

Антропология литературных форм

Дмитрий Харитонов

Новая журналистика и психоанализ:

К АНТРОПОЛОГИИ ЛИТЕРАТУРНЫХ ФОРМ

Dmitry Kharitonov

New Journalism and Psychoanalysis: Towards an Anthropology of Literary Forms

Дмитрий Харитонов (Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики», доцент Школы филологических наук факультета гуманитарных наук; кандидат филологических наук) harman1567@gmail.com.

Dmitry Kharitonov (Candidate of Philology; Associate Professor, School of Philology, Faculty of Humanities, National Research University Higher School of Economics) harman1567@gmail.com.

Ключевые слова: Новая журналистика, психоанализ, Том Вулф

Key words: New Journalism, Psychoanalysis, Tom Wolfe

УДК: 82.92 + 82.95 + 808.2

UDC: 82.92 + 82.95 + 808.2

В статье через психоаналитические метафоры рассматривается Новая журналистика, в 1960-е годы изменившая расстановку сил в американской словесности. Главным идеологом и практиком Новой журналистики был Том Вулф, в начале 1960-х осознавший неадекватность известного ему журналистского языка новым социально-культурным реалиям и открывший для себя новые творческие возможности. В начале 1970-х Вулф подвел своеобразный итог бытованию Новой журналистики, охарактеризовав ее роль, сформулировав ее теоретические положения и описав ее историю, какой она ему представлялась. Прочное звено в цепи литературной журналистики, Новая журналистика — важная тема в разговоре об антропологии словесности.

This article examines New Journalism using metaphors from psychoanalysis. In the 1960s, New Journalism changed the balance of power in American letters. The main ideologue and practitioner of New Journalism was Tom Wolfe, who in the early 1960s recognized the inadequacy of the familiar journalistic language for the new sociocultural reality, and he uncovered new artistic possibilities for himself. In the early 1970s, Wolfe summarized the outcomes of New Journalism, characterizing its role, formulating its theoretical positions, and describing its history as it seemed to him. A strong link in the chain of literary journalism, New Journalism is an important topic in the conversations about the literary anthropology.

Вполне единообразная реакция самых разных российских СМИ на смерть американского литератора Тома Вулфа (1930—2018)¹ показала, что в нашем медийном пространстве он воспринимается в первую очередь как создатель новаторской Новой журналистики, не уступавшей оригинальностью самому Вулфу — денди в неизменном белом костюме. (Не станем принимать в расчет неизбежного в этом контексте упрощения и россыпи мелких неточностей, наверное вызванных присущей поминальному жанру поспешностью: Новая журналистика — явление в первую очередь 1960-х, а не 1970-х годов; не Вулф первым употребил это словосочетание; знаменитая ее антология, о которой ниже, вышла не в 1975-м, а в 1973 году (хотя существует британское издание 1975 года); фильм «Последний американский герой» снят не по книге Вулфа, а по его очерку, и так далее.) В не менее бурно отреагировавшей на его смерть Америке², где творчество и биография Вулфа вкупе с Новой журналистикой достаточно давно сделали предметом изучения³, это представление было своевременно подправлено и обогащено. Российский же читатель, имея возможность прочесть по-русски более половины написанного Вулфом⁴, возможности увидеть это в историко-теоретическом контексте, не заглядывая ради этого за океан, практически не имел. Вниманием отечественного исследователя ни этот автор, ни Новая журналистика избалованы не были⁵, а посвященные им иностранные работы на русский язык не переводились. Между тем разговор о том, что есть Новая журналистика, важен, среди прочего, для понимания того, как соотносятся друг с другом (в тексте, в сознании читателя, на книжном рынке, в истории литературы) фикциональное и фактуальное, «документальное» и «художественное», — понимания, без которого мы едва ли ответим на сакральный вопрос о том, что такое литература; важен он также в контексте долгой междисциплинарной дискуссии о субъективности и объективности — и ведет, в частности, в антропологию словесности.

I

В июне 1973 года в знаменитом американском издательстве «Harper & Row»⁶ вышла книга под названием «Новая журналистика. С антологией, составлен-

-
- 1 Среди отозвавшихся на нее были: «Новая газета», «Радио Свобода», «BBC Russia», «Meduza», «Сноб», «Wonderzine», «Афиша Daily», «Esquire», «Ведомости», «Коммерсантъ», «РБК», «Газета.ru», «Euronews», «Интерфакс», «ТАСС», «Аргументы и факты», «Комсомольская правда», «Lenta.ru», «Известия» и «Российская газета».
 - 2 Некрологи напечатали «New York Times», «Los Angeles Times», «The Washington Post», «Esquire», «Rolling Stone», «New Yorker», «Vanity fair», «Vogue» и другие, не столь легендарные издания.
 - 3 О Вулфе см.: [McKeen 1998; Bloom 2001; Ragen 2002; McEneaney 2009]. О Новой журналистике см., например: [Johnson 1971; Flippen 1974; Weber 1974; Fishwick 1975; Zavarzadeh 1976; Hollowell 1977; Hellmann 1981; Frus 1994; Weingarten 2005].
 - 4 См.: [Вулф 1996; 2001; 2006а; 2006б; 2006в; 2007; 2008; 2014].
 - 5 Что, разумеется, не тождественно полному игнорированию этого явления — так, отметим кандидатскую диссертацию Т.А. Ротенберг [Ротенберг 1983], первое исследование Новой журналистики, написанное по-русски.
 - 6 С 1817-го по 1833 год оно называлось «J. & J. Harper», с 1833-го по 1962-й — «Harper & Brothers», с 1962 по 1990-й — «Harper & Row»; сейчас оно называется «HarperCollins». Там были опубликованы автобиография Марка Твена, все романы и пьесы

ной Томом Вулфом и Э.У. Джонсоном» [Wolfe, Johnson 1973]⁷ — собрание двадцати трех текстов, наилучшим, с точки зрения составителей, образом характеризующих эту форму письма. Вулф также являлся автором кратких аннотаций к каждому из текстов и всего первого раздела книги: состоящего из нескольких частей (публикованных ранее статьями) предисловия-манифеста, в котором главный поборник Новой журналистики, чья громкая, не без скандальности слава⁸ с лихвой искупала безвестность коллеги Джонсона⁹, выступал в роли ее историка и теоретика.

Антология появилась на важном для Новой журналистики рубеже: героический период, когда было создано практически все то, что стало ее классикой¹⁰, закончился вместе с шестидесятыми; начиналось деятельное ее осмысление; мало-помалу сдавали позиции главные связанные с нею журналы: «Esquire», «New York» и «Rolling Stone», прославленный радикалом от Новой журналистики Х.С. Томпсоном (1937—2005); расцветала «конкурирующая организация» — исследовательская журналистика¹¹. Момент, безусловно, предполагал к тому, чтобы попытаться утвердить новожурналистский канон, осмыслить составляющие его тексты и сформулировать принципы их устройства, оглянуться на прошлое Новой журналистики, оценить ее настоящее и заглянуть в будущее — не выходя при этом из роли живого ее воплощения и пропагандиста, претендовать на которую никто, кроме Вулфа, не смог бы, даже если бы попытался¹².

Основные тезисы первого раздела антологии следующие.

В 1950-е годы в Америке достиг апофеоза культ романа, воспринимавшегося как некий литературный абсолют; журналистика, напротив, пребывала не в лучшем состоянии: с одной стороны, ее угнетал диктат «недосказанности» (understatement; иначе говоря, объективности; Вулф, впрочем, пишет, что ни

Торнтон Уайлдера, книга Джона Кеннеди об американских сенаторах, воспоминания Светланы Аллилуевой, «Сто лет одиночества» Г.Г. Маркеса, «Изгоняющий дьявола» У.П. Блэтти — и могла быть опубликована «Лолита» В. Набокова (см.: [Silverman 2008: 214—243]).

- 7 По-русски: [Вулф 2008]. Переводы Вулфа на русский язык — отдельная тема; скажем лишь, что этой книге не повезло и обращение к русскому изданию нежелательно.
- 8 Весной 1965 года Вулф опубликовал в издании «New York», на тот момент — воскресном приложении к газете «Herald Tribune», издательский двухчастный очерк о «New Yorker», на тот момент уже не столько литературном журнале, сколько некоем храме американской культуры, на который Вулф напал с иконоборческой страстью. В ответ зазвучал негодующий хор, к которому присоединились, в частности, М. Спарк и малообщительный Дж.Д. Сэлинджер (об этом см.: [Yagoda 2000: 334—341; Wolfe 2000]).
- 9 Впрочем, если верить Вулфу, то именно Джонсону принадлежала идея собрания — и благодаря ей он остался в истории; добавить к скупой справке из «Новой журналистики» (автор романа и книги стихов, составитель двух сборников) нам решительно нечего.
- 10 Это, в первую очередь, «Хладнокровное убийство» («In Cold Blood») Трумена Капоте (1965), «Ангелы Ада» («Hell's Angels») Хантера Томпсона (1967), «Армии ночи» («The Armies of the Night») Нормана Мейлера (1968), «Электропрохладительный кислотный тест» («The Electric Kool-Aid Acid Test») самого Вулфа (1968), «Бредем к Вифлеему» («Slouching Towards Bethlehem») Джоан Дидион (1968), «Продажа президента» («The Selling of the President») Джо Макгинниса (1969), военные очерки Джона Сэка и Майкла Герра.
- 11 Об этом см.: [Aucoin 2005].
- 12 См., например: [Hollowell 1977: 126; Hellmann 1981: 101].

