

УДК 809.1:882:840

**КИНЕМАТОГРАФИЧЕСКИЕ ПРИЁМЫ
В ДОКУМЕНТАЛЬНОМ РОМАНЕ Т. КАПОТЕ
«ХЛАДНОКРОВНОЕ УБИЙСТВО»**

Ж.Г. Коновалова

Аннотация

Книга Т. Капоте «Хладнокровное убийство» является не только поворотным моментом в творчестве самого писателя, но и определённой вехой в развитии нового журнализма. Приступая к созданию своей книги, Т. Капоте стремился создать новую жанровую разновидность – документальный роман, в котором документальная точность, внимание к факту сочетались бы с романной формой. По мнению автора статьи, Капоте при создании своего документального романа обратился к приёмам не только художественной литературы, но и кинематографа. Кинематографичность рассматривается как одна из важнейших составляющих поэтики романа «Хладнокровное убийство».

Ключевые слова: литературная кинематографичность, документальный роман, литература факта, новый журнализм, кинематографический приём, монтажная композиция.

В настоящее время с уверенностью можно утверждать, что синтез литературы и кинематографа становится одной из наиболее устойчивых тенденций литературного процесса XX века. Если на ранних этапах развития кинематографа речь шла в основном о влиянии литературы на кино, то начиная с первых десятилетий XX века литература стала обращаться к кинематографу в поисках новых форм и приёмов. По справедливому замечанию И.А. Мартыановой, «кино расширило границы их (науки и литературы. – *Ж.К.*) интертекстуальности, само же использование приёмов, имитирующих кинематографическую изобразительность, стало во второй половине XX в. более значимым для композиционно-синтаксической организации текста и его графического оформления» [1, с. 138].

В отечественном и зарубежном литературоведении в последнее время активно обсуждаются такие понятия, как *кинематографический текст*, *кинематографическая проза* и *литературная кинематографичность*. Актуальность данной статьи, таким образом, обусловлена всё возрастающим интересом к проблеме взаимодействия различных видов искусств в целом и явлению литературной кинематографичности в частности.

Цель настоящей статьи – проанализировать кинематографичность как важную особенность поэтики документального романа Т. Капоте «Хладнокровное убийство». Некоторые зарубежные исследователи, в частности П. Шоу [2] и Д. Гвест [3, р. 119], указывали на кинематографическую природу документаль-

ного романа Капоте, однако этот вопрос так и не получил должного научного освещения, что обусловило новизну данной статьи.

Наиболее развёрнутое определение кинематографичности литературного произведения было дано И.А. Мартыановой в её монографии «Кинотекст русского текста: парадокс русской кинематографичности». Исследователь предлагает следующую дефиницию: «характеристика текста с монтажной техникой композиции, в котором различными, но прежде всего композиционно-синтаксическими средствами изображается динамическая ситуация наблюдения. Вторичными признаками литературной кинематографичности являются слова лексико-семантической группы “Кино”, киноцитаты, фреймы киновосприятия, образы и аллюзии кинематографа, функционирующие в тексте» [1, с. 9].

Т.Г. Можаяева уточняет и расширяет данную трактовку кинематографичности, выделяя следующие её признаки: «аудиовизуальную образность, монтажный и динамичный характер объективированного повествования, свободное обращение автора со временем и пространством текста, создание “иллюзии сиюминутности” с помощью форм настоящего исторического» [4, с. 19].

Проявления литературной кинематографичности можно найти в различных национальных литературах XX века: например, в русской литературе – в творческом наследии объединения ЛЕФ (20-е годы), во французской литературе – в так называемом *новом романе* (50–60-е годы). Сознательное заимствование определённых приёмов кинематографа было характерно и для американской литературы.

Вторая половина XX века в американской литературе характеризуется активными поисками новых форм. 60-е годы – это время не только бурных политических и социальных явлений, но и экспериментов в области художественной литературы. Неслучайно именно в этот период в американской литературе формируется школа нового журнализма, представители которой тяготели к созданию новых способов отражения современной им действительности, соединяя факт и его художественное воплощение. Важное место в деятельности новых журналистов принято отводить Трумену Капоте, который, как нами уже отмечалось ранее, «ставил перед собой цель создать такую “гибридную форму”, как документальный роман» [5, с. 251].

