

УДК 82.09

“НОВИЙ ЖУРНАЛІЗМ” ЯК ГЕНОЛОГІЧНИЙ ФАКТОР ФОРМУВАННЯ АВТОБІОГРАФІЧНОГО РЕАЛІТІ-РОМАНУ

Михед О.П.

Стаття присвячена аналізу впливу “нового журналізму” на формування автобіографічного реаліті-роману. Розкрито сутність “нового журналізму” в контексті тенденції зближення літератури і телебачення; з’ясовані основні особливості поетики “нового журналізму” та їхній вплив на поетику автобіографічного реаліті-роману.
Ключові слова: реаліті-роман, новий журналізм, наратор, медіа.

Статья посвящена анализу влияния “нового журнализма” на формирование автобиографического реалити-романа. Раскрыта суть “нового журнализма” в контексте тенденции сближения литературы и телевидения, определены основные особенности поэтики “нового журнализма” и их влияние на поэтику автобиографического реалити-романа.
Ключевые слова: реалити-роман, новый журнализм, наратор, медиа.

The article deals with the problem of influence of New Journalism phenomenon on the formation of the autobiographical reality novel. The article gives an idea of New Journalism in the context of tradition of dialogue between literature and TV. The analysis of this phenomenon helped to define inherent poetical features of reality novel and their influence on the artistic code of the autobiographical reality novel.
Key words: reality novel, New Journalism, narrator, media.

Загальна тенденція зближення літератури та медіа має велику кількість маніфестацій, одним із найбільш оригінальних утілень якої видається реаліті-роман. Цілковита недослідженість цього літературного жанру зумовлює актуальність його глибшого осягнення у контексті сучасних культурних трендів. Метою даної розвідки є огляд внутрішньо-літературної лінії формування реаліті-роману, що має двоспрямований характер. Ключовими генологічними факторами формування реаліті-роману є літературні антиутопії пер. пол. XX ст., а також документально-медіальна складова, найяскравіше втілена у такому літературному феномені 60–70-х рр. минулого століття, як “новий журналізм”. Якщо антиутопії мали виразний вплив на формування реаліті-роману виживання (моделювання у просторі літературного твору ситуації зйомок певного реаліті-шоу), то “новий журналізм” відчутно вплинув на формування автобіографічного реаліті-роману.

Дослідники неодноразово наголошували на притаманній літературі XX ст. документалізації, що знайшло втілення у таких різних жанрових модифікаціях, як “література факту”, “документальна література”, “газетно-журнальна документалістика”, “фактичний матеріал” [7, с. 134].

Фактори, що сприяли зближенню документалістики та художньої літератури і стали ключовими у формуванні феномену “нового журналізму”, докладно означив Том Вулф – теоретик і лідер цього літературного напрямку. В розлогії передмові до укладеної ним антології “Новий журналізм”¹ Т.Вулф розкриває історію зародження терміна й самого напрямку. Характеризуючи соціально-культурне тло, з якого і на якому постав “новий журналізм”, письменник як провідну течію називає “неоміфологізм” [1, с. 8], що засвідчив “відвертання митців від життя” та їхнє бажання створювати альтернативні реальності. За тих обставин “не було такого романіста, який би зрозумів і описав Америку шістдесятих або хоча б

¹ Антологія вийшла російською мовою у 2008 р. за назвою “Нова журналістика” (переклад Д.Благова та Ю.Балаєна). Як слушно зауважує Ж.Коновалова, ця номінація є “не уповні адекватною, бо “новий журналізм” – уже усталений і традиційний термін для опису літературного явища, що постало у 60-ті роки XX ст. у США. Окрім цього, “журналістика” – це, радше, конкретні форми подачі матеріалу, які використовують практикуючі журналісти, в той час як слово “журналізм” ближче за змістом до поняття “якісна ознака” літератури – за аналогією до поняття “документалізм” [5].

