



А. Твоздев

Искусство факта. Понятие «креатив-нон-фикшн»

Культура постмодернизма предлагает современному человеку компромисс в его различных проявлениях. Поп-арт уравнивает в своей значимости и ценности искусство элитарное и общества потребления, современная музыка представляет собой смешение всевозможных стилей, а на телевидении и в журналистике такое явление, как инфотейнмент (infotainment), находит этот компромисс между информацией и развлечением. В культуре сегодня традиционная парадигма понятий уже давно недействительна, отсутствие единого канона, стиля оборачивается возникновением множества субкультур, подчас весьма «микроскопических», о чем свидетельствует, например, теория «длинного хвоста», выдвинутая главным редактором американского журнала «Уэйд» (Wired) Крисом Андерсоном. Согласно ей, нынешний потребитель живет в эпоху субкультур и отсутствия «центра», канона, когда нишевые вещи в своей совокупности становятся более востребованными и массовыми, чем узкая группа «бестселлеров». Это неизбежно приводит к синтетической культуре, где, казалось бы, незыблемые антитезы («высокое — низкое» или «научное — обыденное») не воспринимаются более как актуальные.

Показательным примером синтетической культуры можно считать такой феномен, как «креатив-нон-фикшн» (creative nonfiction). Возникший в США в 1960-е годы, в «золотую эпоху» современного искусства, которая открыла миру поп-арт, минимализм, видео-арт и так далее, он логично вписывается в эту культуру американского ренессанса 60-х. И прежде всего за счет своей парадоксальности: возвращая читателей к литературе факта и возрождая забытые реалистические традиции (о чем, в частности, говорит теоретик одной из разновидностей креатив-нон-фикшн — «нового журнализма» — Том Вулф в предисловии к «Антологии нового журнализма», многозначительно ссылаясь на имена Бальзака и Диккенса, призванные, видимо, в данном контексте придать научной весомости теории нового явления), американские писатели играют в постмодернистскую

игру — разрушают сложившуюся оппозицию «высокое — низкое», находят компромисс между фактом и вымыслом.

Документ, факт — основное условие креатив-нон-фикшена. Но в то же время благодаря художественному, образному видению писателя, обротившиеся к рассматриваемому жанру, осмысливают и группируют материал. Создаваемая ими картина действительности, сохраняя информационную, познавательную функцию, из логического ряда переходит в образный и приобретает художественно-эстетические свойства и качества. Однако подобная «беллетризация» факта может повлечь за собой его трансформацию, иногда осознанную, иногда нет. И тогда факт становится фактоидом. При таком виде творчества, как креатив-нон-фикшн, это кажется неизбежным. Ведь сам термин «фактоид» был предложен адептом «нового журнализма» Норманом Мейлером¹.

В современной критике под понятием «креатив-нон-фикшн» подразумевают жанр произведения, где при описании реальных фактов и событий используются литературные стили и техники, художественно-изобразительные средства и прочие приметы художественного письма. При этом данное понятие четко отделяется от публицистики, журналистики и научной литературы. К произведениям изучаемого жанра может быть применен художественный анализ в той же степени, в которой его заслуживают традиционные литературные тексты. Основная задача креатив-нон-фикшена состоит в том, чтобы писать, подобно журналисту, но делать это так, чтобы текст воспринимался как беллетристика [1]. Здесь кроется еще одно типичное качество, присущее культуре постмодернизма. Равно как в современной живописи можно наблюдать перенос акцента с самого произведения искусства на действие по его созданию (картина теперь все чаще рассматривается как документальный итог действия художника, его материализованный след), так и в нон-фикшн-литературе качество написания, стиль, образ и авторитет самого автора подчас ставятся выше правды факта. И здесь нет ничего необычного. Так, еще из теории ораторского искусства Аристотеля следует, что залог успешного выступления состоит вовсе не в строгом следовании логике и истине. Главное правило заключается в другом — оратор должен быть прежде всего *убедительным*.

В случае с креатив-нон-фикшн следует добавить еще одно необходимое условие — то, о чем рассказывает автор, должно быть *интересным* или, если иногда тема не представляет большого интереса для читателя, стиль автора должен привлечь читателя к предмету повествования [2]. Сегодня креатив-нон-фикшн, безусловно, больше, чем просто жанр, это тренд, являющийся основой книжного бизнеса на Западе и включающий спектр «невывымышленной литературы».

