

Дмитрий Харитонов

[2001]

ЛИТЕРАТУРА ФАКТА КАК ФАКТ ЛИТЕРАТУРЫ

1

Слова «литература факта», вероятнее всего, напомнят читателю о советской документалистике 1920-х годов, той самой фактографии, которую итальянская славистка М. Заламбани называет лебединой песней и апофеозом русского авангарда. Наверняка вспомнится этому читателю и сборник «Литература факта» (1929) [Литература факта 2000], посвященный теории и практике письма, призванного заместить художественную литературу, и оказавшийся его надгробием: уже в начале 1930-х годов «поэтика соцреализма полностью вытесняет литературу факта, и та окончательно сходит со сцены» [Заламбани 2006: 112]. В этой статье будет сделана попытка дополнить историю понятия литературы факта и несколько расширить его границы, соотнеся советский ее вариант (в том идеальном виде, в котором его представили авторы вышеупомянутого сборника) с американским, описанным в соименной монографии 1980 года Р. Вебером [Weber 1980]).

В Америке словосочетание «литература факта» Вебер употребил не первым и не последним¹, но он превратил это словосочетание в концепцию — не менее последова-

1 См., например: [Hollowell 1977], [Winterowd 1990], [Frus 1994].

тельную и в то же время противоречивую, чем созданная деятелями ЛЕФа. Приведем ее основные положения.

Сначала Вебер дает понять, что под литературой факта следует понимать «нон-фикшн с литературной задачей», или попросту «литературный нон-фикшн»; он относит это явление к 1960–1970 годам, но обещает иметь в виду его долгую и почтенную историю. Далее он несколько сбивает нас с толку, отделяя литературный нон-фикшн от «рода литературной журналистики» на том основании, что те, кто занимается последней, «считают свой нон-фикшн по преимуществу журналистским, а не одновременно журналистским и литературным» (С. 2)². По всей видимости, Вебер верит в существование некоей разграничительной линии, пусть самой неотчетливой, отделяющей «журналистику как литературу» от литературной журналистики, которая создается авторами, применяющими в документальном повествовании инструментарий художественной прозы ради того, чтобы создать «что-то от атмосферы художественной литературы, но не добивающимися полной драматизации или реконструкции фактографического материала в духе художественной литературы» (С. 2). Столь туманные утверждения требуют очень наглядных примеров, а те, что приводит Вебер (используя заодно новые определения: «личная журналистика», «экзистенциальная журналистика»), не вполне проясняют его мысль; он, в сущности, лишь повторяет, что в этой псевдожурналистике больше от журналистики, чем от литературы, обходясь без подробностей. К примеру, книги Джона Макфи, предшествующие его «Прибытию в страну» (1976), Вебер называет высокой журналистикой, а не «художественной журналистикой» (*art journalism*) или литературным нон-фикшн; по Веберу, они суть образцы творческого репортажа, хотя,

2 Здесь и далее ссылки и цитаты будут даваться на книгу Вебера [Weber 1980] с указанием в круглых скобках номеров страниц.

скорее, относятся к категории журналистских статей длинной в книгу, а не к нон-фикшн, будь то нон-фикшн в форме романа или просто с какими-то романскими свойствами. Это различие иначе как таинственным (или, говоря словами самого Вебера, «неоправданно прихотливым») не назовешь. Какими же приемами пользовался Макфи, стремясь создать что-то от атмосферы художественной литературы? В чем выражается то, что он не добился полной драматизации в духе художественной литературы? Почему его книги не читаются, как романы, иными словами, каких романских свойств им недостает? Дело становится еще сложнее, когда Вебер заявляет, что «в конце концов нон-фикшн становится литературным, а журналистика — художественной не потому, что применяются те или иные приемы, а благодаря способности сделать фактический опыт осмысленным... придав весу и значимости частности, наделив частность говорящим смыслом» (С. 23–26, 115–116). Нам остается думать, что в нон-фикшн, по-видимому, куда больше художественного, чем обыкновенно предполагается, и гадать, почему высокая журналистика Макфи (да и чья бы то ни было) не дает нам этих говорящих смыслов. Не слишком помогает и краткое рассуждение Вебера о книге Эдварда Кейса «Мичиганские убийства» (1977), «литературном произведении лишь в поверхностном смысле, поскольку некоторые из его основных приемов взяты из художественной практики», которое увлекает читателя «ловкой реконструкцией в духе художественной литературы, но не затягивает в мир подразумеваний и смыслов в духе художественной литературы» (С. 133).