Нью-Йорк” [там само, с. 53]. 1960-і, у рефлексії Т.Вулфа, постають епохою появи нових культурних і контркультурних явищ, серед яких “конфлікт поколінь”, “чорна самосвідомість”, “сексуальна всесдозволеність”, “безбожжя”, “свінгери-хіппі”, “повоєнне покоління”, “сутички на вулицях”, “ролінги”, “андеґраунд”, “вулична злочинність” [там само]. Поруч із цими соціальними феноменами не менш важливим фактором формування “нового журналізму” була “нова американська мрія”, що тяжіла над журналістами та письменниками впродовж 1940–1960-х рр. За Т.Вулфом, це було бажанням написати роман, який “тоді став не просто літературним жанром, а психологічним феноменом” [там само, с. 18]. Журналісти адаптували письменницьку техніку до своїх потреб і почали писати статті так, щоб “вони читалися, як роман” [там само, с. 21].

Новий журналізм відходить від об’єктивно незворушного опису подій класичного журналізму, відкриваючи для себе новий арсенал художніх прийомів. Широко відоме пояснення М.Арлена різниці між “новим журналізмом” і традиційним, яке він дає на прикладі пожежі у готелі. “Традиційний журналізм” акцентує увагу на матеріальних втратах, на кількості поранених або врятованих, тобто на фактах. “Новий журналізм” зображує саме полум’я, намагається передати читачеві відчуття полум’я, показати сам вогонь [9, р. 47]. Тому серед виразних рис “нового журналізму” виокремлюються “високий ступінь експресивності, акцентована емоційність, яскрава образність і безсумнівна поетичність” [6, с. 316–317].

Як зазначає Т.Вулф, “новий журналізм” не був суспільним чи культурним рухом, “не було маніфестів, клубів, салонів, угруповань” [1, с. 42–43], радше це був певний момент, коли журналісти стали своєрідною “групою швидкого реагування” на бурхливий розвиток суспільства, намагаючись переосмислити та описати нові феномени. Цитуючи Т.Денисову, “журналістський роман і змушений був узяти на себе чільну функцію жанру – зображувати людину в суспільстві, змальовуючи її звичайні й характерні” [2, с. 281].

Представники “нового журналізму” випрацювали і свої власні чотири прийоми, що стали характерними поетикальними ознаками їхніх творів. Першим і найважливішим з-поміж них Т.Вулф вважає “побудову матеріалу сцена-за-сценою, коли оповідь негайно переходить від одного епізоду до іншого, без тривалих історичних екскурсів” [1, с. 56]. Так пришвидшується темп оповіді, інтенсифікується рух сюжету, тримаючи у напрузі увагу читача. З іншого боку, **цей прийом є специфічним відлунням загальної тенденції зближення слова записаного та візуалізованого образу – літератури та медіа.** За рахунок використання цього прийому текст перетворюється на набір сцен, що швидко змінюють одна одну, на кшталт того, як, завдяки монтажу, швидко мерехтять кадри в кіно чи на ТБ. Таким чином, експлікується впливовість телебачення та кінематографу на літературу та її поетологічні орієнтири. Разом із цим М.Арлен вказує на спроби “нового журналізму” “ретранслювати властивості фотографії – наближення зображення, монтаж” [9, с. 48].

Другий і третій прийоми майже збігаються за своєю сутністю. У прагненні максимальної реалістичності описуваного журналісти здійснювали справжні репортерські подвиги. Прагнучи достовірності, журналісти ставали безпосередніми свідками подій, “взяли собі за правило проводити з персонажами своїх майбутніх нарисів разом дні, а часом і тижні. Вони визбирували по крихтах увесь матеріал, яким раніше нехтували, – і йшли на місце подій” [1, с. 39]. Автори “нового журналізму”, намагаючись максимально точно ретранслювати голос самого життя, широко використовували діалоги, які захоплювали “набагато більше за будь-які монологи, які повніше і швидше за опис представляли персонажів” [там само, с. 56]. Подібна ретрансляція діалогічності також видається **наслідком медіатизації літератури, завдяки якій рух сюжету маркується окремими репліками, а характери персонажів розкриваються крізь суб’єктивно структуроване слово,** а не деталізоване переказування подій.