О появлении нового жанра исследователи заговорили сразу после выхода книги Т. Капоте «Хладнокровное убийство»¹. Автор приступил к работе над своим произведением в 1959 году, прочитав в газете небольшую заметку об убийстве нескольких человек в Канзасе, и посвятил созданию книги несколько лет. «Хладнокровное убийство» было напечатано в четырёх выпусках журнала

¹ Перевод названия «Хладнокровное убийство», под которым документальный роман известен отечественному читателю, представляется нам не слишком удачным. Писатель называет свой документальный роман “In Cold Blood”, то есть «Хладнокровно», что предоставляет гораздо более широкие возможности для его интерпретации. Несмотря на то что Капоте строит своё произведение на реальных фактах, касающихся убийства семьи Герберта Клаттера, фермера из Холкомба, убийство как таковое его интересует лишь в связи с тем, что позволяет обратиться к созданию новой художественно-документальной формы. Это даёт право говорить о том, что определение «хладнокровно» относится не только к тому, как было совершено преступление или как «сработала» судебная система в отношении двух убийц, Перри Смита и Дика Хикока, но и к подходу самого писателя к изучаемому материалу. Основной целью Капоте при написании документального романа была эстетическая цель – писатель, по его собственному признанию, стремился расширить возможности художественной литературы.

New Yorker в сентябре – октябре 1965 года, а в январе 1966 г. документальный роман вышел отдельной книгой.

«Хладнокровное убийство» не было первым обращением Капоте к документалистике, появлению книги предшествовали работы «Местный колорит» (“Local Color”, 1950), «Музы слышны» (“The Muses are Heard”, 1956), «Герцог в своих владениях» (“The Duke in His Domain”, 1957). По справедливому замечанию Дж. Холлоуэлла, «в процессе работы над этими произведениями и сложились те приёмы, которые впоследствии дали Капоте возможность создать новый жанр – документальный роман» [6, р. 66].

Как отмечал сам Капоте, основной причиной его обращения к документалистике являлось то, что «после 1920-х годов в прозе и вообще в литературе никаких подлинных новаций не было» (МХ, с. 10). Писатель поставил перед собой цель обогатить художественную литературу за счёт соединения её с журналистикой: «Я пытался создать журналистское повествование, но представить факты с помощью приёмов художественной литературы, чтобы невымышленная история звучала как роман» [7, р. 120].

Движимый стремлением к максимальной достоверности, Капоте приехал в Канзас, где было совершено преступление, всего через три дня после убийства Клаттеров и провёл в городке несколько лет, общаясь с теми, кто знал убитых, с детективами, которые вели расследование, и пойманными впоследствии преступниками. Уже после публикации книги Капоте вернулся в Канзас для участия в экранизации «Хладнокровного убийства» (реж. Р. Брукс, 1967): «Воспоминания о тех годах, об одиночестве бесконечных зимних ночей и кашле несчастных коммивояжеров в соседних номерах захватили меня подобно внезапному канзасскому циклону» (ХУ, с. 468).

Несмотря на то что книгу «Хладнокровное убийство» традиционно принято рассматривать только в контексте синтеза художественного и документального, по нашему мнению, документальный роман Капоте представляет собой гораздо более сложное сочетание литературных и журналистских приёмов, с одной стороны, и кинематографических, с другой. Сам писатель отмечал синтетическую природу своего произведения, заявив в одном из интервью, что «хотел написать журналистский роман, нечто масштабное, обладающее убедительностью факта, непосредственностью воздействия, как фильм, глубиной и свободой прозы и точностью поэзии» (см. [8, р. 94]).