к объективности, ни к субъективности это отношения не имело, а было явлением стилистическим), с другой — многие видели в ней всего лишь трамплин для прыжка в литературу. В начале 1960-х годов было сделано открытие, заключавшееся в том, что в журналистике можно добиться того, чтобы она читалась, «как роман»¹³; в течение следующих десяти лет те, кто сумел должным образом этим открытием воспользоваться, сокрушили литературную иерархию и свергли роман с его пьедестала. Новая журналистика, способная использовать весь диапазон выразительных средств, ассоциирующихся с художественной прозой, заполучила еще и богатейший материал: фантастическую американскую действительность 1960-х годов, от которой отвернулись «настоящие» писатели, пренебрегшие реализмом и обратившиеся к мифу, притче и формальному эксперименту. Новым журналистам оставалось лишь освоить реализм¹⁴, что они и сделали, начав описывать события, а не сообщать о них, использовать диалоги, переключаться между точками зрения и обильно насыщать тексты подробностями¹⁵, для чего требовались небывало кропотливая работа по сбору релевантной информации и полное погружение в тему, в том числе беспрецедентно близкое знакомство со своими «героями».

Осветив современное состояние Новой журналистики, Вулф обращается к ее истории, которая кажется ему не слишком длинной и насыщенной: рассуждая о более или менее отдаленных предшественниках, он находит способы дисквалифицировать каждого из них (недостаточно сбора материала; неправильный сбор материала; маловато диалогов; не разнообразятся точки зрения) и несколько смягчается, лишь добравшись до 1940-х годов, где только и обнаруживает первых «прямых предков» Новой журналистики; в 1950-е она уже существует — а в 1960-е расцветает по-настоящему.

В энергичных рассуждениях Вулфа многое обращает на себя внимание¹⁶, но здесь мы сосредоточимся на одном важном мотиве и одном своеобразном умолчании, предположительно с этим мотивом связанным и навевающим мысли психоаналитического свойства (тем более, что сам Вулф обращается к соответствующей терминологии: «Роман [в 1940-х—начале 1960-х годов] был не просто литературной формой <...> Ему было место в Глоссарии к “Введению в психоанализ”, где-нибудь между Нарциссизмом и Неврозом навязчивых состояний» [Wolfe, Johnson 1973: 7]).

Новая журналистика существует для Вулфа прежде всего в литературном контексте: это литературное в сущности своей явление (реинкарнация реализма), изменившее американскую литературу (потеснив роман); прилага-

13 Так называется один из разделов предисловия.

14 По Вулфу — метод, уникальный по своему воздействию на читателя (писатель, отказывающийся от реализма, подобен инженеру, отказывающемуся от электричества), а в данном случае еще и усиленный «контрактом» между журналистом и аудиторией, предполагающим веру последней в то, что описанное происходило на самом деле.

15 У Вулфа это называется «статусные детали», но для него социальный статус — своего рода идея фикс, поэтому его рассуждения на эту тему могут несколько сбивать с толку: к статусным деталям относится буквально все подряд. По сути, речь идет о фундаментальной для реалистической традиции установке на погружение читателя в текст посредством создания зримого, узнаваемого мира. (При этом одержимость Вулфа социальным статусом можно признать закономерной с точки зрения эволюционной биологии). См.: [Boyd 2009: 139–140].

16 То, например, что относится к истории реализма и его воздействию на читателя. См.: [Харитонов 2020].

тельное «литературный» употребляется в предисловии около двадцати раз. В свете этого крайне удивительно, что Вулф ни разу не использует напрашивающееся словосочетание «литературная журналистика»¹⁷, которое, казалось бы, идеально соответствует тому, что он, — исключительно-де за неимением лучшего и вслед за кем-то неведомым — вынужден называть Новой журналистикой (см.: [Wolfe, Johnson 1973: 23])¹⁸. Проще всего было бы предположить, что это удачное определение попросту не пришло ему в голову, но, кажется, наш сюжет несколько сложнее.

Сегодня литературной журналистикой принято называть восходящую к XVIII веку форму письма, которую один из ведущих ее исследователей определяет как «корпус текстов, которые... читаются как роман или рассказ, но при этом правдивы или претендуют на правдивое отражение феноменального опыта... некая «фактопроза» (faction), с одной стороны, признающая родство с художественной литературой (в традиционном понимании слов «художественная литература»), с другой — претендующая на отражение мира «факта»» [Hartsock 2000: 1]. Исследования литературной журналистики — полноценная, институционализируемая¹⁹ область гуманитарных исследований, отдавшая дань исследованиям Новой журналистики (которым она, конечно же, во многом обязана своим существованием) и, что в данном случае существеннее всего, опровергнувшая тезис о ее революционной новизне и поместившая ее в журналистский контекст (во всяком случае, признавая колоссальное значение для нее этого контекста). В работах, посвященных литературной журналистике²⁰, Новая журналистика предстает звеном цепи, частью традиции, а не той беззаконной кометой в кругу расчисленных литературно-публицистических светил, которой силился изобразить ее Вулф. Разумеется, поскольку в начале 1970-х годов этой дисциплины еще не существовало, упрекать Вулфа в незнакомстве с ее положениями и терминологией было бы абсурдно²¹ — но,

17 Это тем более странно, что Вулф однажды подбирается к нему совсем вплотную, упоминая «литературного журналиста», а что такое литературный журналист вне литературной журналистики?

18 К. Роггенкэмп пишет, что определение «новая журналистика» принадлежит М. Арнольду, в 1887 году давшему его «новаторскому, коммерциализированному, сенсационистскому и, прежде всего, драматическому стилю репортажа... Для новой журналистики идеал развлечения был на первом месте, и на ее страницах литературное (драматические, подчас беллетризованные рассказы) безостановочно «танцевало» с журналистским (фактографическим репортажем). <...> В сущности, новая журналистика была куда теснее связана с американской прозой, чем традиционно полагали историки и чем могло бы показаться сегодня большинству читателей» ([Roggenkamp 2005: xii, xiv]).

19 В 2006 году возникла Международная ассоциация для исследований литературной журналистики» (IALJS), устраивающая ежегодные конференции и с 2009 года издающая журнал «Literary Journalism Studies».

20 См., например: [Sims 1990; Connery 1992; Kerrane, Yagoda 1997; Hartsock 2000]. Отечественная наука, кажется, еще не успела толком соотнести это явление с такими известными ей формами, как художественный очерк, документальная литература и проч. Поражающее терминологической прозорливостью название кандидатской диссертации Л.С. Кустовой [Кустова 1969] на деле подразумевает публиковавшиеся в журналах конвенциональные (читай, вымышленные) рассказы.

21 Некоторые из этих положений, впрочем, начали формироваться уже в 1970-е годы, да и терминология не заставила себя ждать (см.: [Hartsock 2000: 8–9, 19]), но Вулф, похоже, не стремился следить за этим процессом и корректировать свои представления. Так, в сборнике, куда вошло около трех десятков интервью, данных Вулфом

как мы постараемся показать, словосочетание «литературная журналистика» в недалеком от современного смысле он наверняка знал и сознательно (а может быть, и бессознательно) не желал употреблять.

В 1937 году преподаватель Университета Миннесоты Э.Х. Форд опубликовал «Библиографию литературной журналистики в Америке» [Ford 1937] с краткой преамбулой, в которой он, по словам другого исследователя, «первым употребил слова *литературная журналистика* в их современном научном значении — значении формы журналистики, а не продукции журналиста, пишущего о литературе» [Sims 2007: 8]. Эту форму журналистики (не им поименованную, но, по всей видимости, им первым осознанную как самоценный предмет исследования) Форд помещает в «сумеречную зону, отделяющую литературу от журналистики», а литературного журналиста называет воплощением связи между литературой и журналистикой, «с разной мерой умения» соединяющего газету с литературой и находящегося на своем месте в «царстве художника» [Ford 1937: i]. Сегодня, продолжает Форд, литературный журналист нужен, как никогда, — чтобы чутьем журналиста уловить быстро меняющиеся аспекты этой динамичной эпохи, а глазом и рукой художника увидеть и собрать материал; не исключено, что будущие литературные титаны нынче пишут для газет или журналов.

Соображения Форда согласуются с соображениями Вулфа по части содержания понятия, но расходятся с ними по части его объема: если Вулф, ратуя за новизну Новой журналистики, отказывается признавать за нею сколь бы то ни было существенное наследие, то Форд называет область литературной журналистики «настолько широкой, что библиография такого рода не может быть ни исчерпывающей, ни строго определительной» [Ibid.]. На шестидесяти с лишним страницах его книги перечисляется написанное шестью с лишним десятками английских и американских авторов, которых Форд делит на юмористов, романистов, рассказчиков, поэтов, эссеистов и критиков. Кто-то из них и сегодня считается литературным журналистом, кто-то нет; широта подхода Форда, наверное, может смутить — однако она, несомненно, более продуктивна и обоснована, чем лукавая избирательность Вулфа, вроде бы не претендующего на глубокое знание предмета, но рассуждающего в самоуверенной манере, на такое намекающей. Глубокое знание предполагало бы, среди прочего, знакомство с книжкой Форда и, пожалуй, несколько менее триумфальное представление о Новой журналистике. Подозревать Вулфа в этом знакомстве, пожалуй, не приходится — но словосочетание «литературная журналистика», знакомство с которым мы, напротив, Вулфу инкриминируем, встречается и в другом источнике, который он знал наверняка. Это колонка Г. Хейса о Новой журналистике, напечатанная в «Esquire» 1 января 1972 года ([Hayes 1972]) — буквально перед тем, как Вулф, отложив карандаш репортера, взялся за историко-теоретическое перо: две его статьи из трех, составивших первый раздел антологии «Новая журналистика», были опубликованы в журнале «New York» в феврале, а третья — в декабре того же года в том же «Esquire» (см.: [Wolfe 1972a; 1972b; 1972c]).

