

ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ НАУКИ
ИНСТИТУТ МИРОВОЙ ЛИТЕРАТУРЫ ИМ. А. М. ГОРЬКОГО
РОССИЙСКОЙ АКАДЕМИИ НАУК

На правах рукописи

ИВАНОВА ДЕ МЕНДОСА ЖАННА МИХАЙЛОВНА

**СТАНОВЛЕНИЕ И ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ХАРАКТЕРИСТИКИ
ЖАНРА СВИДЕТЕЛЬСТВА В ИСПАНОАМЕРИКАНСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ**

Специальность 10.01.03 – литература народов стран зарубежья
(литература Америки)

Диссертация на соискание ученой степени кандидата
филологических наук

Научный руководитель:
д.ф.н., Кофман А.Ф.

Москва – 2020

СОДЕРЖАНИЕ

Введение	4
Глава 1 Литература свидетельства в Латинской Америке	14
1.1 Возникновение и закрепление жанра свидетельства	14
1.2 Свидетельство и испаноамериканская литературная традиция	24
1.2.1. Хроники конкисты: свидетели истории	24
1.2.2. XVIII – XIX вв.: литература и нация	32
1.2.3 Первая половина XX в.: Социальный протест и рост общественного сознания.....	39
1.2.4 Вторая половина XX в.: «Нам надо все начинать с нуля»	48
Выводы.....	59
Глава 2 Свидетельство как жанр	61
2.1 Взаимодействие художественного и документального в литературе	62
2.2 Свидетельство в системе художественно-документальных жанров	67
2.3 Жанровые особенности свидетельства.....	72
2.4 Свидетельский договор	81
Выводы	90
Глава 3 Художественные черты жанра свидетельства	93
3.1. Композиционное строение	95
3.1.1 Рамочный текст как способ создания эффекта достоверности.....	95
3.1.2. Особенности композиционного строения свидетельства	109
3.1.3 Паратекст	117
3.2 Сюжетная организация	123

3.3 Пространство и время	135
3.4 Стилистические особенности свидетельства	144
Выводы	146
Заключение	161
Библиография	165

ВВЕДЕНИЕ

Нет. После Освенцима, после многочисленных погромов, после уничтожения катаров всех до единого, после массовых убийств во все времена и во всем мире... Жестокость проявляется на протяжении стольких веков, что вся история человечества могла бы быть историей «невозможности поэзии после...». Но, напротив, этого не происходит, потому что ведь кто тогда может рассказать об Освенциме?

— Пережившие его. Создавшие его. Исследователи.

— Да, все это имеет значение; созданы музеи, чтобы сохранить эти свидетельства. Но одного будет не хватать — правды личного опыта: это такая вещь, которую не может передать научное исследование.[...]

— Да. Поэзия после Освенцима необходимее, чем когда-либо.

Ж. Кабре «Я исповедуюсь»¹

Т. Адорно в работе «Культурная критика и общество» заявил, что писать стихи после Освенцима – варварство. Однако сама реальность XX в. с ее серьезными переменами в образе и качестве жизни, сильными социальными потрясениями, военными конфликтами, гонениями и притеснениями заставила автора признать, что он поторопился с приговором. Человек, вырванный из круга всего привычного и ввергнутый в пучину страдания, переживший невыносимые лишения и утраты, должен иметь возможность рассказать об этом другим. Вопрос лишь в том, чтобы найти подходящую форму, способную передать «всю правду личного опыта».

¹Кабре, Ж., Я исповедуюсь, «Иностранка», М., 2015, с.480-481

Эту функцию и взяла на себя художественно-документальная литература, пережившая в XX веке серьезный скачок в развитии и потеснившая «в известной степени...традиционные жанры художественной литературы»². Отмечая возросший объем "литературы факта" в XX веке, И. Гаек пишет: «Репортажи, лирические, поэтические эссе, воспоминания, биографические новеллы и то, что мы прежде называли научно-популярной литературой - все эти "несюжетные", кажущиеся "периферийными" жанры внезапно вырвались из своего литературного полубеспорядка и захватывают в определенных условиях даже ведущую роль. Они стали важной, неотъемлемой и, конечно, не "периферийной" частью литературы»³.

Отечественный литературовед З.И. Кирнозе связывает это явление с кризисом романа в XX веке. Н.Я. Рыкова также полагает, что документальные жанры стали "замечаться и осознаваться как самостоятельные литературные жанры"⁴, когда жанровые различия внутри романа заметно ослабли. К этому можно добавить такие внутренние литературные и внешние факторы, как постепенное расщепление и поляризацию правды и вымысла; резкое изменение критериев достоверности в системе художественно-познавательного мышления, вызванное обособлением достоверности в самостоятельную эстетическую категорию (Л. М. Аринштейн); появление различных технических средств, позволяющих фиксировать текущий момент, «здесь и сейчас», а также развитие кино, фотографии, жанров журналистики.

Само по себе сращение документального и художественного начал не является открытием XX века. Такие жанры, как биография, автобиография, записки, дневники, мемуары и др., в которых реальность факта совмещается с богатством литературных возможностей его отражения, существовали с незапамятных времен. Однако именно во второй половине XX века происходит резкая актуализация документального начала в литературе, породившая определенные сдвиги в художественном мышлении: опора на факт, на документ становится важнейшей составляющей творческого

²Цвайг, Г., Развитие жанров художественно-документальной литературы // Художественно-документальные жанры. (Вопросы теории и истории) - Иваново: Иван. гос. пед. ин-т, 1970, с.8

³Гаек, И., Литература факта // Вопросы литературы, 1965, №12, с.101

⁴Рыкова Н.Я. Современная французская литература. - Л: Гослитиздат, 1939., с. 201

«инструментария» писателя. В то же время меняется и представление о документальности и достоверности литературного произведения. Результатом этого стало появление многочисленных художественно-документальных произведений, сильно различающихся по масштабу освещения событий, глубине их осмысления, способам изложения и организации повествования. Общим для всех этих текстов является главенствующее положение факта, организующего повествование и имеющего самостоятельную эстетическую ценность.

Одной из таких гибридных форм стало свидетельство (исп. *testimonio*) – жанр художественно-документальной прозы, появившийся на Кубе в 1960-е гг. и стремительно распространившийся по всем латиноамериканским странам. Пик популярности свидетельства приходится на 1970-1980-е гг., когда были созданы наиболее яркие образцы жанра (свидетельства Р. Менчу, Д. Б. Чунгара, Т. Борхе, С. Рамиреса и др.). В самых общих чертах, свидетельство представляет собой повествование о реальных событиях, оказавших сильное влияние на сознание народа, рассказанное непосредственным участником или очевидцем этих событий. Это очень обширный, имеющий большое значение для понимания динамики литературного процесса в Латинской Америке конца XX в., пласт литературы, который, к сожалению, остается практически не переведенным и малоизвестным за пределами региона.

Таким образом, **актуальность темы** данного диссертационного исследования определяется необходимостью более глубокого изучения культурной ситуации в испаноамериканских странах во второй половине XX века, закономерностей литературно-художественного процесса в конкретных исторических условиях. Помимо этого, представляется важным рассмотрение круга теоретических проблем, тесно связанных с литературой свидетельства. К ним относится, прежде всего, проблема документального начала в литературе, соотношение художественного и документального в произведении, природа художественного вымысла и его взаимодействие с фактом, структурно-образующая роль автора в художественно-документальном произведении, проблемы репрезентации и многие другие.

Степень изученности данной темы можно определить как невысокую. В отечественном литературоведении некоторые вопросы, связанные с документальным началом в литературе, обсуждались еще на страницах журнала «Современник» (статьи Пекарского, Добролюбова, Некрасова, Салтыкова и др.) Первые публикации, так или иначе затрагивающие проблемы художественно-документальных жанров, появились в 1920-е гг, но вопрос об их серьезном изучении встал только в 1970-х гг. Общие проблемы истории и теории художественно-документальной прозы разрабатывались Д. С. Лихачевым, Л. Я. Гинзбург, Ю. М. Лотманом, Г. Н. Пospelовым, Н. И. Глушковым и др. Изучались и конкретные художественно-документальные и публицистические жанры: анализ мемуарной прозы представлен в работах Г. Елизаветиной, Г. В. Краснова, Е. А. Лимоновой; литературного портрета – в исследованиях М. И. Андрониковой, В. С. Барахова, Н. Л. Бугриной, В. Я. Гречнева. Изучением жанра биографии занимались Ю. М. Лотман, Ю. Манн, В. Б. Шкловский.

В настоящее время изучение художественно-документальной литературы стало одним из приоритетных направлений в различных областях науки - литературоведении, философии, истории, социологии и др. Об актуальности проблемы свидетельствует появление многочисленных работ, в которых предпринимаются попытки проследить механизмы функционирования документов, проанализировать возможности факта в организации художественного целого и выявить те особые условия, при которых «факт быта» становятся литературным фактом. В 2007 году вышло в свет первое издание справочно-обобщающего характера - «Литература нон-фикшн/non-fiction: экспериментальная энциклопедия», цель которой, по словам автора Е. Местергази, - «не только привлечь внимание читателя к находящейся ныне на пике популярности литературе нон-фикшн, но и впервые в рамках энциклопедического издания попытаться дать целостную картину развития такого рода литературы; систематизировать терминологию и впервые придать ей научный статус»⁵.

В мае 2008 года в Институте мировой литературы им. А.М. Горького РАН состоялся круглый стол, посвященный феномену «документальности», участники

⁵Местергази Е.Г. Литература нон-фикшн/non-fiction: экспериментальная энциклопедия. М.: Совпадение, 2007. С. 5.

которого признали, что: «в академической науке сегодня нет четкого понимания того, что представляет собой литература с главенствующим документальным началом»⁶.

В том, что касается испаноамериканской литературы, комплексный анализ литературного процесса в странах Латинской Америки, благодаря которому можно проследить становление и развитие художественно-документальных жанров в странах региона, представлен в фундаментальном труде «История литератур Латинской Америки», изданным в ИМЛИ РАН.

В статье В. Б. Земскова «Между истиной и вымыслом (хроники открытия Нового Света как литературный жанр)» подробно рассматриваются жанровые особенности хроник конкисты, затрагивается проблема соотношения факта и художественного вымысла, подчеркивается значение хроник для всего литературного процесса в Латинской Америке и прослеживается их связь с другими художественно-документальными жанрами, в частности, свидетельством.

В монографии А. Ф. Кофмана «Испанский конкистадор: от текста к реконструкции типа личности» в результате сопоставительного анализа хроник и реляций выявляются ряд формул и устойчивых мотивов, которые впоследствии обнаружатся и в жанре свидетельства.

В зарубежной критике можно найти много исследований, посвященных общим теоретическим проблемам художественно-документальных жанров или же анализу отдельных произведений.

В монографии Б. Йоргенсен «Documents in Crisis: Nonfiction Literatures in Twentieth-Century Mexico» автор подробно анализирует художественно-документальные произведения в мексиканской литературе XX в., главным образом, «роман революции», и пытается определить их роль и место в национальной литературе. «Роману революции» также посвящена глава в книге В. Кутейщиковой «Мексиканский роман: формирование, своеобразие, современный этап». С. Моллой в работе «At face value: autobiographical writing in Spanish America» рассматривает этапы

⁶материалы круглого стола, Литература и документ: теоретическое осмысление темы ЛУ №1 2009

развития и жанровые особенности биографии и автобиографии в испаноамериканской литературе.

Вопросы, связанные с латиноамериканским жанром свидетельства, его становлением, развитием и художественными характеристиками, рассматриваются в работах М. Барнета «La novela testimonio: socio-literatura» (1969), «La fuente viva» (1998); Э. Складовска «Testimonio hispanoamericano. Historia. Teoría. Poética» (1992), «Miguel Barnet y la Novela-testimonio» (2002), «Testimonio mediatizado: ¿Ventriloquia o heteroglosia?» (1993), «Hacia una tipología del testimonio hispanoamericano» (1990-91); М.Рэнделл «¿Qué es, y cómo se hace un testimonio» (1992); Дж. Беверли «Anatomía del testimonio» (1987), «Testimonio: On the Politics of Truth» (2004); М. Зиммермана «Testimonio in Guatemala: Payeras, Rigoberta and Beyond» (1991), Г. Юдис «Testimonio and Postmodernism» (1991) и многих других.

На русском языке исследования, посвященные непосредственно жанру свидетельства не многочисленны. В основном, это отдельные статьи об общих проблемах художественно-документальных жанров, а также работы, анализирующие творчество отдельных авторов (например, В. Шаламова, П. Жеребцовой и др.). Внимание к свидетельству сильно возросло в 2015 году в связи с вручением Нобелевской премии по литературе белорусской писательнице С. А. Алексиевич, получившей известность благодаря своим художественно-документальным произведениям («У войны не женское лицо» (1985), «Последние свидетели» (1985), «Цинковые мальчики» (1989), «Чернобыльская молитва» (1997) и др.) В частности, в рамках проекта «Литература» Gefter.ru. состоялась дискуссия «Случай Алексиевич: свидетельство или литература?»⁷, участники которой сформулировали целый ряд важных литературоведческих проблем (соотношение категорий «правды» и «вымысла» в художественно-документальных произведениях, стратегии чтения свидетельства, вопрос о художественности свидетельства и др.). Очевидно, что на данный момент ощущается нехватка исследовательских работ, в которых были бы сделаны обобщения о природе жанра свидетельства и его жанрово-стилевых

⁷Материалы круглого стола доступны на сайте проекта Gefter.ru <http://gefter.ru/archive/17087>

особенностях; рассмотрено его место в системе художественно-документальных жанров и определена его значимость для литературного процесса в общемировом масштабе и в странах Латинской Америки в частности.

Сказанным обусловлены **цели и задачи** данного исследования. Не претендуя на всестороннее освещение поднимаемых вопросов, автор диссертации попытается:

- проанализировать становление и развитие художественно-документальной прозы Латинской Америки и определить ее место и роль в литературном процессе континента;
- обобщить и систематизировать имеющиеся в иностранных и отечественных источниках сведения о латиноамериканском свидетельстве;
- рассмотреть этапы его формирования и жанрового закрепления;
- определить жанровую специфику свидетельства и обозначить его место в системе художественно-документальных жанров;
- выявить художественные характеристики жанра и проанализировать их на примере отдельных произведений.

Материалом для исследования послужили произведения, появившиеся в Гватемале, Никарагуа, Венесуэле, Мексике, Сальвадоре и других латиноамериканских странах в период с 1960-х по 1990-е гг. (Исключение составляет книга «Семь воробьев» Луиса Васкеса «Чийо» и Себастьяна Эскалона Фонтана, впервые опубликованная в 2012 году). Все отобранные тексты представляют собой наиболее репрезентативные образцы латиноамериканской литературы свидетельства.

Ориентация на панорамное воссоздание литературного процесса в испаноамериканской словесности в конце XX в. способствует привлечению в данном исследовании возможностей культурно-исторического и социологического **методов**.

Теоретическую базу для данного исследования составили труды по проблемам документального и художественного повествования таких ученых, как Л. Я. Гинзбург, П. В. Палиевского, Е. И. Журбиной, Е. Г. Местергази, Н. Л. Лейдермана, П. В. Куприяновского, З. И. Кирнозе, Г. М. Цвайга, Г. Иржи и другие; работы ведущих

латиноамериканистов, как отечественных (А. Ф. Кофман, В. Б. Земсков, В. Н. Кутейщикова), так и зарубежных (В. Миньоло, А. Рама, Э. Бесерра, А. Матуте, Р. Ретамар, С. Сосновски, К. Монсивайс, С. Моллой, К. Ринкон). Материал для теоретической главы, посвященной литературе свидетельства, является результатом осмысления многочисленных статей и публикаций крупнейших исследователей из университетов Латинской Америки, США и Европы. Среди них особо следует отметить исследования Дж. Беверли, М. Завалы, Р. Л. Асеведо, М. Барнета, В. Макенбаха, Б. Харлоу, Р. Терао, М. Рэндэлл, Н. Гарднера, Д. Соммер, Г. Собехано, Л. Керр, М. Р. Моралеса, Д. Фостер и др.

Научная новизна работы состоит в том, что она представляет собой первое развернутое исследование заявленной темы на русском языке. В ней впервые предпринята попытка анализа и систематизации процесса развития художественно-документальных жанров в испаноамериканской литературе, а также описывается жанр свидетельства и выделяются его художественные характеристики.

Теоретическая значимость диссертации заключается в том, что предлагаемое исследование художественно-документальной прозы в испаноамериканской литературе сделает более полной картину литературного процесса в странах региона в XX в.

Практическая значимость работы. Материалы исследования могут быть использованы при разработке современной теории литературы, подготовке спецкурсов по истории латиноамериканской литературы. Затронутые в диссертации теоретические вопросы, связанные с изучением жанра свидетельства, открывают ряд новых возможностей для дальнейшей разработки теории художественно-документальных жанров.

На защиту выносятся следующие положения:

- Литература свидетельства укоренена в традиции испаноамериканской литературы. Сращение художественного и документального начал присутствовало на всех этапах развития испаноамериканской литературы, начиная с момента ее возникновения. При этом, художественно-документальные жанры неизменно

находились в центре литературного процесса (до XX века, во всяком случае), и именно они определяли пути развития литературы и несли в себе новаторское начало, оказывая влияние на собственно художественную прозу;

- литература свидетельства представляет собой новый виток развития художественно-документальной литературы в Латинской Америке. Главной отличительной чертой этого жанра стал принципиально новый подход к истории, а точнее, к тому, кто и как ее может «творить». Это своего рода «история людей без голоса», альтернатива официальному дискурсу, с помощью которой маргинальные группы заявляют о себе и утверждают свое право на собственное понимание и оценку исторического процесса;

- литературу свидетельства отличает принципиально иной тип отношений между художественным и документальным в произведении – подход, получивший название «новый веризм». Если в предыдущие периоды в литературе Латинской Америки документальным являлся лишь содержательный план произведения, в то время как план выражения был представлен авторским вымыслом, то в рамках литературы свидетельства и тому и другому плану предъявлены требования в высокой степени документальности и строгой верности фактам.

- латиноамериканская литература свидетельства представлена разнообразными формами, на первый взгляд очень отличающимися друг от друга. Тем не менее они имеют общие черты и более или менее единый набор художественных средств и повествовательных техник.

Апробация диссертации Положения и выводы диссертации обсуждались на заседаниях Отдела литератур Европы и Америки Новейшего времени Института мировой литературы им. А.М. Горького РАН; получили отражение в докладе на конференции «Документально-художественная литература в России XVIII- XIX вв.» (ИМЛИ РАН, 20 декабря 2016 г.). По теме диссертации опубликованы следующие статьи: «История людей «без голоса»: литература свидетельства в Латинской Америке» («Латинская Америка» №12, 2013), «Элена Понятовска: хронист в своем отечестве» («Латинская Америка» №6, 2017), «Особенности жанра биографии в

Латинской Америке» (коллективный труд «Биография в истории культуры», изд. Рутения, 2019 г.), «Кто имеет право свидетельствовать?» («Вопросы литературы», №3, 2019 г.), «“Новый веризм” и литература свидетельства в латиноамериканской литературе конца XX века» («Литература двух Америк» №6, 2019), «Этапы развития художественно-документальной прозы в литературе Латинской Америки» (коллективный труд «Литература и документ», отв. ред. В.С. Сергеева, ИМЛИ РАН, 2019 г.)

Структура работы. Диссертация состоит из введения, трех глав, заключения, и библиографии. Последняя насчитывает **197** позиций

Во **Введении** обосновывается тема диссертации, определяются основные цели, задачи и методы исследования, обосновываются актуальность и научная новизна работы.

Первая глава «Литература свидетельства в Латинской Америке» посвящена анализу этапов становления художественно-документальной прозы в Латинской Америке и изучению предпосылок появления жанра «свидетельства» в латиноамериканской литературе.

Наиболее важные теоретико-литературные аспекты темы являются предметом анализа во **второй главе** «Свидетельство как жанр». Здесь рассматриваются вопросы взаимодействия документального и художественного начал в литературе; анализируется место свидетельства в системе художественно-документальных жанров; затрагивается проблема достоверности; вводится понятие «свидетельский договор» и выделяются жанровые особенности свидетельства.

Третья глава данной диссертации содержит непосредственный анализ некоторых наиболее ярких произведений жанра свидетельства испаноамериканской литературы с целью выявления у них черт специфических черт. На примере таких произведений как «Меня зовут Ригоберта Менчу» Э. Бургос, «Биография беглого раба-негра» М. Барнета, «Если мне позволят сказать...» Д. Барриос де Чунгара и М. Вьезер, «Ночь Тлателолько» Э. Понятовска и «Семь воробьев» Л. Васкеса (Чийо) и С. Э. Фонтана; проанализированы сюжетно-композиционная организация и структура

текста, роль рамочного текста и паратекста в создании особой атмосферы достоверности и подлинности, особенности пространственно-временных отношений в произведении и стилистические особенности свидетельства.

В **заключении** подводятся итоги исследования и определяется круг проблем, связанный с дальнейшим осмыслением свидетельства в литературном процессе Латинской Америки.

В **библиографии** приводится список использованной литературы.

Глава 1 ЛИТЕРАТУРА СВИДЕТЕЛЬСТВА В ЛАТИНСКОЙ АМЕРИКЕ

1.1. Возникновение и закрепление жанра свидетельства

«Нам надо все начинать с нуля, написать историю народной борьбы, разрушить мифы, узнать своих подлинных героев, отказаться в оценке людей и событий от всяких схем».

Фернандо Лопес Рохас. «Нет забвения», 1985 г.

Приведенная выше цитата из романа «Нет забвения» аргентинского писателя Ф. Лопеса Рохаса как нельзя лучше характеризует общий вектор развития латиноамериканской литературы с конца 60-х годов, когда на смену художественно-идеологической целостности «нового» романа приходит множественная дробность течений, из которых наиболее ярко проявил себя метод «устной истории» — так называемая литература свидетельства (*testimonio*). Вобравшая в себя элементы разнообразных литературных жанров, равно как и опыт «нового» латиноамериканского романа, а также использующая для своих целей методы других

наук, в частности антропологии и социологии, литература свидетельства, с одной стороны, продолжает традицию художественно-документальной прозы, возникшую в Латинской Америке еще во времена конкисты, а с другой — отмечает новый этап в развитии литературы, который предрекали многие исследователи, среди них уругвайский критик Анхель Рама, кубинец Роберто Фернандес Ретамар, колумбиец Карлос Ринкон и другие.

Появление такого типа литературы, несомненно, было предопределено многочисленными событиями и явлениями XX в. — как в самой Латинской Америке (череда кровавых диктатур, длительные гражданские войны, многочисленные государственные перевороты, появление «левой» идеологии и т. д.), так и далеко за ее пределами (борьба против расовой дискриминации в США, освободительные движения в Африке и Индии, распространение идей социализма, и т.д.). Однако решающим толчком стала кубинская революция, и одним из первых о принципах свидетельства заговорил Эрнесто Че Гевара. В предисловии к своей работе «Эпизоды революционной войны» он призвал всех участников сопротивления оставлять личные воспоминания о боях и сражениях, из которых впоследствии сложится подлинная картина событий, «которые уже стали достоянием истории Америки» и в создании этой картины сможет принять участие каждый, «кто имел прямое отношение к нашей борьбе»⁸. Главным требованием, которое предъявлял Э. Че Гевара авторам, была «правдивость» в изображении исторических событий: «Имеется лишь одна просьба к авторам — быть очень правдивыми, ни в коем случае не допускать никаких искажений в стремлении подкрепить те или иные личные позиции, приукрасить их или приписать себе участие в каких-либо событиях. После того как каждый напишет хоть несколько страниц, он должен очень самокритично просмотреть их и выбросить все то, что не соответствует действительности или в чем автор сомневается»⁹.

Хотя сам автор, возможно, и не имел никаких художественных притязаний, его произведение получило самые высокие оценки критиков. Так, кубинский поэт и

⁸Че Гевара Э. Эпизоды революционной войны. Москва, 1974, с.5

⁹Там же

теоретик литературы Р. Ф. Ретамар писал об особой поэтике «Эпизодов»: «Скажем правду: это написано художником. Здесь нет обобщений, это память о конкретном... о живых людях, героических или сомневающих, великодушных или мелочных, но всегда подлинных. Это самая волнующая книга, опубликованная на Кубе за последние годы»¹⁰. Вслед за произведением Э. Че Гевары появились и другие работы – репортажи, дневники, интервью, написанные журналистами и самими революционерами («Рассвет над Хироном» (1969) Р. Дель Пино, «Хирон в памяти» (1970) В. Касауса, «Битва при Хигуэ» (1971) Х. Кеведо Диаса), что позволило говорить о формировании нового типа литературы, для которой характерны «полная свобода от литературной моды и явная... приверженность действительному факту»¹¹.

Зачинателем этого направления стал кубинский писатель Мигель Барнет, опубликовавший в 1966 году свое самое знаменитое произведение «Биография беглого раба-негра», которое вызвало сенсацию в литературных кругах и было названо «беспрецедентным произведением в кубинской литературе»¹². Новаторский характер этой книги, обеспечивший ей широкое признание не только на родине автора, но и во многих других странах, заключался, прежде всего, в необычном сочетании строгой документальной выдержанности повествования, представляющего собой почти дословную запись воспоминаний бывшего раба Эстебана Монтехо, с экспрессивностью разговорного, нарочито «нехудожественного» языка. В предисловии автор отмечает, что его задача заключалась в том, чтобы создать хронологически выдержанное, линейное повествование о подлинных событиях, без каких-либо вымыслов и экспериментов, усложняющих восприятие рассказа. В то же время, благодаря неординарной личности рассказчика и писательскому таланту самого М. Барнета, в «Биографии...» словно оживают древние традиции

¹⁰Retamar, R.F. “Introducción al pensamiento del Che”, “Ensayo de otro mundo”, La Habana, 1967, pp.144- 145

¹¹Retamar, R.F. Para una teoría de la literatura latinoamericana, Bogotá, 1995, p.186

¹²Журнал «Bohemia» от 16 сентября 1966 года посвятил произведению Барнета статью под названием «Cimarrón. Un libro sin precedentes en la literatura cubana», которая, помимо интервью с самим автором, содержала многочисленные положительные отзывы других писателей, среди них — А. Карпентьера.

сказителей-«куэнтеро»: реальность тесно переплетается с вымыслом, неприглядный быт рабовладельческого общества представлен через призму мифопоэтического сознания. Именно это определяет уникальную природу «Биографии беглого раба-негра», которая, с одной стороны, является достоверным источником, документирующим важнейшие исторические события на Кубе, а с другой, обладает такой неотразимой убедительностью и яркостью, какая свойственна только подлинно художественным произведениям.

Этот особый, гибридный характер «Биографии...» не ускользнул от внимания и самого автора, который в последующие годы написал ряд статей, посвященных исследованиям специфики новой формы. В 1970 году М. Барнет выступил на конференции с докладом «Роман-свидетельство: социо-литература», в котором изложил принципы своего художественного метода. Размышляя о взаимоотношении литературы и реальности, М. Барнет отмечает, что современная проза, в том числе и «новый» латиноамериканский роман, переживает острый кризис, спровоцированный ее чрезмерной оторванностью от непосредственной действительности. По мнению М. Барнета, писатели «эпохи бума» слишком увлеклись сложными хронологическими формулами, поэтическими и языковыми экспериментами, пытаясь достичь смысловой и художественно-философской «тотальности», искажая при этом реальное положение вещей. Вследствие этого роман утратил «чувство настоящего»¹³ и потерял связь с читателем.

Теперь, утверждает М. Барнет, перед латиноамериканской литературой стоит иная задача — найти новые формы и язык, способные выразить всю сложность и противоречивость ее социальных, политических и культурных конфликтов, «представить собственное видение реальности как бы изнутри, с точки зрения латиноамериканского “я”, точнее латиноамериканского “мы”»¹⁴. Для достижения этой цели М. Барнет использует в «Биографии...» прием реконструирования узловых моментов национальной истории через персонифицированный образ по сути

¹³S.Sosnowki, *Lectura crítica de la literatura americana*, Volumen 4, Fundación Biblioteca Ayacucho, Venezuela, 1996, p. 796

¹⁴Там же, с. 801

анонимного представителя народной массы. Именно этот принцип, по мнению писателя, должен лечь в основу новой литературной формы, которую кубинский писатель «за неимением лучшего термина»¹⁵ называет «роман-свидетельство» и определяет как «повествование о реальных событиях, оказавших сильное влияние на сознание народа, увиденных глазами наиболее характерного персонажа»¹⁶.

Однако зачастую рассказчик – представитель разного рода угнетенных групп (крестьяне, индейцы, женщины, и т. д.) из-за своего маргинального положения, выражающегося в том числе и в неграмотности, не может войти в общее пространство культуры напрямую. Для этого ему необходим посредник — профессиональный писатель, журналист или ученый, в обязанности которого входит записать свидетельство и затем донести его до читателя в максимально приближенном к оригиналу виде. М. Барнет и другие теоретики жанра настаивали на полной деперсонализации авторского «я», так как это позволяет сделать повествование максимально объективным; задача писателя сводится исключительно к точному воспроизведению полученной им информации. Это касается не только фактов, излагаемых в истории, но и непосредственно языка произведения. Подчеркнутая установка на устность, т. е. использование особых приемов и речевых форм, позволяющих максимально приблизиться к передаче живой разговорной речи, с одной стороны, играет важную роль в создании атмосферы подлинности и доверительности. С другой — это способ утвердить самобытность и независимость национальной культуры, продемонстрировать ее богатство и уникальность.

Очевидно, что свидетельство возникает из полемики с принципами и концепциями «нового» латиноамериканского романа. На смену циклическому времени, мифопоэтическому пространству и сложной поэтике последнего приходят повествования о реальных людях и событиях конкретного исторического периода, подлинность которых при желании можно легко установить. Создание всеохватной модели коллективного национального бытия, о которой говорит М. Барнет,

¹⁵Там же

¹⁶Barnet, Miguel, “La novela testimonio: socio-literatura”, *Unión*, núm. 4, 1969, p.108

подразумевает отказ словесного творчества от элитарной направленности и высокохудожественности: «До тех пор, пока единственными писателями в этом полушарии будут образованные креолы и профессора провинциальных университетов, наша литература будет представлять собой узкое и однобокое отражение реальности. До тех пор, пока индеец не очнется от своего летаргического сна, или скромный латиноамериканский негр не напишет о себе, наша литература будет хромать на обе ноги»¹⁷.

Подобные идеи, высказанные М. Барнетом, оказались очень созвучны тем серьезным изменениям в латиноамериканском обществе, которые наметились в 1970-1980 гг. Это выражалось, прежде всего, в распространении различных течений общественной, философской и религиозной мысли, которые так или иначе были направлены на переосмысление традиции континента в новых условиях, а также на переориентацию латиноамериканского сознания на современность и его включение в обширное поле всемирных процессов. Характерными особенностями этого периода стали резкая радикализация всех зародившихся ранее антизападнических настроений и рост популярности различных версий левой идеологии, с которой были тесно связаны практически все крупные писатели, художники и мыслители.

Еще в 1950-1960 гг. в Латинской Америке широкое распространение получили идеи постколониализма, главным образом через труды видного мартиникского мыслителя Франца Фанона. В своих работах он исследовал влияние бинарной оппозиции "колонизатор/колонизуемый" на психологическое состояние индивида и пришел к выводу, что сознание колонируемого испытывает не только политическое, экономическое и социальное давление, но и огромное «внутреннее» воздействие на собственную идентичность. Именно в его трудах впервые отчетливо угадывается идея о необходимости создания контрдискурса, своеобразной альтернативы западному канону, который позволил бы сознанию колонируемого освободиться от давления чуждой ему культуры колонизатора.

¹⁷S.Sosnowki, *Lectura crítica de la literatura americana*, Volumen 4, Fundación Biblioteca Ayacucho, Venezuela, 1996, p. 796

Другой громко заявившей о себе идеей стала «теория зависимости», сформулированная еще в 1960-х гг. социологами и экономистами Р. Пребишем, Р. М. Марини и Т. Дус Сантусом. Суть этой теории сводилась к тому, что экономическая отсталость и политическая нестабильность развивающихся стран является результатом их интеграции в мировые экономические процессы и вызваны систематическим давлением со стороны более мощных и развитых держав. В свою очередь, успех и процветание последних стали возможны только благодаря их жесткой эксплуатации регионов, находящихся на периферии. Последователи «теории зависимости» указывали на необходимость разорвать этот «порочный» круг и, таким образом, повлиять на баланс сил на международной арене.

Долгое время успех Кубинской революции подогревал веру в возможность радикальных социальных перемен, благодаря чему «теория зависимости», пользовавшаяся большой популярностью у интеллектуальной элиты, постепенно выходила за пределы экономики и социологии и распространялась на другие науки. Ее основные положения и терминологический аппарат были заимствованы, в том числе и теоретиками литературы, которые ставили своей задачей осмыслить то, как периферийное положение Латинской Америки в мировой политической и экономической системе отразилось в ее литературных процессах. Для критических работ того времени (А. Лосада, А. Кандидо) характерны попытки представить историю латиноамериканских литератур как совокупность последовательно сменяющихся этапов на пути к освобождению от влияния метрополии и формированию собственной художественной традиции.

Параллельно с «теорией зависимости» в Латинской Америке активно распространяется теология освобождения - реформационное направление в латиноамериканской богословской мысли, провозгласившее необходимость пересмотра места и роли религии в современном мире. Апологеты данного направления посвятили много времени изучению феномена бедности и сформулировали тезис о необходимости переориентации церкви на новый субъект современного исторического развития, т. е. на "бедных" и "угнетенных" и защиты справедливости, особенно через политическую деятельность. «Основанная на давних

традициях, уходящих корнями к протестной евангелической этике Б. де лас Касаса и францисканцев во времена конкисты, к соединению освободительных идей с ценностями христианства в период Войны за независимость от Испании, с «народным католицизмом», теология освобождения сливает теологические концепты с социально-этическими и провозглашает социальное освобождение народа приоритетом церкви»¹⁸. Большое значение для теологии освобождения и впоследствии для литературы свидетельства приобрела идея о пробуждении «исторического сознания» как пути к освобождению от неокOLONиального господства, сформулированная бразильским педагогом и психологом Паулу Фрейре.

Схожие идеи развивались и в рамках «философии освобождения», озвученной впервые на конгрессе в Аргентине в 1970 г. и ставшей одним из наиболее самобытных и влиятельных философских течений в Латинской Америке в 1980-1990-х гг. Некоторые мыслители того времени, например, Фр. Миро Кесада, видели в этом направлении закономерное проявление демократического потенциала латиноамериканской философии и в то же время специфический ответ на ситуацию зависимого развития латиноамериканского общества¹⁹. Теоретические построения интеллектуалов, представляющих философию освобождения, принимают форму оппозиции европейской философии: «“Этический Логос” (Э. Дуссель) Латинской Америки противостоит западной “Тотальности” и намечает путь к новой “Тотальности”, которая признает равноценность вариантов “Другого”, основывается на принципах множественности и разнообразия»²⁰. Задачей же данного направления становится выражение голоса народов стран так называемого "третьего мира" - униженного, отверженного, исключенного из диалога культур, ведущегося странами мира "первого".

¹⁸Земсков, В.Б. Литературный процесс в Латинской Америке. XX век и теоретические итоги, История литератур Латинской Америки, Т.4, ИМЛИ РАН, Москва, 2004, с.58

¹⁹Подробнее см. Пектяшева Н.И. Латиноамериканская "философия освобождения": опыт преодоления "западного" // Вопросы философии 2000 № 8, сс.126-138

²⁰Земсков, В.Б. Литературный процесс в Латинской Америке. XX век и теоретические итоги, История литератур Латинской Америки, Т.4, ИМЛИ РАН, Москва, 2004, с.57

Пик популярности жанра свидетельства приходится на 1970-е - 1980-е гг., когда были созданы наиболее яркие произведения, включая «Если мне позволят сказать», — записанный бразильской журналисткой и социологом Моэмой Вьезер рассказ политической активистки и участницы борьбы с боливийскими военными диктатурами Домитилы Барриос де Чунгара; «Меня зовут Ригоберта Менчу», свидетельство лауреата Нобелевской премии мира Ригоберты Менчу, записанное венесуэльской журналисткой и антропологом Элизабет Бургос; произведения Томаса Борхе, Серхио Рамиреса, Омара Кабесаса и Марио Пайераса о тяжелой, полной лишений и потерь жизни партизан в горах и сельве Никарагуа, Гватемалы и Сальвадора; личные свидетельства Эрнана Вальдеса, Нидии Диас, Каэтано Карпио и многих других, прошедших через пытки и унижения тюрем и концентрационных лагерей; наконец, журналистские хроники мексиканской писательницы и журналистки Элены Понятовской, романы-свидетельства Мигеля Барнета, Манлио Аргеты, Фернандо Лопеса Рохаса и многие другие произведения, ставшие своеобразным литературным выражением исторического разлома, начавшегося в Латинской Америке во второй половине XX в.

Разумеется, появление всех этих произведений потребовало незамедлительной реакции и осмысления. Можно утверждать, что формальное закрепление свидетельства как самостоятельного жанра произошло в 1970 году, когда авторитетное гаванское издательство Каса де лас Америкас приняло решение включить свидетельство в число номинаций на ежегодную премию. Жюри, в состав которого входили мексиканский антрополог Рикардо Посас, аргентинский писатель и журналист Родольфо Уолш, уругвайский критик Анхель Рама, гватемальский писатель и драматург Мануэль Галич и кубинский писатель Рауль Роа, и др. постановило, что огромное количество работ, «написанных в духе свидетельства» вынуждает их «не столько создать новую литературную категорию, сколько официально признать то, что уже существует»²¹.

²¹Casa de las Americas 1995 – 120 по Vigencia del genero testimonio

В первый же год на премию были номинированы 19 авторов со всей Латинской Америки, чьи произведения формально удовлетворяли прописанным в протоколах конкурса критериям: «под категорию свидетельства попадают произведения, в документальной форме повествующие о важных аспектах латиноамериканской реальности, сведения о которых почерпнуты из достоверных источников. Под последними следует понимать личный опыт автора либо собранные им свидетельства непосредственных очевидцев описываемых событий»²². Тем не менее работы были очень разными, иногда трудно сопоставимыми по форме и содержанию, что заставило членов жюри признать острую необходимость поиска более точного определения жанра, его канонов и принципов. Эти проблемы стали еще более очевидными в конце 1970-х гг., когда появилась вторая волна личных свидетельств о годах революционного движения, репрессий и военных диктатур. Среди наиболее значительных произведений этого периода можно выделить вызвавшую широкий резонанс книгу аргентинского писателя М. Бонассо «Воспоминание о смерти» (1984), повествующую о судьбах заключенных подпольной тюрьмы в центре Буэнос-Айреса в годы «грязной войны» против левой интеллигенции и лирико-философский дневник уругвайского писателя Э. Галеано «Дни и ночи любви и войны» (1979).

На протяжении нескольких последующих десятилетий было написано большое количество теоретических трудов, в которых анализировался феномен свидетельства и предпринимались многочисленные попытки составить единую классификацию произведений, описать их художественные особенности, утвердить некий канон текстов, и т. д. Следует отметить, что на некоторые из этих вопросов пока еще нет исчерпывающих ответов, и дискуссия вокруг этого жанра по-прежнему остается открытой. Прежде чем перейти к обсуждению жанровых особенностей свидетельства, рассмотрим, как свидетельство соотносится с художественно-документальной традицией в испаноамериканской литературе и попытаемся ответить на вопрос, почему появление этого жанра позволяет говорить нам о новом этапе ее развития.

