

Губская Ольга Николаевна

кандидат филологических наук, доцент,
зав. кафедрой белорусского и русского языков
Белорусский государственный
экономический университет
г. Минск, Беларусь

Olga Gubskaya

PhD of Philology, Associate Professor,
Head of the Department of Belarusian
and Russian Languages
Belarusian State Economic University
Minsk, Belarus
o_gubskaya@mail.ru

ЛИТЕРАТУРА ФАКТА И ЭГО-ДОКУМЕНТ
КАК ДВА САМОСТОЯТЕЛЬНЫХ ЯВЛЕНИЯ
В БЕЛОРУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

THE LITERATURE OF FACT AND THE EGO-DOCUMENT
AS TWO INDEPENDENT PHENOMENA
IN BELARUSIAN LITERATURE

В данной статье на примере литературных произведений А. Адамовича и его последователей рассматриваются популярные понятия современного литературоведения *эго-документ* и *литература факта*. С помощью приемов нарратологии продемонстрирована специфика наррации в текстах эго-документа и произведениях, подходящих под категорию «литературы факта». Формируется утверждение о том, что в белорусской литературе эго-документ и литература факта – это два разных понятия, характеризующих литературные произведения с особенными способами наррации и различными стратегиями коммуникации писателя с читателем.

К л ю ч е в ы е с л о в а: *эго-документ; литература факта; документальная литература; нарратор; коммуникативная стратегия; художественный факт.*

In this article, using the example of the literary works of A. Adamovich and his followers, the popular concepts of modern literary criticism “ego-document” and “literature of fact” are considered. Using the techniques of narrotology, the specificity of narrative in the texts of the ego-document and works that fit the category of “literature of fact” is demonstrated. It is stated that in Belarusian literature the “ego-document” and “literature of fact” are two different concepts that characterize literary works with special types of narrative, and different strategies of communication between the writer and the reader.

К e y w o r d s: *ego document; literature of fact; nonfiction; narrator; communication strategy; artistic fact.*

Литература – это способ актуализации реального факта в культурном пространстве. Факт из реальности – катализатор литературного творчества, откуда берет начало любая творческая авторская идея, задумка, фантазия. Отсюда возникает вопрос: может ли исторический факт быть феноменом с элементами иносказательности, означать больше, чем его непосредственное, явное содержание? В чем уникальность реального и документального факта в литературном контексте? Есть ли разница между актуальными для современного литературоведения понятиями *литература факта* и *эго-документ*? Поиск ответов на эти вопросы и будет целью данной статьи.

Для начала отметим, что под *фактом* будем иметь в виду «настоящее, реальное событие; то, что действительно существует, чему есть подтверждение в форме действительных свидетельств, документов и т.д.» [1, с. 847]. Феномен факта в том, что через призму восприятия творца он может трансформироваться в факт художественный – «документальный факт, получивший самостоятельное эстетическое значение, т. е., ставший готовым образом. Один из его признаков – внутренняя неисчерпаемость» [2, с. 42]. Интерес представляет то, какие аспекты исторического факта в тот или иной момент становятся объектом авторского внимания, как они переосмысливаются и через какие художественные средства транслируются. По сути, феномен исторического факта, включенного в текст, выражается в том, что он функционирует как художественный образ, тем самым расширяя возможности писателя. Он открывает перед нами новое явление: писательское переосмысление действительности при конкретных исторических, политических и социальных условиях.

Интерес к роли факта в литературном дискурсе в белорусской и русской литературах носит разный характер. В русской литературе интерес к факту как самостоятельному элементу произведения возник в еще XIX в. в связи с творческими поисками Ф. М. Достоевского, который писал: «Кто же будет их [газетные факты. – О. Г.] замечать, их объяснять и записывать?» [3, с. 267]; как отмечает П. В. Палиевский, «он [Достоевский. – О. Г.] видит их художественную возможность уже в том, «что они, факты – какое-то особое писательство, отчасти фантастическое, наступление художественного смысла изнутри самого материала» [4, с.132]. Следующий этап проявления внимания к факту можно связать с расцветом авангарда и возникновением творческого объединения «Левый фронт искусств» (ЛЕФ), которое начало выпускать сборник «Литература факта» (1929). И несмотря на то, что декларативно о роли факта в сборнике ЛЕФа высказывались вроде бы и объективно: «Очень скучно и очень неинтересно собирать факты, вдумываться в эти факты, связывать их; более эффектно и гораздо проще написать бутафорскую повесть, в которой все было бы как в опере, как в театре. Но бутафория при всей своей внешней увлекательности и эффектности рано или поздно проявится, и бутафорские повести и рассказы, которые, может быть, в первый момент их появления и создают некоторое впечатление, забываются очень быстро, а фиксация и монтаж фактов остаются навсегда» [5, с. 80], П. В. Палиевский характеризует деятельность ЛЕФовцев не так оптимистично: «Принцип интересной человеческой личности был не просто забыт, но намеренно изгнан. Сверхсовременная техника изобреталась, но не для того, чтобы из жизненного факта что-нибудь ценное и человеческое извлечь, а чтобы нечто новое и требуемое сконструировать, составить. В художественном смысле это была техника насилия. Ее обслуживал принцип “монтажа”: составить документальные отрывки так, чтобы они высказали заданный тезис» [4, с. 142].