¹ Термин «фактоид» был введен американским писателем Норманом Мейлером в его книге, посвященной Мерилин Монро (Marilyn, 1973).

Различные взаимодействия фикшена и нон-фикшена в современной культуре предлагают несколько жанровых вариантов. Так, сочетание информативности и развлекательности уже без сомнений можно считать одной из черт нашего времени, носящей «массовый характер». В связи с этим активно используется понятие «инфотейнмент» («infotainment»: «information» — информация, «entertainment» — развлечение). Первоначально оно было своеобразным профессионализмом, применяясь в сфере телевидения для именованя программ, где подача информации носит развлекательный, полуигровой характер. Затем данным словом стали обозначать телевизионный жанр (телепрограммы на канале «Дискавери» (Discovery) или, например, «Намедни» Леонида Парфенова в России). Позже влияние инфотейнмента распространилось и на другие сферы, а сейчас это понятие используется уже касательно литературы. Например, книги, ставшие в США бестселлерами за последние несколько лет, некоторые американские критики называют не иначе, как инфотейнмент, по сути, подменяя данным определением научно-популярный жанр.

Здесь же можно отнести и такое понятие, как «развлекательная журналистика» (entertainment journalism). Первые признаки этой формы, как отмечают ее теоретики, в частности известный американский журналист Кирон Гиллен (Kieron Gillen), появились в Интернете, а вовсе не на страницах журналов и книг (собственно, в Сети она сейчас в основном и бытует, так как рассматриваемый феномен связан прежде всего с описанием компьютерных игр, фильмов или музыки, источником которых в последнее время все чаще становится интернет-пространство). Смысл ее совсем не нов и во многом заимствован у предыдущего поколения «новых журналистов»: суть сюжета не в сюжете, а в его авторе. Интерес представляет не механизм создания формы и даже не столько сама информация, сколько то, что автор чувствует и думает по ходу изложения ее или описываемых событий. То есть повышаются требования к творческому потенциалу журналистов.

Если говорить о более «узких» разновидностях креатив-нон-фикшена, то стоит сказать о необычайно популярном в последнее время в зарубежной литературе жанре путевой прозы («тревелог», реже «тревелог-журналистика»). Внутри него могут встречаться различные модификации. Для некоторых писателей путешествие может представлять собой «поездку ради удовольствия и приключений» (Грэм Грин). Примером такого тревелога можно считать мировой бестселлер американского писателя Пола Теру «Большой железнодорожный базар» (The great railway bazaar, 1975), автора нескольких успешных «путевых заметок»: «Энтузиаст свежего воздуха: путевые записи 1985—2000» (Fresh Air Fiend: travel writings 1985—2000, 2000); «По рельсам, поперек континентов» (To the ends of the earth, 1990). За четыре месяца писатель проехал, пересаживаясь с поезда

на поезд, бывший Советский Союз, Азию и Дальний Восток и вернулся из Японии домой с четырьмя объемистыми записными книжками. Схожа по настроению, стилю и авторской интонации книга «Ни здесь, ни там: путешествия по Европе» другого американского автора — Билла Брайсона (Neither here nor there: travels in Europe, 1991). Журналист по профессии, он объехал почти весь мир, а его романы неоднократно становились бестселлерами в Америке, Европе и Японии (I'm a stranger here myself, 1999; A walk in the woods, 1998; In a sunburned country, 2000 и др.). Произведения Тору и Брайсона — тот тип тревелога, где не говорится о странах и достопримечательностях, а речь больше идет о жизни, природе, отдельных людях, быте в дороге и т. д. Тексты наполнены субъективными авторскими наблюдениями, содержат элементы биографии самих писателей — именно это отделяет тревелог от путеводителя и прочих смежных жанров, связанных с описаниями передвижений на дальние расстояния.

Однако путевые заметки могут стать поводом для изображения иных вещей. Как исторический или даже политический тревелог представляет свое путешествие шведский писатель Свен Линдквист, автор книги «Уничтожьте всех дикарей» (Utrota varenda javel, 1992). В своем произведении автор исследует такую страницу в истории африканского континента, как истребление колонизаторами XIX века местного населения. Текст написан в духе журналистского расследования, что позволяет говорить о влиянии на стиль Линдквиста эстетики нового журнализма. В одних фрагментах книги подробно описывается путешествие автора вглубь Сахары: жара, палящее солнце, наблюдения за людьми и их привычками (тревелог); в других — документированные эпизоды из истории колониального геноцида конца XIX — начала XX века (новый журнализм).

