

УДК 070.41

ЖАНРОВАЯ СПЕЦИФИКА ЛИТЕРАТУРНО-МЕДИЙНОГО НАРРАТИВА ЖУРНАЛА «THE NEW YORKER» (1939–1946)

Лучинский Ю. В., Татаринов А. В., Татаринова Л. Н.

*ФГБОУ ВО «Кубанский государственный университет»,
Краснодар, Краснодарский край, Российская Федерация
E-mail: luv22@mail.ru; tatarinov1967@yandex.ru; tatarinova.lyuda@yandex.ru*

В статье рассматривается жанровая специфика литературно-медийного нарратива, используемого журналом «The New Yorker» в период Второй мировой войны. Особое место данного журнала в сложившемся к тому времени медиаландшафте США определяло как формат подачи материала, так и стратегию предложенных журналистских практик. С одной стороны, свою роль сыграл масштаб развернувшихся событий, с другой стороны – влияние на медийный дискурс новых, не встречавшихся в девятнадцатом столетии, явлений, к которым можно отнести кинематограф и радио. Элементы кино-нарратива и радио-нарратива не могли не сказаться на языке материалов журнала «The New Yorker», оказавшего влияние на всю военную журналистику США. Проведен сравнительный анализ прецедентных текстов ведущих авторов журнала этого периода, ставших знаковыми в истории американской журналистики и литературы, так как журнал определял литературные и журналистские вкусы читательской аудитории, а также формировал и политическую повестку дня. Так, например, очерк «Выживший» Джона Херси предопределил президентскую карьеру Джона Фицджеральда Кеннеди, а очерк «Хиросима» того же автора стал одним из наиболее ярких явлений в американском литературно-журналистском пространстве в послевоенные годы.

Ключевые слова: литературно-медийный нарратив, журнал «The New Yorker», жанровая специфика, медиаландшафт, Джон Херси, Молли Пэнтер-Даунз, Дженет Флэннер, очерковый жанр, эпистолярный жанр, репортаж.

ВВЕДЕНИЕ

Литературно-медийный нарратив можно определить как сложившийся тип повествования, обусловленный смыслами культурного пространства той или иной эпохи, а также спецификой его идентификации с семиотическими кодами предыдущих эпох и возможной интерпретацией в эпохах последующих.

В современной нарратологии только в области сюжетосложения насчитывается минимум двадцать классификационных признаков, не говоря уже о стилистике, где таких квалификаторов уже двадцать шесть [8, pp. 237–238]. Но нарратив не является константой, так как подвержен влияниям и изменениям, что отчетливо показали первые десятилетия двадцатого века, когда традиция, по словам Ханнеса Мейера, швейцарского архитектора, теоретика культуры и второго директора Баухаса,

воспринималась как «наследственный враг», а модернизм воспринимался в качестве «неверного друга».

В эссе «Die neue Welt» (1926) Мейер в качестве примеров «механизации» нарратива всей нашей планеты приводил основные события 1926 года – переход через Атлантику роторного корабля «Бурнау» (переименованного в «Баден-Баден»), немецкого изобретателя Антона Флеттнера, открытие «Планетария» Цейса в Иене и перелет дирижабля «Норвегия» под командованием Руаля Амундсена.

Говоря о культурологических трансформациях нарратива новой эпохи, автор подчеркивал:

«“Сегодня” вытесняет “вчера” в материи и форме, в орудии и волеши.

Вместо пластического подражания движению в “скульптуре” – само оформление движения. Вместо изображения света и его рефлексов в “живописи” – сам оформленный свет в виде светового органа, световой рекламы, кино.

Вместо окрашенной материи – материализованная краска.

Вместо цветного оттенка – люкс-краска.

Вместо карикатуры – фотопластика.

Вместо фресок – уличный плакат.

Вместо романа – сжатые рассказы.

Вместо оперы – музыкальное обозрение.

Вместо драмы – скетч.

Вместо мольберта – рисовальная машина.

Вместо тушевого угля – отточенный графит.

Вместо дразнящего английского рожка – возбуждающий саксофон» [6, с. 162].

С одной стороны – механизация, с другой стороны – новая эстетика, в развитии которой прослеживалась определенная логика. Так Иоанн Вассакопулос, перебравшись с родителями из Румынии вначале в Турцию, а затем – в США, сменил фамилию, став Джоном Вассосом, и поменял карьеру успешного книжного графика, великолепно проиллюстрировавшего в 1927 году «Саломею» Оскара Уайлда, на не менее успешную карьеру промышленного дизайнера, разрабатывая рекламную кампанию для автомобильной корпорации «Packard» и модельный ряд для «Radio Corporation of America». Движение и коммуникация становятся основными компонентами меняющегося нарратива, в том числе и в медийном формате.

В русском издании эссе Мейера, появившемся в майском выпуске журнала «Современная архитектура» за 1928 года, волей переводчика в приведенный автором ряд примеров были добавлены еще два – аэрофон Льва Термена и знаменитый трансатлантический перелет Чарльза Линдберга на одномоторном моноплане «Дух Сент-Луиса».

Расширение списка, тем не менее, не нарушило повествовательную ткань эссе, так как все пять примеров включили в себя активное присутствие радио-нарратива – в первых трех случаях это присутствие было отражено в коммуницирующем аспекте (обнаружение объекта в координатах нахождения), а в двух последних добавленных – в трансформационном. Лев Термен в 1922 году давал радиоконцерты на терменвоксе (так журналисты переименовали его аэрофон), а полет Чарльза Линдберга лег в основу радиопьесы Бертольда Брехта «Перелет через океан», представленной на Музыкальном фестивале в Баден-Бадене в 1929 году.