Настоящую естественную жизнь факт получил, по мнению П. В. Палиевского, «вместе с мировым потрясением последней войны. Ее течение отодвинуло от людей все прошлое далеко назад и привело к новому ощущению жизни. < ... > Стали вскрываться поверхности, обнажая на изломе мир, что превосходил своей насыщенностью любые предположения. Документ, которому посчастливилось принять у себя такое мгновение, – всегда открытие, и к нему можно возвращаться столько же, сколько к классическому произведению» [4, с. 146–150]. Таким образом, в русской литературе факт выступил готовым образом после событий Второй мировой войны.

В белорусской литературе это произошло гораздо раньше – в творчестве М. Горецкого, его документально-автобиографической книге «На империалистической войне (Записки солдата 2-й батареи N-ской артиллерийской бригады Лявона Задумы)» (1926). Как отмечает З. Третьяк, «Горецкий пошел на необычный для белорусской литературы того времени формальный эксперимент, соединив под одной обложкой различные типы рассказа: эпистолярный, дневниковый и традиционный» [6, с.138]. Таким образом, пока в русской литературе ЛЕФовцы ставили эксперименты над фактом, в белорусской, с углубленным вниманием к жизненным реалиям, создавалась та феноменальная литература факта, которая сегодня стоит в одном ряду с произведениями Э. Хемингуэя и А. Барбюса.

Понятие *литература факта* все прочнее закрепляется в современном литературоведении, иногда выступая «как синоним документальной литературы (куда можно отнести мемуары, биографию, автобиографию и др.)» [2, с. 39]. Социологический термин *эго-документ* пришел в литературоведение в 1970-е гг. в качестве обобщающего наименования «таких документальных жанров, как дневники, записные книжки, письма, автобиографии, заметки, воспоминания и мемуары» [2, с. 45]. Становится очевидно, что мемуары и автобиографии относят к категории как «литературы факта», так и «эго-документов». Считаем, что это разночтение требует осмысления и уточнения.

Очевидно, что именно стремление к адекватным, как можно более точным знаниям о реальной основе, на которой базируется литература факта, все чаще становится объектом внимания исследователей. Так, Л. Ф. Луцевич отмечает, что «документальность в литературе – это прежде всего интенция, то есть стремление к факту как к какой-то данности события, к выраженности личности или вещи, психического, интеллектуального состояния и др., далее – качество мысли (“привязанной” к факту) и, наконец, разнообразие текста (культивирующее разнообразные способы, формы правдоподобия)» [7, с. 45–46]. Данная трактовка документальности явно выдвигает личность писателя и его внутреннее состояние на первый план литературного произведения. Это абсолютно логично, ведь для работы с литературой факта важной является концентрация не столько на роли реального (жизненного, исторического) факта как сюжетобразующего элемента, сколько на лич-

ности рассказчика (нарратора), способе наррации и том образе мира, который нам презентуют через актуализацию этого самого факта. В данном случае подтверждаемый фактом материал, наряду с его субъективной подачей, делается более информативным, ценным и познавательным, чем непосредственный фактографизм.

Именно по указанной причине понятие *эго-документ*, на наш взгляд, довольно уверенно закрепляется в современном международном литературоведческом дискурсе, приобретая популярность. Белорусская исследовательница Л. Д. Синькова очень точно отметила: «На деле едва ли не каждый термин, рожденный в определенной культурной традиции, имеет свои существенные нюансы, которые необходимо выяснять, так как они позволяют увидеть известное с новой стороны» [8, с. 70]. Существенное смысловое различие и, значит, отдельное значение понятий литературы факта и эго-документа, скорее всего, и станет той особенностью в терминологической системе, которая сформировалась в рамках белорусской литературы.