²²Ochando Aymerich, C., La memoria en el espejo. Aproximación a la escritura testimonial, BCN: Anthropos, 1998, p.32

1.2 Свидетельство и испаноамериканская литературная традиция

1.2.1. Хроники конкисты: «свидетели истории»

Типологически литература свидетельства, конечно, соотносится с получившим в это время распространение в западных литературах аналогичным явлением. Однако основной жанровой определитель – «свидетельство» – обнаруживает ее укорененность в испаноамериканской литературе. В 1949 году знаменитый кубинский писатель Алехо Карпентьер в предисловии к своему роману «Царство земное» написал, что вся история Латинской Америки есть не что иное, как «хроника реального мира чудес»²³. Это высказывание послужило толчком к серьезным размышлениям об уникальной природе латиноамериканской литературы. С одной стороны, результатом этих теоретических построений стала концепция «чудесной реальности», выбранная во второй половине XX века в качестве ключевой формулы «нового» латиноамериканского романа. С другой стороны, это знаменитое высказывание, определяя латиноамериканское словесное творчество именно как «хронику», указывает на такую характерную для него черту, как наличие совершенно особой, неразрывной связи между двумя тенденциями к отображению реальности – стремлению к художественности и документальности.

Если рассматривать литературу свидетельства в историческом измерении, то становится очевидной ее связь, как и «нового» романа, с первичным литературным пластом – с американскими хрониками XVI в. Необходимо отметить, что в течение долгого времени труды завоевателей и первопроходцев Нового Света рассматривались исключительно как исторический источник эпохи столкновения двух миров, в то время как их художественная ценность оставалась вне поля зрения исследователей. Ситуация кардинально изменилась во второй половине XX века, когда на волне общего подъема художественного творчества в Латинской Америке, возникла необходимость пересмотреть весь литературный процесс континента и осмыслить истоки его своеобразия. Большую роль в этом сыграло появление и стремительный рост популярности в 1960-х – 1970-х гг. литературы свидетельства, представляющей

²³Карпентьер, А., Царство земное//Мастера современной прозы: Радуга, М., 1988, с.6

собой уникальную латиноамериканскую модификацию художественной документалистики. В результате осмысления этого явления образовался обширный корпус теоретических работ, в которых были предприняты попытки проанализировать роль документального начала в латиноамериканской литературе. Именно в этот момент «американские хроники» XVI в. стали восприниматься совершенно в новом ключе – «как отправная точка всего процесса формирования латиноамериканской литературы»²⁴. Для более глубокого понимания той роли, которую хроники конкисты сыграли в литературном процессе Латинской Америки, целесообразно остановиться подробнее на особенностях, отличающих их от традиционных представителей этого жанра.

Согласно Словарю литературных терминов, «хроника» употребляется в нескольких смыслах для обозначения: 1) особого вида исторических описаний, где события даны в хронологическом порядке; 2) литературного или даже драматического произведения, последовательно излагающего историю достопримечательных политических, исторических, семейных и пр. событий; 3) особого отдела газет и журналов. Из этого определения отчетливо видно противопоставление хроники как произведения историографии и собственно художественной литературы. Однако анализ хроник конкисты показывает, что их нельзя однозначно отнести ни к одному, ни к другому полю.

Во второй части «Теории и истории историографии» Б. Кроче пишет о необходимости отличать историю от хроники. Первую, по мнению итальянского философа, можно построить только на документах, тогда как вторая ищет достоверность не внутри себя, а в авторитете, на который можно сослаться. Хроника, в отличие от истории, обращена к частному, индивидуальному; события в ней подчас никак не связаны друг с другом, даны в хронологическом (иногда в ущерб логическому) порядке и совершенно лишены осмысления и обобщения, без которых не может быть истории. При этом Б. Кроче подчеркивает, что «историю и хронику нельзя считать двумя формами истории, которые либо независимы друг от друга, либо

²⁴Земсков В.Б., Между истиной и вымыслом (хроники открытия Нового Света как литературный жанр) // «Латинская Америка», № 2-3, М., 1992, с.118

одна подчинена другой. Это два различных духовных подхода. История жива, хроника мертва, история всегда современна, хроника уходит в прошлое, история — преимущественно мыслительный, хроника — волевой акт. Всякая история превращается в хронику, если не подлежит осмыслению, а лишь регистрируется с помощью абстрактных слов, некогда служивших конкретным средством ее выражения»²⁵.

Отечественный исследователь-латиноамериканист В. Б. Земсков, сравнивая хронику с историей, возводит эти два способа освоения развивающейся действительности к их архетипическим формам «были» и «преданию». Быль устремлена к «сиюминутному, сегодняшнему, едва закончившемуся», в то время как предание представляет собой некое осмысление «сырой» действительности, типизацию и «вписывание» ее в общий контекст (историческая память). В отличие от Б. Кроче, В. Б. Земсков полагает, что эти две системы взаимосвязаны и существуют неразрывно друг от друга. Предание опирается на быль, а быль может остаться в исторической памяти только через предание. Схожую мысль о связи двух форм высказывает В. Миньоло, указывая на то, что в латиноамериканской литературе XVI – XVIII вв. невозможно провести четкие границы между хроникой и историей²⁶.

Действительно, в литературе конкисты органично сочетаются характерная для традиционной хроники строгая, хронологическая последовательность изложения и идеологическая концепция, которая присуща классической истории. Вместе с тем хроники конкисты отличаются как от первой, так и от второй, прежде всего, отсутствием необходимой временной дистанции между личным свидетельством и историографией, которая, с одной стороны, является своего рода гарантией объективности, а с другой, позволяет не только описывать события, но и их интерпретировать. Во время конкисты Латинской Америки быль столкнулась со слишком необычной и новой реальностью. Хронисты писали свои сочинения

²⁵Кроче Б., Теория и история историографии, школа «Языки русской культуры», М., 1998, с.13

²⁶См. Mignolo W., El Metatexto Historiográfico y la Historiografía Indiana, MLN, Vol. 96, No. 2, Hispanic Issue (Mar., 1981), pp. 358-402

(«быль»), которые тут же становились историческим документом («преданием»), т. е. хроники конкисты не только не опираются на какие-либо другие документы и исследования, но и сами приобретают статус документа и становятся опорой для последующих изысканий. «Документ тут же становился историческим сочинением, а последний обретал черты документального свидетельства»²⁷.

Второй чертой, отделяющей традиционные хроники и классические истории от хроник конкисты, является высокий персонализм последних. В традиционном историографическом сочинении автор всегда стремился к безличности, объективности, некоей отстраненности в интерпретации событий. В хрониках конкисты именно личный опыт участника и свидетеля событий должен был подтвердить истинность информации и являлся едва ли не обязательным условием, дававшим право писать хроники, на котором зачастую настаивали и сами хронисты (в частности, Б. Диас дель Кастильо критиковал сочинения Ф. Лопеса де Гомары, который писал свои труды, не будучи непосредственным свидетелем событий, со слов других очевидцев). В связи с этим особое значение приобретает само слово «testimonio», которым в испанском языке обозначается свидетельское показание, но также и доказательство, оправдание и подтверждение точности или истинности какого-либо утверждения. Как отмечает В. Б. Земсков, авторы американских хроник нередко ощущали себя дающими «показания» на суде истории и поэтому зачастую их сочинения носили форму апелляции к высшей инстанции и представляли собой передачу личного опыта от первого лица. Именно с такой позиции будут подходить к своим произведениям и авторы литературы свидетельства в конце XX века, для которых утверждение «я там был, и я все видел» так же, как и для хронистов Индий, будет иметь большое смыслообразующее и стилевое значение.

Одним из стимулов, побуждавших конкистадоров писать свои сочинения было желание «вписать свое имя в историю» (А.Ф. Кофман). Они хорошо понимали значимость событий, в которых им довелось участвовать, и стремились выявить свою личную роль в этом процессе, осмыслить свои действия как часть общего хода

²⁷Земсков В.Б. «Между истиной и вымыслом (хроники открытия Нового Света как литературный жанр)» — «Латинская Америка», № 2-3, М., 1992, сс. 123-124

истории и донести память об этих событиях до потомков. Помимо этого, братья за перо многих хронистов подталкивало и желание обличить своих неприятелей и, таким образом, утвердить «свою правду». Наиболее ярким образцом хроник такого типа является «Подлинная история завоевания Новой Испании» Берналя Диаса дель Кастильо, в которой автор неоднократно заявляет о своем желании сохранить память о подвигах простых солдат, чьи заслуги были незаслуженно забыты. Упрекая Кортеса, Берналь пишет: «всю честь и славу нашей совместной конкисты он присвоил себе одному и даже не упомянул ни имен капитанов и храбрых солдат...и в результате нам не досталось ни крупинки славы, даже имена наши остались позабыты»²⁸. Стремясь восстановить справедливость, хронист подробно перечисляет деяния своих товарищей, сколь незначительны они бы ни были.

К этому корпусу текстов примыкают также произведения, написанные испанскими миссионерами (Бартоломе де Лас Касас, Хосе де Акоста, Бернардино де Саагун), находящимися в тесном контакте с коренным населением Нового Света и составившим первые этнологические описания индейцев с целью более глубокого проникновения в их культуру; и свидетельства, составленные самими индейцами (хроники Фернандо де Альва Иштлильшочитля, Титу Куси Юпанки, Хуана де Санта Крус Пачакути), которые особенно сближаются с литературой свидетельства конца XX в. так как представляют собой альтернативную версию событий, увиденных глазами «побежденных»; своего рода историю, «написанную снизу». Все эти труды, несмотря на очевидную разницу форм, целей и подходов к изложению исторических реалий, объединяет сознательная установка на личный опыт в едином пафосе противостояния официальной историографии.

Именно высокая субъективность американских хроник, их установка на личный опыт существенно преобразуют форму историографического повествования и сближают его с беллетристикой. И все же хроники вряд ли могут считаться художественными произведениями. Прежде всего, сами конкистадоры не имели никаких притязаний на художественность или эстетическую ценность своих опусов

²⁸Díaz del Castillo, B., *Historia verdadera de la conquista de Nueva España*, Barcelona, 1975, pp.783-784

(об этом свидетельствуют многочисленные и пространные извинения в «косноязычии», которые предваряют некоторые хроники). Хотя стиль изложения ряда хроник очень образный и изобилует многочисленными художественными приемами, очевидно, что это было несознательное решение авторов, многие из которых являлись обычными солдатами, далекими от литературной деятельности. Как отмечает К. Монсивайс, «Ни солдаты, ни священники не ставили себе задачу творить историю или творить литературу»²⁹. Хроники конкисты писались с разными целями, в том числе и сугубо практическими: дать отчет короне о ходе завоевания и освоения новых земель и получить за это определенные выгоды.

Вместе с тем, парадоксальным образом, Слово приобретает в хрониках большое значение. Перед конкистадорами стоит непростая и очень важная задача: описать новый мир, его флору и фауну, обычаи местного населения, а для этого необходимо поименовать его. «Назвать сегмент пространства – значит, овладеть им в слове; а коль скоро имя заключает в себе образ, то именование предстает как акт созидания образа пространства»³⁰. Фактически хроники конкисты выполняют ту же роль, какую в литературах с древними традициями выполнял изначальный эпос: первичное освоение картины мира, номирование нового локуса во всех его частях, воссоздание нового пространства во всех измерениях, создание базовых образов нового мира, выработка ключевой метафоры, основных мифологем, т. е. создание собственного кода (Земсков В.Б.). Неслучайно известный гватемальский писатель Мигель Анхель Астуриас в речи при получении Нобелевской премии назвал хронистов первыми латиноамериканскими писателями, а «Подлинную историю завоевания Новой Испании» Берналя Диаса дель Кастильо — первым латиноамериканским романом.

Как убедительно показали отечественные исследователи, авторы первого тома «Истории литератур Латинской Америки», многие специфические для испаноамериканской словесности константы уходят корнями в хроники конкисты.

²⁹Monsiváis C., De la Santa Doctrina al Espíritu Público: sobre las funciones de la crónica en México, México, 1987, p 754

³⁰Кофман А.Ф. «Испанский конкистадор: от текста к реконструкции типа личности», ИМЛИ РАН, М., 2012, с.110

А.Ф. Кофман в своем труде «Испанский конкистадор: от текста к реконструкции типа личности» отмечает: «Именно в литературе раннеколониальной эпох обозначились те устойчивые мотивы, образы и оппозиции, которые вошли в «плоть и кровь» латиноамериканской литературы и во многом определили своеобразие ее традиции»³¹. К таким константам относятся образ чудесной земли и связанный с ним мотив изумления, породившие впоследствии концепцию «чудесной реальности» А. Карпентьера и знаменитый латиноамериканский «магический реализм»; образы «земного рая», «доброго дикаря», «естественного человека», равно как и фундаментальная для латиноамериканского сознания оппозиция – Старый Свет/Новый Свет. Многие писатели и мыслители XX в. высоко оценивали художественные достоинства хроник и зачастую обращались к ним в процессе выработки собственной творческой философии. Что касается литературы свидетельства XX в., то будучи органической частью латиноамериканской литературы, она, бесспорно, воспроизводит ее художественный код и заимствует у своего отдаленного во времени предшественника, среди прочего, и такие важные установки и мотивы, как образ художественного пространства, сюжет путешествия и тему насилия, о чем подробно будет сказано в последующих главах.

Другой важной проблемой, связанной с хрониками конкисты, является проблема истины и правды. Едва ли не главным признаком художественных произведений, выдвинутым еще античной поэтикой, является вымысел. По мысли Аристотеля, поэтическое искусство (в отличие от исторического) заключается в подражании, воспроизведении действительности, которое сопровождается чувством эстетического удовольствия, т.е. поэт должен не фиксировать реальные факты, но сам их творить, «вымышляя их возможными по вероятности и необходимости»³². В текстах конкистадоров, казалось бы, присутствует много вымышленных элементов: сцены заступничества святых, красочные описания сказочных существ, доблестных амазонок, небывалых чудес природы, и т. д. Однако при анализе типа личности конкистадора и того культурного контекста, в котором она сформировалась,

³¹Там же, с. 284

³²Шталь И.В. «Художественный мир гомеровского эпоса» Наука, М., 1983, с. 54

становится очевидным, что эти эпизоды, воспринимаемые с точки зрения современного читателя как «вымышленные», не представлялись таковыми самим авторам.

А. Ф. Кофман в уже упомянутом исследовании отмечает, что почти все без исключения завоеватели Нового Света обладали фольклорным типом мышления, которое сложилось под влиянием испанской народной культуры и литературы Средних веков, пронизанных темой чудесного и экстраординарного. Популярная в то время светская книжная продукция содержала многочисленные описания фантастических земель и их диковинных обитателей (грифонов, единорогов, людей с головами животных, и т. д.), а «народное христианство» органически сочетало в себе элементы канонической традиции с фольклором, суевериями и непоколебимой верой в чудеса святых и мистическое покровительство высших сил. В сознании конкистадора обыденное и чудесное не только не противоречили друг другу, но и были как бы уравнены в правах, воспринимались как нечто естественное и подлинное. Таким образом, включение «вымышленных» деталей в хроники конкисты происходило помимо воли авторов, не ставивших себе задачи создать особый художественный мир, и обусловлено их мировоззренческими позициями, идеологическими установками и уровнем представления о мире и истории.

Исходя из всего вышесказанного, можно сделать вывод о том, что хроники конкисты представляют собой особый, гибридный жанр, находящийся на стыке историографии и литературы. С одной стороны, хроники, несомненно, являются важнейшим историческим документом эпохи; с другой – они обладают художественной ценностью, о чем свидетельствует и тот факт, что к ним в поисках литературных истоков обращались писатели последующих эпох. Хроники конкисты оказали огромное влияние на весь литературный процесс в Латинской Америке тем, что не только заложили основные темы и константы латиноамериканской литературы, но и определили особый модус постижения и отображения реальности, в котором художественное и документальное неразрывно связаны. Идет ли речь о воссоздании всеохватной картины мира или отображении конкретной событийности, очевидно неизбежное желание латиноамериканских авторов выступить в роли свидетелей

различных исторических процессов, участниками или очевидцами которых им довелось стать.

1.2.2 XVIII – XIX вв.: Литература и нация

Размытые границы между литературой художественной и литературой документальной характерны не только для произведений колониального периода. Во время Войны за независимость и зарождения новых государств, литература активно участвовала в формировании духовного климата, способствовавшего освобождению от колониального ига. Одним из наиболее ярких образцов латиноамериканской словесности того времени является литературное наследие главного деятеля и вдохновителя освободительного движения Симона Боливара. Его речи, письма, равно как и автобиографические произведения аргентинца Бернардо Монтеагудо «Политические мемуары» (1822) или мексиканца Серванто Тереса-и-Миера «Мемуары» (1812), запечатлели характерные приметы исторической личности того времени.

После освободительной войны литература стала едва ли не главным фактором формирования национального самосознания. В начале XIX в. появляется особая категория образованных и либерально настроенных людей, которые, по меткому определению мексиканского журналиста и писателя К. Монсивайса, являлись одновременно и литераторами, и историками, и переводчиками, и, в некотором роде, хронистами молодых, еще только формирующихся наций. Изменился и характер текстов: в условиях освобождения бывших колоний от испанского владычества исчезла необходимость давать отчет властям о жизни подчиненных им территорий. Вместо этого, многие писатели обратились к литературе для осмысления внутренних процессов и использовали ее как инструмент познания новой национальной действительности во всех ее проявлениях. Стремление к широкому литературному освоению окружающей реальности привело к тому, что латиноамериканские писатели этого периода стали уделять большое внимание историческим, географическим, этнографическим и лингвистическим особенностям отдельных наций и регионов.

Результатом этого стало появление большого количества произведений биографического и автобиографического характера, которые представляли собой органичный сплав художественного и документального. Несмотря на высокую образность повествования, а также на явное стремление к художественному обобщению, латиноамериканские биографии и автобиографии являются и важнейшими историческими источниками, о чем, в частности, говорит и Д. Ф. Сармьенто в своей книге «Воспоминания о провинции» (1851): «Биографии представляют собой самые самобытные произведения и самый лучший вклад в историю, который только может предложить Южная Америка в эти времена»³³.

Ярким явлением философско-художественной мысли в латиноамериканской литературе первой половины XIX века стало произведение под названием «Цивилизация и варварство, или жизнеописание Хуана Факундо Кироги, а также физический облик, обычаи и нравы Аргентинской республики» (1845) Доминго Фаустино Сармьенто. Книга представляет собой романизованную биографию аргентинского политического деятеля Факундо Кироги, в которую органично вплетены обширные исторические справки, элементы публицистики, философского эссе и этнографического и географического трактата. ««Факундо» - произведение смешанного жанра, все сошлось в нем – политика, философия, этнография, история, культурология и художественное начало, но не рядоположенное, а сплавленное в такое произведение, которое по формальным признакам не являясь художественным творчеством, является таковым по сути...»³⁴. Уровень художественной изобразительности «Факундо» был высоко оценен многими критиками. Так, в библиографической заметке, опубликованной в 1846 г. в одном парижском журнале, эта книга характеризовалась как «новое и полное привлекательности произведение,

33Цит. по Molloy S., *At face value: autobiographical writing in Spanish America*, Cambridge University Press, 1991 p. 143

34Земсков, В., Доминго Фаустино Сармьенто и «Факундо»: история, личность автора и жанр, Д.Ф.Сармьенто, «Цивилизация и варварство. Жизнеописание Хуана Факундо Кироги, а также физический облик, обычаи и нравы Аргентинской республики», серия «Литературные памятники», «Наука», Москва, 1988, сс.209-210

содержащее данные об истории, интересное как роман и блистающее образами и красками»³⁵.

Тем не менее, для самого автора, «Факундо» ценен, прежде всего, своей документальной составляющей. Писатель неоднократно заявляет в предисловии, что хотя в книге и присутствуют вымысел и некоторые неточности, основой для нее послужили свидетельства «непосредственных очевидцев», а также «многочисленные официальные документы». Более того, по мнению Д.Ф. Сармьенто, его произведение само по себе обретает статус документа. В уже упомянутой выше автобиографии «Воспоминания о провинции» автор пишет, что «Факундо» «пролил свет на причины конфликта в Аргентинской республике... и многие европейские публикации основаны на фактах и точках зрения, представленных в «Цивилизации и варварстве»³⁶. Очевидно, что «Факундо» воспринимался его создателем не как плод художественного вымысла, а как инструмент для анализа внутренних политических, социальных и культурных процессов. В. Б. Земсков отмечает, что книга Д. Ф. Сармьенто представляет собой явление особого порядка, «как бы порождение самого творчества истории, плод самого процесса зарождения культуры...»³⁷, которое фиксирует момент зарождающегося исторического и культурного самосознания новой нации и поэтому «эта книга сопоставима по своей внутренней логике и функции...с памятниками первотворческого характера любой иной эпохи»³⁸. Вынесенная в подзаголовок концепция Д. Ф. Сармьенто о противостоянии варварства и цивилизации как основной движущей силе истории Аргентины, последовательно раскрывается на страницах этого самобытнейшего произведения. Впервые в истории латиноамериканской словесности была предпринята попытка не столько изобразить, сколько осмыслить

35Кутейщикова В. Н. Литературы в независимых государствах испанской Америки. Возникновение романтизма, История всемирной литературы. 19 век. первая половина.

36Цит по Molloy S., At face value: autobiographical writing in Spanish America, Cambridge University Press, 1991 p. 145

37Земсков, В., Доминго Фаустино Сармьенто и «Факундо»: история, личность автора и жанр, Д.Ф.Сармьенто, «Цивилизация и варварство. Жизнеописание Хуана Факундо Кироги, а также физический облик, обычаи и нравы Аргентинской республики», серия «Литературные памятники», «Наука», Москва, 1988, сс.209-210

38Там же

новую национальную действительность во всех ее проявлениях, а также вскрыть «причины и результаты тех зол, от которых страдала и страдает Америка» (П. Энрикес Уренья)³⁹.

Важно также отметить такой ключевой стилизованный момент «Факундо» как ориентация на устную речь. Д. Ф. Сармьенто воспринимал свое произведение как форум, трибуну, речь перед аудиторией, вмещающей в себя весь народ. Язык «Факундо» - это устное слово как бы случайно ставшее письменным. Аргентинский исследователь Э. Брисуэла Айбар, обративший внимание на устные истоки книги, писал: «Целые фрагменты «Факундо» не обретут своего полного смысла, если не прочитать их вслух, ибо текст обладает всеми качествами ораторской речи»⁴⁰. Устные истоки книги объясняются также своеобразной творческой манерой Д. Ф. Сармьенто, который любил диктовать, наговаривать текст. Такой же метод работы в конце XX в. будут использовать авторы свидетельств.

Говоря о жанре автобиографии в Латинской Америке, следует отметить, что он долгое время оставался на периферии и служил едва ли не единственным средством самовыражения для тех слоев населения, для которых доступ в сферу литературы и высокой культуры был сильно затруднен либо вообще невозможен. К таким произведениям относятся, например, автобиографии кубинского раба Хуана Франсиско Мансано (первая часть написана в 1839 году) и мексиканской политической активистки Бениты Галеано («Бенита»), которая была написана значительно позже, в 1940-м году, и являлась одним из первых представителей этого жанра, созданным женщиной. Это «маргинальное» положение сильно сближает латиноамериканскую автобиографию с получившей большое распространение в конце XX в. литературой свидетельства, одной из жанрообразующих черт которой является наличие особого типа повествователя, принадлежащего некоторой «периферийной» группе (индейцы, женщины, крестьяне, бывшие рабы, и т. д.), исключенной из общего поля культуры и никак в ней не представленной или представленной искаженно.

³⁹Кутейщикова В. Н. Литературы в независимых государствах испанской Америки. Возникновение романтизма, История всемирной литературы. 19 век. первая половина.

⁴⁰Brizuela Aybar, E., El sistema expresivo de "Facundo": Mimeogr., Buenos Aires, S.A., p. 204

Другим важным явлением этого времени стало появление в латиноамериканских странах костюмбризма. Это направление пришло в Новый Свет из Испании, очень быстро распространилось и культивировалось в течение почти века во всех странах континента писателями различных направлений. Расцвет костюмбризма в Испанской Америке и его значительная роль в литературном процессе обусловлены тем, что он отвечал потребностям, возможностям, художественному уровню формирующейся литературной традиции, а также особым положением, какое в XIX в. занимала журналистика в культуре континента. Из-за ограниченных возможностей книгопечатания основным средством публикации художественной литературы в Латинской Америке вплоть до начала XX в. оставались периодические издания; они же служили рупором передовых идей, распространителями знаний, школой воспитания публичных вкусов.

Латиноамериканские писатели осознавали характерную для костюмбризма критическую и дидактическую установку. В Испанской Америке на протяжении всего девятнадцатого века общественная жизнь характеризовалась крайней политической нестабильностью; общество находилось в процессе структуризации, история творилась «прямо на глазах» и требовала немедленного осмысления. В таких условиях традиционная историография, требующая дистанцирования во времени, оказалась бессильной. Здесь костюмбризм принял на себя историографическую функцию, хотя, разумеется, далеко не в полном объеме. Помимо этого, в условиях большой разобщенности, кастовых, культурных и языковых барьеров между различными стратами общества, и ограниченных контактов между отдельными провинциями, костюмбристский очерк становился зачастую первым источником информации о тех или иных сферах национальной действительности, то есть выполнял задачи этнографической науки.

В творчестве таких писателей и журналистов, как Х. И. Альтамирано, Х. Т. Куэльяр (Мексика), Х. Х. Вальехо (Чили), Х. Милья-и-Видаурре (Гватемала), А. Самудио (Боливия) и многих других представлена панорама социальной жизни латиноамериканских стран; подробно и красочно описаны быт и нравы различных слоев населения – от беднейших крестьян и ремесленников до представителей

высшего общества. Романтический интерес к коренному населению и смешанным культурам, с одной стороны, и стремление реалистически воспроизвести местный колорит каждого отдельного региона — с другой, превращали костюбристский очерк в смешение журнализма и фольклора, документа и творчества, призванного запечатлеть все те элементы, которые могли стать основой для формирования собственной национальной идентичности. Главная установка писателей этого периода - показать, что, во-первых, нравы и образ жизни народов континента принципиально иные, чем испанские, а во-вторых – что они не менее интересны и заслуживают не менее пристального внимания, чем последние. Таким образом, костюбристы становились значимым звеном в процессе формирования идеологии латиноамериканской самобытности и национального самосознания молодых государств. По сути, они стали первыми писателями Нового Света, которые систематически мыслили в масштабах провинции или страны и перевели сформированную после Войны за независимость политическую и административную карты в план культуры.

Другой важной чертой костюбризма, позволяющей нам проводить параллели между этим направлением и литературой свидетельства, является его особое положение в системе различных типов словесности. Будучи «промежуточным» жанром, стоящим на границе литературы факта и литературы вымысла, костюбристский очерк с легкостью мог совмещать и замещать функции, как художественно-документальной, так и художественной литературы. Присущие костюбризму фактологичность, описательность, высокая степень объективности, сочетание изобразительности с выразительностью позволили «картине нравов» послужить основой для первичного освоения действительности, какую в литературе ранней колониальной эпохи выполняли хроники. В то же время при отсутствии прочной традиции литературы вымысла, костюбризм взял на себя ее функции и непосредственно стимулировал ее развитие. Костюбризм воссоздает реальные типы в реальных ситуациях при достоверном детализированном изображении среды, пользуясь при этом богатым набором художественных средств. Он в гораздо большей степени условен, чем другие жанры художественно-документальной литературы; по

своей тематике он практически неограничен, наконец, обладает большой художественной свободой. Костумбризм развивался в испаноамериканской литературе в русле романтизма, но тенденции к типизации, к выявлению не столько исключительного, сколько наиболее характерного, а также открытая социальная направленность роднят его с реализмом.

Закономерным следствием развития костумбризма стало появление в конце XIX в. жанра костумбристского романа, представлявшего собой серию картин нравов, объединенных условной канвой, в качестве которой мог выступать сюжет путешествия, плутовского романа или любовно-романтическая интрига. Латиноамериканский костумбристский роман также включал в себя черты и художественного и документального повествования – биографии, репортажа, мемуаров, равно как и элементы эссе, исторического и этнографического исследования. По выражению перуанского писателя М. В. Льюсы, он стал «переписью населения, путеводителем, регистром нравов и обычаев, этнографическим документом, репортажем о местном празднике, сборником фольклора»⁴¹. Примечательно, что все эти аспекты в нем органично переплетены, стерты «границы между придуманным рассказом и хроникой» (К. Монсивайс) – тенденция, которая сохранится, в частности, и в «новом» латиноамериканском романе XX века, где нередко художественный способ изложения сочетается со строгой верностью фактам.

Таким образом, подводя итог первоначального этапа формирования латиноамериканских национальных литератур, стоит отметить несколько факторов, определивших характер их развития. Во-первых, очевидно, что на данном этапе литература, главным образом роман, взяла на себя общественную функцию и стала одним из главных инструментов самопознания и самовыражения нации. Во-вторых, можно заметить, что с самого момента своего появления латиноамериканская литература испытывает особую привязанность к художественно-документальным жанрам. Именно переплетение этих разнородных начал легло в ее основу еще в хрониках конкисты и, сохраняясь на всех последующих этапах, во многом определило

⁴¹Варгас Льюса, М., «Примитивный» и «созидающий» роман в Латинской Америке, Писатели Латинской Америки о литературе. М., 1982. с. 95.

те элементы, которые позже привели к рождению самобытных национальных литератур.

Отметим, что само по себе наличие таких гибридных жанров не является исключительной особенностью латиноамериканской литературы. Различные художественно-документальные формы, разумеется, существовали и на Западе. Тем не менее есть одно важное различие в форме их бытования и степени участия в литературном процессе: в Европе такие жанры практически всегда находились на периферии развития, уступая классическим жанрам поэзии и прозы. В отличие от Латинской Америки, где, как было показано выше, художественно-документальные формы неизменно находились в центре литературного процесса (до XX века, во всяком случае), и именно они определяли пути развития литературы и несли в себе новаторское начало, оказывая влияние на собственно художественную прозу.

1.2.3 Первая половина XX в:

Социальный протест и рост общественного сознания

В первой половине XX века латиноамериканские писатели и мыслители по-прежнему продолжали напряженные поиски национальной и континентальной идентичности. Начинаясь в 1920-х гг. кардинальное изменение всего культурно-идеологического поля Латинской Америки связано с проникновением новых мировоззренческих, художественно-философских идей, как с Запада, так и из постреволюционной России. В условиях быстрого роста и модернизации еще относительно молодых латиноамериканских стран, главной задачей литературы стало «отразить подлинную реальность Латинской Америки и... повлиять на возможные последствия перемен, которые происходили в тот момент в обществе»⁴².

Одно из крупнейших событий начала XX в. в Латинской Америке – Мексиканская революция (1910 – 1920) - наложило свой глубокий отпечаток на литературный процесс в целом и на развитие художественно-документальных жанров

⁴²Swanson Ph., *Latin American Fiction: A Short Introduction*, Blackwell Publishing, 2005, p.21

в литературе региона в частности. «Участники и свидетели крестьянской революции, опаленные ее пламенем, захваченные ее могучим потоком, они [писатели] изобразили революцию во всей ее исполинской силе и трагической слабости; стихия народного движения как бы ворвалась на страницы их книг. Открывая новый для себя мир, романисты вместе с тем создавали и новые формы, новые изобразительные средства, соответствующие небывалому жизненному материалу»⁴³. Стремление к документальности, желание запечатлеть происходящее в момент его свершения или же по-новому осмыслить события прошлого подталкивало мексиканских интеллектуалов к созданию многочисленных произведений, объединенных, довольно условно, под общим термином «роман о мексиканской революции». Существует множество споров, касающихся определения сущности этого явления, его временных рамок и характерных черт. Тем не менее большинство произведений, относящихся к этому литературному течению, обладают некоторыми чертами, среди которых для данного исследования особое значение имеют: 1) наличие непосредственного свидетеля описываемых событий; 2) преимущественно негативные, пессимистические оценки революции – критика чрезмерной и неоправданной жестокости, оппортунизма, внутренней вражды и измены идеалам в революционном лагере; 3) включение в повествование описания известных исторических персонажей; 4) стремление к фактографичности, точности и достоверности.

С литературой свидетельства мексиканский «роман революции» объединяет, в частности, тот факт, что большинство авторов не были профессиональными писателями. И те, и другие были участниками и непосредственными свидетелями описываемых событий, в результате чего действительность преломлялась в их работах через микромир личного опыта. Автобиографический материал, лежащий в основе многих произведений, придает им отчасти документальный характер. «Те, кто внизу» (1915) М. Асуэлы, «Ружейный патрон» (1931) Н. Кампобелло, «Орел и змея» (1928) М. Луиса Гусмана и другие произведения зачастую рассматриваются как «хроники» событий, подлинность которых можно установить. Исследовательница М. Паул Арранс отмечает, что, изучая эти тексты с точки зрения их документального начала,

⁴³Кутейщикова, В., Мексиканский роман, Изд. «Наука», 1971, с. 22

можно получить больше сведений о мексиканской революции, нежели из собственно историографических источников⁴⁴.

Вместе с тем эти произведения оказали огромное влияние на развитие латиноамериканской словесности, разнообразив ее новой, богатой палитрой художественных средств и новаторскими повествовательными техниками. Не претендуя на создание широких, монументальных полотен и обобщающих картин, авторы «романа о революции» обычно не выходили за рамки личного опыта, что во многом обусловило фрагментарность повествования. Действительность зачастую предстает в виде отдельных сцен, эпизодов, написанных довольно скупым и лаконичным языком (разумеется, ведь многие участники революционного восстания были малограмотными крестьянами). В то же время каждый отдельный факт неизменно воспринимается как неотделимая часть общего дела, а потому личность автора как бы растворяется в общей судьбе. Так же, как и в случае свидетельства, авторы «романа о революции» выступали в роли своеобразных «летописцев» эпохи, нежели собственно творцов своих произведений. Следуя фактам, непосредственному движению жизни, романисты практически не использовали сюжетные приемы, изображали революционную стихию во всей ее хаотичной неукротимости. Не случайно поэт и критик Аркелес Вела писал: «Материал романа так силен, что достаточно лишь описания факта, чтобы произведение становилось страстным. Иногда реальность выступает столь мощно, что фантазия писателя отступает в сторону, а его творческую энергию увлекает вихрь событий, подобно тому, как человека захватывает шквал борьбы...»⁴⁵.

Все эти художественные принципы, равно как и целый ряд тем, касающихся поиска форм определения национальной идентичности, феномена власти и свободы, социального протеста и репрезентации угнетенных слоев роднят «роман о революции» с литературой свидетельства конца XX века.

44см. Beth E. Jörgensen Documents in Crisis: Nonfiction Literatures in Twentieth-Century Mexico, SUNY Press, NY, 2011, p.28

45Кутейщикова, В., Мексиканский роман, Изд. «Наука», 1971, с. 172

В 1930-е гг. обозначились существенные сдвиги в прозе, связанные, в первую очередь с появлением в латиноамериканской литературе такого направления, как теллурический (почвеннический) роман. Это общеконтинентальное явление следовало обозначенной выше основной линии развития культурофилософской мысли, заключавшейся в выявлении специфики своего мира и определении латиноамериканского человека как особого онтологического типа. «Теллурическая проза [...] вывела героя из таких продиктованных европейскими моделями топосов, как дом, семья, господская усадьба, на пространство первородной, дикой природы и в социальное пространство латиноамериканской жизни в ее конфликтном многообразии»⁴⁶.

В это же время получает все большее распространение и комплекс идей, получивший название «индихенизм», отличительной чертой которого был возросший интерес к положению индейского населения: его месту в истории континента, последствиям конкисты и социальному статусу индейца в колониальный и постколониальный периоды, традиционным формам социальной организации индейцев (общине) и т. д. Сама по себе традиция описывать жизнь и обычаи коренного населения, разумеется, была не нова. Как уже отмечалось ранее, первые произведения о жизни автохтонного населения появились еще во времена испанского завоевания. В конце XVIII в. изгнанные из Америки иезуиты опубликовали значительное количество произведений, продолжавших линию испанских священников А. Монтесиноса и Б. де Лас Касаса и осмыслявших значение индейских народов и культур для возникшей на континенте цивилизации. После Войны за независимость и формирования независимых латиноамериканских государств, социально-экономическое положение индейцев не улучшилось, в связи с чем в XIX в. в кругах демократически настроенных интеллектуалов стало все ярче проявляться стремление к просвещению и юридической защите коренного населения.

Уже в конце XIX в. можно обнаружить ряд произведений, описывающих угнетенное состояние индейцев, регулярно притесняемых обществом и лишенных

⁴⁶Земсков, В.Б., Литературный процесс в Латинской Америке. XX век и теоретические итоги, История литератур Латинской Америки, ИМЛИ РАН, Москва, 2004, с.45

гражданских прав и свобод (например, «Птицы без гнезда» (1889) перуанской писательницы К. Мато де Турнер). Расцвет индихенизма приходится на 1920-30-е гг. XX в., когда авторы отходят в своих произведениях от романтических веяний прошлого столетия и начинают в реалистическом ключе изображать невыносимую жизнь нещадно эксплуатируемых и сгоняемых с земли индейских племен. Одним из первых произведений, изображавших социальную драму бесправных туземцев, стал роман «Бронзовая раса» (1919) боливийского писателя и историка А. Аргедаса. В 1934 году эквадорец Х. Икаса создает свой знаменитый роман «Уасипунго», описывающий конфликт между общиной и вторгающимися в ее мир чужеродными и разрушительными социально-культурными силами. Отличительной чертой этого произведения стала жестокая откровенность в изобличении угнетения: для того, чтобы максимально реалистично показать предельное бесправие коренного населения, Х. Икаса зачастую прибегает к невиданной до того момента графичности. Подобная натуралистическая стилистика сближает отдельные произведения индихенизма с литературой свидетельства XX в.

Практически одновременно с «Уасипунго» появляется и первый роман перуанца С. Алегрии «Золотая змея» (1935), описывающий суровую действительность плотогонов-метисов на реке Мараньон. В своих последующих произведениях «Голодные собаки» (1938) и особенно «В большом и чуждом мире» (1941) автор описывает жизненные перипетии индейско-метисского населения плоскогорья. Особенное место в его романах занимает образ индейской общины, которая мыслится как некий эталон счастливого бытия. Это место, где действуют справедливые законы; люди трудолюбивы, благородны и самодостаточны и живут в полном согласии и единении с природой. Гибель общины, ее вынужденное включение в «большой чуждый мир» в результате преступных действий алчного землевладельца, воспринимается ее членами и самим автором как катастрофа. Предложенная Д. Ф. Сармьенто дихотомия «цивилизация - варварство» получает в романе С. Алегрии совершенно иное толкование: гармоничное существование индейцев рушится под натиском «лже-прогресса», который несет с собой только насилие и разрушение. Так же, как в произведении Х. Икасы, в конце романа С. Алегрии ранее покорные индейцы

поднимают бунт, восстают против несправедливости и гибнут в столкновении с властями. Но, в отличие от более ранних произведений, в «Большом и чуждом мире» бунт индейцев впервые предстает не как слепая стихия, а сознательная защита жизненной позиции.

Появление индихенистской прозы, без сомнения, стало важным этапом в процессе преодоления пережитков колониальной системы, эмансипации индейцев и возрождения их культурного наследия. Этот феномен был не только проявлением гуманистического интереса к жизни автохтонного населения, но и важнейшим вопросом национальной судьбы, выявившим острую необходимость радикальной перестройки общества с учетом новой экономической основы. Американская исследовательница Ж. Франко отмечает, что «задача [подобных произведений] заключалась не только в том, чтобы убедительно изобразить существующую в обществе несправедливость, но и...указать на факт формирования новой социальной силы (рабочий класс и коренное население), способной ей противостоять»⁴⁷. Тем не менее абсолютная идеализация индейской общины и безоговорочное очернение помещиков, характерные для ранних произведений индихенизма, порой чрезмерно упрощали картину сложных процессов, происходящих в латиноамериканском обществе в то время.