Брехт первоначально крайне скептически относился к радиовещанию, но затем пересмотрел свою позицию, увидев новые жанровые возможности медийного нарратива:

«“Перелет через океан” должен не просто использоваться современным радиовещанием, но он должен его менять. Механические средства становятся все более концентрированными, образование – все более специальным; эти процессы, которые надлежит ускорить, требуют своего рода восстания слушателя, возвращения ему активной роли производителя» [2, с. 30].

Сам Линдберг сразу же после перелета из Нью-Йорка в Париж, состоявшегося 20–21 мая, написал автобиографическую книгу «Мы» («We»), которая вышла 27 июля 1927 года в нью-йоркском издательстве «G.P. Putnam's Sons». Корреспондент журнала «The New Yorker» сумел заранее ознакомиться с рукописью и анонсировал ее за 25 дней до появления на книжном рынке. «Так мы вплотную подошли к идее дискурса, которую сформулировал Мишель Фуко. Фуко очень убедительно доказывал, что мы должны изучать тексты не как документы о чем-то, а как дискурс, который является частью сети взаимосвязей между властью и идентичностью. Тексты не следует интерпретировать, ломать над ними голову, как над кроссвордами

или отрывками из Библии, в которых скрыт какой-то глубокий смысл. Его необходимо изучать как часть непрерывного угнетения, предвзятости, борьбы за получение власти с помощью знания в обществе. То есть как часть всех тех процессов, в которых люди задействованы через эти тексты» [5, с. 24].

Цель статьи – проанализировать жанровую специфику меняющегося нарратива журнала «The New Yorker» в период Второй мировой войны, которая, несомненно, ускорила данный процесс.

ИЗЛОЖЕНИЕ ОСНОВНОГО МАТЕРИАЛА

Театр боевых действий во время Второй мировой войны оказался для США крайне разнообразным, что также меняло формат подачи журналистских и журналистско-литературных материалов.

Журнал «The New Yorker» отразил в своей редакционной политике жанровую специфику менявшегося литературно-медийного нарратива – в начале войны за счет публикаций своих европейских корреспондентов. Затем – путем расширения сети своих специальных военных корреспондентов, которые уже по-иному воспринимали сложившуюся ситуацию.

Несколько слов об истории самого журнала, судьба которого на момент создания была весьма туманна, так как журналистский опыт его создателя пока еще не имел серьезной редакторской базы. За плечами Гарольда Росса (Harold Ross, 1892–1951) было всего лишь четыре месяца работы редактором юмористического нью-йоркского еженедельника «Judge» – с 5 апреля по 2 августа 1924 года. Руководство армейской газетой «Stars and Strips» в период Первой мировой войны отличалось совершенно иной спецификой.

Но Росс очень хотел начать собственный издательский проект, который не имел бы аналогов в американском медиаландшафте. Он хотел видеть журнал, адресованный элитарному читателю, ориентированному на серьезную литературу и критику и, вместе с тем, ценящему образцы тонкого юмора. Постоянная и преданная аудитория, на которую он рассчитывал, должна была компенсировать уход от массового читателя.

В конце 1924 года он изложил свой план Раулю Фляйшману (Raoul Fleischmann, 1886–1968) и убедил того вложить деньги в новое издание.

С первого номера, который вышел 21 февраля 1925 года, еженедельник «The New Yorker» сделал шаг к тому, что называется «фирменным стилем»: он получил свой собственную гарнитуру для обложки и обрел персонаж-талисман в образе денди с моноклем с именем Юстас Тилли. Этот талисман создал художественный редактор журнала Ри Ирвин (Rea Irvin, 1881–1972), которого только что уволили из юмористического еженедельника «Life».

Созданный Ри Ирвином образ запечатлел обобщенного жителя Нью-Йорка: «Изысканный завитый щеголь в облачении прошлого века, в цилиндре, с высоченным воротником через монокль разглядывает бабочку. Конечно, он больше похож на лондонского денди начала XIX столетия, или на персонажа старого Нью-Йорка из сочинений Вашингтона Ирвинга, чем на горожанина 20-х гг. XX в. Исследователи давно нашли прототип этого символического персонажа – им оказался портрет художника-любителя и щеголя графа Альфреда Гийома д'Орсе из Британской энциклопедии 1834 гда. С легкой руки юмориста Кори Форда у денди на обложке появилось даже имя – Юстас Тилли, а впоследствии он стал героем нескольких очерков в «Нью-Йоркере» летом 1925 года. Шрифт для журнала, названный именем лондонского художника XVIII в. Уильяма Каслона, предложил Элмер Дэвис, репортер и редактор, а также историк газеты «Нью-Йорк Таймс», который некогда учился в британском Оксфорде. Все эти детали указывали на эстетические и стилистические ориентиры нового журнала – они в эпохе, что называется «викторианской» и в Британии, и в США, хотя королева Виктория правила лишь в первой из них» [1, с. 281–282].

Новая стилистика привлекла внимание читательской аудитории, и уже на следующий год журнал стал приносить прибыль. В первые годы своего существования журналу «The New Yorker» (благодаря привлечению к сотрудничеству опытных редакторов для ежедневной работы с рукописями) удалось собрать сильный по литературному уровню круг авторов (Джеймс Тербер, Огден Нэш, Ринг Ларднер) и завоевать широкую читательскую аудиторию, создав особый

орган «утонченного городского юмора» и новую эстетику качественного иронического журнализма.

Журнал смог на долгие годы сохранить верность избранному курсу и стать своеобразным стандартом хорошего вкуса. В американском литературоведении даже появился термин «проза журнала «The New Yorker», являющийся синонимом качественной прозы уровня Дэвида Джерома Сэлинджера или Трумэна Капоте.

