

## Поэтика репортажей Джона Стейнбека с фронтов Второй мировой войны

**Суркова Александра Сергеевна**

**аспирант кафедры истории зарубежной литературы**

Московский государственный университет им. М. В. Ломоносова  
119991, Россия, г. Москва, Ленинские горы, 1. alexa\_surkova@mail.ru

**младший научный сотрудник отдела литератур Европы и Америки  
Новейшего времени**

Институт мировой литературы им. А. М. Горького Российской академии наук  
121069, Россия, г. Москва, ул. Поварская, 25а

SPIN-код: 2431-5693

ORCID: <https://orcid.org/0009-0002-5062-261X>

ResearcherID: JQV-3453-2023

*Статья поступила в редакцию 18.03.2025*

*Одобрена после рецензирования 06.07.2025*

*Принята к публикации 20.07.2025*

### Информация для цитирования

Суркова А. С. Поэтика репортажей Джона Стейнбека с фронтов Второй мировой войны // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. 2025. Т. 17, вып. 3. С. 133–143. doi 10.17072/2073-6681-2025-3-133-143. EDN IDOCUX

**Аннотация.** Статья посвящена анализу особенностей военной журналистики периода Второй мировой войны на примере европейских и североафриканских репортажей Джона Стейнбека. Исследуется трансформация подходов к освещению боевых действий в сравнении с Первой мировой войной, отмечается расширение географического масштаба конфликта, усложнение задач корреспондентов и влияние цензурных ограничений. Подчеркивается разнородный состав военных корреспондентов, в число которых входят такие известные литераторы, как Стейнбек, чья журналистская деятельность остается малоизученной.

Особое внимание уделяется противоречиям между пропагандой и достоверностью в условиях жесткой цензуры. На примере сборника репортажей Стейнбека «Однажды была война» раскрываются методы работы корреспондента – акцент на «маленьких историях», ирония, контраст между бытовыми деталями и ужасами войны, использование художественных приемов в документальном повествовании. Исследуется специфика его репортажей из Англии, Северной Африки и Италии, где война предстает фоном для человеческих историй, а героями становятся рядовые солдаты и женщины на фронте. В статье раскрывается, как цензура и пропаганда формировали публичный образ войны, а Стейнбек, балансируя между правдой и патриотическим нарративом, стремился сохранить гуманистический фокус. Делается вывод об уникальности его подхода, сочетающего документальную точность с литературной выразительностью, что позволило запечатлеть не только события, но и эмоциональный опыт участников, оставаясь в рамках требований военного времени.

**Ключевые слова:** Вторая мировая война; американская литература; Джон Стейнбек; военная журналистика; художественное и документальное; цензура; репортаж.

Вторая мировая война была беспрецедентным событием не только по масштабам потерь, но и по способу ведения боевых действий, поэтому к освещению ее эпизодов требовался особый подход. Кроме особенностей профессиональной подготовки корреспондентов, отличительной чертой новой войны был ее масштаб, который с точки зрения расстояний и сложности сделал практически невозможным повторение репортерского опыта Первой мировой. В годы Великой войны, как правило, в один промежуток времени происходило только одно сражение, в то время как боевые действия Второй мировой шли в различных отдаленных друг от друга районах, были многочисленными и постоянными.

К 40-м гг. XX в. сменилось поколение военных писателей и репортеров; на их профессионализм и объективность в изображении военных реалий повлияло развитие документальных жанров (фотоальбомы с текстом, фильмы) в Америке 1930-х гг. Некоторые исследователи приписывали прозаичный, уравновешенный, непритязательный репортаж этих корреспондентов «строгой прямоте американской журналистской подготовки и их воспитанию в маленьких городках Индианы, Южной Дакоты, Канзаса и других мест по всему континенту» [Sevareid 1946: 9]. Американские репортеры Второй мировой войны были выходцами из самых разных слоев общества и представителями самых разных профессий: городские интеллектуалы, окончившие ведущие университеты, и провинциалы, часто даже никогда не бывавшие за пределами своего штата; полиглоты и журналисты, не знавшие иностранных языков; опытные военные корреспонденты и новички. Некоторые служили на протяжении всей войны, другие – всего несколько месяцев. Одни корреспонденты завоевали популярность как профессиональные журналисты или литераторы (например, Эрнест Хемингуэй, Эрскин Колдуэлл и Джон Стейнбек) еще до начала войны; другие (Эдвард Р. Марроу и Уолтер Кронкайт) создали свою будущую блестящую карьеру на полях сражений. Кроме профессиональных журналистов, получив аккредитацию в том или ином периодическом издании, на фронт часто отправлялись писатели.

Если в случае с «Папой Хэмом» опыт участия в различных военных конфликтах стал общеизвестным фактом биографии автора и очевидным образом повлиял на тематику и поэтику его произведений («Прощай, оружие!», «По ком звонит колокол», «За рекой, в тени деревьев»), то история журналистского пути Джона Стейнбека до сих пор остается малоизученной. Единственным художественным произведением автора на тему войны стала пропагандистская повесть-пьеса

«Луна зашла» (“The Moon Is Down”, 1942), написанная в преддверии его отправки на фронты Англии, Северной Африки и Италии. Критиками произведение было встречено прохладно: автора обвинили в отходе от привычной реалистической манеры письма, а также в том, что он слишком мягко изобразил фашистских захватчиков, нивелировав тем самым агитационный запал книги [Жданова 2015: 265]. В связи с этим интересным представляется исследование репортажей Стейнбека, написанных непосредственно с мест событий, с точки зрения соответствия нормам и негласным законам публицистики военного времени, а также выявление особенностей индивидуальной авторской повествовательной техники в непривычном для писателя жанре. При этом нужно отметить, что роль журналиста в 1943 г. не была для Стейнбека в новинку: девятью годами ранее по заданию газеты “San Francisco News” он отправился в командировку в глубинку Калифорнии, чтобы подготовить серию материалов о мексиканских мигрантах, озаглавленных «Цыгане периода урожая» (“The Harvest Gypsies”, 1936). Эти семь статей стали первым журналистским успехом Стейнбека, «спровоцировав» жесткий реализм его художественных произведений 1930-х гг. [Стейнбек 2018: 13–14].