Т. Капоте, как и многие другие известные американские писатели (Н. Уэст, Ф.С. Фицджеральд, Дж. Дос Пассос), был непосредственно связан с кинематографом. Так, в 50-х годах XX века он работал над сценариями фильмов «Победить дьявола» (“Beat the Devil”)² по одноименному роману К. Коуберна и «Невинные» (“The Innocents”) по повести Г. Джеймса «Поворот винта», что сыграло определённую роль при работе над книгой «Хладнокровное убийство». К примеру, некоторые фрагменты книги краткостью описаний напоминают сценарий:

² По воспоминаниям самого Капоте, факт его участия в работе над фильмом «Победить дьявола» позволил ему установить эмоциональный контакт с Перри Смитом, одним из убийц Клаттеров, который отказывался откровенно беседовать с Капоте о совершённом им преступлении до тех пор, пока писатель не упомянул о своей работе в качестве сценариста над картиной, где снимался любимый актер преступника Хэмфри Боггарт. Впоследствии эпизод, связанный с совместной работой в кино Капоте и Боггарта, будет фигурировать и в фильме «Капоте» (реж. Б. Миллер, 2005), освещающем период работы писателя над книгой «Хладнокровное убийство».

«Гостиничный номер в Мехико. В номере стоит уродливое современное бюро с зеркалом голубоватого стекла, и за угол зеркала засунуто напечатанное типографским способом предупреждение администрации» (ХУ, с. 171).

Одним из наиболее ярких проявлений кинематографичности произведения является его композиция. Капоте делит свой документальный роман на четыре части: «Последние, кто видел их живыми», «Неизвестные лица», «Ответ», «Перекладка». Каждая часть состоит из определённого числа отрывков, которые не маркированы графически как главы, а напоминают кадры киноленты. Капоте, таким образом, избегает традиционного «литературного» деления текста.

Несмотря на декларированную в тексте позицию собственной отстранённости, Капоте довольно свободно обращается со временем, монтируя временные пласты с целью достижения необходимого ему художественного эффекта. Основное повествование разворачивается хронологически. Так, в части «Последние, кто видел их живыми» повествуется о последнем дне из жизни жертв, описывается приближение преступников (Перри Смит и Дик Хикок едут из соседнего штата) и воспроизводятся обстоятельства обнаружения тел погибших. Вторая часть посвящена свидетельствам тех, кто знал Клаттеров, процессу расследования и описанию путешествия преступников по Мексике. В третьей части представлена сцена поимки преступников и приводятся их первые показания. В четвертой, завершающей части даны отчёты о судебном следствии и последних годах жизни преступников, вплоть до момента их казни.

Однако в некоторых случаях Капоте допускает нарушение хронологии повествования. Так, писатель вводит сцену убийства не в первой части книги, где она должна была бы быть представлена согласно общей хронологии развития событий, а лишь в третьей. Кульминационная сцена убийства передаётся посредством приёма ретроспективы, через показания пойманных преступников, что создаёт необходимое напряжение и усиливает психологизм. Капоте, таким образом, манипулирует восприятием читателя-зрителя. В первой части автор тщательно, шаг за шагом воссоздаёт все обстоятельства, которые предшествовали ночи убийства, и, когда напряжение достигает наивысшей точки, разрушает читательские ожидания, переключая внимание на утро следующего дня, когда тела жертв были обнаружены.

Тот же приём ретроспективы используется и для характеристики убийц, чей образ в сознании читателя конструируется постепенно через воспоминания родных и знакомых преступников. Кроме того, автор использует и обратный приём, вводя ремарки, предсказывающие будущее развитие событий. Так, описание последних приготовлений Нэнси Клаттер ко сну в ночь перед убийством сопровождается следующим комментарием: «В эту ночь, высушив и расчесав волосы, Нэнси повязала лёгкую косынку и разложила вещи, которые собиралась утром надеть в церковь: колготки, чёрные туфельки и красное бархатное платье – самое красивое, сшитое ею собственноручно. В этом платье её опустят в могилу» (ХУ, с. 85). Подобным же образом раскрывается будущее некоторых из опрошенных соседей и знакомых Клаттеров: «Мистер Хелм (покойный мистер Хелм; он скончался от удара в марте следующего года) был мрачным мужчиной лет шестидесяти» (ХУ, с. 85); миссис Миртл Клэр «сама про себя говорила так. <...> Если я кому нужна, пусть делают со мной всё что хотят. (Одиннадцать

месяцев спустя группа вооружённых налётчиков в масках, поймав её на слове, ворвалась в здание почты и облегла кассу этой дамы на девятьсот пятьдесят долларов.)» (ХУ, с. 124).

