

УДК 809.1:882:840

## НОВЫЙ ЖУРНАЛИЗМ: ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ПРИНЦИПЫ И ИХ ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ВОПЛОЩЕНИЕ

*О.О. Несмелова, Ж.Г. Коновалова*

### Аннотация

Статья посвящена новому журнализму – направлению, возникшему на стыке литературы и журналистики США во второй половине XX в. Материалом для анализа стало творчество четырех писателей – Н. Мейлера, Т. Капоте, Т. Вулфа и Х. Томпсона – известных своими экспериментами в области художественно-документальной формы. Авторы статьи приходят к выводу, что изучение нового журнализма необходимо на современном этапе. Оно позволит проследить основные тенденции синтеза документального и художественного, являющегося характерным как для американской литературы, где обращение к факту становится национальной традицией, так и для развития литературного процесса других стран.

**Ключевые слова:** новый журнализм, художественно-документальная литература, литература факта, документальный роман.

---

Актуальность настоящей статьи обусловлена все возрастающим интересом к феномену художественно-документальной литературы. Литературный процесс на рубеже XX – XXI вв. демонстрирует две устойчивые тенденции: с одной стороны, художественная литература тяготеет к публицистичности, к фактографической достоверности, с другой стороны, журналистика заимствует различные приемы беллетристики. Эти явления характерны почти для всех национальных литератур, но наибольшее распространение получили в литературе США. При этом до сих пор не существует единого мнения по поводу жанровой принадлежности «гибридных» произведений, не разработаны механизмы анализа таких работ. В этом контексте обоснованным представляется обращение к истории развития американской литературы, в которой можно выделить определенные периоды органичного слияния художественного и документального. Одним из таких периодов являются 60–70-е годы XX в., когда в американской литературе возникает школа нового журнализма. Цель настоящей статьи – проанализировать явление нового журнализма в контексте синтеза документального и художественного как национальной традиции США и рассмотреть основные теоретические принципы данной школы и особенности их художественного воплощения.

Новый журнализм – крайне неоднозначное явление. Несмотря на то что с момента его зарождения критики обращались к его изучению, до сих пор не существует согласия по поводу его временных рамок и нет четких критериев отнесения того или иного произведения к этому направлению. Главной трудностью

в определении нового журнализма является то, что этот феномен рассматривается одновременно и как явление журналистики, и как литературная школа. С одной стороны, это дает возможность многоаспектного изучения данного явления, с другой стороны, возникают неизбежные расхождения в терминологии. Иногда под словосочетанием «новый журнализм» понимают журналистику Дж. Пулитцера и У.Р. Херста 80–90-х годов XIX в. Пулитцер и Херст действительно выступили новаторами в области журналистики. Они первыми стали включать в свои издания материалы для женской аудитории, спортивные полосы, цветные комиксы, печатать сенсационные материалы, помещая их под вызывающими, бросающимися в глаза заголовками. Именно это желание привлечь читателя любыми средствами стало определяющей характеристикой такой журналистики, поэтому наиболее подходящим термином для ее дефиниции является «сенсационная журналистика», который, кстати, и стал общеупотребительным. Поэтому использование термина «новый журнализм» в этом контексте создает ненужное, на наш взгляд, дублирование терминологии. В некоторых случаях термин «новый журнализм» используется в широком смысле как определение всей «литературы факта» США XX века, но и с подобным расширением понятия сложно согласиться. Под «новым журнализмом» мы понимаем только один из этапов развития американской художественно-документальной литературы, который пришелся на 60–70-е годы XX в. В этот период у многих американских прозаиков возникает ощущение, что традиционная литература не справляется с задачей отражать происходящее, поэтому появляется целый ряд произведений, для которых характерен журналистский подход, но факты представляются с помощью использования художественных средств.

В вопросе авторства термина «новый журнализм» также не существует единогласия. В 1973 г. Т. Вулф опубликовал антологию «Новый журнализм», где привел лучшие, по его мнению, образцы жанра, включив туда отрывки из произведений таких журналистов и писателей, как Х. Томпсон, Р. Криггоу, Дж. Сак, Н. Томалин, М. Герр, Н. Мейлер, Т. Капоте. Кроме того, писатель представил на страницах антологии и собственное творчество. Вулф предварил свое издание предисловием, которое по праву считается манифестом нового журнализма, так как в нем автор последовательно изложил теоретическую концепцию школы, объяснил критерии включения творчества тех или иных писателей и журналистов в рамки нового журнализма, высказал свою точку зрения на причины появления феномена и проанализировал наиболее удачные, на его взгляд, художественные приемы. По словам Вулфа, термин «новый журнализм» в его узком смысле был впервые употреблен американским журналистом П. Хэммилом, который задумал написать статью с одноименным названием, где намеревался рассмотреть творчество таких авторов, как сам Т. Вулф, Г. Талес и Дж. Бреслин. Однако статья так и не была написана, поэтому, по нашему мнению, сложно предположить, что термин вошел в научный обиход с подачи П. Хэммила. Скорее, именно выход антологии Вулфа, а особенно его стремление доказать существование новой школы и дать ей теоретическое обоснование, послужили катализатором появления интереса к новому журнализму и, соответственно, признания его как явления.