На войне серьезным препятствием к донесению полной и достоверной информации с фронта (помимо постоянного риска для жизни) на пути Стейнбека и других корреспондентов были суровые цензурные ограничения военного времени. Вскоре после нападения на Перл-Харбор для проверки всех сообщений, входящих и исходящих из Соединенных Штатов, правительством было создано Управление цензуры (Office of Censorship). Его возглавил Байрон Прайс, который утверждал, что в своей работе он, «насколько это было возможно, стремился избежать слишком строгих ограничений, чтобы не оставить американцев в неведении о реальном ходе войны» [Flint 1981: 44]. Несколько другие задачи были у Управления военной информации (Office of War Information, OWI) – по указанию президента США Франклина Делано Рузвельта у OWI была цель, «используя прессу, радио, кино и другие СМИ, формулировать и осуществлять информационные программы, призванные способствовать развитию внутри страны и за рубежом всестороннего и осмысленного понимания состояния и прогресса военных усилий и военной политики, деятельности и целей американского правительства» [Winkler 1978: 34]. Пропаганда OWI на территории США велась различными средствами (все виды печатных изданий, плакатное искусство, радио- и кинопередачи, выступления экспертов) по максимально широкому

спектру: «не только “отрицательная” (негативный образ стран “Оси”), но и положительная (соответствующий образ США как многонациональной страны, все население которой сплотилось, чтобы помочь сражающимся за демократию)» [Суржик 2013: 6].

Кроме того, в военной публицистике существовали два вида цензуры: добровольная (внутренняя) и обязательная (в зонах боевых действий). Добровольная, внутренняя цензура для американских журналистов была одной из вынужденных жертв условиям военного времени: с одной стороны, Вторая мировая война была самым громким событием середины века, неиссякаемым источником «сенсаций»; с другой – без определенного контроля над информацией не-приятель мог найти в новостных репортажах секретные сведения. Исследователь военной цензуры Майкл Суни отмечает, что «нарушение добровольного цензурного кодекса противоречило бы не только потребностям армии и правительства, которые якобы сражались в защиту таких свобод, как свобода прессы и свобода слова, но и ценностям равенства. Журналисты отстаивали права Первой поправки и требовали, чтобы цензура не давала никому преимущества в осуществлении этих прав. <...> Ни один журналист никогда сознательно не нарушал добровольный цензурный кодекс Второй мировой войны после того, как был ознакомлен с ним и понял его смысл» [Sweeney 2001: 3–4]. Дихотомия положительной и отрицательной оценки правительственные ограничений на деятельность прессы в военное время продуцировалась на тезис “World War II as Good War” – «Вторая мировая война как Хорошая война». Согласно этому взгляду, «нация была едина в борьбе с настолько сильными врагами, что любое отвлечение от военных целей было просто немыслимо. Журналисты, по мнению некоторых генералов, были патриотами, солдатами с печатными машинками и поэтому они должны были отказаться от обычных репортерских практик ради общего блага» [Blanchard 2013: 343]. При этом, если речь не шла об откровенном шпионаже или разглашении государственных тайн, американские правила цензуры во время Второй мировой войны не предусматривали серьезных юридических санкций для журналистов, нарушивших цензурный кодекс.

Если говорить о цензуре в зоне боевых действий, то она не допускала к публикации материалы, содержащие потенциально секретную информацию, в невыгодном свете представлявшую деятельность американских или союзнических войск. Управление военной информации и цензуры при президенте Франклине Д. Рузвельте накладывало жесткие ограничения на публика-

цию любых военных сведений, начиная с данных о принадлежности и передвижении воинских частей и техники, информации о потерях, местонахождении архивов и художественных ценностей и заканчивая упоминаниями географических названий<sup>1</sup>, прогнозами погоды и температурой в крупных городах [Pritchard 2003]. Существовал тотальный запрет на публикацию фотографий погибших американских солдат. Исключение было сделано лишь спустя два года после нападения Японии на Перл-Харбор – тогда руководство страны решило, что изображения павших воинов помогут мобилизовать общественную поддержку вступления США в войну [Botha 2007: 83]. Если дела на фронте шли плохо, официальные коммюнике часто замалчивали правду. Цензоры нередко допускали ошибки или отказывались признавать достоверность присланной журналистами информации – ярким примером может служить отказ принимать на веру первые сообщения об ужасах, творившихся в европейских концлагерях.

Получить представление об особенностях журналистской работы в зоне боевых действий можно из предисловия к сборнику репортажей Джона Стейнбека «Однажды была война» (“Once There Was a War”, 1958), где он откровенно рассказывает о том, что его репортажи были написаны под большим давлением и должны были выполнять ряд негласных правил:

«В американской армии не было трусов, а из всех храбрецов простой пехотинец был самым храбрым и благородным. <...> У нас не могло быть жестоких, амбициозных или невежественных командиров. <...> Пять миллионов совершенно нормальных, молодых, энергичных и склонных к возбуждению мужчин и парней на время войны легко отказались от своей озабоченности женским полом» [Steinbeck 1960: 10] (Здесь и далее перевод наш. – А. С.).