Еще один жанр, о котором, на наш взгляд, было бы уместно упомянуть в связи с явлением креатив-нон-фикшн, — биография. Не ограничиваясь традиционными мемуарами и жизнеописаниями известных людей, современная литература предлагает новые, гибридные формы этого жанра. Бестселлер лауреата Пулицеровской премии американского писателя Филипа Рота «Заговор против Америки» служит этому доказательством. Жанр данного произведения можно обозначить как беллетризованная биография с элементами альтернативной истории или альтернативно-исторический роман с элементами автобиографии. Автор описывает свое реальное детство, прошедшее в маленьком городке Ньюарк, штат Нью-Джерси (повествование ведется от лица семилетнего мальчика). Единственный вымысел, который позволяет себе Рот, касается исхода президентских выборов 1940 года — вместо Рузвельта к власти в стране приходит его главный соперник Линдберг, в результате чего Америка переходит на сторону фашистской Германии. В итоге такой странный гибридный жанр, который легко может показаться необоснованным и ненужным, превра-

щает альтернативную историю Рота в очень правдоподобную картину мира. И не только из-за того, что такой ход вещей вполне естественен, но прежде всего из-за огромного количества реалистических деталей, чем роман обязан именно автобиографической составляющей книги.

Другим примером разновидности автобиографического жанра, где правда факта сознательно сочетается с вымыслом, можно назвать псевдо-автобиографию. Именно в данной форме написан роман уже упоминавшегося выше американского писателя Пола Теру «Моя другая жизнь» (*My other life*, 1996). Псевдоавтобиография в исполнении Теру оказывается чрезвычайно гибким жанром, позволяющим автору вместить в него и реальный факт, и психологию героев, и бытописание, и выдуманные или наполовину выдуманные истории. Главный герой романа не равен автору романа, на этом настаивает сам писатель и к этому обязывает собственно указанный жанр псевдобιοграфии. Однако понять, в какой момент правдивая автобиография становится художественным вымыслом, довольно сложно. Здесь псевдоавтобиография дает шанс прожить жизнь заново, но уже по законам литературы [3].

Следующий жанр из разряда креатив-нон-фикшена, наверное, самый представительный и типичный для него — научно-популярная литература, или «науч.-поп.»: исторические, крае- и страноведческие, культурологические и прочие исследования. Характерная особенность такого рода книг — использование приемов и средств художественной литературы для «преображения» научного текста, превращения сухого, академического, скучного и зачастую недоступного для массового читателя материала в живое, увлекательное повествование. Собственно, это и есть литературный инфотейнмент. Кто-то из авторов может просто ограничиться так называемой доверительной интонацией для изложения материала своей книги (Х. А. Марина «Поверженный разум. Теория и практика глупости», 2004), кому-то необходим ярко выраженный развлекательный элемент (С. Д. Левитт, С. Дж. Дабнер «Фрикономика», 2005), кто-то склонен к сенсационности, подбирая и выстраивая факты в своих интересах (два бестселлера пулицеровского лауреата Дж. Даймонда, расценивающихся сейчас как эталон литературы нон-фикшена: «Ружья, микробы и сталь», 1997 и «Коллапс», 2005), а некоторые исследователи идут дальше — применяют художественный вымысел. Последнее касается представителя «исторического журнализма», пулицеровского лауреата, американского писателя Дж. Миченера, отличительная черта которого — умение подавать энциклопедический материал в легкой, увлекательной и доступной форме (романы «Hawaii», 1959; «Texas», 1985; «Caribbean», 1989). Одна из причин данного обстоятельства заключается в том, что автор часто придает своим исследованиям форму романа. Он может ввести сюжет, героев, конфликт и другие атрибуты художественного произведения. Занимаясь, по сути, историко-антропологическим исследованием, Миченер использует

вымышленные художественные образы, добавляя в повествование придуманных героев, ситуации и диалоги. И все это вполне адекватно переплетается с реальными фактами и героями, действительной, объективной историей.