Хейс возглавлял «Esquire» с 1963 по 1973 год и сделал его центром Новой журналистики (см.: [Polsgrove 2001: 196]). Легко предположить, что его не

между 1966 и 1989 годами, он этим представлениям не изменяет и словосочетание «литературная журналистика» не употребляет ни разу, хотя обсуждает Новую журналистику едва ли не с каждым собеседником (см.: [Scura 1990]).

меньше, чем Вулфа, заботили ее процветание и, так сказать, пролиферация — но пролиферация (разрастание ткани животного или организма путем размножения клеток) бывает как физиологической (нормальной), так и патологической (в случае опухоли, например), и, если Вулф бурно радуется успехам и перспективам Новой журналистики, то Хейс рассуждает трезвее, даже несколько прохладно: отметив, что Новая журналистика теперь повсюду, он тут же сетует на то, что определения этой формы по-прежнему не существует. Новых журналистов мало что объединяет, и направление это представляется условным, случайным, а что касается его пресловутой новизны, то она и вовсе иллюзорна: Новая журналистика — это *литературная журналистика*, в которой ничего принципиально (концептуально) нового нет (см.: [Hayes 1972: 12]).

Маловероятно, что Вулф не прочел колонки: а) напечатанной в журнале, которому он был обязан немалой долей своего успеха (см.: [Weingarten 2005: 96]) и в котором, в сущности, оформилось движение, эту карьеру определившее; б) написанной хорошо знакомым ему человеком, во многом за эту карьеру и это движение ответственным; в) этому движению посвященной. Более того, кажется вероятным, что колонка Хейса и подтолкнула Вулфа к тому, чтобы дать Новой журналистике искомое определение, а заодно рассказать о своем видении этого предмета. В своих статьях Вулф на Хейса не ссылается, но от мысли о том, что он с ним полемизирует, отделаться трудно. Также находится объяснение тому, что Вулф не пользуется определением «литературная журналистика», которое Хейс запятнал своим скепсисом. Вулфу явно не хотелось связывать Новую журналистику с чем-то, в чем не было ничего концептуально нового, и его отказ использовать коварную дефиницию вкупе с кружением вокруг нее более всего напоминает вытеснение — защитную реакцию сознания на ситуативно неприемлемое желание²². Таковым представляется возможное желание Вулфа использовать удачную, но обремененную вредным содержанием формулировку, противоречащее той установке, с которой он взялся рассуждать о Новой журналистике в непростое для нее время.

Вытеснение — не единственное психоаналитическое понятие, вспоминающееся в связи с риторическими маневрами Вулфа. «Литературная журналистика» могла не угодить ему не только тем, что ее «уже видели», но и тем, что это была журналистика, пусть и литературная, — ему же хотелось, чтобы Новая журналистика восходила напрямую к литературе и была частью литературного ряда. Сходство между становлением романа и становлением Новой журналистики, пишет Вулф, неслучайно: и в том и в другом случае происходил один и тот же процесс — возникала группа писателей (writers), работавших в презренном (Lower Class) жанре (роман до 1850-х годов, «глянцева» журналистика до 1960-х) и обнаруживших «радости подробного (detailed) реализма и его таинственные силы» [Wolfe, Johnson 1973: 28]. И те и другие столкнулись с одними и теми же (Вулф настаивает на строгом параллелизме) претензиями: «поверхностность», «эфемерность», «всего лишь развлечение», «нравственная безответственность». «Литературные вестготы» [Wolfe, Johnson 1973: 47] середины XIX столетия опрокинули тогдашнюю литературную иерархию — и то

22 По Ж. Лапланшу и Ж.-Б. Понталису, вытеснение «возникает в тех случаях, когда удовлетворение влечения само по себе приятно, но может стать неприятным при учете других требований» [Лапланш, Понталис 1996: 121]. Не станем, впрочем, исключать и того, что это была своего рода сигнализация, обращенная к Хейсу: «Вызов понят и принят».

же самое потом сделала новая орда вестготов, Новые журналисты. Повторился эпизод литературной истории²³, а журналистика, получается, была практически ни при чем. Это противоречит тому, что мы сегодня знаем об истории литературной журналистики, которую Т. Коннери делит на три периода: 1890-е годы, когда она была представлена в газетах и журналах; 1930-е годы, когда она переместилась из газет в книги (и осталась в журналах); и, наконец, 1960-е годы, когда она вернулась в газеты, оставшись при этом в журналах и книгах (см.: [Connerу 1992: xii—xiii]). Возведение Вулфом Новой журналистики к литературе в обход собственно журналистики кажется несколько наивным — или, если угодно, инфантильным. Оно и походит на желание ребенка заменить своих реальных, «обыкновенных» родителей на более авантажных, о котором говорит в «Семейном романе невротиков» (1909) З. Фрейд:

Следующая ступень развития этого начинающегося отчуждения от родителей, редко вспоминаемая осознанно, но почти всегда демонстрируемая психоанализом, может быть названа *семейным романом невротиков*. Ибо непосредственно к сущности невроза, а также к любому высокому дарованию относится совершенно особая работа фантазии, которая проявляется прежде всего в детских играх и которая теперь, начиная приблизительно с периода, предшествующего половому созреванию, овладевает темой семейных отношений. Характерным примером этой особой работы фантазии является известный «сон наяву», который долго сохраняется и после достижения половой зрелости. Точное наблюдение этих снов наяву показывает, что они служат осуществлению желаний, исправлению жизни и преследуют главным образом две цели: эротическую и *честолюбивую* (курсив мой. — Д.Х.) (за которой, однако, в основном тоже стоит эротическая). Фантазия ребенка в указанное время занята задачей избавиться от презираемых родителей и заменить их, как правило, на таких, которые занимали бы более высокое социальное положение. При этом используется случайное совпадение с реальными событиями (знакомство с хозяином замка или владельцем поместья в сельской местности, с князьями в городе). Эти случайные события пробуждают зависть ребенка, которая затем находит выражение в фантазии, заменяющей обоих родителей более знатными. Техника разработки таких фантазий, которые, разумеется, в это время осознаны, определяются способностями ребенка и материалом, находящимся в его распоряжении. Речь идет и о том, были ли эти фантазии выработаны с большим или с меньшим старанием смягчить реальность. Эта фаза достигается в период, когда ребенок еще не обладает знанием сексуальных предпосылок своего происхождения [Фрейд 1995: 135].

Затем Фрейд переходит к сексуальной фазе семейного романа, предполагающей познание ребенком половых процессов и склонность «рисовать себе эротические ситуации и отношения, движущей силой чего выступает желание поместить мать, предмет высшего сексуального любопытства, в ситуацию тайной измены и тайных любовных отношений» [Фрейд 1995: 136]. С помощью таких выдумок родившиеся поздно дети лишают предшественников их превосходства, считая их (в отличие от себя) незаконными. Фрейд призывает не видеть в фантазиях такого рода вероломства и неблагодарности: анализ самой частой из них — замены родителей или только отца более замечательными людьми —

23 Критик верно отметил, что исторический экскурс Вулфа читается как рассказ о том, «как [тот с друзьями творил] литературную историю» (цит. по: [Hollowell 1977: 50]).

показывает, что «новые» родители щедро наделяются чертами настоящих, которые таким образом не унижаются, а возвышаются:

Да, все стремление заменить настоящего отца более знатным есть лишь выражение тоски ребенка по утраченным счастливым временам, когда его отец казался ему самым благородным и самым сильным мужчиной, а мать — самой милой и самой красивой женщиной. Он отворачивается от отца, которого знает теперь, к тому, в которого верил в раннем детстве, и фантазия — это, собственно, лишь выражение сожаления о том, что то счастливое время прошло [Фрейд 1995: 136].

Тут можно увидеть и желание Вулфа придать Новой журналистике авторитетности, вписав ее непосредственно в историю литературы (заменяв настоящих родителей, литературную журналистику, вымышленными — изящной словесностью), и намерение представить ее более оригинальной, чем она была, «делегитимизировав» предшественников (показав, что одна лишь Новая журналистика происходит от матери-литературы законно²⁴), и зачарованность журналистикой «старой» (отцом, некогда казавшимся самым сильным и благородным), с которой в конце 1950-х годов началась его карьера²⁵.