Однако и эти правила знали исключения в особо вспыхивающих ситуациях несоблюдения моральных норм или громких военных ошибок – в таких случаях информация могла дойти до американских читателей не из рук официально аккредитованных корреспондентов: «Когда генерал Паттон нанес пощечину больному солдату в госпитале и когда наши военно-морские силы в Геле сбили пятьдесят девять наших же бронетранспортеров, генерал Эйзенхауэр лично попросил военных корреспондентов не писать репортажи на эти темы, потому что они плохо повлияли бы на моральный дух в стране. И корреспонденты не отправляли такие статьи. Конечно, в итоге информация из Военного министерства попала к местному журналисту, и статьи все равно были напечатаны, но никто на местах не внес свой

вклад в это предательство военных усилий» [ibid.: 11]. Стейнбек даже спустя полтора десятилетия после окончания Второй мировой войны был уверен, что если бы репортажи военных корреспондентов рассказывали всю правду, это породило бы в тылу панику и неуверенность в боеспособности американской армии: «Да, мы написали только часть правды о войне, но в то время мы верили, горячо верили, что это было лучшее, что можно было сделать. И, возможно, именно поэтому, когда война закончилась, романы и рассказы бывших солдат, такие как “Нагие и мертвые”, оказались столь шокирующими для публики, которую мы тщательно оберегали от соприкосновения с безумным истеричным хаосом настоящей войны» [ibid.: 14]. Таким образом, статьи, не единожды отредактированные как самими корреспондентами, так и военными цензорами, выполняли важную пропагандистскую функцию.

Примечательно, что во многих американских исследованиях, анализирующих публистику военного времени, слово «пропаганда» применяется исключительно в отношении информационной работы противников (“Nazi propaganda”, “anti-Semitic propaganda”, “Japanese propaganda”, “Vichy propaganda”; в послевоенное время: “anti-American propaganda”, “Russian/Soviet propaganda”). Стоит разобраться в терминологии: согласно Оксфордскому словарю, пропаганда – это систематическое распространение информации, особенно в предвзятой или вводящей в заблуждение форме, с целью продвижения определенной цели или точки зрения, часто политической программы. Используемая как пренебрежительный термин, особенно в отношении одного врага к другому, пропаганда может быть более нейтрально понята как «центральное средство организации и формирования мысли и восприятия; практика, которая пронизывает двадцатый век» [The Oxford Handbook... 2013: 2].

Невозможно представить, чтобы созданные в Соединенных Штатах в военное время институции, регулирующие деятельность средств массовой информации, пренебрегали каким-либо инструментом общественного влияния. Перед государством стоял ряд задач: преодолеть изоляционистские настроения своих граждан; объяснить резкую смену курса в отношениях с Советским Союзом; обосновать необходимость повышения налогов и переориентации экономики страны на военные рельсы и т. д. Для этого использовались все возможные средства: статьи в авторитетных газетах и журналах; радиопередачи и фильмы, разъясняющие, почему необходимо вступать в войну (например, серия пропагандистских видеороликов Военного Департамента США под

названием “Why We Fight”, 1942–1945 гг.); плакатное искусство; комиксы и др.

Когда война в Европе начала выходить за рамки того, что можно было бы игнорировать, писатель Джон Стейнбек начал прилагать усилия к тому, чтобы приблизить ее окончание. В сентябре 1940 г., вместе с заведующим кафедрой анатомии в Чикагском университете Мелвином Найсли, Стейнбек представил Рузвельту их план по дестабилизации экономики Германии. Идея заключалась в том, чтобы переправить по воздуху на немецкую территорию большое количество фальшивых марок. Рузвельту, по словам Стейнбека, идея понравилась, но министр финансов Генри Моргентау считал, что это не сработает, и от этого плана отказались [Parini 1995: 304].

Со временем Стейнбек стал еще активнее включаться в военные события: начал сотрудничать с Департаментом военной информации, опубликовал (и внес все потребовавшиеся для этого правки) пропагандистскую повесть-пьесу «Луна зашла», летом 1942 г., по настойчивой просьбе правительства и лично президента Рузвельта, написал книгу о подборе и подготовке экипажей бомбардировщиков армии США «Бомбы вниз: История экипажа бомбардировщика» (“Bombs Away: The Story of a Bomber Team”, 1942). Процесс создания документальной книги заключался в том, что писатель путешествовал с одной американской базы военной подготовки на другую, живя вместе с солдатами во время их тренировок и наблюдая за тем, как проходили их дни. «Это огромная работа, за которую я взялся, и я должен сделать ее хорошо» [ibid.: 325], – писал Стейнбек своей жене. За месяц, вместе с фотографом Джоном Своупом, он побывал на двадцати аэродромах во многих штатах; Стейнбек летал практически на всех типах самолетов, которые были в распоряжении вооруженных сил; посещал занятия вместе с солдатами, обедал с ними, спал в их казармах.

Поездка продлилась до конца июня, и ему дали время до первого августа, чтобы завершить книгу, которая впоследствии была хорошо принята читателями. Некоторые критики, такие как Роберт Морсбергер, высказались в пользу ее литературной ценности: «Несмотря на то, что “Бомбы вниз” написана по заданию и под давлением, это ни в коем случае не журналистская халтура. Возможно, сегодня это самая забытая книга Стейнбека <...>, но ее стоит прочитать, и в ней есть ряд важных элементов для изучения Стейнбека. В частности, эта книга подробно демонстрирует так называемую теорию фаланги (“phalanx theory<sup>2</sup>”) Стейнбека, его интерес к тому, что происходит, когда люди работают вместе, в команде» [ibid.: 326]: «Это действительно

была команда, каждый член которой чувствовал ответственность друг за друга. <...> Здесь нет командира с подчиненными, но есть группа людей, действующих как единое целое, в то время как каждый член проявляет рассудительность, дальновидность и заботу об остальных» [Steinbeck 2009: 30].