Ограниченное представление Вебера о литературной журналистике (в которой, скажем, не нашлось места Тому Вулфу³) можно объяснить тем, что к 1980 году эта

3 О связи Тома Вулфа с литературной журналистикой нами готовится специальная публикация.

форма отнюдь не была должным образом изучена⁴, а тот исследовательский лексикон, которым пользуются сегодня, тогда только начинал складываться (и Вебер, разумеется, внес в этот процесс важный вклад). Соответственно, некоторых формулировок, которые кажутся нам неудачными, избежать, наверное, было нельзя. Существеннее то, что Веберова концепция «нон-фикшн с осознанной литературной задачей», то есть «такой формы нон-фикшн, в которой автор пытается свести воедино противоречащие друг другу роли наблюдателя и создателя, журналиста и художника» (С. 3) согласуется с нынешним представлением о литературной журналистике. (Д. Хартсок дает ей следующее «рабочее определение»: это «корпус текстов, которые... читаются как роман или рассказ, но при этом правдивы или претендуют на правдивое отражение феноменального опыта... некий “вымысло-факт” (“faction”), с одной стороны, признающий родство с художественной литературой (в традиционном понимании слов “художественная литература”), с другой — претендующий на запечатление мира “факта”» [Hartsock 2000: 1].) Главные писатели, которых Вебер причисляет к своей концепции (Трумэн Капоте, Том Вулф, Норман Мейлер), — те же, что в первую очередь ассоциируются в американской традиции с литературной журналистикой. Получается, что его литература факта — это то, что впоследствии будет названо «искусством факта»⁵. О неамериканских примерах литературы факта Вебер ничего не говорит, из чего заключаем, что советской фактографии он не знал; между тем возможность узнать о ее существовании у него была.

4 Об этом см.: [Hartsock 2000].

5 См.: [The Art of Fact 1998].

Обратимся к статье В. Барушиана под названием «Русский футуризм в конце 1920-х: литература факта» [Barooshian 1971]. Она была опубликована в 1971 году, на исходе золотого века американской литературной журналистики и накануне первого этапа ее полноценного осмысления, чем и можно объяснять то обстоятельство, что эта статья, кажется, не была толком прочитана. Такое впечатление, что практики, теоретики, критики и исследователи были слишком озабочены тем, что происходило с нон-фикшн в Соединенных Штатах, чтобы обратить внимание на советскую разновидность этого явления, к тому же давным-давно почившую и не оставившую прямого и славного потомства. При этом между советской и американской формами литературы факта есть и примечательные сходства, и не менее примечательные различия.

Барушиан начинает с «литературного противостояния» конца 1920-х между авангардно-формалистским альянсом и РАППом; Ассоциация пролетарских писателей выступала за гегемонию пролетарской литературы (социалистического реализма), а их противники утверждали, что художественная литература в принципе не годилась для запечатления «новой жизни», ставшей возможной благодаря революции. Требовалось нечто иное, не укорененное в старом мире и, следовательно, пригодное для нового. Это иное должно было непосредственно соотноситься с реальностью: роман, не мыслимый без вымысла, должен был сойти со сцены, а на смену ему должна была прийти литература факта.

«Методы и приемы литературного прошлого, — пишет Барушиан, излагая мысль О. Брика, — были неприменимы к новой литературной и социальной эпохе, требовавшей для самовыражения новых литературных форм» [Barooshian 1971: 39]. Художественная литература искажа-

ла действительность, поэтому эти новые формы следовало искать в повествованиях, основанных на факте, «наиболее полных и объективных источниках знания... явно необходимых для возникновения нового восприятия действительности» [Barooshian 1971: 41]. От литературы факта также требовалась способность преобразовывать действительность в соответствии с этим новым ее восприятием. Барушиан представляет литературу факта плотью от плоти авангарда с его поиском новых форм, вызванным разрывом с литературной традицией и вдохновленным верой в то, что литература должна изменить мир. Эта картина, в общем, верна, но ее автор упустил из виду ряд деталей, важных для нашего сопоставления советского и американского вариантов литературы факта.

