

На правах рукописи

Харитонов Дмитрий Владимирович

**«Новый журнализм» в сравнительно-исторической
перспективе (программы литературного освоения факта в
США 1960-х годов и в России 1920-х)**

Специальность: 10.01.03 – Литература народов стран зарубежья
(европейская и американская литература)

**Автореферат
диссертации на соискание ученой степени
кандидата филологических наук**

Москва - 2010

Работа выполнена на кафедре истории зарубежной литературы
филологического факультета Московского государственного университета
имени М.В.Ломоносова

Научный руководитель: доктор филологических наук, профессор
Венедиктова Татьяна Дмитриевна

Официальные оппоненты: доктор филологических наук, профессор
Балдицын Павел Вячеславович
Московский государственный
университет имени М.В.Ломоносова,
факультет журналистики

кандидат филологических наук
Сухотина Мария Павловна
ООО Школа иностранных языков
«Ламанш»

Ведущая организация: **Кафедра истории мировой
художественной культуры
Мордовского государственного
педагогического института имени
М.Е.Евсевьева**

Защита диссертации состоится «9» апреля 2010 года на заседании
диссертационного совета Д 501.001.25 при Московском государственном
университете имени М.В.Ломоносова
Адрес: 119991, Москва, Ленинские горы, МГУ, 1-й учебный корпус,
филологический факультет

С диссертацией можно ознакомиться в научной библиотеке филологического
факультета Московского государственного университета имени
М.В.Ломоносова

Автореферат разослан «9» марта 2010 г.

Ученый секретарь
диссертационного совета,
доцент

А.В.Сергеев

В работе выполнен сопоставительный анализ двух форм фактуального («невывымышленного», документального) письма, сложившихся в сходных социокультурных ситуациях: это советская «литература факта», возникшая в 1920-х годах, и американский «новый журнализм» 1960-х годов. Сопоставление позволяет выявить и поставить ряд проблем, связанных с понятием фактуального письма, его бытования и функций в культуре XX века. Сопоставление распространяется также на две фигуры, представлявшие – в качестве теоретиков и практиков-экспериментаторов – то и другое направление. Виктор Шкловский (1893-1984) и Томас (Том) Вулф (р. 1933) интересуют нас как носители авангардного сознания и субъекты специфического поведения, как бытового, так и творческого.

Предмет исследования – две формы фактуального письма, сложившиеся в американской и русской литературах XX века, соответственно в 1960-х и 1920-х годах (т.н. «новый журнализм» и «литература факта») - их культурные функции и связь с эстетикой авангарда.

Материал непосредственного анализа – а) манифесты «литературы факта» и «нового журнализма»: подготовленный Лефом сборник «Литература факта» (1929) и написанное Вулфом предисловие к антологии «Новый журнализм» (1973), б) первые значительные опыты Шкловского и Вулфа в области экспериментального письма, характеризующиеся установкой одновременно на «литературность» и на «документальность» - «Сентиментальное путешествие» (1923) и «Электропрохладительный кислотный тест» (1968). В отдельной главе, на основе биографического и автобиографического материала, рассматривается семиотика бытового поведения Шкловского и Вулфа - примеры сознательного «сочинения» ими себя в качестве свидетелей и участников вершащейся истории - «героев времени», «культурных персонажей».

Задачи, поставленные в работе, таковы:

1) Показать сходство в устройствах систем «литературы факта» и «нового журнализма», а также различия, обусловленные культурным и

историческим контекстом; рассмотреть на примере этого сопоставления и на примерах текстов Шкловского и Вулфа, соотношение «фактуальности» (документальности) и «литературности» (эстетической функциональности), уяснить характер существующего между этими категориями конфликта и/или обмена.

2) Показать сходство стратегий самопрезентации Шкловского и Вулфа в вышеупомянутом качестве «культурных персонажей», сосредоточившись на отдельных характерных «приемах».

3) Разобрать «Сентиментальное путешествие» и «Электропрохладительный кислотный тест» как образцы экспериментальной историографии, не только не скрывающей субъективной природы письма, но, наоборот, делающей ее повышенно ощутимой (мы описываем этот феномен как «парадокс вовлеченного свидетельствования»).

Актуальность и научная новизна работы определяются тем обстоятельством, что предпринятые нами сопоставления прежде не становились предметом академической рефлексии: исследований, где «литература факта» (которую невозможно рассматривать вне связи с формалистическим движением) сравнивались бы с «новым журнализмом», а фигура Шкловского соотносилась с фигурой Вулфа, не существует. Специфика материала побудила нас ставить вопросы, остававшиеся на протяжении последних десятилетий в центре теоретических дебатов: присущ ли момент вымысла всякому повествовательному тексту вне зависимости от того, лежит в его основе последовательность вымышленных или реальных событий? Актуально ли разграничение «литературы» и «нелитературы» применительно к романическому, историческому и биографическому повествованиям? Возможно ли в связи с одними текстами говорить о правде запечатления фактов жизни с той же определенностью, с которой мы говорим о вымысле в связи с другими? Сопоставление фигур Шкловского и Вулфа раскрывает жизнь «литературного пограничья», позволяя рассуждать

о вариантах «экзистенциализации литературы», продолжая всегда своевременный разговор о природе творчества как такового.