Писатель использует простые, но яркие образы, которые способны передать, вероятно, его собственные ощущения от полета: «Маленький самолет балансирует в воздухе, легкий, как каноэ, и надежный в руках летчика, и весь он парит, как лист, отзываясь на легчайшее прикоснение, и это ощущение – полет, гордость и странное ощущение силы и свободы» [ibid.: 120]. Национальная гордость тоже играет важную роль в этой книге – большое место Стейнбек отводит описанию успехов Америки, как в текущем военном производстве, так и в мировой истории в целом. Не без пропагандистского пафоса он упоминает внутренние достижения Соединенных Штатов в области энергетики, прокладывания шоссе и железных дорог, в добыче полезных ископаемых, в подготовке лучшей в мире армии – всё это, по утверждению Стейнбека, дает Америке огромное преимущество в ведении текущей войны и помочь союзникам: «Президент поставил перед производством цель, которая поначалу казалась почти безумной, но теперь эта цель достигнута» [ibid.: 23].

После работы над рядом сценариев к голливудским фильмам о войне – «Медаль для Бенни» («A Medal for Benny», 1945, реж. И. Пичел), «Спасательная шлюпка» («Lifeboat», 1944, реж. А. Хичкок) – Стейнбек пытался устроиться военным корреспондентом в крупную газету или информационное агентство (он безуспешно обращался в «Associated Press» и «Reuters»). В апреле газета «New York Herald Tribune» предложила ему работу при условии, что он получит необходимые разрешения. Армейская контрразведка в рамках обычной «проверки на благонадежность» провела собеседования со многими людьми, и Стейнбек был представлен некоторыми из них как опасный радикал. Неблагонадежность американского писателя заключалась в том, что ранее он публиковал статьи в известных «красных» изданиях, таких как «Pacific Weekly». Однако в итоге Стейнбеку дали разрешение на работу военным корреспондентом, но его деятельность была строго ограничена и за ней пристально следили.

В упомянутом выше предисловии к сборнику «Однажды была война» Стейнбек делится и другими подробностями своего репортерского опыта. Например, он рассказывает о своем методе подачи информации: «Я никогда не признавался,

что видел что-то сам. Описывая сцену, я неизменно вкладывал это в уста кого-то другого. Я не помню точно, зачем я так делал. Возможно, я чувствовал, что было бы более правдоподобно, если бы эту историю рассказал кто-то другой. Или, возможно, я чувствовал себя незваным гостем, который подслушивает разговоры о войне, и мне было немного стыдно за то, что я вообще там находился» [Steinbeck 1960: 13]. Стейнбек писал, что ему было совестно за то, что он, в отличие от солдат, в любой момент мог вернуться домой, но при этом отмечал, что работа военным корреспондентом тоже была очень опасной. Его обязанности, кроме всего прочего, заключались в снабжении военных частей, транспортировке и штабной работе. «Даже боевые подразделения, – с некоторым недовольством отмечает писатель, – получали небольшой отдых после выполнения задания. Но редакторы газет, направившие военных корреспондентов в командировку, сразу начинали нервничать, если их подчиненные не находились в непосредственной близости от места событий» [ibid.].

В своих военных донесениях он рассказывал о жизни на британской авиабазе, обаянии американского комика Боба Хоупа, песне «Lili Marlene» и отвлекающей операции у побережья Италии. Заголовки каждой из статей указывали на примерное местонахождение автора: «Somewhere in England», «Bomber Station in England», «Somewhere in The Mediterranean Theater» и др. – сам Стейнбек признавался, что спустя 15 лет уже не помнил, где происходили те или иные описываемые события, и когда издательство «The Viking Press» предложило ему указать конкретные места, он не смог этого сделать.

Рассмотрим несколько репортажей писателя из разных театров военных действий. Одной из первых статей, написанных Стейнбеком в Англии, была заметка «Военный корабль» («Troopship») от 20 июня 1943 г., посвященная описанию загрузки на военное судно нескольких тысяч солдат. Их индивидуальности стираются перед лицом грядущих событий, писатель показывает это на примере такого элемента экипировки, как стальной шлем: «Существует много способов носить шляпу или кепку. Человек может выразить себя в наклоне или изгибе головного убора, но это не сработает со шлемом. Есть только один способ носить шлем, и по-другому его не надеть. Он сидит ровно на голове, низко над глазами и ушами, вплотную к затылку. В шлеме вы – гриб на грядке с точно такими же грибами» [ibid.: 17]. «Грибная» метафора, очевидно, понравилась Стейнбеку, отчего в небольшой статье такое сравнение звучит дважды. О слиянии описанного множества солдат в один большой организм,

готовый вскоре дать отпор неприятелю, говорят и другие выражения: «У них нет ни индивидуальности, ни своей личности. Эти люди – части армии», «с наступлением сумерек невозможно отличить одного человека от другого», «корабль ждет, чтобы принять в себя тонну людей», «полакра спящих тел – людей, ног и оборудования». Погрузка на борт происходит быстро, тихо, слаженно; на протяжении всего пути уставшие люди будут безропотно выполнять приказы командира, отвечающего за солдат своей головой. С горькой иронией Стейнбек подчеркивает: «Это [теперь] не круизный лайнер»; комната, которая раньше служила корабельным театром, превратилась в командный штаб, место актеров заняли сдержанный командир и усталый светловолосый адъютант. Такую суровую и вместе с тем обнадеживающую картину военный корреспондент рисует в своем первом репортаже.

Совершенно другие образы возникают в статье Стейнбека от 4 июля того же года, посвященной Дню независимости США, – «День воспоминаний» (*“Day of Memories”*). Американские солдаты в Лондоне становятся участниками праздничных торжеств, и большую часть репортажа занимает описание развлечений и угощений, подготовленных англичанами для союзников: «Гостеприимные жители Лондона подавали флан и трифл<sup>3</sup>, печенье и чай, мармелад, джин и лайм, скотч и воду, а также “пивные” хот-доги с горчицей, стекающей с нижней части и затекающей в рукав. Гамбургеры, из круглых булочек которых вываливался лук. Попкорн, с которого капало масло. Жгучий запах виски и бочки с пивом на подставках. Шоколадные торты и вареные яйца <...>» [ibid.: 42–43]. Стейнбек перечисляет много деталей, создавая атмосферу веселой суэты, но яркая картина изобилия вдруг резко сменяется минорным настроением: оказывается, что солдат, находящихся за тысячи километров от дома, не радуют веселые девушки и бесплатные экскурсии по памятникам английской истории. Все это они готовы променять на возможность оказаться дома: «Это время тоски по дому, и на Рождество будет еще хуже. <...> Ни одно шоу не сравнится с двойным сеансом в “Одеоне”, никакая еда в подметки не годится полуночному сэндвичу в “Joe’s”, и никто в мире не будет так красив, как блондинка Марджи, работающая в “Poppy”» [ibid.: 43].