По Барушиану, литература факта представляла собою *художественное* явление. Она, безусловно, им и была, но, так сказать, не благодаря, а вопреки тем, кто ратовал за нее, отвергая методы и приемы литературного прошлого, чтобы отделаться от «литературы праздной выдумки, преподносимой под флагом заповедного и раз навсегда мистически заповеданного «художества»», и создать вместо нее «литературу не наивного и лживого правдоподобия, а самой всамделишной и максимально точно высказанной правды» [Литература факта 2000: 5]. Апологеты литературы факта от ЛЕФа считали, что художественная литература, в первую очередь классический роман, посвятила себя неизбежно-превратному изображению действительности в угоду тем, кого эта действительность и в настоящем своем виде устраивала, а также тем, кому было не под силу ее изменить. Старая литература считалась неотделимой от ушедшего мира, а ее приемы — неотделимыми от социальной функции этой литературы; заимствование формы предполагало заимствование содержания и потому считалось опасным. Невозможно переоценить роль идеологии в теории литературы факта,

которая была в первую очередь явлением *политическим*. Под политическим лозунгом предполагалось оберегать «правду живого факта», под ним же следовало «объявить войну художеству» [Чужак 2000а: 18].

Как уже говорилось, советская литература факта должна была непосредственно оказывать влияние на действительность — не только объективно отражать, но и конструктивно преобразовать ее; тех же, кто по-прежнему тяготел к «художеству», нужно было исправлять. Разбирая статью Брика «Ближе к факту», Заламбани пишет, что Брик, утверждающий, в частности, что художественное произведение и не может, и не имеет целью фиксировать факты, не просто полемизирует с писателями-современниками: «...на обсуждение ставится сама сущность искусства... утверждения Брика сродни отказу от искусства как такового» [Заламбани 2006: 62–63]. (Неслучайно ему также принадлежит статья под названием «Против “творческой” личности» в том же сборнике, в которой говорится о борьбе против индивидуалистической художественной литературы за деловую, газетно-журнальную.)

Искусство губит правду, следовательно, нужно найти способ разделаться с искусством и добраться до правды: вот главная проблема неполитического характера, с которой столкнулась советская литература факта. Прежняя литература представляла угрозу и считалась по большей части безнадежно испорченной, но тем не менее в чем-то была полезна: «Переходя на новую литературу, мы все же учимся у старой. Нужно же у кого-то перенимать — нельзя же так, совсем без наследства... Нужно взять кое-что и от литературы выдумки, — поскольку стопроцентного разрыва между жанрами нет, — и приспособить это взятое к месту и времени, т. е. в порядке условного использования» [Чужак 2000а: 17]. Нужно отнять у эстетики некоторые ее инструменты и поставить их на службу моменту — опять-таки условно; предшественников нуж-

но искать среди наиболее «прогрессивных» писателей XIX века, а товарищей — среди наиболее «ответственных» современников. Эти положения помещают литературу факта вместе с ее декларациями нелитературности в контекст явственно литературный, создавая в самых основах ее теории двусмысленность и противоречие.

Н. Чужак относит к литературе факта: очерк, *научно-художественную, т. е. мастерскую* (курсив мой. — Д. Х.) монографию, газету, факто-монтаж, фельетон, биографию, мемуары, автобиографию, человеческий документ, эссе, дневник, отчет о заседании суда (вместе с общественной борьбой вокруг процесса), описание путешествий, исторические экскурсии, запись собрания и митинга, «исчерпывающую корреспонденцию с места», ритмически построенную речь, памфлет, пародию, сатиру «и т. д. и т. д.» [Чужак 2000b: 61]. Все это существовало и ранее, продолжает он, но само по себе, неорганизованно, в тени классической литературы; теперь же вокруг этого должна сосредоточиться *художественность* эпохи. Тут, и не только тут, читатель может несколько запутаться. Не нужен ни Ролан Барт, ни Жерар Женетт, чтобы почувствовать, что в этом перечне кроется какой-то подвох, что границы литературы факта вдруг сильно расширились и в них можно вместить великое множество фактографических и в то же время отнюдь не чуждых «художества» сочинений — не слишком отличных от тех, которые причисляет к американской литературе факта Вебер.