Наиболее показательной в отношении монтажной композиции является первая часть книги «Последние, кто видел их живыми». Она состоит из двадцати двух глав-«кадров», которые воссоздают две основные линии повествования, связанные с семьёй убитых и преступниками. «Кадры», повествующие о последнем дне из жизни Клаттеров, сменяются «кадрами», воспроизводящими передвижения преступников. Капоте использует приём параллельного монтажа³. Писатель описывает события, происходящие в одно и то же время в разных городках: Холкомбе, где расположена ферма Клаттеров «Речная долина», и Олате и других населённых пунктах по пути следования преступников. С помощью данного приёма Капоте акцентирует внимание читателя на полярности двух миров, при этом заявляя об их типичности, характерности для американской действительности. Так, сцены, связанные с Клаттерами, происходят в небольшом городке в самом сердце Америки. Герои представляют собой воплощение идеалов, диктуемых «американской мечтой»: успеха, стабильности, добропорядочности, набожности. Главы, описывающие преступников, содержат ключевые для американской литературы образ дороги и мотив постоянного движения, которые в связи с образами Смита и Хикока ассоциируются с неприкаянностью и отсутствием корней.

Писатель создаёт особые внутритекстовые связи между главами. Так, во второй и третьей главах-«кадрах» описывается завтрак Герберта Клаттера и Перри Смита. Несмотря на то что эти два героя противопоставлены друг другу и по социальному положению, и по привычкам, Капоте удаётся найти нечто общее между ними. Хотя завтрак одного ограничивается «стаканом молока и яблоком» (ХУ, с. 20), а завтрак другого включает «три таблетки аспирина, холодное сладкое пиво и несколько сигарет “Пэлл-Мэлл”» (ХУ, с. 26), оба никогда не пьют кофе. Определённое сходство можно обнаружить и между занятиями, которым посвящено утро героев: в пятой главе Дик Хикок и Перри Смит чинят машину, на которой намереваются отправиться на место задуманного преступления, в шестой главе Нэнси печёт вишнёвый пирог вместе с Джолен Кац. В результате и те, и другие «остались довольны плодами своих трудов» (ХУ, с. 40).

Внимание к подобным деталям свидетельствует не только о стремлении Капоте к документальной точности. По нашему мнению, такие связи нужны писателю для того, чтобы повествование не распалось на отдельные зарисовки. Кроме того, в контексте всего произведения эти, на первый взгляд, незначительные штрихи позволяют читателю осознать трагические параллели, существующие между обеспеченными и всеми уважаемыми Клаттерами и отверженными Смитом и Хикоком. И убитые, и преступники оказываются жертвами «американской мечты».

³ Под параллельным монтажом в данном случае мы понимаем «приём поочерёдного показа двух или более событий (образов), происходящих одновременно, но в разных местах» [9].

Последние несколько глав-«кадров» первой части представляют собой пример последовательного монтажа⁴. В восемнадцатой и девятнадцатой главах описывается утро после совершённого убийства. События передаются поочередно с точки зрения нескольких свидетелей (Нэнси Эволт, Сьюзен Кидвелл, мистер Эволт, Ларри Хендрикс). По справедливому замечанию С.А. Борзиковой, «в данном отрезке текста наблюдается ритм не параллельных, а соположенных сегментов, поддерживающий единый эмоциональный настрой: непонимание, ощущение нереальности случившегося, страх» [10, с. 12]. Меняя несколько перспектив в пределах небольшого фрагмента, Капоте создаёт ощущение общест­венного ужаса. Уже в подзаголовке своей книги «Правдивое описание убийства нескольких человек и его последствий» (“A True Account of a Multiple Murder and Its Consequences”) писатель заявляет, что его интересует прежде всего то влияние, которое убийство оказало на холкомбское общество.

Основной причиной использования монтажной композиции в данном произведении, по нашему мнению, является желание Капоте придать фактам символическое звучание. Монтаж позволяет автору «динамизировать изображения наблюдаемого, столкнуть, отстранить его фрагменты в парадоксальном монтажном сопряжении... руководить восприятием читателя-зрителя, осуществляя неожиданные перебросы в пространстве и времени, варьируя крупность плана, сжимая или растягивая время текста» [1, с. 9]. Писатель занял нехарактерную для себя позицию стороннего наблюдателя, отказываясь комментировать описываемое, стремясь продемонстрировать то, что зачастую факт, документ имеют собственный символический потенциал.