В некотором смысле разрешить эти противоречия удалось крупному перуанскому писателю Х. М. Аргедасу, творчество которого заметно отличается от других представителей индихенизма. Во-первых, несмотря на свое креольское происхождение, автор провел большую часть детства и юношеских лет среди индейцев, освоил кечуа раньше испанского и глубоко проникся индейской психологией и культурой. Благодаря этому, мир индейской общины предстает в его произведениях как бы «изнутри», с позиции самих индейцев. Сделав кечуанскую культуру своеобразной точкой отсчета в своих романах, Х. М. Аргедас впервые в латиноамериканской литературе создал панораму индейской образности и эстетики. Во-вторых, в своих поздних трудах Х. М. Аргедас отходит от традиционного

⁴⁷Franco J., An Introduction to Spanish-American Literature, Cambridge University Press, 1995, p.231

индихенистского конфликта противостояния за землю, равно как и от тезиса об антагонизме и взаимонепонимании белых и индейцев. В центре его произведений – идея «кечуанизации белых», то есть некоего плодотворного слияния автохтонных морально-духовных основ и того лучшего, что принесла европейская цивилизация. По его собственному признанию, Х. М. Аргедас, стремился стать «живым, прочным, связанным с мировой культурой звеном, которое соединяет великую поработанную нацию со сторонниками добра и гуманизма в стране угнетателей»⁴⁸. Впоследствии именно такую роль посредника-медиатора между двумя культурами будут примерять на себя и авторы свидетельств.

С распространением идеи метисации, синкретизма латиноамериканской нации, а также возросшим интересом к индейскому и африканскому компоненту культуры, становится все более актуальным вопрос адекватной и объективной репрезентации периферийных групп. Эти поиски отражены в творчестве Х. М. Аргедаса, А. Роа Бастоса, поэзии Н. Гильена и многих других. Очевидно, что начиная с самого момента генезиса латиноамериканской культуры, т. е. со времен конкисты, хронистами, писателями, художниками остро переживается необходимость рассказать историю Другого, тем не менее все это время культура в целом, и литература, в частности, были элитарными.

Согласно концепции уругвайского критика Анхеля Рамы, кульминацией формирования национальных литератур в конце XIX в. стало появление так называемого ученого города (*ciudad letrada*) и фигуры «эрудита», который имел доступ к письменной культуре, что давало ему право и власть творить историю⁴⁹. Как следствие, все те, кто в силу своей неграмотности и необразованности оказались на обочине «ученого города», были на долгое время исключены из сферы исторических, социологических, литературных интересов, и, как следствие, представлены в официальной истории лишь опосредовано и зачастую искаженно. Другими словами, вся литература о маргинальных группах, за исключением единичных произведений

⁴⁸Аргедас Х. М., Глубокие реки. М., 1972, с.12.

⁴⁹Rama, A., *Ciudad Letrada*, ARCA, Montevideo, 1998

(например, уже упоминавшаяся автобиография кубинского раба Хуана Франсиско Мансано, 1839 г.), неизменно представляла собой взгляд стороннего наблюдателя — иногда поверхностный и снисходительный, иногда сочувствующий и глубоко проникающий, но всегда находящийся в более привилегированном положении, нежели сам объект изображения.

Однако уже начиная с 1940-х гг. намечается сближение литературы с социологией и этнографией, в результате чего фигура Другого начинает все заметнее проникать в пространство доминантной культуры. С одной стороны, писатели стали активно обращаться в своих произведениях к афрокубинской и индейской устным традициям, видя в них богатый источник для переосмысления латиноамериканских национальных культур. Именно в это время появляются первые работы выдающегося этнографа Лидии Кабрера, которая посвятила свою жизнь сбору и описанию и афроамериканского мира Кубы, его языков, тайных ритуалов и традиций, системы мировоззрений («Рассказы кубинских негров» (1936), «В глуши. Заметки о верованиях, магии, суевериях и фольклоре кубинских негров и креолов» (1954)). Многие крупные писатели второй половины XX века в своем стремлении постичь сознание Другого через его мифы, легенды и ритуалы также продолжают целенаправленное изучение различных пластов народной культуры (индейской, афроамериканской, креольской и т. д.). Таковы примеры М.А.Астуриаса, изучавшего и переведившего эпос майя-киче («Маисовые люди» (1949), мексиканской писательницы Росарио Кастельянос, в произведениях которой беспощадный социальный реализм сочетался с изображением особого индейского культурного мира и мышления («Балун-Канан» (1957), «Молитва во тьме» (1962)) и других.

С другой стороны, вышеупомянутый процесс сближения литературы с другими науками позволил авторам активно пользоваться методами и инструментарием последних, что, в свою очередь, существенно расширило возможности репрезентации различных культурных и социальных групп. Одним из наиболее ярких произведений этого периода является «Хуан Перес Холоте» антрополога Рикардо Посаса, опубликованный впервые в 1948 году. В своем исследовании Р. Посас опирался на материалы многочисленных интервью с индейцем-цоцилем из южного мексиканского

штата Чьяпас. Принципиальным отличием «Хуана Переса Холоте» от предшествующей ему традиции индихенистской литературы, написанной с позиции пусть и сочувствующего, но все же стороннего наблюдателя, стало стремление его автора отойти на второй план и предоставить слово непосредственно самому информанту-представителю периферийной группы. По словам американской исследовательницы Б. Йоргенсен: «Хуан Перес Холоте...[является] одновременно и рассказчиком и участником собственной истории, а не просто образом, созданным фантазией принадлежащего интеллектуальной элите автора»⁵⁰.

Также следует упомянуть и исследования американского антрополога Оскара Льюиса, чьи работы «Пять семей» (1959), «Дети Санчеса» (1961), «Педро Мартинес» (1964) и др. были основаны на многочисленных интервью с мексиканскими, кубинскими и пуэрториканскими бедняками. Эти труды были высоко оценены читателями, а также антропологами и социологами, и именно после их появления в обиход вошел термин «культура бедности». «Дети Санчеса», вызвавшие резкое осуждение мексиканских властей, получили широкое международное признание: только за 1960-е годы это произведение выдержало несколько переизданий, было переведено на множество языков и удостоилось французской премии за лучшую иностранную книгу. Литературные критики отмечали новаторские повествовательные техники О. Льюиса, «представляющие собой новый подход к реалистическому письму»⁵¹. Об этом писал и сам автор во вступлении к «Детям Санчеса»: «...романы не дают нам адекватного представления о том, как живут бедняки в современном мире. Использование записывающего устройства открыло дорогу новому типу литературы социального реализма. С его помощью неопытные, необразованные, неграмотные люди могут рассказать о себе и своей жизни в спонтанной, естественной и ничем не ограниченной форме»⁵². «Хуан Перес Холоте» и произведения О. Льюиса

⁵⁰Beth E. Jörgensen Documents in Crisis: Nonfiction Literatures in Twentieth-Century Mexico, SUNY Press, NY, 2011, p.120

⁵¹Lindstrom N., The Social Conscience of Latin American Writing, University of Texas Press, 1998, p.63

⁵²Lewis O., Introduction to "The Children of Sanchez: Autobiography of a Mexican Family", NY, Random House, 1961, xi

представляют собой рассказы об исторических событиях, социальной и культурной реальности с позиции Другого, что, в свою очередь, позволяет говорить о них как о предшественниках жанра свидетельства.

1.2.4 Вторая половина XX в.: «Нам надо все начинать с нуля»⁵³

Вторая половина XX века ознаменовалась целым рядом событий: триумф Кубинской революции; кровавые диктатуры, военные перевороты, репрессии и гражданские войны; рост революционных движений; распространение «новой левой» идеологии и «теологии освобождения» и т. д. Перечисленные факторы и процессы, разумеется, проявились по-разному в каждой стране региона и во многом зависели от их исторических и этнических особенностей. Тем не менее общим для всех стран на данном этапе стал резкий рост континентального самосознания, определивший единый вектор развития национальных литератур - поиск собственной уникальной художественной философии, выявление ее истоков, тематики, языка. Каждый крупный писатель (Г. Гарсиа Маркес, К. Фуэнтес, М. А. Астуриас, А. Карпентьер, Х. Л. Борхес и др.) пытался создать собственную картину мира, найти уникальные способы конструирования образов национального и общелатиноамериканского бытия и выработать свою индивидуальную поэтику. Отличительной чертой этого этапа стало подчеркнутое стремление к интеграции с мировой традицией: ключевые эпохи, концепции и имена становятся источниками вдохновения и находят свое отражение в творчестве основоположников «нового» латиноамериканского романа.

Одновременно возникает и небывалый интерес к собственной историко-культурной и художественной традиции. Ориентация на современность требовала активного поиска и своих корней и истоков. Как уже отмечалось ранее, многие писатели занимались активным изучением различных пластов культуры – афроамериканской, креольской, индейской и т. д. Творчество таких писателей, как А. Карпентьер, Г. Гарсиа Маркес, М. Астуриас, К. Фуэнтес, Х. Л. Борхес, Ж. Амаду и

⁵³Фернандо Лопес Рохас. «Нет забвения», Латинская Америка Литературная Панорама, М.: Художественная литература, 1990, с.179

многих других обнаруживает глубокое знание и понимание доиспанских традиций и народной культуры, элементы которых включаются в художественный мир на правах важных конструктивных основ. Разумеется, этому способствовали и достижения ученых в различных областях гуманитарного знания – фольклористики, антропологии, археологии, лингвистики, трудами которых был открыт богатейший мир американских культур, хроник, литературы колониального периода.

Совершенно особое значение в этом поиске корней играет открытие эпохи первоначал (XVI - XVII вв.), «времени генезиса и первоначального формирования латиноамериканской культуры»⁵⁴. Неслучайно практически все писатели XX века обращаются к теме «путешествия к семени», т. е. тому времени, когда весь мир должен был предстать в слове. Подобно конкистадорам, авторы «нового» латиноамериканского романа ощущали себя первотворцами, создателями «тотальных» описаний открывшейся новой реальности. Это самоощущение очень точно выразил П. Неруда, назвав латиноамериканских писателей в своей Нобелевской речи «хронистами, запоздавшими с рождением».

Наряду с термином «хронист», особое значение приобретает и другое важнейшее понятие – «свидетельство» (*testimonio*). Как уже говорилось ранее, в контексте американских хроник «свидетельствовать» означало писать о том, что автор видел сам, то есть писать «подлинную правду» о реальности, сколь небывалой и чудесной она бы не казалась. «Новый роман – свидетельство эпохи», так называл свою Нобелевскую речь М. А. Астуриас. Это понятие описывает также и определенную писательскую позицию, «тот угол зрения, под которым он [писатель] видел действительность и стремился ее воссоздать»⁵⁵. Именно полемика с «новым» романом о принципах отображения реальности, способах и формах «свидетельствования» о ней, приведет в конечном итоге к появлению литературы свидетельства. Авторы и теоретики последней, так же как и их предшественники ощущали себя «хронистами»

⁵⁴Земсков, В.Б., Литературный процесс в Латинской Америке. XX век и теоретические итоги. История литератур Латинской Америки, ИМЛИ РАН, Москва, 2004, с.66

⁵⁵Там же, с.69

Индий, «свидетелями эпохи», но писали свои произведения исходя из других философских и художественных установок.

Вне поля зрения «новых» романистов не остались и многочисленные трагические события, сотрясавшие Латинскую Америку на протяжении всего XX века. Выдающийся мексиканский писатель К. Фуэнтес отмечал: «В подавляющем большинстве латиноамериканских стран, где нет газет, достойных этого звания, где фактически отсутствуют представительные органы власти, политические партии и профсоюзы, где кино, телевидение и радио находятся под контролем самых коррумпированных дилетантов, каких только можно вообразить, именно на долю латиноамериканского писателя выпадает задача поведать то, что история боится, а средства массовой информации отказываются рассказать»⁵⁶. В 1970-х гг. крупным литературным явлением, приобретшим особую значимость, стал выход нескольких антидиктаторских романов («Превратности метода» А. Карпентьера, «Осень патриарха» Г. Гарсиа Маркеса, «Я, Верховный» А. Роа Бастоса), которые, в свою очередь, породили волну произведений, исполненных обличительным пафосом. В таких романах конкретные исторические события и политические персонажи послужили фундаментом для построения сложных архетипических образов латиноамериканского бытия. Это сложные произведения, в которых мифопоэтический план зачастую соприкасается с историческим, а художественный способ изложения сочетается с документальным отражением жизни каждой страны.

Вместе с тем уже начиная с 1960-х – начала 70-х гг., параллельно с «новым» латиноамериканским романом возникает и другая тенденция в восприятии реальности. На смену всеохватности «нового» романа приходит новое ощущение и понимание современности как «здесь и сейчас». Обобщающее, генерализирующее мышление сменяется стремлением к частному, личному переживанию исторического момента, исполненного трагичности и обезображенного социально-политическими конфликтами и противоречиями. Новое поколение писателей провозглашает необходимость перехода в области романа от циклического времени и

⁵⁶Цит. По Prentice, R. and Kirk J. M. A Fist and the Letter: Revolutionary Poems of Latin America. Pulp Press, Vancouver, Canada, 1979, p 11.

мифопоэтического пространства, характерного для «эпохи бума», к повествованию о реальных людях и событиях конкретного исторического периода, подлинность которых при желании можно легко установить. В связи с этим особое значение приобретают документальная выдержанность произведения и его достоверность, гарантом которой выступает непосредственный очевидец событий.

Стоит отметить, что стремление нового поколения латиноамериканских писателей к поиску «документально подтвержденной правды»⁵⁷ совпадает с повышенным вниманием во всем мире к литературе факта, документальному началу в произведении. Так, в США в это время активно развивался «новый журнализм», выросший из критики американского романа. Последний, по мнению «новых журналистов», сильно деградировал: отказавшись от точного, достоверного, подчас нелицеприятного описания жизни общества и его нравов, он потерял остроту, актуальность, и, как следствие, интерес читателей. Стремясь вдохнуть новую жизнь в роман и повысить его общественную роль, писатели обращаются к журналистике. Яркими примерами работ, сочетающих детальное журналистское расследование и художественную манеру изложения стали «Хладнокровное убийство» (1966) Т. Капоте, «Конфетнораскрашенная апельсиннолепестковая обтекаемая малютка» (1965) Т. Вулфа, «Армия ночи» (1968), «Песнь палача» (1979) Н. Мейлера и др.

Сам термин «новый журнализм» был впервые использован Т. Вулфом в 1973 г. В предисловии к одноименной антологии автор сформулировал основную концепцию этого направления и проанализировал наиболее удачные и новаторские с его точки зрения произведения. По мнению Т. Вулфа, «новожурналистское» письмо должно представлять собой повествование, в основе которого лежат реальные факты, полученные в ходе тщательного расследования и излагаемые с использованием специальных драматических приемов, характерных для художественной литературы. К последним Т. Вулф относит сценический монтаж, воспроизведение полных диалогов вместо отдельных цитат, смена точек зрения и пристальное внимание к деталям. Все это должно было создать эффект реальности происходящего и вызвать у читателя

⁵⁷Klahn N., Un nuevo verismo: apuntes sobre la última novela mexicana. Revista Iberoamericana. Pittsburgh, 1989, N 148—149, pp. 925- 926.

ощущение непосредственного присутствия на месте событий. Многие писатели прибегали также и к сознательному нарушению хронологии повествования, поскольку это позволяло им расставить необходимые акценты и усилить драматичность момента. Таким образом, по замыслу его родоначальников, «новый журнализм» должен был перенять у художественной литературы все богатство художественных и выразительных средств, но использовать его не в контексте романического вымысла, а для фиксации конкретных исторических событий.

Параллельно с «новым журнализмом», а в некоторых случаях даже предвосхищая его, развивается художественно-документальная журналистика и в Латинской Америке. Одной из первых работ, разоблачающей жестокую политическую реальность латиноамериканских стран, стал «Рассказ человека, оказавшегося за бортом корабля» Г. Гарсиа Маркеса, опубликованный впервые в 1955 г. в нескольких номерах колумбийской газеты «Эль Эспектадор». В основе этого произведения лежит рассказ Луиса Алехандро Веласко, члена экипажа миноносца «Кальдас», одного из восьми моряков, смытых за борт. Веласко, единственному, кому удалось выжить в этой катастрофе, пришлось провести десять дней на дрейфующем плоту без воды и пищи.

Примечательно, что произведение Г. Гарсиа Маркеса стало далеко не первым рассказом о чудесном спасении моряка. В предисловии сам автор сообщает, что к моменту их с Веласко встречи, его история была уже хорошо знакома публике и даже успела ей порядком поднадоесть: «Историю много раз рассказывали частями, мусолили и перевирали, и, похоже, читателям уже приелся герой...»⁵⁸. Тем не менее публикация Г. Гарсиа Маркеса вызвала большой скандал, поскольку автор вскрыл истинные причины этого трагического инцидента. Как выяснилось из рассказа Веласко, официальная версия, утверждавшая, что моряков смыло за борт в результате шторма, оказалась лживой. Тщательно скрываемая правда заключалась в том, что судно накренилось от ветра, и контрабандный груз, тайком перевозившийся на военном корабле, свалился в море, утащив вместе с собой и восьмерых членов

⁵⁸Маркес Г.Г., Рассказ человека, оказавшегося за бортом корабля, АСТ, М., 2011 г. Цитата по электронному изданию

экипажа. «Таким образом, - пишет Г. Гарсиа Маркес, - вскрывалось три грубейших нарушения: во-первых, перевозить грузы на борту эсминца не разрешалось, во-вторых, корабль лишился маневренности и не смог подобрать выброшенных за борт людей именно из-за перегрузки, и, наконец, груз был контрабандным – перевозились холодильники, телевизоры и стиральные машины»⁵⁹. Истинность заявлений очевидца подтвердилась и данными метеорологической службы, и фотографиями, которые автору и его рассказчику удалось купить у товарищей Веласко. Сенсационная публикация незамедлительно повлекла за собой реакцию правительства: набравшую популярность газету, в которой трудился Г. Гарсиа Маркес закрыли; автор был вынужден покинуть страну, а его герой потерял работу на флоте, и «память о нем канула в Лету повседневности»⁶⁰.

В контексте данного исследования, особый интерес вызывает предисловие, написанное Г. Гарсиа Маркесом несколько лет спустя, когда повесть была опубликована отдельной книгой. Так же как и авторы литературы свидетельства, Г. Гарсиа Маркес подробно разъясняет в предисловии, как ему стала известна история очевидца, и как происходила работа над произведением, таким образом, убеждая читателя в невымышленности описываемого. Более того, автор подчеркнуто дистанцируется от текста: «мы решили написать рассказ от первого лица и поставить под ним подпись Луиса Алехандро» и далее «к счастью, авторами некоторых книг бывают не те, кто их пишет, а те, кто их выстрадал, и перед вами – одно из таких произведений. А посему авторские права на него принадлежат тому, кто этого достоин: моему безвестному соотечественнику, которому пришлось десять дней промучиться на плоту без воды и пищи, дабы эта книга родилась на свет»⁶¹. Очевидно, что автор стремится к так называемой «деперсонализации авторского я», о которой так много писали теоретики жанра свидетельства, в частности, М. Барнет. Вместе с тем очевидно, что монолог Веласко был творчески переосмыслен Г. Гарсиа Маркесом и подвергся литературной обработке: в произведении есть композиционная организация

⁵⁹Там же

⁶⁰Там же

⁶¹Там же

текста, а также другие типичные признаки литературного произведения. Впрочем, и сам автор не скрывает, что ему пришлось воспользоваться определенными художественными приемами для того, чтобы решить конкретные задачи: «передо мной стояла единственная литературная задача: заставить читателей в него [рассказ] поверить»⁶².

Еще больший резонанс вызвало произведение аргентинского писателя и журналиста Родольфо Уолша «Операция “Бойня”» (1957 г.), которое до сих пор считается одним из наиболее ярких и талантливых образцов латиноамериканской художественно-документальной прозы. В этом журналистском расследовании, повествующем об актах жестокой расправы над сторонниками оппозиции диктаторского режима в июне 1956 года («расстрелы в провинции Хосе Леон Суарес»), документально подтвержденные факты и свидетельства очевидцев представлены в романизированной форме и вместе с мастерски использованными повествовательными техниками образуют очень мощную по своей выразительности ткань текста. Примечательно, что в прологе к третьему и окончательному изданию Родольфо Уолш говорит о трудностях журналистского расследования в условиях авторитарного режима, а также о проблемах «различения правды и вымысла в стране, где реальность зачастую превосходит воображение»⁶³. Американский критик Дэвид Уильям Фостер, автор одной из первых работ, посвященных художественно-документальным жанрам в латиноамериканской литературе, отмечал, что, хотя «Операция “Бойня”» и похожа по ряду признаков на современную художественную литературу, она все же является и социально-историческим документом, в котором «художественно-выразительные средства призваны лишь усилить эмоциональное воздействие реального факта на читателя»⁶⁴.

Многочисленные трагические события, сотрясавшие всю Латинскую Америку в 70—80-х годах, равно как и обострившиеся социальные противоречия требовали поиска новых форм, способных донести до широкой публики «всю правду» о

⁶²Там же

⁶³Foster D., Latin American Documentary Narrative, PMLA, Vol 99, № 1, 1984 p. 43

⁶⁴Там же.

латиноамериканской реальности, которая «бьется, дышит, кровоточит, стонет, взывает о помощи»⁶⁵. Так же, как и «новожурналистам», новому поколению латиноамериканских писателей требовалось повествование, более приспособленное, нежели роман, к изменившейся действительности и отвечающее актуальным задачам культуры (по-прежнему неразрешенным оставался вопрос адекватной репрезентации Другого; давно наметившаяся децентрализация дискурса, выход литературы за пределы «ученого города»).

В этом контексте особое звучание приобрела серия эссе, опубликованная кубинским культурофилософом Р.Ф. Ретамаром в 1970-х – 1980-х гг., в которой автор отстаивает идеи латиноамериканской самобытности и независимости, опираясь на образы шекспировской пьесы «Буря». Здесь необходимо отметить, латиноамериканские писатели уже обращались к этому произведению: еще в самом начале XX в. уругвайский писатель Хосе Энрике Родо в своем эссе «Ариэль» (1900) использовал сюжет и проблематику пьесы для осмысления латиноамериканских реалий. По мысли Родо, бестелесный гений духа Ариэль, символизирует юную, идеальную, утонченную и благородную культуру Нового Света, которой противостоит Калибан, олицетворяющий материальное, бездуховное, грубое начало англо-американской цивилизации.

Почти век спустя Ретамар радикально переосмысливает эти образы. В работах кубинского философа именно Калибан является символом Латинской Америки, которую стремится полностью подчинить себе Запад в лице Просперо. Колонизатор навязывает поработенному свою культуру и свой язык, которые последний вынужден принимать. Именно таким языком колонизаторов, по мнению Р. Ф. Ретамара, писали авторы «нового» латиноамериканского романа. Задача же следующего поколения литераторов сводится к тому, чтобы, найти принципиально иные, незападные художественные формы. При этом писателям необходимо опираться на «подлинно латиноамериканскую традицию», которая, утверждает Р. Ф. Ретамар, все это время находилась в тени европейских жанров, главным образом, конечно же, романа. В

65А.Карпентьер. Проблематика современного латиноамериканского романа. — Писатели Латинской Америки о литературе. М., 1982, с. 36.

своей статье «К вопросу о теоретических проблемах испаноамериканской литературы» (1975), он приводит примеры «истинно латиноамериканских» форм: хроники Инки Гарсиласо де ла Веги; речи Боливара и Фиделя; статьи Мариатеги; воспоминания Покатерры; «так называемые “романы о Мексиканской революции”»; дневники кампании Э.Че Гевары, «социографические формы вроде “Факундо”»⁶⁶.

Такой «принципиально иной», «подлинно латиноамериканской» формой и стало свидетельство, вобравшее в себя все импульсы своего времени. Главной отличительной чертой этого жанра, позволяющей говорить о важном повороте в развитии латиноамериканской словесности, стал принципиально новый подход к истории, а точнее, к тому, кто и как ее может «творить». Начиная с колониальных времен, писатели стремились запечатлеть мир коренного населения, описать их быт, верования, традиции, перенести богатство устных традиций в письменную культуру. Много писалось, как уже было показано выше, и о проблемах индейцев, крестьян, рабочих — нечеловеческих условиях существования, рабском труде, постоянных притеснениях и унижении человеческого достоинства. Тем не менее, это практически всегда были произведения о притесняемых группах, нежели истории, рассказанные самими угнетенными.

С появлением литературы свидетельства фокус внимания смещается из центра на периферию: история предстает читателю глазами беглых рабов, крестьянок, боливийских шахтеров, гватемальских индейцев, сальвадорских партизан, т. е. всех тех, кто раньше не смел возвысить свой голос протеста против ужасной действительности. Их «маленькие», частные жизненные перипетии и трагедии разворачиваются на фоне крупномасштабных событий — кубинской революции, антидиктаторской борьбы, гражданских войн, тесно переплетаются с ними, и пропускаются сквозь призму народного мифопоэтического сознания. Это своего рода «история людей без голоса», с помощью которой маргинальные группы, долгое время исключенные из официального дискурса, заявляют о себе и утверждают свое право на собственное понимание и оценку исторического процесса. При этом они впервые

⁶⁶Retamar, R.F., “Para una teoría de la literatura hispanoamericana”, 1ª Edición completa, Santafé de Bogotá, p. 110

ощущают себя не безвольными и безучастными наблюдателями, а полноправными участниками важных исторических событий, способными повлиять на их исход. Таким образом, литература свидетельства отражает ментальные процессы не столько индивидуального, сколько группового и национального самосознания людей, которые впервые осознают себя в истории, что, в свою очередь, открывает пространство для новых путей моделирования онтологии национального бытия. По сути, свидетельство предлагает новую концепцию латиноамериканской страны, которая включает в себя все элементы общества, даже те, которые ранее считались не достойными быть включенными в него.

Итак, очевидно, что появление литературы свидетельства знаменовало собой радикальные сдвиги в представлениях о литературе, ее функции как искусства и ее роли в современном латиноамериканском социуме. Необходимость адекватного изображения и трактовки новых исторических, социологических и политических реалий неизбежно влекла за собой и инновации в области художественных форм. В своем труде «Изменения представлений о литературе» (1978) колумбийский критик К. Ринкон отмечает, что отличительной чертой нового типа литературы является «новый веризм». Анализируя «Биографию беглого раба-негра», К. Ринкон приходит к выводу, что новаторство М. Барнета заключается в том, что вместо того, чтобы пытаться создать иллюзию реальности, он переносит в пространство текста саму подлинную жизнь, прожитую конкретным человеком, во всей ее сложности и многообразии. Другими словами, в основе нового подхода к изображению реальности лежит особая трактовка документальности, под которой до этого момента традиционно понимали подлинность, фактичность изображаемого. В чем же заключалось новое понимание документальности?

Как видно из материала этой главы, реальные факты всегда являлись для латиноамериканских писателей источником художественного творчества, были его первоосновой, материалом образного обобщения и переосмысления. Как было показано в данной главе, произведения с сильным документальным началом существовали на всех стадиях развития литературного процесса в Латинской Америке. Неслучайно в своей речи по случаю вручения Нобелевской премии М. А. Астуриас

решительно заявил: «Вся наша великая литература документальна и требовательна»⁶⁷. В этом плане литература свидетельства, безусловно, продолжает традицию латиноамериканской словесности, но вместе с тем представляет собой новый этап ее развития. Принципиально новым в литературе свидетельства является не сам факт сращения художественности и документальности, а то, в какой форме документ входит в художественное пространство произведения.

«Новый веризм» предполагает не просто верность действительности: он связан с перенесением в искусство самих объектов внеязыковой реальности – подлинных событий, людей, географических названий, дат и т. д. Если в предыдущие периоды в литературе Латинской Америки документальным являлся лишь содержательный план произведения, в то время как план выражения был представлен авторским вымыслом, то в рамках литературы свидетельства и тому, и другому плану предъявлены требования в высокой степени документальности и строгой верности фактам. Иначе говоря, конкретные исторические события и персонажи становятся самостоятельным и самодостаточным «материалом» произведения, а не просто фундаментом для создания сложных архетипических образов.

Исходя из всего вышесказанного, становится очевидно, что свидетельство представляет собой новую, подлинно латиноамериканскую форму художественной документалистики, которая формируется во второй половине XX в. как реакция на серьезные социально-политические изменения и в полной мере отвечает художественно-философским задачам культуры, ищущей в изменившихся условиях новые пути самоопределения. Возникшая в результате полемики с основными принципами и концепциями «нового» романа, она опирается на восходящую к самым истокам латиноамериканской литературы традицию тесного переплетения художественного и документального начал. Вместе с тем появление свидетельства в Латинской Америке совпадает с общей динамикой развития литературного процесса в мире, характерной особенностью которого в последнее время стало повышенное

67Астуриас М.А., Латиноамериканский роман — свидетельство эпохи. (Речь, произнесенная по случаю вручения Нобелевской премии.) Писатели Латинской Америки о литературе. М., 1982, с. 56.

внимание к документализму, феномену постколониальности и проблемам идентичности. Все это позволяет утверждать, что латиноамериканская литература второй половины XX в., используя опыт как своей традиции, так и западной, неизменно следует собственной логике развития, самостоятельно открывает способы мировидения и находит адекватные ему самобытные художественные формы.

ВЫВОДЫ К ГЛАВЕ 1

Во второй половине XX в. в Латинской Америке сложился очень интересный, имеющий большую ценность для понимания путей развития литератур этого региона, корпус текстов, который получил название «литературы свидетельства». Появление этого жанра спровоцировало в латиноамериканской и западной критике волну довольно бурных дискуссий, посвященных проблемам соотношения художественного и документального начал в произведении, природе вымысла и его взаимодействия с фактом и т. д. Многие из этих вопросов актуальны и в настоящее время.

В первой главе данного исследования предпринята попытка проанализировать основные этапы становления художественно-документальной прозы в Латинской Америке с тем, чтобы сделать некоторые обобщения о роли документального начала в литературе континента, а также изучить предпосылки появления жанра свидетельства.

В самом широком смысле под свидетельством понимается хронологически выдержанное повествование о реальных событиях, оказавших сильное влияние на сознание народа, написанное от лица непосредственного очевидца этих событий. Свидетельство является особым, гибридным жанром, возникшим на стыке документализма и авторского художественного начала.

Само по себе стремление к сращению документальности и художественности — явление далеко не новое в истории латиноамериканской словесности. Достаточно даже поверхностного взгляда на динамику литературного процесса в Латинской Америке, чтобы обнаружить укорененность свидетельства в собственной традиции и, прежде всего, его связь с первичным литературным пластом — хрониками конкисты. С этой точки зрения, литература свидетельства следует по пути «нового» романа, который в

своим стремлением переоценить, переосмыслить историю континента также обращается к американским хроникам XVI в. Однако, если «новый» роман соотносится с хрониками обобщенно-генерализирующего типа, которые пытаются с возможной полнотой воссоздать картину Нового Света, при этом вводя ее в контекст всемирной истории («Всеобщие истории»), то литература свидетельства обращается к личностным повествованиям и рассказам, создававшимся непосредственными участниками событий.

Тесное переплетение документального и художественного начал характерно и для последующих эпох, что мы и попытались продемонстрировать в данной главе. Тем не менее литературу свидетельства отличает принципиально иной тип отношений между художественным и документальным в произведении – подход, получивший название «новый веризм». Если в предыдущие периоды в литературе Латинской Америки документальным являлся лишь содержательный план произведения, в то время как план выражения был представлен авторским вымыслом, то в рамках литературы свидетельства и тому и другому плану предъявлены требования в высокой степени документальности и строгой верности фактам. В то же время многие из их работ представляют собой не только важные человеческие документы, но и яркие по своей выразительности художественные произведения: «Весь круг сложных проблем, связанных с двойственностью утопического революционного сознания, с насилием, с познанием пределов человеческого гуманизма, человечности в условиях войны, террора, предстает в таких произведениях в конкретных обстоятельствах и деталях как личный опыт, что придает свидетельствам неотразимую убедительность и яркость, которая свойственна только подлинно художественным произведениям»⁶⁸.

Будучи органической частью латиноамериканской литературы, свидетельство усваивает ее художественный код: подобно «новому роману», свидетельство заимствует у своих предшественников важные установки и мотивы (образ художественного пространства, сюжет путешествия, тему насилия и т. д.). Вместе с тем литература свидетельства пытается решить важную задачу культуры: найти

⁶⁸Земсков, В.Б., Литературный процесс в Латинской Америке: XX век и теоретические итоги История литератур Латинской Америки XX век: 20-90-е годы, Т.4, ИМЛИ РАН, М., 2004, с.90

способ «адекватной репрезентации маргинализованной периферии» (Э. Шпильманн), а также выявить и определить взаимосвязи и новые типы взаимодействия между различными формами культуры (элитарной, народной и массовой). Как показали материалы данной главы, проблема репрезентации Другого остро ощущалась еще со времен конкисты, и в разные эпохи писатели и деятели культуры пытались предложить различные пути ее решения (хроники Бартоломе де лас Касаса, костюбризм, индихенизм, эссеистика Х. Марти, Х. Э. Родо, Р. Ф. Ретамара и т.д.). С появлением свидетельства, литература выходит за пределы «ученого города» (А. Рама) и становится «историей людей без голоса», т. е. достоянием всех тех, кто до настоящего момента был представлен в культурном поле только опосредованно.

Все вышесказанное позволяет нам сделать вывод о том, что свидетельство представляет собой подлинно латиноамериканскую форму, которая подобно «новому роману» опирается на классическую традицию, пересматривает ее в новых контекстах и условиях и выводит ее в обширное поле всемирных процессов.

ГЛАВА 2 СВИДЕТЕЛЬСТВО КАК ЖАНР

Как было сказано ранее, формальное признание и закрепление свидетельства в качестве самостоятельного жанра было встречено горячими дискуссиями о его природе и отличительных признаках. Возросшая популярность свидетельства в 1970-1980-х гг., его стремительное распространение по всем странам Латинской Америки, появление с течением времени более сложных, гибридных форм, а также несколько громких скандалов так или иначе связанных с этим жанром, надолго приковали к свидетельству внимание читателей и исследователей как в самом регионе, так и за его пределами. Начиная с 1970-х гг. и фактически до конца столетия, предпринимались многочисленные попытки дать определение этому жанру, выделить некий корпус

текстов, которые могли бы считаться его образцами, создать единую классификацию форм свидетельства и дать описание его характерных особенностей.

Однако, как это часто бывает с инновациями в области художественной формы, реальность оказалось гораздо сложнее тех рамок, в которые ее пытались вписать. По сути, все споры о свидетельстве сводились к поиску ответов на несколько ключевых вопросов. В частности, имеет ли свидетельство, помимо документальной, еще и художественную ценность, и может ли оно считаться новым жанром литературы? В чем заключается специфика свидетельства, отличающая его от других художественно-документальных форм? Какими выразительными средствами достигается особая атмосфера подлинности, присущая литературе свидетельства, и как она соотносится с фактографической точностью? С последним тесно связана проблема взаимодействия факта и вымысла в произведении и вопрос о достоверности художественно-документального произведения. Помимо этого, дискуссия вокруг свидетельства затрагивает такие важные темы, как авторская позиция в тексте; возможность адекватной репрезентации Другого; определение границ жанра, роль документа в творческом процессе писателя и т. д. Многие из этих вопросов так и остаются открытыми, благодаря чему интерес к феномену свидетельства в западной и латиноамериканской критике не ослабевает и по сей день.

В данной главе нашего диссертационного исследования мы рассмотрим некоторые теоретические вопросы, связанные с жанром свидетельства, обозначим его специфику, а также выделим некоторые художественные черты, которые будут проанализированы на примере конкретных произведений в следующей главе.

2.1 Взаимодействие художественного и документального в литературе

Художественно-документальные жанры генетически связаны с той деловой и научной литературой, которая возникла на основе документа, факта и отвечала потребностям человека в точном, а иногда и научном освещении явлений окружающего мира и истории. С другой стороны, художественно-документальные жанры связаны с развитием форм художественного мышления.

Принято считать, что в литературе господствуют две противоположные тенденции: стремление к документальности (воспроизведению подлинных ситуаций реального мира) и стремление к художественности. Под последней в самом широком смысле понимается образная передача реальности, в результате чего возникает особый художественный мир, подобный реальному, или наоборот сильно отличающийся от него. Предпочтение одной тенденции другой приводит к формированию двух типов литературы — художественной и документальной — существенно отличающихся по своим характеристикам и задачам.

Документальная литература стремится к максимальной точности изображаемого, причем достоверно воспроизводятся не только факты, но и частности, детали действительности. Основой таких произведений является документ (от латинского *documentum* – свидетельство, доказательство), понимаемый в данном случае в самом широком смысле: «материальный носитель записи (бумага, кино- и фотопленка, магнитофонная лента, и т. п.) с зафиксированной на нем информацией, предназначенной для ее передачи во времени и пространстве»⁶⁹. Достоверное описание материальной действительности, подтвержденное конкретным документом, вместе с повествованием автора-очевидца событий создает в рамках конкретного произведения целостную картину мира. Для стилевой манеры таких произведений характерны отсутствие яркой экспрессивной окраски, скупость художественно-выразительных средств.

Задача художественной литературы — создание особой, литературной, модели реальности, человеческого бытия, посредством которой оказывается воздействие на сознание человека, формируются его аксиологические представления. Такой вид литературы открыто опирается на вымысел и использует широкий арсенал изобразительных и повествовательных приемов. Принципиальную разницу между двумя типами прозы четко определила известная отечественная писательница, мемуарист и литературовед Л. Я. Гинзбург: «Литература вымысла черпает свой материал из действительности, поглощая ее художественной структурой, фактическая

⁶⁹Большая советская энциклопедия., М.: Советская энциклопедия 1969—1978

достоверность изображаемого, в частности происхождение из личного опыта писателя, становится эстетически безразличной... Документальная же литература живет открытой соотнесенностью и борьбой этих двух начал»⁷⁰.

Л. Я. Гинзбург утверждает, что литература «в зависимости от исторических предпосылок, то замыкалась в особых, подчеркнута эстетических формах, то сближалась с нелитературной словесностью»⁷¹. В то же время, очевидно, что эти два типа литературы не могут находиться в полной изоляции друг от друга; зачастую они соприкасаются друг с другом и, срастаясь, образуют пограничную область художественно-документальных жанров, которые «не теряя своей специфики, не превращаясь ни в роман, ни в повесть, [являются] в то же время ... произведением словесного искусства»⁷².

Первые образцы художественной документалистики появились уже в период поздней античности, однако, до второй половины XIX в. в ее развитии не наблюдалось сколько-нибудь ощутимых скачков. Наиболее радикальные перемены произошли в XX веке, когда художественно-документальные жанры неожиданно вышли из своего периферийного положения и «в известной степени [стали] теснить традиционные жанры художественной литературы»⁷³. Причин, вызвавших столь мощный всплеск в развитии документального начала в литературе, много: «поляризация» в XX в. вымысла и правды, зачастую неразделимых в предыдущие эпохи; интенсивность современной жизни; появление новых технологических средств (в частности, развитие фотографии и кинематографа), и другие. Главной же причиной, пожалуй, стоит назвать важнейшую и труднейшую задачу, которую ставит перед собой мировая литература, и которая подсказана самим временем. «Богатый» на кровопролитные войны и разрушительные катастрофы XX век требует от человека «высказать то, что

⁷⁰Гинзбург Л. О психологической прозе. – Л.: Худ. лит., 1977, с.9.

⁷¹Гинзбург Л., «О психологической прозе», Intrada, М., 1999, с.4

⁷²Там же

⁷³Там же

молчаливо переживается миром. От этого высказывания, впрочем, изменяется и самый мир»⁷⁴.

Говоря о художественно-документальной литературе, необходимо отметить, что она не является некой промежуточной полосой между двумя способами отражения действительности, но представляет собой самостоятельный, равноправный по отношению к двум другим, тип повествования, использующий многообразное взаимодействие противоположных возможностей для отражения сложного жизненного процесса. Н. Л. Лейдерман предлагает считать художественно-документальным «такое произведение, в котором реализован художественный потенциал документального материала и документальной структуры»⁷⁵. Особенности такой литературы определяются взаимодействием художественной структуры и исторического материала. Автор художественно-документального произведения «осмысливает факты таким образом, что создает целостный образ действительности, и его сочинение имеет, наряду с практическим и познавательным, художественно-эстетическое значение»⁷⁶.