На наш взгляд, понятие *эго/Я-документ* более широкое, чем *литература факта*, ведь оно не только информирует о наличии фактографизма, но концентрирует внимание и на личности реального писателя, и на образе нарратора, и на образе автора. Более того, эго-документ в белорусской литературе, скорее всего, приобретет самостоятельное, отдельное от литературы факта значение: правильно ли считать Я-документом произведения С. Алексиевич или книгу «Я из огненной деревни» Я. Брыля, А. Адамовича и В. Колесника, основанные на многоголосии респондентов? Можно ли поставить их в один ряд с Я-звучанием голоса А. Адамовича в записях «Vixi» или голоса Я. Брыля в его знаменитых миниатюрах? В произведениях с многоголосным звучанием – нельзя, так как там мы имеем дело, с одной стороны, с личной историей персонажа (Я-историей); с другой стороны, сочетание всех этих Я-историй в общее целое одного текста является конструктором автора. Он транслирует их как своеобразный, единственный общий факт истории. Так, писательница С. Алексиевич даже в названиях своих произведений акцентирует внимание не на Я-персонаже, а на определенном собирательном образе – «У войны не женское лицо» (собирательный образ женщины на войне), «Цинковые мальчики» (собирательный образ молодых солдат), «Чернобыльская молитва» (собирательный образ очевидцев трагедии) и т.д.

Для примера обратимся к одной серии Я-историй из произведения С. Алексиевич «У войны не женское лицо», объединенных названием «О запахе страха и чемодане конфет». В тексте представлены факты о войне, зафиксированные в памяти женщин, с юных лет ушедших на фронт. Надежда Васильевна Анисимова, санинструктор пулеметной роты, рассказывает, как на нейтральной полосе нашла раненого солдата и тащила его восемь часов, привязав ремнем за свою руку. В результате получила за этот поступок сначала пять суток ареста за самовольную отлучку, а затем медаль «За

отвагу». «В девятнадцать лет у меня была медаль “За отвагу”. В девятнадцать лет поседела. В девятнадцать лет в последнем бою были прострелены оба легких, вторая пуля прошла между двух позвонков. Парализовало ноги... И меня посчитали убитой...», – рассказывала участница войны [9, с. 66]. Далее читателя ждет еще одна женская история партизанской связной Марии Савицкой-Радюкевич, которая бегала на задания через немецкие посты с маленьким ребеночком. И практически в конце серии историй читатель встречает рассказ фельдшера Марии Тихомировой, в котором она повествует о чемодане конфет: «Мне там, в деревне, куда меня после училища распределили, дали подъемные. Деньги были, и я на эти деньги купила целый чемодан шоколадных конфет. Я знала, что на войне деньги мне не понадобятся» [9, с. 81]. В этом цикле историй С. Алексиевич, журналист по образованию, использует профессиональный прием: она начинает контактировать с читателем уже с заголовка, оформленного по принципу контраста, совмещая, на первый взгляд, несочетаемое – трагическое (опыт войны) и идиллическое (девичья радость конфетам). Можно сказать, что такие заголовки выполняют роль медиатора между текстом и реципиентом (читателем), используя объем его фоновых знаний о жизни и войне, воздействуя при этом на эмоции читателя. Они окунают нас в жесткую реальность войны, изложенную через факты, зафиксированные в памяти героев книги, факты достаточно однотипные, но единичные и яркие, ведущие к обобщенной картине войны. Но весь секрет заголовка в том, что читатель ищет в тексте те ключевые слова (слова-знаки), на которые делала акцент (а лучше сказать, делала ставку) автор. В нашем случае таким словом-знаком является *конфеты*. Именно это слово останавливает внимание читателя и возвращает его к названию, переосмысление которого после прочтения текста должно вызвать рефлексия. И этот *чемодан конфет* будет не просто фактом реальной истории (таким он является только для рассказчицы), а художественным образом, символизирующим наивную молодость и отнятую у девчонок мирную жизнь с ее почти детскими радостями. Здесь мы можем констатировать процесс превращения реального факта в художественный образ – это особенность художественной манеры письма С. Алексиевич. Как отмечает Л. Д. Синькова, «точно зафиксированный реальный факт начинает проявлять себя как художественный образ, и, таким образом, жанрообразующим фактором следует считать именно эту смену функциональной роли документа в художественном целом» [10, с. 95]. Почему происходит изменение роли факта в произведении? Это связано с особенностью восприятия факта самой писательницей, ее творческой концепцией. «Мне интересно не само событие, а событие чувств. Скажем так – душа события. Для меня чувства – реальность», – пишет С. Алексиевич [9, с. 16]. Именно это событие чувств и визуализируется в художественный образ.