Может показаться, что американская и советская литературы факта диаметрально друг другу противоположны: первая стремилась сделаться искусством, всеми силами подчеркивая свою литературность, тогда как от второй ждали идеологической выдержанности и общественной значимости, но никак не «искусственности». Американская литература факта — это нон-фикшн с литературной задачей, стремившийся усвоить как можно больше из ху-

дожественной литературы; советская задумывалась как нон-фикшн без всякой литературной задачи и — во всяком случае, в теории — бежала художественной литературы как огня. Американская уходила от того, что прочно ассоциировалось с газетой (от культа объективности и стилистической нейтральности, скажем), к тому, что могла дать литература (тут весьма показательна Новая журналистика во главе с Вулфом); советская шла в обратном направлении — грубо говоря, от Льва Толстого к газете (ср.: «Нам нечего ждать Толстых, ибо у нас есть наш эпос. Наш эпос — газета» [Третьяков 2000: 31]). В советской газете видели противоядие от беллетристического яда, создание которого возлагалось на профессиональных журналистов, не знающих «творческого» соблазна, и рабкоров, лишенных специальных писательских навыков и связанных с ними искушений. Их побуждали не чувствовать себя ниже литераторов, которым, в свою очередь, вменялось в обязанность принести свою «творческую личность» в жертву объективности и коллективности газеты. Американская литература факта состоялась во многом благодаря стремлению журналиста сделаться писателем, «пролезть в следующее по классу измерение», говоря словами Набокова, приобщиться к искусству, а не презирать его и не пытаться отменить. И все-таки у этих литератур факта есть общие черты.

Начать с того, что советская не могла не пасть жертвой своих собственных устремлений. Русский реализм XIX века снисходительно объявляется ею идеалистическим; собственно, для Чужака это — «так называемый реализм», который «в действительности был идеализмом» [Чужак 2000а: 13], и веры ему нет: он всего лишь неумело имитирует жизнь. Литература факта — «осколок жизни» [Чужак 2000а: 15], нечто онтологически отличное от художественной литературы, от искусства вообще, и существует она в радикально новом контексте: «...революция в

корне упразднила те предпосылки, которые отгоняли писателя от факта и толкали его к вымыслу... Революция вот уже двенадцатый год перестраивает жизнь по-новому, а ведь на вымысле ничего не построишь» [Чужак 2000а: 14]. Литературу факта ее теоретики представляли себе чем-то большим, чем литература, равным самой жизни и могущим влиять на жизнь посредством совершенно правдивых, избавленных от вымысла текстов. Надо ли говорить, что это достаточно идеалистическое представление. Существует множество работ, в которых демонстрируется, что повествование не может быть совершенно «правдивым», что сам повествовательный акт «искажителен» по отношению ко внелитературной реальности. Это важная теоретическая проблема, вдаваться в которую тут мы не станем⁶, ограничившись согласием с Заламбани, которая, ссылаясь на Барта, Женетта и Ю. Лотмана, подтверждает очевидное: литература факта не могла быть ничем, кроме литературы со всеми ее ограничениями. Она пишет: «Несмотря на то, что литературные жанры, утверждаемые литературой факта, ведут к сокращению дистанции между историей и повествованием, создавая видимость “объективной литературы”, они не в состоянии уничтожить нарративную инстанцию, самый акт, порождающий нарративный дискурс. Механизм повествования, беря начало в этом акте, приводится в движение и даже при условии, что рассказанная история не выдумана, в момент принятия ею формы повествовательного текста запускает серию уловок, без которых невозможен сам акт рассказа: и вот мы уже в мире выдумки» [Заламбани 2006: 123].