Основой художественно-документальных жанров, ориентированных на изображение подлинных событий, восстановленных на основе документа и/или свидетельства очевидцев, безусловно, является документальность. Необходимо отметить, что это понятие имеет различные трактовки и довольно размытые границы. Под «документальностью» в самом широком смысле мы понимаем правдивость, подлинность, фактичность изображаемого. Поскольку объектом искусства является действительность, сама жизнь, естественно реальные факты всегда выступали как источник художественного творчества, были его первоосновой, материалом образного обобщения и пересоздания. Но художественная документальность предполагает не просто верность действительности и жизненность изображения. Она связана с

⁷⁴Пришвин М., «Незабудки», Художественная литература, М., 1969, с.22

⁷⁵Лейдерман, Н., К вопросу о художественном потенциале документального произведения// О художественно-документальной литературе. Сб. 1/под ред. П. В.Куприяновского. – Иваново, 1972, с. 32

⁷⁶Цвайг Г., Развитие жанров художественно-документальной литературы // Художественно-документальные жанры. (Вопросы теории и истории) - Иваново: Иван. гос. пед. ин-т, 1970, с.5

перенесением в искусство самих реальных лиц, событий, явлений, географических данных, дат, и т.д. Материалом для строительства образа в данном случае служит изображение подлинной действительности, а не материализация представлений о ней. Как отмечал В. Г. Белинский: «автор может изображать действительность, виденную и изученную им, если угодно - творить, но из готового, данного действительностию материала»⁷⁷.

Отечественный исследователь П. В. Куприяновский указывает на то, что в художественной документалистике «документальность» является, прежде всего, средством создания художественного образа, где факт занимает центральное положение, а структура направлена на достоверное воспроизведение действительности. При этом творческий отбор, систематизация и обобщение реальных фактов, подчиняющиеся некоторой авторской концепции, создают определенный идейный пафос произведения и эмоциональный настрой, без которого не может быть образного отображения действительности. Документальное начало формируется различными источниками: включение официальных документов, свидетельств, воспоминаний автора, записи устных рассказов и т. д., что подразумевает и особые формы воплощения факта.

С документальностью тесно связано понятие достоверности. По мнению некоторых исследователей (Л. М. Аринштейн, П. В. Куприяновский), документальность воспринимается современной эстетической мыслью как показатель достоверности изображаемых в художественном произведении событий. «Документальность в этом смысле выступает как содержательная форма, в которой реализуется достоверность соответствующего повествования»⁷⁸. Бурное развитие художественно-документальной литературы во второй половине XX века привело к изменению критериев достоверности. В частности, в художественно-документальной литературе достоверность реализуется, прежде всего, в общей установке

⁷⁷Белинский, В., Взгляд на русскую литературу, 1847 года, В. Г. Белинский. Собрание сочинений в трех томах. Под общей редакцией Ф. М. Головенченко ОГИЗ, ГИХЛ, М., 1948, с.18

⁷⁸Аринштейн, Л., Достоверность как эстетическая категория// О художественно-документальной литературе. Сб. 1/под ред. П. В.Куприяновского. – Иваново, 1972, с. 36

произведения. Л. Я. Гинзбург отмечает, что особым качеством таких произведений является установка на подлинность, ощущение которой не покидает читателя, которая, однако, не всегда равна фактической точности. Факт, с одной стороны, организует художественное целое произведения. С другой же - становясь предметом авторского осмысления, вступая во взаимодействие с другими фактами, приобретает обобщенное значение, отражая видение автором закономерностей изображаемого явления, его связей с действительностью.

2.2 Свидетельство в системе художественно-документальных жанров

Жанровая система художественной документалистики чрезвычайно развита. Традиционно к ней причисляют биографию, автобиографию, мемуары, дневники, записные книжки, травелоги и т. д. Помимо этих жанров, существует еще и большое количество промежуточных форм, сильно различающихся между собой по степени выраженной документальности, способам творческой обработки документа, широте освещения событий, выразительно-изобразительным средствам, глубине анализа. Тем не менее, несмотря на огромное жанровое разнообразие, можно выделить несколько общих устойчивых признаков, характерных для всех художественно-документальных произведений. Прежде всего, к ним относятся документальность, ретроспективность, субъективность, мемориальность (стремление сохранить в памяти личной и читательской), типизация (выявление общезначимого, характерного в реальных фактах и обстоятельствах), эстетизация, которая проявляется на уровне содержания и текста.

Объектом изображения художественно-документальных произведений является прошлое, освещаемое в виде повествования от первого лица. В отличие от историографии, которая при реконструкции минувших событий, опирается в первую очередь на документ и стремится к внешней беспристрастности, художественно-документальная литература подразумевает высокую степень субъективности повествования. В основе таких жанров, как мемуары, автобиография и свидетельство лежат, прежде всего, воспоминания очевидца событий. Человеческая память, как известно, прихотлива и избирательна, и именно это ее свойство определяет логику

повествования художественно-документальных жанров: в поле зрения автора попадают, прежде всего, те события, которые сыграли ключевую роль в его жизни, судьбе его близких и непосредственного окружения. Если историография пытается воссоздать целостную картину прошлого, художественная документалистика сосредотачивает внимание на личном, частном опыте человека в общем историческом потоке. Документ же зачастую имеет второстепенное значение и привлекается в первую очередь для того, чтобы подтвердить слова говорящего, который, как уже говорилось ранее, является главным гарантом правдивости описываемого.

Из вышесказанного следует, что историография и художественная документалистика различаются и по временной дистанции между событиями и их литературным отражением. Первое значительно отстает по времени от изображаемого, не охватывается памятью автора. Одно из условий этого жанра – отражение прошлого, которое воспринимается общественным сознанием как историческое. Художественно-документальные жанры, напротив, охватывают жизненный процесс в его недавнем, в пределах одной человеческой жизни, прошлом. При этом, очевидно, что дистанция может варьироваться и внутри художественной документалистики. Так, автобиография, биография и мемуары обычно предполагают большую временную удаленность от событий, нежели травелоги, дневники.

Одним из важнейших внутренних факторов, способствующих художественному восприятию документального материала, является гуманистическая проблематика. Чем значительнее ее роль в освещении и организации фактов, тем благоприятнее возможность для его трансформации в художественное содержание.

Кроме этого, с собственно литературой художественно-документальные жанры сближаются благодаря типизации и эстетизации. Под первой подразумевается обобщение описанных автором образов и обстоятельств. Это становится возможным, когда факты реальности, подтвержденные документами и «свидетельскими показаниями», подвергаются авторской интерпретации с целью выявить в них характерные закономерности, распространяющиеся на другие, находящиеся за пределами изображаемых, явлений. Другими словами, одной из отличительных черт

художественно-документальных произведений является структурная роль автора. Именно авторский отбор, организация, творческое сочетание элементов, по мнению Л. Я. Гинзбург, играют ключевую роль в формировании эстетической значимости документального текста. Каждое конкретное содержание художественно-документального произведения определяется опытом автора, его вовлеченностью в исторический процесс, глубиной его мысли, эмоциональной чуткостью. Помимо этого, личность автора выступает как главный критерий достоверности — это своего рода залог, поручительство в реальности описываемых событий.

Свидетельство, будучи одним из жанров художественной документалистики, также разделяет ее основные признаки. Согласно наиболее известному на данный момент определению этого жанра, предложенному американским критиком Дж. Беверли, свидетельством следует считать: «Произведение крупной или средней прозаической формы, рассказанное от первого лица повествователем, который одновременно является и участником (свидетелем) собственного рассказа»⁷⁹. Как видно из этого определения, свидетельство ретроспективно (описывает относительно недавнее, в пределах одной человеческой жизни, прошлое); мемориально (стремится донести память о важном историческом моменте); достоверно и субъективно (поскольку представляет собой личное повествование реально существующего человека, подлинность которого можно установить).

Вместе с тем свидетельству присущи некоторые характерные особенности, позволяющие говорить о нем как о самостоятельной художественно-документальной форме.

В статье «Анатомия свидетельства» (1987) Дж. Беверли называет некоторые отличительные признаки этого жанра. В отличие от других художественно-документальных жанров, в поле зрения которых могут попадать и важные переломные моменты истории, и обыденные, бытовые детали, свидетельство всегда подразумевает фиксированный комплекс тем, как правило, связанных с диктатурой, гражданской войной, участием в антиправительственных акциях, арестом, заключением под стражу,

⁷⁹Beverley, J., *Testimonio: On the Politics of Truth*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 2004, pp. 30-31

насилием и т. д. Свидетельство стремится не столько оставить память о прошлом, сколько привлечь внимание общественности к острой ситуации, требующей немедленной реакции.

Как и в других художественно-документальных жанрах, личность повествователя в свидетельстве играет важнейшую структурную роль. Однако сама ситуация возникновения произведений этого жанра подразумевает наличие повествователя особого типа. Для его обозначения в литературной критике принято использовать термин «субалтерн» (англ. «subaltern» - подчиненный), заимствованный из работ итальянского философа и политического деятеля А. Грамши. Под «субалтерном» традиционно понимается представитель маргинальных социальных групп, являющихся объектом гегемонии правящего класса. Эти группы могут выделяться по различным признакам (классовому, национальному и т. д.) и объединяют всех тех, кто исключен из сферы интересов исторических, социологических, литературоведческих и таким образом предан забвению. По мнению А. Грамши и его последователей, история подчиненных групп представляет собой такой же интерес, как и «официальная» история правящего класса, в которой они участвуют лишь эпизодически и опосредованно. Иначе говоря, свидетель неизменно является представителем определенных социальных групп — крестьян, рабочих, индейцев, рабов т. е. всех тех «людей без голоса», чьи истории героического сопротивления угнетению начиная с незапамятных времен замалчивались официальной историографией. Таким образом, его рассказ становится альтернативой версии угнетателей своего рода «историей, написанной снизу».

Важнейшей задачей свидетельства становится отображение постепенного формирования новой коллективной идентичности, так называемого процесса «осознания себя в истории». Как было показано ранее, единицу повествования обычно составляет «жизнь» или ее отдельные эпизоды, как правило, исключительные и трагические (участие в антиправительственных акциях, преследование и заключение под стражу, участие в военных действиях, и т. д.). При этом повествование организовано так, чтобы жизненные перипетии отдельной личности и эволюция ее характера наиболее полно отражали драму всего народа и постепенный рост

коллективной сознательности. Личная история свидетеля привлекает внимание не своей уникальностью, но типичностью. Более того, и сам рассказчик обретает метонимические черты, постоянно подчеркивая, что он говорит от имени всей группы, которой принадлежит. Такой подход к пониманию природы повествователя делает возможным появление сложных полифонических произведений, наподобие анализируемой в данной работе книги Э. Понятовска «Ночь Тлателолько», в которых свидетелем и главным действующим лицом становится сам народ. В то же время известны и случаи, когда рассказчик, ощущая историю своего народа как свою личную, включал в свое повествование описание событий, непосредственным очевидцем которых он не являлся. Это, в свою очередь, приводило к громким «разоблачительным» скандалам — например, полемика «Менчу-Столл» — и неизбежно вызывало вопросы о достоверности свидетельства.

Поскольку свидетель, ввиду своего исключенного, маргинального положения (выражающегося, в том числе, в неграмотности), не может напрямую войти в культурное пространство доминантной культуры, ему, как правило, необходим посредник. Таким образом, между читателем и свидетелем появляется еще одно звено — профессиональный писатель, ученый или журналист, в обязанности которого входит записать свидетельство и донести его до широкой публики. Разумеется, его присутствие, проявляющееся, прежде всего, в организации текста, форме подачи материала, авторских примечаниях, комментариях и т.д. серьезным образом отражается на восприятии произведения. Для того чтобы произвести желаемый эффект на читателя, автор в процессе работы над «сырым» материалом неизбежно вынужден манипулировать повествованием; решать вполне конкретные художественные и эстетические задачи.

Наконец, свидетельство отличается осознанная установка на «устность». Использование особых приемов, речевых форм, среди которых особо выделяются подчеркнутое стремление к передаче живой, разговорной речи, постоянных обращений к читателю играет особую роль в создании атмосферы подлинности и доверительности.

С целью определения жанровой специфики свидетельства, рассмотрим подробнее вышеупомянутые особенности и сопоставим свидетельство с другими художественно-документальными формами.

2.3 Жанровые особенности свидетельства

Первым, кто попытался осмыслить самобытность латиноамериканского свидетельства, стал не кто иной, как сам «первооткрыватель» этого жанра М. Барнет. Одной из причин, заставивших его обратиться к теоретическим вопросам, стало появление и небывалый рост популярности схожих художественно-документальных форм, главным образом, конечно же, «новожурналистского» письма. Так, в своей работе, посвященной роману Т. Капоте «Хладнокровное убийство», кубинский писатель сравнивает работы американских «новожурналистов» со свидетельством с тем, чтобы таким образом выявить жанровое своеобразие последнего.

Безусловно, соглашается кубинский писатель, между этими художественно-документальными формами есть много общего. В частности, одним из объединяющих факторов можно считать политический и культурный контекст появления этих двух жанров. Так же, как и латиноамериканское свидетельство, «новый журнализм» возник в США в ситуации нестабильности и социального брожения, спровоцированной войной во Вьетнаме, уотергейтским скандалом, ростом безработицы и преступности. Творцы и первого, и второго ощущали острую неудовлетворенность положением, в котором находился роман, неспособный, на их взгляд, адекватно изображать резко изменившуюся реальность. Как следствие, и те, и другие были озабочены поисками новых повествовательных форм, более соответствующих новым реалиям.

И все же, отмечает М. Барнет, латиноамериканское свидетельство сильно отличается от «новожурналистских» расследований, прежде всего, по своей концепции и задачам. Он открыто заявляет, что целью свидетельства является решение не столько художественных, сколько социальных задач, в частности, оно должно стать важным инструментом формирования и укрепления национального самосознания.

Это, в свою очередь, обязывает тщательно отбирать материал и форму его подачи. Если «новых журналистов» интересовали явления самого разного порядка — от музыки «Битлз», экспериментов с наркотическими веществами и культовых личностей, до «конфликта поколений» и уличных драк, то внимание литературы свидетельства, неизменно приковано к наиболее важным и крупным историческим событиям (Кубинская революция, военный переворот в Чили, гражданские войны в Сальвадоре и Никарагуа, геноцид индейского населения в Гватемале, и т.д.). Свидетельство не только достоверно документирует реальность, с тем, чтобы отставить память о прошлом, но и отображает постепенное превращение «голоса людей без истории» в «голос людей, осознающих себя в истории». По мнению М. Барнета и его последователей, для изменения социальной и политической действительности, необходимо осознание народа самого себя как нации, некой единой общности, отличной от других. Именно в этом заключается социальная задача свидетельства: оно призвано зафиксировать момент формирования культуры, когда народ как историческая индивидуальность поднимается до рационального осмысления своих самобытных ценностей и вырабатывает свой национально-специфический тип.

Это объясняет то исключительное внимание, которое уделяют создатели свидетельства проблеме самоидентификации. Стоит отметить, что эта тенденция существовала и ранее: многие писатели часто обращались в своих произведениях к теме поиска истоков национального характера. Культурное наследие прошлого привлекало и творцов «нового» латиноамериканского романа. В частности, Х. Л. Борхес, А. Карпентьер, М. А. Астуриас и многие другие в своих произведениях предлагали пути моделирования онтологии национального бытия и национального характера, основанного, как правило, на синтезе истории и современности, «на стыке двух концепций времени — линейного, европейского, и мифологического, циклического, автохтонного (индейского или афроамериканского)»⁸⁰. Свидетельство демонстрирует переход на уровень самосознания, для которого характерно сильное влияние современной левой идеологии.

⁸⁰История литератур Латинской Америки. XX век: 20-90-е годы под ред. В.Б. Земскова, ИМЛИ РАН, Москва, 2004, сс.60-61

В центре свидетельства всегда находится реальный рассказчик-очевидец, который играет в произведении важнейшую структурную роль, поскольку именно он является основным гарантом достоверности рассказываемого. Одной из главных жанрообразующих черт свидетельства является особый, метонимический характер повествователя. Американская исследовательница Д. Соммер отмечает, что в задачи свидетельства входит описание не только и не столько жизненной трагедии отдельного индивида, сколько исполненной драматизма социальной ситуации, в которой находится некая общность людей. В тот момент, когда свидетель решается «дать показания», он как бы принимает на себя ответственность представлять собой весь коллектив, о чем он без конца напоминает читателю, используя для этого разнообразные повествовательные приемы (например, использование местоимения «мы» вместо «я»; глагольных форм второго лица множественного числа; включение в свое повествование свидетельства других членов коллектива, и т.д.) Рассказчик непременно стремится подчеркнуть типичность своей ситуации для всех членов общности, от имени которой он говорит: «Здесь описана не только моя жизнь, но жизнь всего моего народа. Все, что произошло со мной, произошло и со многими другими людьми. Моя история – это история всех бедных гватемальцев»⁸¹ («Меня зовут Ригоберта Менчу» Э. Бургос); «История, которую я расскажу ни в коем случае не должна восприниматься как моя личная драма... То, что случилось со мной, могло произойти с сотнями других людей в моей стране»⁸² («Если мне позволят сказать» М. Вьезер).

Повествуя о том, как постепенно изменялось его отношение к жизни, формировалось чувство собственного достоинства и крепло желание отстаивать свои права, рассказчик описывает появление не столько своей индивидуальной, сколько общей, коллективной осознанности. В то же время, необходимо отметить, что рассказчик не является неким собирательным образом. Д. Соммер отмечает: «[в свидетельстве] единичное представляет целое, но ни в коем случае не подменяет его

⁸¹Burgos, E. Me llamo Rigoberta Menchú y así me nació la conciencia, Siglo Veintiuno editores, 16ª edición, México, 2000, с.21

⁸²Д. Барриос 13(14) interpreten como solamente como un problema personal... Lo que me pasó a mí, le puede haber pasado a cientos de personas en mi país

собой... свидетель же обретает свою идентичность именно как самостоятельная единица одного большого целого»⁸³. Таким образом, в свидетельстве личность неизменно предстает как часть коллектива, осознавшего свою ответственность за ход истории. Это в свою очередь, открывает пути для моделирования той новой концепции латиноамериканской страны, о которой говорилось ранее (т.е. такой, которая включала в себя даже те элементы, которые ранее считались маргинальными).

Характерной чертой свидетельства является наличие особого типа повествователя, получившего в западной критике название «субалтерн». В конце XX века термин «субалтерн» активно использовался группой ученых, которая назвала себя Группой исследования угнетения (Subaltern Studies group). Объектом изучения они избрали себе недостаточно или вовсе не представленные культурные группы, история которых была связана с политическим, социальным, культурным и психологическим подавлением и, соответственно, породила стратегии противостояния. Свою задачу ученые видели в «пересмотре состояния дисбаланса, возникшего в официальной историографии, которая сделала предметом своего интереса историю правящего класса и элитарной культуры»⁸⁴. Результатом их деятельности должна была стать «новая» история Индии, Южной Азии, Африки и Латинской Америки, в которой угнетенные, а не элита, выступали бы в качестве основных агентов политических и социальных изменений.

Этот проект развивался довольно успешно до тех пор, пока в 1988 году не появилось знаменитое эссе «Может ли подчиненный говорить?» американского философа и теоретика литературы Гаятри Спивак. В этой работе, ставшей программной для постколониальной критики, Г. Спивак подробно анализирует проблему субалтерна и обосновывает невозможность саморепрезентации угнетенного колониального субъекта.

⁸³Sommer D., Sin secretos//La voz del otro, Revista Abrapalabra, Universidad Rafael Landivar, Guatemala, 2002, p 154

⁸⁴Ashcroft B., Griffith G., Tiffin H., Postcolonial Studies. The Key Concepts, Routledge, 2007, p.199

Ответ Г. Спивак на вопрос, вынесенный в заглавие ее статьи, радикален: угнетенный (подчиненный) говорить не в состоянии, он не имеет возможности «пробиться», «возвыситься» свой голос до уровня репрезентации. Г. Спивак анализирует в своей работе положение индийских женщин на примере одного конкретного случая самосожжения и приходит к выводу, что в по-настоящему подчиненной группе не существует субъекта, который мог бы «познать и представить себя». Подчиненный субъект не может обладать «общим голосом, различимым за принципиальным многоголосием его составляющих» и при этом не занимать других «говорящих позиций» (*speaking positions*). Иными словами, для того чтобы достигнуть репрезентации, подчиненный субъект должен перестать быть «подчиненным субъектом» и перевоплотиться в некую пограничную фигуру «внутреннего иного» того культурного пространства, в котором он обитает⁸⁵. По мнению Г. Спивак, ни одна попытка выразить несогласие или сопротивление не может быть рассмотрена в отдельности от доминирующего дискурса, который представляет инструменты — язык и понятийные категории — с помощью которых «говорит» подчиненный субъект.

Из-за своего маргинального положения, выражающегося, в том числе в неграмотности, незнании или недостаточном знании языка колонизатора, субалтерн не может самостоятельно представить свои альтернативные, зачастую подрывающие универсалистские установки официальной версии, видения исторических культурных и социальных процессов. В силу всего этого, подчиненный субъект вынужден прибегать к помощи **посредника** — профессионального писателя, журналиста, антрополога или социолога, который взял бы на себя обязательство записать его историю и донести ее до читающей публики. Разумеется, наличие такого посредника требует определения его роли в работе над свидетельством и осмысления степени его вовлеченности в этот процесс.

По мысли первых теоретиков свидетельства, функция автора в свидетельстве сводится к тому, чтобы в точности передать содержание рассказа информанта,

⁸⁵Гайятри Чакраворти Спивак. «Могут ли угнетенные говорить?», Введение в гендерные исследования. Часть II. Хрестоматия. СПб. — ХЦГИ. 2001, сс.649 – 670.

максимально сохранив при этом речевую стилистику оригинала. Для выполнения этой задачи, писатель или журналист обязан воспользоваться заимствованными из этнографии и социологии научными методами сбора материала, такими как интервью, запись рассказа на магнитофонную пленку, и т. д. М. Барнет утверждал, что в ходе работы над свидетельством **автор** выступает в роли своеобразного «управляющего» (**gestor**), в задачи которого входит лишь «составление, организация и гармонизация» повествования. В первой главе данного исследования уже отмечалось, что главным требованием, которое предъявляли М. Барнет и его последователи к свидетельству, являлась полная «деперсонализация» авторского я: задача писателя сводится к максимально объективной передаче информации без каких-либо художественных изысков, усложняющих ее восприятие.

Однако уже самому М. Барнету пришлось пересмотреть свой тезис о «нелитературности» свидетельства. Поводом к этому стала дискуссия о жанровой принадлежности книги кубинского писателя и журналиста Рейналдо Гонсалеса «Праздник акул» (1978), повествующей о первых десятилетиях существования Кубинской Республики с точки зрения наименее привилегированных членов общества. Несмотря на то, что это полифоническое произведение, построенное как коллаж из газетных заметок, написанных живым, народным языком личных свидетельств и обширных исторических справок, сильно отличается от повествовательной структуры монологической «Биографии беглого раба-негра», М. Барнет признает, что его также можно считать свидетельством. Причислить две столь непохожие книги к одному жанру, по мнению критика, позволяют два важных, объединяющих их момента. Во-первых, это использование при их создании одних и тех же научных методов сбора и обработки материала; а, во-вторых, обличительный пафос обоих произведений, разоблачающих тяжелые условия жизни людей в бараках и на сахарных заводах.

В то же время М. Барнет вынужден признать, что в этом тексте ощутимо присутствие автора, функции которого выходят далеко за пределы простой и беспристрастной передачи информации: «В этой книге есть творчество. Присутствие художника в ней проявляется в отборе и организации материала. Без этого

присутствия книга превратилась бы в простой сборник разрозненных историй»⁸⁶. Более того, в поздних работах самого М. Барнета («Песнь Рашели» (1969), «Галисиец» (1983)), степень выраженности авторского начала становится заметно выше. Очевидно, что эти и подобные им произведения отличает нарастающий жанровый синкретизм, предполагающий использование широкой палитры повествовательных техник (умножение точек зрения и интерпретаций одного и того же события; художественное обобщение, и т. д.). Известная кубинская журналистка, автор многочисленных эссе и критических работ, Г. Поглотти определяет автора свидетельства как «наследника определенной литературной традиции, который находит информанта, собирает материал, упорядочивает и организует его в соответствии с вполне конкретным планом»⁸⁷.

Наличие определенного замысла, концепции произведения позволяет говорить и об отличии свидетельства от этнографического письма в той форме, в которой его практиковали, например, Р. Посас («Хуан Перес Холоте») и О. Льюис («Дети Санчеса», «Пять семей», и т.д.). В своей статье о книге «Такова жизнь: пуэрториканская семья и культура бедности» (1971) О. Льюиса, М. Барнет пишет, что вышеупомянутый труд «без сомнения вносит большой вклад в понимание психологии и социальной структуры маргинальных масс», но, отмечает критик, он «мало похож на то, что я понимаю под романом-свидетельством». По мнению М. Барнета, последний «допускает творческое воображение, до тех пор, пока оно не искажает образ рассказчика и не вторгается в его язык. Единственный способ для автора воспользоваться всеми возможностями жанра — это прибегнуть к авторской фантазии, но не выходить при этом за рамки действительности»⁸⁸. Другими словами, функция автора свидетельства, в отличие от ученого-этнографа или социолога, не ограничивается лишь точной и беспристрастной передачей информации. Его задача,

⁸⁶Riccio, Alessandra. La novela –testimonio: una provocación. Lo testimonial y la novela-testimonio. El pacto testimonial. Anales de literatura latinoamericana №20 Ed. Univ. Complutense, Madrid, 1991, с. 257

⁸⁷Цит.по Randall, M., “¿Qué es, y cómo se hace un testimonio?”, La voz del otro: testimonio, subalternidad y verdad narrativa, 1ª ed., Latinoamericana Editores, Lima-Berkley, 1992, p.34

⁸⁸Lectura crítica de la literatura americana, Volumen 4, статья социолитература, с. 808

опираясь на свои обширные знания исторического, социального и культурного контекстов описываемых событий, «стать своеобразным звеном в культуре своей страны; стремиться воссоздать коллективную, народную память»⁸⁹.

Очевидно, что проводя разграничительную черту между своей «Биографией...» и работами О. Льюиса, М. Барнет опирается на особое, присущее литературе свидетельства, понимание документальности. В случае с этнографическим письмом, документальность трактуется в своем прямом значении, результатом чего является появление некоего научного труда, в котором рассказ информанта не имеет самостоятельной художественной ценности и служит лишь для иллюстрации, подтверждения или опровержения определенной авторской гипотезы. В свидетельстве же, как и в других художественно-документальных жанрах, документальность – это, прежде всего, средство создания художественного образа. Под этим подразумевается творческий отбор, систематизация и обобщение подлинных фактов и документов, которые соединяясь, подчиняются единой авторской концепции и создают определенный идейный и эмоциональный настрой, без которого невозможно образное воплощение действительности.

В своей статье «Периферия в центре» (1989) Дж. Беверли обращает внимание на то, что испанское слово «testimonio», от которого, собственно, и произошло название жанра, означает «дачу показаний, торжественную клятву» и используется оно в основном в юридическом или религиозном контекстах. «Этот оттенок значения очень важен, поскольку именно он указывает на отличие свидетельства от “устной истории”, т.е. зафиксированного специалистами устного рассказа информанта. “Устная история” представляет собой научное исследование, стимулом к созданию которой является желание исследователя получить некие данные. Свидетельство же возникает по желанию самого информанта»⁹⁰. Другими словами, в основе свидетельства заложена острая необходимость очевидца рассказать о событии или переживании, сопряженном с угрозой для его жизни и/или целостности сознания.

⁸⁹Lectura crítica de la literatura americana, Volumen 4, статья социолитература, с. 811

⁹⁰Beverly, J., Testimonio: On the Politics of Truth, University of Minnesota Press, Minneapolis, 2004, p.32

Это ощущение очень ярко передал известный итальянский писатель Примо Леви. В своей книге «Человек ли это?», повествующей о личном опыте автора, пережившего ужасы заключения в концентрационном лагере, Примо Леви писал: «Необходимость рассказать «остальным», сделать «остальных» соучастниками, приняла для нас, до освобождения и после, характер настолько неотложной и настойчивой потребности, что вступила в соперничество со всеми иными потребностями; при этом главным стимулом к написанию книги стала попытка внутреннего освобождения»⁹¹. Обращаясь к языку, литературе, свидетель через воспоминание-переживание мучительных событий заново обретает собственную идентичность: «Я хотел все видеть, все пережить, все испытать и сохранить все в себе. Но зачем, если я все равно никогда не смогу прокричать миру, что спасся? Просто затем, что я не собирался самоустраняться, не собирался уничтожить свидетеля, которым могу стать»⁹².

Повествуя о **травматическом опыте** (эксплуатация, насилие, дискриминация, заключение, пытки, геноцид и т. д.) во времена обостренных политических и социальных конфликтов (борьба с диктатурой, партизанские войны, военные перевороты, репрессии и т. д.), свидетельство привлекает к себе всеобщее внимание именно потому, что его написание было спровоцировано крайней необходимостью рассказать о том критическом положении, в котором находился народ. Это, в свою очередь, порождает острую нравственную атмосферу значительности и серьезности того, о чем идет речь. Помимо настойчивой потребности изобличить ситуацию крайнего эмоционального и физического насилия, рассказать о ней «остальным» и таким образом сделать их сопричастными пережитому кошмару, свидетелем также движет моральный императив исполнить «долг памяти». Это своего рода обязательство по отношению к погибшим товарищам, возложенное на каждого выжившего члена подвергшейся террору группы, которое часто открыто постулируется свидетелем в виде формулы: «Я обещал, что если выживу, то

⁹¹Леви, П. «Человек ли это?», Изд. Текст, 2011 г. Цитата по электронному изданию <https://www.litmir.me/br/?b=170630&p=1>

⁹² Леви П. Канувшие и спасенные / Пер. с итал. Е. Дмитриевой. М.: Новое издательство, 2010. Цитата по электронному изданию

расскажу...». Гуманистическая проблематика и обличительный пафос литературы свидетельства играют значительную роль в освещении фактического материала и создают условия для его трансформации в художественное содержание.

2.4 Свидетельский договор

Наличие эгоцентрического сознания, которое составляет ментально-психологический и эмоциональный центр текста, объединяет свидетельство с таким нарративным типом, как автобиография. Стоит отметить, что некоторые исследователи, особенно на первых этапах изучения, предлагали рассматривать латиноамериканское свидетельство именно как незападный, народно-популярный аналог автобиографической прозы. Проводить параллели между двумя жанрами подталкивало также и появление нескольких заметных работ, которые классифицировались, в том числе и самими авторами, как свидетельства, но при этом очень напоминали произведения автобиографического плана (главным образом тем, что они были созданы без участия автора-посредника). К таким работам относится, в том числе книга О. Кабесаса «Гора – это гораздо больше, чем бескрайняя зеленая степь (Становление бойца-сандиниста)», а также свидетельства никарагуанца Т. Борхе, гватемальца М. Пайераса, сальвадорцев Н. Диаз и К. Карпио, и т.д. Что же объединяет эти жанры, и можно ли считать свидетельство неким вариантом автобиографического письма?

Для того чтобы ответить на этот вопрос, остановимся подробнее на понятии автобиографии. Как литературный жанр автобиография начала оформляться в поздней античности на почве зарождающегося индивидуалистического самоощущения. Выдающийся отечественный философ и теоретик литературы М. Бахтин связывает первые автобиографии с гражданской поминальной и защитительной речью. Говоря о классических античных автобиографиях, М. Бахтин отмечает, что они не были отделены от общественно-политического контекста – наоборот, полностью определялись им. В таких произведениях личный, внутренний хронотоп изображаемой жизни уступает по значимости внешнему, реальному хронотопу, в котором

совершается это изображение. Именно в условиях реального хронотопа конкретные события человека предстают в определенном освещении.

Подобный тип автобиографии, представляющий собой, по словам М. Бахтина, «публичное самосознание человека» наиболее схож со свидетельством, в котором личная жизнь героя всегда изображается сквозь призму конкретной политической ситуации и под определенным углом зрения. Автора свидетельства интересует не вся жизнь рассказчика, а только те ее события, в которых нашли преломление сложные социальные, экономические, политические и культурные конфликты, сотрясавшие латиноамериканское общество в определенный период времени. Анализируя латиноамериканское свидетельство, костариканская писательница и исследовательница центральноамериканских литератур М. Завала, отмечала, что оно представляет собой специально отобранные фрагменты из жизни рассказчика, в которых он предстает как публичный человек, говорящий от имени некоторой группы человек. «Свидетельство не допускает никаких противоречий, неоднозначной оценки поступков персонажей... его идейный посыл должен быть ясен и очевиден»⁹³. Как и первые классические автобиографии, свидетельство представляет собой, прежде всего, словесный гражданско-политический акт.

Однако постепенно автобиография трансформировалась в камерное повествование частного человека. Неслучайно особого подъема этот жанр достиг в эпоху Просвещения, когда отдельная человеческая жизнь была провозглашена высочайшей ценностью. Одно из самых распространенных и часто цитируемых определений этого жанра принадлежит французскому литературоведу и культурологу Ф. Лежену: «это ретроспективное прозаическое повествование реального человека, рассказывающего о собственном существовании, делая особый акцент на истории своей личности»⁹⁴. Автобиографическая проза, как правило, представляет собой описание внутреннего развития личности. При этом внешняя, событийная сторона

⁹³Zavala, M., *La nueva novela centroamericana. Estudio de las tendencias más relevantes del género a la luz de diez novelas del período 1970-1985* (Tesis doctoral), Université Catholique de Louvain, 1990, p.280

⁹⁴Лежен Ф., *Когда кончается литература? // Автобиографическая практика в России и во Франции*, под ред. К.Вьолле, Е.Гречаниной, ИМЛИ РАН, М., 2006, сс.261 – 262

жизни преломляется в сознании автора и превращается в факты его биографии. Автор стремится поведать о самых значительных событиях своей жизни, что подразумевает и необходимость оценки произошедшего⁹⁵.

Едва ли не самая важная и наиболее четко прослеживаемая характеристика произведений такого плана - выявленное Ф. Леженом «триединство я», объединяющее в себе автора, повествователя и главного героя. Французский исследователь сформулировал два противоположных по своей модальности пакта: романский и автобиографический, под которыми, подразумевается договор между писателем и читателем о нерепрезентативности (романский) и репрезентативности (автобиографический) текста. Романский пакт заключается в том, что реальная личность автора не совпадает с фигурами повествователя и героя вымышленных событий. Напротив, автобиографический пакт, по Лежену, состоит в том, что, во-первых, автор является одновременно его повествователем и главным героем, во-вторых, излагаемые в тексте события являются достоверными (описание жизненного пути героя в мельчайших деталях воспроизводит жизненный путь автора)⁹⁶. Таким образом, автор, утверждающий автобиографичность своего текста, обязуется соблюдать идентичность триады автор-повествователь-персонаж, а читатель, в свою очередь, соглашается воспринимать данный текст как повествование пишущего о самом себе.

Что касается свидетельства, то очевидно, что принцип «триединства я» соблюдается в нем далеко не всегда. Как было показано ранее, в ранних произведениях помимо повествователя и героя, чьи идентичности полностью совпадают, в тексте присутствует еще и автор-посредник, который также решает определенные этические и эстетические задачи. Другими словами, классическая триада «автор-текст-читатель» трансформируется в четырехкомпонентную структуру «автор-повествователь-текст-читатель», в результате чего некоторые общие для

⁹⁵Сапожникова Ю.Л., Жанр автобиографии: понятие и особенности, Ученые записки Забайкальского государственного университета. Серия: Филология, история, востоковедение, № 2 / 2012, сс. 54-55

⁹⁶Лежен Ф., Когда кончается литература? // Автобиографическая практика в России и во Франции, под ред. К.Вьолле, Е.Гречаниной, ИМЛИ РАН, М., 2006, сс.261 – 262

свидетельства и автобиографии проблемы решаются в каждом из жанров по-своему. В то же время принцип референциальности текста является общим для этих двух форм. Так называемый свидетельский договор заключается в том, что автор свидетельства берет на себя ответственность перед читателем за подлинность описываемых событий, пережитых им самим либо взятых из источников, которые он считает абсолютно достоверными. В свою очередь читатель соглашается верить автору, но в то же время внимательно следит за тем, чтобы не нарушались условия договора⁹⁷. Очевидно, что и «свидетельский», и «автобиографический» пакты исходят из одной и той же предпосылки: автор обязуется говорить правду («Клянусь говорить правду, всю правду, ничего кроме правды»⁹⁸), а читатель обязуется ему верить. И в том, и в другом случае соблюдение пакта должно быть неукоснительным. Рассуждения Ф. Лежена об этическом долге автора, который заявив об автобиографичности своего текста, не имеет права отклоняться от истины и вводить читателя в заблуждение, «играя с ним в догадки»⁹⁹, можно также отнести и на счет свидетельства.

Такова идеальная картина, которая, тем не менее, подводит нас к неизбежному и очень сложному вопросу: можно ли верить всему, что говорит свидетель?

В отношении жанра свидетельства проблема достоверности и соответствия текста фактам встала особенно остро в конце XX в. после публикации нашумевшего труда американского антрополога Дэвида Столла «Ригоберта и история всех бедных гватемальцев» (1999). Проведя очень тщательное исследование, основанное на изучении архивов и опросе многочисленных информантов, Д. Столл пришел к выводу, что знаменитая правозащитница и лауреат Нобелевской премии мира Ригоберта Менчу в своем свидетельстве «Меня зовут Ригоберта Менчу» изменила некоторые факты своей биографии. В частности, опросив дальних родственников и соседей Ригоберты, он выяснил, что по меркам деревенских жителей семья Менчу была

⁹⁷Riccio, A., *La novela –testimonio: una provocación. Lo testimonial y la novela-testimonio. El pacto testimonial. Anales de literatura latinoamericana* №20 Ed. Univ. Complutense, Madrid, 1991, pp.258-259

⁹⁸Lejeune Ph., *Le pacte autobiographique*. Paris: Seuil, 1975, p.36

⁹⁹Там же

достаточно зажиточной, а значит вряд ли у них была необходимость по восемь месяцев батрачить на дальних плантациях, как описывает Ригоберта в своей книге. Другой пример: Ригоберта пишет, что отец не позволял ей ходить в школу на том основании, что школа заставит ее забыть о своих индейских корнях. Однако, по свидетельству монахинь, Ригоберта проживала и училась в монастырской школе до 8 класса, что также косвенно указывает на то, что она вряд ли могла подолгу работать на плантациях.

Публикация Д. Столла вызвала в западной критике бурную полемику¹⁰⁰. Примечательно, что Д. Столл не упрекает Ригоберту во лжи: ключевые моменты ее свидетельства, а именно гибель ее родителей, двух братьев, жены брата, трех племянников и племянницы от рук сторонников режима не вызывают сомнения. Как отмечает Д. Беверли, Д. Столла больше беспокоит не то что Ригоберта изменила отдельные факты, а то, что она это сделала с определенной целью¹⁰¹ - вызвать солидарность общественности с партизанским движением в Гватемале. Другими словами, Ригоберта, по мнению Д. Столла, не является «объективным, незаинтересованным свидетелем», чем нарушает основной принцип «свидетельского договора» в той форме, в которой его понимал Ф. Лежен и в которой его сформулировал Э. Че Гевара: повествование должно быть правдивым, независимо от политических или иных убеждений автора.

Тем не менее обвинения, выдвинутые в вышеупомянутом исследовании против Ригоберты, можно адресовать и самому Д. Столлу. Очевидно, что автор, будучи историком, специалистом по Гватемале, также не является «наивным читателем». В своих трудах Д. Столл не скрывает своего критического отношения к деятельности гватемальских партизан. По мнению ученого, кровопролитная Гражданская война в Гватемале была неоправданной и вопреки тому, что утверждает Менчу, крестьяне были втянуты в нее насильно под давлением герильи: «[История Ригоберты]

100 Подробно о ходе дискуссии см. Arturo Arias *The Rigoberta Menchú Controversy*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2001

101 Beverly, J., “What Happens When the Subaltern Speaks: Rigoberta Menchú, Multiculturalism, and the Presumption of Equal Worth”, *Testimonio: on the politics of Truth*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 2004

использовалась всякими проходимцами для того, чтобы оправдать насилие и затянувшуюся войну ценой жизни крестьян, которые ее не поддерживали»¹⁰². Налицо идеологический конфликт между свидетелем и читателем, который (возможно) приводит к тому, что последний воспринимает и интерпретирует высказывание первого излишне скептически и тем самым также нарушает «свидетельский договор».