Женщины в произведении С. Алексиевич выражают такие желания и переживания, о которых не принято было говорить в традиционных произведениях о войне: поспать на простынях, а не на земле; съесть целый

белый батон; походить на каблуках; вымыть волосы; надеть женское нижнее белье. И все эти бытовые для мирного времени понятия, зафиксированные как факты военной жизни в произведениях С. Алексиевич, превращаются в художественные образы-символы отнятой мирной жизни. Писательница прекрасно это понимает, объясняя природу такого превращения следующим образом: «Воспоминания – это не страстный или бесстрастный пересказ исчезнувшей реальности, а новое рождение прошлого, когда время поворачивается вспять. Прежде всего – это творчество» [9, с. 11]. Очевидно, что этот образ прошлого – собирательный, фактографический, но не эго-документ.

То же самое можно сказать и о специфике наррации в произведении Я. Брыля, А. Адамовича и В. Колесника «Я из огненной деревни». Несмотря на то, что в названии заявлен акцент на личности (Я-персонаже), само произведение демонстрирует нам совокупность судеб, историй, трагедий, которые вместе составляют исторический факт трагедии мирного населения в военное время.

Теперь вернемся к понятию *эго-документ*. В качестве иллюстративного материала возьмем повесть А. Адамовича «Vixi» (1992–1993), которую он обозначал как «законченные главы незавершенной книги». Произведение написано в жанре автобиографии – эго-документа – именно такую стратегию коммуникации выбрал писатель. Авторский замысел очевиден: писатель решил поделиться с читателем своими воспоминаниями, жизненными фактами и внутренними переживаниями. Его задача – непосредственно рассказать о собственной жизни; из ряда исторических, политических и частных фактов создать нарратологическое событие, адресованное читателю.

По отношению к повести «Vixi» А. Адамович объяснил свою задачу художественно: люди, которые пишут воспоминания о прожитом, по сути, «трансплантуюць свой мозг у нейчыю чарапную каробку, сваё сэрца ў нейчыю грудную клетку. (А чаму не быць і такому вызначэнню літаратуры. У адпаведнасці з навукова-метадычным працэсам?)» [11, с. 276]. При этом он четко осознает, что не существует прямой трансляции мыслей от писателя к читателю, что во время внутреннего коммуникативного акта переосмысления факта и последующей его вербализации формируется *метафакт* – смесь информации о реальном событии и контекста. В качестве доказательства приведем слова писателя: «Пачаў я з падрабязнага запісвання таго, што захавала раннедзіцячая памяць незапятаным у тых таямнічых сотах. Але паспрабуй захаваць строгі адбор: свайго і расказанага табе пазней іншымі, хто быў побач. Чым глыбей рука апускае ў ваду дзіцячы мячык, тым мацней супраціўленне і яго імкненне вырвацца на паверхню – помню, як мяне гэта ўражвала, мячык быццам ажываў у тваіх пальцах. Вось так ажываюць, зліваючыся са стыхіяй уласнай памяці, чужыя ўспаміны» [11, с. 298].

И еще одна писательская заметка: «Бесперапыннасць малечае памяці мы аднаўляем, я амаль пераканаўся, паводле “законаў” літаратурнай творчасці. Лабараторыя, механізм той жа. Пачынаючы абдумваць новую аповесць,

спачатку маеш вельмі і вельмі мала. Колькі зернятак ці нават адно толькі. Накшталт той, пачутай дзесяць гадоў назад гісторыі пра маладога немца і беларускую дзяўчынку, якія ратавалі адно аднаго. Усяго толькі факт: было такое. Фантазія стала ажыўляець, нарошчваець падрабязнасці. Тут ужо я ім аддаваў сваю “памяць”, але сёння мог бы клясціся-бажыцца, што бег побач з імі, што так яно і было, як нафантазіраваў у “Нямку”. *Сваё дыфузіравала ў чужое, і наадварот. Ужо сам не здолею адно ад аднаго аддзяліць»* (курсив наш. – В. Г.) [11, с. 300].