Критики до сих пор не пришли к согласию по поводу того, кто первым начал эксперименты с художественными приемами, которые Т. Вулф позднее объединил под названием нового журнализма. Дж. Хеллман считает, что зарождение этого направления связано с именами Т. Вулфа и Т. Капоте: «появление нового журнализма и “документального романа” можно отнести к 1965 году, когда были опубликованы “Конфетнораскрашенная апельсиннолепестковая обтекаемая малютка” Тома Вулфа и “Хладнокровное убийство” Трумана Капоте» [1, р. 1]. С ним согласен и М. Джонсон, который называет 1965 год «точкой отсчета для появления данного явления»: «это не только год, когда начинает развиваться андеграундная пресса, но и год появления двух одинаково важных для развития нового журнализма книг – “Хладнокровное убийство” Т. Капоте и “Конфетнораскрашенная апельсиннолепестковая обтекаемая малютка” Т. Вулфа» [2, р. 48]. Дж. Хартсок в данном вопросе опирается на авторитет Т. Вулфа, признанного теоретика данного движения: «Ошибочно будет предполагать, что новый журнализм появился в 1965 г. Как отмечает Вулф, его вдохновителем был Талес, который стал писать для “Эсквайра” с 1960, после того как поработал журналистом в “Нью-Йорк Таймс”» [3, р. 194–195]. По нашему мнению, ответить однозначно на этот вопрос не представляется возможным, так как наиболее показательные примеры новожурналистского письма появились почти одновременно, и каждый автор, творчество которого включают в рамки данного направления, внес существенный вклад в его развитие. Уже сам факт подобных разногласий является доказательством того, что новый журнализм – это не просто свидетельство литературных амбиций Т. Вулфа, претендующего на роль создателя новой школы, а историко-литературное явление, появление которого Вулф сумел осознать и проанализировать.

В целом критики согласны, что новый журнализм как феномен 60–70-х годов представлен следующими именами: Г. Талес, Дж. Бреслин, Т. Вулф, Н. Мейлер, М. Герр, Дж. Дидион, Т. Капоте, Дж. Плимптон и др. Однако часто делаются попытки расширить список новых журналистов и включить в их число литераторов из других эпох и национальных литератур, таких, как Д. Дефо, М. Твен, С. Крейн. Такие попытки вполне объяснимы, хотя в их основе лежат иногда прямо противоположные факторы. С одной стороны, новые журналисты претендовали на «серьезность» своего направления и поэтому пытались проследить определенные традиции в литературе и журналистике, приведшие к появлению нового журнализма. С другой стороны, противники новых журналистов, недовольные провокационными заявлениями последних, обращались к истории развития мировой литературы, стремясь доказать, что новый журнализм не был явлением новаторским, а являлся «слабой тенью» того, что уже существовало. Все это спровоцировало «расширение» как хронологических, так и географических границ данного направления. Поэтому возникает имя Д. Дефо как родоначальника нового журнализма, что представляется нам неоправданным.

Невозможно отрицать сам факт существования синтетических форм в истории мировой литературы. Интерес к факту, к документу был присущ литературному процессу на самых ранних стадиях. В американской литературе синтез документального и художественного даже стал национальной традицией. Американская литература зарождалась с публицистики, с путевых заметок и речей

отцов-основателей и лишь постепенно оформилась как художественная. Сближение художественного и документального происходило в самые разные периоды, поэтому новый журнализм можно сравнивать с различными этапами в истории развития американской литературы, особенно с движением макрейкеров («разгребателей грязи») рубежа XIX – XX вв. Это движение рассматривают, с одной стороны, в контексте всего литературного процесса рубежа веков, так как оно во многом отражало влияние натурализма с его стремлением к фактографичности. С другой стороны, это чисто американское явление, возникшее в журналистике и легшее затем в основу «разоблачительной журналистики» XX века. Постепенно основные принципы макрейкерства стали с успехом воплощаться в литературе, примером чего может служить роман Э. Синклера «Джунгли», где «реальность» жизни семьи рабочих-эмигрантов на чикагских бойнях была представлена с помощью художественных средств и приемов. Новые журналисты принимали за основу своей деятельности тот же принцип – представление факта в форме художественного произведения, однако они гораздо дальше «разгребателей грязи» ушли в экспериментах с художественными приемами. Если для макрейкеров основополагающим был факт, то для новых журналистов факт и необходимость его художественного воплощения стали равнозначными. Именно поэтому, не отрицая традиций, повлиявших на появление нового журнализма, его необходимо рассматривать как отдельную весьма представительную школу с собственным теоретиком – Т. Вулфом, появление которой в американской литературе второй половины XX в. было вызвано целым рядом причин.