Кое-кто из теоретиков советской литературы факта, кажется, все-таки ощущал невозможность преодоления литературы или, во всяком случае, понимал соответствующие тезисы не совсем буквально; так, Чужак отмечает,

6 Об этом см., например: [Компаньон 1998].

что они «вовсе не против условного признания момента выдумки как некоего диалектического предвидения, связующего и толкающего отложившиеся факты» [Чужак 2000а: 12]. Это замысловатое признание проще всего истолковать как уступку литературности в самой ее простой и неизбежной форме; в пользу этого толкования свидетельствуют и заявления Чужака касательно «бессюжетной» прозы. Противопоставляя «искусственный» сюжет «внеискусственному», он оговаривается — хочется даже сказать, заговаривается — не оставляя сомнений насчет сущности литературы факта: если естественная сюжетность отсутствует⁷ или скудна, то ее нужно заменить, точнее, «вскрыть... там, где она невъедчивому глазу не заметна» [Чужак 2000а: 22]. Это вскрытие будет *искусством* (Чужак немедленно пытается нейтрализовать крамольное понятие, приравнивая его к *умению* — вероятно, вспомнив древнегреческое слово *τέχνη*, означающее и то, и другое): искусством видеть и передать. Дав ненароком удачное определение художественной литературе, Чужак столь же безотчетно обосновывает его, утверждая, что неинтересного в природе не бывает: нужно просто уметь это «неинтересное» подать. Из этого следует, что факты, перед которыми авторы цитируемого сборника на словах просто преклоняются, могут, оказывается, нуждаться в определенной обработке; иногда их натуральный вид, их естественное состояние нуждаются в изменениях, чтобы все-таки вышло интересное чтение. Получается, что «правду живого факта» нужно показывать, а не описывать, изображать, а не рассказывать о ней — то есть делать то, к чему в Америке поколения преподавателей «творческого письма» призывали своих студентов⁸.

7 Десятком строк выше Чужак говорит, что невыдуманный сюжет есть во всякой очерково-описательной литературе.

8 Об этом см.: [McGurl 2011]. На том же, в сущности, настаивает В. Шкловский: «Нужно не называть вещи, а показывать их» («...

Советская литература факта, понятая как видение и представление неинтересных вещей интересными, предстает не слишком отличной от американской в понимании Вебера. Чужак противоречит Брику, признавая, что литература факта не может быть полностью отделена от художественной литературы; Вебер вторит ему, оспаривая мысль М. Заварзаде, который, в свою очередь, вторит Брику, говоря о существовании «нулевой степени интерпретации». По Заварзаде, «нефикциональный роман заменяет «интерпретацию» «транскрипцией» нагих фактов» [Zavarzadeh 1976: 224], тогда как Вебер относит литературные свойства нон-фикшн на счет способности писателя обнаружить в фактическом материале «некую “ткань значения”, некие “говорящие смыслы”» [Weber 1980: 49]. Способность эта, на наш взгляд, есть то же, что умение разглядеть «естественный» сюжет, если он плохо виден (читай — выдумать, если он «отсутствует»), и сделать его интересным, если он банален: и то, и другое порождено

описывать... не прямо, а путем показа...») [Шкловский 1927: 17]. Оба требования восходят к классическому противопоставлению мимесиса диегисису, которое снимает Женетт, ср.: «... постольку, поскольку литература есть изображение, у нее имеется всего лишь одна модальность — повествование, служащее эквивалентом невербальных, а также (как показывает искусственный пример Платона) и вербальных событий, если только в последнем случае оно не устраняется ради прямой цитаты, где изобразительная функция вообще отменяется, — подобно тому как оратор, выступающий в суде, может прервать свою речь, чтобы дать судьям самим рассмотреть какой-либо документ или вещественное доказательство. Изображение в литературе — античный мимесис — это, стало быть, не повествование плюс «речи» персонажей; это повествование, и только одно повествование. Платон противопоставлял мимесис и диегесис как совершенное подражание — несовершенному; однако сам же Платон показал в “Кратиле”, что совершенное подражание есть уже не подражание, а сама вещь, так что в конечном счете существует только одно подражание — несовершенное. Мимесис есть диегесис» [Женетт 1998: 288].