Таким образом, писатель Адамович через фактографию эпизодов своей жизни создает новое коммуникативное событие, демонстрирующее как внутренний диалог с самим собой, так и внешний – исповедь перед читателем. По сути, события в тексте А. Адамовича, выделенные из ряда ежедневных, жизненных, – есть переосмысленные факты истории, которые (в совокупности с другими, рядовыми для писателя) создают новое событие, манифестирующее систему его собственных ценностей, и это четко проявляется в произведении. Так, например, общественная позиция А. Адамовича, которую он открыто выражал вслух и через публицистические статьи, на виду в воспоминаниях. Любой эпизод собственной жизни он с открытой тенденциозностью вводит в исторический контекст, или, по словам Н. Д. Тамарченко, через себя «демонстрирует историческое становление мира» [12, с. 37].

Общеизвестно, что жизненный путь А. Адамовича был непростым. Великая Отечественная война, последствия культа Сталина, катастрофа на Чернобыльской АЭС, времена «перестройки» – все пришлось испытать писателю, и не только пережить, но и переосмыслить. Личность Сталина часто становилась объектом его внимания и жесткого неприятия. Именно в системе, сформированной этим политическим лидером, Адамович видел причину управленческой жестокости, обмана и неуважения к народу. В его публицистической статье «Куропаты, Хатынь, Чернобыль» читаем: «Як наогул раздзяляць-аддзяляць: гэтых забіў Гітлер, а гэтых – Сталін? Калі яны народ наш забівалі напару, адзін, уварваўшыся ў краіну звонку, другі – знутры. Дублёры. Зусім не нацяжкаю будзе сцверджанне: кожны з іх забіваў і ворагаў другога. Колькі гітлераўскай “ваеннай машыне” спатрэбілася б намаганняў, часу, каб перамалоць 40 тысяч савецкіх вопытных ваенных камандзіраў? Сталін зрабіў за яго гэтую працу напярэдадні вайны» [11, с. 435].

Очевидно, что Адамович разоблачает культ Сталина и считает его деятельность катализатором последующих политических бедствий. В книге воспоминаний «Vixi» образ Сталина упоминается довольно часто и не всегда тематически обоснованно, о чем свидетельствует сам рассказчик-нарратор в первом разделе воспоминаний под названием «из-под капельницы»: «Канец 1991-га – першая палова 1992-га. Уначы з 20 на 21 снежня, калі здарылася гэта, было поўнае зацменне месяца. Апроч – потым даведаўся – афіцыйная дата нараджэння І. В. Сталіна. (А ён жа пры чым? Ды ні пры чым.) Дыгназ

7-й клінічнай бальніцы г. Масквы: «ІБС, востры трансмуральны інфаркт міякрда ў пярэдне-септальнай, бакавой і вяршковай частцы ЛЖ з развіццём хранічнай анеўрызмы» [11, с. 278].

Картина мира, которую доносит читателю нарратор, очень объемная. Несмотря на то, что повествование ведется человеком в состоянии тяжелой болезни и начинается с 1991 г., нарратологическая история затрагивает разные периоды жизни писателя и этапы развития государства, в котором он жил: в пределах СССР, БССР, Республики Беларусь. Адамович, помещая нарратора в действительность 1990-х, создает для читателя дополнительную действительность – назовем это путешествие во времени внутренним (события времени написания произведения) и внешним (события прошлого, которые призваны в целом создавать панораму времени) хронотопом. Реципиент, таким образом, имеет возможность почувствовать рефлексии о событиях и в чем-то наивного «свидетеля», и опытного субъекта, осознавшего историю, – так писатель достигает эффекта полифонического звучания голоса *я-нарратора*. Через голос нарратора здесь отчетливо ощущается резкое слово самого писателя, который уверенно выражал аналогичную позицию в публицистике. Полифонический диалог «свидетельствования» и «компетентной оценки» путем создания дополнительной реальности – это тот коммуникативный прием, который позволяет автору ввести читателя в процесс внутреннего диалога (автокоммуникации) с самим собой, заняться анализом собственного отношения к затронутым рассказчиком политическим и историческим вопросам.