II

Мотив невроза возникает и в другом связанном с Вулфом сюжете. В его первой биографии ему ставится в заслугу то, что он «избавил [журналистику] от ее неврозов и от комплекса неполноценности, одолевавшего ее деятелей» [McKeen 1998: 136]. Под этим комплексом следует понимать то болезненное ощущение вторичности журналистики по отношению к литературе и навязчивое желание журналистику «преодолеть», приобщившись таким образом к изящной словесности, которые Вулф в своем предисловии-манифесте диагностирует у своих собратьев по перу и считает устраненными Новой журналистикой. Как и все прочие утверждения, сделанные Вулфом в качестве «продюсера», это следует воспринимать *cum grano salis*, однако едва ли приходится сомневаться в том, что Новая журналистика существенно изменила воззрения на профессию и предоставляемые ею возможности — как собственно творческие, так и репутационно-карьерные. «До недавних пор, — писал исследователь в 1981 году, — расхожее представление о репортере в нашей культуре могло привести на ум полуночный кинематографический образ молодого красавца с притороченной к шляпе пресс-карточкой из картин тридцатых годов» [Hol-

24 Отметим, что один из критиков Новой журналистики, Дуайт Макдональд, в 1965 назвал ее «ублюдочной (bastard) формой, угождающей и нашим и вашим», то есть эксплуатирующей как доверие к журналистике, так и художественную вольность прозы (см.: Macdonald 1965: 223)].

25 «Видит Бог, у меня и в мыслях не было ничего нового, тем более чего-то литературного, когда я получил свою первую газетную работу. Я страстно и противоестественно жаждал совсем иного. Чикаго, 1928 год — вот была общая идея... Пьяные репортеры на карнизе "News", мочащиеся на рассвете в реку Чикаго... Ночи в сыском бюро — в моих дневных грезах о газетной жизни всегда была ночь. Днем репортеры не работали. Мне был нужен весь фильм, без изъятий. <...> [В] 1957 году я был в тисках болезни нашего времени, при которой большой испытывает непреодолимое желание попробовать "настоящей жизни". И я пошел работать в газеты» [Wolfe, Johnson 1973: 3].

lowell 1977: 48]²⁶. Обыкновенному американцу, продолжал он, журналист может представляться и в менее эффектном свете — работающим профессионалом, остающимся безымянной частью огромной организации, производящей новости; на каждого репортера, сделавшего себе имя, приходится тысячи трудяг, не привлекающих внимания общественности. Да, в последние годы образ журналиста меняется, газетчика теснит симпатичный телеведущий, и все же мы не часто видим в репортерах литераторов, а звездами они становятся редко²⁷. Но начиная с 1960-х годов Новые журналисты — это часть авангарда, меняющего представления о журналисте; Том Вулф, Трумен Капоте, Норман Мейлер и еще несколько человек вошли в мир звезд, обыкновенно предназначающийся киноидолам и политикам, — во многом благодаря Вулфу, ставшему частью «мифа о знаменитостях», которым проникнуто все общество: его колоритный публичный образ способствовал внедрению «авторского» принципа (по аналогии с кинематографом) в газетную и журнальную работу. Публичность сделалась важным фактором профессиональной деятельности, и удачливый «несочинитель» («неизмыслитель»?) пожинал ее плоды: ток-шоу, конференции, мастер-классы, преподавание в университетах, не говоря уже о гонорарах и договорах. К середине шестидесятых Новые журналисты получили отчетливо литературное признание, то, что ими писалось, имело литературный вес — и это способствовало дестигматизации *nonfiction* (см.: [Hollowell 1977: 49, 50—51, 55, 58, 59]). Современную литературу, как и современную журналистику, невозможно вообразить вне социокультурных достижений Вулфа со товарищи, и говорить о каком бы то ни было комплексе неполноценности, действительно, уже не приходится²⁸. А что же невроты?

Автор процитированной биографии Вулфа не поясняет, что именно он подразумевает под ними, но возможность предположить, что может скрываться за этой фигурой речи, у нас есть. В истории американской журналистики прослеживается длительный и, вероятно, неразрешимый конфликт между двумя несовместными установками, одно из следствий которого можно описать как индивидуальный и культурный кризис, отчасти подобный невроту навязчивых состояний²⁹. Это конфликт между двумя моделями журналистики, первая из которых зиждется на «рассказе» (*story*), а вторая — на «информации» (*infotmation*)³⁰. Его также можно определить как конфликт между тяготением к «повествовательности» (или литературности) и требованием «объективности».

По словам одного исследователя, если бы американская журналистика была религией, то объективность была бы ее верховным божеством; по словам другого, объективность представляет собою ключевую концепцию в исследо-

26 По-видимому, примерно такой образ и ассоциировался у Вулфа со «старой» журналистикой в несколько идеализированном ее варианте. О том, как Голливуд трактовал эту профессию, см.: [Ehrlich 2006].

27 О «культе репортера в Америке 1890-х годов» см. соответствующую главу в: [Roggenkamp 2005].

28 См., например: [Weingarten 2005: 293].

29 См.: «В наиболее типичной своей форме этот психический конфликт выражается в так называемых навязчивых симптомах (навязчивые идеи, понуждение к нежелательным действиям, борьба с этими мыслями и наклонностями, заклинательные обряды) и в таком способе мысли, при котором господствует переживание одного и того же сомнения, раскаяния и пр., а в результате возникает торможение мыслей и действий» [Лапланш, Понталис 1996: 258].

30 Об этом см. в: [Schudson 1978: 88—90].

ваниях журналистики, медиа и коммуникации (см.: [Mindich 1998: 1; Magas 2013: 2]). Это, разумеется, не значит, что она существовала испокон веков, имела некое идеальное определение, не вызвала споров и противодействия. То обстоятельство, что идея объективности стала неотъемлемой от института журналистики (но никак не тождественна ему), не означает, что она была при- суща ему имманентно или органически.

Американская журналистика, история которой начинается в 1690 году³¹, долгое время не знала объективности, понимаемой Д. Майндиком как сумма следующих слагаемых: независимость, внепартийность, «перевернутая пирамида», фактичность и уравнищенность (см.: [Mindich 1998: 1–2]). До 1830-х годов газеты в основном были недешевыми и партийными (федералистскими и республиканскими), руководствовались соответствующими интересами и обращались к узкой аудитории. «Копеечная пресса», первой представительницей которой стала «The Sun» (1833–1950), была доступнее и имела в виду куда более широкую публику, которой предлагала новости, тематически и идеологически отдаленные от политически-экономических забот партийных изданий и, что особенно существенно, основанные на фактах. Фактичность упрочилась, когда журналистика отступилась от религиозной парадигмы³² в пользу парадигмы позитивистской, во многом определившей физиономию второй половины XIX столетия. В 1840-е годы телеграф упростил не только распространение сведений, но и их верификацию, а также потребовал словесной экономии: передача информации стоила дорого; так возникла газетная подводка, суммирующая все (предположительно) главное в тексте. В 1860-е годы появилась «перевернутая пирамида», предполагавшая сообщение информации в соответствии с формулой: «Кто? Что? Как? Где? Когда?» Вскоре она сделалась стандартом: «рассказ» с тех пор не приветствовался, подчинялся «информации», сводился к фактам, изложенным в строгой последовательности. Эта формула преобладала в течение по меньшей мере ста лет и «широко использовалась» еще в конце 1990-х годов (см.: [Mindich 1998: 65]). В 1880–1890-е годы объективность была осознана как основа профессиональной этики репортера и начала делаться нормой; в 1911-м она впервые упоминается в учебнике по журналистике, а в 1920–1930-е становится вполне сформулированным идеалом (см.: [Magas 2013: 47–48, 52]).

«Объективизация» американской журналистики предполагала, среди прочего, подавление в ней повествовательного начала, считавшегося противоречащим принципам лаконичности, беспристрастности, достоверности и значимости. История литературной журналистики говорит о том, что подавление это успехом не увенчалось. Вернемся к периодизации, предложенной Коннери: согласно ей, литературная журналистика возникает в конце XIX века — тогда же, когда объективность ложится в основу репортерской этики, — бытует в газетах и журналах³³, а затем, в 1930-е годы, когда объективность уже тор-

31 О первой американской газете см., например: [Sloan, Williams 1994: 2–10].

32 О том, чем американская журналистика была религиозной парадигме обязана, см.: [Nord 2001: 31–64].

33 «Эстетика новой журналистики нашла благодатную почву для воспроизводства в Нью-Йорке 1890-х годов <...> Газеты “вытесняли книги” с литературного рынка конца девятнадцатого века... Новая журналистика присваивала популярные литературные жанры, чтобы обрамлять новости для читателей. Репортеры и редакторы перессылали текущие события в рассказы, сплетенные с привычными мотивами “уток”,

жествует, перемещается (вытесняется) в книги. Но Коннери не утверждает, что литературная журналистика вдруг родилась в конце XIX века: тогда лишь накопилась некая критическая ее масса³⁴; он говорит, что требуется внимательнее приглядеться к периодике середины того столетия. Сейчас, впрочем, совершенно ясно, что не следует ограничиваться и этим периодом.