На фоне всеобщей тоски усилия английских девушек, которые стараются быть привлекательными, несмотря на трудности военного времени (нехватка помады, духов), оказываются тщетными – как и старания англичан воссоздать «американскость». Оркестры играют «Звездное знамя», подают гамбургеры, попкорн и пиво. Но эти

символы – лишь бледная имитация дома, и даже еда («гамбургеры, из которых вываливается лук») становится метафорой неуклюжей попытки утешить солдат. В конце статьи Стейнбек говорит о том, что американцы будут вспоминать Лондон как экзотическое приключение, но сейчас усилия союзников не приносят им никакой радости. О личном измерении этого репортажа свидетельствует письмо, отправленное в тот же день Стейнбеком его жене, Гвин Конджен:

«Дорогая моя:

Сегодня воскресенье, четвертое июля, и улицы полны американской тоски по дому. Я тоже тоскую. Вчера вечером я несколько часов гулял и разговаривал со многими солдатами. Они злятся на беспорядок в Вашингтоне и скучают по дому. <...>

Сейчас у меня действительно мало времени. Спиртное такое дорогое и такое вредное, что я не прибегаю к нему. Думаю, у меня есть только то, что есть у солдат. День довольно жаркий, а дождя не было уже две недели или больше. Трава уже потемнела. Но, похоже, скоро начнется дождь. Становится душно. Сегодня не самый подходящий день для работы, но я должен что-то сделать. Думаю, сегодня я напишу статью о тоске по дому в Лондоне. Вот что здесь происходит.

Люблю тебя и тоже скучаю по дому» [Steinbeck 1989: 269].

Военного быта в статье немного – лишь мимоходом упоминаются парящие в воздухе аэростаты и наваленные возле церкви мешки с песком, а также вспоминаются сирены, провозглашающие скорый воздушный налет. В целом достаточно трудно найти статьи Стейнбека, в которых непосредственно описывались бы военные действия: даже если в начале репортажа дается некий «зачин» с нападением врага, внимание Стейнбека очень скоро переводится на «маленькие картички» (*“little pictures”*) [Day 1966: 57]: описание какой-либо детали, окруженной ореолом связанных с ней ассоциаций, концентрируется на отдельных людях и на том, как они ведут себя в минуты затишья. Так, к примеру, в статье «Береговая батарея» (*“Coast Battery”*) от начавшегося было описания наводки орудия под аккомпанемент сигнала воздушной тревоги писатель переводит тему на быт смешанной – наполовину мужской, наполовину женской – бригады солдат, и, что еще более неожиданно, во второй части статьи вдается в пространное рассуждение о неправдоподобности современного ему военного кинематографа. Вновь, как и в предыдущей рассмотренной статье, писатель использует метод контраста. Из тихо и сосредоточенно отдающих команду «Огонь!» солдат утром к вечеру, в минуты затишья, девушки преображаются во взволнованных зрительниц, которые идут в кино и верят любому экранному

вымыслу, даже если они на своем опыте знают, какова настоящая война: «Сегодня днем девушки были потными, пыльными, от них пахло кордитом<sup>4</sup>. Война была их работой. Но когда фильм закончится, они вернутся в казарму, возбужденно рассказывая о прелестях голливудской войны. Они возвращаются к своей рутинной работе – защищают побережья Англии от нападения, и, идя домой, напевают: "You'd be sooo nice to come 'ome to, You'd be so nice by a fire"<sup>5</sup>» [Steinbeck 1960: 50]. Такая эмоциональная вовлеченность женщин в фильм, несмотря на знание реальной войны, подчеркивает их потребность в эскапизме, показывает невозможность, даже находясь в эпицентре войны, думать о ней постоянно, забывая о радостях мирной жизни.

Стейнбек показывает, как война перераспределяет традиционные роли: «Девушки кажутся прирожденными солдатами. Они и есть солдаты». Женщины здесь – не вспомогательный персонал, а полноценные бойцы. Они управляют наблюдательными постами, наводят орудия, принимают решения. Их возмущает, когда с ними обращаются «как с женщинами», и как бы бросают вызов привычным патриархальным нормам. Автор опровергает миф о женской «слабости», показывая их выносливость (30 сигналов тревоги за сутки) и хладнокровие под обстрелами. Эта статья – своеобразный памятник женщинам-солдатам, чей вклад останется практически незамеченным в истории; писатель стремится задокументировать их геройство. Стейнбек, как всегда, на стороне «маленьких людей», чьи жизни перемалываются механизмом войны, но чья человечность – в умении петь и мечтать – остается нетронутой.