Очень большое внимание Т. Вулф в своей антологии уделил выявлению причин, приведших к «взрыву» документалистики в 60–70-х годах. По его мнению, в 40–50-е годы XX в. у американских писателей возникла «американская мечта» – написать роман: «Роман тогда стал не просто литературным жанром, а психологическим феноменом. Умственным расстройством. Слово «роман» входило в глоссарий «Общего введения в психоанализ» наряду с нарциссизмом и навязчивыми неврозами». Поэтому то, что журналисты стали писать свои работы в форме романов, было, по словам Вулфа, «данью глубочайшего уважения Роману и его великим творцам. И первыми ступившие на эту дорогу журналисты ничуть не ставили под сомнение верховенство романистов как непревзойденных художников слова, каковыми те были и останутся» [4, с. 18]. Такое заявление не могло не вызвать резонанса, и признанные исследователи (такие, как Дж. Хеллман, Дж. Холлоуэлл, Р. Вебер) немедленно включились в дискуссию по поводу причин возникновения нового журнализма.

Наиболее распространенная точка зрения заключается в том, что его появление было обусловлено самим характером эпохи, «когда события происходили с такой быстротой, что исчезало все, кроме их внешнего облика» [5, с. 63]. Дж. Хартсок пишет, что новый журнализм стал развиваться «как ответ на значительные социальные и культурные изменения и потрясения (борьба за гражданские права, политические убийства, психоделическая культура, война во Вьетнаме)» [3, р. 191–192]. В таких условиях ни традиционная беллетристика, ни журналистика не справлялись с задачей отражения реальности: «Подъему

нового журнализма способствовала слабость традиционного журнализма, ставшая очевидной к 60-м годам. Та же ситуация сложилась и в литературе» [1, р. 8].

Еще одной задачей, которую ставил перед собой Вулф, приступая к составлению антологии, помимо определения причин возникновения нового журнализма, стало обобщение художественных приемов, используемых новыми журналистами. К основным приемам нового журнализма Вулф отнес следующие: разворачивание повествования в виде отдельных сцен, или представление героев в драматические моменты, как и в традиционной литературе; приведение целых диалогов в отличие от журналистской выборки цитат; все многообразие точек зрения и даже использование повествования от третьего лица; «статусные» детали, или привычки, манеры, жесты и т. д., характерные для определенных людей, сообществ и субкультур. Разворачивание повествования в виде отдельных сцен призвано было создавать ощущение реальности происходящего, или эффект «присутствия» читателя на месте событий. При этом многие писатели сознательно нарушали хронологию в представлении сцен, что позволяло сделать необходимые автору акценты и заставляло воспринимать реальных людей как героев литературного произведения. Приведение полных диалогов также способствовало усилению фактографичности и одновременно художественности описываемого.

Наиболее неоднозначным в художественном отношении являлся прием «статусных» деталей, который можно охарактеризовать как типичный для Т. Вулфа. Новые журналисты часто наполняли свои тексты описанием внешнего вида, привычек своих героев, деталями интерьера, описанием автомобилей, что призвано было облегчить для читателя восприятие происходящего. Однако часто возникал эффект перегруженности текста.

Некоторые исследователи пытались расширить классификацию Вулфа, наделяя новый журнализм следующими приемами: «метод «включенного» репортажа; мозаичная композиция, где у каждого отдельного отрывка своя динамика и структура, и она не обязательно соответствует общей «журналистской формуле» работы; точность; присутствие голоса автора и наличие определенных авторских обязательств» [6, р. 18]. Действительно, приемы нового журнализма многочисленны и в разной степени использовались писателями, работающими в его рамках, но в целом новый журнализм предполагал наличие документальной основы, реальных персонажей, действительно произошедших случаев, но материал при этом должен был подаваться в форме художественного нарратива.

В настоящей статье нам хотелось бы остановиться на творчестве четырех писателей, которые сыграли важную роль в формировании жанра – Н. Мейлера, Т. Вулфа, Т. Капоте и Х. Томпсона. Уже выбор писателей свидетельствует о гибридности изучаемой формы: Т. Вулф и Х. Томпсон являются журналистами, пришедшими в литературу, тогда как Н. Мейлер и Т. Капоте больше известны как беллетристы, стремящиеся обогатить литературу с помощью журналистских приемов. Все четыре писателя явились знаковыми фигурами не только для американской литературы и журналистики, но и важной частью культурной, социальной и политической жизни США. Н. Мейлер и Х. Томпсон принимали активное участие в политической жизни страны и их имена представляли контркультуру 60–70-х годов. Оба даже пытались баллотироваться на пост мэра города Нью-Йорк и пост шерифа города Аспен соответственно и, хотя потерпели

поражение, впоследствии активно использовали в своих книгах опыт, полученный в ходе предвыборных кампаний. Т. Капоте и Т. Вулф известны своими экспериментами в области художественной формы.

Всех четырех авторов характеризует стремление воплотить в жизнь один из основных принципов нового журнализма – непосредственное участие автора в описываемых событиях. Именно этим можно объяснить выбор героя их произведений. Чаще всего герои новых журналистов выполняют двойную функцию: являются одновременно и воплощением автора и литературным персонажем. Среди наиболее ярких примеров можно назвать героя по имени Норман Мейлер, Репортер, Водолей в большинстве художественно-документальных книг Н. Мейлера и героя по имени Доктор Гонзо и Великая Акула Хант<sup>1</sup> в книгах Х. Томпсона.