Знакомство с обзорными работами, посвященными истории американской журналистики³⁵, позволяет предположить, что объем журналистики, которую можно было бы на тех или иных основаниях сблизить с той, которая сегодня классифицируется как литературная, поистине колоссален — настолько, что можно, кажется, оспорить такое представление о соотношении литературной журналистики с журналистикой «объективной», согласно которому первая есть ущербный вариант второй. Можно также оспорить и такое представление об «объективной» журналистике, согласно которому она обязана своей «нормальностью» не столько ряду культурных, экономических и политических обстоятельств (которые могли быть иными), сколько некоему естественному превосходству над журналистикой «необъективной». Это представление можно описать следующим образом: «объективизация» журналистики представляла собою приближение журналистики к своей природе (по которой она должна сообщать неискаженные факты) и, соответственно, подавление модели «рассказа», этой природе противоречащей (нацеленной на развлечение и манипуляцию). Но такая формулировка кажется ошибочной.

В своей недавней работе под названием «Литературная журналистика и эстетика опыта» Хартсок указывает на то, что «объективная» журналистика и ее главные фигуры — подводка, суммирующая содержание материала, и перевернутая пирамида — были во многом порождены позитивистской парадигмой и, соответственно, почитались служащими делу науки (познанию мира), что и способствовало их утверждению в качестве профессионального стандарта. Но в свете достижений *современной* науки следует признать, что «объективная» журналистика отнюдь не была «научна», поскольку методологически противоречила тому, как сознание человека, собственно говоря, познает мир (см.: [Hartsock 2016: 21]). Гегемония «информационной» модели возникла на ложном основании, поскольку отвергала нарратив, на котором основыва-

научных и путевых приключений, мистических и детективных повестей, исторических романов... Производившееся репортерами очень походило на прозу (fiction), читалось как проза и развлекало как проза, но на самом деле, утверждали они, было лучше прозы, поскольку, в конце концов, было “настоящим”... Тысячи и тысячи людей каждый день читали газетные повествования (narratives); сравнительно немногие читали художественную словесность с той же регулярностью. Иными словами, для великого множества американцев чаще всего встречавшейся им художественной словесностью были рассказы, печатавшиеся в газетах. На облик литературной истории неизбежно влияло то, что читала массовая аудитория. По сути, очертания литературному рынку придавал постоянный, динамичный диалог между художественной словесностью и периодической культурой конца девятнадцатого века — периодической культурой, включавшей и журналы, и газеты <...> [Н]овая журналистика постепенно стала общенациональным явлением, охватившим несколько десятилетий конца девятнадцатого и начала двадцатого веков» [Roggenkamp 2005: xiv, xv—xvi, xvii].

34 И, добавим от имени Д. Хартсока, впервые стала обсуждаться в критике сама возможность журналистики быть литературной, см.: [Hartsock 2000: 23].

35 См., например: [Sloan, Williams 1994; Humphrey 1996; Huntzicker 1999; Smythe 2003; Teel 2006; McPherson 2006].

ется модель «рассказа» — то есть вся литературная журналистика. Повествование задействует воображение читателя, пишет Хартсок, и множатся научные аргументы в пользу представления о том, что наш мозг познает мир посредством историй: «[Э]то потому, что мозг, как отмечает Э.О. Уилсон, “создает истории, чтобы фильтровать и осмысливать поток информации, который обрушивается на нас каждый день”» [Ibid.: 19]. Далее Хартсок ссылается на Б. Бойда, автора известной биографии В. Набокова и монументального исследования «Происхождение историй: эволюция, когниция и вымысел» (2008), который утверждает, что искусство рассказа развивалось как часть навыков, необходимых для выживания нашего вида: рассказы транслируют «социальное знание» (в том числе о потенциальных угрозах и защите от них), передают через поколения и границы опыт, помогающий взаимодействовать с окружающими, принимать решения и так далее. Нам не приходится учиться нарративу, поскольку нарратив есть наш способ понимания событий [Ibid.: 21].

Наконец, Хартсок обращается к когнитивной психологии; исследователи, пишет он, обнаружили, что на читателей нарратива сильнее действует традиционное повествование, чем отпчковавшаяся от него «дискурсивная экспозиция» вроде перевернутой пирамиды. Нарративы запоминаются в два раза лучше «экспозиций» и читаются в два раза быстрее, к тому же воспринимаются как более «реальные» — происходит психологическое «перемещение» читателя в пространство рассказа. (Перемещение это определяется как «интеграционное объединение внимания, зрительных образов и чувств вокруг событий рассказа» [Ibid.: 19].) Нейронаучные изыскания показали, что чем реалистичнее рассказ, тем активнее мозг на него отзывается; эстетическое содержание способствует «перемещению»; мозг предназначен для рассказывания историй, и повествовательный дискурс воздействует на воображение так, как дискурс «объективированный» воздействовать не может [Ibid.: 21].

В таком случае можно предположить, что требование «объективности» (понимаемой как отказ от повествовательности) противоречит природе не только журналистики, но человеческой коммуникации как таковой, тогда как «литературность» (понимаемая как установка на повествование) ее природе вполне соответствует. Тогда литературная журналистика предстанет явлением куда более естественным, чем журналистика «объективная», которая, напротив, покажется аномалией. Тем не менее исторически в доминирующем положении оказалась именно аномалия, нормальное же тяготение к повествовательности институционально подавлялось. Из этого парадокса в американской журналистике и могло возникнуть нечто подобное неврозу, условия для которого стали складываться в 1830-х годах и сложились к 1890-м, когда, по М. Шадсону, существовали две журналистики, «информационная» и «рассказывающая»³⁶. Хартсок полагает, что литературная журналистика возникла в те годы как реакция на объективизацию новостей, осуществляемую «информационной» моделью, и стала попыткой разрешить «эпистемологический кризис субъективности» [Hartsock 2000: 41, 51]. «Объективная» журналистика отчуждала читателя от опыта (переживания) мира, давая ему лишь информацию о нем: «Фактический (factual), или информационный, новостной стиль отделил индивидуальную

36 См.: [Schudson 1978: 89]. По Д. Кэмпбеллу, в 1897 году столкнулись три «соперничавшие и несовместные» парадигмы: «желтая», «объективная» и «самая эксцентричная из трех» — литературная (см.: [Campbell 2006: 5–6]).

субъективность от того, что превратилось в отдаленный объект» [Hartsock 2000: 56]. Литературная журналистика призвана преодолевать разрыв между субъективностями, между субъектом и объектом, между автором, читателем и предметом повествования; «объективная» журналистика расширяет этот разрыв (и то же самое делает желтая журналистика, вызывающая у читателя сильные эмоции вместо сочувствия и понимания). Претендуя на объяснение происходящего, она на деле препятствует его объяснению, а нужда в этом объяснении, естественно, усиливается во времена кризисов и перемен. Таким временем в Америке и были 1890-е годы³⁷. Журналисты попали в конфликт между двумя моделями (см.: [Hartsock 2000: 42, 57–59, 131, 167, 191–192]); институциональную победу в этом конфликте одерживала та, которую, вероятно, следует признать и вполне противоестественной, и не вполне дееспособной.

«Невротический» результат этого обстоятельства можно увидеть в 1950-х годах — периоде истории американской журналистики, отмеченном «травмой и виной» [Maras 2013: 133]: ведя свою бурную антикоммунистическую деятельность, сенатор Д. Маккарти пытался манипулировать прессой, и преобладание объективистской догмы играло ему на руку³⁸. Стремление передавать «только факты» легко оборачивалось запретом на всякую «интерпретацию», а любая реплика сенатора США считалась «новостью» — и Маккарти пользовался тем, что многие журналисты считали возможным или должным без комментариев транслировать его выпады, какими бы абсурдными они ни казались тем, кто не разделял его представлений: «Репортеры так боялись, что в написанное ими проскользнет субъективность, что не включали, скажем, в свои статьи того факта, что то или иное обвинение было пятым, или десятым, или пятидесятым беспочвенным обвинением, сделанным Маккарти за неделю» [Streitmatter 2012: 145]. Тогда объективность в глазах многих стала «частью проблемы, а не решения» [Maras 2013: 3]; впереди был уже полноценный кризис доверия 1960-х годов, закономерно совпавший с третьим этапом развития литературной журналистики по Коннери, когда она вернулась в газеты. Случилось это во многом благодаря Вулфу. Но Вулф не начинал тем стилистическим революционером и реформатором, которым вошел в историю³⁹. Подобие невроза, вызванное конфликтом между повествовательной и антиповествовательной установками, стремлением сокращать разрыв между субъективностями и необходимостью волей-неволей этот разрыв расширять, «объективируя» материал даже тогда, когда без этого теоретически можно было бы попробовать обойтись, тяготело над ним так же, как над множеством его коллег. Кажется, что его литературные наклонности и притязания были выражены много ярче, чем у большинства из них, тогда как возможностей их осуществить (а также понимания того, как это в принципе можно было бы сделать, оставаясь журналистом) у него было лишь немногим больше (см.: [McKeen 1998: 19, 20]). Это не могло не обернуться неким функциональным расстройством. Будущий исцелитель американской журналистики должен был исцелиться сам.

37 Такими же были 1930-е и 1960-е; для Хартсока очевидна связь между социальной трансформацией, вызываемым ею эпистемологическим кризисом и оживлением литературной журналистики в ответ на него.

38 Об отношениях Маккарти с прессой см., например: [Bayley 1982].

39 Об этом см.: [Hollowell 1977: 130, 134; Kallan 1979; Hellmann 1981: 105; Anderson 1987: 8–47].