Значительно меньше репортажей пишет Стейнбек из Северной Африки: в сборнике их всего шесть (так, о войне в Англии было написано 34 текста, а о военных действиях в Италии – 26)<sup>6</sup>. Писатель находился в этих местах всего несколько дней – его письма и репортажи датированы с 13 августа по 5 сентября 1943 г.; в конце сентября он направлял статьи уже из Италии. Главной особенностью африканских военных репортажей можно назвать практически полное отсутствие в них войны как таковой – она здесь является лишь фоном, надоедливой рутиной. Стейнбек делает зарисовки увиденного им под палящим алжирским солнцем: описывает обстановку железнодорожной станции, говорит о привычке американских солдат закупаться сувенирами для родственников, упоминает ночную историю с угнанным грузовиком, в форме короткой новеллы рассказывает о хитром способе дезертирства, добродушно смеется над традицией заводить целые альбомы с подписанными боевыми товарищами банкнотами, показывает устройство

цеха по ремонту сломанной военной техники. Северная Африка в его репортажах – яркое экзотическое пространство, а Алжир – «фантастический город», который американские солдаты запомнят как «вихрь красок и многоязычный гвалт» [ibid.: 93]. Несмотря на жару, Стейнбек действительно впечатлен этим местом: 25 августа в письме жене он сравнивает Африку с Калифорнией, упоминает, что хотел бы вернуться сюда с ней вдвоем, рассуждает об истории: «Я все время думаю о том, что по этим дорогам ходило множество солдат, но их целью всегда был набег или грабеж. Редко встретишь человека, который скажет: "я алжирец". Он назовется французом, арабом или немцем, но никогда – африканцем. И все же это место обладает таким очарованием и такой красотой, что люди возвращаются сюда снова и снова» [Steinbeck 1989: 275].

Пожалуй, единственное реальное, неироничное упоминание войны присутствует лишь в последнем репортаже, «Склад останков» (“The Bone Yard”), – истории об импровизированном заводе по ремонту военного транспорта. В первой части статьи Стейнбек рисует картину жаркого дня в мастерской, где вчерашний американский автомеханик вместо подержанного легкового автомобиля возится теперь с двигателем танка «Генерал Грант». Однако дальше следует описание печальных свидетельств войны: «В этом подбитом танке на стальном борту башни видны брызги крови. А в этом сгоревшем танке – большой кусок обгоревшей ткани и обугленный помятый ботинок» [Steinbeck 1960: 101]. Истории экипажей «умирают вместе с водителями». Даже трогательные детали – «карандашные заметки», «номер телефона», «набросок профиля» – остаются немыми свидетельствами, погребенными под грудами металла.

Стейнбек использует детализацию: описание процессов ремонта, цветов краски, звуков мастерской («стук молотков», «шипение сварки», «рев кранов»), что создает эффект присутствия. Повторяющиеся образы смерти и возрождения техники выступают здесь метафорой самой войны: бесконечный цикл разрушения и восстановления в тылу, за редким исключением, представляется рутинным и почти естественным процессом. Стейнбек отмечает, что «на этой войне гибнет меньше людей, но разбивается больше техники, чем когда-либо, отчего кажется, что это противостояние оружия, а не людей» [ibid.].

В Италии Стейнбек сопровождал рейды коммандос в рамках программы “Beach Jumpers” Дугласа Фэрбенкса-младшего, которая проводила диверсионные операции небольшими подразделениями против удерживаемых немцами остро-

вов в Средиземном море. Бывали случаи, когда писателю самому приходилось вступать в бой, чтобы помочь своим боевым товарищам в захвате итальянских и немецких военнопленных. Однако и здесь Стейнбек не изменяет своей традиции уходить от описания боевых действий и подробно объясняет причины этого в статье с подзаголовком «Средиземноморский театр военных действий» (*“Mediterranean Theater”*). Он говорит, что на самом деле военный корреспондент видит «пыль и неприятные разрывы снарядов, низкие кусты и изрезанные траншеи. Он лежит на животе, если у него хватает ума, и смотрит, как муравьи ползают среди маленьких палочек на песчаной дюне, и его нос так близко к муравьям, что мешает их продвижению» [ibid.: 111]. Поле боя представляет собой не ровные шеренги марширующих людей, а множество маленьких групп, перебегающих, как крабы, от одного укрытия к другому под стрекот пулеметов и гул выстрелов. Зачастую опубликованный в утренних газетах рассказ о вчерашнем сражении корреспондент не видит своими глазами, а собирает его из сообщений других журналистов; за бесстрастной фразой «5-я армия генерала Кларка вчера продвинулась на два километра под сильным артиллерийским огнем» стоит множество пережитых страданий. Интересно, как Стейнбек изображает самого военного корреспондента. Он не герой, а измученный человек в грязной одежде, с опухшими ногами, искусанный насекомыми. Его пища скучна и непривлекательна; большую ее часть он отдает встретившимся на пути голодным детям.

Нередко Стейнбек высказывает и весьма критические мысли в адрес американской армии, например, подмечает, что греческие храмы в Салерно за две недели пострадали от американских солдат больше, чем за предыдущие три тысячи лет (имеется в виду, что американцы отламывали от стен храмов фрагменты, чтобы привести их домой в качестве сувениров). Последние шесть статей, опубликованных в сборнике «Однажды была война», не имеют подзаголовка. В одном из таких репортажей, от 19 ноября, в тексте есть указания на места, где цензор приказал удалить строки (в общей сложности 20 строк), которые, судя по контексту, могли упоминать конкретное местоположение описанной в статье разведывательной операции или давать некоторые подробности о технических характеристиках американского оружия и транспорта.

Пожалуй, самым экстраординарным «репортажем», написанным за всё время нахождения Стейнбека на итальянской земле, стала псевдо-документальная «История об эльфе» (*“The Story of an Elf”*). Здесь автор убеждает читателей в абсолютной правдивости рассказа о том, как во-

время одного из ночных совещаний в гостиничном номере, занятом военными журналистами, в клубах голубого дыма вдруг материализовался самый настоящий эльф. Тон статьи походит на «небылицу» (*“tall tale”*), в подтверждение достоверности которой призываются другие «авторитетные» источники – реальные коллеги Стейнбека К. Рейнольдс, Г. Р. Никербокер, К. Ли и Дж. Белден. Ссылка на свидетелей предназначена добавить правдоподобия истории, однако, по забавному стечению обстоятельств, фамилия одного из них, Никербокера, отсылает к иронично-фантастической «Истории Нью-Йорка» Вашингтона Ирвинга и с самого начала настраивает на несерьезное восприятие дальнейшего текста. Эльф по имени Чарли Лайтл сообщает репортёрам о том, что его не приняли в армию по политическим мотивам, и вместо этого он избрал своей миссией делать счастливыми солдат и военных корреспондентов. Его «вклад в войну» (*“war effort”*) – это не оружие или аскетические ограничения, а моменты облегчения. В подтверждение этих слов после серии небольших взрывов на полу номера в отеле появляется три ящика хорошего шотландского виски, над которыми начинает идти снег. Финал статьи, где «даже консул наслаждается воздушным налетом», может указывать на то, что моменты чуда или простые радости (вроде вечера в компании друзей и нескольких бутылок виски) помогают пережить ужасы и абсурд войны.