пониманием того, что нагих фактов бывает недостаточно, что иногда их требуется приодеть. Чужак и его единомышленники обрушиваются на искусство и клеймят тех злополучных советских писателей, чьи сочинения напоминают об отвергнутой литературе прошлого. Вебера искусство, мягко говоря, не отталкивает, но и абсолютизировать его ценность он не склонен: литературный нон-фикшн не должен во всем подражать роману; как мы помним, нон-фикшн делается литературным, а журналистика — художественной не благодаря тем или иным приемам, а в силу «способности сделать фактический опыт осмысленным... придав весу и значимости частности, наделив частность говорящим смыслом» [Weber 1980: 116]. (Через несколько страниц Вебер скажет о «наделении фактов связностью и странной звучностью, которые присущи произведению искусства» [Weber 1980: 121].) Можно было бы возразить, что все это едва ли достижимо без использования некоторых приемов, неотъемлемых от художественной прозы (а то и вовсе предположить, что все это само по себе является одним из таких приемов), но существеннее всего здесь то, что и американская, и советская литературы факта предполагают развитие фактов (отступление от которых при этом воспрещается) в нечто большее и более значимое. Это развитие — несомненно, литературный процесс, побочным (и неизбежным) эффектом которого является проникновение в самое «правдивое» повествование той или иной доли «неправды», вымысла.

Джон Хеллмэн описывает Новую журналистику как новую форму, одновременно всецело фикциональную и всецело журналистскую, посредством которой индивидуальное сознание (читай, «творческая личность») имеет возможность «организовать» внешне хаотичную действительность в произведение, воплощающее осмысленное взаимодействие сознания с действительностью

[Hellman 1981: 19]. Более теоретически нагруженное осмысление этой двойственности обнаруживаем в работе Заварзаде «Мифопоэтическая реальность» [Zavarzadeh 1976]⁹. Нефикциональный роман в ней определяется как одновременно фикциональный и фактуальный¹⁰ и потому «хорошо приспособленный к работе с трудноуловимым сплавом факта и вымысла, ставшим матрицей сегодняшнего опыта» [Zavarzadeh 1976: 57]. Этот опыт Заварзаде называет «фиктуальным», участвуя тем самым в создании другого общего места: представления о действительности 1960-х годов как о явлении более странном, чем всякий художественный вымысел, заставшем писателей врасплох, лишившем их «реалистических» слов и вдохновившем то, что Моррис Дикстин назвал «вторым пришествием модернизма в американскую литературу» [Dickstein 1997: 92].

Как утверждает в своем предисловии-манифесте к антологии «Новая журналистика» Вулф, его коллеги не побоялись подступить к этой невероятной действительности и получили преимущество перед писателями: во-первых, в их распоряжении оказался великолепный материал, а во-вторых, у них была возможность сказать про описанные ими события: «...все это произошло на самом деле» [Wolfe 1975: 49]¹¹. За Новой журналистикой закрепилась репутация детища бурных 1960-х годов, порожденного

-
- 9 Мы не хотим сказать, что никто, кроме Хеллмана и Заварзаде, не обращал внимания на эту двойственность и не анализировал ее. Напротив, восприятие литературной журналистики/ Новой журналистики/литературы факта как сочетания художественной литературы и нон-фикшн сделалось своего рода общим местом.
- 10 В «Вымысле и слоге» Женетт пользуется понятиями «фикционального» и «фактуального», которые мы и перенимаем.
- 11 Книга переведена на русский язык, но так дурно, что обращаться к этому переводу следует лишь в случае крайней необходимости.