Аналогичный подход к изложению научного материала можно обнаружить и в творчестве современной американской писательницы, трехкратного лауреата Пулицеровской премии Барбары Такман². С ее именем связан термин «популярная история», что не случайно — практически все книги Такман представляют собой исторические исследования. В ее произведениях читатель может обнаружить синтез истории, психологии, журналистики, приключенческого жанра и даже научной фантастики. Ярким и, по признанию многих критиков, одним из самых захватывающих примеров подобной литературы может служить книга писательницы «Зеркало вдалеке» (*A distant mirror*, 1978). В качестве своеобразного «двигателя» романа Такман выбирает Энггеррана де Коси VII, наполовину вымышленного персонажа, который не является ни королем, ни королевой, потому что все, связанное с такими высокопоставленными особами, уже изначально исключительно, и, кроме того, вниманием к ним и без того злоупотребляют [4]. Можно сказать, что Такман выбирает «идеального» героя для своей книги. С одной стороны, де Коси — реально существовавший персонаж истории, человек, который был женат на старшей дочери короля Англии и пользовался уважением при дворе двух враждующих между собой государств. С другой — это чуть ли не единственные сведения, которыми история располагает о нем. В доказательство писательница приводит лишь две небольшие статьи, 1890 и 1939 годов, в которых упоминается де Коси, — все, что удалось ей отыскать о своем персонаже. Но именно такой факт и привлекает Такман в нем — контраст между значительностью и авторитетом де Коси при дворе двух главных европейских стран XIV века и абсолютной безвестностью после. Обстоятельство во многом обидное, но дающее автору возможность домыслить биографию своего героя, заново «придумать» его и через вымышленную историю на самом деле жившего человека *правдиво* изобразить целый период в жизни средневековой Европы. Факт и вымысел, фикшн и нон-фикшн здесь не противопоставляются, а выполняют одну и ту же функцию — восполняют пробелы истории. Когда она молчит, начинает говорить воображение. И вымысел в данном случае следует понимать не как обман или подмену истинной информации ложной, но как пример подлинно творческого отношения исследователя к освещаемой теме.

² Премией отмечены следующие книги Б. Такман: «Августовские пушки» (*August guns*, 1962), «Великая башня» (*The proud tower*, 1966), «Генерал Стилвелл» (*Stilwell and the American experience in China*, 1971).

За последние два десятилетия вышел ряд произведений, позволяющих говорить о новом субжанре — история вещи / идеи / явления или места (Н. Фергюсон «Восхождение денег», 2008 — история денег; Д. Боданис «Электрическая Вселенная», 2006 — история электричества; Р. Л. Хайлбронер «Философы от мира сего», 1999 — история идеи). Это может быть топобиография, где автор, описывая, допустим, город, рассказывает не только и не столько о его географии и истории, сколько о его «духе». Место наделяется практически человеческими качествами, воспроизводится его психологический портрет; писатель может отчаянно искать во всем перечисленном метафоры и символы. Так поступает англичанин П. Акройд в своей книге «Темза. Священная река» (Thames: sacred river, 2007) — второй своей «биографии места» после «Лондон. Биография» (London: the biography, 2000), представляющей собой «биографию» главной английской реки. Писатель обнаруживает в Темзе нечто мистическое, иррациональное, характеризует ее даже как некий архетип англичанина, отмечая, что она так тесно переплетена с судьбой человека, его желаниями и страхами, что приобрела человеческую индивидуальность. Отдельное внимание Акройд — больше писатель, чем топограф — уделяет истории описания Темзы в английской литературе (Диккенс, Конрад, Джером), этим самым окончательно разрушая традиционные рамки историко-географического исследования. В результате Темза предстает в романе как уникальный психогеографический феномен.

Такого же эффекта добивается итальянский писатель Тициано Скарпа, автор книги «Венеция — это рыба» (Venezia è un pesce, 2002). «Зараженный» синдромом Стендаля, автор предлагает читателям своего рода инсайдерский путеводитель или *sensual guide* (подзаголовок книги, самостоятельно добавленный некоторыми издателями), наполненный субъективными рассуждениями не только о предмете исследования — городе Венеции, но и о жизни вообще. Текст написан от первого лица и обращен к читателю, которого Скарпа высокомерно называет «ты» и вообще всячески по его поводу иронизирует, считая если не малообразованным, то наивным точно. Разумеется, автор — венецианец по происхождению, знающий город наизусть, показывает нам совсем другую, неизвестную Венецию. Игнорируя классические достопримечательности, Скарпа может несколько страниц с упоением и чисто итальянским темпераментом описывать какой-нибудь тайный закоулок, ничем не примечательную улочку и так далее, которые, *на его взгляд*, заслуживают внимания. Помимо ярко выраженного субъективного начала текст изобилует метафорами, сравнениями, изящными эпитетами, удаляя книгу от привычного справочного гида и приближая ее к собственно литературе.