Третім важливим прийомом стає зображення подій з точки зору третьої особи: “Кожен епізод подавався у ракурсі певного персонажу, з яким читач легко міг себе ототожнити і, завдяки цьому, відчувати події так, ніби він усе бачить на власні очі” [там само, с. 56]. Цей прийом є чи не найбільш “літературним” з усіх, засвоєних новим журналізмом від письменників-реалістів. Збираючи та аналізуючи доступний, а також і якомога ширший, дотичний до описуваних подій матеріал, журналіст вдається до художньо-психологічної реконструкції, додаючи емоційні та психологічні акценти через мовлення та подання точок зору інших персонажів.

Четвертий прийом полягає у “змальованні притаманній людині жестикуляції, її звичок, манер, властивостей характеру, меблів у будинку, одягу, всього облаштування, мандрівок, того, що вона їсть, як утримує своє житло, як ставиться до дітей, слуг, начальства, підлеглих, рівних за станом, а також зображенні різноманітних її поглядів, улюблених поз, манери рухатися та інших деталей, як символів тієї чи іншої сцени” [там само, с. 57]. Тобто набуває ваги повсякдення як цілісний соціокультурний світ, природне середовище буття індивіда. З цією метою **максимально деталізується зображувана реальність, повсякдення набуває цілком нових ознак, виходячи на символічний рівень.** Таким чином реактуалізується традиційний літературний прийом, коли через опис побуту та кола читання відбувається конструювання характеру персонажу, коли зображення речей стає маркером ідентичності.

Прикметою “нового журналізму”, вельми важливою принагідно дослідження реалістичного роману, є **введення у художній простір постаті самого оповідача.** Цей прийом є своєрідним підсумком названих чотирьох, оскільки максимальна достовірність оповіді вимагає присутності автора, якого зазвичай представники “нового журналізму” називали в третій особі. Так, приміром, Т.Вулф позиціонував себе “як спантеленого спостерігача або випадкового свідка певної події. <...> який без звичної монотонності, але по-своєцьки перестрибує з одного на інше, наче радіокоментатор

на тенісному турнірі” [Там само, с. 33]. С.Шерман зазначає, що присутність наратора в події дозволяла авторам “задавати настрої, експериментувати з розвитком характерів і вільно коментувати погляди інших. Вони мали свою точку зору і були особисто залученими до того, про що писали” [10, с. 59–61].

Важливо відзначити, що взаємини “нового журналізму” та літератури мали двоспрямований характер. З одного боку, представники “нового журналізму” рухалися в напрямку великої літератури, розширюючи межі журналістського формату і використовуючи арсенал романного жанру. Так відбувалося з Г.Томпсоном і Т.Вулфом, який згодом став вельми успішним романістом, працюючи у стилістиці реалістичного роману, але відійшовши від документалізму.

З іншого боку, з літератури на територію журналізму рухалися Трумен Капоте та Норман Мейлер, чії експерименти певною мірою пов’язані з феноменом “нового журналізму”. Детальний розгляд їхнього доробку у контексті “нового журналізму” вельми важливий з огляду на їхнє звернення до постаті наратора в художньому творі, побудованому на реальних фактах – документах життя.

Роман Т.Капоте “З холодним серцем” друкувався частинами восени 1965 р. у “Нью-Йоркері” і був виданий окремою книгою в лютому 1966 р. Як зазначає Т.Вулф, книга підняла Капоте “до небаченого раніше рівня. <...> Завдяки йому новий журналізм, як його згодом назвали, отримав черговий потужний імпульс” [1, с. 47].