Как справедливо отмечает в одной из своих статей В. Б. Земсков, споры вокруг исторической «правды», «истины» в свидетельстве обнаруживают большую степень уязвимости и релятивности этой категории. Французский философ и теоретик литературы Жан-Франсуа Лиотар отмечал, что непосредственный адресат свидетельства всегда находится в более привилегированном положении по отношению к говорящему, поскольку он является частью той доминантной культуры, из которой исключен последний. Как сказал своему интервьюеру один очевидец геноцида в Руанде: «Те, кто был вынужден прятаться на болоте и те, кому никогда не приходилось этого делать, всегда будут видеть мир по-разному...как ты и я, например»¹⁰³. В рассказе свидетельствующего о невыразимом эмоции и личные убеждения неизбежно будут превалировать над фактами; абберрация памяти, а также чувство вины, боли и стыда - провоцировать лакуны, препятствующие воссозданию связной картины событий. Такое повествование – это всегда личная правда о «предельном опыте» (Ж. Батай), которая может не отвечать критериям «истинности», предъявляемым слушателем, позиция которого обусловлена личными мировоззренческими установками, представлениями о мире и о ходе исторического процесса.

Чувство принадлежности разным реальностям, вызванное нарушением общественного договора при вопиющих преступлениях одной группы общества против другой, особо остро переживается свидетелем. Это создает ситуацию, которую Лиотар назвал «распрей» (*differend*) – неустойчивое состояние, когда то, что должно

¹⁰²Stoll D. Rigoberta Menchú and the Story of All Poor Guatemalans. Boulder: Westwood Press, 1999, p. 241

¹⁰³Цит. по Waintrater R., *Testimony: Genocide and Transmission*, доклад в Университете Миннесоты от 28 марта, 2011 г., с.5

быть выражено словами, выражено быть не может, и потерпевший оказывается лишенным голоса, поскольку отсутствует оговоренная процедура для того, чтобы представить предмет розни (претензии или притязания жертвы).

Означает ли это, что «свидетельский договор» в принципе недостижим? По Лиотару, акт свидетельствования становится возможным только в том случае, если в нем принимает участие «достойный слушатель», готовый «услышать и принять реальность референта»,¹⁰⁴ т. е. взять на себя моральное и этическое обязательство и в свою очередь, также стать свидетелем рассказанной истории. Исходя из этого, можно заключить, что «свидетельский договор» подразумевает определенную стратегию не только повествования, но и чтения. Французский философ П. Рикер в своем труде «Память, история, забвение» утверждает, что свидетельство требует доверия к себе. Свидетель говорит не только «я там был», но и «верь мне». В ответ на сомнение он может сказать только: «Не веришь мне — спроси кого-нибудь другого». Иначе говоря, доверие вовсе не означает слепую веру и обязательно должно сочетаться с критической оценкой. Расширив определение Лиотара, можно утверждать, что «достойный слушатель», готов признать *право* референта на «свою правду», которую он может принимать или не принимать исходя из своего личного опыта, но неизменно расположен услышать. В такой форме акт свидетельствования, утверждает французский философ, дает надежду на восстановление оборванных общественных связей и открывает пространство для конструирования новой коллективной идентичности, для которой «ценен весь плюралистический пучок наличных для эпохи “истин”, так или иначе формирующих ее»¹⁰⁵.

Американский критик Фредрик Джеймисон тоже указывает на особые отношения, складывающиеся между повествователем и читателем. В частности, он предлагает различать личностный стиль (*personal style*) автобиографии и

104Цит. по Sklodowska, E., *Spanish American Testimonial Novel: Some Afterthoughts, The Real Thing: Testimonial Discourse and Latin America*, ed. by Georg. M. Gugelberger, Duke University Press, Durham, London, 1996 p. 87

105Земсков, В., Между истиной и вымыслом (Хроники открытия Нового Света как литературный жанр), «Латинская Америка», № 2-3, М., 1992, С.118

межличностную риторику (interpersonal rhetoric) свидетельства¹⁰⁶. По его мнению, произведения первого типа неизменно обращены к «идеальному» читателю, абстрактному адресату. Свидетельство же всегда апеллирует к конкретному, реальному человеку (писателю, журналисту, ученому), который становится важным звеном между рассказчиком и читателем. Присутствие этого сочувствующего повествователю посредника постоянно акцентируется при помощи разнообразных стилистических черт: обращений, вопросов, вводных конструкций («как я уже тебе говорил») и т. д. В то же время конкретный слушатель выполняет функцию связующего звена между говорящим и истинным адресатом его рассказа – анонимной аудиторией, которую рассказчик призывает стать свидетелем своей истории.

Присутствие активно вовлеченного в процесс и симпатизирующего рассказчику слушателя является обязательным условием создания свидетельства. Это позволяет говорить о другой важной черте этого жанра, а именно о подчеркнутой установке на устность повествования. Действительно, в основе свидетельства всегда лежит устный рассказ. Э. Риверо отмечает: «акт говорения, дословно записанный на пленку, расшифрованный и записанный, по-прежнему продолжает оставаться актом говорения, требующим от слушателя постоянного внимания...»¹⁰⁷. Примечательно, что даже в тех случаях, когда свидетель не нуждается в помощи посредника, он все равно, как правило, сначала наговаривает свой рассказ на записывающее устройство и только потом воспроизводит его на бумаге. Примером такого типа произведения является анализируемое в данном исследовании свидетельство «Гора – это гораздо больше, чем бескрайняя зеленая степь (Становление бойца-сандиниста)» никарагуанского революционера О. Кабесаса.

С одной стороны, стремление к передаче живой, спонтанной речи, с использованием характерных для нее средств (повторы, эллипсисы, избыточность, пояснения и т. д.) способствует созданию атмосферы подлинности и доверительности. Уругвайский критик Уго Ачугар отмечал: «Следы устной речи в тексте вызывают у

106Jehenson, I., El testimonio, ¿crónica, autobiografía o género picaresco?, TC, 42-43, 1990, pp.73-75

107Beverly, J., Testimonio: On the Politics of Truth, University of Minnesota Press, Minneapolis, 200, p. 35

читателя доверие, [...] убеждают его в том, что перед ним достоверный текст, в котором практически отсутствует вымысел»¹⁰⁸.

С другой стороны, повышенное внимание к устному слову характерно для латиноамериканской литературы на всех этапах ее становления и развития. Мексиканский критик Р. Дорра справедливо замечает, что «понятие устности возникает в момент появления письменной культуры и конструируется ею»¹⁰⁹. В Латинской Америке устная традиция приходит во взаимодействие с письменной культурой во времена конкисты, в результате чего «произошло перераспределение дискурсивных практик» (В. Миньоло)¹¹⁰. Начиная с этого момента, закладывается фундамент «ученого города» (А. Рама): распространение письменной культуры сопровождает процесс колонизации и христианизации Нового Мира, при этом письменное слово становится достоянием высших слоев общества и ассоциируется с властью. В свою очередь устная традиция сохраняется в сельской местности и концентрируется на периферии городов. Она вбирает в себя множество языков (индейские, африканские, европейские), крестьянские просторечия и ассоциируется с гибридностью, метисацией и культурным синкретизмом. Несмотря на то, что устная традиция долгое время табуировалась и дискриминировалась, «большинство латиноамериканцев отдавали предпочтение народным, популярным, а не “культурным” и “литературным” формам выражения»¹¹¹.

Более того, устность как способ передачи культурных норм и практик, социального опыта и знаний о прошлом начинает проникать в письменную культуру, которая, в свою очередь, воспринимается угнетенными группами как одна из

108 Achugar, H., *Historias paralelas/historias ejemplares: la historia y la voz del Otro, La voz del otro: testimonio, subalternidad y la verdad narrativa*, Universidad Rafael Landívar, Latinoamericana Editores, Lima-Berkeley, 1992, p.75

109 Dorra, R., "¿Grafocentrismo o fonocentrismo". *Perspectivas para un estudio de la oralidad*. Memorias. Jornadas Andinas de Literatura Latinoamericana. Ed. Ricardo J. Kaliman. Vol. I. Tucumán: Univ. Nacional de Tucumán. 1997, p58.

110 Mignolo, W., 1990. "Alfabetización y literatura". IX Congreso Internacional de ALFAL, Campinas. Universidad de São Paulo.

111 Pacheco, C., *La oralidad cultural como principio interpretativo en los estudios literarios latinoamericanos*. Memorias. Jornadas Andinas de Literatura Latinoamericana. Ed. Ricardo J. Kaliman. Vol. I. Tucumán: Univ. Nacional de Tucumán, p.21

стратегий выживания и сохранения культурной памяти. Примерами такого взаимодействия являются такие памятники, как «Пополь-Вух», «Чилам Балам» и др. В то же время мастера письменного слова, особенно в период латиноамериканского бума, обращаются к народному творчеству и устной культуре в поисках истоков национальной идентичности. В произведениях М. А. Астуриаса, Х. М. Аргедаса, Х. Рульфо, Г. Гарсиа Маркеса и многих других письменная речь стремится воспроизвести звучание и синтаксис устной речи. С этой точки зрения свидетельство следует общему вектору развития латиноамериканской литературы: «Другая» история требует принципиально иного языка; новой формы, которая бы соответствовала содержанию. В этих условиях, установка на устность становится формой репрезентации Другого, его неотъемлемой характеристикой, свидетельствующей о его исключительности и «исключенности» из «ученого города». Открытая противопоставленность устной и письменной культуры становится еще более очевидной за счет контраста речи повествователя и автора, присутствующей в сносках, примечаниях, вступлении и других паратекстах.

ВЫВОДЫ К ГЛАВЕ 2

Вторую главу нашего диссертационного исследования мы начали с рассмотрения общих вопросов взаимодействия документального и художественного начал в литературе. В настоящее время это один из ключевых вопросов не только литературоведческого, но и искусствоведческого и общеэстетического характера.

В самом общем смысле под «художественностью» традиционно понимается нечто отличное от реальной, конкретной жизни, а под «документальностью» — то, что связано непосредственно с объективной реальностью. Несмотря на свою очевидную противоположность, эти два начала всегда тесно взаимодействовали: они то отталкивались, то приближались, и постепенно происходило их взаимопроникновение и взаимообогащение новыми выразительными средствами и приемами, темами и конфликтами. На стыке этих двух полюсов и образовалась художественно-документальная литература. Представляется важным еще раз подчеркнуть идею, что

художественная документалистика не является неким промежуточным звеном между двумя типами литературы, но самостоятельной областью, развивающейся по своим собственным законам.

Центральным звеном художественно-документальных произведений неизменно является факт, а структура направлена на достоверное воспроизведение действительности. Тем не менее в процессе работы над произведением, происходит творческий отбор, систематизация и обобщение, в результате чего факт получает самостоятельное эстетическое значение. Таким образом, в отличие от собственно документальной литературы, художественно-документальные произведения, кроме познавательной, имеют еще и художественно-документальную ценность.

Традиционно к художественно-документальным жанрам относят биографию, автобиографию, мемуары, дневники, записные книжки и т.д. Мы обозначили несколько устойчивых признаков, присущих всем художественно-документальным жанрам. К ним относятся установка на документальность, ретроспективность, субъективность, мемориальность, типизация и эстетизация.

Рассмотрев свидетельство в системе художественно-документальных жанров, мы выяснили, что оно тоже обладает всеми вышеперечисленными характеристиками, но при этом имеет и свои жанрово-стилевые особенности. К последним мы отнесли: фиксированный комплекс тем, связанных с диктатурой, гражданскими войнами, насилием и т. д.; наличие повествователя особого типа, для обозначения которого используется термин «субалтерн»; отображение процесса «осознания себя в истории»; метонимический характер персонажей; наличие автора-посредника и установка на «устность».

Наконец, мы остановились на проблеме достоверности/недостоверности факта в художественно-документальном произведении. Это один из наиболее специфических вопросов, которым задается читатель при столкновении с повествованием такого типа. Некоторые исследователи ставят под сомнение саму возможность совпадения действительности и ее изображения; другие настроены менее скептически и полагают,

что достоверность факта в произведении не только возможна, но есть неременное условие существования художественно-документальных текстов.

В нашей работе мы описали и проанализировали один из наиболее громких скандалов, связанных с обвинением автора свидетельства в манипуляции фактами в политических и идеологических целях (полемика Менчу-Столл). Для этого мы ввели и раскрыли содержание понятия «свидетельский договор», в основе которого заложено представление о том, что свидетельство подразумевает определенную стратегию не только повествования, но и чтения.

В третьей главе нашего исследования мы рассмотрим наиболее характерные художественные черты свидетельства.

ГЛАВА 3 ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ОСОБЕННОСТИ ЛАТИНОАМЕРИКАНСКОГО СВИДЕТЕЛЬСТВА

При первом взгляде на корпус текстов, относящихся к литературе свидетельства, можно заметить, что они сильно различаются между собой по тематике, способам публикации и бытования (от статей журнального формата и брошюр до книг). Как было показано ранее, свидетельство в своей попытке решить как этические, так и эстетические задачи, являет собой черты нового жанра, одной из ключевых характеристик которого является гибридность. Это выражается, в том числе и в большом разнообразии форм свидетельства в латиноамериканской литературе, единой классификации которых на данный момент не существует. Тем не менее, при всей их видимой непохожести, они имеют общие черты и более или менее единый набор художественных средств и повествовательных техник, анализу которых и посвящена третья глава данной диссертации.

Для выполнения вышеупомянутой задачи были отобраны тексты, возникшие в разных исторических и социокультурных контекстах. Материалом для исследования послужили произведения, появившиеся в Гватемале, Никарагуа, Венесуэле, Мексике, Сальвадоре и других латиноамериканских странах в период с 1960-х по 1990-е гг. (Исключение составляет книга «Семь сердец колибри» Луиса Васкеса «Чийо» и Себастьяна Эскалона Фонтана, впервые опубликованная в 2012 году).

Некоторые из произведений являются первыми образцами жанра и считаются его общепризнанными «эталоном». Это, прежде всего, конечно же, «Биография беглого раба-негра» М.Барнета. В центре повествования – жизнь Эстебана Монтехо, родившегося в рабстве, бежавшего в горы, ставшего участником Войны за независимость и сражавшегося в битве при Сьенфуэгосе против американских захватчиков. То есть, в рассказе 108 –летнего Монтехо предстают наиболее важные события современной кубинской истории, увиденные глазами человека, как бы дважды исключенного из официального исторического дискурса, т. к. повествователь – не только раб, но еще и беглец.

Героиней другого анализируемого в данном исследовании произведения стала известная защитница прав гватемальских индейцев и лауреат Нобелевской премии мира Ригоберта Менчу Тум. Семья Ригоберты, принадлежащая народу майя-киче, подверглась гонениям со стороны гватемальской хунты. По окончании школы Ригоберта вместе со своим отцом Висенте Менчу стала активным участником кампаний против нарушений прав человека, совершённых правительственными войсками в ходе гражданской войны. После жестокой расправы над членами ее семьи Ригоберта бежала в Мексику, где продолжила свою борьбу за права коренного населения Гватемалы. В 1982 году она рассказала свою историю венесуэльской журналистке и антропологу Элизабет Бургос, в результате чего появилось свидетельство «Меня зовут Ригоберта Менчу».

Книга «Если мне позволят сказать...» бразильской писательницы и социолога Моэмы Вьезер посвящена другому политическому деятелю и борцу за права боливийских рабочих – Домитиле Барриос де Чунгара. Домитила родилась и провела свое детство в шахтерском поселке «Сигло - XX», где ей на собственном опыте довелось испытать нечеловеческие условия, в которых приходилось жить и работать шахтерам и их семьям. Впоследствии Домитила стала одной из основательниц профсоюзного движения в Боливии, а начатая ею голодовка рабочих и некоторых священников спровоцировала политический кризис, приведший к падению режима Уго Бансера в 1978 году. Разумеется, деятельность Домитилы не могла не вызвать ответной реакции властей: ее неоднократно заключали под стражу, пытали, угрожали расправой. Личная судьба самой Домитилы, в которой преломилась судьба всей ее страны, и размышления о судьбе боливийских рабочих и послужили основой для ее свидетельства.

Произведения «Гора – это гораздо больше, чем бескрайняя зеленая степь (Становление бойца-сандиниста)» никарагуанца Омара Кабесаса, «Упрямый цветок-исоте. Сальвадор: хроника одной победы» венесуэльца Карлоса Энрикеса Консалви и «Семь сердец колибри» Лусио Васкеса «Чийо» и Себастьяна Эскалона Фонтана объединены общей темой партизанской войны и народного сопротивления авторитарным режимам власти в Никарагуа и Сальвадоре.

Еще одно произведение, анализируемое в данном исследовании, повествует о трагических событиях, произошедших в Мексике в 1968 году. 2 октября 1968 года за десять дней до начала XIX летних Олимпийских игр на Площади Трех Культур в районе Тлателолко города Мехико собрались около 10 000 студентов, чтобы выразить протест действиям правительства. Организаторы всячески подчеркивали мирные намерения демонстрации, однако, с наступлением темноты собравшихся окружили полиция и вооруженные силы, преградив выходы с площади военной техникой. То, что случилось потом, вызвало в обществе глубокий шок: студентов хладнокровно расстреляли под покровом ночи. Это нападение оставило после себя сотни убитых и раненых, среди них большое количество женщин и детей. Правительство заявило, что действия полиции стали вынужденной реакцией на стрельбу провокаторов из толпы. Позже нашлись многочисленные свидетели, которые утверждали, что сигнал к атаке был подан вертолетами сверху. Разобраться в том, что же в действительности произошло в ту ночь на Площади Трех Культур – именно такую цель поставила себе известная мексиканская журналистка и писательница Елена Понятовска, приступая к работе над своим самым известным произведением «Ночь Тлателолко».

Таким образом, отобранные нами тексты представляют собой наиболее распространенные формы свидетельства: рассказы, записанные писателем-медиатором со слов повествователя-субалтерна, личные свидетельства участников партизанского сопротивления или политических заключенных и журналистский репортаж-расследование. Попробуем выделить и проанализировать их общие художественные характеристики.

3.1 Композиционное строение свидетельства

3.1.1 Рамочный текст как способ создания эффекта достоверности

Перед тем как перейти к анализу композиционного строения свидетельства, необходимо сказать несколько слов о некоторых особенностях его поэтики, в основе которой лежат две, казалось бы, противоположные тенденции: стремление к строго документальному, доподлинному изображению реальных событий сочетается в свидетельстве с типизацией и с использованием художественных приемов письма, в результате чего в произведении появляется определенный идейный пафос и эмоциональный настрой. Ранее уже упоминалось, что для литературы свидетельства понятие документальности не исчерпывается одной лишь верностью реальной действительности, но подразумевает эстетическое отражение самой жизненной основы. Происходит полный отказ от вымышленных действующих лиц и событий, то есть конкретные исторические реалии и персонажи становятся самостоятельным и самодостаточным «материалом» произведения, а не просто фундаментом для создания сложных архетипических образов. Свидетельство настоятельно требует, чтобы подлинность, фактичность содержательного плана подкреплялась посредством документализации плана выразительного. При таком подходе, документальность становится не просто формой реализации достоверного содержания, но и художественным приемом, призванным понизить в глазах читателя элемент авторской субъективности и убедить его в реальности как самих описываемых событий, так и голоса, который о них повествует.

Одним из главных способов создания эффекта достоверности является рамочная конструкция свидетельства. Хотя набор ее компонентов может варьироваться в зависимости от типа текста и уровня художественных притязаний его автора, существует несколько устойчивых элементов, которые присущи практически всем текстам и могут считаться одной из характерных особенностей жанра. Так, для любого свидетельства, независимо от его формы и содержания, является обязательным наличие предисловия, которое выполняет несколько важных стратегических задач в структуре всего произведения. С одной стороны, оно создает у читателя некий «горизонт ожиданий» в отношении «правдивости» произведения, а с другой - задает определенную установку его восприятия. Очевидно, что одним из главных критериев достоверности свидетельства является личность рассказчика и его непосредственный

опыт, поэтому некоторые сведения, упомянутые в предисловии (обстоятельства первой встречи автора и информанта, детали внешности и манеры поведения последнего, подробное описание процесса работы над произведением и т. д.) совершенно необходимы для того, убедить читателя в том, что перед ним подлинный рассказ человека, ставшего свидетелем и участником важных исторических событий.

Открывается пролог, как правило, объяснением причин появления данного свидетельства, а также описанием ситуации, в которой возникла идея его создания. Например, поводом к написанию «Биографии беглого раба-негра» послужила случайно попавшаяся на глаза молодому этнографу Мигелю Барнету статья в кубинской газете, которая была посвящена старейшим жителям острова. В то время научные интересы ученого в основном лежали в области традиционных афрокубинских религиозных культов, поэтому изначально его внимание привлекла бывшая рабыня – сантера. Тем не менее, в конечном итоге, выбор пал на Эстебана Монтехо, чья жизнь, по выражению М. Барнета, «была интересной»¹¹²: он мог рассказать много историй из жизни обитателей бараков, снабдив их красочными народными байками и суевериями. Кроме этого, он был участником важных исторических событий, в том числе Войны за независимость. Однако решающим фактором в пользу Монтехо, по признанию самого автора, стало то, что он принадлежал особой группе «симарронов» - беглых рабов-негров, ведущих полукочевой и практически независимый образ жизни в глухих горных провинциях.

Мозма Вьезер, автор книги «Если мне позволят сказать», в первых же строках предисловия указывает, что идея написать книгу о Домитиле Барриос де Чунгара возникла у нее непосредственно в момент их знакомства во время конференции по правам женщин в Мексике. Домитила была единственной представительницей рабочего класса, и ее рассказы произвели очень сильное впечатление на публику. По замечанию одной участницы конференции: «Это произошло во многом из-за того, что

112Barnet, M. Biografía de un cimarrón, Centro Editor de América Latina S. A., Buenos Aires, 1977, p. 3 (Здесь и далее, кроме особо оговоренных случаев, перевод автора)

¹¹³ Vierrez, M. Si me permiten hablar. Testimonio de Domitila, una mujer de las minas de Bolivia, Siglo XXI Editores, S.A., 1975, p.2

она лично пережила все, о чем остальные знали только понаслышке»¹¹³. Похожая история произошла и с Элизабет Бургос, которая впервые увидела Ригоберту Менчу в Париже в 1982 году. При этом Э. Бургос отмечает, что ее привлекла не только история Ригоберты, но и ее талант рассказчицы: «Очень быстро я поняла, что она не только хочет говорить, но и обладает способностями к устному выражению»¹¹⁴.

Автор книги «Семь сердец колибри», французский журналист Себастьян Эскалон Фонтан, вспоминая обстоятельства своей первой встречи с ветераном гражданской войны в Сальвадоре Лусио Васкесом Диасом, также пишет о том, что к созданию свидетельства его в первую очередь подтолкнула уникальная судьба этого человека. Будучи двенадцатилетним мальчиком, Лусио, известный также под псевдонимом «Чийо», освоил специальность радиста, попал в штат знаменитого партизанского «Радио Венсеремос» и в течение четырех лет принимал участие в боях наравне со взрослыми. Вместе с тем, нельзя недооценивать и ту роль, какую сыграла в процессе написания книги особая, самобытная форма рассказа Чийо о своей жизни: «Он сидел на скамейке в окружении молчаливой группы людей и рассказывал о войне. Я прислушался и вскоре, как и все остальные, был зачарован. Его история представляла собой не просто нагромождение колоритных эпизодов - это был связный рассказ, который сочетал в себе умелое повествование с бесконечным очарованием сальвадорской крестьянской речи»¹¹⁵.

Интересен сам по себе момент знакомства писателя-медиатора и повествователя: поскольку они принадлежат разным социальным слоям, культурам и традициям (письменной и устной, соответственно), очень важно, чтобы между ними установилось взаимопонимание. На это обращают внимание практически все авторы: «Нам даже не пришлось ничего обсуждать. Мы очень быстро договорились: чудесным образом мы разделяли одни и те же убеждения»¹¹⁶ («Семь сердец колибри»); «Нередко

113

114Burgos, E. Me llamo Rigoberta Menchú y así me nació la conciencia, Siglo Veintiuno editores, 16ª edición, México, 2000, p.12

115Escalón Fontan, S. Siete Gorriones, Museo de la Palabra y la Imagen, San Salvador, 2012, p. 11

116Там же. С. 11

наши мысли совпадали»¹¹⁷ («Биография беглого раба-негра»); «С первой же нашей встречи я знала, что мы найдем общий язык»¹¹⁸ («Меня зовут Ригоберта Менчу»). Зачастую, несмотря на общую заинтересованность в сотрудничестве, разница культур настолько велика, что автору необходимо сначала заслужить доверие информанта. М. Барнет упоминает, что перед тем, как приступить к работе над книгой, ему пришлось встретиться несколько раз с Монтехо, установить контакт, пообщавшись на отвлеченные темы, помочь ему решить личные проблемы, привезти подарки. Элизабет Бургос указывает на то, что в их отношениях с Ригобертой особое значение имел опыт совместного приготовления традиционных латиноамериканских блюд: «Нас сблизили кукурузные лепешки и фасоль, поскольку эта еда доставляла нам обоим одинаковое удовольствие и пробуждала в нас одинаковые воспоминания»¹¹⁹. Сама Ригоберта позже отметит, что приготовление пищи является очень важным ритуалом для индейцев, и что «они доверяют только тем, кто ест то же, что и они сами»¹²⁰. Этот, казалось бы, совершенно незначительный эпизод служит и для того, чтобы подчеркнуть одну из основных идей книги: между индейцами и ладино (испано-индейскими метисами) возможно взаимопонимание, взаимоуважение и мирные отношения, борьбе за которые посвятила свою жизнь Ригоберта Менчу.

Помимо этого, момент знакомства содержит в себе несколько интересных деталей, которые помогают понять природу повествователя и суть его взаимоотношений с автором текста. Во время их первого разговора Чийо признался С. Эскалону, что давно задумывался о книге и что даже пробовал писать ее самостоятельно. Тем не менее, несмотря на отсутствие формальных препятствий, таких как незнание языка или неграмотность, а также вопреки его природной одаренности и склонности к словесному творчеству, он не может войти в пространство письменной культуры напрямую, без посредника. Далее в произведении уже сам Чийо озвучивает эту мысль: «Когда-то я уже пытался написать об этих событиях, но сейчас

117 Barnet, M. Указ соч. С. 4

118Burgos, E. Указ. Соч. С.12

119Там же. С. 14

120 Там же. С. 13

чувствую, что у меня лучше получается говорить. Как будто бы мой разум мне приказывает: “Говори же, говори, говори. Именно сейчас ты должен говорить”. Когда же пишешь, то приходится останавливаться, возвращаться, следить за ходом идеи»¹²¹.

Похожую ситуацию описывает и Омар Кабесас, автор одного из наиболее известных свидетельств в Латинской Америке «Гора – это гораздо больше, чем бескрайняя зеленая степь (Становление бойца-сандиниста)». Хотя это произведение и удостоилось в 1982 году первой премии гаванского издательства «Каса де лас Америкас», а литературный талант его автора получил самые высокие оценки многих писателей и деятелей культуры, в том числе Габриэля Гарсиа Маркеса и Эрнесто Карденаля, сам Омар Кабесас предпочитает называть свое творение «своего рода заметками вслух»¹²², объясняя это отчасти самой историей его создания. В одном из интервью О. Кабесас отмечает, что изначально идея написать книгу принадлежала американской журналистке Пилар Ариас, которая находилась в Никарагуа в качестве военного корреспондента. По форме это произведение должно было представлять собой историю революции, составленную из ответов на вопросы. После нескольких встреч стало понятно, что О. Кабесас – прирожденный писатель, а его повествование имеет ярко выраженный самобытный характер и способно развиваться самостоятельно, без чьей-либо подсказки. Тем не менее, несмотря на то, что О. Кабесасу очевидно нравилось работать над книгой, сама идея необходимости записывать свой рассказ вызвала у него резкое отторжение: «И она сказала: «Здорово! Это литература... Надо писать!» — «Писать? Нет!» — «Ну хорошо, значит надо записывать на магнитофон...» Это меня заинтересовало. И я начал наговаривать на магнитофонную пленку»¹²³.

В одном из своих интервью М. Барнет упоминал, что изначально Эстебан Монтехо противился тому, чтобы во время их бесед использовалось записывающее устройство. Однако его мнение кардинально изменилось, когда запись проиграла в

121Escalón Fontan, S. Указ. соч. С. 50

122Кабесас, О. Становление бойца-сандиниста, «Прогресс», М., 1987, с. 12 (цит по электронному изданию) (перевод с испанского А. В. Кузьмищев)

123Там же, с. 13

присутствии других ветеранов в местной цирюльне. Их реакция – смех и комментарии, живые обсуждения - настолько воодушевили Монтехо, что он просил и впредь проводить беседы только в присутствии его товарищей. В процессе работы над текстом М. Барнет сократил аудиторию до одного слушателя, хотя не исключено, что отдельные истории, рассказанные товарищами Монтехо, также вошли в окончательную редакцию.

Все эти эпизоды указывают на то, что повествователь свидетельства является, прежде всего, исполнителем (performer), а процесс создания свидетельства обязательно подразумевает наличие слушателя. Очевидно, что даже в тех случаях, когда повествователь имеет формальное образование и владеет письменностью, он все равно принадлежит народной культуре, неотъемлемой частью которой является устная традиция. Передача информации по памяти, устным путем, с одной стороны, оставляет простор для варьирования и импровизации; с другой, придает говорящему исключительный статус авторитетного носителя информации, а его рассказу – тон доверительной, глубоко личностной беседы с читателем. Это, в свою очередь, создает атмосферу искренности, неподдельности и ощущение, что «книга уходит корнями в реальную жизнь и наполнена жизнью»¹²⁴.

Вместе с тем, парадоксальным образом, для свидетельства (в особенности это касается ранних текстов) характерно ярко выраженное стремление к научности и объективности. В частности, первое издание «Биографии беглого раба-негра», опубликованное, что уже само по себе важно, Институтом этнологии и фольклора, было фактически замаскировано под этнологическое исследование, о чем свидетельствует целая совокупность тщательно продуманных стилистических и композиционных решений, а также экстратекстуальных деталей. К последним, среди прочих, относится строгая, однотонная обложка, с лаконичным указанием автора, названия, а также отсылкой на авторитетную организацию «Кубинская Академия Наук». О научных притязаниях М. Барнета свидетельствуют пространные авторские комментарии, содержащие в себе информацию исторического или культурного плана,

¹²⁴Там же, с.15

обширные цитаты из других источников, поясняющие и подтверждающие сообщение свидетеля, словарь регионализмов в конце произведения, и т. д. Признаком научного стиля является также и намеренное использование в прологе местоимения второго лица множественного числа и соответствующих глагольных форм («мы обнаружили», «мы попытались», «мы решили», и т. д.).

Последователи М. Барнета также зачастую использовали пролог, для того, чтобы утвердить свою позицию научного исследователя, и таким образом, сформировать у читателя определенные представления о том типе текста, с каким ему придется иметь дело. Об этом свидетельствуют, во-первых, наличие развернутого объяснения метода создания свидетельства, работа над которым сводится к нескольким основным этапам: 1) многочасовые беседы с рассказчиком, записанные на пленку; 2) расшифровка пленки автором и работа над текстом; 3) совместная вычитка и редакция. Во-вторых, - обязательное упоминание самого факта, а также способов верификации информации. «Необходимость проверить факты, даты и другие детали заставила нас провести ряд встреч с другими ветеранами... Мы обратились к справочникам, биографиям и историческим источникам муниципалитетов Сьенфуэгос и Ремедиос»¹²⁵ («Биография беглого раба-негра»); «Кроме этого, он встретился с бывшими соратниками... [и они] с радостью помогли ему восстановить ход событий»¹²⁶ («Семь сердец колибри»). На тесную связь между свидетельством и этнологическим исследованием указывают и специфические названия отдельных глав «Меня зовут Ригоберта Менчу» и «Если мне позволят сказать...»: «Церемонии рождения», «Природа: солнце, копаль, огонь, вода», «Жизнь общины. Игра в мяч» (Э. Бургос); «Шахта», «Повседневная жизнь жен шахтеров», «Рабочий день шахтера» (М. Вьезер), и т.д.

Попытка замаскировать свое произведение, с одной стороны, под научное исследование, а с другой – выдать его за дословное воспроизведение устного рассказа информанта подчеркивает стремление автора усилить ощущение объективности и подлинности повествования, а также создать иллюзию дистанции между писателем и

¹²⁵Barnet, M. Указ соч., с. 4

¹²⁶Escalón Fontan, S. Указ. соч., с. 12

его текстом; достичь, используя терминологию М. Барнета, абсолютной «деперсонализации» авторского «я». Неслучайно Э. Бургос называет себя «своего рода двойником, всего лишь инструментом, при помощи которого осуществляется переход от устного к письменному»¹²⁷. Основная задача свидетельства, как утверждают его создатели, сводится к точной передаче информации и требует полного отказа от стилистических и языковых экспериментов, которые могут усложнить восприятие рассказа. По этой причине, все авторы в один голос утверждают, что их произведения не являются беллетристикой и не обладают художественными достоинствами. «Мы не стремимся создать литературный памятник, роман»,¹²⁸ - утверждает М. Барнет в предисловии к первому изданию «Биографии...».

Однако позже, в 1970-х гг., когда стало очевидно, что его произведение вызвало исключительный резонанс и спровоцировало в литературных кругах горячие споры, в том числе и об авторской позиции в тексте, М. Барнет написал знаменитую статью «Роман-свидетельство: социо-литература», в которой коснулся важных теоретических вопросов относительно этого жанра. Сам М. Барнет называет создателя свидетельства «управляющим» (*gestor*), в задачи которого входит лишь «составление, организация и гармонизация» устного рассказа информанта, а потому его присутствие в тексте должно быть минимальным. Между тем, хотя для свидетельства и характерно особое понимание роли автора как опосредованного звена между повествователем и читателем, не следует недооценивать его участие в процессе создания свидетельства. Американская исследовательница Люсилль Керр отмечает: «возможности автора свидетельства являются ограниченными и в то же время чрезмерными»¹²⁹. Это парадоксальное высказывание нетрудно понять, если учесть, что в процессе создания свидетельства отдельные факты, детали и события отбираются, систематизируются и обобщаются, подчиняясь определенной авторской концепции, что создает особый идейный и эмоциональный настрой всего произведения. Большинство авторов не

127Burgos, E. Указ. соч., с.18

128Barnet, M. Указ. соч., с. 4

129Nauss Millay, A. *Voices from the Fuente Viva: The Effect of Orality in Twentieth-century Spanish American Narrative*, Bucknell University Press, 2005, p. 132

скрывают того факта, что, хотя окончательный текст свидетельства и напоминает непрерывный монолог, он не является дословной транскрипцией записей разговоров с субалтерном. Совершенно очевидно, что у автора существуют конкретные установки, следуя которым, он строго на документальной основе и исключительно документальными средствами, создает яркий художественный образ действительности.

Власть автора над текстом проявляется уже в момент выбора самой истории и того, кто будет ее рассказывать. В этой связи особенно показателен случай М. Барнета, который, утверждал, что при создании «Биографии...» его главным образом интересовали афро-кубинские религиозные культы¹³⁰. Однако в процессе работы с информантами он, как уже упоминалось ранее, отказывается от более авторитетного источника, женщины-сантеры, и останавливает свой выбор на Эстебане Монтехо, не слишком сведущем в вопросах религии. Эта замена, тем не менее, становится вполне обоснованной и понятной, если мы примем во внимание то время, когда создавалось это произведение. В тот период Куба переживала важные политические и социальные изменения, и потому возникла острая необходимость переосмыслить историю острова, представить альтернативную официальной версии точку зрения на произошедшие события. Тот факт, что Эстебан Монтехо был негром, позволял М. Барнету исследовать роль афроамериканского компонента в становлении национальной культуры и заодно пересмотреть историю Кубы и представить ее с позиции тех слоев населения, которые раньше были лишены права голоса. С другой стороны, Монтехо был еще и рабом-беглецом, что свидетельствует о том, что ему присущи жажда свободы и революционный бунтарский дух – качества как нельзя лучше соответствовавшие общей атмосфере на Кубе в 60-е гг.

Неспособность автора дистанцироваться от своего произведения можно заметить, если обратиться к такому элементу рамочного текста как посвящение. Например, Э. Бургос, утверждавшая, что она только «инструмент» для записи свидетельства Ригоберты, посвящает свое произведение подруге, без вести пропавшей

130«Поскольку нас интересовали, в первую очередь, основные аспекты религиозных культов африканского происхождения, которые сохранились на Кубе...» Barnet, M. Указ соч., с. 3

в Гватемале в 80-х гг. Таким образом, становится очевидным, что трагические события, о которых рассказывает повествователь, коснулись и самого автора. О том, что автор свидетельства зачастую воспринимает историю Другого как нечто личное, указывает и использование притяжательного местоимения первого лица множественного числа в посвящении, предваряющем «Семь сердец колибри»: «Нашим семьям».

Один из наиболее подробных отчетов о проделанных в процессе редакции манипуляциях над текстом можно найти в предисловии к свидетельству Ригоберты Менчу. Этот довольно занимательный фрагмент отражает поэтапную трансформацию текста из обычной магнитофонной записи в произведение, обладающее явно выраженными художественными и эстетическими установками. «Сначала я полностью расшифровала все записи (в общей сложности, около двадцати пяти часов). На этом этапе я ничего не выкидывала, не поменяла ни одного слова, даже если оно было неправильно использовано. Я не правила ни стиль, ни синтаксис фраз. Весь материал занял порядка пятисот страниц. Я прочитала его внимательно в первый раз. Во время повторного чтения я составила картотеку по темам: первостепенные (отец, мать, образование и детство) и те, которые часто повторялись (работа, отношения с метисами, проблемы с языком). Затем я разделила текст на главы. Практически сразу я решила, что окончательный текст должен иметь форму монолога [...], поэтому я убрала свои вопросы... Должна признать, что это решение повлекло за собой определенные трудности, так как мне пришлось внести некоторые правки, с тем чтобы текст больше походил на рассказанный на одном дыхании монолог. В процессе разбивки текста на главы, я старалась выдержать хронологическую последовательность, которой мы не всегда следовали во время интервью, но, которая, на мой взгляд, помогла бы упростить рассказ для чтения...»¹³¹.

Как видно из всего вышесказанного, роль автора в создании свидетельства далеко не ограничивается посредничеством: он не просто механически переписывает рассказ информанта, но решает вполне конкретные художественные задачи, с тем,

¹³¹Burgos, E. Указ. соч., с. 17-18

чтобы повлиять на мнение читателя об описываемой действительности. Особенно это становится заметным в момент первого появления в тексте рассказчика, который предстает читателю сквозь призму авторского видения. Довольно скудные, но вместе с тем очень точные детали внешности и одежды, жестов, тон голоса и форма говорить, которые как бы невзначай фиксирует писатель, поразительным образом задают тон всему повествованию и навязывают читателю определенное восприятие Другого. Например, для Мигеля Барнета было очень важно представить рассказ Эстебана Монтехо как достоверный, авторитетный источник, поэтому писатель характеризует своего персонажа, как человека «серьезного, здравомыслящего, убеленного сединами»¹³².