Помимо приёма монтажа Капоте в своём документальном романе использует и другие кинематографические приёмы. Уже первые страницы «Хладнокровного убийства» представляют собой образец «кинематографического письма». Книга открывается подробным описанием места действия: «Поселок Холкомб стоит среди пшеничных равнин западного Канзаса, в глухом краю, который прочие канзасцы обозначают словом “там”. До восточной границы Колорадо всего семьдесят миль, но синева неба и пустынная прозрачность воздуха в этих краях напоминают скорее Дальний, чем Средний Запад. Местный акцент цепляет слух характерным для жителей прерий растягиванием гласных, гнусавостью ранчеро; здесь в обычае носить штаны в обтяжку, “стетсон” и остроносые сапоги на высоком каблуке» (ХУ, с. 11). Особого внимания заслуживает употребление в данном отрывке настоящего времени, что создает «эффект наблюдения» и «иллюзию сиюминутности». Читатель, таким образом, превращается в зрителя, наблюдающего за происходящим.

При описании места действия Капоте использует эффект панорамной съёмки: «Земля тут плоская, и открывающийся вид своей бескрайностью внушает почти благоговейный страх; табуны лошадей, стада коров и белая россыпь элеваторов, высящихся величаво, как греческие храмы, видны задолго до того, как к ним приблизишься» (ХУ, с. 11), – а также «съёмки сверху»: «Особенно видеть,

⁴ Последовательным монтажом в кинематографической практике принято называть такой «способ изложения содержания, при котором действие фильма или передачи продолжается без видимых для зрителя разрывов во времени» [9].

правда, нечего: беспорядочное нагромождение зданий, разделённое посередине рельсами магистрали Санта-Фе» (ХУ, с. 11).

Кроме того, писатель обращается к одному из наиболее распространённых приёмов кинематографа – смене планов. Смена планов в данном произведении происходит в основном через укрупнение. Уже в первом вводном фрагменте «Хладнокровного убийства» последовательно сменяется четыре плана. Сначала перед читателем возникает общий план: бескрайние равнины Канзаса. Второй общий, но уже укрупнённый план показывает посёлок Холкомб, «ограниченный с юга бурой лентой реки Арканзас (не путать с Канзас-Ривер), с севера – шоссе № 50, с востока и запада – прериями и полями пшеницы». Третий, ещё более крупный план, составляют несколько домов: «старый пустой дом с неоновой вывеской “Дансинг” на крыше. <...> Рядом – ещё одно здание с нелепой надписью на грязном окне, сделанной позолоченными буквами, с которых теперь почти стёрлась позолота: “Холкомбский банк”. <...> Недалеко от станции – кренящееся набок здание почты». Последний детальный план – фигура почтмейстерши – «костлявая женщина в кожаной тужурке, джинсах и ковбойских сапогах» (ХУ, с. 11–12). Авторский взгляд движется от одного дома к другому кинематографически, создавая для читателя-зрителя эффект горизонтальной панорамы.

Ещё один пример кинематографического движения авторского взгляда можно найти в главе, повествующей об утре, когда были обнаружены тела погибших. Одна из подруг Нэнси Клаттер Нэнси Эволт приезжает в дом Клаттеров и, не встретив никого из них во дворе, начинает поиски. Крупным планом дан дом Клаттеров, залитый солнечным светом, а затем, по мере передвижения героини, возникает эффект горизонтальной панорамной съёмки. В дом ведут четыре входа, «камера» авторского взгляда следует за героиней, фиксируя двери, расположенные вокруг дома: общий вход, дверь, ведущая в кабинет мистера Клаттера, дверь в подсобку и дверь в кухню. Когда героиня подходит к каждой из дверей, «наплывает» более крупный план (то, что находится в комнате): тени в кабинете, оба автомобиля в гараже. Подобная панорамная съёмка не просто создаёт эффект наблюдения, но «замедляет» действие, что позволяет усилить напряжение. Читатель-зритель всё ещё находится в неведении о том, что же произошло в доме Клаттеров, поэтому замедленное узнавание подробностей вызывает нарастающее ощущение тревоги.