Методологическая основа работы. При рассмотрении проблемы фактуальности и фикциональности (в терминологии Ж.Женетта), проблемы литературности, близости и различия исторического и литературного письма мы опирались на опыт современной нарратологии – прежде всего таких ученых, как Р. Барт, Ж. Женетт, М.Риффатер, Х.Уайт, В.Шмид.

Устанавливая соотношение формализма и «литературы факта», мы опирались на обобщающие работы таких исследователей, как О.Ханзен-Лёве, М.Заламбани, В.Эрлих, К.Поморски¹, а также конкретные разработки Я.Левченко, А.Дмитриева, Д.Устинова, К.Кобрина, И.Калинина, Б.Парамонова, С.Зенкина, И.Сироткиной, А.Разумовой, А.Галушкина, А. и М.Чудаковых, И.Сухих, М.Ямпольского.

Теоретический образ «нового журнализма» в нашей работе сформирован на основе работ Р.Вебера, Д.Хеллмэнна, Д.Холлуэлла, М.Джонсона, М.Вайнгартена, М.Дикстайна, Ф.Фрас, У.Маккина, Б.Рэген, К.Маккини. Ввиду того, что в России история и теория «нового журнализма» до сих пор не оказывались в фокусе пристального внимания, мы сосредоточились на американских исследованиях, отобрав из множества написанных за полстолетия работ наиболее принципиальные, методологически ориентированные.

Научно-практическая значимость работы. Исследование может быть использовано при подготовке курсов и спецкурсов, посвященных истории литературы и культуры XX века, в частности – проблемам «литературного поведения» и «литературного быта».

Апробация диссертации. Работа обсуждалась на заседании кафедры истории зарубежной литературы филологического факультета Московского

¹ Ханзен-Лёве О. Русский формализм. - М.: Языки русской культуры, 2001. Заламбани М. Литература факта. От авангарда к соцреализму. - С-Пб.: Академический проект, 2006. Эрлих В. Русский формализм: история и теория. - С-Пб.: Академический проект, 1996. Pomorska, K. Russian Formalist Theory and its Poetic Ambience. - Paris, 1968.

государственного университета имени М.В. Ломоносова (9 октября 2009 года).

Структура диссертации. Работа состоит из введения, трех глав, заключения, приложения и библиографического списка из 137 позиций.

Содержание работы

Во введении формулируются задачи и основные положения исследования, определяются его предмет, материал, актуальность и методологическая основа.

Глава I – «Две программы “гиперреализма”» - посвящена сравнению двух манифестов «литературы факта» и «нового журнализма», фиксирующих синхронные трансформации газетного и литературного письма. Советские 1920-е и американские 1960-е обрели своих «летописцев» - в том числе тех, в чьи намерения входило переустройство систем литературы и газеты с тем, чтобы эти «медиумы» могли как можно точнее и полнее запечатлеть историю, творящуюся ежесекундно и повсеместно, создаваемую не только «героями», но и самыми обыкновенными людьми и слагающуюся не только из «деяний», но и из самых обыкновенных фактов. Такими «летописцами актуального» ощущали себя представители советского авангарда, отвечавшие за теорию и практику «литературы факта», и американские журналисты, отступившие от ряда профессиональных конвенций ради самопровозглашенного «нового журнализма».

1. Исторический факт как ценность. Контексты и способы обоснования. Понятие «факта» стало центральным для занимающих нас форм письма. Отстраненность литераторов-современников от окружающей их жизни, с точки зрения Вулфа, - «глупость», с точки зрения фактовиков – «измена». Самих себя они представляют на исторической передовой, в эпицентре событий, требующих запечатления и осознания. Фактовиков воодушевляет пафос преодоления искусства, радикального пересмотра

отношений между литературной и внелитературной действительностью. «Правдивость» «нового журнализма» имеет откровенно конвенциональный характер, складываясь из а) ответственности пишущего за точное описание некоторого опыта и б) готовности читающего доверять этой претензии. Для Вулфа трансляция «правды» (т.е. создание разновидности «эффекта реальности», описанного Р.Бартом) есть, с одной стороны, составляющая журналистского профессионализма, с другой – позаимствованный у литературного реализма действенный прием воздействия на читателя, обеспечивающий его «вовлечение» в текст.

2. Опыт газеты: pro и contra. «Литература факта» и «новый журнализм» многим обязаны газетной практике, смысл которой как раз и состоит в оперативном, всестороннем и основанном на «факте» освещении текущей жизни.

2а. «Литература факта»: газета как ориентир. Газета понимается фактовиками как медиум, идеально отвечающий социально-историческому «моменту», делающий возможным запечатление и постижение его динамики и сложности. Традиционное художественное письмо, в их представлении, неизбежно искажает факты. «Остаточная ценность» исчерпавшего себя беллетристического метода ставится в прямую зависимость от той степени, в которой он полезен методу газетному: литература должна раствориться в газете.