(в том числе) социальным запросом на объяснение природы и смысла радикальных перемен в стране — объяснение, которое художественная литература и не желала, и не могла дать. Эту мысль развил Хартсок, установивший следующую закономерность: литературная журналистика процветает в периоды больших социально-культурных перемен, когда увеличивается потребность в том, что он называет «сокращением разрыва между субъективностями»¹². Советские 1920-е годы во многих отношениях были не менее бурными и невероятными, «фиктуальными», чем американские 1960-е. Назвать их эпохой колоссальных социально-культурных перемен, кажется, возможно, равно как и предположить, что общественная потребность в понимании происходившего тогда не уступала разрыву между субъективностями: один мир кончался, другой приходил ему на смену. Социальный кризис редко не влечет за собою кризиса эпистемологического (или не является его следствием); эпистемологический же кризис, как показал Хартсок, — питательная среда для литературной журналистики, сиречь литературы факта. Советская ее разновидность, как и американская, возникла на фоне — и вследствие — ряда фундаментальных перемен, в том числе в литературе (хотя по обыкновению блестящее утверждение Шкловского, согласно которому роман «существует, но существует, как свет угасшей звезды» [Шкловский 2000: 29], кажется больше соответствующим действительности, чем лукавое надгробное слово Вулфа в адрес Великого американского романа¹³).

Советская литература факта дополняет американскую как своего рода негатив: она должна была стать литературой без литературы, но лишь доказала, что такого быть не может. Обе были литературны по самой своей

12 См.: [Hartsock 2000: 42, 48, 167, 193].

13 См. его предисловие к вышеупомянутой антологии: [Wolfe 1975].

природе, которой советская противилась, а американская следовала. Они как будто возникли из одного источника, а потом разошлись в противоположные стороны, сохранив сходства и приобретя различия; кажется, должна существовать некая третья форма или идея литературы факта, которая бы предшествовала первой и второй. Такая идея закономерным образом выводится из эссе знаменитого эстета У. Патера под названием «Стиль» (1888) [Pater 1895].

3

Рассуждения Патера основываются на проведенных У. Вордсвортом и Т. Де Квинси различиях между, соответственно: 1) художественной и нехудожественной литературой и 2) литературой силы и литературой знания. Автор художественного произведения, отмечает Патер, дает нам не факт, но свое индивидуальное представление о факте, относящемся к прошлому или настоящему. Далее Патер сообщает о желании «указать на некоторые свойства *всей литературы как изящного искусства, которые, будучи применимы к литературе факта, еще более применимы к литературе художественного представления о факте*» [Pater 1895: 4] (курсив мой. — Д. Х.). Он тоже сомневается в том, что в повествовании могут существовать нагие факты: «Возьмите историка, который, имея всецело честные намерения, вынужден выбирать из множества фактов, которыми располагает, и, выбирая, прибавляет к ним нечто от своего нрава, нечто, происходящее не из внешнего мира, но из внутреннего видения» [Pater 1895: 5]. Открывая факты своему видению и видоизменяя их сообразно ему, писатель попадает в сферу подлинного искусства: «Насколько в замыслы писателя входит — осознанно или неосознанно — запечатлевать не мир, не простые факты,

но свое о них представление, настолько он делается художник, а его сочинение — *изящное* искусство; искусство же это... хорошо настолько, насколько правдиво его изображение этого представления; так и в более скромных, более простых литературных делах правда — в этом случае правда в отношении неприкрашенного факта — есть сущность того художественного свойства, которое может быть им присуща. Правда! Без нее не может быть достоинств, не может быть никакого мастерства... вся красота, в конце концов, есть лишь верность правде... и точное соответствие слов этому внутреннему видению» [Pater 1895: 6]. Мы вновь встречаемся с важнейшей мыслью о развитии фактов в нечто более значимое при сохранении верности правде, только у Патера это развитие и верность правде суть основание литературы как таковой.

Литературное искусство относится к сфере искусств, воспроизводящих факты или подражающих им, и изображает факты в соприкосновении с душой, поэтому художественная литература, литература-как-искусство представляет собою запечатление «не просто фактов, но фактов в их бесконечном разнообразии, видоизмененных человеческими предпочтениями во всех их бесконечно разнообразных формах» [Pater 1895: 6]. Это видоизменение не должно заходить слишком далеко, и факты, несмотря на все субъективные факторы их подачи («душа», «человеческие предпочтения»), не должны изменяться до неузнаваемости, в противном случае верность правде не будет сохранена. По Патеру, художественная литература не должна злоупотреблять воображением; она должна быть прочно укоренена в действительности, причем не в какой-то абстрактной действительности, а в современной: «Художественная проза является особым и нужным искусством для современного мира вследствие двух важных обстоятельств касательно последнего: в первую очередь, хаотического разнообразия и сложности его интересов...