Одно из самых подробных описаний субалтерна встречается в книге «Меня зовут Ригоберта Менчу». Э. Бургос тщательно прописывает детали костюма Ригоберты: яркие цвета упиля, украшенного традиционными орнаментами, «плотную, вязаную вручную» ткань юбки, головную повязку и ожерелье из «красных бусин, древних серебряных монет с тяжелым крестом посередине»¹³³. Хотя в произведении и нет портрета Ригоберты как такового, автор не оставляет без внимания такие черты внешности и поведения, которые, наравне с костюмом, явно указывают на национальную принадлежность Менчу, а также характеризуют ее как личность: «С самого начала меня поразила ее искренняя, полудетская улыбка. Ее круглое лицо было подобно полной луне. Ее честный, прямой взгляд походил на взгляд ребенка; на ее губах постоянно играла улыбка. От нее исходил удивительный аромат юности, который, тем не менее, бесследно исчезал, когда ей приходилось рассказывать о несчастьях, выпавших на долю ее семьи...То, что сначала я приняла за стеснительность, было не чем иным как демонстрацией вежливости и уважения. Ее жесты были плавны и изящны. Позднее Ригоберта объяснила мне, что все индейские дети учатся этому, когда начинают собирать кофе: для того, чтобы не сломать ветку, необходимо снимать зерна очень мягко и осторожно»¹³⁴. В этом отрывке очевидно

¹³²Barnet, M. Указ. соч., с. 3

¹³³Burgos, E. Указ. Соч.,с. 12

¹³⁴Там же

желание Э. Бургос представить Ригоберту как человека искреннего, открытого и вместе с тем очень глубокого, который гордится богатой культурой своих предков. В то же время, как признается сама автор, важно было не переусердствовать в стремлении подчеркнуть этническую принадлежность Менчу, не допустить того, чтобы образ стал лубочным или даже карикатурным. Дабы у читателя не возникло «искаженного представления» о Ригоберте, писательница убирает ошибки в употреблении родов существительных, так как «...они [ошибки] придали бы тексту искусственность и превратили бы Ригоберту в фольклорный персонаж, чего я абсолютно не желала»¹³⁵.

В «Семи воробьях» для большего драматического эффекта выход повествователя на сцену вынесен в отдельный пролог, написанный боевым товарищем и наставником Чийо, Карлосом Энрикесом Консалви («Сантьяго»): «Это случилось зимой 1981 года в горах Морасана, четыре месяца спустя после начала ожесточенных боевых действий. Помню, что я редактировал текст для вечерней программы повстанческого Радио Венсеремос. Вдруг из темноты раздался ребячливый свист, и на каменистой дорожке возникла детская фигурка. Из-под шапки набекрень выбивался непослушный вихор. Это был девятилетний Чийо...»¹³⁶. Таким образом Себастьян Эскалон добивается того, чтобы перед глазами читающего свидетельство, изложенное уже взрослым человеком, неизменно стоял образ ребенка, наделенного живым умом и детской непосредственностью, которому удалось пройти войну и выжить в нечеловеческих условиях.

Похожий прием использует и мексиканская писательница Елена Понятовска в своем знаменитом свидетельстве «Ночь Тлателолько», повествующем о жестокой расправе правительства над студентами и иными протестующими 2 октября 1968 года, на Площади Трёх Культур в районе Тлателолько города Мехико. В отличие от других анализируемых в данном исследовании текстов, в первых редакциях этого произведения отсутствует формальное предисловие автора, характерное для жанра

¹³⁵Там же, с. 18

¹³⁶Escalón Fontan, S. Указ. соч., с. 10

свидетельства¹³⁷. Тем не менее, это свидетельство открывается небольшим прологом, который играет очень важную роль в составе всего произведения, поскольку он создает особую эмоциональную атмосферу и как бы готовит читателя к тому, что последует затем. В этом небольшом фрагменте, представляющем собой, по сути, стихотворение в прозе, появляется главный герой и рассказчик этого свидетельства – студент. Примечательно, что, хотя в дальнейшем в произведении указаны имена каждого конкретного свидетеля, в первый раз читатель видит их именно обезличенно, в массе. «Их много. Они идут, идут и смеются. Вдоль по Мельхиор Окампо, по Реформе, Хуарес, далее по Пятого мая, юноши и девушки идут, взявшись за руки, на демонстрацию как вчера еще шли на ярмарку. Беспечные, юные, еще не знают, что завтра, через два дня, через четыре, лежать им под дождем, брошенным, после стрельбы по мишеням, детям-мишеням, детям, которых все изумляет, детям, которым, что ни день, то праздник...»¹³⁸. Именно этот небольшой пролог объединяет различные голоса, из которых составлено это произведение, в слаженный хор, показывая, что личная драма каждого отдельного из его участников – это трагедия всего народа.

О метонимическом характере свидетеля, история которого отражает коллективную ситуацию, говорят и другие авторы свидетельства. «Эта книга всего лишь рассказывает об общих переживаниях людей его национальности»¹³⁹ (М. Барнет); «Моя личная история - это история всего моего народа»¹⁴⁰ (Э. Бургос); «Этот рассказ, который Домитила считает апогеем своей работы на Трибуне, это крик народа, страдающего и эксплуатируемого»¹⁴¹ (М. Вьезер). История жизни этих сообществ, которая долгое время игнорировалась официальными источниками, и есть, по мнению авторов свидетельства, подлинная история латиноамериканских стран последних десятилетий двадцатого века. Таким образом, очевидно, что свидетельство, представляет собой своего рода особый «контр-дискурс», который

137 Оно все же будет написано и опубликовано, но значительно позже, в 2012 году

138 Poniatowska, E., *La noche de Tlatelolco*, Era, Distrito Federal, México, 1971, p. 13

139 Barneţ, M. Указ соч., с. 5

140 Burgos, E. Указ. Соч., с. 21

141 Viezzer, M. Указ. Соч., с. 2

противопоставляется монологичным, претендующим на универсальность и всеобъемлемость метарассказам доминирующей культуры.

3.1.2. Особенности композиционного строения свидетельства

Одним из наиболее ярких художественных приемов в свидетельстве является форма структурирования и подачи материала. В отличие от собственно художественного произведения сюжетная канва свидетельства диктуется самой жизнью, и автор не вправе распоряжаться событиями по своему усмотрению, домысливать их или вводить в произведение вымышленных персонажей. Тем не менее, это вовсе не исключает творческого подхода к изложению фактов прошлого. Как уже упоминалось ранее, в свидетельстве происходит отбор жизненного материала, который выстраивается в соответствии с определенным авторским видением, благодаря чему произведение выходит за рамки «истории одной жизни» и приобретает глубину и универсальность звучания. Композиционное строение свидетельства, разумеется, может варьироваться в каждом конкретном случае в зависимости от ряда обстоятельств, каковыми, например, могут являться задачи и установки автора, степень его литературной одаренности или выбранная им форма подачи материала. При этом, как показывает анализ выбранных нами текстов, можно говорить о сохранении общих тенденций, в которых проступают ведущие признаки жанра.

Первый и самый очевидный способ организации текста – хронологический, подчиняясь ему все важные события жизни информанта выстраиваются в логическую линейную последовательность. Наиболее отчетливо этот тип связи выражен в партизанских хрониках, которые могут описывать как весь период военного конфликта («Семь сердец колибри»), так и его отдельные, особенно важные моменты. Так, например, свидетельство Омара Кабесаса повествует только о первых годах его революционной деятельности с момента вступления в ряды Сандинистского фронта национального освобождения (начало 1968) и особенно о времени, проведенным им в горах Никарагуа, где он проходил боевую подготовку. Этот период является, по утверждению самого автора, ключевым в формировании его мировоззрения, так как

именно тогда он «осознал, что у [него] есть Родина, признал [своею] сопричастность к истории»¹⁴².

Произведение венесуэльского журналиста К. Э. Консалви «Упрямый цветок-исоте. Сальвадор: хроника одной победы» также охватывает не всю гражданскую войну в Сальвадоре, куда Карлос Консалви прибыл организовывать партизанское радио, а только четыре года (1980 - 1984) и строится вокруг ключевого события первого периода военных действий: уничтожения командира Доминго Монтероссы и особенно той роли, которую в этом событии сыграло Радио «Венсеремос». Это свидетельство являет собой яркий пример организации текста по хронологическому принципу: «Упрямый цветок-исоте...» - единственное из всех анализируемых в данном исследовании свидетельств, которое имитирует форму дневника. Произведение состоит из пяти частей, озаглавленных по годам: «1980», «1981» и т. д. и двух эпилогов, написанных в 1992 и 2003 гг. Внутри каждой главы датированные записи, объединяются по две-три в небольшие озаглавленные подглавки, при этом хронологическая последовательность записей никогда не нарушается.

О том, что это именно реконструкция, а не собственно дневниковые записи, можно догадаться лишь по нескольким скачкам во времени: «Несколько месяцев спустя – я расскажу об этом в свое время – мне пришлось выступить в роли отца... И тогда, в честь нашей дружбы Эль Чехе согласится стать моим кумом»¹⁴³. Ближе к концу Карлос Консалви, описывая историю создания этого свидетельства, подтверждает догадку читателя: от подлинного дневника, сожженного во время нападения противника на лагерь партизан, осталось всего шестнадцать обгоревших листов. По настоянию командования и друзей, не желающих предавать забвению эту страницу истории, автор начинает переписывать свое произведение, опираясь при этом уже не только на свой личный опыт. Восстановление цепочки событий становится всеобщим делом, а новое свидетельство – продуктом коллективной памяти. «Каждый вечер мы собирались у костра и начинали вспоминать. Мы изучили архив

¹⁴²Кабесас, О. Указ.Соч., с. 249

¹⁴³Consalvi, C. H., La Terquedad del Izote. La historia de Radio Venceremos., Museo de la Palabra y la Imagen, San Salvador, 7ª edición, 2012, p. 197

нашего радио; я взял сотни интервью у бойцов, командиров, местных жителей, стариков и детей... В конечном итоге, эта книга превратилась в коллективный труд»¹⁴⁴.

В остальных произведениях хронологическая связь также присутствует, поскольку этого требует сама логика произведения, описывающего историю жизни. При этом рассказчик обязательно упоминает даты наиболее значимых событий: «Это случилось 29 ноября 79 года», «Мне было восемь лет. По моим подсчетам это произошло в середине восьмидесятых, потому что я попал в лагерь три месяца спустя после смерти матери»¹⁴⁵; «Был 1979 год, я помню, когда погиб мой брат – первый, кто подвергся пыткам в нашей семье», «Вот как случилось, что моя мать вернулась в город, чтобы купить продукты для всей общины, и ее похитили 19 апреля 80-го года»¹⁴⁶. Кроме этого, повествователь иногда указывает на какие-то крупные события, случившиеся в то же время, подтверждая, таким образом, достоверность фактов своей истории: «Это случилось в 46-м году, когда убили президента Вильяроеля»¹⁴⁷.

Хронологию жизни рассказчика, как правило, легко установить, поскольку она тесно связана с крупными социальными и политическими конфликтами. Так, «Биография беглого раба-негра» состоит из трех частей, которые соответствуют ключевым моментам кубинской истории: «Рабство», «Отмена рабства» и «Война за независимость». Глядя на оглавление, можно заметить интересную деталь: названию каждой части соответствует подзаголовок, предполагающий наличие внутреннего деления главы. Так, часть «Рабство» делится на «Жизнь в бараках» и «Жизнь в горах»; у второй и третьей части есть подзаголовки «Жизнь на сахарном заводе» и «Жизнь во время войны». Тем не менее, реальная разбивка текста на подглавки присутствует только в первой части; во второй же и третьей частях подзаголовков просто поясняет заглавие и добавляет каждому временному отрезку пространственное измерение. Таким образом, все ключевые моменты жизни героя сопровождаются перемещением между двумя главными пространственными доминантами: «барак/завод» и «горы».

¹⁴⁴ Там же, с. 266

¹⁴⁵ Escalón Fontan, S. Указ. соч., сс. 36 и 51, соответственно

¹⁴⁶ Burgos, E. Указ. Соч., сс. 198 и 220, соответственно

¹⁴⁷ Viezzer, M. Указ. Соч., с. 35

Стоит заметить, что постоянное передвижение героя в пространстве является одной из устойчивых характеристик хронотопической системы свидетельства. Во многом это объясняется особенностями художественного образа пространства в латиноамериканской литературе, к анализу которых мы обратимся позже.

Очевидно, что повествователю важно не только поведать читателю о том, что произошло, но и в целом рассказать о группе людей, об образе и условиях жизни которой, «существует очень мало источников информации»¹⁴⁸. Именно поэтому, хронологическая связь зачастую уступает место тематической; событийная канва сменяется костюмбристскими зарисовками. Переходя от одной картины повседневной жизни к другой, рассказчик обрисовывает некие важные тематические узлы (ритуалы рождения и смерти, телесные наказания, бедность, традиции и праздники, религиозные представления и верования, и т. д.), которые характеризуют данную социальную группу и являются важными элементами ее самоопределения.

Взаимодействие двух вышеупомянутых форм организации текста зачастую становится основой композиционного строения свидетельства. Например, книга «Если мне позволят сказать...» делится на две части, первая из них «Ее поселок» построена по тематическому принципу и повествует об образе жизни боливийского шахтера и его семьи; вторая же – «Ее жизнь» более или менее следует хронологии жизни Домитилы и ее борьбы за права рабочих. В свидетельстве Ригоберты биографические главы также перемежаются с главами, содержащими важные сведения антропологического характера об образе жизни и ритуалах гватемальских индейцев. Примечательно, что в этих двух свидетельствах при переходе от одного типа связи к другому, наблюдается смена грамматических времен глагола: прошедшее уступает время настоящему. Таким образом, подчеркивается вневременность «тематических» глав, их актуальность. Они как бы говорят: «люди и поныне живут так; их уклад, обычаи не изменились». Подобная отсылка к настоящему демонстрирует, что свидетельство, в отличие от других литературных форм, сюжет и персонажи которых остаются в границах заверченного текста, представляет собой своего рода «открытое

¹⁴⁸Там же, с.3

произведение» (термин У. Эко). Повествователь - реально существующий человек, который продолжает жить в реальном социальном пространстве и времени.

Похожую структуру можно обнаружить и в «Ночи Тлателолько» Э. Понятовска. Это произведение представляет собой коллаж из 745 свидетельств, которые писательница собирала на протяжении 1968-1969 годов. В полифоническом тексте голоса студентов, их родственников, преподавателей смешиваются с обрывками газетных сообщений, комментариями и официальными заявлениями властей; прерываются громким скандированием лозунгов, пением, криками, тихим шепотом поэзии, создавая яркое, полное драматизма произведение, в полной мере отражающее то состояние хаоса, ужаса и негодования, которое парализовало мексиканское общество сразу же после трагедии октября и наложило глубокий отпечаток на атмосферу последующих десятилетий.

Две главы книги «Занять улицы» и «Ночь Тлателолько» выделены по хронологическому принципу: первая охватывает несколько месяцев до трагедии октября 1968 года и описывает историю формирования студенческого движения; вторая – содержит непосредственные свидетельства о событиях роковой ночи. Тем не менее, внутри каждой части организация отдельных фрагментов – преимущественно тематическая. Круг тем первой части включает в себя конфликт поколений, идеализм студентов и желание перемен, дух свободы 60-х гг., рост гражданского самосознания, равно как и тревожные сообщения о первых жертвах. Фрагменты зачастую поддерживают или, наоборот, опровергают сказанное предыдущим оратором: споры о моде и музыкальных предпочтениях перерастают в серьезные дебаты о политике и образовании; разговоры постепенно переходят в действия: «Мы не можем сидеть сложа руки»¹⁴⁹. Некоторые высказывания резко контрастируют между собой по стилю и тону. Так, очень живой, полный юношеского бесстрашия и веры в свою правоту диалог между Эленой Понятовска и ее братом, участвовавшим в одной из акции протеста Движения, сменяется официальным, очень сухим сообщением о гибели от рук полиции одного из студентов, задержанного за распространение

149 Poniatowska, E., Указ.Соч., с. 29

антиправительственной пропаганды. Этот переход как нельзя лучше передает ощущение напряженности, неустойчивости накаляющейся обстановки, которая приведет к трагедии, описанной во второй части.

В главе «Ночь Тлателолко» тематическая связь проявляется в многократных повторениях. Своеобразным рефреном звучат строки из стихотворения Хосе Карлоса Бесерры: «Унесли мертвых, кто знает куда / Заполнили студентами тюрьмы города»¹⁵⁰, равно как и фраза, брошенная анонимным солдатом журналисту «“Это все трупы, сеньор...”»¹⁵¹. Это короткое высказывание является очень мощным художественным средством, поскольку оно функционирует так же, как и фотографии в книге: вместо того, чтобы описывать, оно показывает, как бы переводя повествование с вербального уровня на графический, создавая у читателя яркий визуальный образ, благодаря повторению постоянно всплывающий в произведении. Зачастую одни и те же события предстают глазами разных свидетелей, что придает сообщению особую достоверность. В этой связи особо показателен фрагмент, описывающий начало операции по подавлению студенческого протеста. По версии правительства, жестокость со стороны военных была спровоцирована самими митингующими. «Ночь Тлателолко» опровергает эти утверждения: по словам свидетелей событий страшной ночи, сигнал о начале жестокой расправы был дан двумя вертолетами, первыми открывшими стрельбу по толпе. Об ужасающем своим бездушием акте расстрела молодых людей с воздуха говорится во многих цитируемых в произведении источниках, в том числе и в лаконичной газетной заметке, что не оставляет у читателя сомнений в правдивости описываемых событий.

На первый взгляд, сама писательница фактически самоустраняется из текста, предоставляя возможность говорить тем, кому лично довелось пережить эти трагические события. Присутствие автора можно уловить лишь в нескольких обращениях свидетелей. В частности, в одном из диалогов брат Э. Понятовской напрямую обращается к ней, называя ее «сестричка»¹⁵². Другая участница

¹⁵⁰Там же, сс.. 230 и 244.

¹⁵¹Там же, сс.172, 198 и 273

¹⁵² Там же, с. 39

студенческого движения, политическая активистка Тита, также апеллирует к автору: «Потому что, да, Елена, сами агенты распространили этот слух...»¹⁵³. Непосредственные же слова писательницы представлены в тексте в виде четырех фрагментов, подписанных «Э. П.»: первый из них является прологом к первой части произведения; два других открывают вторую часть; и, наконец, четвертый фрагмент, повествующий о смерти и похоронах брата писательницы, Жана Понятовского, появляется ближе к концу произведения. По мнению американской исследовательницы Б. Йоргенсен, эти прямые выступления, с одной стороны, указывают на сам факт существования автора; с другой, - делают его отсутствие в других фрагментах особенно ощутимым, как бы подчеркивая, что «рассказ принадлежит им [свидетелям] и соткан из их слов, борьбы, ошибок, их боли и их страха»¹⁵⁴.

Несмотря на достаточно высокий уровень деперсонализации, роль автора в создании данного свидетельства трудно переоценить. Б. Йоргенсен отмечает, что «автор в этом произведении находится одновременно и на периферии, и в центре внимания»¹⁵⁵. Тщательно подобранные и выстроенные в определенной последовательности фрагменты создают единое, связанное произведение, в котором Э. Понятовска смогла добиться двух, казалось бы, взаимоисключающих целей: представить объективный взгляд на происходящее и вместе с тем выразить свою авторскую позицию. Писательница не просто представляет на суд читателя собранные ею свидетельства, но выступает своего рода режиссером, который расставляет фрагменты так, чтобы они вступали в диалог, дополняли, опровергали или даже демонстративно игнорировали друг друга. «“Однажды ночью, ни с того ни с сего, на меня напали несколько молодых людей и порвали мне платье. Студенты – просто дикари! Думают, что они хозяева города, что им все можно. Чувствуют себя безнаказанными” Маргарита Мондада Лара, библиотекарь. “Мы знали, что полиция

153Там же, с. 143

154Там же, с.164

155Jørgensen, B. E. (1994). Engaging dialogues. The writing of Elena Poniatowska. Austin: University of Texas Press, p. 80.

привлекала шайки хулиганов и бродяг, которые с криками «Да здравствуют студенты!» нападали на мирных жителей. Но им мало кого удавалось ввести в заблуждение. [...] Почему? Потому что эта тактика была всем хорошо известна” Гильберто Гевара Ньебла, Национальный Совет Забастовки. “Люди, откройте глаза!” плакат на стене факультета естественных наук. “Мне разбили витрину вдребезги. Закидали камнями. Но я уже не уверен, кто это сделал: студенты или агенты полиции, которые выдавали себя за них” Марсело Сальседа Пенья, торговец»¹⁵⁶.

Несмотря на то, что в «Ночи Тлателолько» представлены различные видения и оценки событий 1968 года, не возникает никаких сомнений в том, какую позицию занимает автор. Об этом можно судить, например, по явному преобладанию свидетельств, принадлежащих студентам и солидарным с ними и по тем особенностям, которые характеризуют стилистику официального и студенческого дискурса. В отличие от студентов сторонники режима не делятся личными рассказами о пережитых событиях; их ремарки, как правило, представляют собой официальные обращения или же отдельные выкрики и оскорбления в адрес несогласных: «К стене, сукины дети, сейчас мы вам покажем революцию»¹⁵⁷. Примечательно также и то, что официальные лица, за исключением нескольких комментариев чиновников, занимающих высокие посты, например, министра внутренних дел Луиса Эчеверрии и президента Густаво Диаса Ордаса, чаще всего представлены обезличено («офицер», «белый рукав»¹⁵⁸). Эта анонимность подчеркивает контраст между бездушностью аппарата власти и конкретными личностями, осмелившимися поднять свой голос протеста против несправедливости. «“Грустно умирать таким молодым. Вот не лез бы ты, куда не следует, был бы сейчас на свободе!” Офицер Луису Томасу Сервантесу Кабеса де Ваке, делегату от школы Чапинго в Национальный совет забастовки»¹⁵⁹. «“Это все трупы, сеньор...” солдат журналисту Хосе Антонио дель Кампо, Эль Диа»¹⁶⁰.

¹⁵⁶Poniatowska, E., Указ.Соч., с. 85

¹⁵⁷Там же, с. 239

¹⁵⁸Опознавательный знак батальона Олимпия

¹⁵⁹Poniatowska, E., Указ. Соч., с. 28

¹⁶⁰Там же, с. 172

Важным композиционным приемом, выявляющим авторское присутствие и его формирующее произведение творческую волю, является умолчание. Логично предположить, что далеко не все эпизоды из жизни информанта станут материалом для свидетельства. Даже самые емкие произведения не в состоянии охватить все аспекты прошлого, поэтому некоторые обстоятельства, непосредственно не связанные с событиями, составляющими главный предмет интереса рассказчика и автора, неизбежно остаются за пределами текста. Тем не менее, иногда автор может нарочно опускать отдельные фрагменты рассказа, если они не согласуются с его установками. Так, «Биография беглого раба-негра» заканчивается в тот момент, когда Эстебан Монтехо возвращается после Войны за независимость на завод в Ремедиос. Неизбежно возникает вопрос, почему автор решает остановить повествование именно в этой точке и ни словом не упоминает о том, как складывалась судьба рассказчика дальше. Примечательно также и то, что Эстебан Монтехо, имеющий собственное мнение по гораздо менее значительным вопросам, полностью игнорирует в своем рассказе такой важный исторический момент как Кубинская революция. Исключение составляет один лишь фрагмент, в котором Монтехо осуждает Максимо Гомеса и его соратников за то, что они отпустили на свободу военных преступников: «Я бы их поставил к стене, как поступила Революция с убийцами из предыдущего правительства. К стене и все тут»¹⁶¹. О конкретных причинах, побудивших М. Барнета обойти стороной эту тему и исключить из произведения, претендующего как видно из заглавия, на звание «биографии», довольно обширный период из жизни информанта, можно только догадываться. Как бы там ни было, очевидно одно: рассказ о жизни Монтехо после Войны за независимость не согласовывался с авторскими художественными задачами и не укладывался в общую концепцию произведения, о которой мы расскажем подробнее в разделе об особенностях сюжетной организации свидетельства.

3.1.3. Паратекст

¹⁶¹Barnet, M. Указ соч., с. 84

Анализируя композиционную структуру свидетельства, необходимо сказать несколько слов о тех элементах, которые непосредственно окружают текст, вторгаясь зачастую в его ткань. В разных свидетельствах могут встречаться различные паратекстуальные средства (приложения, документы, словари, фотографии, и т.д.), которые имеют определенную функцию в художественной системе произведения. С одной стороны, они, наравне с такими стилистическими приемами в самом тексте, как точное указание дат и географических названий, перечисление имен, и т.д., способствуют созданию эффекта достоверности; с другой, – помогают обнаружить и раскрыть авторский замысел, определенную художественную концепцию, которой подчиняется все произведение.

Ранее уже упоминалось, что при подготовке к первой публикации М. Барнет намеренно постарался придать «Биографии...» вид научного труда, используя для этой цели непритязательную обложку и отсылку на авторитетный исследовательский институт. Э. Бургос поступает схожим образом: так же, как и М.Барнет, она снабжает свое произведение словарем регионализмов, а также включает в предисловие развернутую историческую справку о ситуации в Гватемале в 80-х гг., карту языков майя, где выделены места, упомянутые в рассказе Ригоберты. В конце Э. Бургос помещает манифест и сообщение для прессы крестьянского комитета, в основании и деятельности которого сыграла большую роль семья Менчу.

На реальность описываемых в свидетельстве событий указывает также и портрет информанта, который неизменно помещается либо на обложку («Меня зовут Ригоберта Менчу...», «Если мне позволят сказать», «Упрямый цветок-исоте...»), либо на первый разворот книги («Семь сердец колибри»). М. Вьезер приводит перед текстом самого свидетельства интервью с Домитилой, сделанное после публикации «Если мне позволят сказать», в котором Домитила говорит о своем свидетельстве и предлагает несколько советов к его прочтению и интерпретации. Таким образом, она как бы косвенно подтверждает не только подлинность самих событий, но и то, что ее рассказ был записан правильно, т. е. так, как она его рассказала.

Мощным средством создания эффекта достоверности, конечно же, являются фотографии – неотъемлемый компонент многих свидетельств. Трудно усомниться в реальности описываемых событий, глядя на их документальное подтверждение, на лица их непосредственных участников. Как говорил знаменитый мексиканский писатель Октавио Пас, чьи слова в своем произведении цитирует Э. Понятовска: «Не думаю, чтобы изображения могли лгать. Я видел газеты, фотографии...»¹⁶². Вместе с тем, анализируя содержание фотографий, их расположение по отношению друг к другу и их место в тексте, можно заметить, что здесь также присутствует авторский отбор, выстраивающий изображения в определенном порядке для достижения определенного эмоционального эффекта и максимально полного раскрытия художественного замысла.

Э. Понятовска в своих интервью не раз признавала, что именно она отбирала и размещала фотографии, которые ей удалось получить в 1969 году в издательствах «Эксельсиор», «Эль Универсаль и новедадес», в обстановке строжайшей секретности. В первом издании на испанском языке сорок восемь фотографий предваряют текст и повторяют его структуру: на первых двух страницах расположены четыре кадра, на которых запечатлено становление и рост студенческого движения. Важным напоминанием о том, что протест молодежи был не единичным и обособленным явлением, а следующим этапом сложного процесса формирования народного сознания являются фотография демонстрации железнодорожников 1950-х гг., а также изображение студенческой демонстрации, где на одном из транспарантов появляется имя известного рабочего лидера Деметрио Вальехо, арестованного мексиканским правительством. Жизнерадостная и оптимистичная атмосфера первых фотографий, на которых читатель видит улыбающихся студентов, исполненных верой в свою победу, резко контрастирует с ужасом последующих фотографий, на которых молодым людям противостоят вооруженные солдаты и танки.

Центральное место в этом фотоэссе отведено под изображение тысяч студентов, вышедших на Площадь Конституции. Этот эпизод не раз упоминается в тексте как

¹⁶²Poniatowska, E., Указ. Соч., с. 265

поворотный момент движения, когда «был разрушен миф о Сокало»¹⁶³, то есть когда люди побороли страх и выразили открыто свой протест. По словам мексиканского социолога Лусии Альварес Энрикес, эта демонстрация имела большое значение для роста и укрепления народного самосознания, поскольку впервые пространство, олицетворяющее собой государственную власть и традиционно считавшееся неприкосновенным, было использовано для того, чтобы потребовать от правительства соблюдать права граждан и удовлетворить их требования¹⁶⁴. Попытка разрешить конфликт с помощью диалога представлена двумя следующими фрагментами, на которых изображены президент Диас Ордас, призывающий митингующих к порядку и ректор Национального автономного университета Мексики Хавьер Баррос Сьерра, обращающийся к властям с просьбой отозвать военных с кампуса. Однако сторонам не удается договориться, что приводит к трагическим событиям 2 октября.

В испанском издании фотографий, изображающих непосредственно разгон демонстрации, крайне мало. Для сравнения, в издании 1975 года на английском языке их количество увеличивается в два раза, что отчасти объясняется менее жесткой цензурой и, возможно, большей доступностью информации. Шокирующим свидетельством жестокости и беспощадности, проявленными военными, являются два изображения: взрослых, в ужасе смотрящих на тела студентов в полицейском участке и фотография погибшего ребенка, лаконичная подпись под которой: «Кто отдал такой приказ? Кто осмелился отдать такой приказ? Это преступление»¹⁶⁵ может служить эпиграфом ко всему произведению. Несмотря на очевидный ответ на этот вопрос, наказанными оказываются сами же пострадавшие, на что указывают последние изображения организаторов протестов, взятых под стражу и помещенных в тюрьму. Тем не менее, несмотря на все разочарование, постигшее прогрессивную часть мексиканского общества после краха студенческих иллюзий, автор явно указывает на

163Сокало (исп. *Zócalo*), также Площадь Конституции – главная площадь мексиканской столицы, где размещается главное государственное учреждение страны - Национальный дворец.

164Alvarez Enríquez, L., Distrito Federal: Sociedad, Economía, Política Y Cultura, UNAM, México, 2005. p. 142

165Poniatowska, E., Указ. Соч., с.193

то, что их жертва не будет забыта, помещая в финале своего фотоэссе групповой портрет молодежи, пришедшей почтить память погибших на площадь Тлателолко.

Из приведенного выше анализа, видно, что фотоматериал, использованный Э. Понятовска, был тщательно отобран и выстроен в соответствии с основным замыслом всего произведения. Фотоистория не только добавляет достоверности голосам непосредственных свидетелей, но и усиливает их эмоциональное воздействие на читателя. В других случаях, фотографии, помимо своей универсальной функции создания эффекта реальности, могут открывать дополнительные возможности к интерпретации текста. Рассмотрим, к примеру, случай «Упрямого цветка-исоте», в котором сорок восемь фотографий отображают различные моменты жизни легендарного сальвадорского радио «Венсеремос».

На одном из первых снимков изображен Монсеньор Ромеро – архиепископ Сан-Сальвадорский, правозащитник, убийство которого стало прологом к гражданской войне и чье имя стало символом мученичества за высокие идеалы социальной справедливости. Главным оружием Монсеньора Ромеро было слово: в своей последней проповеди он призвал солдат прекратить насилие и нарушение прав человека. О том, какую важную роль играло именно слово во время конфликта, собственно, и повествует это свидетельство, описывающее первые четыре года жизни партизанского радио. За это время оно стало важнейшим инструментом идеологической борьбы, без которого победа была бы невозможна. Визуально метафора слова как оружия представлена через сопоставление фотографий с изображением людей с автоматами и репортеров с микрофонами. В этой связи особое, аллегорическое значение принимает центральное событие книги – уничтожение печально знаменитого военного командира Доминго Монтероссы, чей вертолет был взорван при помощи специального устройства, встроенного в радиоприемник.

В другом свидетельстве, «Семи воробьях», обращает на себя внимание некоторая скудость фотографического материала. Хотя произведение охватывает довольно обширный период жизни Чийо (кроме детских и военных лет, повествует также и о послевоенных годах, его жизни в Мексике, взрослении и преодолении

психологической травмы), в книге представлены исключительно семейные снимки родителей, братьев и сестер Васкес-Диас, то есть отсутствуют изображения Чийо во взрослом возрасте, с боевыми товарищами или в мирное время. Подписи к фотографиям еще раз напоминают время и обстоятельства гибели каждого члена этой многострадальной семьи. Эта подборка вместе с посвящением «Нашим семьям» придает особый смысл всему произведению. Нашу догадку подтверждают слова отца Лусио, который в ответ на сообщение сына о своем отъезде в Мексику, со слезами на глазах вздыхает: «Боже, сколько же мы потеряли»¹⁶⁶.

Личная трагедия семьи Чийо – это прообраз истории всей страны, вырванной войной из естественного течения жизни и потерявшей связь поколений. Насколько серьезны оказались последствия войны для всей сальвадорской нации видно из заключительных страниц свидетельства Чийо: прожив несколько лет в Мексике, он возвращается в свой родной город и замечает, что «в Сальвадоре многие товарищи так и остались мысленно в том времени, сделались его пленниками»¹⁶⁷. Душевный надлом, выражающийся в ощущении неприкаянности, потерянности присутствует и у самого рассказчика, хотя он и говорит, что ему повезло больше, чем другим, так как в его жизни «были и хорошие моменты. ... иная перспектива и понимание того, что мы пережили в этой войне»¹⁶⁸. Несмотря на то, что он достигает определенного успеха и карьерного роста в Мексике, Чийо после семи лет отсутствия возвращается на родину, где и начинает работать над своим свидетельством вместе с журналистом С. Эскалоном Фонтаном.

В условиях острого кризиса самоидентификации, характеризующего сальвадорское общество послевоенных лет, свидетельства К. Э. Консалви и Лусио Васкеса выполняют важную роль хранителей коллективной памяти, способной стать фундаментом для нации, активно ищущей новые пути самоопределения. Несмотря на все потери и разочарования, в этих произведениях присутствуют оптимистический настрой и уверенность в окончательном преодолении всех трудностей. Залогом

¹⁶⁶Escalón Fontan, S. Указ. соч., с. 315

¹⁶⁷Там же, с.325

¹⁶⁸Там же

будущей победы должны стать упорство и несгибаемый дух сальвадорцев, о чем свидетельствуют названия «Семь сердец колибри», отсылающее к народному поверью о бессмертии, которого можно достигнуть, съев семь сердец колибри и «Упрямый цветок-исоте», упоминающее национальное растение Сальвадора, способное пробить себе дорогу даже через самый плотный грунт.

3.2 Сюжетная организация свидетельства

Учитывая тот факт, что содержание свидетельства достаточно жестко привязано к реальности, логично предположить, что его сюжетная организация не столь сложна и прихотлива, как в собственно художественной прозе. Как уже отмечалось ранее, сюжет свидетельства диктуется самой жизнью и подчиняется реальному течению событий, исход которых зачастую известен заранее. Тем не менее, стремление очевидца к максимальной документальной точности и предельной достоверности все же не исключает трансформации представлений о прошлом, которая может возникнуть под влиянием различных факторов (удаленности во времени от описываемых событий, личностного, обусловленного мировоззренчески и нравственно, отношения к происходящему, и т.д.) В процессе воспоминания конкретные исторические факты возникают в сознании рассказчика через определенный промежуток времени и отражаются в произведении сквозь призму субъективного восприятия. В результате происходит некоторая организация материала за счет отбора фактов, их соотнесения друг с другом, обрамления деталями, дополняющими картину былого, и именно такой, преобразованный рассказ о прошлом становится сюжетной основой свидетельства.

В зависимости от формы свидетельства характер сюжета может несколько варьироваться - быть динамичным, с ярко выраженным сцеплением сцен, либо ослабленным. Первый тип присущ военным хроникам («Упрямый цветок-исоте», «Семь сердец колибри», «Гора – это гораздо больше, чем бескрайняя зеленая степь»), в которых основу сюжета составляет движение исторических событий, участие в нем очевидца и лиц, оказавшихся в его поле зрения. В свидетельствах с этнологическим

уклоном («Меня зовут Ригоберта Менчу...», «Биография беглого раба-негра», «Если мне позволят сказать...») рассказ о трагической судьбе информанта перемежается подробными бытовыми деталями, информацией о традициях, обычаях и верованиях группы людей, к которым он принадлежит. В таких произведениях, как правило, имеет место более сложный принцип организации повествования: информант свободно перемещается от настоящего к отдаленному или более близкому прошлому; прерывается на отступления, философские рассуждения и т. д.

Традиционные элементы сюжета (экспозиция, завязка, нарастание, кульминация, развязка, эпилог) не всегда ярко выражены, поскольку повествование в свидетельстве подразумевает плавное развитие рассказа, содержание которого необязательно распадается на отдельные фрагменты. С другой стороны, сами жизненные обстоятельства могут быть столь драматичными, что воссоздающее их произведение непроизвольно реализует традиционную сюжетную схему. Зачастую в текстах можно выделить отдельные эпизоды, отвечающие общепринятому сюжетному делению (экспозиция – мирная жизнь героя, течение которой нарушается вторжением враждебной силы; завязка – важное решение или трагическое событие, заставляющее рассказчика покинуть отчий дом; нарастание – борьба героя, постепенно формирующая его сознание; кульминация – момент, когда герой, представляющий собой эволюцию всей угнетенной группы, в полной мере осознает себя «новым человеком», способным отстаивать свои права).

Практически все анализируемые в данном исследовании свидетельства имеют схожую экспозицию – описание мирной жизни героя в некотором замкнутом пространстве, будь то индейская община («Меня зовут Ригоберта...»), барак для рабов («Биография беглого раба-негра»), рабочий поселок («Если мне позволят сказать»), деревня («Семь сердец колибри») или город («Гора – это гораздо больше, чем бескрайняя зеленая степь» и ««Упрямый цветок-исоте...»). Как правило, повествование представляет собой серию костюбристских зарисовок, которые сменяются одна за другой: трудовые будни, развлечения, отношения между членами общины, обычаи, религиозные верования, и т.д. Очень часто на этом этапе возникают важные, взаимосвязанные между собой образы дома и детства. Это своего рода

вынесенное за временные скобки пространство, в котором герой пребывает до определенного момента в счастливом неведении о тяжелой ситуации вокруг: «Пулакайо...здесь прошли мои самые счастливые годы. Потому что детство, когда у тебя есть кусок хлеба, чтобы набить желудок, и какая-нибудь накидка, чтобы защититься от холода, ты чувствуешь себя счастливым. Очень мало представляешь себе о реальности, которая тебя окружает»¹⁶⁹ (Домитила); «волшебное время, детство, когда тебя ничего не заботит; ты не думаешь о том, будет ли завтра еда на столе, твоя главная задача - жить, жить, жить»¹⁷⁰ (Чийо); «Словно мой дом был дитя вне времени, представлял собой нечто ненормальное или оказался незнающей забот птичкой. Будто он не считался со временем. Мой дом и представления не имел ни о войне, ни о том, что вообще тогда происходило в Никарагуа»¹⁷¹ (О. Кабесас).

Необходимо отметить, что, избирая отправной точкой своего повествования локусы «деревни», «городка», «общины» и т.д., авторы литературы свидетельства следуют традиции индихенистского романа, возникшего в латиноамериканской литературе в 1920-1930-х гг. Как уже отмечалось в первой главе нашего исследования (Глава I, раздел 1.2.3), представители этого направления (Х. Икаса, С. Alegria, Х. М. Аргедас и др.) создали многочисленные произведения, в основу которых был положен конфликт между индейской общиной и вторгающимися в ее мир чужеродными социально-культурными силами. Противостояние этих полюсов убедительно показано в свидетельстве Ригоберты Менчу, первые годы жизни которой протекают в постоянном движении между двумя пространственными доминантами: суровым, но справедливым нагорьем, где вся жизнь общины построена в согласии с природой и древними законами предков, и жестоким миром плантаций, где индеец вынужден жить и работать в нечеловеческих условиях. Маленькая Ригоберта с семьей и соседями перемещается между этими пространствами в крытом фургоне, в котором люди находятся вместе животными и невыносимо страдают от духоты и тесноты. Этот грузовик с плотной тканью, не пропускающей свежий воздух и не позволяющей

¹⁶⁹Viezzar, M. Указ.Соч., с. 34

¹⁷⁰Escalón Fontan, S. Указ. соч., с. 17

¹⁷¹Кабесас, О. Указ.Соч., с. 242

разглядеть пейзаж, и запертыми внутри утомленными, «ополоумевшими» пассажирами, которые большую часть дороги спят, становится важным символом в произведении. Он олицетворяет ужасную, унижающую человеческое достоинство ситуацию дискриминации, в которой пребывают Ригоберта и ее соплеменники, а также ту пассивность и покорность, с которой они ее принимают.

Катализатором сюжетного конфликта в свидетельстве, как правило, является важное, чаще всего трагическое событие в жизни героя, которое заставляет его осознать несправедливость положения, в котором находятся он сам и та группа людей, к которой он принадлежит. Так, гибель двух братьев во время демонстрации и жестокая расправа над матерью и сестрой заставляют Чийо уйти в партизаны; смерть маленького брата от истощения и гибель подруги, отравленной пестицидами на плантации, вызывают ярость Ригоберты и желание изменить существующий порядок; Омар Кабесас поступает в университет и сразу же оказывается вовлеченным в борьбу против диктатуры.