В 1929 году (в разгар «Великой депрессии») «The New Yorker» не просто выжил, но и объявил об издании двух версий журнала – одной для Нью-Йорка, другой – для остальной страны. В 1930-е годы (так называемое «красное десятилетие») попасть на страницы журнала становилось синонимом журналистского и литературного признания, а постоянные авторы «The New Yorker», по словам многолетнего редактора журнала Уильяма Шона (William Shawn, 1907–1992), «гордились тем, что находились вне политики, оставаясь при этом социально ориентированными» [11, р. 8].

«Серьезным испытанием и поворотным этапом в развитии журнала стала Вторая мировая война. Согласно подсчетам в редакции, 12 из 25-ти ключевых сотрудников-мужчин после Перл-Харбора были призваны на военную службу и до февраля 1944 г. оставались в армии. Некогда «юмористический журнал» стал много и серьезно писать о войне: 90% статей в рубрике «Репортер на свободе» между октябрём 1941 и февралём 1944 были посвящены военным событиям. «Нью-Йоркер» включился в кампанию поддержки американской армии и с 1943 г. выпускал бесплатную версию журнала, сокращенную за счет рекламы, специально для тех, кто служил за пределами страны. Эту идею осуществила бывшая жена Росса Джейн Грант, которая по-прежнему оставалась одним из акционеров еженедельника. Сокращенное издание пользовалось популярностью – его тираж достиг 150 тысяч экземпляров к концу 1944 года. По мнению исследователей, это был один из самых удачных маркетинговых шагов в истории американской журналистики. Распространение полной версии журнала также увеличилось в годы войны, в период с декабря 1941 до середины 1945 года – со 172 до 227 тыс. экземпляров» [1, с. 291].

Великобритания и Франция объявили войну Германии 3 сентября 1939 года в связи с ее нападением на Польшу. С этой даты начался отсчет военных материалов в «The New Yorker». Первым из них стала публикация Молли Пэнтер-Даунз (Mary Patricia «Mollie» Panter-Downes, 1906–1997) под названием «Письмо из Лондона» («Letter from London») и датированная именно третьим сентября.

Родилась Молли Пэнтер-Даунз в Лондоне, рано начала свой путь в литературе, написав в шестнадцать лет бестселлер под названием «Безбрежное море» («The Shoreless Sea»), выдержавший в 1923 и 1924 годах восемь переизданий. В 1925 году вышел ее новый роман «Погоня» («The Chase»), в 1931 – «Мой муж Саймон» («My Husband Simon»), написанный в духе Дэвида Герберта Лоуренса. Писательское мастерство Пэнтер-Даунз привлекло внимание Гарольда Росса, и в 1938 году она получила предложение стать английским корреспондентом журнала «The New Yorker».

Сотрудничество с американским еженедельником Молли Пэнтер-Даунз начала с серии коротких рассказов, закрепивших ее репутацию за океаном, а сентябрьское «Письмо из Лондона» 1939 года изменило как ее литературную судьбу, так и жанровую специфику медийного нарратива журнала «The New Yorker» военного периода.

Дело в том, что «Письмо из Лондона» сразу же после его публикации было преобразовано в самостоятельную колонку, ставшую для Молли Пэнтер-Даунз постоянной, и которую она продолжала вести вплоть до 1984 года. Сама по себе колонка «Писем» имела определенную жанровую традицию и не являлась инновацией, но создаваемый для нее контент в форме эпистолярного репортажа с места происходящих событий в военный период изменил специфику медийного нарратива.

3 сентября 1939 года она писала:

«Целую неделю все в Лондоне только и говорили о том, что если война не начнется завтра, то ее вообще не будет. Вчера же все говорили, что если войны не начнется сегодня, то это будет чудовищным позором. И вот наступила война, и медлительный англичанин тут же на два круга обошел официальную военную

машину, замершую в ожидании чьей-то отмашки. <...> Толпы в Лондоне стали суровыми – суровее, чем в 1914 году – несмотря на грозную погоду, мешавшую учениям по защите от воздушных рейдов в эти дождливые дни» [13, р. 3].

Стоит отметить, что в течение всей войны публикация метеосводок была запрещена в английских газетах, чтобы не сообщать подобные сведения врагу, но читатели «The New Yorker» на неделю позже, узнавали о лондонской погоде в колонках Молли Пэнтер-Даунз.

Молли Пэнтер-Даунз честно говорила о настроениях англичан, о трудностях военного времени, об ожиданиях и сомнениях. Она часто повторяла, что, по сути, она репортер и не умеет придумывать факты. Но подбираемые ею факты настолько точно отражали суть времени, а подмеченные (небольшие на первый взгляд) детали визуализировали происходящее таким образом, что у читателя журнала возникало ощущение непосредственного присутствия на месте описываемых событий.

Несколько иная ситуация сложилась в журнале «The New Yorker» с колонкой «Письмо из Парижа» («Letter from Paris»), которую с октября 1925 года вела американская журналистка и писательница Дженет Флэннер (Janet Flanner, 1892–1978), проработавшая в столице Франции с перерывами на время оккупации до 1975 года.

Росс, по ее словам, «хотел получать от нее забавные анекдоты и случаи, представлявшие интерес для американцев <...>, из мира искусства, немного из мира моды <...>. Флэннер начала писать, став confidentом для полумиллиона читателей. Ее корреспонденции были заполнены меткими наблюдениями за жизнью города. С самого начала ее проза отличалась естественностью. В ней проглядывала личность автора, отличавшегося неиссякаемым остроумием» [9, р. 2].