2б. «Новый журнализм»: восстание против объективности. Интерес к новой американской действительности заставляет Вулфа искать новые средства ее запечатления. Подобно тому, как советские фактографы уходили от «устаревшей» традиционной литературы, Вулф уходит от современной ему «автоматизировавшейся» журналистики. Ориентиром ему служит реалистическая проза, – при демонстративном отрицании культивируемых реализмом простоты, «прозрачности» письма. Если фактовикам казалось, что это литература не успевает за историей, – то «новые журналисты» сочли, что именно газета перестала годиться для полноценного отображения бурно

обновляющейся социальной действительности. Традиционной газетной публицистике, полагают они, не хватает гибкости, подвижности, чуткости, в ее систему не входят механизмы, которые позволяли бы видеть, слышать и фиксировать «новую жизнь»: эти механизмы обнаруживаются в литературе.

3. Опыт романа. Избирательное сродство. Реалистическая (и натуралистическая) литературная традиция имеет для систем «литературы факта» и «нового журнализма» не меньшее значение, чем система газеты. Первая отвергает беллетристическую традицию со всею страстью авангарда, а второй, напротив, стремится приобщиться к ней; эта ситуация обратна симметрична ситуации с газетой, оказавшейся объектом притяжения для теоретиков «литературы факта» и объектом отторжения для соратников Вулфа.

3а. «Новый журнализм»: реабилитация реализма в контексте постмодерна. Современная Вулфу модернистская литература возмущает его своим недальновидным эскапизмом: писатели отвернулись от действительности и отказались от реалистического метода, что, по мнению Вулфа, завело их в профессиональный тупик. Реализм представляется Вулфу не просто одним из ключей, подбираемых по ходу истории к постоянно меняющимся замкам читательского восприятия, – это почти универсальная отмычка, перед которой ни один замок не устоит. По замыслу Вулфа, «новый журнализм» должен перенять у реалистического письма его формообразующие приемы, способы создания «эффекта реальности» – но применять их не в контексте романического вымысла, но в контексте прямой фиксации социокультурного опыта.

Существенно то, что все это пишется в контексте теоретических дебатов о «конце литературы» и связанных с этим усилий «извне» осмыслить ее природу. Антагонистом устойчивых форм литературного вымышления в американском варианте оказывается не радикальное политическое воображение (как в варианте русском), а новые аудио-визуальные медиа (в 1960-70-х это прежде всего телевидение), делающие возможным фиксацию

чувственного опыта и «прямую трансляцию» его во времени и пространстве; именно с телевидением теперь состязается слово, призывая себе на помощь «старую гвардию» (приемы реалистического письма). Вместе с тем Вулф не намерен замыкать «новый журнализм» в стилистических границах реалистической традиции. Стилистический эклектизм – одна из наиболее ярких примет «нового журнализма»: ясность, прозрачность, нейтральность письма – понятия, ассоциируемые с реализмом – в глазах Вулфа связаны в первую очередь с «традиционной» журналистикой, от которой он призывает дистанцироваться. В отличие от фактовиков, Вулф не был пленен идеей «объективного» письма; действительность, в его представлении, подлежит запечатлению не такой, «какая она есть», но такой, какой она переживается пишущим, – поэтому стремление к правдивости и точности не исключает субъективности, а как раз предполагает ее. Показать предмет изображения «со всех сторон», дать читателю возможность *увидеть* его, а не *узнать* можно не иначе, как путем остранения, прибегая к разнообразию стилистических средств, полагал Вулф.

36. «Литература факта»: ревизия русской реалистической традиции. Беллетристика, войну которой объявили фактовики, – это, прежде всего, русская классическая реалистическая традиция, которая, по их логике, когда-то была явлением «условно-прогрессивным», но никак не подходит для нужд современности. В этой традиции они выделяют в качестве продуктивного т.н. «разночинский» вариант реализма, эстетически и идеологически чуждый основной («дворянской») традиции. Конфликт «разночинского» реализма с «дворянским» трактуется как конфликт «правды» и «правдоподобия», и «литература факта» осознает себя наследницей первого.

Работая в натуралистической традиции, фактовики представляют русскую фактографию XIX века слабым, разобщенным явлением, практически неразличимым в тени доминирующей традиции «идеалистического» реализма. Ценой такого «стратегического» умаления

подчеркивается оригинальность собственных новаций (Вулф, занимаясь литературной генеалогией «нового журнализма», тоже далек от пиетета и высоко избирателен в отношении предшественников: каких-то явлений в прошлом он предпочитает не замечать, поскольку не желает лишить свое детище ауры исторической уникальности).