Т.Капоте, розмірковуючи про суб’єктивність сучасної літератури, яка надто сконцентрована на его письменника, зізнавався: “У моєму житті прийшла така мить, коли, як письменник, я відчув необхідність тікати зі створеного мною світу. Я хотів замінити його об’єктивно існуючим світом повсякденного життя, яким ми всі живемо” [3, с. 11]. У цій інтенції відлунує думка Т.Вулфа про байдужість літератури до реальності, з чого постає перше бажання “нового журналізму” створити новий погляд на повсякдення. Т.Капоте стає на цей самий шлях – від суб’єктивних внутрішніх пошуків до дослідження фактів об’єктивної реальності. Важливо відзначити, що згодом, в **автобіографічному реаліті-романі, окуляром бачення і, відповідно, рефракції реальності стане акцентоване его письменника з притаманними йому суб’єктивними оцінками, вибірковою пам’яттю та емоційною реакцією.**

У останній прижиттєвій збірці оповідань “Музика для хамелеонів” (1980) Т.Капоте робить кілька прикметних зауважень щодо своєї зацікавленості у журналізмі, з якої постав роман “З холодним серцем”. Інтересу до журналізму він знаходив два пояснення: “По-перше, мені здавалося, що після 1920-х років у прозі і взагалі у літератури ніяких справжніх новацій не було. По-друге, журналістика як форма мистецтва була незайманою територією з тієї простої причини, що дуже небагато художників слова займалися наративною журналістикою, а якщо і займалися, то у вигляді нарисів про мандрівки або автобіографій” [4, с. 10–11]. Т.Капоте, засвідчивши своє намагання інтегрувати журналістику в художню літературу, визначає жанр твору “З

холодним серцем” як “невигаданий роман”, що мало підкреслити значущість фактуального начала, його домінування у просторі фікціонального за природою жанру. Працюючи над романом, він “шість років мандрував рівнинами Канзасу” [4, с. 11], вивчаючи деталі жакливого вбивства. Загальновідома історія про те, як 15 листопада 1959 р. письменник прочитав замітку про вбивство у селищі Голкомб: “Через три дні Капоте був на місці подій і провів у Голкомбі та його околицях загалом близько трьох років. Ще чотири роки пішло на опрацювання зібраного ним величезного матеріалу – у книжці використана тільки четверта частина” [3, с. 11]. Зауважимо, що письменник і літературознавець наводять різні цифри про термін роботи над книгою, хоч не виключений і момент своєрідного міфологізування творчого процесу самим Т.Капоте. Про це згодом писали деякі журналісти, вказуючи на велику кількість дофантазованих сцен і елементів у “невигаданому романі”.

Від журналізму та документалістики Капоте переймає глибоке вивчення деталей події, яка визначила зміст його твору. Разом з тим письменник повністю усувається з оповіді, перетворивши наратора на безликого фіксатора подій, який ретранслює їхню послідовність та зміст. Деякі дослідники вбачали у такому наратологічному прийомі вплив журналізму – нова форма вимагає нового за тональністю та емоціями голосу оповідача: “Обравши форму зовнішньо незворушної оповіді, Кепот (*варіант запозичення прізвища Капоте – О.М.*) змушує читача думати, порівнювати факти. <...> Автор підводить читача до важливих висновків” [8, с. 9]. Інакше кажучи, журналістика привносить у літературу свої іманентні властивості, в даному випадку – об’єктивізм зображення, що повністю усуває фігуру оповідача, який може мати певну частку суб’єктивності. Прибираючи суб’єктивно забарвлений голос наратора, Т.Капоте створює ілюзію вільного потоку життя, сюжет нагадує кадри життєвої хроніки, що, наче на плівці, зафіксовані у словах.