Принадлежа к так называемым экспатриантам, Флэннер быстро вошла в богемные круги Парижа (куда она переехала в 1922 году в надежде посвятить себя литературному творчеству), прекрасно разбираясь в новейших течениях литературы и искусства, о чем и писала в своей колонке под псевдонимом «Жене» (Genet). Была хорошо знакома с Пикассо, Матиссом, Кокто, Хемингуэем, Фицджеральдом и другими деятелями литературно-художественного авангарда.

Дженет Флэннер была одной из тех, кто создавал стиль журнала «The New Yorker» – ироничный, парадоксальный, слегка отстраненный, а периодичность ее «Писем из Парижа» составляла два раза в месяц. В мае 1927 года она поддержала скептический тон журнала по отношению трансатлантического перелета Чарльза Линдберга, которого за глаза называли «летающим дураком», и подчеркнула, что французские газеты стараются не писать о неудачных полетах, не раз приводивших к гибели авиаторов.

В 1930-е годы тональность и тематика «Писем из Парижа» стали меняться. Флэннер поняла, что развлекательность и легкость отходят на второй план при угрозе трансформации политического кризиса в Европе – нейтральная позиция становилась невозможной. На нее сильно повлияло печально знаменитое дело Александра Ставиского. Масштабная финансовая афера привела к всплеску антисемитизма, событиям 6 февраля 1934 года с попыткой ультраправого переворота и к смене правительства Эдуарда Даладье.

Флэннер убедила Гарольда Росса в необходимости писать о политической ситуации в Европе и, по сути, стала международным корреспондентом журнала. В начале 1936 года она написала и опубликовала в «The New Yorker» серию из трех полемических очерков об Адольфе Гитлера, представив его читателю как опасного глупца, сочетавшего в себе черты клоуна и психопата. Очерки шли в рубрике «Профили», назывались просто – «Фюрер I» (29 февраля), «Фюрер II» (7 марта) и «Фюрер III» (14 марта) – и сопровождались карикатурным рядом.

После агрессии Германии против Польши 1 сентября 1939 года Флэннер вернулась в Нью-Йорк и продолжила вести свою колонку «Письмо из Парижа», анализируя радиопередачи и публикации в прессе, касавшиеся положения дел во Франции. Получались своеобразные «нью-йоркские письма из Парижа», продолжавшиеся до 1944 г., когда журналистка смогла вернуться в освобожденный город.

В «Письме из Парижа», написанном 10 сентября 1939 года и опубликованном в «The New Yorker» неделю спустя, Флэннер сделала акцент на моральном состоянии парижан и отсутствии оперативной достоверной информации о происходящем:

«После того, как это все началось неделю назад, над Парижем трижды пролетали вражеские самолеты, но не бомбили. Большинство магазинов, за исключением продовольственных лавок, не работают, ставни плотно закрыты, а за этими ставнями все еще живут семьи. Нельзя сказать, что Париж опустел. Это не запрещено, и, если не принимать во внимание, что на улице нельзя появляться без сумки с противогазом, наброшенной через плечо, то в это воскресенье было замечательное бабье лето <...>».

В прошлой войне газеты играли значительную роль. В этой войне они чрезвычайно медлительны. Только радио может реагировать быстро. Прежде чем утренние французские газеты появились в продаже первого сентября, немецкое радио в семь утра сообщило, что герр Гитлер объявил о своей атаке на Польшу. С первого по третье сентября обладатели коротковолновых передатчиков во Франции могли получать исчерпывающую информацию из Нью-Йорка о европейских событиях. Французские и британские радиостанции почти ничего об этом не сообщали» [13, pp. 6–7].

После того как Дженет Флэннер покинула Париж, ее место на определенное время занял Эббот Либлинг (Abbott Joseph Liebling, 1904–1963), подписывавший свои статьи A.J. Liebling. В 1926–1927 годах он учился в Париже, затем работал в ряде нью-йоркских изданий, а в 1935 году стал постоянным корреспондентом журнала «The New Yorker», в котором он оставался вплоть до своей смерти.

В октябре 1939 года он приехал в Париж и в первом же «Письме из Париже» от 28 октября с удивлением констатировал особенности «странной войны» – были открыты театры, в Комеди Франсез шло по несколько спектаклей в неделю, а в бистро по вечерам никто не спешил погасить свет. На вопрос корреспондента «А если на свет прилетят бомбы месье Гитлера?» хозяин бистро спокойно ответил «Тогда и погашу свет. Надо всего лишь нажать кнопку» [13. p. 10].

Либлинг оставался в Париже до 10 июня 1940 года, когда он был вынужден вернуться в Нью-Йорк, так как через четыре дня немецкие войска вошли во французскую столицу. В Нью-Йорке он подвел черту под своими «Письмами из Парижа», опубликовав в августе два объемных очерка «Париж. Постскриптум I» («Paris Postscript I») и «Париж. Постскриптум II» («Paris Postscript II») и подчеркнув,

что «Франция все еще пребывала в гипнозе своих побед образца 1918 года» [13, р. 39].

Капитуляция Франции произвела удручающее впечатление в Англии. Молли Пэнтер-Даунз писала в своей колонке «Письмо из Лондона» (22 июня 1940):

«В понедельник, 17 июня – трагический день, когда Британия потеряла союзника, вместе с которым она намеревалась сражаться до самого горького конца, – Лондон притих словно деревня. Можно было слышать, как булавка падает в этой странной и настороженной тишине. В местах, обычно наполненных шумом входящих и выходящих, на тех же больших железнодорожных станциях, царила такая же необычная тишина. Люди стояли, читая газеты; закончивший чтение передавал газету тому, кто не успел ее приобрести, и брел восвояси.