Примечательно, что момент, когда герой решает начать действовать неизменно связан с перемещением в пространстве: Эстебан Монтехо берет контроль над своей жизнью, когда решает убежать в горы; Чийо, Сантьяго и герои других партизанских хроник впервые выражают протест против окружающей их несправедливости, когда присоединяются к повстанческим отрядам; шахтеры в свидетельстве Домитилы в надежде отстоять свои права спускаются под землю и устраивают там забастовку; Ригоберта в поисках знаний отправляется в город, и т.д. В некоторых свидетельствах изначальная пассивность рассказчика подчеркивается тем способом, которым он покидает свою «тихую гавань»: как правило, это происходит как бы помимо его воли, при помощи какого-нибудь транспортного средства. Например, Сантьяго в «Упрямом цветке-исоте» сначала вывозят из Манагуа на машине, а потом доставляют в Сальвадор на самолете. Тем не менее, оказавшись в новом пространстве, герой начинает постепенно осознавать личную ответственность за собственную судьбу и будущее своего народа, превращаясь из стороннего наблюдателя в активного субъекта.

Обращение авторов к теме путешествия также указывает на связь свидетельства с предшествующей ему литературной традицией Латинской Америки. Как отмечает А. Ф. Кофман в своей монографии «Испанский конкистадор. От текста к реконструкции типа личности», сюжет путешествия еще со времен конкисты прочно вошел в «генетический код» латиноамериканской литературы и, что самое важное, приобрел в ней довольно своеобразную интерпретацию. В отличие от европейской традиции, где главной целью путешествия всегда было познание общества и себя, в латиноамериканской литературе путешествие неразрывно связано с открытием «своего» особого мира и обнаружение некой точки в пространстве, где человек может слиться со средой, со своей культурой и познать свою сущность. Герои испаноамериканской литературы, подобно конкистадорам, отправляются вглубь континента, чтобы открыть «свою» землю и в полной мере ощутить себя американцем. Аналогичным образом, протагонист свидетельства должен вырваться из привычного окружения, попасть в новое для него пространство и таким образом осознать себя как личность и почувствовать свою сопричастность историческому процессу.

Для этого герою зачастую необходимо обрести некую точку отсчета, то есть сначала перейти в чужую культуру, с тем, чтобы потом предпринять возвращение к истокам своей. Особенно показателен в этом отношении случай Ригоберты Менчу, которая отправляется на заработки в город. Поступив в услужение к богатым господам, она постоянно подвергается всяческим унижениям и оскорблениям, которые она вынуждена сносить молча, поскольку не знает языка ее обидчиков. В то же время, перед глазами Ригоберты находится пример другой служанки-индеанки, Канделарии, выучившейся испанскому и усвоившей нормы поведения чужой культуры, согласно которым свои права необходимо активно отстаивать, а не скрывать все возрастающий гнев под маской покорности: «Она [служанка] была сильная и могла дать отпор любому... Так вот, она начала оказывать сопротивление хозяйке»¹⁷². Ригоберта решает последовать примеру Канделарии и выучить испанский. Такое поведение вызывает резкое неодобрение ее родителей, которые считают, что, овладев грамотой, их дочь отвернется от культуры предков и забудет о своей общине: «Они приводили мне в

¹⁷²Burgos, E. Указ. Соч., с.123

пример наших многочисленных родственников, которые, хотя и умели читать и писать, не приносили никакой пользы нашей общине. Научившись читать и писать, они сторонились нас, выдавая себя за других»¹⁷³.

В этой связи становится символической сцена с отрезком ткани, который Ригоберте дает хозяйка. В гневе Ригоберта рвет его на две части. С одной стороны, это первый акт протеста против чужой, неподлинной культуры; с другой – символ того, что отстаивать свои права, Ригоберте придется, предварительно порвав с привычным укладом жизни. По прошествии некоторого времени, Менчу возвращается в родную общину, но уже другим человеком, готовым во что бы то ни стало защищать интересы своего народа. Прямым следствием этого становится появление Комитета за крестьянское единство (CUC), в создании которого Ригоберта принимала самое непосредственное участие. Символические акты отречения от прошлого можно обнаружить и в других свидетельствах: уходя в партизаны, Чийо и его отец рубят мачете подпорки своего дома; Домитила, переехав в шахтерский поселок, начинает активно участвовать в рабочем движении из-за чего ей приходится покинуть религиозную общину своих родителей, запрещающую своим членам заниматься политикой.

Момент, когда герой начинает свое путешествие, является важной отправной точкой: теперь ему предстоит предпринять тяжелый путь, полный лишений, боли и утрат, с тем, чтобы, в конечном итоге, стать «новым человеком». Перемещаясь по латиноамериканскому пространству повествователь, как уже было сказано, обретает себя. Изменения становятся заметны уже в самом начале, и касаются они, в первую очередь, внешнего вида героя. Особенно это очевидно при анализе партизанских хроник, где физические перемены, которым подвергается тело героя, служат неотъемлемой частью процесса конструирования новой идентичности. Прежде всего, новоявленный партизан должен пройти своеобразный акт посвящения, отказавшись от привычной ему одежды и заменив ее на общую для всех, камуфляжную форму. Это дает ему ощущение принадлежности некому единству, братству, но и в то же время

¹⁷³Там же., с.115

символизирует, как было показано выше, отречение от всего привычного. Аналогичным образом, по пути он будет избавляться от всех предметов, привязывающих его к прошлой жизни: «Тебе не снести этот рюкзакище. Лучше вытащи половину вещей»¹⁷⁴; «Я же, стремясь облегчить свой рюкзак, по ходу выбрасывал разные вещи. Ну, одеяло я выбросить не мог, поскольку мне было холодно. Гамак – то же самое, так как в нем я спал. Зато выбросил книги, ножнички для ногтей, ручку, писчую бумагу»¹⁷⁵.

Утрата каждой мелочи все больше отдаляет героя от привычного мира и переживается им особенно тяжело, ведь вместе с потерянным предметом уходят в небытие и память о «всегдашней жизни»: «Чем выше в горы, тем больше нитей, связующих с миром, ты рвешь... вещи, засунутые в вещмешок, значат здесь больше, чем мысли и воспоминания... Потерялся у меня платок... И вот уже оторван от тебя кусочек настоящего. Словно бы оторван кусочек тебя самого, твоей плоти, того, что ты хотел бы сохранить... С каждой такой потерей вроде как бы обкрадывают тебя самого. Тебя обстругивают. Из тебя вырывают часть твоей же личности»¹⁷⁶. Полностью освободиться от власти прошлого – это необходимое условие, которое должен выполнить боец на пути своего становления. Вместе с тем, ему предстоит научиться жить по новым правилам, в окружении новых вещей и людей. Обыденные предметы партизанского быта – рюкзак, оружие, и т.д. – изначально воспринимаются героем как нечто чуждое и даже враждебное: «Я падал, и рюкзак, который я нес на плечах, бил меня по спине... Мне мешало буквально все. И рюкзак, который я волок за собой... Падал я вместе с ним, и он сваливался с меня»; «Я был худющим, и проклятый револьвер бил по моим костям»;¹⁷⁷ «Однажды зимой один товарищ поскользнулся, и во время падения сработали две взрывчатки, которые он нес на спине... В конце концов он умер»¹⁷⁸.

174 Consalvi, С. Н., Указ. Соч., с. 20

175 Кабесас, О. Указ. Соч., с. 104

176 Там же, сс. 229- 230

177 Там же, сс. 77, 78-79.

178 Escalón Fontan, S. Указ. соч., с. 57

Однако постепенно человек привыкает к суровым условиям, приспосабливается к жизни в горах: «Кожа твоя становится бледно-серого цвета... Мозолистые пальцы – это же твои руки... твое тело, которому ты хозяин и которым ты управляешь, а оно постепенно начинает изменяться у тебя на глазах, чего ты избежать не в состоянии... В общем, в зеркале ты видишь, что и сам стал не тот, что прежде. Ты осознаешь, что ты уже по другую сторону, что ты стал уже иным»¹⁷⁹. Вместе с телом героя меняется и его система ценностей: те предметы, которые раньше причиняли лишь дискомфорт и таили в себе угрозу, с течением времени становятся одновременно и как бы частью самого бойца, и его главным сокровищем, обеспечивающим его выживание: «Во время перехода, наступает такая минута, когда тело и одежда – словом, все, что ты несешь на себе, начинает жить как бы в одном ритме. Сердце бьется в том же ритме, что и патроны... Также в унисон пистолет шлепает по определенному месту»; «В горах оружие превращается в часть твоего тела. Причем основную, поскольку, падая, ты бережешь от удара оружие куда больше, чем скажем, руку. Подчас предпочитаешь повредить руку, чем оружие. В горах оно важнее любой части твоего тела»¹⁸⁰. По мере того, как герой преодолевает физическую усталость и преодолевает различные препятствия (тяготы партизанского быта, болезни, укусы ядовитых животных и т. д.), его характер закаляется: «Новый человек преодолевает усталость ног и легких. Он как бы выше голода и дождя, комаров и одиночества. Он рождается там, где необходимо сверхусилие. Он появляется тогда, когда человек начинает делать больше, чем нормальные, обыкновенные люди»¹⁸¹.

Как видно из приведенных выше фрагментов, тело и те трансформации, через которое оно проходит, занимают важное место в структуре идентичности главного героя. С телесностью также тесно связана и тема жестокости, боли и физического страдания, которая является неотъемлемой частью поэтики свидетельства. Любое произведение этого жанра изобилует шокирующими сценами психологического и физического насилия: Ригоберта повествует об ужасных пытках, которым подверглись

¹⁷⁹Кабесас, О. Указ. Соч., с. 230-231

¹⁸⁰Там же, сс. 87 и 174

¹⁸¹Там же, с.119

ее мать и брат Петросинио; Домитила описывает жестокие побои в тюрьме, в результате которых погиб ее новорожденный ребенок; в свидетельствах О. Кабесаса, К. Э. Консалви и Л. Васкеса встречаются многочисленные упоминания тяжелых ранений их товарищей. Эти предельно детализированные, графичные описания телесного страдания приобретают в повествовании особое значение: боль каждого конкретного тела как бы проецируется на всю социальную группу, превращая таким образом индивидуальную травму в коллективную.

Описывая публичную казнь своего брата, Ригоберта отмечает то, какой эффект произвела эта сцена на всю общину: «Как только люди увидели, что солдаты подожгли несчастных, они захотели постоять за себя, рисковать своей жизнью, несмотря на все оружие солдат... Струсив, солдаты поняли, что люди были готовы драться. Даже дети были в ярости, просто они не знали, как эту ярость выразить»¹⁸². Став свидетельницей бесчинств, учиненных над ее соотечественниками, Ригоберта, а вместе с ней и вся община, задаются ключевыми для их самоопределения вопросами: «Вот, что я думала в тот момент. Мы, индейцы, умираем от голода, а когда родителям удастся сохранить нам жизнь и ценой больших жертв вырастить нас, нас вот так вот убивают. Позверски. Так просто невозможно, и именно в этот момент меня озарило: если убийство человека - грех, почему же не считается грехом то, что государство делает с нами?»¹⁸³. После сильного потрясения в сознании угнетенной группы просыпается чувство сопричастности общей судьбе и готовность бороться за свою жизнь и права. Ситуация насилия нарушает привычное течение жизни сообщества, заставляет его пересмотреть свои ценности, и обнаруживает основы его коллективной идентичности.

Помимо упомянутого травматического опыта, важную роль в процессе осознания себя играет обращение главного героя, а, следовательно, и всей группы, к которой он принадлежит, к истокам своей национальной культуры. Так, Эстебан Монтехо, сбежав от рабства в горы, попадает в некий первозданный мир, где обитают персонажи афрокубинской мифологии. Выжить в этих условиях герою помогают его

182Burgos, E. Указ. Соч., сс. 204-205

183Там же

природная мудрость и смекалка, а также некое внутреннее знание непреложных законов этого мира (на тени деревьев наступать нельзя; нельзя следовать за совой, так как она предупреждает о смерти; черная птица призывает души умерших, и т. д). Появление этих фольклорных элементов в «Биографии...» играет особо важную роль, поскольку оно позволяет восстановить прерванную конкистой, насильно вырвавшей предков Эстебана из их родной среды, нить с наследием прошлого и заложить основы подлинно афрокубинской культуры. Попав под влияние этого таинственного пространства, где история тесно соприкасается с мифом, Монтехо преображается: теперь он способен иначе взглянуть на себя, пересмотреть свои жизненные принципы и по-новому оценить окружающую его реальность, которую раньше он воспринимал как данность.

Первые изменения во внутреннем мире героя проявляются в начале второй главы. Хотя «Жизнь на сахарном заводе», в которой Эстебан описывает сцены повседневной жизни негров после отмены рабства, и похожа по своей структуре на первую часть, между ними существует одно важное различие. В первой главе Монтехо еще не осознает себя и отрицает свой мятежный, свободолюбивый дух («...я хотел иметь две фамилии, чтобы меня *не называли* “дитя леса”»¹⁸⁴). До побега в горы, рассказчик крайне мало говорит о себе, и читателю фактически ничего неизвестно, о том, как провел годы рабства сам Эстебан. Его повествование безлично и содержит, прежде всего, информацию антропологического плана о жизни в бараках. Его опыт выживания в горах и соприкосновение с мифическим миром предков помогают Эстебану самоопределиться («Я Эстебан, я был беглым рабом»¹⁸⁵) и обрести внутреннюю свободу. Еще в самом начале второй главы, когда Монтехо поступает на завод в Пурио, он ясно ощущает свою непохожесть на других работников: «Уже никто не следил, чтобы никто не сбежал, ничего подобного. Уже все негры были свободные. Так они сами говорили, потому что, сдается мне, что ужасы с ними все продолжались. И были хозяева, точнее, владельцы заводов, которые по-прежнему считали, что негры были созданы для того, чтобы их держали взаперти и хлестали бичом... Многие негры,

¹⁸⁴Barnet, M. Указ соч., с. 6 “hijo de manigua” (курсив мой)

¹⁸⁵Там же, с. 26

как я посмотрю, так ничего и не поняли, потому что продолжали говорить “Мой хозяин” и шагу боялись ступить за ворота завода. Я же был другой в этом плане: мне не нравилось иметь дело с белыми. Они считали себя хозяевами мира»¹⁸⁶. В другом фрагменте он напрямую связывает свою инаковость с пространством гор: говоря о бывших рабах, которые не выходили за пределы завода, потому что боялись потеряться, он восклицает: «Я не мог так думать, потому что, если я терялся, я находился. Сколько раз я петлял в горах в поисках реки!»¹⁸⁷.

В отличие от первой, во второй главе Эстебан уже не просто пассивно фиксирует какие-то события, он становится их активным участником, что выражается, в частности, в более частом употреблении личного местоимения «я» и большем количестве глаголов в первом лице единственного числа. Он перемещается из одного завода на другой в поиске лучших условий, рассказывает о своих любовных похождениях, анекдоты и случаи из своей жизни. Кульминацией процесса становления Эстебана как личности является его решение вступить в ряды освободительной армии во время Войны за независимость. В отличие от других бывших рабов-негров, которые зачастую шли на войну по причинам, непонятным им самим (вслед за детьми и внуками, ради денег или развлечения), Эстебан действует осознанно. Философски размышляя о неизбежности смерти в конце второй главы, он оправдывает борьбу против испанцев, заявляя, что война была необходима, потому как «несправедливо, что столько рабочих мест и столько привилегий доставалось одним только испанцам»¹⁸⁸. На этом этапе Монтехо уже не просто осознал себя как индивидуальность, но и почувствовал личную ответственность за ход истории.

Третья и последняя глава «Биографии» наглядно иллюстрирует следующий этап эволюции героя: теперь он действует не только и не столько ради собственного благополучия, сколько ради всеобщего блага. Первым актом этого «нового» человека становится призыв к протесту: «Однажды я собрался со своими друзьями, теми, кто дольше всего проработал на заводе, и сказал им, что нам нужно поднять голову. Так

¹⁸⁶Там же

¹⁸⁷Там же, с. 27

¹⁸⁸Там же, с. 69

мы все и ушли на войну»¹⁸⁹. Описывая свои похождения на войне, Монтехо стремится, прежде всего, восстановить справедливость и отдать должное истинным народным лидерам (например, Антонио Масео¹⁹⁰), а также всем бывшим рабам. И те, и другие доблестно сражались за независимость Кубы, но были незаслуженно забыты официальной историей: «Когда закончилась война, начались споры о том, сражались ли негры. Я знаю, что на войне было девяносто пять процентов черного населения. Потом стали говорить, что только шестьдесят пять. И никто ничего не сказал. Вот и остались негры не у дел»¹⁹¹. В то же время он изобличает жадность, жестокость и вероломство многих командиров повстанческих отрядов. В частности, он рассказывает о том, как воевал в отрядах «мошенников под масками освободителей»¹⁹², которые обворовывали местное население, вели междоусобные войны, и зачастую переходили на сторону врага, предавая своих бойцов.

Очевидно, что в последней части образ Эстебана Монтехо приобретает метонимические черты и выражает точку зрения не столько индивидуального, сколько коллективного сознания. В заключение своей «Биографии...» главный герой формулирует ряд суждений о событиях, свидетелем которых он стал, и о кубинской истории в целом. Например, примечательно, то, как он характеризует свою жизнь после того, как празднование победы осталось в прошлом. Фраза «Все, похоже, стало, как и прежде»¹⁹³ указывает на скрытое разочарование народа, чьи ожидания не были оправданы. Монтехо сетует на то, что негры по-прежнему воспринимались исключительно как бывшие рабы, годные лишь для труда в поле и на заводе; руководители национальной борьбы, прежде всего, Максимо Гомес, вместо того, чтобы наказать военных преступников, терроризировавших мирное население, назначило их на высокие посты в новом правительстве, и т. д. Главной же причиной

189 Там же, с. 70

190 Антонио Масео (1845-1896) - один из руководителей борьбы кубинского народа за независимость от испанского господства.

191 Там же, с. 86

192 Там же, с. 74

193 Там же, с. 89

недовольства всего кубинского народа стала интервенция США, которые, по меткому выражению Эстебана, пришли, чтобы «отхватить лучший кусок пирога»¹⁹⁴. Монтехо открыто упрекает деятелей освободительной борьбы в податливости. Об этом, в частности, свидетельствует эпизод с памятниками Максимо Гомесу и Антонио Масео: первый смотрит на север, а второй, отмечает рассказчик, повернут к народу.

Примечательно, что после войны, Эстебан снова возвращается на завод в Ремедиос, что соответствует описанной выше модели перемещений героя в пространстве. Это, в свою очередь, позволяет предположить, что хронотоп «Биографии...» сам по себе является метафорой чередования различных фаз кубинской истории, в которой времена борьбы и роста национального самосознания сменяются временами затишья и осмысления. Учитывая время создания этого произведения, можно предположить, что М. Барнет неслучайно решает «остановить» рассказчика именно в этот момент его истории: неразрешенные противоречия, обозначенные Эстебаном, свидетельствуют о том, что грядет новый этап подъема, призванный установить справедливость и стать истинно народным делом. Для М. Барнета этим этапом, безусловно, является Кубинская революция, которая не только позволила переосмыслить историю острова и выступить с критикой дореволюционного общества, подверженного расовым предрассудкам, но и сделала возможным восстановление коллективной памяти, необходимой для того, чтобы заложить основы подлинной национальной культуры.

3.3 Пространство и время

Во второй половине XX века в творчестве латиноамериканских писателей становится заметным все более возрастающий интерес к культурному наследию прошлого. Многие крупные прозаики и поэты (М. А. Астуриас, Х. М. Аргедас, А. Карпентьер, К. Фуэнтес и др.) целенаправленно занимались изучением различных пластов национальной культуры (индейской, афроамериканской, креольской) и включали их элементы в свой художественный мир на правах важнейших

¹⁹⁴Там же, с.86

конструктивных опор. Так же как и их предшественники, авторы литературы свидетельства в своих произведениях уделяют пристальное внимание теме поиска истоков национального характера и обращаясь к наследию автохтонных культур, пытаются создать некое общее пространство для культурной и исторической самоидентификации.

При анализе произведений становится очевидно, что жанр свидетельства во многом опирается на открытый латиноамериканским романом «интегрирующий хронотоп», который «сливает прошлое, современность и будущее в едином символическом настоящем времени, являющем собой сгусток смыслов всей истории»¹⁹⁵. Например, в «Ночи Тлателолько» три плана, прошлое, настоящее и будущее, взаимодействуют в звучащих в произведении голосах различных эпох. Пророческие слова мексиканского президента Эулалио Гутьерреса: «мексиканский пейзаж пахнет кровью»¹⁹⁶ соседствуют с цитатой из «Равнины в огне» Хуана Рульфо и отрывками из стихотворений Хосе Марти. Помещая события 1968 года в широкий культурно-исторический контекст, автор подводит читателя к мысли, что студенческий протест – не единичная, случайная трагедия, а еще одно звено в длительной, уходящей корнями далеко в прошлое, борьбе мексиканского народа против угнетателей.

Все три времени сходятся в одной точке пространства – площади Тлателолько, которая сочетая в своем архитектурном окружении элементы трех культур: доколумбовой (развалины пирамиды), испанской (католический собор) и современной мексиканской (башня Тлателолько), сама по себе уже является важным символом всего исторического процесса Мексики. Это своего рода сакральный центр, куда ведут все улицы и куда собираются люди в поисках справедливости, в надежде отстаивать свои права. Однако это место имеет и печальную славу: именно здесь в 1521 состоялся последний решительный бой между конкистадорами и ацтеками, который закончился кровавой расправой над побежденными. Грозным предупреждением звучат в середине

195История Литератур Латинской Америки. XX век: 20-90-е годы. Отв. ред. В.Б.Земсков, ИМЛИ РАН, М., 2004, с. 63

196Poniatowska, E., Указ. Соч., с. 269

первой части слова одной из обитательниц прилегающих кварталов: «Тлателолько? Но это же всегда было гиблое место»¹⁹⁷. Ей вторит другой голос: «Рассказывают, что на этом месте наши предки в далекие времена устроили настоящую бойню, много крови пролили, поэтому это проклятое место. Говорят, это были ацтеки, но, поди разберись, правда ли это. Много лет там никто не хотел жить»¹⁹⁸.

Связь между прошлым и настоящим наиболее ярко проступает в конце первой части. Именно здесь, фактически в самом центре произведения, автор размещает отобранные студентами, заключенными в «черном дворце Лекумберри»¹⁹⁹, фрагменты из известной хроники мексиканского антрополога Мигеля Леон-Портильи “*Visión de los vencidos. Relaciones indígenas de la conquista*” («Точка зрения побежденных»). Параллели между событиями шестнадцатого и двадцатого века очевидны: численное превосходство врага; похожая тактика проникновения в ряды противника, которую использовали испанцы и Олимпийский батальон; ужасающая жестокость, с которой победитель расправляется с поверженными. Бросается в глаза и сходство между самими текстами: в обоих случаях, речь идет об истории, представленной глазами побежденных, преследующих цель развенчать официальную версию, представить свою «правду». Тексты имеют схожую структуру (состоят из заимствованных из различных источников фрагментов, поэзии и визуальных образов, организованных по хронологическому принципу) и повторяющуюся символику. В финале и того, и другого произведения на камни площади Тлателолько проливается дождь, смешанный со слезами. Кажется, сама природа скорбит о погибших, и несмываемая кровь должна стать напоминанием грядущим поколениям о той жертве, которую принесли их предки. Таким образом, события прошлого получают иное прочтение и интерпретацию; события же настоящего принимают новое, глобальное звучание. Результатом этого является превращение свидетельства в своего рода «новую» историю осознающего себя как нацию народа. Отличительной особенностью этого дискурса является его ярко выраженный эгалитарный и демократический характер, что

197Там же, с. 122

198Там же, сс.122-123

199Дворец Лекумберри – тюрьма в пригороде Мексико Сити

в произведении Э. Понятовска выражается в том числе и формально - в расположении фрагментов, где «устное» соседствует с «письменным», реплика чиновника – со словами простого рабочего, произведение великого писателя – с криком убитой горем матери.

Стремление придать истории конкретной личности метонимический характер и представить ее как историю всей маргинальной группы приводит к тому, что в свидетельстве зачастую вводятся мифологические и магические элементы, призванные стать опорой для моделирования онтологии национального бытия. Именно с этой целью обращается Э. Бургос к классическим текстам культуры индейцев майя, равно как и к знаменитому произведению «Маисовые люди» лауреата Нобелевской премии М. А. Астуриаса. Эпиграфы, позаимствованные из «Пополь-Вуха», «Чилам-Балама» и вышеупомянутого романа демонстрируют связь прошлого и настоящего, непрерывность времени и традиции. Как бы вступая в диалог с основным повествованием, авторы древних текстов напрямую обращаются к своим потомкам, раскрывая им историю их происхождения: «Тохиль...камнем ударил по коже своей сандали и от этого загорелась искра, затем сияние и вот уже засверкало пламя огня»²⁰⁰; передавая им секреты народной мудрости и знания; наставляя их: «Научитесь заботиться о себе, сохраняя нашу тайну»²⁰¹; и предупреждая их о грядущих опасностях: «Заточите оружие, ибо враг, скрывающийся за горами и холмами, ждет, чтобы напасть с жадностью на простор и богатство земель наших»²⁰². В XVIII главе духи предков материализуются и предстают в образе старой женщины, которая несмотря на свою физическую немощь и слепоту, оказывает сопротивление ворвавшимся в ее дом солдатам. Таким образом, само прошлое как бы встает на защиту своих потомков. В то же время, этот образ является и символом всей угнетенной группы, которая вопреки своей природной кротости и кажущейся на первый взгляд слабости, обладает огромной внутренней силой и при необходимости способна постоять за себя.

200Burgos, E. Указ. Соч., с.80

201Там же, с. 27

202 Там же, с. 128

Так же как и Э. Понятовска в «Ночи Тлателолько», Э. Бургос проводит параллели между прошлыми и современными событиями, что придает последним особый, глубинный смысл, а также способствует выявлению определенных культурных констант, необходимых для формирования и укрепления национального самосознания. Исходя из аналогичных соображений, Эстебан Монтехо, волей М. Барнета, начинает свой рассказ с того, что очерчивает мифологические, мистические и исторические границы пространства культуры, в которые он потом впишет свою личную судьбу. «История жизни» беглого раба начинается задолго до его появления на свет: в первых абзацах своей «Биографии...» Монтехо описывает три ключевых этапа, которые оказали большое влияние на становление кубинской нации. Рассказывая об Африке до прихода первых колонизаторов, где все подчинялось природе и воле капризных богов; о том, как коренные жители были обмануты и увезены в рабство; наконец, о том, как они после долгих лет неволи обрели свою свободу, Монтехо воспринимает эти события как неотъемлемую часть собственной жизни: «У меня ничего из этого не забывается. Я все это пережил»²⁰³. Таким образом, перемещаясь во времени и смешивая в своем рассказе реальные факты с поэтической образностью фольклорного сознания, рассказчик реконструирует узловые моменты национальной истории.

Путешествие во времени зачастую становится возможным благодаря перемещению героя в пространстве. Как было показано в разделе о сюжетном строении, герой свидетельства постоянно передвигается между различными пространственными доминантами (горы, сельва, город и т. д.), и эти передвижения составляют основу художественной и идеологической конструкции произведения. Необходимо заметить, что вышеупомянутые локусы обладают важными устойчивыми характеристиками, которые прочно вошли в «генетический» код латиноамериканской литературы еще со времен испанского завоевания Америки. А. Ф. Кофман в своей монографии «Латиноамериканский художественный образ мира» выделяет следующие базовые характеристики художественного образа латиноамериканского пространства: инаковость, хаотичность, сверхнормативность, таинственность, первозданность,

²⁰³Barnet, M. Указ соч., с. 6

девственность, амбивалентность, фрагментарность и темпоральность. Все эти характеристики в полной мере присущи и тому образу пространства, который возникает в литературе свидетельства.

Так же как и в произведениях предшественников, латиноамериканское пространство зачастую предстает в свидетельстве, как алогичное, спонтанное и неупорядоченное. Оно исполнено таинственности и своей необычностью, и непомерностью повергает уподобленного первопроходцу героя в шок. Фрагментарность образа американского пространства в свидетельстве выражена разнообразием ландшафтных зон - сельва, горы, равнина, каждая из которых представляет собой совсем другой мир. Зачастую переход в новый сегмент пространства воспринимается персонажами как переход в иное измерение. Для того, чтобы попасть туда, им необходимо пересечь некую границу, которая отделяет не только один локус от другого, но и старую жизнь от новой: «И здесь, как только я вышел из этого дома, началась моя голгофа. Начался новый этап моего физического существования, новый этап в формировании моей личности, ее созревании, в развитии моих убеждений, новый этап во всем»²⁰⁴. Чаще всего эта черта, за которой происходит изменение реальности, существует лишь в воображении героя, но иногда она может иметь и вполне конкретное физическое воплощение (например, непроходимая стена леса): «Передо мной стоял густой и непроходимый лес... И идти было некуда... Я же видел перед собой только одну глухую стену, огромное препятствие»²⁰⁵.

Попав в новое пространство, рассказчик, прежде всего, ощущает его беспредельность и хаотичность, что выражается в том числе в отсутствии видимых дорог: «Дороги-то не было»²⁰⁶; «Нам приходилось идти в темноте наугад»²⁰⁷. Герой вынужден продираться сквозь колючие кустарники, густую чащу леса, при этом пространство всячески сопротивляется вторжению «чужака»: «Еще в самом начале

204Кабесас, О. Указ. Соч., с.78

205Там же

206Там же, с. 77

207Consalvi, С. Н., Указ.Соч., с.19

пути Рохелио подвернул ногу. Она раздулась и причиняла ему сильную боль»²⁰⁸; «И вот один из нас уже упал, запутавшись в чем-то, а другой потерял ботинок. Все вокруг было темным, и мокрым...и обжигающе холодным»²⁰⁹. Примечательно, что это ощущение хаоса и враждебности пространства присуще только «пришельцу» и совершенно чуждо проводнику, поскольку он полностью интегрирован в латиноамериканский мир, что вызывает раздражение и некоторую зависть героя: «Понятно, что этот крестьянин умел так ходить, и он все больше удалялся от нас. А мы...мы только и могли сказать, что он, дескать, сукин сын...Я даже не слышал, где же он»²¹⁰.

Как уже упоминалось ранее, продвижение героя в пространстве сопровождается путешествием во времени. Это связано с особенностью латиноамериканского художественного сознания, связывающего некоторые элементы пространства (море, гора, сельва) с темой прошлого, которое подступает к герою буквально с самого начала момента его путешествия. Покидая Манагуа, Сантьяго видит в окне автомобиля призраки минувших дней: отправляясь на войну в Сальвадоре, он вспоминает Сандино и события никарагуанской истории. Интересно, что путешествие в прошлое может произойти и когда герой покидает мистическое пространство гор. Так, О. Кабесас отмечает: «В общем, пока ты спускаешься вниз, ты как бы возвращаешься в прошлое. Не только в недавнее прошлое, когда ты уходил в горы, но и в твое детство и отрочество»²¹¹. Темпоральность американского пространства определяет специфику его измерения и структурирования. Герои партизанских хроник, находящиеся в постоянном движении, подобно конкистадорам, измеряют пройденные дистанции временем, так как привычные меры длины оказываются недействительными: «И так продолжалось, пока мы не остановились. Наконец-то! «Ну что, добрались до лагеря?» — сказал я, поскольку не имел представления, где мы находимся. Я чувствовал, что мы прошли без остановки эдак часа три-четыре! А

208 Там же

209 Кабесас, О. Указ. Соч., с. 78

210 Там же, с. 79-80

211 Там же, с. 170

сколько можно пройти за три часа? Я прикинул, исходя из того, как мы пешком ходили из Леона в Манагуа. Время уходило примерно то же, а проходили мы тогда километров 20. Но дорога-то тут совсем иная, сказал я себе»²¹²; «Путь мы держали дальше, в глубь гор, и идти предстояло дней 15. Да, вспоминаю, что до партизанского лагеря мы добрались за 15 дней»²¹³.

Инаковость пространства, его непохожесть на привычный мир порождают в человеке ощущение присутствия тайны: «Горы были покрыты высоченными деревьями, между которыми росли мелкие деревца, кусты и трава, делая этот лес труднопроходимым и таким густым, что земли не видно. Впрочем, не видно было и неба, поскольку вверху смыкались кроны больших деревьев...» и далее «Все здесь заключало в себе тайну, все было внове»²¹⁴. Горы воспринимаются как некое магическое, населенное духами, место, попасть куда может только посвященный. Во многом, этому способствуют рассказы местных жителей и проводников. Так, Сантьяго описывает в «Цветок-исоте...» случай, когда во время одного из переходов, повстречавшаяся на пути отряда крестьянка, рассказывает им легенду о проклятой горе Пелон, где в полнолуние происходят странные вещи.

Ощущение тайны усиливается по мере приближения к другой важной координате художественного пространства – так называемому «сакральному центру», т. е. некой области абсолютной реальности, как правило, в высшей степени священной. Такой точкой «где происходит максимально сильная актуализация прошлого»²¹⁵ является, например, площадь Тлателолько в произведении Э. Понятовска. В партизанских хрониках роль сакрального центра выполняет лагерь командования, местоположение которого строго засекречено. Это место, являющееся чистым воплощением революционного духа, обитель высшей правды, способное прояснить любые сомнения и укрепить дух, воспринимается бойцами как нечто неуязвимое и

²¹²Там же, с. 81

²¹³Там же, с.103

²¹⁴Кабесас, О. Указ.Соч., с. 89

²¹⁵Кофман А.Ф. Механизмы культуuroобразования в Латинской Америке, *Iberica Americans*, Наука, М, 1994. С. 102

мифическое: «Ведь существовал целый миф о товарищах в горах. Миф о Модесто, который там, наверху. А в городе мы, подпольщики, и те, кто действовал легально, говорили о горах как о чем-то мифическом. Там де наши силы, лучшие люди и оружие. Там — залог нашей победы, гарантия будущего, спасательный круг, чтобы не сгинуть в пучине господства диктатуры, залог нашего стремления не сдаваться. Там — вера в то, что так не может продолжаться, что Сомоса не может править...» и далее: «Скоро я должен был попасть туда, где находилось все наиболее тщательно укрываемое и засекреченное, наиболее цельное и нетронутое, чем располагал СФНО, в его святая святых. Это было самое сердце Сандинистского фронта, фронта Карлоса Фонсеки...»²¹⁶.

Тем не менее, несмотря на то, что горы являются символом высоких идеалов, надежды на справедливость и свободу, их красота и величие зачастую сочетается с жестокостью и открытой враждебностью по отношению к нарушителям их покоя. Здесь проявляется такое качество латиноамериканского художественного пространства как амбивалентность. Повествователь то любит и восхищается природой, то испытывает ужас перед ее непредсказуемостью и жестокостью: «Я так до конца и не понял, полюбил я горы или нет. Ведь грустил же я, покидая их. Но я же их и ненавидел. Да, я стал их ненавидеть»²¹⁷. О. Кабесас неоднократно говорит, что после смерти своего боевого товарища Тельо, он «не доверял горам. Они могли оказаться и на стороне гвардии»²¹⁸. Пространство оказывает на героя психологическое давление, которое выражается в мотиве преследования: рассказчика не отпускает ощущение, что за ним кто-то наблюдает. Возникает конфликт между героем и пространством, который достигает своего апогея в том случае, если пространство от пассивной враждебности переходит к прямой агрессии: это может быть укус ядовитого животного или насекомого; грязь, попавшая в рану; вода, намочившая провиант, и т. д.

На страницах свидетельства часто возникают сюжеты и образы, характерные для латиноамериканской литературы в целом. В частности, в литературе свидетельства

²¹⁶ Кабесас, О. Указ. Соч., сс.37 и 87

²¹⁷ Там же, с. 166

²¹⁸ Там же, с. 151

американское пространство воздействует на персонажей, формирует их характер и изменяет сознание. Приближаясь к сакральному центру, герои радикально переосмысливают свои жизненные принципы. Именно поэтому образы пространства или отдельные элементы, представляющие его метонимически, зачастую выносятся в заглавие свидетельства: «Дни сельвы» (Марио Пайерас), «Гора – это гораздо больше, чем бескрайняя зеленая степь» (О. Кабесас), «Под деревьями» (М. Роберто Моралес), «Упрямый цветок-исоте» (К. Э. Консалви) и т. д. Преодолевая многочисленные трудности, в непрекращающейся борьбе за выживание, повествователь проделывает путь духовного восхождения к осознанию революционных идеалов и готовности к самопожертвованию: «В горах мы избавлялись от разных пороков. Мы научились быть скромными, поскольку в одиночку ничего ты там не стоишь. Ты учишься быть простым, уважать принципы, ценить сугубо человеческие достоинства, которые так ярко там проявляются»²¹⁹. Горы - это символ мужества и братства, но это также и символ крепкого духом никарагуанского народа, революционного потока, который уже не остановить. Это своего рода школа, где формируется «новый» человек, обладающий чувством собственного достоинства и готовый отстаивать свои права.

Таким образом, становится очевидно, что в жанре свидетельства пространственно-временные отношения играют очень важную роль и являются опорой его художественной и идеологической конструкции. Путешествуя в пространстве и времени, герой духовно преображается: открывая и познавая свой мир, он познает свою сущность. Эти перемены вызваны особыми свойствами латиноамериканского художественного пространства, чьи специфические имманентные характеристики прочно заложены в «генетическом» коде латиноамериканской литературы.

3.4 Стилистические особенности свидетельства

Одна из наиболее ярких жанрообразующих черт свидетельства – это наличие непосредственного голоса повествователя, который обращается к читателю через текст. Это «Я», принадлежащее субалтерну и апеллирующее к читателю, заявляет о

²¹⁹Там же, с. 112

своим существованием и стремится утвердить свой образ буквально с первых строк произведения: «Меня зовут Ригоберта Менчу. Мне двадцать три года»²²⁰; «Я начну с того, что...»²²¹; «Я хорошо помню, как мы с Хулио и другими ребятами..»²²², и т. д. Присутствие этого голоса, который читатель должен почувствовать как голос реального, а не выдуманного персонажа, свидетельствует о желании нарушить молчание, отказе признавать поражение, стремлении повлиять на институт власти с позиции угнетенных слоев населения. Учитывая вышесказанное, становится понятна важность личного имени или личного воззвания, которые очень часто встречаются в названии свидетельств: «Меня зовут Ригоберта Менчу, и так у меня родилось сознание», «Я, малолетний преступник», «Если мне позволят сказать», «Уилька: говорит перуанский крестьянин», и т. д.

Тем не менее, это «я», как уже было показано раньше, имеет метонимический характер, и является частью большего целого, некоего «мы». Хотя повествование ведется от первого лица, рассказчик постоянно обращает внимание на то, что он говорит от лица всей группы людей. Одной из главных причин, побудивших повествователя нарушить молчание, является его осознание того, что его отдельно рассказанная жизнь имеет символическую ценность именно потому, что она стремится воссоздать полифонию других голосов, других жизней и трагедий. Говорящий полностью идентифицируется с группой, классом его принадлежности, что выражается в постоянном употреблении местоимений «мы», «наши», а также в периодически возникающих образах единого организма: «При ходьбе все наши лица словно бы сливались в одно»²²³. Особенно восприятие общины как единого целого заметно в сценах описания казней или пыток, в которых тело одного символизирует всю группу, а страдания, которые выпадают на его долю, неизбежно воспринимаются как коллективная травма. Описывая страшную смерть своего брата Петросинио,

220Burgos, E. Указ. Соч., с. 21

221Viezzar, M. Указ.Соч., с.11

222Escalón Fontan, S. Указ. соч., с. 17

223 Там же, с. 115

Ригоберта отмечает, что в тот момент она оплакивала не только его, но и всех остальных несчастных, казненных вместе с ним.