В целом художественное изображение собственного участия в событии новыми журналистами всегда различно. По справедливому замечанию Дж. Хеллмана, новые журналисты «подходят к своему материалу с позиции неумолимого свидетеля или детектива (Т. Капоте, Дж. Херси), участника событий (Н. Мейлер, Х. Томпсон, М. Герр) или изнутри самих явлений (Т. Вулф, Г. Талес)» [1, р. 7]. Т. Капоте, собирая материал для своего документального романа «Хладнокровное убийство», участвовал в расследовании убийства канзасского фермера и его семьи и стал свидетелем казни преступников. Н. Мейлер и Х. Томпсон часто становились активными участниками описываемых событий. Широко известен факт участия Н. Мейлера в антивоенном походе на Пентагон, описанном в книге «Армии ночи», в результате которого он был арестован. Х. Томпсон, работая над книгой «Ангелы ада», провел с представителями описываемой субкультуры целый год, неоднократно участвуя в вечеринках и заездах байкеров.

Если обратиться к третьему подходу (описание событий изнутри) наиболее показательным здесь будет творчество Т. Вулфа, который в своих произведениях часто использовал повествование от первого лица и прием потока сознания. Дж. Херси, анализируя книгу «Битва за космос», даже иронично отмечал: «перед нами поток (в случае с Вулфом лучше сказать «река») сознания жен астронавтов, ждущих полета. Потом мы проникаем в мозг каждого астронавта в тот момент, когда он пролетает в своей капсуле по небу. На какой-то момент (о, ужас!) мы становимся Линдоном Джонсоном. А еще через минуту мы в ловушке в голове у шимпанзе» [6, р. 256]. Именно такой способ подачи материала отличает произведения новых журналистов от традиционных репортажей, которые чаще всего основываются на принципах объективности и безличного подхода.

Среди остальных приемов организации фактического материала можно назвать использование приема ретроспекции и нарушенной хронологии. Примером здесь служит книга Н. Мейлера «Из пламени на Луне», повествующая о высадке американских астронавтов на Луну. Книга отличается своеобразной композицией: в первой части автор описывает высадку астронавтов на Луну так, будто наблюдает ее собственными глазами, во второй части он представляет то же событие глазами астронавтов, а третья часть переносит читателя далеко в прошлое и посвящена описанию событий, непосредственно не связанных с основной линией повествования. Вторая часть, по сути, представляет собой насыщенный

---

<sup>1</sup> Водолей – знак зодиака Н. Мейлера; Доктор Гонзо, Великая Акула Хант – прозвища Х. Томпсона.

техническими деталями текст, что создает ощущение фактографичности. Мейлер приводит свидетельства очевидцев запуска и иногда даже привлекает распечатки PR-отчетов НАСА и записи радиопереговоров астронавтов с базой, что создает эффект присутствия читателя при описываемых событиях. Однако в художественном плане гораздо больший интерес представляют первая и третья части. Такое усложнение композиции служит достижению нескольких целей. Во-первых, писатель подает фактический материал в форме художественного произведения (основная цель новых журналистов). Во-вторых, Мейлеру удается продемонстрировать процесс «превращения факта в искусство или, иначе, в миф» [7, р. 148]. Такой подход к изображаемому был свойственен писателю, который в каждом знаковом событии пытался увидеть воплощение тех или иных социальных, политических, идеологических тенденций его времени. Эту особенность и воплотила структура «Из пламени на Луне». В центре книги находится реальное событие, которое окружено размышлениями писателя о своей стране и эпохе.

Еще одним излюбленным приемом новых журналистов является обрамление материала предисловиями и послесловиями, в которых они объясняют цели написания работы, указывают, что послужило отправной точкой и к какому результату они хотели бы прийти. Наилучшей иллюстрацией здесь является уже упомянутая антология Т. Вулфа, который, создавая свое предисловие, во многом опирался на опыт О. Бальзака и Э. Золя. Т. Вулф неоднократно называл этих двух французских писателей своими «литературными наставниками» и претендовал на создание новой школы (подобно Э. Золя). Такое сравнение демонстрирует литературные амбиции Т. Вулфа, и хотя эти три фигуры вряд ли сопоставимы по степени своего влияния, сложно отрицать новаторский характер произведений Вулфа и его влияние на новых журналистов. Кроме того, обращение Вулфа прежде всего к Золя можно объяснить тем, что эстетика нового журнализма во многом опиралась на принципы объективности и фактографичности в литературе, заимствованные у французского натурализма.