Очевидно, что повесть «*Vixi*», написанная в жанре эго-документа, – есть встреча писателя с самим собой, саморефлексия на тему всей своей жизни. Именно такой способ осмысления былого и демонстрирует писательскую модель усвоения мира. Саморефлексия как способ осознания действительности является средством для создания модели мира, которая у писателя Алеся Адамовича имеет достаточно выраженную поляризацию: «жизнь–смерть», «рай–ад», «сталинисты–шестидесятники», «сталинские члены Политбюро–другая половина шестидесятников». Несмотря на присутствие в произведении элементов художественной литературы, этот текст – прекрасный пример эго-документа, подтверждающий тот факт, что писатель – носитель художественного слова – не сможет отойти от образности даже в текстах, приближенных к невымышленной литературе (в данном случае мы сознательно уходим от понятия *non-fiction*).

В современной белорусской литературе созданы все предпосылки для того, чтобы литературоведение осуществило четкое разграничение таких понятий, как *литература факта* и *эго-документ*. Это связано с формированием в данном литературном пространстве двух коммуникативных стратегий, основанных на трактовке реальных фактов: демонстрация «Я-историй» с целью обобщения и создания общей картины реального факта прошлого (что наблюдается в произведениях С. Алексиевич) и концентрация внимания на автотрансляции «Я-истории» с целью повествования событий из

личной жизни или объяснения фактов истории, современности (автобиографическая проза А. Адамовича, других белорусских писателей-классиков, которые повествуют о сути пережитых эпохальных событий).

В белорусском литературном пространстве литература факта – это мозаика из Я-историй, воссоздающая реальность (а точнее, «альтернативную реальность»), которая объединяется в целостный образ мира в соответствии с концепцией автора всей книги, и в передаче такого образа реальности, естественно, заинтересован автор. Эго-документ – это по сути прямой процесс коммуникации писателя с потенциальным читателем с целью не только воссоздания, а пояснения этой самой реальности; такой формат литературы дает возможность осознать Я-действительность и Я-реальность в подаче писателя. В литературе факта же мы сталкиваемся с Мы-реальностью, пропущенной через призму авторской Я-действительности.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Шведова, Н. Ю.* Толковый словарь русского языка / Н. Ю. Шведова, С. И. Ожегов ; Рос. акад. наук. Ин-т рус. яз. им. В. В. Виноградова. – 4-е изд., доп. – М. : Азбуковник, 1998. – 944 с.
2. *Местергази, Е. Г.* Литература нон-фикшн / non-fiction: Экспериментальная энциклопедия. Русская версия / Е. Г. Местергази. – М. : Совпадение, 2007. – 327 с.
3. Биография, письма и заметки. Из записной книжки Ф. М. Достоевского. Разд. Письма. – Спб. : тип. А. С. Суворина, 1883. – 352 с.
4. *Палиевский, П. В.* Литература и теория / П. В. Палиевский. – М. : Сов. Россия, 1979. – 288 с.
5. Литература факта: Первый сборник материалов работников ЛЕФа [Переиздание 1929 года]. – М. : Захаров, 2000. – 285 с.
6. *Трацяк, З. І.* Паэтыка амерыканскай і беларускай прозы пра Першую сусветную вайну (на прыкладзе творчасці Э. Хемінгуэя і М. Гарэцкага) / З. І. Трацяк. – Наваполацк : ПДУ, 2015. – 200 с.
7. *Луцевич, Л. Ф.* Документальность, эго-документ, русская писательская исповедь / Л. Ф. Луцевич. – М.: Ин-т славяноведения РАН, 2018. – 384 с.
8. *Сінькова, Л. Д.* Беларуская «звышлітаратура» / Л. Д. Сінькова. – Мінск : Кнігазбор, 2019. – 224 с.
9. *Алексиевич, С. А.* У войны не женское лицо / С. А. Алексиевич. – М. : Время, 2019. – 352 с.
10. *Сінькова, Л. Д.* Становление документально-художественного жанра в журналистике Светланы Алексиевич / Л. Д. Сінькова // Вестн. Белорус. гос. ун-та. Сер. 4: Филология. Журналистика. Педагогика. – 2009. – № 3. – С. 93–96.
11. *Адамовіч, А.* Выбраныя творы. – Мінск : Кнігазбор, 2012. – 608 с.
12. *Тамарченко, Н. Д.* Русский классический роман XIX века. Проблемы поэтики и типологии жанра / Н. Д. Тамарченко. – М., 1997. – 203 с.

Поступила в редакцию 20.12.2021