Жизнерадостные лондонские кокни внезапно просто исчезли. Мальчик, продающий зловеющую газету, делает это молча, кондуктор в автобусе молча пробивает билет. Кажется, что публика реагирует на ошеломляющие новости как человек во сне, беззвучно скользя мимо мрачных видений. О случившемся почти не говорят, настолько оно ужасно. Пламя объяло соседний дом, и огонь подступает все ближе, и нет времени спорить о том, кто или что стали тому причиной и можно ли вынести из пожарища какие-нибудь ценные вещи» [13, р. 36].

В тот же день состоялось радиовыступление Уинстона Черчилля, в котором тот произнес следующие слова:

«Новости из Франции неутешительны, и мне искренне жаль доблестный французский народ, оказавшийся в ужасной беде. Однако никакие новости не могут повлиять на наше дружественное отношение к этой нации и ослабить нашу веру в то, что вскоре Франция наверняка воспрянет духом. Решение руководства этой страны никак не отразится на нашей деятельности и наших задачах. Теперь вся надежда на нас – только мы можем с оружием в руках отстоять дело мира! Мы должны сделать всё возможное, чтобы доказать, что достойны этой высокой чести! Мы будем защищать свой родной остров и совместно с другими частями нашей империи продолжим сражаться с несгибаемым упорством до тех пор, пока человечество не будет избавлено от проклятия нацизма. В конце концов, мы обязательно добьемся своего» [7, с. 302].

На следующий день, 18 июня, «желая переубедить особенно многочисленных зарубежных скептиков и вообще всех тех, кто считал, что в скором времени Британия, подобно Франции, может капитулировать, Черчилль произнес <...> ставшую бессмертной речь в переполненном зале палаты общин» [7, с. 303].

Речь, получившая впоследствии название «Это был их звездный час» («This was their finest hour»), перемежала четкую аргументацию цитатами (он цитировал строки стихотворения английского поэта-метафизика Эндрю Марвелла) и собственными афоризмами.

Закончил свое выступление Черчилль мощным ораторским аккордом:

«Вот и закончилось страшное противостояние, которое генерал Вейган назвал “битвой за Францию”. Полагаю, скоро начнется “битва за Британию”. От исхода этой битвы будет зависеть, уцелеет ли христианская цивилизация. От исхода этой битвы будет зависеть, выживут ли британцы, удастся ли нам сохранить наши общественные институты и нашу империю. Очень скоро враг обрушится на нас со всей своей яростью и мощностью. Гитлер знает, что выиграть войну он может лишь одним способом – сломив наше сопротивление и захватив этот остров. Если мы сдержим его напор, Европа сможет обрести свободу, а у человечества появится надежда на светлое будущее. Но если мы проиграем, тогда весь мир, включая Соединенные Штаты, и вообще все, что нам мило и дорого, погрузится во тьму нового средневековья, только на этот раз оно будет куда более мрачным благодаря извращенной нацистской науке и, возможно, гораздо более продолжительным. Так давайте же засучим рукава и примемся за работу для того, чтобы, даже если Британская империя и Содружество просуществуют еще тысячу лет, люди все равно продолжали помнить нас и говорить об этом времени: “То был их звездный час!”» [7, с. 315].

Молли Пэнтер-Даунз не могла не упомянуть о воздействии этих речей Черчилля на рядовых англичан:

«Полудюжина фраз, которые рявкнул премьер-министр в микрофон в понедельник вечером, в гораздо больше успокоили людей, нежели долгая и подготовленная речь. Выступление мистера Черчилля на следующий день было менее взволнованным и более взвешенным – разумным подсчет шансов в пользу британской победы точно соответствовал мрачно-отрезвленному настроению англичан» [13, р. 36].

В декабре 1940 года Дженет Флэннер опубликовала в «The New Yorker» пронизанный трагической интонацией очерк (вне своей привычной колонки) «Париж, Германия» («Paris, Germany») с описанием жизни оккупированной французской столицы и положения французской прессы:

«До немецкой оккупации Париж был крупнейшим мировым центром, в котором создавались и потреблялись новости, с восемнадцатью основными дневными газетами, одна из которых, «Paris-Soir», имела крупнейший на континенте дневной тираж – два с половиной миллиона. Из этих газет осталась жалкая горстка, и все они функционируют под германским присмотром, подавая искаженную информацию, хотя во французских газетах пишут французские журналисты, что поделать – работа есть работа» [13, p. 77].

В 1941 году Вторая мировая война распространилась на новые страны и континенты – в нее оказались вовлечены СССР и США.

В журнале «The New Yorker» стали появляться новые жанровые образования, которые строились на базовой модели репортажа, но с определенного рода инновациями. Их можно условно назвать «письмами с фронта собственного корреспондента», которым оказался призванный в армию Эли Жак Кан-младший (Ely Jacques Kahn Jr., 1916–1994). Он пришел в журнал в 1937 году, а с 1941 по 1945 год служил в американской армии, отправляя в «The New Yorker» свои материалы в рубрику «Армейская жизнь» («Army Life») из самых разных мест – от Новой Гвинеи до Папуа.

В это время Либлинг работал военным корреспондентом в Африке, освещая боевые действия на тунисском фронте в 1943 году, чтобы потом снова вернуться во Францию. Он участвовал в так называемом «D-Day» (высадке войск союзников в Нормандии) в июне 1944 года и возобновил свою французскую колонку – вначале (в июле и августе) как «Письмо из Франции» («Letter from France»), а начиная с сентября как «Письмо из Парижа» («Letter from Paris»).