Параметры дискурсов фактовиков и «новых журналистов» (тональность и форма их аргументации) при сходстве общего посыла существенно различны: манифесты фактовиков тяготеют к «дискурсу классовой борьбы», программные заявления «новых журналистов» – к «маркетинговому дискурсу». Для фактовиков история литературы неотделима от истории социальной, творимой под знаком утопического порыва: и в той, и в другой действуют «враги» и «попутчики», аполитичность вызывает подозрение, а классовая чуждость – нескрываемую враждебность, динамика же развития определяется конфликтом прогрессивного «добра» и реакционного «зла». При этом «зло» иной раз оказывается «необходимым»/«неизбежным» и ставится на службу «добру»; так, традиционная эстетика дурна и опасна, но обойтись вовсе без нее невозможно, и поэтому она ригористически осуждается в целом, но отчасти используется (такой подход имеет прямое соответствие в послеоктябрьской социальной истории, когда интеллектуальные и профессиональные ресурсы активно добывались из идеологически «загрязненных» источников).

Для «новых журналистов» релевантна совершенно иная аксиология: в истории литературы конкурируют не «правильные» и «неправильные» идеи, накрепко спаянные с теми или иными художественными формами, но формы, ценность которых определяется их способностью решать сугубо профессиональные задачи. Главная из задач – удовлетворение «потребительского спроса», доставка читателю определенных впечатлений, его эстетическое и эмоциональное удовлетворение (что не предполагает автоматизации читательского восприятия, напротив: «новый журнализм» в

значительной степени исходит из необходимости обновления эстетической парадигмы, слома устоявшихся форм).

Активное противостояние фактовиков беллетристической традиции и «новых журналистов» – традиции газетно-репортерской свидетельствует о доминантном спросе на «правду жизни», передать которую, с их точки зрения, оказалась не в силах ни литература, ни газета в их стабилизированном, традиционном виде. Литературе (в представлении фактовиков) не хватало объективности, выразительной точности, злободневности, за которыми пришлось обращаться к газете. Газете (в представлении «новых журналистов») не хватало субъективности, стилистического разнообразия, без которых невозможно дать читателю яркое, полноценное представление о событии и за которыми пришлось обращаться к литературе. Опыт теоретического и практического поиска «литературы факта» и «нового журнализма» указывает на осознание ценности трансгрессии, объединения медиумов ради усиления «эффекта реальности» через нарушение устоявшихся конвенций и «сбоя» сложившихся читательских ожиданий. В поисках «эффекта гиперреальности» та и другая творческая группировка предпринимает эксперимент по соединению медийных систем, усилия к образованию «сверх-системы» (по аналогии с «сверх-жанром») – соответственно, делает ставку на гибридные формы.

Глава II – Писатель как «антенна века»: автотехнологии В.Шкловского и Т.Вулфа.

В разделе 1 - Амплуа «полномочного представителя» литературного авангарда - развернуто сравнение Шкловского и Вулфа как главных представителей, теоретиков и эмблем литературного авангарда, русского и американского, соответствующих периодов. Принцип устранения границы между текстом и жизнью реализуется тем и другим, в том числе, и в технологии житнетворчества, причем ключевым приемом в обоих случаях оказывается остранение. И Шкловский, и Вулф умело и охотно пользуются, в

частности, такой «наглядной» его формой, как скандал, подтверждая мысль Л.Гинзбург о том, что все новаторские движения живут «предвзятостью и нетерпимостью»¹.

2. Остранение-1. Скандал как прием. Шкловский и Вулф скандализировали общественность своими поступками и заявлениями, бытовым поведением, а также поведением творческим: научные «танцы» Шкловского (по его собственному выражению) были вызовом как академическому, так и – косвенно – беллетристическому дискурсам, а субъективная, экспериментальная, эклектичная манера письма Вулфа была таким же вызовом дискурсам журналистскому и опять же беллетристическому. В качестве характерного примера скандального жеста Шкловского в диссертации разбирается его выступление на диспуте «Марксизм и формальный метод» в 1927 году. Параллели к этому выступлению в биографии Вулфа – двухчастная статья «Крохотные мумии! Правдивая история властелина страны ходячих мертвецов на 42-й улице!» (журнал «Нью-Йорк», 11/18 апреля 1965) и статья 1998 года «Трое моих суфлеров» - отповедь Д.Апдайку, Н.Мейлеру и Дж. Ирвингу, подвергшим уничижительной критике второй роман самого Вулфа. Полемизируя или откровенно провоцируя оппонентов, Шкловский и Вулф очень сознательно выступают в этих текстах как публичные представители и апологеты соответствующего «изма» (формализма и «нового журнализма»).

3. Остранение-2. Эстетизация быта. Шкловский и Вулф, каждый в своей культуре, стали «звездами», знаменитостями, публичными персонажами - светскими, но не салонными. Обоих характеризовал последовательно выдерживаемый стиль, в котором синкретически соединились стратегии поведения, письма и мышления, что и обеспечивало Шкловскому и Вулфу постоянное присутствие в культурном и профессиональном поле.

¹ Гинзбург Л. О старом и новом. - Л.: Советский писатель, 1982. - С.368.