Подібним чином з літератури до журналізму рухається і Н.Мейлер, який, експериментуючи з художньо-документальною формою, визначав свої твори, наприклад, як “роман, взятий із життя”, “вигадана біографія”, “художній репортаж”. Зазвичай у контексті феномену “нового журналізму” говорять про два романи Н. Мейлера – “Армії ночі” (1968) і “Майями та облога Чикаго” (1968), які є синкретичним жанровим утворенням, що об’єднує “розгорнутий нарис, репортаж, мемуари з елементами вимислу, з прикметами художньої, емоційно забарвленої прози” [2, с. 279]. При цьому твори Мейлера є свідченням певної гібридизації “не тільки прозових жанрів, а й самих типів повісткування – художнього і нехудожнього, документального” [Там само, с. 280].

Назву книги “Армії ночі” Мейлер доповнює підзаголовком “Історія як роман, роман як історія”. Про зображений у творі марш 1967 р. на Пентагон Мейлер знав зсередини, оскільки був його безпосереднім і активним учасником. Пишучи твір, він скористався власними магнітофонними записами та кіноматеріалами, що залишило свій відбиток на оповідній манері. Загалом саме бажання написати

роман на основі пережитих подій є одним із численних прикладів того, що для виникнення “нового журналізму” фундаментом слугувала “зацікавленість авторів в утвердженні засадничих громадянських ідеалів, певних важливих суспільних принципів” [6, с. 316–317].

На відміну від Т.Капоте, який максимально дистанціюється від подій, Н.Мейлер не тільки вводить наратора, Мейлера, власне своє alter-ego, а й робить його головним героєм, зображуючи його активну участь у подіях.

У тексті “Армії ночі” опосередковано акцентується важливість ролі телебачення та кінематографу у житті пересічних американців, оскільки телевізійна камера і **можливість побачити себе з боку впливає на поведінковий код персонажа, що згодом стане однією з центральних тем реаліті-роману.** Так, розповідь про натхнення, яке спровокувало героя на активні дії, пояснюється через аналогію з переглядом фільму з ним в одній із ролей: “Мейлер одразу відчув себе живішим, аніж будь-коли, – ніби плив у повітрі – звільнився від своєї тілесної оболонки, наче *дивився на себе у якомусь фільмі* (курсив наш – О.М.)” [1, с. 299]. Можливість побачити себе збоку спричинює своєрідне розщеплення свідомості – герой починає тверезо оцінювати свої дії, спостерігаючи за собою, як за іншим.

У певний момент Мейлер уповільнює оповідь, вдаючись до розлогого відступу і рефлексуючи про сучасний роман, іронічно визнаючи, що розлогі коментарі “успішно практикувалися у вікторіанську добу. Зараз такий номер не вдається. Читач за перших же ознак письменницького штуркаства просто відкладе книгу в бік і увімкне телевізор” [1, с. 302]. Н.Мейлер говорить про наявну змагальність між сучасною літературою та телевізійним екраном за читача і глядача, що змушує митця змінювати свій підхід до створення літератури, урізноманітнювати набір класичних прийомів. Важливу роль у ставленні Мейлера до літератури та продукуванні ним власних творів відіграв його кінематографічний досвід, адже свого часу він виступив режисером кількох кінофільмів.

Невипадково в “Армії ночі”, коли Мейлера заарештовують, його супроводжує оператор Лейтер-

ман, “зі своєю важкою камерою на плечі, здається, ні на секунду не спускаючи ока з того, кого він знімає, постійно блаженно посміхаючись, ніби промовляючи: “Вперед, хлопче, ти потрапиш в історію” [1, с. 306]. Коли Лейтерману перекрили шлях і Мейлер був змушений крокувати без підтримки оператора й камери, він “знову відчув у глибинах душі самотність” [1, с. 309]. Наведені фрагменти прикметні з огляду на усвідомлення важливості присутності камери та її здатності бути фіксатором подій, літописцем. У першому уривку присутність телевізійної камери як своєрідного каталізатора провокує героя до активних дій каталізатором. У другому випадку – для Мейлера-наратора важить не стільки супровід Лейтермана, скільки камера в його руках, яка надає смислу Мейлеровим вчинкам.