III

В предисловии к первому сборнику своих очерков [Wolfe 1965] Вулф рассказывает о том, как писал «Конфетнораскрашенную апельсиннолепестковую обтекаемую малютку» — жанрообразующий текст Новой журналистики, давший сборнику название, а Вулфу — ключ к прославившему его и сыгравшему столь важную терапевтическую роль методу. Все началось с того, что в 1962 году он по заданию газеты «New York Herald Tribune» отправился писать о выставке модифицированных автомобилей («Hot Rod & Custom Car») и написал «точь-в-точь такую статью, которая могла бы появиться в любой сомнамбулической тотемной американской газете» [Wolfe 1965: ix]⁴⁰. Вулф описал юношу, создавшего мотоцикл, уподобленный золотому аллигатору, и катавшегося на нем по Нью-Йорку в соответствующем облачении (золото, чешуя). Описание это было вполне объективирующим; читателям «тотемных» газет нужна была мягкая насмешка над такими персонажами, говорившая: «не беспокойтесь, этих людей как бы и не существует» [Ibid.: x]. Попытки сблизить субъективности, объяснить это явление Вулф не предпринял — при том что знал, что все это время у него была в голове другая история, «настоящая история шоу “Hot Rod & Custom Car”, но [он] не знал, что с нею делать. Она была вне системы идей, с которой [он] привык работать...» [Ibid.: xi]. Это была история о новом искусстве и новых художниках; о новой культуре, требовавшей понимания. Вулф испытал на себе эпистемологический кризис; теперь его нужно было преодолеть. Вскоре он предложил эту тему «Esquire» и отправился в Калифорнию, где соприкоснулся с барочно-примитивистско-подростковым миром модифицированных автомобилей теснее и отнесся к нему внимательнее. Из этого соприкосновения в конце концов получился тот самый очерк, но рождался он в муках. Вулф вернулся в Нью-Йорк и сначала просто «сидел, беспокоясь (worrying)» насчет этого всего: «Я с большим трудом разбирался (analyzing) в том, с чем связался» [Ibid.: xii]. К тому времени «Esquire» уже требовал от него статьи; отчаявшись, Вулф сообщил редактору, Б. Добеллу, что ничего не получается. Тот попросил Вулфа просто собрать воедино все наброски и прислать в редакцию, чтобы статью написал другой человек. В 8 часов вечера Вулф сел за машинку, напечатал слова «Дорогой Байрон» и начал сочинять уже не статью, а письмо о том, что увидел в Калифорнии и как это воспринял:

Я просто начал все это записывать, и спустя два часа, что я печатал, как сумасшедший, я почувствовал, что что-то происходит. К полуночи эта записка Байрону была длиной уже в двадцать страниц, а я все еще печатал, как маньяк. Часа в два ночи или около того я включил WABC, радиостанцию, где ночь напролет играет рок-н-ролл, и сделался еще немного маниакальнее. Я закончил записку около 6.15 утра, и к тому времени она была длиной в сорок девять страниц. Я отвез ее в «Esquire»... Около четырех часов мне позвонил Байрон Добелл. Он сказал, что они уберут «Дорогой Байрон» из начала записки, а остальное напечатают [Ibid.].

Семь лет спустя, в статье о зарождении Новой журналистики, вошедшей в предисловие к антологии 1973 года, Вулф вернется к этой истории, подчеркнув

40 Тотемную газету, пишет Вулф, покупают не для того, чтобы читать, а просто для того, чтобы ею располагать, так как она подкрепляет удобное покупателю представление о мире.

«бессознательность» своих действий: в начале 1960-х годов он и не думал о том, чтобы привносить в журналистику «литературность», и сделал это ненароком (without meaning to) [Wolfe, Johnson 1973: 14]. Очерк ни в коей мере не был похож на рассказ, хотя в нем были и «сцены», и диалоги:

Я об этом вообще не думал. Трудно сказать, на что он был похож. Гаражной распродажей — вот чем был этот текст... Виньетки, всякая научная всячина, немного воспоминаний, всплески социологии, апострофы, эпитеты, стоны, смешки, все, что приходило мне в голову, по большей части сваленное в кучу без разбора и как попало [Wolfe, Johnson 1973: 15].

Так Вулф нашел свой стиль, осознав две важные вещи: во-первых, что в *nonfiction* можно использовать техники, обычно ассоциирующиеся с романами и рассказами; во-вторых, что в журналистике можно использовать любой литературный прием вплоть до потока сознания, причем использовать их одновременно или быстро чередуя друг с другом, «чтобы возбуждать читателя и интеллектуально, и эмоционально» [Wolfe, Johnson 1973: 15]⁴¹. Так была рассказана не рассказанная в 1962 году (и дополненная год спустя) «настоящая история» шоу «Hot Rod & Custom Car»: Вулф сумел обойти «объективирующую» цензуру, не позволявшую ему облечь новый журналистский опыт в адекватные ему слова, придать ему должную повествовательную форму. Для этого ему пришлось выйти из репрессивного журналистского контекста своего времени и перейти в ситуацию исповедально-терапевтическую: он не писал статью, а рассказывал приятелю историю — и в то же время преодолевал травматический эпизод⁴².

В сочинении Вулфом «служебной записки» Добеллу узнается катартический метод психотерапии, призванный дать пациенту выговориться при помощи свободных ассоциаций (говоря словами Вулфа — свалив в кучу без разбора все, что придет в голову). В Предупреждении ко второму изданию «Исследований истерии» (1908; первое издание — 1895) создатели метода, З. Фрейд и Й. Брейер, пишут:

Сначала, к великому нашему изумлению, мы заметили, что *отдельные истерические симптомы исчезали раз и навсегда, когда удавалось со всей ясностью воскресить в памяти побудительное событие, вызывая тем самым и сопро-*

41 Показателен журнальный вариант заглавия очерка, опубликованного в «Esquire» 1 ноября 1963 года: «There goes (VAROOM! VAROOM!) that Kandy Kolored (ТНРНН НННН!) tangerine-flake streamline baby (РАНГНННН!) around the bend (BRUM ММММММММММММММММММ.....)». Принадлежит оно не Вулфу, но это обстоятельство едва ли существеннее того, что в редакции сочли столь эксцентричную синтагму адекватной тексту.

42 Интересно, что в этом рассказе был услышан голос не кого-нибудь, а Холдена Колфида, который, как вспоминал Хейс, пришлось заглушать редактурой (см.: [Hayes 1972: 12]). Холден, чей невроз в какой-то момент граничит с безумием (см.: [Вруан 1974: 1073]), — подросток, болезненно столкнувшийся с миром взрослых, можно сказать, мучительно взрослеющий. Тридцатитрехлетний Вулф описывает свое соприкосновение с молодежной культурой, выявившее «устарелость» привычного ему языка и необходимость этот язык обновить, омолодить его — или, если угодно, породить новый. Рецензируя в «New York Times Book Review» первый сборник Вулфа, К. Воннегут пишет, что тот в нем «выступает подростком» [Vonnegut 1965: 4]. Впрочем, весьма вероятно, что «сказовостью» своей манеры Вулф был обязан не только (а то и не столько) Сэлинджеру, но и (сколько) русской орнаментальной прозе; об этом см.: [Kharitonov 2021].

воздавший его аффект, и когда пациент по мере возможности подробно описывал это событие и выражал аффект словами. Воспоминания, лишённые аффекта, почти никогда не бывают действительными; психический процесс, который развивался первоначально, нужно воспроизвести как можно ярче, довести до *status nascendi* и затем «выговорить» [Фрейд, Брейер 2005: 20].

Прочтя «записку» Вулфа, Добелл понял, что очерк написан — хотя сам Вулф этого не понял (см.: [Weingarten 2005: 94]): как и полагается терапевту, редактор расслышал в спонтанном монологе «пациента» скрытое в нем реальное содержание и сделал его «пациенту» доступным. Увидев свой очерк опубликованным, разрешив свою личную проблему, Вулф способствовал разрешению проблемы сверхличной, культурной: во многом благодаря его усилиям американская журналистика без стеснения, в полный голос заговорила на одном языке с литературой — то вступая с нею в спор, то соглашаясь, то высказываясь о своем.

*

1973 год, пишет А. Киллен, оказался рубежом, ознаменовавшим колоссальные перемены в американской культурной, общественной и политической жизни (см.: [Killen 2006: 3]). Поражение во Вьетнамской войне, Уотергейтский скандал и нефтяной кризис потрясли страну до оснований, обусловив «глубоко шизофренический момент». В этом году по-настоящему закончились 1960-е и началась эпоха, «вошедшая в исторический лексикон едва ли не синонимом слабости, растерянности и беспокойства» [Killen 2006: 2]. Это был год неуверенности и дезориентированности и в то же время — прорывов и новых возможностей; утопически-либеральный дух политики 1960-х угас, но культурная революция продолжалась. Модернизм уступал сцену постмодернизму; менялось мировоззрение и самоощущение, что отразилось, среди прочего, в знаменитом определении этого периода, принадлежащем тому же Вулфу: «Десятилетие Я» («The Me Decade»).