Военная публицистика Стейнбека является уникальным примером баланса между официальным нарративом и человеческим измерением истории. По замечанию О. О. Несмеловой, в чистом виде документалистика не содержит эстетического потенциала: при том, что она может вызывать эмоциональную реакцию у читателя, зрителя или слушателя, «эстетический эффект возникает, когда данный документальный материал обрабатывается для читателей по законам художественного текста и происходит синтез документального и художественного начал» [Несмелова 2012: 29]. Имея перед глазами множество репортажей, которые Стейнбек писал с июня по декабрь 1943 г., можно отметить сочетание документальной точности с особой художественной выразительностью (порой с вкраплением фантастических сюжетов); использование контраста (веселое патриотическое мероприятие/тоска по дому, война в реальности/в кино), иронии и даже сарказма; внимание к психологическому и физическому состоянию человека, раскрытие образов через диалог и т. д. Стейнбек своей публицистикой говорит о том, что война дегуманизирует, но даже в ней люди сохраняют надежду, способность к солидарности и сопротивлению.

### Примечания

<sup>1</sup> Известна история, когда Джон Стейнбек отправил цензорам военно-морского флота рассказ Геродота о битве при Саламине, произошедшей между греками и персами в 480 г. до н. э., и, поскольку в нем фигурировали географические названия, пусть и античные, цензоры забраковали всю историю.

<sup>2</sup> “phalanx theory” – теория, согласно которой отдельные люди в группе действуют подобно клеткам организма; каждая клетка – это индивидуум, у которого есть своя личная цель, но совокупность всех клеток организма, взятых вместе, имеет уникальное и индивидуальное назначение. См.: Connor W. J. Steinbeck's Phalanx Theory: Reflections on His Great Depression Novels and FDR's New Deal // The Steinbeck Review. 2020. Vol. 17. № 2. P. 214–229.

<sup>3</sup> “flan and trifle” – виды десертов.

<sup>4</sup> Кордит – разновидность нитроглицеринового бездымного пороха.

<sup>5</sup> “You'd Be So Nice to Come Home To” – популярная в 1943 г. песня из фильма “Something to Shout About” (реж. Г. Ратов).

<sup>6</sup> Статистика приводится на материале репортажей, включенных в сборник “Once There Was a War”. Известно, что еще 19 статей в этот сборник не вошли.

### Список литературы

Жданова Л. И. Путь повести Джона Стейнбека «Луна зашла» к советской сцене // Вопросы театра. 2015. № 3–4. С. 264–272.

Несмелова О. О. Война, фашизм, тоталитаризм – средствами nonfiction // Филология и культура. 2012. № 4 (30). С. 26–29.

Стейнбек Дж. Русский дневник. М.: Эксмо, 2018. 320 с.

Суржик Д. В. Деятельность Управления Военной Информации в 1941–1945 годах // Новая и новейшая история. 2013. № 1. С. 3–22.

Blanchard M. A. Freedom of the Press in World War II // American Journalism. 2013. Vol. 12. № 3. P. 342–358.

Botha N. Dispatches from the front: War reporting as news genre, with special reference to news flow to South African newspapers during Operation Iraqi Freedom. Dissertation for the Degree of Doctor of Philosophy (Journalism). Stellenbosch University, 2007. 271 p.

Day F. John Steinbeck's Nonfiction Revisited. New York: Twayne Publishers, 1966. 148 p.

Flint P. B. Byron Price, Wartime Chief of U. S. Censorship, is Dead // The New York Times. 1981. August 8. P. 44.

Parini J. John Steinbeck: A Biography. London: Minerva, 1995. 535 p.

Pritchard R. S. The Pentagon is fighting – and winning – the public relations war // USA Today Magazine. 2003. URL: <https://universityofleeds.github.io/philtaylorpapers/vp012375.html> (дата обращения: 10.03.2025).

Sevareid E. Not So Wild a Dream. New York: Knopf, 1946. 544 p.

Steinbeck J. Bombs Away: The Story of a Bomber Team. New York: Penguin Books, 2009. 192 p.

Steinbeck J. Once There Was a War. New York: Bantam Books, 1960. 187 p.

Steinbeck: A Life in Letters / Ed. by E. Steinbeck and R. Wallsten. Penguin Books, 1989. 928 p.

Sweeney M. S. Secrets of Victory: The Office of Censorship and the American Press and Radio in World War II. Chapel Hill, London: The University of North Carolina Press, 2001. 288 p.

The Oxford Handbook of Propaganda Studies. Ed. by J. Auerbach and R. Castronovo. New York: Oxford University Press, 2013. 482 p.

Winkler A. The Politics of Propaganda: The Office of War Information, 1942–1945. New Haven: Yale University Press<sup>1</sup>, 1978. 230 p.

### References

Zhdanova L. I. Put' povesti Dzhona Steynbeka 'Luna zashla' k sovetskoy stsene [John Steinbeck's 'The Moon Is Down' in the soviet dramatizations]. *Voprosy teatra* [Problems of the Theatre], 2015, issue 3–4, pp. 264–272. (In Russ.)