Придерживаясь одних и тех же эстетических принципов, все четыре писателя часто экспериментировали в области художественно-документальной формы и заявляли о создании собственных жанровых разновидностей. Так, Капоте, приступая к написанию «Хладнокровного убийства», ставил перед собой цель создать такую гибридную форму, как документальный роман<sup>1</sup>. Это произведение получило крайне неоднозначные оценки и вызвало большое количество споров по поводу художественной ценности избранной автором формы. Сам Т. Капоте в интервью заявлял, что «документальный роман он мог написать о чем угодно – от убийства до разведения бабочек – и что само убийство как таковое его не интересовало. Его единственной целью было дать возможность документальному роману стать самостоятельной литературной формой» [8, р. 20]. Среди основных характеристик документального романа писатель привел следующие:

---

<sup>1</sup> Т. Капоте сопроводил свое произведение подзаголовком *A True Account of a Multiple Murder and Its Consequences* (дословно: *Правдивое описание убийства нескольких человек и его последствий*), тем самым акцентировал внимание читателей на подлинности, документальности изображаемого. В дальнейшем новые журналисты часто пользовались подобным приемом. Н. Мейлер, например, определил свой документальный роман «Песнь палача», о котором речь пойдет ниже, как *A true-life Novel* (*Правдивый роман*). Оба писателя, таким образом, использовали подзаголовок для того, чтобы «расшифровать» суть избранного ими жанра.

во-первых, вневременной характер темы, во-вторых, непривычное для читателя место действия и, в-третьих, большое количество персонажей, что позволяет представить разные точки зрения.

В своем документальном романе Т. Капоте останавливается на убийстве семьи Клаттера, преуспевающего фермера, совершенном в 1959 г. в небольшом канзасском городке. Были убиты сам фермер, его жена и двое детей. Заметку об этом преступлении писатель прочитал в газете. В романе он использовал такие приемы, как повествование, строящееся по принципу съемки на фотокамеру, и последовательное разворачивание сцен, когда две сюжетные линии (связанные с образами жертв и образами преступников) постоянно сменяют друг друга. Часто Капоте приводит детали, которые невозможно встретить в документальном репортаже: запах сигаретного дыма, который ощущает Нэнси (дочь убитого фермера), хотя в доме никто не курит; случайная встреча Герба Клаттера с охотниками; пирог и описание его приготовления накануне гибели Нэнси. При всей фактографичности материала (Капоте не вводит ни одного вымышленного героя) существует поразительное сходство между одним из убийц Перри Смитом и героями предшествующих художественных произведений Капоте. Возможно, это объясняется автобиографичностью героев Капоте, а П. Смит, по свидетельству людей, близко знавших Капоте, напоминал писателю его самого.

Одной из черт, отличающих документальный роман Капоте, был подчеркнуто безличностный подход к изображаемому, хотя Капоте непосредственно участвовал в событиях: он прошел весь путь расследования вместе с полицией, следил за судебным процессом, навещал преступников в тюрьме и присутствовал при их казни<sup>1</sup>. Несмотря на ощутимую «отстраненность» в тексте книги, писатель принял немалое участие в жизни своих героев и ему удалось завоевать их расположение. Так, после казни Дика Хикока Смит еще раз просил о встрече с Капоте. В свете этого сложно согласиться с К. Тинаном в том, что Капоте спекулировал на казни своих героев, более того, специально дождался повешения Смита и Хикока перед тем, как опубликовать книгу, и ничего не сделал, чтобы помочь им подать апелляцию<sup>2</sup>. Вряд ли можно было ожидать того, что Капоте будет просить о помиловании людей, совершивших преступление, невероятное по своей жестокости, какую бы симпатию он ни испытывал к одному из преступников. Сам писатель прокомментировал свой «безличностный» подход в одном из интервью следующим образом: «Я выражаю свою точку зрения уже самым выбором материала и способом его подачи»<sup>3</sup> [9, p. 74].

<sup>1</sup> Соответственно, неслучаен временной промежуток между совершением преступления П. Смитом и Р. Хикоком и выходом книги. Убийство было совершено в 1959 г., а книга вышла в 1965 г.

<sup>2</sup> Позиция Т. Капоте действительно кажется пассивной по сравнению с позицией, например, Н. Мейлера по отношению к Дж. Эбботу, преступнику, который писал Мейлеру «экзистенциалистские письма». Писатель использовал их в своем романе «Во чреве зверя» и во многом способствовал досрочному освобождению Дж. Эббота из тюрьмы.

<sup>3</sup> Интересно, что подобное слияние документального и художественного свойственно и другим видам искусств. В 2005 г. вышел фильм Беннетта Миллера «Капоте», на примере которого можно проследить существование различных форм синтеза факта и художественности. Фильм, снятый как художественный, повествует о жизни Капоте и о его работе над книгой «Хладнокровное убийство». Таким образом, сначала Капоте превращает реальных людей в литературных персонажей, а затем сам становится героем художественного фильма наравне с созданными в его книге образами.



Вслед за Капоте Н. Мейлер создал свой вариант документального романа, выпустив в 1979 г. «Песнь палача» (книга о Гэри Гилморе, преступнике, убившем двух человек), в котором он представил более глубокий психологический анализ и поставил изображаемое в более широкий социальный контекст. Эти документальные романы Капоте и Мейлера часто сравнивали (Капоте даже обвинял Мейлера в плагиате), однако Мейлер в ответных публикациях писал о том, что его произведение гораздо более удачно, чем книга Капоте, и более соответствует жанровым характеристикам документального романа. Так же, как и Капоте, Мейлер не изменяет имен персонажей, что является одним из характерных признаков документального романа (nonfiction novel).