Публикация антологии «Новая журналистика» встраивается в эту парадигму. В ней подводился известный итог 1960-м годам, стремительно преобразившийся, драматически насыщенный социокультурный ландшафт которых был раздольем для репортера; Вулф не без оснований утверждал, что Новые журналисты коснулись едва ли не каждого существенного предмета того времени (войны во Вьетнаме, политической жизни, космической программы, контркультуры, газеты «New York Times», Уолл-стрит, «Черных пантер»...)⁴³. При этом несколько вошедших в антологию текстов были написаны уже в 1970-е: прощаясь с одной эпохой, она заглядывала в другую. Кажется, наиболее характерен в этом смысле пример Хантера Томпсона, представленного в антологии фрагментом из книги «Ангелы Ада: Странная и ужасная сага» (1967) и очерком «Кентуккийское дерби упадочно и порочно» (1970). Первый текст — это еще Новая журналистика, пусть и в крайне субъективном ее вари-

43 В том же, 1973 году объективность впервые возникла в кодексе Общества профессиональных журналистов. Это тоже можно считать одним из итогов 1960-х годов, поколебавших позиции объективности, которые пришлось укреплять. Она продержалась в кодексе до 1996 года, когда ее заменили требованием «искать правду и сообщать (report) ее» [Maras 2013: 16].

анте; второй положил начало пресловутому гонзо⁴⁴ — стилю, в котором не осталось места никаким журналистским конвенциям, в том числе главной, предполагающей надежность повествователя⁴⁵, и который, наверное, можно считать своего рода перерождением Новой журналистики, по большому счету, закончившейся вместе с шестидесятыми годами. Томпсон — рассказчик принципиально и демонстративно ненадежный, нередко пребывающий в состоянии измененного сознания, охваченный гневом, страхом, паранойей. Эту манеру он воплощал не менее полно и ярко, чем Вулф — свою; он так же ассоциируется с гонзо, как Вулф — с Новой журналистикой, и, кажется, так же характерен для «похмельных» 1970-х годов, как для «опьяненных» 1960-х Вулф⁴⁶. Это, как и отношения Вулфа с Томпсоном, а Новой журналистики с гонзо — отдельная тема; скажем лишь, что общего тут больше, чем может показаться на первый взгляд, и неспроста лишь Томпсон и Вулф фигурируют в антологии «Новая журналистика» дважды.

Невысоко ставя Вулфа, М. Дикстин откровенно предпочитает ему Томпсона, который «щеголял одним из немногих оригинальных прозаических стилей последних лет» [Dickstein 1977: 133], — стилем, едва ли не состоявшим из оскорблений, нападок и обличения. Оригинальность эта, впрочем, не отменяет того обстоятельства, что в стиле Томпсона можно различить весьма почтенный пласт: из литературных параллелей к нему называли не только Селина (как делает сам Дикстин), но и, скажем, Рабле (см.: [McEneaney 2016: 93; Stuntz 2002]), а в том, что касается журналистики, красочная манера Томпсона звучно перекликается с национальной традицией, в которой всегда находилось место ангажированности, пристрастности, «утке», фальсификации, грубости, агрессии, рискованному подходу, экс- и эгоцентричности — всему тому, что (слишком) легко обнаружить у автора «Страха и отвращения в Лас-Вегасе» (1971). Резко противопоставлять гонзо Новой журналистике было бы неверно; напротив, стоит приглядеться к обстоятельствам написания «Кентуккийского дерби...», кажущимся аналогичными тем, в которых была написана «Конфетнораскрашенная апельсиннолепестковая обтекаемая малютка» (см.: [McKeen 2008: 148–149]). Томпсону не раз случалось переступать границу, отделяющую «сокращение разрыва между субъективностями» от «объективизации», то есть замыкаться в своей субъективности и одаривать читателя исключительно ею, тогда как Вулф не забывал о субъективной, эмоциональной жизни своих героев (см.: [Wolfe, Johnson 1973: 21, 32]). Тем не менее Томпсон и Вулф двигались в одном направлении, просто Томпсон пошел дальше — туда, куда Вулф и не собирался. Раскрепощение журналистики, освобождение ее от гнета «объективности» он довел до предела, до крайности, для описания которой была бы пригодна метафора не невроза уже, а психоза: если первый, как писал в статье «Невроз и психоз» (1924) основатель психоанализа, является конфликтом между «Я» и «Оно», то второй есть аналогичный исход такого нарушения во взаимоотношениях между «Я» и внешним миром.

44 Об этом см.: [McEneaney 2016: 68].

45 Сам Томпсон довольно точно назвал это сочинение «классикой безответственной журналистики» [McKeen 2008: 149].

46 Не случайно Вулф так жадно впитывал головокружительное обновление американской действительности в это десятилетие, а темой Томпсона стала смерть «американской мечты», время которой при желании устанавливается на его излете. См., например: [Witcover 1997].

Библиография / References

- [Вулф 1996] — *Вулф Т.* Электропрохладительный кислотный тест. СПб.: Амфора, 1996.
(*Wolfe T.* The Electric Kool-Aid Acid Test. Saint Petersburg, 1996. — In Russ.)
- [Вулф 2001] — *Вулф Т.* Костры амбиций: В 2 т. М.: Иностранка, Б.С.Г.-Пресс, 2001.
(*Wolfe T.* The Bonfire of the Vanities. Moscow, 2001. — In Russ.)
- [Вулф 2006а] — *Вулф Т.* Мужчина в полный рост. СПб.: Амфора, 2006.
(*Wolfe T.* A Man in Full. Saint Petersburg, 2006. — In Russ.)
- [Вулф 2006б] — *Вулф Т.* Я — Шарлотта Симмонс. СПб.: Амфора, 2006.
(*Wolfe T.* I Am Charlotte Simmons. Saint Petersburg, 2006. — In Russ.)
- [Вулф 2006в] — *Вулф Т.* Битва за космос. СПб.: Амфора, 2006.
(*Wolfe T.* The Right Stuff. Saint Petersburg, 2006. — In Russ.)
- [Вулф 2007] — *Вулф Т.* Конфетно-ораскрашенная апельсинно-лепестковая обтекаемая малютка. СПб.: Амфора, 2007.
(*Wolfe T.* The Kandy-Kolored Tangerine-Flake Streamline Baby. Saint Petersburg, 2007. — In Russ.)
- [Вулф 2008] — *Вулф Т.* Новая журналистика и антология Новой журналистики. СПб.: Амфора, 2008.
(*Wolfe T.* The New Journalism. Saint Petersburg, 2008. — In Russ.)
- [Вулф 2014] — *Вулф Т.* Голос крови. М.: Эксмо, 2014.
(*Wolfe T.* Back to Blood. Moscow, 2014. — In Russ.)
- [Кустова 1969] — *Кустова Л.С.* Литературная журналистика США и основные тенденции развития современной журнальной новеллы: на материалах журналов «Сатердей ивнинг пост», «Нью-Йоркер», «Космополитен» и «Эсквайр» 1963—67 годов: дис. ... канд. филол. наук: 10.00.00. М.: МГУ, 1969.
(*Kustova L.S.* Literaturnaya zhurnalistika USA i osnovnyye tendentsii razvitiya sovremennoy zhurnal'noy novelly: na materialakh zhurnalov «Saturday Evening Post», «New Yorker», «Cosmopolitan» i «Esquire» 1963—67 godov. Moscow, 1969.)
- [Лапланш, Понталис 1996] — *Лапланш Ж., Понталис Ж.-Б.* Словарь по психоанализу / Пер. с франц. Н.С. Автономовой. М.: Высшая школа, 1996.
(*Laplanche J., Pontalis J.-B.* Vocabulaire de la psychoanalyse. Moscow, 1996. — In Russ.)
- [Ротенберг 1983] — *Ротенберг Т.А.* «Новый журнализм» как явление литературной жизни США 60-х — начала 80-х годов XX века: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.10. М.: МГУ, 1983.
(*Rotenberg T.A.* «Novyy zhurnalizm» kak yavleniye literaturnoy zhizni USA 60-kh — nachala 80-kh godov XX veka. Moscow, 1983.)
- [Фрейд 1995] — *Фрейд З.* Семейный роман невротиков // Фрейд З. Художник и фантазирование. М.: Республика, 1995. С. 135—138.
(*Freud S.* Die Familienromane der Neurotiker // Freud S. Der Dichter und das Phantasieren. Moscow, 1995. — In Russ.)
- [Фрейд, Брейер 2005] — *Фрейд З., Брейер Й.* Предупреждение. О психическом механизме истерических феноменов // Фрейд З. Собр. соч.: В 26 т. СПб.: ВЕИП, 2005. Т. 1.
(*Freud S., Breuer J.* Über den psychischen Mechanismus hysterischer Phänomene. Vorläufige Mittheilung // Freud S. Sobr. soch.: In 26 vols. Saint Petersburg, 2005. Vol. 1. — In Russ.)
- [Харитонов 2020] — *Харитонов Д.В.* Дискурс правды: Новая журналистика и роман // Новый филологический вестник. 2020. Т. 52. № 1. С. 250—264.
(*Kharitonov D.V.* Diskurs pravdy: Novaya zhurnalistika i roman // Novyy filologicheskiy vestnik. 2020. Vol. 52. № 1. P. 250—264.)
- [Anderson 1987] — *Anderson C.* Style as Argument: Contemporary American Nonfiction. Carbondale: Southern Illinois University Press, 1987.
- [Aucoin 2005] — *Aucoin J.L.* The Evolution of American Investigative Journalism. Columbia: University of Missouri Press, 2005.
- [Bayley 1982] — *Bayley E.R.* Joe McCarthy and the Press. Madison: University of Wisconsin Press, 1982.
- [Bloom 2001] — Tom Wolfe / Ed. by H. Bloom. Philadelphia: Chelsea House Publishers, 2001.
- [Boyd 2009] — *Boyd B.* On the Origin of Stories: Evolution, Cognition, and Fiction. Cambridge: Harvard University Press, 2009.
- [Bryan 1974] — *Bryan J.* The Psychological Structure of The Catcher in the Rye // PMLA. 1974. Vol. 89. № 5. P. 1073.
- [Campbell 2006] — *Campbell W.J.* The Year That Defined American Journalism: 1987 and the Clash of Paradigms. New York: Routledge, 2006.
- [Connery 1992] — A Sourcebook of American Literary Journalism / Ed. by T.B. Connery. Westport: Greenwood Press, 1992.
- [Dickstein 1977] — *Dickstein M.* Gates of Eden: American Culture in the Sixties. New York: Basic Books, 1977.