Среди важных характеристик литературной кинематографичности принято называть аудиовизуальную образность. Особенностью авторского стиля является повышенное внимание к деталям и стремление к максимальной визуализации. Капоте вводит авторское определение детали, называя её «отражённой действительностью». Так, в воспоминаниях об участии в экранизации «Хладнокровного убийства» автор пишет: «Я, например, разглядывал пейзаж: деревья, облака и пасущиеся на травке лошади; потом я выбирал какую-нибудь одну деталь – скажем, колышущуюся под ветерком траву, – и руками делал для неё “рамку”. Теперь эта деталь становилась сущностью пейзажа и охватывала, в уменьшенном виде, истинную атмосферу картины, слишком обширной для того, чтобы быть охваченной иными средствами. <...> Искусство заключалось в том,

чтобы отобразить детали, либо воображаемые, либо, как в “Хладнокровном убийстве”, дистиллированные из действительности» (ХУ, с. 469).

Надо заметить, что Капоте в своей книге часто использует приём аналитической детали. Так, в первой части, описывая одного из преступников после совершения убийства, он крупным планом показывает его сапоги: «Далеко, в городе Олате, в гостиничном номере... спал Перри. <...> Сапоги, чёрные с серебряными пряжками, мокли в ванне с тёплой, чуть розоватой водой» (ХУ, с. 108). Читатель, таким образом, получает достоверную информацию об убийстве только посредством этой детали.

Приём аналитической детали является достижением реалистического романа, однако Капоте не просто заимствует этот приём у реалистов XIX века, он синтезирует его с достижениями фотографии и кинематографа. В своих интервью Капоте неоднократно заявлял, что «писатель должен иметь взгляд, подобный объективу камеры, быть фотографом или оператором» [7, р. 48]. В «Хладнокровном убийстве» Капоте «регистрирует» многочисленные детали, либо прямо не связанные с убийством, либо направляющие читателя-зрителя по ложному пути. К таким деталям можно отнести упоминание о том, что Герб Клаттер в день перед убийством застраховал свою жизнь на крупную сумму, его встречу с охотниками на фазанов, запах сигаретного дыма в доме Клаттеров, где никто из членов семьи не курит. Повествование в «Хладнокровном убийстве», таким образом, имитирует видеосъёмку. Даже образы второстепенных персонажей, которые появляются в тексте всего один раз, максимально визуализированы. Капоте вводит индивидуальные штрихи, оправдывая своё звание «фотографа или оператора»: «волосатость ног и широта души» (ХУ, с. 163) случайного знакомого преступников в Мексике, «походка... такая, словно она всегда шла на цыпочках» (ХУ, с. 88) одной из подруг Нэнси Клаттер, «чайный оттенок... индейского лица и черноту подстриженных перышками волос» (ХУ, с. 244) сестры Перри Смита.

Важное место в книге «Хладнокровное убийство» отводится звуковой составляющей, что позволяет говорить не только о статичном фотографировании действительности, но о динамическом, аудиовизуальном характере текста документального романа. Звук, наряду со зрительным рядом, составляет важнейший элемент поэтики книги, выполняет различные функции. Так, уже на первых страницах произведения убийство Клаттеров, ещё не оформленное зрительно, получает звуковое оформление: «Но в тот день, в предрассветные часы ноябрьского воскресенья, привычную ночную гамму Холкомба, состоящую из назойливых жалоб койотов, сухого шуршания перекасти-поля и коротких удаляющихся свистков паровоза, нарушили чуждые звуки. В ту минуту ни один человек в спящем Холкомбе не услышал четыре ружейных выстрела, погубившие, как говорили потом, шесть человеческих жизней» (ХУ, с. 14). Через звуки передаётся отношение героев к происходящему. Многие из тех, кого опрашивал Капоте, после убийства Клаттеров испытывают страх и недоверие по отношению друг к другу. В их глазах небольшой, казавшийся им раем посёлок Холкомб превращается в пугающее мрачное место: «Гудки поездов. Койоты. Чудовища, завывающие всю ночь напролёт. Жуткий шум. <...> Наш домик – господи, ну и скрипит же эта старая развалина! <...> А после наступления темноты, когда

начинается ветер, этот ненавистный ветер прерий, слышатся просто душераздирающие стоны» (ХУ, с. 160).