Обособление, контраст и провокация на уровне семиотики поведения и внешнего образа для Вулфа важны принципиально: эти эффекты сознательно искомы и акцентируемы им, отнюдь не «побочны». В 1962 году он надевает летний белый костюм в декабре, шокируя и интригуя окружающих, и с этих пор белый костюм становится его неизменным облачением. Пережив и оставив в прошлом непродолжительный богемный период, Вулф начинает строить свой образ на отталкивании от богемы через обращение к аристократическому коду - не исключая таких его нюансов, как стоячий воротничок и зонт-трость. Костюм призван обеспечивать провокативный эффект: это одна из составляющих образа «южного джентльмена», «мятежного аристократа», стилистическую верность которому Вулф сохраняет по сей день – как знак противостояния господствующей эстетике модерна и постмодерна. В контексте наших рассуждений и семиотика образа-поведения Вулфа, и его постепенный переход от журналистики к вопиюще «устаревшей» социально-реалистической беллетристике представляются актами последовательного остранения себя, укреплением своих позиций как «странного журналиста» и «странной общественной фигуры».

Для Шкловского «странность» была ориентиром не менее важным и привлекательным, основой бытового и творческого поведения, а также поведения речевого, анализируемого наиболее подробно. Речь Шкловского – всегда включенный эстетический ионизатор, не дающий быту быть бытом. Наличие слушателей при этом было необязательно; внутренние монологи становились книгами, между речью и письмом не ощущалось границы. Примечательно, однако, что записанное за ним другими Шкловский читал как свое только в том случае, если узнавал в записанном живой ритм - не узнавая ритма, он не узнавал слов. Три плана – мышления, говорения, письма – сливались для него в один.

Подобно тому, как у Шкловского не было для публики «других слов», у Вулфа не было (и нет) для нее «другого костюма»¹. Подобно тому, как костюм Вулфа должен был способствовать не только увеличению дистанции между ним и окружающими, но и – при необходимости – сокращению этой дистанции, речь Шкловского исполняла конструктивную и деструктивную функции: предположительно сокращающую дистанцию между собеседниками и/или прекращающую коммуникацию.

Шкловский по мере сил хранил, а Вулф хранит до сих пор верность однажды найденному стилю как драгоценному выражению субъективности, индивидуальной системы представлений и ценностей.

4. После «звездного десятилетия». Проблема стиля тесно связана с проблемой автоматизации: «искусственное» поведение предполагает повторяемость и, следовательно, предсказуемость – и чем ярче, своеобразнее оказывается стиль, чем последовательнее он выдерживается, тем выше угроза быстро исчерпать его эффективный потенциал. То же касается и системы идей. Первичная потребность в художественном самовыражении определила известную подчиненность теоретических построений Шкловского и Вулфа «эстетическому» импульсу, сообщив им тот «интимный смысл» (Л. Гинзбург), без которого удачная историко-литературная работа невозможна.

Системы идей Шкловского и Вулфа с годами претерпевали изменения, но в основе своей оставались неизменными; то же можно сказать об их стиле: 1920-е и 1960-е годы стали для Шкловского и Вулфа «осевым временем» в масштабе их биографий. Тогда сформировались их образы, творческие принципы и методы: в дальнейшем они лишь корректировались.

О Шкловском существует невеселое представление, согласно которому он с течением времени сделался «только персонаж»: приметы его поздних

¹ В случае Вулфа мы не можем говорить о каком-то особом устройстве бытового речевого поведения; его речь, как можно судить по свидетельствам людей, его знавших и знающих, по интервью и публичным выступлениям, не отличается резкой индивидуализированностью. Для Шкловского, напротив, одежда не имела эстетического измерения (хотя теоретически могла бы иметь, ведь футуристы, как известно, остраивали свой облик при помощи желтых кофт и деревянных ложек; тем не менее, их теоретика это увлечение миновало).

книг - «печально-примитивный набор штампов» (В.Эрлих), «замаскированное изложение старых идей» (Б.Парамонов). Драма Шкловского – это драма одержимости идеей, на фундаменте которой был выстроен адекватный способ социального и творческого существования. Будучи порожден хронотопом 1920-х годов, он не мог в неизменном виде существовать в контексте последующих десятилетий, что привело к неустранимым системным сбоям. Мы не согласны считать позднего Шкловского «только персонажем», то есть признать, что он пал жертвой открытой им автоматизации. Ему удалось ее избежать – но и платить за это пришлось экзистенциальным и профессиональным коллапсом.