- [Ehrlich 2006] — *Ehrlich M.C.* Journalism in the Movies. Urbana: University of Illinois Press, 2006.
- [Fishwick 1975] — *New Journalism* / Ed. by M. Fishwick. Bowling Green: Bowling Green University Popular Press, 1975.
- [Flippen 1974] — *Flippen C.L.* Liberating the Media: The New Journalism. Washington, D.C.: Acropolis Books, 1974.
- [Ford 1937] — *Ford E.H.* A Bibliography of Literary Journalism in America. Minneapolis: Burgess Publishing, 1937.
- [Frus 1994] — *Frus P.* The Politics and Poetics of Journalistic Narrative: The Timely and the Timeless. Cambridge: Cambridge University Press, 1994.
- [Hartsock 2000] — *Hartsock J.C.* A History of American Literary Journalism: The Emergence of a Modern Narrative Form. Amherst: University of Massachusetts Press, 2000.
- [Hartsock 2016] — *Hartsock J.C.* Literary Journalism and the Aesthetics of Experience. Amherst: University of Massachusetts Press, 2016.
- [Hayes 1972] — *Hayes H.T.P.* Editor's Notes // *Esquire*. 1972. № 1 (January).
- [Hellmann 1981] — *Hellmann J.* Fables of Fact: The New Journalism as New Fiction. Champaign: University of Illinois Press, 1981.
- [Hollowell 1977] — *Hollowell J.* Fact & Fiction: The New Journalism and the Nonfiction Novel. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1977.
- [Humphrey 1996] — *Humphrey C.S.* The Press of the Young Republic, 1783—1833. Westport: Greenwood Press, 1996.
- [Huntzicker 1999] — *Huntzicker W.E.* The Popular Press, 1833—1865. Westport: Greenwood Press, 1999.
- [Johnson 1971] — *Johnson M.L.* The New Journalism: The Underground Press, the Artists of Nonfiction, and Changes in the Established Media. Lawrence: University Press of Kansas, 1971.
- [Kallan 1979] — *Kallan R.A.* Style and the New Journalism: A Rhetorical Analysis of Tom Wolfe // Tom Wolfe / Ed. by H. Bloom. Philadelphia: Chelsea House Publishers, 2001.
- [Kerrane, Yagoda 1997] — *The Art of Fact: A Historical Anthology of Literary Journalism* / Ed. by K. Kerrane, B. Yagoda. New York: Scribner, 1997.
- [Kharitonov 2021] — *Kharitonov D.V.* Brother Journalist: Tom Wolfe and the Serapions // *Comparative Literature Studies*. Vol. 58. № 1. P. 47—77.
- [Killen 2006] — *Killen A.* 1973 Nervous Breakdown: Watergate, Warhol, and the Birth of Post-Sixties America. New York: Bloomsbury, 2006.
- [Macdonald 1965] — *Macdonald D.* Parajournalism, or Tom Wolfe and His Magic Writing Machine // *The Reporter as Artist: A Look at the New Journalism Controversy* / Ed. by R. Weber. New York: Hastings House, 1974. P. 223—233.
- [Maras 2013] — *Maras S.* Objectivity in Journalism. Cambridge: Polity Press, 2013.
- [McEneaney 2009] — *McEneaney K.* Tom Wolfe's America: Heroes, Pranksters, and Fools. Westport: Praeger, 2009.
- [McEneaney 2016] — *McEneaney K.T.* Hunter S. Thompson: Fear, Loathing, and the Birth of Gonzo. Lanham: Rowman & Littlefield, 2016.
- [McKeen 1998] — *McKeen W.* Tom Wolfe. New York: Twayne Publishers, 1995.
- [McKeen 2008] — *McKeen W.* Outlaw Journalist: The Life and Times of Hunter S. Thompson. New York: W.W. Norton & Company, 2008.
- [McPherson 2006] — *McPherson J.B.* Journalism at the End of the American Century, 1965—Present. Westport: Praeger, 2006.
- [Mindich 1998] — *Mindich D.T.Z.* Just the Facts: How "Objectivity" Came to Define American Journalism. New York: New York University Press, 1998.
- [Nord 2001] — *Nord D.P.* Communities of Journalism: A History of American Newspapers and Their Readers. Urbana: University of Illinois Press, 2001.
- [Polsgrove 2001] — *Polsgrove C.* It Wasn't Pretty, Folks, But Didn't We Have Fun? Surviving the '60s with *Esquire's* Harold Hayes. Oakland: RDR Books, 2001.
- [Ragen 2002] — *Ragen B.A.* Tom Wolfe: A Critical Companion. Westport: Greenwood Press, 2002.
- [Roggenkamp 2005] — *Roggenkamp K.* Narrating the News: New Journalism and Literary Genre in Late Nineteenth-Century American Newspapers and Fiction. Kent: The Kent State University Press, 2005.
- [Schudson 1978] — *Schudson M.* Discovering the News: A Social History of American Newspapers. New York: Basic Books, 1978.
- [Scura 1990] — *Conversations with Tom Wolfe* / Ed. by D.M. Scura. Jackson: University Press of Mississippi, 1990.
- [Silverman 2008] — *Silverman A.* The Time of Their Lives: The Golden Age of Great American Book Publishers, Their Editors and Authors. New York: St. Martin's Press, 2008.
- [Sims 1990] — *Literary Journalism in the Twentieth Century* / Ed. by N. Sims. New York: Oxford University Press, 1990.
- [Sims 2007] — *Sims N.* True Stories: A Century of Literary Journalism. Evanston: Northwestern University Press, 2007.
- [Sloan, Williams 1994] — *Sloan Wm.D., Williams J.H.* The Early American Press, 1690—1783. Westport: Greenwood Press, 1994.
- [Smythe 2003] — *Smythe T.D.* The Gilded Age Press, 1865—1900. Westport: Praeger, 2003.

- [Streitmatter 2012] — *Streitmatter R.* Mightier than the Sword: How the News Media Have Shaped American History. Boulder: Westview Press, 2012.
- [Stuntz 2002] — *Stuntz A.* Grotesque Journalism: Hunter S. Thompson's Reimagining of the Bakhtinian Carnavalesque. An English Honors Thesis. Dartmouth College, 2002.
- [Teel 2006] — *Teel L.R.* The Public Press, 1900—1945. Westport: Praeger, 2006.
- [Vonnegut 1965] — *Vonnegut K.* Infarcted! Tabescent! // The Critical Response to Tom Wolfe / Ed. by D. Shomette. Westport; London: Greenwood Press, 1992.
- [Weber 1974] — The Reporter as Artist: A Look at the New Journalism Controversy / Ed. by R. Weber. New York: Hastings House, 1974.
- [Weingarten 2005] — *Weingarten M.* The Gang That Wouldn't Write Straight: Wolfe, Thompson, Didion, and the New Journalism Revolution. New York: Three Rivers Press, 2005.
- [Witcover 1997] — *Witcover J.* The Year the Dream Died: Revisiting 1968 in America. New York: Warner Books, 1997.
- [Wolfe 1965] — *Wolfe T.* The Kandy-Kolored Tangerine-Flake Streamline Baby. New York: Farrar, Straus and Giroux, 1965.
- [Wolfe 1972a] — *Wolfe T.* The Birth of «The New Journalism»: An Eyewitness Report // New York Magazine. 1972. 14 February. P. 30—45.
- [Wolfe 1972b] — *Wolfe T.* The New Journalism: A La Recherche Des Whichy Thickets // New York Magazine. 1972. 21 February. P. 39—48.
- [Wolfe 1972c] — *Wolfe T.* Why They Aren't Writing the Great American Novel Anymore // Esquire. 1972. № 12 (December). P. 125—159.
- [Wolfe, Johnson 1973] — The New Journalism: With an Anthology Edited by Tom Wolfe and E.W. Johnson. New York: Harper & Row, 1973.
- [Wolfe 2000] — *Wolfe T.* The New Yorker Affair // Idem. Hooking Up. New York: Picador, 2000.
- [Yagoda 2000] — *Yagoda B.* About Town: *The New Yorker* and the World It Made. New York: Scribner, 2000.
- [Zavarzadeh 1976] — *Zavarzadeh M.* The Mythopoetic Reality: The Postwar American Non-fiction Novel. Urbana: University of Illinois Press, 1976.