Особенностью документального романа «Песнь палача» по сравнению с предшествующими художественно-документальными произведениями этого автора было отсутствие в произведении Мейлера-героя. Основу романа составили интервью, документы, протоколы судебных заседаний, но в «Песни палача», как и в других произведениях писателя, документальная проза сочеталась с использованием романной техники. В конце произведения Мейлер поместил послесловие, в котором объяснил причины своего интереса к делу Гилмора. Кроме того, в качестве эпиграфа и эпилога писатель представил стихотворение собственного сочинения, которое выступило как своего рода художественное обрамление.

Основными приемами Мейлера стали подробное описание места действия, ретроспекция, диалоги и внутренние монологи, что позволило читателям понять внутренний мир Г. Гилмора. Интересно, что Мейлер в своей книге использовал несобственно-прямую речь, то есть слова персонажей не цитировались, а пересказывались, что подразумевает художественное переосмысление. Такой прием помог Мейлеру избежать протокольности в повествовании и максимально приблизить форму произведения к романной. Кроме того, Мейлер так же, как и Капоте, использовал принцип детализации. С одной стороны, это дало критикам возможность обвинить Мейлера в излишней затянутости описаний, многословности. Но с другой стороны, такой прием создал ощущение наглядности. Благодаря тщательному последовательному описанию городка, дома, где жил Гилмор, его одежды возник эффект присутствия читателя в создаваемом документалистом пространстве.

В 1995 г. Мейлер выпустил еще одну книгу «История Освальда. Американская загадка», где обратился к исследованию «преступления века» – убийства 35-го президента Америки Джона Кеннеди. Писатель вновь использовал свой излюбленный прием – подавать фактический материал в подчеркнуто субъективной манере. Роман представляет собой сочетание воспоминаний непосредственных участников событий, материалов из архива КГБ и отрывков из документальных книг, посвященных Ли Харви Освальду. Мейлер, работая над своим романом, стремился создать художественный образ из реально существовавшего человека, подобно образам Перри Смита, Дика Хикока и Гэри Гилмора. Выбранный объект позволил ему обратиться к излюбленным темам: взаимоотношения человека и общества, бунт против системы и последствия этого бунта. Так же, как и в «Песни палача», Мейлер показал широкий социальный контекст и ввел на страницы большое количество персонажей, создав тем самым полифонический

эффект. Именно эта форма представлялась Т. Вулфу наиболее продуктивной: «Думаю, блестящее будущее ждет вид романа, который можно назвать журналистским романом, или документальным, или это будут романы насыщенного социального реализма, замешанного на дотошном репортерстве, присущем новой журналистике» [4, с. 62].

Эксперименты с художественно-документальной формой таких выдающихся писателей, как Т. Капоте и Н. Мейлер, вызвали у критиков неоднозначную реакцию. Многие считали, что обращение к документальному жанру стало «концом» для Мейлера и Капоте как для писателей – «документ убил художественность». Если в случае с Капоте основания для подобного скепсиса были, так как после «Хладнокровного убийства» писатель не создал ни одного крупного произведения, то в случае с Мейлером с такими обвинениями невозможно согласиться. Начиная с 60-х годов Мейлер постоянно переходил от художественного творчества к документальному, причем именно его художественно-документальные произведения представляют особый интерес. Н. Мейлер является, пожалуй, одним из наиболее «плодотворных» писателей в отношении разнообразия жанровых форм, над которыми он работал. Писатель экспериментировал с такими жанровыми разновидностями, как биография, вымышленная автобиография, эссе, художественный репортаж.

Такое жанровое разнообразие можно объяснить тем, что Мейлер всегда стремился отходить от канонов. Именно с целью «сломать привычные жанровые рамки» писатель еще в 1968 г. назвал себя создателем собственной жанровой разновидности, которую определил как «роман как история, история как роман». Появление его книги «Армии ночи» вызвало общественный резонанс, она до сих пор считается наиболее неоднозначной книгой Н. Мейлера. Большинство критиков, среди которых М. Заварзаде, рассматривают эту книгу как «своего рода постмодернистскую, не поддающуюся интерпретации романизацию реальности» (цит. по [10, р. 88]).

Книга состоит из двух частей, первая из которых – «История как роман: Ступени, ведущие к Пентагону» – написана от третьего лица, опирается на такие беллетристические приемы, как вымышленные диалоги, многочисленные аллюзии, на ее страницах действуют искусно выписанные персонажи. Вторая часть – «Роман как история: Битва у Пентагона» – представляет собой попытку увидеть происходящее со стороны. Именно такое соединение беллетристики и журналистского подхода и создает ощущение постмодернистского коллажа. Мейлер в данном случае вступает в игру не только с концепцией литературного героя, но и с самим понятием жанра.

Подобную постмодернистскую игру Мейлер продолжал до конца своего творчества. Если проследить эволюцию его творчества, в нем можно выделить три основных этапа: раннее творчество Мейлера (40–60-е годы), преимущественно художественное; начиная с середины 60-х годов писатель почти полностью переходит к документалистике; его произведения 1990–2000-х годов большей частью представляют собой сложный сплав не просто факта и вымысла, а фантастического вымысла при наличии несомненной документальной основы. Так, в 1997 г. Мейлер издает книгу «Евангелие от сына Божьего», где предлагает вымышленную биографию Иисуса Христа, рассказанную им самим,

а в 2007 г. выпускает свой последний роман (в этом же году писатель скончался) «Лесной замок», где дает собственную версию биографии Гитлера.