и во вторую, всепроникающего натурализма, любопытства ко всему, как оно есть на самом деле» [Pater 1895: 7]. Пусть Патер считает литературу «неприкрашенного факта» низшим родом литературы — существеннее то, что он без колебаний относит ее к *литературе*, руководствующейся тою же красотой правды, что и высший ее род. В свете этого представления и на основании нарратологических аргументов в пользу сходства фактуального письма с фикциональным советская и американская формы литературы факта и могут считаться формами — фактами — художественной литературы.

Литература

- [Женетт 1998] — Женетт Ж. Границы повествовательности // Женетт Ж. Фигуры: В 2 т. Т. 1. М.: Изд-во им. Сабашниковых, 1998. С. 283–298.
- [Заламбани 2006] — Заламбани М. Литература факта: От авангарда к соцреализму. СПб.: Академический проект, 2006.
- [Компаньон 1998] — Компаньон А. Демон теории: Литература и здравый смысл. М.: Изд-во им. Сабашниковых, 1998.
- [Литература факта 2000] — Литература факта: Первый сборник материалов работников ЛЕФа. М.: Захаров, 2000.
- [Третьяков 2000] — Третьяков С. Новый Лев Толстой // Литература факта: Первый сборник материалов работников ЛЕФа. М.: Захаров, 2000. С. 29–33.
- [Чужак 2000a] — Чужак Н. Писательская памятка // Литература факта: Первый сборник материалов работников ЛЕФа. М.: Захаров, 2000. С. 9–28.
- [Чужак 2000b] — Чужак Н. Литература жизнестроения // Литература факта: Первый сборник материалов работников ЛЕФа. М.: Захаров, 2000. С. 34–67.
- [Шкловский 1927] — Шкловский В. Техника писательского ремесла. М.; Л.: Молодая гвардия, 1927.
- [Шкловский 2000] — Шкловский В. Тогда и сейчас // Литература факта: Первый сборник материалов работников ЛЕФа. М.: Захаров, 2000. С. 129–130.

- [The Art of Fact 1998] — The Art of Fact: A Historical Anthology of Literary Journalism / Ed. by K. Kerrane, B. Yagoda. New York: Scribner, 1998.
- [Barooshian 1971] — Barooshian V.D. Russian Futurism in the Late 1920's: Literature of Fact // The Slavic and East European Journal. 1971. Vol. 15. № 1 (Spring). P. 38–46.
- [Dickstein 1997] — Dickstein M. Gates of Eden: American Culture in the Sixties. Cambridge: Harvard University Press, 1997.
- [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 Literary Form. Amherst: University of Massachusetts Press, 2000.
- [Hellman 1981] — Hellman J. Fables of Fact: The New Journalism as New Fiction. Urbana: University of Illinois Press, 1981.
- [Hollowell 1977] — Hollowell J. Fact & Fiction: The New Journalism and the Nonfiction Novel. Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 1977.
- [McGurl 2011] — McGurl M. The Program Era: Postwar Fiction and the Rise of Creative Writing. Harvard University Press, 2011.
- [Pater 1895] — Pater W. Appreciations: With an Essay on Style. London; New York: Macmillan and Co, 1895.
- [Weber 1980] — Weber R. The Literature of Fact: Literary Nonfiction in American Writing. Athens: Ohio University Press, 1980.
- [Winterowd 1990] — Winterowd W.R. The Rhetoric of the «Other» Literature. Carbondale; Edwardsville: Southern Illinois University Press, 1990.
- [Wolfe 1975] — Wolfe T. Part One: The New Journalism // The New Journalism. With an anthology edited by Tom Wolfe and E. W. Johnson. London: Picador, 1975. P. 15–68.
- [Zavarzadeh 1976] — Zavarzadeh M. The Mythopoetic Reality: The Postwar American Nonfiction Novel. Urbana: University of Illinois Press, 1976.