Таким образом, в своём документальном романе «Хладнокровное убийство» Т. Капоте использует целую систему приёмов и средств, позволяющих говорить о кинематографичности как о важной составляющей поэтики книги: широкое использование параллельного и последовательного монтажа, приёмы смены планов и панорамной съёмки, свободное обращение с художественным пространством и временем, особая роль визуальных и звуковых образов. Капоте, приступая к работе над книгой, ставил перед собой цель доказать, что фактический материал сам по себе может вызывать не меньший читательский отклик и имеет не меньшую художественную ценность, чем авторский вымысел. По нашему мнению, именно сочетание фактического, «не выдуманного» материала и использование кинематографических приёмов наряду с традиционными приёмами художественной литературы позволило Трумену Капоте создать совершенно новое явление в американской литературе второй половины XX века.

Summary

Zh.G. Konovalova. Cinematic Devices in T. Capote's Nonfiction Novel "In Cold Blood".

"In Cold Blood" by T. Capote signified not only a watershed in the author's creative work but also a certain landmark in the development of the New Journalism. Capote aimed at creating nonfiction novel – a new genre that would combine the factual character of the material and the artistic means of its representation. We believe that when writing his nonfiction novel, Capote used techniques of cinematography along with those of fiction. Cinematic nature is considered as an important characteristic of the poetics of the novel "In Cold Blood".

Keywords: cinematic nature of a text, nonfiction novel, literature of fact, New Journalism, cinematic device, montage structure.

Источники

- МХ – *Капоте Т.* Музыка для хамелеонов / Пер. с англ. Вас. Гольшева, В. Гольшева, Г. Ерофеевой. – СПб.: Азбука-классика, 2007. – 350 с.
- ХУ – *Капоте Т.* Хладнокровное убийство / Пер. с англ. М. Гальпериной. – СПб.: Азбука-классика, 2004. – 477 с.

Литература

1. *Мартынова И.А.* Киновек русского текста: парадокс русской кинематографичности. – СПб.: САГА, 2001. – 223 с.
2. *Shaw P.* The Modern American Novel of Violence. – Troy, N. Y.: Whitston Pub. Comp., 2000. – 228 p.
3. *Guest D.* Sentenced to Death. The American Novel and Capital Punishment. – Jackson, MS: Univ. Press Mississippi, 1997. – 179 p.
4. *Можяева Т.Г.* Языковые средства реализации кинематографичности в художественном тексте (на материале произведений Г. Грина, Э. Хемингуэя, М. Этвуд): Автореф. дис. ... канд. филол. наук. – Барнаул, 2006. – 21 с.

5. *Несмелова О.О., Коновалова Ж.Г.* Новый журнализм: теоретические принципы и их художественное воплощение // Учен. зап. Казан. ун-та. Сер. Гуманит. науки. – 2011. – Т. 153, кн. 2. – С. 245–258.
6. *Hollowell J.* Fact and Fiction. The New Journalism and Nonfiction Novel. – Chapel Hill: Univ. North Carolina Press, 1977. – 190 p.
7. *Truman Capote: Conversations* / Ed. by M.Th. Inge. – Jackson: Univ. Press Mississippi, 1987. – 374 p.
8. *Willis J.* 100 Media Moments that Changed America. – Santa Barbara: Greenwood Press, 2010. – 229 p.
9. Виды монтажа // Видеосъемка, видеомонтаж: статьи, обзоры, советы. – URL: http://videoeditor2005.narod.ru/montage/montage_les/montage_les_15.html, свободный.
10. *Бозрикова С.А.* Специфика представления нарративного пространства в романе нон-фикшн Т. Капоте «Хладнокровное убийство» // Вестн. Том. гос. ун-та. – 2012. – № 359. – С. 11–14.

Поступила в редакцию
10.01.13

Коновалова Жанна Георгиевна – кандидат филологических наук, доцент кафедры зарубежной литературы, Казанский (Приволжский) федеральный университет, г. Казань, Россия.

E-mail: zhanna.konovalova@gmail.com