Эволюция Вулфа едва ли может быть представлена в драматическом свете, а остранение им своего творческого метода носило, кажется, добровольный характер, хотя одновременно было, конечно, реакцией на меняющуюся рыночную конъюнктуру. 1970-е годы Вулф определил как «Я-десятилетие» (the Me Decade), когда индивидуализм стал основой социального бытия, фокус внимания публики сместился с общественной злобы дня в область частного, а «новый журнализм» постепенно перестал быть «новостью». Эволюция Вулфа в направлении вызывающе традиционного романного творчества (с 1980-х годов) - явление скорее профессионального порядка, тогда как эволюция Шкловского, начиная с 1930-х, подразумевает куда более конфликтное отношение с социальной средой и мучительную внутреннюю полемику. Переходя от экспериментального «нового журнализма» к журналистике более традиционной, от провокационной культурной критики к реалистической прозе, Вулф не выпадал из ряда наиболее заметных фигур современной американской литературы. Сказать, что он шел от успеха к успеху, невозможно, но и провалов в его карьере не было тоже, - присутствие его на культурной авансцене (поддерживаемое, в дополнение к собственным усилиям, как доброжелательной, так и недоброжелательной критикой) на зависть стабильно. 1960-е годы не стали для Вулфа предметом пожизненной

одержимости, как для Шкловского 1920-е, хотя все свои главные идеи он сформулировал именно тогда и в дальнейшем лишь уточнял и воспроизводил. Даже с большим основанием, чем позднего Шкловского, его можно представить в качестве «только персонажа», но даже это, казалось бы, не слишком лестное представление он сам не без нарочитости поддерживал и поддерживает.

Глава III – Опыт экспериментально-исторического письма: «Сентиментальное путешествие» и «Электропрохладительный кислотный тест» - содержит разбор двух текстов, чрезвычайно важных для систем «литературы факта» и «нового журнализма» и репрезентативных для авангардных поисков советских 1920-х и американских 1960-х годов.

1. Парадокс вовлеченного свидетельствования. Шкловского роднит с Вулфом не только тотальный эстетизм (тотальный в том смысле, что эстетизация, то есть преодоление и обработка материала, не ограничиваясь текстами, распространяется на самообраз, а через него на быт), но и весьма специфический историзм. Его специфика – в обостренном переживании исторического момента (то есть настоящего) и его связи с прошлым и будущим. При этом и Шкловский, и Вулф осознают себя не только в социальной истории страны, но и в литературной профессии, а тем самым и в истории литературы. Своеобразие «историографической» позиции обоих определяется прежде всего ее субъективностью, отказом от отстраненности и объективации: и для Шкловского, и для Вулфа история – это пространство напряженного личного переживания. История осознается как частный, сугубо индивидуальный опыт, который одновременно является опытом национально-историческим: частная биография сознательно «насыщается» историей, тем самым обретая соответствующий масштаб.

С неукротимой деятельностью природы Шкловского связано осознание им профессионализма как одной из важнейших экзистенциальных категорий. Герой «Сентиментального путешествия» предстает специалистом в разных областях, которые приходится осваивать *ad hoc*, по необходимости: то

шофером, то подпольщиком, то солдатом – не переставая при этом быть филологом и рассказчиком в самом традиционном значении этого понятия, полагающимся в первую очередь на звучащее слово. Устная речь в его случае откровенно предшествует тексту, который кажется стенографической записью, расшифровкой. «Устность» Шкловского состоит в теснейшем родстве с его субъективностью, наиболее полно ей соответствует и ее выражает, - что позволяет ему в итоге создать экспериментальную повествовательную модель, в которой черты романа присутствуют, но не являются формообразующими. «Сентиментальное путешествие» – не роман, а также не биография, не мемуары и не дневник, хотя черты всех этих форм в нем имеются. Идеальным способом восприятия этого текста было бы прослушивание его в живом авторском исполнении, - на манер стихийного эпоса (тем более, что текст повествует об опыте столько же индивидуальном, сколько историческом).

Биография Шкловского моделирует громадный исторический сдвиг; в общем, то же самое можно сказать о биографии Вулфа. Как и Шкловский, он не желает «пропускать мимо жизнь, как погоду», а эпопею Кена Кизи и его группы, эту квинтэссенцию «психоделической революции», описываемую им в «Электропрохладительном кислотном тесте», воспринимает как явление безусловно историческое. Взгляд на историю сквозь призму биографии в обоих случаях имеет мало общего с традиционным представлением об историческом повествовании. Шкловского упрекали в том, что он всегда пишет о себе (т.е. история его занимает не как таковая, а исключительно как биографический материал), а Вулфа современный ему критик (Р.Скоулз) окрестил «истерииографом»: подразумевается, что Вулф, наблюдая «истерическую» эпоху, делает «истерию» частью своего творческого метода - отказываясь, соответственно, от апробированных «нормальными» историками подходов.

Общая тема «Сентиментального путешествия» и «Электропрохладительного кислотного теста» – капитуляция перед

историей, ощущение индивидуального бессилия перед ее лицом. В «Сентиментальном путешествии» эта тема реализуется через акцентирование ситуаций бессилия, в которые попадает герой-повествователь, в «Электропрохладительном кислотном тесте» – через мотив обреченности, устойчиво присутствующий в комментариях повествователя: Проказники творят историю путем взламывания социальных кодов, агрессивного использования маргинальных поведенческих стратегий, - повествователь описывает этот их опыт с позиций свидетеля - извне, но отчасти и изнутри. Проказники стремятся во что бы то ни стало преодолеть зазор между переживаниями и осознанием переживаний, ощутить «момент» бытия как такового во всей его чувственной и сверхчувственной полноте, - повествователь-Вулф стремится к аналогично-многомерному постижению «момента» исторического.