Nesmelenova O. O. Voyna, fashizm, totalitarizm – sredstvami nonfiction [War, fascism and totalitarianism by means of nonfiction]. *Filologiya i kul'tura* [Philology and Culture], 2012, issue 4 (30), pp. 26–29. (In Russ.)

Steinbeck J. *Russkiy dnevnik* [A Russian Journal]. Moscow, Eksmo Publ., 2018. 320 p. (In Russ.)

Surzhik D. V. Deyatel'nost' upravleniya voennoy informatsii v 1941–1945 godakh [Activity of the United States Office of War Information in 1941–1945]. *Novaya i noveyshaya istoriya* [Modern and Contemporary History], 2013, issue 1, pp. 3–22. (In Russ.)

Blanchard M. A. Freedom of the press in World War II. *American Journalism*, 2013, vol. 12, issue 3, pp. 342–358. (In Eng.)

Botha N. *Dispatches from the front: War reporting as news genre, with special reference to news flow to South African newspapers during Operation Iraqi Freedom*. Dissertation for the Degree of Doctor of Philosophy (Journalism). Stellenbosch University, 2007. 271 p. (In Eng.)

<sup>1</sup> Издательство организации, включенной в перечень иностранных и международных организаций, деятельность которых признана нежелательной на территории Российской Федерации.

Day F. *John Steinbeck's Nonfiction Revisited*. New York, Twayne Publishers, 1966. 148 p. (In Eng.)

Parini J. *John Steinbeck: A Biography*. London, Minerva, 1995. 535 p. (In Eng.)

Pritchard R. S. The Pentagon is fighting – and winning – the public relations war. *USA Today Magazine*, 2003. Available at: <https://universityofleeds.github.io/philtaylorpapers/v012375.html> (accessed 10 Mar 2025). (In Eng.)

Sevareid E. *Not So Wild a Dream*. New York, Knopf, 1946. 544 p. (In Eng.)

Steinbeck J. *Bombs Away: The Story of a Bomber Team*. New York, Penguin Books, 2009. 192 p. (In Eng.)

Steinbeck J. *Once There Was a War*. New York, Bantam Books, 1960. 187 p. (In Eng.)

Flint P. B. Byron Price, Wartime Chief of U. S. Censorship, is dead. *The New York Times*, 1981, 8 August, p. 44. (In Eng.)

*Steinbeck: A Life in Letters*. Ed. by E. Steinbeck and R. Wallsten. Penguin Books, 1989. 928 p. (In Eng.)

Sweeney M. S. *Secrets of Victory: The Office of Censorship and the American Press and Radio in World War II*. Chapel Hill, London, The University of North Carolina Press, 2001. 288 p. (In Eng.)

*The Oxford Handbook of Propaganda Studies*. Ed. by J. Auerbach and R. Castronovo. New York, Oxford University Press, 2013. 482 p. (In Eng.)

Winkler A. *The Politics of Propaganda: The Office of War Information, 1942–1945*. New Haven, Yale University Press<sup>2</sup>, 1978. 230 p. (In Eng.)

## **The Poetics of John Steinbeck's Reporting from the Fronts of the Second World War**

**Aleksandra S. Surkova**

Postgraduate Student at the History of World Literature Department

Lomonosov Moscow State University

1, Leninskie gory, Moscow, 119991, Russia. alexa\_surkova@mail.ru

Junior Researcher in the Department of Literature of Europe and America of Modern Times

A. M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences

25a, Povarskaya st., Moscow, 121069, Russia

SPIN-code: 2431-5693

ORCID: <https://orcid.org/0009-0002-5062-261X>

ResearcherID: JQV-3453-2023

*Submitted 18 Mar 2025*

*Revised 06 Jul 2025*

*Accepted 20 Jul 2025*

### **For citation**

Surkova A. S. Poetika reportazhey Dzhona Steynbeka s frontov Vtoroy mirovoy voyny [The Poetics of John Steinbeck's Reporting from the Fronts of the Second World War]. *Vestnik Permskogo universiteta. Rossiyskaya i zarebzhnaya filologiya* [Perm University Herald. Russian and Foreign Philology], 2025, vol. 17, issue 3, pp. 133–143. doi 10.17072/2073-6681-2025-3-133-143. EDN IDOCUX (In Russ.)

**Abstract.** The study is devoted to analyzing war journalism of the Second World War through the example of John Steinbeck's reports. The article explores the transformation of approaches to the coverage of military operations in comparison with the First World War, noting the expansion of the geographical scale of the conflict, the complication of correspondents' tasks, and the influence of censorship restrictions. The heterogeneous backgrounds of war correspondents are emphasized, these including such famous writers as Steinbeck, whose journalistic activities remain understudied.

Central to the investigation is the inherent tension between the demands of wartime propaganda and the pursuit of authenticity. The article meticulously examines the dual censorship systems – voluntary domestic censorship (seen as a necessary patriotic sacrifice) and mandatory battlefield censorship – enforced by

---

<sup>2</sup> This publishing house is part of an organization included in the List of foreign and international organizations whose activities are recognized as undesirable on the territory of the Russian Federation.

bodies such as the Office of Censorship and the Office of War Information (OWI), which strictly controlled information flow, often sanitizing reality or delaying grim truths. Using Steinbeck's collected dispatches, *Once There Was a War* (1958) as a primary source, the study dissects his unique journalistic methods forged under these constraints. Steinbeck deliberately eschewed grand battle narratives, focusing instead on poignant 'little stories' of ordinary soldiers and civilians, employing irony, stark contrasts between mundane details and war's horrors, and utilizing literary techniques within documentary prose.

The article demonstrates how censorship and propaganda shaped the public image of war, while Steinbeck, balancing truth and patriotic narrative, sought to maintain a humanistic focus. It is concluded that his approach was unique, combining documentary accuracy with literary expression to capture not only the events but also the emotional experience of the participants while remaining within the requirements of wartime.

**Key words:** World War II; American literature; John Steinbeck; war journalism; fiction and documentary; censorship; reportage.