Х. Томпсон подобно Мейлеру и Капоте известен как создатель нового жанра. В его случае это гонзо-журналистика – акцентированно субъективная манера письма, напоминающая отдельные зарисовки, скрепленные образом автора-героя. Помимо создания журналистских скетчей, документалист часто обращается к форме романа-квеста или пародии на рыцарский роман. В таком ключе написаны культовые книги Х. Томпсона «Страх и отвращение в Лас-Вегасе: Дикое путешествие в сердце американской мечты» и «Страх и отвращение: О кампании 1972 года».

Х. Томпсон подобно остальным новым журналистам придерживался принципа гиперболизированной субъективности, и в его случае фактически не существует границы между автором и литературным персонажем, носящим то же имя. Эту особенность можно объяснить желанием Томпсона создать миф из собственного образа. Подобное стремление характерно для многих новых журналистов – и Мейлер, и Вулф, и Капоте сознательно пытались создавать определенный образ себя в сознании американцев. Первым значительным документальным произведением Н. Мейлера даже стал сборник статей с говорящим названием «Самореклама». Однако именно Х. Томпсон достиг в подобном «мифотворчестве» наиболее парадоксального результата, когда писатель стал восприниматься как доктор Гонзо, Великая Акула Хант или Рауль Дьюк (герой его произведений или нашумевшего фильма «Страх и ненависть в Лас-Вегасе»), то есть как карикатура на самого себя.

Часто Х. Томпсон «играет» со своими персонажами, используя прием маскарарада. Так, действие книги «Страх и отвращение в Лас-Вегасе: Дикое путешествие в сердце американской мечты» начинается с описания поездки Хантера Томпсона в Лас-Вегас для освещения мотогонки, однако в означенный город герой прибывает под вымышленным именем Рауля Дьюка, и в дальнейшем именно этот герой действует на страницах произведения. Как пишет Дж. Хеллман, «то, что Томпсон подает фактический материал через видение своего полубезумевшего, терзаемого галлюцинациями героя, позволяет ему создать полные черного юмора образы, ни разу не погрешив против фактов» [1, р. 69]. Гиперболизированную субъективность автор сознательно использует для достижения собственной цели – создания гротескной картины действительности.

Такая противоречивая, на первый взгляд, тенденция – представлять только факты, но при этом крайне субъективно – резко осуждалась критиками. Так, по свидетельству Р. Вебера, новых журналистов часто обвиняли в том, что им «важнее их литературное эго» [11, р. 31]. С одной стороны, очевидно, что новые журналисты всегда занимали активную позицию по отношению к своему материалу, но с другой – сложно осуждать их за использование подобного приема, так как новый журнализм изначально разрабатывался как журналистский материал, поданный в форме беллетристики. Более того, в сложившихся условиях 60–70-х годов авторы ставили целью чутко реагировать на происходящее, так как читателей не устраивал безличностный подход традиционной журналистики, что само по себе подразумевает некую субъективность и эмоциональность в изображении. Неслучайно, характеризуя свои цели, новые журналисты писали

о необходимости воссоздать субъективную реальность, показывать не просто факты, а факты в восприятии всех участников происходящего (среди которых и сам автор). Отсюда излюбленный прием Т. Вулфа, который он характеризовал как «смена точек зрения». Наиболее наглядным примером является книга «Битва за космос», где в пределах одного абзаца представлен взгляд участников событий (астронавтов), окружающих (жен астронавтов, специалистов НАСА, президента Кеннеди, животных – участников экспериментов) и самого автора на происходящее. Именно такой подход, по мнению новых журналистов, приводит к взаимообогащению литературы и журналистики.

К достижениям Тома Вулфа можно отнести его эксперименты в области стиля произведения, который, по справедливому замечанию Т. Моргана, характеризуется «обильным использованием точек, черточек, восклицательных знаков, курсива... междометий, звукоподражательных слов, плеоназмов и т. д.» [12, р. 114]. Подобная работа с графическими средствами позволяет Вулфу воссоздать реальность во всем ее многообразии. Наиболее наглядной иллюстрацией такого активного использования графических средств является книга Т. Вулфа «Электропрохладительный кислотный тест», посвященная Кену Кизи, его группе «Веселые проказники» и их совместным экспериментам с психоделическими средствами. Использование многочисленных знаков препинания, смена шрифта, пробелы позволили писателю имитировать ощущения, испытываемые «Веселыми проказниками» при употреблении ЛСД.

В целом совмещение документальной основы и ее художественного воплощения позволило Н. Мейлеру, Т. Вулфу, Т. Капоте, Х. Томпсону дать в своих произведениях развернутую картину действительности США второй половины XX в., а также оценку происходящему и предложить собственные прогнозы. Интересно, что новые журналисты в своих экспериментах двигались из противоположных точек: писатели Мейлер и Капоте, начинавшие как прозаики, заимствовали журналистские методы работы над материалом, тогда как журналисты Вулф и Томпсон использовали романную технику. В результате и те, и другие пришли к общей форме произведений, находящихся на стыке документального и художественного, что еще раз свидетельствует о начале процесса сближения литературы и журналистики.