Происходящее для Шкловского – это тоже история, наблюдаемая сквозь призму биографического опыта; он не столько вписывает свою биографию в историю страны, сколько вписывает историю страны в свою биографию – сначала на бытовом уровне, затем, с минимальным «запаздыванием», на литературном. Ни как «биографическая личность», ни как автор-повествователь в «Сентиментальном путешествии» Шкловский не пытается уклониться от опыта: начинается война – он идет воевать, случается переворот – участвует в его последствиях и так далее, явно гордясь своей способностью «течь, изменяясь», «внашиваться во всякую обувь», «идти со всеми». Этим способностям повествователя со- и противопоставлен предельно субъективированный модус повествования: Шкловский настаивает на своей бытовой адаптируемости, но рассказывать о пережитом опыте может исключительно и сугубо по-своему. Резкая индивидуальность манеры рассказывания обслуживает т.о. повествование о том, как ее создатель «жил как все». Множество «ролей», которые приходится играть Шкловскому, сталкивается с единством стиля; этот стиль

держится на демонстративном владении материалом, раздробляет «чужие» дискурсы на части, немедленно вбирая их в себя.

Мотив адаптации есть и в «Электропрохладительном кислотном тесте», потому что в нем тоже есть мотив странной, чужой среды, с которой повествователю-аутсайдеру приходится выстраивать отношения, но Вулф с его подчеркнутым вниманием к бытовой проблематике и аристократическим ощущением социальной дистанции не спешит раствориться в «субъективной реальности» группы Кизи. Воздерживаясь от бытового отождествления с Проказниками, повествователь отчасти отождествляется с ними идеологически и практически полностью – на уровне текста, наполняя его чужими «голосами», которые в значительной мере замещают авторский. Если «Сентиментальное путешествие» - образец монологического текста, то «Электропрохладительный кислотный тест» – образец текста полифонического: хор, в котором рассказчик не всегда ведет и сравнительно нечасто солирует. Шкловский не может отказаться от своей манеры думать и говорить, зато с энтузиазмом играет разные социальные роли. Вулфу дорожит своим реноме журналиста, способного справиться с любой тематикой, зато и гордится своей стилистическую адаптируемостью, умением воспроизвести чужую – любую - манеру. Вулф не менее ориентирован на профессионализм, чем Шкловский – просто он специалист «узкого» профиля, а Шкловский «широкого» (для него грамотно растопить печку – задача не менее интересная и важная, чем написать хорошую статью, и подходит он к ней ответственно).

В письме как Шкловского, так и Вулфа проявляет себя мощная авторская воля и нарративный навык, обеспечивающие стабильное управление материалом, который в обоих случаях поражает объемом и сложностью устройства. Формообразующая основа «Электропрохладительного кислотного теста» – журналистское исследование, и эта основа определяет специфику текста в той же мере, в которой специфику «Сентиментального путешествия» определяет форма

устного рассказа. Строясь на сложном сочетании фактуальной установки с фикциональным инструментарием, текст не скрывает своего журналистского происхождения и, соответственно, заключает с читателем «пакт о доверии» - но читатель оказывается в двусмысленном положении, снова и снова наталкиваясь на приметы фикционального, «романного» повествования, рассчитанного на другое чтение и другую реакцию.

2. Гротеск как стилевой аналог «революционного карнавала».

Мир «Сентиментального путешествия», как и мир «Электропрохладительного кислотного теста», может быть обозначен как «революционный карнавал» - он пугает, зато нов и интересен. Мир «Сентиментального путешествия» рассматривается в данном разделе сквозь призму «романтического гротеска», описанного М.М. Бахтиным. Именно в субъективно-лирическом плане - через обретение новых, «нестертых» впечатлений и работу с ними - Шкловский предполагает примирение с перевернутым и зловещим миром.

Мир «Электропрохладительного кислотного теста» имеет менее мрачный облик, в нем заметнее светлая сторона карнавала. Профессионализм Вулфа требовал от него, с одной стороны, оказаться внутри контркультурного карнавального действия, с другой – остаться вовне, и из этой двойственной перспективы реконструировать автобусное путешествие Проказников. Хотя текст создает впечатление постоянного присутствия повествователя на месте действия, значительная часть опыта Проказников была воссоздана по источникам. Являясь образцовым журналистским исследованием (текст был неоднократно опознан в качестве такового, его достоверность не оспорил никто из Проказников, сам Кизи остался недоволен всего лишь одной сценой, которой, как ему показалось, не хватало «жесткости»), книга имеет эстетическую многомерность романа. Фактуальная установка текста на достоверное сообщение дополняется «романной» установкой на производство эстетического впечатления, на художественное *удивление* читателя. В итоге создается стойкое ощущение