Тож “новий журналізм” як генологічний чинник формування автобіографічного реаліті-роману привносить глибоке знання фактичного матеріалу, інтенсифікує інтерес до побутових деталей, що стають засобом особистісної характеристики персонажа; фактично документальне підґрунтя отримує художнє оформлення; відбувається медіатизація прозового письма, що формально виражається у лінійному, “сцена-за-сценою”, розгортанні сюжету та значущості діалогів як його рушіїв; значущим стає ґрунтовний опис середовища, в якому відбувається дія; використання оповіді від “третьої особи”, тобто невласлива традиційній журналістиці оповідь про людину “зсередици”; створюється особлива форма авторської присутності в тексті і побутування за його межами у вигляді “медійної”, публічної фігури. Ключовою стає роль оповідача, що, розповідаючи про певні події, пропускає їх крізь фільтри власного бачення та сприйняття. Автобіографічний реаліті-роман трансформуватиме ці здобутки, переключаючи предмет оповіді з опису зовнішньої реальності на події приватного життя, що у сприйнятті новітніх медіа набувають ваги, рівної подіям глобального масштабу. Таким чином, відбувається помітна модифікація автобіографічного начала літератури, що зазнало впливу документалістики як осердя “нового журналізму”.

Література

1. Вулф Т. Новая журналистика и Антология новой журналистики под ред. Тома Вулфа и Э. У. Джонсона / Том Вулф ; пер. с англ. Д. Благова и Ю. Балаяна. – СПб. : Амфора. ТИД Амфора, 2008. – 574 с. – (Серия “Амфора 21”).
2. Денисова Т. Н. История американской литературы XX столетия : навч. посібник для студентів вищ. навч. закладів / Т. Н. Денисова. – К. : Довіра, 2002. – 318 с.
3. Зверев О. Проза Трумена Капоте / О. Зверев // Капоте Т. Лугова арфа. Завтрак у Тіффані. З холодним сердцем / пер. з англ. В. Митрофанова. – К., 1977. – С. 5–13.
4. Капоте Т. Предисловие. Музыка для хамелеонов : повесть, рассказы / Т. Капоте ; пер. с англ. Вас. Голышева, В. Голышева, Г. Ерофеевой. – СПб. : Издательский дом “Азбука-классика”, 2007. – С. 7–16.
5. Коновалова Ж. “Американская мечта” в художественно-документальной литературе США второй половины XX века [Электронный ресурс] : дисс. на соиск. уч. степени канд. филол. наук / Коновалова Ж. – Казань, 2009. – 213 с. – Режим доступа: <http://www.dissercat.com/content/amerikanskaya-mechta-v-khudozhestvenno-dokumentalnoi-literature-sha-vtoroi-poloviny-xx-veka>. – Название с экрана.

6. Мендельсон М. О. Роман США сегодня – на заре 80-х годов / М. О. Мендельсон. – М. : Советский писатель, 1983. – 416 с.
7. Местергази Е. Г. Документальное начало в литературе XX в. / Е. Г. Местергази // Теоретико-литературные итоги XX века. – М. : Наука, 2003.
Т. 1 : Литературное произведение и художественный процесс / Ю. Б. Борев (отв. ред.), С. Г. Бочаров, И. П. Ильин и др. – 2003. – С. 134–160.
8. Тугушева М. Предисловие / М. Тугушева // Кэпот Т. Голоса травы. Повесть и рассказы / пер. с англ. С. Митиной. – М. : Художественная литература, 1971. – С. 3–10.
9. Arlen Michael J. Notes on the New Journalism / Arlen Michael J. // The Atlantic Monthly. – 1972. – № 72. – P. 47–48.
10. Sherman Scott. 'New' Journalism / Scott Sherman // Columbia Journalism Review. – 2001. – № 5. – P. 50–61.