В 1944 году в Париж вернулась и Дженет Флэннер, но она будет не только писать о новой жизни в городе, но и поедет освещать работу Нюрнбергского трибунала. А за свои заслуги в области культуры в 1948 году получит орден Почетного Легиона.

Несколько необычной для военного периода журнала «The New Yorker» оказалась фигура Джона Херси (John Richard Hersey, 1914–1993), получившего Пулитцеровскую премию не за журналистские материалы, а за роман «Колокол для Адано» («A Bell for Adano», 1944).

Херси родился в Китае в семье протестантских миссионеров и хорошо знал китайский язык, что в дальнейшем повлияло на географию его журналистских маршрутов.

«Свою жизнь с родителями в Китае, а также деятельность американских миссионеров Херси описал в романе «Зов» («The Call», 1985). В возрасте десяти лет Херси вместе с семьей вернулся в США, а затем поступил в Йельский университет, где неплохо учился, почти профессионально играл в американский футбол и стал членом тайного общества «Череп и Кости». Как известно, членами этого общества становятся только представители элиты, выходцы из самых богатых, влиятельных и знатных семей США. Они занимали и занимают важнейшие посты в политике, масс-медиа, финансовой, научной и образовательной сферах, продолжая поддерживать связь друг с другом, что видно по карьере Херси в области журналистики (Генри Люс, основатель журналов «Time» и «Life», для которых писал Херси, был также членом общества «Череп и Кости» и не раз оказывал ему помощь).

Как стипендиат фонда Эндрю Меллона Херси поступил в аспирантуру Кембриджского университета. По ее окончании в 1937 году он (по протекции Генри Люса) стал на короткое время литсекретарем Синклера Льюиса, первого американского лауреата Нобелевской премии в области литературы» [4, с. 10].

После работы у Льюиса Херси стал работать в журнале «Time», был специальным корреспондентом журнала в Китае, а во время войны – военным корреспондентом в Азии и Европе и Азии, аккредитованным сразу двумя еженедельниками – «Time» и «Life».

С журналом «The New Yorker» Джон Херси начал сотрудничать в 1944 году, когда ему был заказан большой материал о событиях, имевших место 2 августа 1943 года. Торпедный катер PT-109 под командованием лейтенанта военно-морских сил США Джона Фицджеральда Кеннеди потерпел крушение в результате ночного

столкновения с японским эсминцем. Несмотря на травму спины, Кеннеди смог сам доплыть до острова и помочь доплыть одному из раненных моряков.

Херси решил начать повествование с отсылкой на адресанта:

«Нашим людям на Тихом океане приходится сражаться с природой с еще большей яростью, нежели в схватке с обычным врагом. Лейтенант Джон Ф. Кеннеди, сын бывшего посла, а затем капитан торпедного катера, несшего боевое дежурство у Соломоновых островов, на днях побывал в нашем городе и рассказал мне историю о своем спасении в южной части Тихого океана» [13, р. 292].

Очерк «Выживший» («Survival») отличался от репортажного тем, что был написан почти год спустя, с Кеннеди журналист встретился через несколько месяцев, то есть имелась значительная временная дистанция. Автора обвиняли в определенной мифологизации всей этой истории, в приписывании главному герою слов, которые тот просто не мог произнести. Тем не менее, «Выживший», опубликованный в журнале «The New Yorker» 17 июня 1944 года, оказался резонансным.

Тема «выживших» была продолжена в журнале год спустя после окончания Второй мировой войны, когда «The New Yorker» решил обратиться к описанию судеб тех, кто остался в живых после ядерных бомбардировок в Японии.

Идея очерка, как вспоминал Джон Херси, обсуждалась зимой 1945 года:

«До своего отъезда за обедом с Уильямом Шоном, в те годы вторым лицом в “The New Yorker” после Гарольда Росса, мы обсуждали возможные темы для публикаций. Хиросима была одним из предметов обсуждения. В то время абсолютно все писали о масштабе разрушений и мощности бомбы» [12].

Шон был «потрясен тем, что в миллионах слов, написанных о бомбе, – как и почему было принято решение, как она была сконструирована, нужно ли вообще было ее сбрасывать – ничего не говорилось о том, что действительно произошло в Хиросиме» [12].

В марте 1946 года Херси отправился на три недели в Японию. Там он побывал в Хиросиме, взял целый ряд интервью, из которых решил отобрать шесть наиболее характерных. Вернувшись в США, он за несколько недель написал очерк «Хиросима»

(«Hiroshima»), считающийся одним из лучших в истории американской журналистики.

Очерк оказался очень объемным и был рассчитан на публикацию в четырех номерах, но в итоге было принято решение изменить правила форматирования журнала и опубликовать его полностью в одном номере.

31 августа 1946 года очередной номер «The New Yorker» вышел со следующим редакционным обращением:

«Нашим читателям,

На этой неделе «The New Yorker» отдает всю свою площадь для публикации материала о почти полном уничтожении города одной атомной бомбой и о том, что случилось с людьми этого города. Мы исходим из убеждения, что еще немногие из нас способны осмыслить произошедшее, понять невероятную разрушительную силу этого оружия, и потребуется еще немало времени, чтобы осознать страшные последствия его использования» [14, p.15].