несущественности того, имели описанные события место в реальности или нет; референциальность текста отходит на второй план, и читатель попадает в своего рода рецептивную ловушку: оснований полагать, что хотя бы один из предложенных ему на рассмотрение фактов является вымышленным, у него нет, - но и доказательства подлинности этих фактов также отсутствуют. Природа предмета - «субъективной реальности» носителей экстремального опыта - такова, что выходит далеко за рамки опыта повседневного, привычного, «нормального», рационального: Проказники не только большую часть времени проводят в измененном состоянии сознания, но и создают вокруг себя как можно более хаотическую обстановку. Вулф сочетает «внятное», более или менее отстраненное, «объективное» повествование с повествованием принципиально «невнятным», передающим искаженное восприятие искаженной действительности: повествование первого порядка соответствует ожиданиям читателя, настроившегося на достоверный рассказ, повествование второго порядка противоречит этим ожиданиям, но этот сбой (остранение) входит в систему восприятия текста.

Стремясь говорить о «субъективной реальности» Проказников *на ее/их языке*, то есть не нарушая ее устройства, сильно отличающегося от устройства реальности «общей», Вулф использует широкий диапазон выразительных средств и создает текст, в котором есть место и полифоническому тотально-субъективному нарративу в духе «Миссис Дэллоуэй» В.Вулф, и «поток сознания», и обильным нарушениям пунктуации, орфографии и графики, и «агрессивному» монтажу, и даже стихам. Расширение сознания – главная задача контркультуры 1960-х годов, к которой Вулф примыкает «краем» (как Шкловский – к социальным экспериментам 1920-х годов): он чуток к энергетике, социальной экзотике и перформативной динамике «бурного десятилетия», но задачу свою видит в том, чтобы конвертировать все это в привлекательный и доступный для широкого потребителя медийный продукт. Он – профессиональный посредник в стане отважных экспериментаторов, которые для него – и

субъекты высказывания, и объекты изображения. Субъективная модальность повествования не отменяет его достоверности и в каком-то смысле даже гарантирует ее - это и есть парадокс вовлеченного свидетельствования. Явное присутствие в тексте фигуры рассказчика, *ограниченного* своим способом мышления и повествования, но *стремящегося* по мере сил к правдивости рассказа (а также существование «биографического» варианта этой фигуры, ее социально-эмпирического дубликата, вне текста), создает больший эффект доверия, чем предполагаемое существование за текстом вездесущего и всезнающего абстрактного Рассказчика.

«Электропрохладительный кислотный тест», как мы видим, проще считать текстом модернистским, чем традиционно-реалистическим – хотя и написанным с декларативной оглядкой на реализм. Говорить о «реализме» здесь можно, только если понимать под реалистическим модусом письма стремление говорить о реальности на языке самой этой реальности, описывать ее через адекватные ей коды, а не полагать залогом «реалистичности» ориентацию на «прозрачность» письма, его «нулевую степень».

На примере «Сентиментального путешествия» Шкловского и «Электропрохладительного кислотного теста» Вулфа видно, до какой степени фактуальная и остро-экспериментальная установка может не противоречить «литературности», связанности с традицией (даже и не единственной!), эстетической схемой, моделью.

В **заключении** к диссертации подводятся итоги исследования и обозначается «сюжет» его возможного продолжения с привлечением ряда других параллелей из русской и американской литературных традиций. Сопоставление Шкловского и Вулфа нам кажется уместным продолжать в контексте проблемы самоповествования «личности в истории»: оба пропускают историю через себя и оба в ней по мере сил участвуют; для обоих значима проблематика «исторического поведения» и последовательное самоотстранение (связанное с эстетизацией бытового текста).

В приложении предлагается контур обозначенного исследовательского «сюжета» - сравнение (в первом приближении) опытов В. Шкловского и В. Розанова, с одной стороны, и Т. Вулфа и Марка Твена, с другой. Задача этого сравнения – подготовить более основательное обращение к проблеме «двойника» (двойника-текста и двойника-персонажа) как инстанции, связующей литературное измерение культурной жизни с повседневно-историческим и «литературную» личность - с личностью бытовой и биографической.

По теме диссертации опубликованы следующие работы:

1. Харитонов Д.В. Тенденция к эстетизации медиа в ранней публицистике Тома Вулфа // Материалы докладов XIV Международной конференции студентов, аспирантов и молодых ученых «Ломоносов» (электронный ресурс). www.lomonosov-msu.ru

2. Рецензия на книгу «Факт или вымысел? Антология. Эссе, дневники, письма, воспоминания, афоризмы английских писателей». Сост. А.Ливергант. – М.: Б.С.Г. – ПРЕСС, 2008. – 1127 с. // НЛО, №96 (2009). – М.: Новое литературное обозрение, 2009. – С.369-370.

3. Харитонов Д.В. «Странность» как ценность: Виктор Шкловский и Том Вулф // Вестник Московского университета. Серия 9. Филология. 2010. №1. – М.: Изд-во МГУ, 2010. – С.116-123.