Несмотря на то что большинство экспериментов новых журналистов пришлось на 60–70-е годы XX в., невозможно говорить о том, что после 70-х новый журнализм полностью прекратил свое существование и стал фактом литературной истории. Одним из свидетельств тому является появление в 80-х годах направления «новый новый журнализм», объединившего таких журналистов и писателей, как Г. Талес, А. Котловитц, Р. Бен Крамер, У. Финнеган, А. Ле Бланк, Т. Коновер. Большинство новых журналистов продолжали активно работать (за исключением Т. Капоте, который умер в 1980 г.). И хотя многие из них пытались «обособить» себя от данного направления, их произведения демонстрировали дальнейшую работу над приемами, сформулированными Т. Вулфом. То, что новый журнализм до сих пор является обсуждаемым явлением, можно продемонстрировать, обратившись к последним критическим работам в этой области. Так, в 90-х годах появились работы Б. Лунсбери [13] и Т. Коннери [6], которые исследовали новый журнализм в контексте художественно-документальной

литературы США, в 2000 г. была опубликована книга Дж. Хартсока, продолжающая данную тенденцию [3]. Последние десятилетия в России также характеризуются возобновлением интереса к явлению нового журнализма. Так, в 2006 г. была переведена и впервые издана в России антология Т. Вулфа, активно переводятся и издаются книги Т. Вулфа и Х. Томпсона. Такой «всплеск» интереса к новому журнализму можно объяснить тем, что для многих национальных литератур на современном этапе их развития характерно сближение художественного и документального, что делает изучение нового журнализма необходимым для того, чтобы проследить основные принципы и тенденции данного синтеза.

### Summary

*O.O. Nesmelova, Zh.G. Konovalova.* The New Journalism: Theoretical Principles and Their Artistic Reflection.

The article is dedicated to New Journalism – the movement of the second half of the 20th century that joined literature and journalism. The paper analyses creative works of N. Mailer, T. Capote, T. Wolfe and H. Thompson known for their experiments with literary nonfiction. The authors come to the conclusion that analysis of the phenomenon of New Journalism is essential since it allows tracing synthesis of fiction and nonfiction as the reflection of national tradition in American literature and as a current tendency in many other literatures of the world.

**Key words:** New Journalism, literary nonfiction, literature of fact, nonfiction novel.

### Литература

1. *Hellman J.* Fables of Fact. The new Journalism as New Fiction. – Urbana: Univ. Illinois Press, 1978. – 164 p.
2. *Johnson M.* The New Journalism. The Underground Press, the Artists of Nonfiction, and Changes in the Established Media. – Lawrence: Univ. Press of Kansas, 1971. – 171 p.
3. *Hartsock J.* A History of American Literary Journalism. The Emergence of a Modern Narrative Form. – Amherst: Univ. Massachusetts Press, 2000. – 294 p.
4. *Вулф Т.* Новая журналистика и Антология новой журналистики. – СПб.: Амфора, 2008. – 574 с.
5. *Олдридж Дж.* После потерянного поколения. – М.: Прогресс, 1981. – 239 с.
6. *A Sourcebook of American Literary Journalism. Representative Writers in an Emerging Genre / Ed. by Th.B. Connery.* – Westport; Connecticut; London: Greenwood Press, 1992. – 410 p.
7. *Modern Critical Views: Norman Mailer / Ed. by H. Bloom.* – N. Y.; Philadelphia: Chelsea House Publishers, 1986. – 213 p.
8. *Guest D.* Sentenced to Death. The American Novel and Capital Punishment. – Jackson: Univ. Press of Mississippi, 1997. – 179 p.
9. *Hollowell J.* Fact and Fiction. The New Journalism and Nonfiction Novel. – Chapel Hill: Univ. North Carolina Press, 1977. – 190 p.
10. *Reed T.* Literary Poetics and the Poetics of American Social Movements. – Berkeley: Univ. California Press, 1992. – 212 p.
11. *Weber R.* The Literature of Fact: Literary Nonfiction in American Writing. – Athens (Ohio): Ohio Univ. Press, 1980. – 181 p.

12. *The Critical Response to Tom Wolfe* / Ed. by D. Shomette. – Westport; Connecticut; London: Greenwood Press, 1992. – 228 p.
13. *Lounsberry B. The Art of Fact: Contemporary Artists of Nonfiction*. – Westport; Connecticut; London: Greenwood Press, 1990. – 214 p.

Поступила в редакцию  
27.09.10

---

**Несмелова Ольга Олеговна** – доктор филологических наук, профессор, заведующий кафедрой зарубежной литературы Казанского (Приволжского) федерального университета.

E-mail: *Olga.Nesmelova@ksu.ru*

**Коновалова Жанна Георгиевна** – кандидат филологических наук, ассистент кафедры зарубежной литературы Казанского (Приволжского) федерального университета.

E-mail: *zhanna.konovalova@gmail.com*