Первая глава «Хиросимы» под названием «Бесшумная вспышка» («A Noiseless Flash») была похожа на сценарный план документального фильма:

«Ровно в восемь часов пятнадцать минут утра по японскому времени 6 августа 1945 года, в миг, когда атомная бомба была сброшена на Хиросиму, госпожа Тошико Сасаки, сотрудник отдела кадров “Ист Эйша Тин Уоркс”, сидела за своим рабочим столом и повернулась, чтобы поговорить с девушкой, сидевшей за соседним столом. В тот же момент доктор Масакадзу Фуджи читал, заложив ногу за ногу, газету “Асахи” на крыльце своей частной больницы, здание которой нависало над одной из семи речушек, разделяющих Хиросиму; госпожа Накамура Хатсуо, вдова портного, стояла у окна своей кухни, наблюдая за тем как сосед разбирает дом, мешавший пожарному проезду; преподобный Вильгельм Клайнзорге, священник из Общества Иисуса, разделся и прилег на раскладушку на третьем этаже миссионерского приюта, чтобы почитать журнал иезуитов “Stimmen der Zeit”; доктор Теруфуми Сасаки [однофамилец Тошико Сасаки], молодой хирург, работавший в большой современной больнице Красного Креста, шел по одному из коридоров, держа в руках пробу крови для реакции Вассермана; и преподобный Киеси Танимото, священник Хиросимской методистской церкви, остановился у двери богатого дома в районе Кои, восточном пригороде, и приготовился разгрузать

тележку, наполненную вещами, которые он вывез из города, опасаясь очередных массированных налетов бомбардировщиков В-29. Сто тысяч людей погибло от атомной бомбы, а эти шестеро остались в живых» [13, р. 507].

У каждого из шести выживших «свой опыт пережитого, даже при описании вспышки. Танимото видит «огромную вспышку света», как «лист солнца». Для Накамура все мигает, как огромный белый свет. Доктор Фуджи видит вспышку блестящего желтого света, а отец Клейнзорге – страшную вспышку словно метеор перед взрывом. Доктор Сасаки наблюдает «гигантскую фотографическую вспышку», а Сасаки «парализована страхом» от «ослепительного света».

Этот свет является началом долгой череды событий, которые объединят шесть оставшихся в живых. К тому же, свет, который, как правило, связан с духовной чистотой и добротой в западной традиции, оказывается разрушителем сущего.

Далее Херси показывает, как эта вспышка изменила жизнь каждого из выживших, добавляя в свой нарратив иронию и приемы почти кинематографического саспенса, который реализуется в предыстории каждого персонажа и в ожидании дальнейшей развязки. Ирония, хотя и несколько черная, заключена в сигнале «отбой» за пятнадцать минут до взрыва, а также в книгах, упавших на Сасаки. Херси использует универсальный символ (книга как символ знания), который меняет собственное значение (книга становится оружием разрушения)» [4, с.16].

«Хиросима» Джона Херси подвела черту под журналистским контентом военного периода «The New Yorker», показав его огромный потенциал.

ВЫВОДЫ

Литературно-медийный нарратив журнала «The New Yorker» периода Второй мировой войны неизбежно расширился, предлагая новые жанровые формы – эпистолярный репортаж, письма с фронта от собственного корреспондента, очерковая аналитика, использование элементов радио-нарратива и кино-нарратива.

Многие из приемов, использованных в журнале «The New Yorker», найдут свое развитие в «новом журнализме», когда литературно-медийные практики инкорпорируются в структуру нон-фикшн, то есть документального повествования:

«Традиционные рамки журналистики расширились, и дело было не только в приемах письма. Сама репортерская работа будила новые амбиции. Она стала более интенсивной, дотошной, поглощающей все время без остатка, сильно отличаясь от той, к которой привыкли газетные и журнальные репортеры, включая репортеров-исследователей. Теперь они взяли за правило проводить с персонажами своих будущих очерков вместе дни, а то и недели. Они собирали по крохам весь материал, которым раньше пренебрегали, – и шли на место событий. Крайне важным считалось видеть собственными глазами все происходящее, жесты, выражения лиц, слышать диалоги, познакомиться со всей окружающей обстановкой. Идея состояла в том, чтобы дать правдивое описание плюс еще то, что обычно читатели находят в романах и рассказах, а именно – показать личную или духовную жизнь персонажей» [3].

Стоит также отметить, что почти все рассматриваемые в статье авторы после войны издавали документальные книги о пережитом опыте. Либлинг начал эту традицию еще в военный период, написав книгу «Дорога обратно в Париж» («The Road Back to Paris», 1944), Кан – «Сражающиеся дивизии» («Fighting Divisions, 1945»), Дженет Флэннер – «Парижский дневник, 1944–1955» («Paris Journal, 1944–1955», 1965), Молли Пэнтер-Даунз – «Лондонские военные записки» («London War Notes», 1972).

Список литературы

1. Балдицын П. В. «Нью-Йоркер» – публицистический и литературно-художественный еженедельник для интеллектуалов / П. В. Балдицын // Зарубежные еженедельники: история и современность. Коллективная монография / под ред. Я. Н. Засурского. – М.: Факультет журналистики МГУ, 2018. – С. 274–318.
2. Брехт Б. Теория радио, 1927–1932 / Б. Брехт. – М.: Ад Маргинем Пресс, 2014. – 64 с.
3. Вулф Т. Новая журналистика и антология новой журналистики / Т. Вулф [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://royallib.com/book/vulf_tom/novaya_gurnalistika_i_antologiya_novoy_gurnalistiki.htm (дата обращения 12.11.2021)
4. Лучинский Ю. В. «Хиросима»: военная документалистика Джона Херси / Ю. В. Лучинский // Медийные стратегии современного мира. Материалы Девятой Международной научно-практической конференции. – Краснодар: КубГУ, 2016. – С.10–17.
5. Матисон Д. Медиа-дискурс. Анализ медиа-текстов / Д. Матисон. – Харьков: Изд-во «Гуманитарный центр», 2013. – 264 с.
6. Мейер Г. Новый мир / Г. Мейер // Современная архитектура, 1928. – №5. – С.160–162.