Ввиду нынешней необычайной популярности стоит обозначить и такой относительно новый жанр креатив-нон-фикшена, как «self-help

books», или «учебники жизни» (М. Нэпо «Книга пробуждения», Р. Берн «Секрет», А. Карр «Легкий способ бросить курить», И. Ялом, Д. Элкин «Хроники исцеления. Психотерапевтические истории»). Цель данной литературы из серии популярной психологии — дать читателю ряд наставлений и советов по улучшению жизни во всех сферах: личной, деловой, общественной (отношения с противоположным полом, успешная карьера, завоевание доверия в обществе, борьба с депрессией и вредными привычками и т. п.). Как показывает статистика (авторство и количество продаж), «self-help books» особенно популярны в США, стране, где регулярное посещение личного психотерапевта уже стало частью менталитета людей. Более того, эта популярность имеет ярко выраженный гендерный признак — читателями такого рода книг является в основном женская аудитория, как самая психологически уязвимая часть общества.

Разумеется, список разновидностей литературы креатив-нон-фикшена не исчерпывается вышеперечисленными жанрами. Можно вспомнить и о ставшем уже классическим благодаря романам «Хладнокровно» Т. Капоте и «Песнь палача» Н. Мейлера жанре криминального нон-фикшена. В современной литературе есть заметные продолжатели данной традиции в лице Р. Савьяно с романом «Гоморра» (Gomorra, 2006), собравшим всевозможные итальянские литературные и журналистские премии и ставшим одним из самых значительных произведений итальянской литературы XXI века (некоторые критики классифицируют книгу как «современный итальянский эпос»), а также Э. Долника с беллетризированной историей реального расследования, представленной в документальном романе «Похищенный шедевр, или В поисках "Крика"» (The rescue artist: a true story of art, thieves, and the hunt for a missing masterpiece, 2005). Можно упомянуть и совсем уж экзотические жанры, например гастрономический роман (Дж. Стейнгартен «Человек, который ел все подряд») или даже гастротревелог (Э. Бурден «Вокруг света в поисках совершенной еды»), «docu-fiction» — «псевдодокументалистика» (Б. Мезрич «Миллиардеры поневоле»).

Насколько бы разными не являлись указанные произведения, они имеют ряд схожих качеств — условий, определяющих их отнесенность к креатив-нон-фикшену. Кроме обязательной фактической достоверности, лежащей в основе книги и обуславливающей все повествование, это:

— «погружение» автора в исследуемую тему, то есть поиск, сбор и тщательный анализ соответствующего материала;

— «интимная и эмоциональная манера» письма: при всей важности и серьезности описываемого автор стремится к более неформальной, свободной, простой и ироничной подаче материала;

— наличие прямых обращений к читателю, диалогичная форма повествования;

— структура произведения включает чередование, а иногда и перемешивание основного, «фактического» материала с вымыслом и отклонением от темы.

Во второй половине XX века в культуре Европы и США наметилась очередная «глобальная» переоценка ценностей, сказавшаяся также и на изменении отношений между литературой и журналистикой, вымыслом и фактом. В какой-то момент стало очевидно, что журналистика, документальные жанры стали выполнять для общества ту же функцию, за которую раньше отвечала литература (в большей степени социальные романы). Границы между фикшеном и нон-фикшеном оказались уничтожены. Такие явления, как новый журнализм, отобрали у беллетристов «лицензию» на реализм. Современный читатель больше интересуется литературой факта — и это факт. Каков спрос — таково и предложение. В результате мы имеем огромное количество «невывымышленной литературы», нон-фикшн издается многомиллионными тиражами и получает престижные литературные и журналистские премии. А многие критики принимают как уже устоявшееся мнение о том, что нон-фикш стал авторитетнее привычных романов и что нынешний век — век нехудожественной литературы.

Список литературы

1. *Gutkind L.* The best creative nonfiction. N. Y., 2007. Vol. 1.
2. *Stein S.* Stein on writing: a master editor of some of the most successful writers of our century shares his craft techniques and strategies. St. Martin's, 1995.
3. *Остерман А.* Пол Теру: «Моя другая жизнь» // Еженедельный журнал. 2002. №016.
4. *Tuchman B. W.* A distant mirror. The calamitous fourteenth century. N. Y., 1995.