7. Черчилль У. Никогда не сдаваться! Лучшие речи Уинстона Черчилля / У. Черчилль. – М.: Альпина нон-фикшн, 2014. – 320 с.
8. Abercrombie N., Longhurst. Dictionary of Media Studies / N. Abercrombie, Longhurst. N. Y.: Penguin Reference Library, 2007. 384 p.
9. Campbell J. Genet does Paris / J. Campbell // The Guardian, 2003 (Nov. 29, Sat.).
10. Gay B.J. Assignment to Hell: The War Against Nazi Germany with Correspondents Walter Cronkite, Andy Rooney, A.J. Liebling, Homer Bart, and Hal Boyle / B.J. Gay. N.Y. NAL Caliber, 2012. 544 p.
11. Metha V. Remembering Mr. Shawn's New Yorker: The Invisible Art of Editing / V. Metha. N.Y.: The Overlook Press, 1999. 414 p.
12. Rothman S. The Publication of «Hiroshima» in «The New Yorker» / S. Rothman // Science and Society in the 20th Century. January, 1997 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: www.herseyhiroshima.com/hiro.php (дата обращения 12.11.2021)
13. The New Yorker Book of War Pieces. N.Y.: The Campbell Press, 1947. 562 p.
14. To our readers // The New Yorker, 31 August, 1946.

References

1. Balditsyn P.V. «New Yorker» – publizisticheskiy i literaturno-khudozestveniy ezenedelnik dlia intellektualov [«The New Yorker» – publicistic and literary-artistic weekly] Zarubejnyy ezenedelniki: istoriya i sovremennost. Kollektivnaya monografiya. Moscow, 2018, pp. 274–318.
2. Brecht B. Teoria radio, 1927–1932 [The theory of radio, 1927-1932]. Moscow: Marginem Press, 2014. 64 p.
3. Wolf T. Novaya zurnalisika i antologiya novoi zurnalitsiki [New journalism and antology of New journalism] Available at: http://royallib.com/book/vulf_tom/novaya_gurnalistika... (accessed 5 December 2021)
4. Luchinsky Yu.V. «Hiroshima»: voyennaya dokumentalisika Johna Hersey [«Hiroshima»: military documentary by John Hersey] Mediinya strategii sovremennogo mira. Materiali IX Mezhdunarodnoy nauchno-prakticheskoi konferenzii. Krasnodar: KubGU, 2016, pp.10–17.
2. Matison D. Media-diskurs. Analiz media-tekstov [Media discourse. Media texts analysis]. Kharkov: Humanitarian Center, 2013. 264 p.
3. Meyer H. Novyi mir [New World] Sovremenaya arhitektura, 1928, No 5, pp.160–162.
4. Churchill W. Nikogda ne sdavatsya! Lutchye rechi Winstona Chuchilla [Never give up! Best speeches by Winston Churchill]. Moscow: Alpina non-fiction, 2014. 320 p.
5. Abercrombie N., Longhurst. Dictionary of Media Studies. New York: Penguin Reference Library, 2007. 384 p.
6. Campbell J. Genet does Paris The Guardian, Nov. 29, 2003
7. Gay B.J. Assignment to Hell: The War Against Nazi Germany with Correspondents Walter Cronkite, Andy Rooney, A.J. Liebling, Homer Bart, and Hal Boyle. New York: NAL Caliber, 2012. 544 p.
8. Metha V. Remembering Mr. Shawn's New Yorker: The Invisible Art of Editing. New York: The Overlook Press, 1999. 414 p.
9. Rothman S. The Publication of «Hiroshima» in «The New Yorker». Science and Society in the 20th Century. January, 1997. Available at: www.herseyhiroshima.com/hiro.php (accessed 5 December 2021)
10. The New Yorker Book of War Pieces. New York: The Campbell Press, 1947. 562 p.
11. To our readers. The New Yorker, August 31, 1946.
12. Rothman S. The Publication of «Hiroshima» in «The New Yorker». Science and Society in the 20th Century. January, 1997. Available at: www.herseyhiroshima.com/hiro.php (accessed 5 December 2021)

13. The New Yorker Book of War Pieces. New York: The Campbell Press, 1947. 562 p.

14. To our readers. The New Yorker, August 31, 1946.

GENRE SPECIFICITY OF LITERARY MEDIA NARRATIVE OF THE NEW YORKER MAGAZINE (1939–1946)

Yu. V. Luchinsky, A. V. Tatarinov, L. N. Tatarinova

The article examines the genre specificity of the literary and media narrative used by *The New Yorker* during the Second World War. The special place of this magazine in the media landscape of the United States by that time determined both the format of the presentation of the material and the strategy of the proposed journalistic practices. On the one hand, the scale of the unfolding events played a role, on the other hand, the influence on the media discourse of new, not met in the nineteenth century, phenomena, which include cinema and radio. Elements of cinema narrative and radio narrative could not but affect the language of the materials of *The New Yorker*, which influenced all of US military journalism. A comparative analysis of the precedent texts of the leading authors of the journal of this period, which became significant in the history of American journalism and literature, was carried out, since the journal determined the literary and journalistic tastes of the readership, and also formed the political agenda. For example, the essay «The Survivor» by John Hersey predetermined the presidential career of John Fitzgerald Kennedy, and the essay «Hiroshima» by the same author became one of the most striking phenomena in the American literary and journalistic space in the postwar years.

Keywords: literary and media narrative, The New Yorker magazine, genre specificity, media landscape, John Hersey, Molly Panther-Downes, Janet Flanner, essay genre, epistolary genre, reportage.