Община – неотъемлемое условие существования героя, но каждый ее член уникален и самоценен: «Мы все части одного большого механизма. Если какой-то детали не хватает, машина не работает. Значит, каждому нужно найти подходящее место; научиться ценить вклад каждого. Кто-то умеет красиво говорить; кто-то хорошо писать... Кому-то выпадает на долю страдать, стать мучеником; кому-то нужно рассказать эту историю. И так мы должны взаимодействовать»²²⁴. Этому метонимическому «я - мы» противостоит антисубъект «они», который ставит под угрозу свободу, благополучие или даже само существование субъекта. Примечательно, что даже в тех случаях, когда враг персонифицирован («солдат», «землевладелец», «надсмотрщик»), и т. д., он всегда остается анонимным. Подразумевается, что это всего лишь исполнитель, находящийся в подчинении у некоего абстрактного «высшего зла» - всей системы угнетения и репрессий: «Это не моя вина», - объясняет солдат, схваченный односельчанами Ригоберты: «Мне приказывают. Нас заставили сюда прийти»²²⁵. Характерным признаком такого агента является его исключенность из общности, в том числе и в языковом плане. Говоря о наемщиках, которые работают на плантациях, Ригоберта отмечает, что они «из той же деревни, но живут вне общины, поэтому и ведут себя по-другому... они говорят по-испански и именно это сближает их с землевладельцами, потому что мы, индейцы, не говорим по-испански»²²⁶.

Бороться с системой можно только изобличая ее, что, собственно и делает свидетельство, становясь, таким образом, не просто хранилищем памяти, но и важным инструментом борьбы за будущее. Одна из тактик свидетельства, заключается в призыве к солидарности, что достигается посредством метафоры свидетельства. Субалтерн решается нарушить молчание и рассказывает свою историю автору-соучастнику, чье присутствие в тексте постоянно подчеркивается различными речевыми маркерами: «правда?», «слышишь?», «представляешь», «как я тебе уже

224Viezzet, M. Указ.Соч., с. 32

225Burgos, E. Указ. Соч., с. 174

226Там же, сс. 43 - 44

говорил» и т.д. Тем не менее, это «ты-слушающее» выполняет всего лишь роль посредника между говорящим и истинным адресатом его сообщения, то есть читателем, который, в свою очередь, также является частью большой анонимной аудитории («ты-вы»). Эта группа также противопоставлена «я-мы», но, в отличие от «они», не враждебна ей. Одно из значений слова «свидетельство» (*testimonio*) в испанском языке - «давать показания, торжественно клясться» в юридическом или религиозном смысле. С одной стороны, сам повествователь является свидетелем каких-то трагических событий, но в то же время, рассказывая о них, он обращается к читателю, призывая его также выступить в роли свидетеля творящейся несправедливости.

По выражению американского исследователя Джона Беверли, «читатель свидетельства предстает как бы членом коллегии присяжных в судебном заседании»²²⁷. При этом, рассказчик апеллирует к чувству солидарности конечного адресата, его способности понять и прочувствовать чужие боль и страдания. В одной из самых шокирующих и запоминающихся глав своего свидетельства Ригоберта рассказывает о пытках и убийстве ее шестнадцатилетнего брата Петросинио солдатами гватемальской армии на площади небольшого высокогорного городка Чахуль: «...я смотрела и не могла поверить, что это был мой братишка. В чем была его вина? Он был всего лишь ребенок, и ему столько пришлось перенести. Уже потом, капитан приказал отряду увести «наказанных», раздетых и изуродованных. Их тащили по земле, многие не могли идти сами. Их собрали в одном месте, так, чтобы их все могли видеть. Выстроили шеренгу. Капитан позвал самых ужасных преступников - «каибилес», которые одеты иначе, чем другие солдаты. Они самые обученные, самые сильные. Значит, он вызвал «каибилей», и они принялись обливать всех несчастных бензином. ...Ну так вот, они [солдаты] выстроили всех несчастных и облили их бензином, а затем подожгли. Многие стали молить о пощаде. Некоторые кричали, некоторые стали метаться, но не могли издать ни звука - им просто не хватало

227Beverley, J., *Testimonio, Subalternity, and Narrative Authority, A Companion to Latin American Literature and Culture*, Blackwell Publishing, 2008, p.574

воздуха!»²²⁸. Этот, без сомнения, мощный отрывок наглядно демонстрирует, что свидетельство функционирует иначе, нежели описание журналиста или этнографа от третьего лица. Благодаря присутствию голоса непосредственного свидетеля, читателю приходится как бы вжиться в ситуацию и в полной мере пережить ужас и страдания других людей, почувствовать себя сопричастным их судьбе.

В то же время, наличие голоса субалтерна в свидетельстве – это и литературный эффект, который создается как самим повествователем (посредством использования приемов разговорной речи), так и собеседником-составителем, который расшифровывает, редактирует и создает историю из устного рассказа. Как уже отмечалось ранее, многие авторы открыто признавали, что свидетельство не является дословным воспроизведением устного рассказа. М. Барнет в своих интервью и статьях часто критиковал современных авторов за то, что они стремились передать устную речь как можно ближе к ее реальному звучанию. По мнению писателя, это приводит к тому, что само произведение выглядит комично и неправдоподобно, а его персонажи – упрощенно и карикатурно. Сам М. Барнет называл голос Эстебана Монтехо литературным приемом, который он использовал совершенно сознательно для придания своему произведению большей достоверности. Для того чтобы повествование выглядело спонтанным и естественным, автору пришлось отобрать некоторые характерные особенности речи Монтехо и использовать их по своему усмотрению, так, чтобы, с одной стороны, сделать текст читаемым, но при этом и сохранить стиль изложения рассказчика: «Устность является главнейшей характеристикой языка документального романа. Но это должна быть именно воссозданная устная речь, а не просто воспроизведение того, что было на пленке. Из записей я позаимствовал тон повествования, его интонации и различные эпизоды жизни героя; все остальное – стиль, отдельные детали, я добавил сам... Автор документального романа должен дать волю своему воображению до тех пор, пока это не искажает характера персонажа или его манеры говорить»²²⁹.

228 Там же, с. 204

229 Barnet M. *The Documentary Novel*, Council on International Studies, State University of New York at Buffalo, 1979, p 25

Чтобы убедить читателя в «нелитературности», «разговорности» свидетельства, писатели используют ряд приемов, имитирующих устную речь и направленных на создание так называемого «эффекта реальности». Прежде всего, очевидно стремление автора убедить читателя в том, что контроль за ходом повествования принадлежит самому рассказчику. Повинуясь своей внутренней логике, свидетель сам отбирает и материал, и момент его подачи, о чем он периодически сообщает собеседнику: «Мой отец все видел с горы. Он видел, как в них стреляли, но об этом я тебе расскажу позже»²³⁰, «Так значит я продолжу тебе рассказывать про лагерь в Хоатеке»²³¹ («Семь сердец колибри»), «об этом я расскажу в свое время»²³² («Упрямый цветок-исоте»). При этом рассказчик не просто «ведет» свое повествование по заранее установленной схеме или плану, но импровизирует: вместо того, чтобы следовать строгой хронологической последовательности изложения, забегает вперед или, наоборот, вспомнив что-то важное, возвращается назад. Какое-то событие может натолкнуть на размышления, вызвать в сознании образы, ситуации, вынуждая повествователя останавливаться, делать отступления, ремарки, пускаться в пространные рассуждения. Описывая смерть братьев, Чийо неизбежно возвращается в прошлое, вспоминает эпизоды детства. Эстебан Монтехо постоянно прерывает течение своего рассказа, чтобы высказать свое суждение по тому или иному поводу.

Как это часто случается во время устного рассказа, одна сцена вызывает к жизни в памяти другие эпизоды, и так, переходя от одной картины к другой, повествователь плетет кружево своей истории. Рассказчик в свидетельстве уподобляется традиционному латиноамериканскому «куэнтеро» (сказителю) с фольклорным типом сознания, в котором вымысел и реальность тесно взаимосвязаны. Так, Эстебан Монтехо начинает один из своих пассажей с описания жестоких наказаний, которым подвергались негры на сахарных плантациях, что постепенно наводит его на размышления о здоровье, гигиене, заболеваниях и аспектах здравоохранения в эпоху рабства. Заканчивается же этот фрагмент анекдотом об ожившем покойнике и

230Escalón Fontan, S. Указ. соч., с.39

231Там же, с.75

232Consalvi, C. H., Указ.Соч., с. 197

утверждением, что некоторые негры, спасаясь от поработителей, улетали в родные края. Ригоберта рассказывает о мистическом двойнике человека – науале. В «Семи воробьях» герой, пробираясь ночью по развалинам печально известного кантона Эль Мосоте, население которого было почти полностью уничтожено бойцами элитного батальона Атлакатель, слышит стенания, детский плач, крики и грохот обваливающихся стен.

Одним из способов привязать художественный мир произведения к реальности, показать, что то, что описано в свидетельстве действительно было, являются своеобразные «якоря» - мелкие детали, которые, казалось бы, включены в повествование совершенно случайно и никакой смысловой нагрузки в нем не несут. Рассказывая о своем первом опыте столкновения с гвардейцами, О.Кабесас упоминает кантину, «которая принадлежала одной толстой сеньоре (Она, кстати, поколачивала своего мужа, и это заведение называли именем хозяйки)»²³³. В другом месте, описывая своего товарища, он говорит, что от него исходил «запах... брильянтина (его продавали завернутым в кусочек бумаги, он был красного, зеленого или голубого цвета)»²³⁴. В «Семи воробьях» в эпизоде, повествующем о перезахоронении брата Чийо, появляется следующая фраза: «Мы вырыли могилу в тени мангового дерева, рядом с зарослью бромелий, плоды которых люди часто едят с яйцом»²³⁵. Все эти детали: цвет и упаковка брильянтина, подробности семейной жизни хозяйки питейного заведения, способы употребления в пищу плодов бромелий, являются избыточными; они никак не связаны с самой историей и находятся в определенном диссонансе с окружающей их конструкцией. Тем не менее, эти элементы повседневности крайне важны для создания эффекта достоверности, который в случае свидетельства, можно назвать двойным: они убеждают читателя и в реальности описываемого события и голоса, который о нем рассказывает.

Речь говорящего подчеркнута диалогична. Выше уже говорилось о том, что субалтерн постоянно пытается завладеть вниманием собеседника, апеллирует к нему,

²³³Кабесас, О. Указ.Соч., с. 17

²³⁴Там же, с.19

²³⁵Escalón Fontan, S. Указ. соч., с. 298

используя различные речевые маркеры: «Это я тебе рассказываю о 1981-м», «Нет, ты представь себе!»²³⁶ («Гора - это гораздо больше..»), «ну, ты представляешь себе»²³⁷, «правда?», «не так ли?» («Если мне позволят сказать»); «знаешь, они мне понравились своей решительностью»²³⁸. В некоторых случаях присутствие слушателя можно угадать по ответу на вопрос, который цитирует говорящий: «Эта кость, где ноги, как она называется? Ага, тазовая. Так вот...»²³⁹, а также по жестам говорящего, которые находят свое отражение в тексте и как бы подчеркивают стремление свидетельства освободить устное творчество от письменности: «А потом выпил у нас на глазах всю эту банку... вот такого размера, и не преувеличиваю, и до дна»²⁴⁰; «Так вот, мы привязали каждому по нейлоновому шнуру, вот здесь, где ремни портупей, сзади»²⁴¹; «На вот, я тебе листовки принесла»²⁴². Также обращает на себя внимание и частое использование кратких предложений, в которых можно встретить различные вставные конструкции, вводные слова, уточнения и пояснения: «значит», «значит так», «то есть», «потому-то», «так вот», и т. д. Наличие таких структур, а также неполных или незаконченных предложений создает эффект отсутствия предварительного обдумывания высказывания и отбора языкового материала.

«Разговорность» художественного языка свидетельства акцентируется и сменой грамматических времен: учитывая характер свидетельства, логично предположить, что в повествовании доминируют различные формы прошедшего времени. Тем не менее, в моменты наивысшего эмоционального напряжения, говорящий словно забывается и переходит на историческое настоящее, пригашая слушателя увидеть ситуацию воочию. Например, в «Упрямом цветке-исоте» кульминационная сцена уничтожения военного командира Доминго Монтероссы описана целиком в настоящем времени, что

236 Кабесас, О. Указ. Соч., с. 178

237 Escalón Fontan, S. Указ. соч., с. 78

238 Poniatowska, E., Указ. Соч., с. 61

239 Кабесас, О. Указ. Соч., с. 100

240 Там же, с. 82

241 Там же, с. 99

242 Poniatowska, E., Указ. Соч., с. 61

оживляет рассказ, придает ему большую изобразительность. Постоянное чередование глагольных форм прошедшего и настоящего времени особенно характерно для произведений, которые имитируют хроники или дневниковые записи. Другой интересный прием, встречающийся в свидетельстве, – описания, составленные полностью из номинативных предложений. Сосредоточиваясь преимущественно на внешнем действии, состоянии персонажей, мелких деталях, в том числе и пейзажных, автор, с одной стороны, полностью устраняется, а с другой – смотрит в упор, крупным планом фиксируя сиюминутную данность: «Толпы толстенных старух в фартуках. Кем-то испуганная собака. Еще один пьяный, упавший с коня. Свиньи, пожирающие на улице детский кал. Свинопасы, загоняющие свиней в вагоны. Торговки, отгоняющие от своих товаров неуклюжих холощенных свиней, грязных и грузных»²⁴³ («Гора – это гораздо больше...»); «Несколько трупов на Площади Трех культур. Десятки раненых. Женщины в слезах с детьми на руках. Выбитые стекла. Сожженные квартиры. Сорванные двери зданий. Прорванные трубы. Вода, сочащаяся из зданий. И непрекращающиеся выстрелы»²⁴⁴ («Ночь Тлателолько»). Такой способ выстраивания четкого, последовательно реализуемого визуального ряда в определенной степени оказывается близок к кинематографической технике.

Одна из специфических особенностей речевой манеры героя-повествователя – это наличие повторов, которые выполняют несколько различных функций в повествовании. Иногда они указывают на то, что рассказчик является носителем определенной устной народной традиции (африканской, индейской, и т. д.), в которой повторы составляют одну из наиболее характерных особенностей фольклорно-эпической эстетики. В таких случаях, повторы чаще всего используются как один из способов связи между предложениями, при котором одна часть первой фразы полностью или практически полностью повторяется в начале второй с усилением акцента на главном элементе: «Мы придумали наш условный сигнал. Нашим условным сигналом было все, что находилось под рукой...», «Я помню, что мы, индейцы, устроили специальную церемонию... Церемонию, во время которой мы

²⁴³Кабесас, О. Указ. Соч., с.171

²⁴⁴Poniatowska, E., Указ. Соч., с. 186

просили...Была устроена церемония...»²⁴⁵; «В этот момент ты чувствуешь, что земля уходит из-под ног, иногда даже впадаешь в панику. В панику впадаешь, видя, как на тебя несется самолет и из-под его крыла вылетает бомба»²⁴⁶.

Кроме этого повторы играют существенную роль в упорядочении общей композиции произведения. В частности, в «Биографии беглого раба-негра» постоянно появляются тематические повторы: Монтехо описывает одни и те же аспекты (религиозные ритуалы, свои отношения с женщинами, игры и развлечения, тяжелая работа, и т. д.) в разные исторические периоды. Тематическая организация текста в данном случае объясняется такой особенностью человеческой памяти как избирательность: Эстебан, вместо того, чтобы излагать события своей жизни в линейной последовательности, останавливается на тех темах, которые ему интересны, или которые его волнуют.

Повторения ключевых слов и фраз усиливают центральную тему произведения, обеспечивают структурно-смысловое единство. В «Ночи Тлателолько» звучащие рефреном обрывки фраз и лозунги, многократно повторяемые слова обеспечивают целостность состоящего из отдельных фрагментов текстового пространства. В то же время, постоянное выделение определенных элементов обращает на себя внимание читателя, а также задает повествованию ритм и темп, которые зачастую наделяют отдельные эпизоды свидетельства особой поэтической силой: «Когда я уходил в горы, то шел туда твердый духом и без каких-либо сомнений, хотя подчас говорить так некрасиво. Я уходил в горы, зная, что за моей спиной – СФНО, а, следовательно, я не одинок. [...] Так вот, повторяю, я уходил в горы в абсолютной уверенности, что или погибну, или вернусь с победой, чувствовал себя так в основном потому, что оставлял после себя Субтиаву²⁴⁷. А к тому моменту, когда я уходил в горы, Субтиава уже была

245Burgos, E. Указ. Соч., с. 151

246Escalón Fontan, S. Указ. соч., с. 113

247Небольшой поселок в Никарагуа, расположенный неподалеку от г. Леон с преимущественно индейским населением. Именно здесь О. Кабесасу и его соратникам удалось организовать первый марш антиправительственного протеста.

сила»²⁴⁸. В приведенном выше фрагменте постоянное повторение «когда я уходил в горы», сохраняющееся и далее на протяжении всей главы, не только придает тексту связность, но усиливает его эмоциональное воздействие. В то же время, этот напевный речитатив сближает художественный язык этого эпизода с торжественным и ритмически организованным языком героического эпоса.

В то же время, нельзя исключить возможность и тавтологических повторов, которые при редакции текста автор оставляет намеренно. Причиной этому может быть желание продемонстрировать неподготовленность, естественность речи, либо, как в случае с Ригобертой, тот факт, что язык, на котором говорит повествователь, не является его родным: «Один или несколько товарищей принимались ставить или совершенствовать *ловушки*, которые у нас были. Изначально эти *ловушки* предназначались для мышей, которые питаются кукурузой или для других животных, которые спускались с гор и уничтожали наши посевы. Эти *ловушки* мы стали использовать по-другому [...] *Ловушек* сразу надо ставить много, потому что одна *ловушка* может не сработать»²⁴⁹. Постоянное повторение одного и того же слова может объясняться как желанием говорящего акцентировать на нем внимание слушающего, но также может быть и следствием не очень уверенного использования испанского, который Ригоберта выучила незадолго до встречи с Э. Бургос.

Наконец необходимо отметить несколько лексических особенностей художественного языка свидетельства. Очевидно, что в таких произведениях как «Биография беглого раба-негра», «Меня зовут Ригоберта Менчу», «Если мне позволят сказать» наблюдается в целом характерная для латиноамериканской литературы традиция поэтизации и эстетизации просторечия. Эта идея как нельзя лучше соответствовала стремлению авторов свидетельства представить субалтерна как носителя подлинной национальной культуры. Кроме этого, использование сельского просторечия создает у читателя впечатление, что история рассказана непосредственно свидетелем событий, при минимальном вмешательстве самого писателя.

²⁴⁸Кабесас, О. Указ.Соч., с. 63

²⁴⁹Burgos, E. Указ. Соч., с. 153 (курсив мой)

В «Ночи Тлателолько» речь студентов, изобилующая разговорными формами, просторечиями, жаргонизмами и диалектизмами резко контрастирует с официальным языком газетных сообщений, радиообращений и речей политиков. Таким образом, Э. Понятовска добивается того, что конфликт между народом и правительством, отсутствие общего средства коммуникации, следствием чего является полная невозможность взаимопонимания, очевиден даже на уровне языка. Обращает на себя внимание также и частое использование сниженной лексики (в том числе, обценной лексики). Благодаря своей социокультурно обусловленной нагрузке подобные слова позволяют создать некое общее пространство самоидентификации. Об этом, в частности, говорит и мексиканский писатель, и философ Октавио Пас. В своем сборнике эссе «Лабиринт одиночества» он заявляет, что знание и умение правильно употребить «запрещенные слова» – это один из способов утвердить независимость и самостоятельность национального духа. «Сочные выражения и соленые высказывания»²⁵⁰ являются подлинно народным языком протеста.

Примечательно, что сам субалтерн отчетливо понимает, какую важную роль играет язык в борьбе за освобождение. Омар Кабесас, вспоминая первые годы своей революционной деятельности, делится важным открытием: «Я обнаружил, что от того, каким языком мы говорим, зависит многое»²⁵¹. Язык – это тоже мощное оружие, которым необходимо научиться пользоваться.

Ригоберта учит испанский язык, потому что это единственный способ рассказать широкой аудитории о том, какие тяготы выпадают на долю гватемальским индейцам; О.Кабесас и другие партизанские лидеры, мексиканские студенты учатся говорить на народном языке, чтобы стать ближе к своей аудитории, завладеть ее умом и сердцем: «Я учусь в Национальном университете, где в основном используется язык науки.... (поэтому) никто нас не понимал. Не было взаимопонимания. Рабочим мы казались клоунами, дурачками. Я сам видел, как менялся язык, или лучше сказать, как

250Кабесас, О. Указ.Соч., с.15

251 Там же, с. 70

находился общий язык... Постепенно народ научил нас своему языку, и их аплодисменты ясно указывали на то, что мы хорошо друг друга понимаем»²⁵².

Как видно из всего вышесказанного, свидетельство, будучи одной из стратегий борьбы за справедливость, использует язык для достижения нескольких важных целей. Прежде всего, точно отобранные и воспроизведенные языковые средства создают ощущение непосредственного общения, непринужденности и естественности речевого акта. Голос рассказчика ведет повествование, воссоздавая события, непосредственным участником или свидетелем которых он является, с позиций сугубо своего мировидения, мироощущения и культурного уровня. Учитывая метонимический характер героя-повествователя, это позволяет утвердить самобытность и независимость национальной культуры, продемонстрировать ее богатство и уникальность. Вместе с тем, язык в свидетельстве - это и мощное орудие протеста против тяжелой действительности. По сути, авторы свидетельства следуют совету знаменитого мексиканского писателя Карлоса Фуэнтеса, утверждавшего, что литература не может осуществить свою освободительную миссию без «языковой революции»²⁵³, и ищут именно те «крепкие, точные слова и выражения...[которые] вбирают в себя ярость, ненависть, надежду и твердость»²⁵⁴, позволяя угнетенным рассказать о том критическом положении, в котором они находятся.

ВЫВОДЫ К ГЛАВЕ 3

В третьей главе данного диссертационного исследования перед нами стояла задача выделить некие художественные характеристики, которые являются общими для всех произведений, написанных в жанре свидетельства.

Для этого мы отобрали очень разные по форме работы: устный рассказ непосредственного участника и/или свидетеля событий, записанный и обработанный писателем-медиатором; личное свидетельство, журналистский репортаж-

²⁵²Poniatowska, E., Указ. Соч., с. 28-29

²⁵³Fuentes C., La nueva novela hispanoamericana. México, Editorial Joaquín Mortiz, 1969, p 30

²⁵⁴Кабесас, О. Указ.Соч., с. 6

расследование, представляющее собой многоголосное свидетельство-коллаж. «Биография беглого раба-негра» М. Барнета, «Меня зовут Ригоберта Менчу» Э.Бургос, «Если мне позволят сказать...» М. Вьезер, «Гора – это гораздо больше, чем бескрайняя зеленая степь (Становление бойца-сандиниста)» О. Кабесаса, «Ночь Тлателолько» Э. Понятовска стали заметным явлением не только в национальной литературе, но и приобрели мировую известность и были переведены на разные языки. Эти работы по праву считаются «образцами» жанра. Вместе с тем, мы отобрали и другие, менее известные за пределами региона, произведения: «Упрямый цветок-исоте. Сальвадор: хроника одной победы» К. Э. Консалви, «Семь сердец колибри» Л. Васкеса «Чийо» и С. Э. Фонтана.

Исходя из установок свидетельства, сформулированных М. Барнетом: максимальная «деперсонализация» авторского я; документальное, линейное, хронологически выдержанное повествование без языковых экспериментов, и т. д., можно предположить, что палитра выразительных средств в свидетельстве будет гораздо беднее, чем в художественном произведении. В основном, это будут различные повествовательные техники, направленные на создание эффекта достоверности и способные убедить читателя в реальности не только описываемых событий, но и голоса, которого о них повествует.

Одним из таких приемов является рамочный текст. Состав компонентов рамочного текста может варьироваться, тем не менее, он практически всегда включает в себя предисловие, излагающее читателю обстоятельства, приведшие к появлению свидетельства. Зачастую авторы также включают в предисловие развернутую культурно-историческую справку, обширные цитаты из других источников, поясняющие и подтверждающие сообщение свидетеля, подробно расписывают методологию работы над произведением. Все это указывает на связь жанра свидетельства с антропологией и социологией и выдает желание автора представить свое произведение как научное, а значит, объективное и достоверное. Этой же цели служит и включение в текст документа, чаще всего в виде различных паратекстуальных средств (фотографий, словарей, списков литературы, приложений и т. д.).

Композиция свидетельства диктуется самой логикой произведения, описывающего жизнь повествователя. Тем не менее, хронологическая организация текста нередко заменяется другой формой – тематической. В этом также проявляется связь свидетельства с наукой: поскольку в задачу свидетельства входит рассказать о некой социальной или этнической группе, автор уделяет много внимания описанию ее обычаев, жизненного уклада, ритуалов, ценностей и т.д.

В то же время, очевидно, что свидетельство - не научное исследование, в котором строго задокументированы подробности того или иного события, а произведение с определенной эстетической ценностью, в котором художник создает образ живого человека и объемные картины эпохи путем синтеза жизненного факта, документа и определенной авторской концепции. Одним из средств воплощения последней, в частности, является сюжетная организация свидетельства.

Выбирая в какой момент начать повествование, а в какой его остановить, какие эпизоды включить в текст и в какой последовательности, писатель добивается определенного эмоционального воздействия на читателя. Проанализировав сюжетное строение различных свидетельств, мы пришли к выводу, что, хотя повествование в такого рода произведениях и подразумевает плавное развитие рассказа, подчиненное хронологии жизни повествователя, в свидетельстве благодаря тонкой работе писателя и самому жизненному материалу, зачастую можно обнаружить традиционную сюжетную схему художественного произведения. Кроме этого, мы убедились в том, что организация фотографий также подчинена определенным задачам автора и открывает дополнительные возможности интерпретации текста.

Ранее уже упоминалось, что свидетельство, будучи неотъемлемой частью латиноамериканской литературы, заимствует ее культурные коды. На материалах данной главы мы показали, что авторы свидетельства, используя такие локусы, как «деревня», «городок» и т. д., обращаются к традиции костюмбристского и, главным образом, индихенистского романов для отображения конфликта между общиной и вторгающимися в ее мир чужеродными социально-культурными силами.

Анализ темы времени и пространства в свидетельстве показал, что жанр свидетельства во многом опирается на «интегрирующий хронотоп», открытый новым латиноамериканским романом, а также заимствует имманентные характеристики латиноамериканского пространства, сформированные еще во времена конкисты и прочно вошедшие в «генетический код» литературы континента. Пространственно-временные отношения играют очень важную роль в свидетельстве и составляют основу его композиционной и идеологической конструкции: перемещаясь в пространстве, герой претерпевает внутреннюю эволюцию, постепенно превращаясь из «человека без истории» в «человека, осознающего себя в истории». С темой пространства и времени в произведении тесно связан и сюжет путешествия, также являющийся частью латиноамериканского художественного кода.

На связь с культурной традицией указывают и многочисленные отсылки к классическим текстам латиноамериканской литературы («Пополь-Вух», «Чилам-Балам», «Маисовые люди» М.А. Астуриаса, «Точка зрения побежденных» М. Леона-Портильи, и др.). Обращение к этим произведениям необходимо для того, чтобы продемонстрировать непрерывность временного континуума, связь настоящего, прошлого и будущего, а также для того, чтобы ввести в повествование мифические и магические элементы, призванные стать опорой для моделирования онтологии национального бытия.

Наконец, мы рассмотрели некоторые стилистические особенности жанра свидетельства. К ним относится, прежде всего, особый, метонимический характер повествователя. Хотя рассказчик и ведет повествование от первого лица, он постоянно подчеркивает, что его история – это не только и не столько его личная драма, сколько трагедия всей группы, которой он принадлежит.

Вместе с тем, мы убедились, что голос повествователя, создающий присущую свидетельству, атмосферу доверительности и убедительности – это литературный эффект. Во время работы над текстом автор не воспроизводит дословно магнитофонную запись, но вычленяет определенные черты, которые позволили бы, с одной стороны, сделать текст читаемым, а с другой – сохранили бы индивидуальный

стиль рассказчика. К таким приемам относятся: скачки в повествовании, неоконченные фразы, отступления, ремарки, повторы, подчеркнутая диалогичность. «Разговорность» художественного языка свидетельства акцентируется и сменой грамматических времен. Среди лексических особенностей свидетельства можно выделить: использование просторечий, жаргонизмы, диалектизмы.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В процессе развития национальные литературы неизбежно проходят этапы, которые становятся своего рода поворотными. Ярким признаком таких периодов является появление новых форм, по-новому трактующих взаимоотношения литературы и общества. В литературном процессе стран Латинской Америки одним из таких периодов, безусловно, стал XX век. В общих категориях в этот отрезок времени латиноамериканская литература прошла классический путь от выработки эпических основ к собственно романному развитию. «Новый» латиноамериканский роман успешно справился с поставленной перед ним непростой задачей - построить самобытную картину мира и разработать собственный историко-культурный континуум и цивилизационный хронотоп. Благодаря этому, латиноамериканская литература смогла освоить не только ключевые пласты мировой культуры, но и обратиться к собственной историко-культурной и художественной традиции, осмыслить ее и выработать оригинальные модели национального бытия.

Однако в последних десятилетиях прошлого века под воздействием различных внешних и внутренних, собственно литературных, факторов писатели столкнулись с новой необходимостью – перейти от мифопоэтического конструкционизма (в том числе, в вариантах «чудесной реальности», «фантастической действительности») к осмыслению прошлого как конкретной истории, восприятию современности как текущего момента, того, что называют «здесь и сейчас». Одной из таких форм, ставшей откликом на новую задачу культуры, стало свидетельство.

Примечательно, что и «новый» роман, и свидетельство имеют общие корни и генетически связаны с хрониками конкисты. Хотя они соотносятся с хрониками разного типа («генерализирующего» в первом случае и частными свидетельствами, написанными неискушенными в литературном труде авторами, - во втором) у этих двух явлений много общего: метафоры, образы, сюжеты, трактовка времени и пространства и т. д. Многие принципы поэтики «нового» романа и свидетельства также соотносятся с первичным пластом латиноамериканской литературы. Только если для «нового» романа актуальна освоенная хрониками концепция «чуда»,

стремление сделать небывалое - типовым, необычное – обычным, то для свидетельства основой художественного языка становится установка на «истину», достоверность личного опыта, устность, доверительность беседы, подкрепленной формулой: «Я там был, я это видел».

Появление жанра свидетельства указывает на две важнейшие тенденции в современном литературном процессе.

С одной стороны, применимо к литературе стран Латинской Америки свидетельство продолжает заложенный «новым» латиноамериканским романом курс на разрыв с традицией Запада. Освоив опыт западной культуры, латиноамериканская литература второй половины XX в. отходит от нее и следует собственной логике развития, самостоятельно вырабатывает свой художественный язык и новые самобытные формы исходя из своих насущных задач. При этом, как уже было сказано, свидетельство укоренено в собственной традиции и является новой формой художественно-документальной литературы, которая играла важную роль практически на всех этапах латиноамериканского литературного процесса. В первой главе нашего исследования мы попытались показать, что в Латинской Америке долгое время именно художественно-документальные жанры несли в себе новаторское начало и определяли пути развития собственно художественной литературы.

С другой стороны, в общемировом масштабе свидетельство является одним из наиболее заметных признаков децентрализации дискурса, разрушения монополии на историческую правду и освоения периферии культурного пространства. Как было показано в нашем исследовании, свидетельство представляет собой своеобразную «историю людей без голоса», подчеркнута незападную форму, альтернативу официальному дискурсу, «точку зрения побежденных» (здесь, очевидно, нужно добавить «но не сломленных», поскольку свидетельство также является стратегией борьбы с угнетением). Это способ для маргинальной (периферийной) группы заявить о себе и представить свое видение и оценку исторического процесса, ощущая себя при этом не безвольными наблюдателями, но полноправными участниками событий, способными повлиять на их исход.

Новая форма потребовала для себя и нового метода отображения действительности. Для «нового» латиноамериканского романа таким методом стала «магическая реальность», а для свидетельства – «новый веризм». Под последним подразумевается такой способ изображения действительности, который предполагает не просто верность действительности: он связан с перенесением в искусство самих объектов внеязыковой реальности – подлинных событий, людей, географических названий, дат и т. д. Таким образом, высокие требования документальности предъявлены не только плану содержания, но и плану выражения.

Во второй главе нашей работы мы выделили некоторые жанровые характеристики свидетельства, к которым относятся фиксированный комплекс тем, связанных с диктатурой, гражданскими войнами, насилием и т. д.; наличие повествователя особого типа, для обозначения которого используется термин «субалтерн»; отображение процесса «осознания себя в истории»; метонимический характер персонажей; наличие автора-посредника и установка на «устность». В третьей главе исследования мы попытались доказать на конкретных примерах, что эти характеристики являются универсальными для произведений, написанных в жанре свидетельства, несмотря на все их различия по форме и способам создания и бытования.

Свидетельство, сложившись как особое явление в 60-70-хх гг. XX в. в Латинской Америке прочно удерживало свои позиции в течение нескольких десятилетий. В процессе своего становления и развития оно видоизменяется, обогащается новыми возможностями творческой реализации своей основной задачи – воссоздать прошлое с точки зрения свидетеля и участника событий. Богатство творческих возможностей свидетельства проявляется не только за счет конкретных средств литературного воплощения содержания, но также и вследствие присущего ему многообразия видовых и жанровых модификаций. С течением времени границы свидетельства растягиваются от документальных рассказов, основанных на личном опыте и стремящихся зафиксировать непосредственно голос информанта, до произведений, синтезирующих реальность с художественным повествованием на грани вымысла. В основе такого эффекта – незаметный для самих писателей неизбежный переход в интерпретации

событий от чисто объективного изложения событийной канвы к художественному отбору деталей и обобщению. В результате этой трансформации возникают новые гибридные формы, среди которых наиболее видное место занимает «роман-свидетельство», чьи характеристики и особенности еще предстоит изучить.

БИБЛИОГРАФИЯ

I. Источники

Свидетельства

1. Кабесас, О. Становление бойца-сандиниста, М.: Прогресс, 1987 – 224 с.
2. Barnet, M., Biografía de un Cimarron, Centro Editor de América Latina S. A, Buenos Aires, - 97 p.
3. Burgos, E. Me llamo Rigoberta Menchú y así me nació la conciencia, Siglo Veintiuno editores, 16ª edición, México, 2000 - 287 p.
4. Cabezas, O., La montaña es algo más que una inmensa estepa verde. Nicaragua: Nueva Nicaragua, 1983. Impreso – 259 p.
5. Consalvi, C., Terquedad de izote: la historia de Radio Venceremos, Museo de la Palabra y la Imagen; 3rd edition, San Salvador, 2003 – 275 p
6. Escalón Fontan, S., Siete gorriones, Museo de la Palabra y de la Imagen, San Salvador, 2012 – 327 p.
7. Poniatowska, E., La noche de Tlatelolco: testimonios de historia oral, México, ERA, 1971 – 282 p.
8. Pozas, R., Juan Pérez Jolote, México: FCE, 1984 – 120 p.
9. Viezzer, M. Si me permiten hablar. Testimonio de Domitila, una mujer de las minas de Bolivia, Siglo XXI Editores, S.A., 1975 - 189 p.
10. Walsh, R., Operación masacre, 3ª.Ed. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 1972 – 198 p.

Хроники

11. Лас Касас Б. де., История Индий, СПб.: Наука, 2007 – 472 с.
12. Нуньес Кабеса де Вака, А., Кораблекрушения М.: Мысль, 1975 – 128 с.

13. Díaz del Castillo, B., Historia verdadera de la conquista de Nueva España, Barcelona, 1975

Литература XIX – XX вв.

14. Аргедас, Х. М., Глубокие реки. - М.: Художественная литература, 1972 – 256 с.

15. Кабре, Ж., Я исповедуюсь, М.: Иностранка, 2015 – 736 с.

16. Карпентьер, А., Царство земное//Мастера современной прозы: Радуга, М., 1988 – 576 с.

17. Леви, П., Человек ли это?, М.: Изд. [Текст](#), 2011 - 288 с.

18. Леви П. Канувшие и спасенные, М.: Новое издательство, 2010 - 196 с.

19. Лопес Рохас, Ф., Нет забвения//Латинская Америка Литературная Панорама, М.: Художественная литература, 1990 - с.11-191

20. Маркес Г., Рассказ человека, оказавшегося за бортом корабля, М.: АСТ, 2011 – 100 с.

21. Пришвин, М., Незабудки, М.: Художественная литература, 1969 - 304 с.

22. Че Гевара Э. Эпизоды революционной войны. Воспоминания М.: Воениздат 1974 - 247с.

II. Литература

Работы общего характера о художественно-документальной литературе

23. Анохина, А., Проблема документализма в современном литературоведении//Проблемы филологии, культурологии и искусствознания №4, М.: МПГУ, 2013 – сс. 189-194

24. Аринштейн, Л., Достоверность как эстетическая категория// О художественно-документальной литературе, Иваново: Иван. гос. пед. ин-т, 1972
25. Бахтин, М., Проблемы поэтики Достоевского. М., 1972 – 464 с.
26. Бахтин, М., Эстетика словесного творчества. М., Искусство, 1986 – 445 с.
27. Бочаров, А., Жанры литературно художественной критики. - М., Изд-во МГУ, 1982 - 51 с.
28. Гаек, И., Литература факта, //Вопросы литературы, М., 1965, №12, с. -100-110
29. Гинзбург, Л., О психологической прозе, Л.: Худ. лит., 1977 - 443 с.
30. Журбина, Е., Теория и практика художественно-публицистических жанров, М.: Мысль, 1969 - 400 с.
31. Зверев А., Голоса эпохи: документальная проза; специфика и возможности // Литературное обозрение, 1985. № 12, с. 6-13.
32. Киреева И.В. Некоторые вопросы теории публицистики: К определению термина «художественно-документальный жанр» // Литературные связи и традиции. Горький, 1976, с.6-10.
33. Кирнозе, З., Дневник писателя во французской литературе 20 -30 годов XX века // О художественно-документальной литературе, Иваново: Иван. гос. пед. ин-т,1972.
34. Кроче, Б., Теория и история историографии, М.: Школа «Языки русской культуры», 1998 – 192 с.
35. Куприяновский, П., Проблемы изучения художественно-документальной литературы // О художественно-документальной литературе, Иваново: Иван. гос. пед. ин-т, 1972
36. Лежен Ф., Когда кончается литература? // Автобиографическая практика в России и во Франции, под ред. К. Вьолле, Е. Гречаниной, ИМЛИ РАН, М., 2006, с.261 – 262

37. Лейдерман, Н., К вопросу о художественности в документальном повествовании // Художественно-документальные жанры. (Вопросы теории и истории), Иваново: Иван.гос. пед. ин-т, 1970, с. 12-16
38. Местергази, Е., Документальное начало в литературе XX века: моногр., М.: Флинта: Наука, 2006. - 160 с.
39. Местергази, Е., Литература нон-фикшн/non-fiction: Экспериментальная энциклопедия. Русская версия – М.: Совпадение, 2007 – 327 с.
40. Мишина, Л. Художественно-документальные жанры в американской литературе XVII-XVIII вв. Чебоксары, 1994 - 127 с.
41. Палиевский, П., Роль документа в организации художественного целого // Роль документа в организации художественной формы социалистического реализма. М., 1971. Т.1. С.385-421
42. Палиевский, П., Документ в современной литературе // Палиевский П. В. Литература и теория. М.: Современник, 1978 - сс. 121–167.
43. Розанова, Л., Некоторые вопросы развития художественно-документальной литературы и общей теории реализма // Художественно-документальная литература: История и теория. Иваново: Иван. гос. пед. ин-т 1980, с.129-146
44. Сапожникова, Ю., Жанр автобиографии: понятие и особенности, [Ученые записки Забайкальского государственного университета. Серия: Филология, история, востоковедение](#), № 2 / 2012, с. 54-55
45. Симонова, Т., Мемуарная проза русских писателей XX века: поэтика и типология жанра, Гродно, ГрГУ, 2002, - 119 с.
46. Спивак, Г., Могут ли угнетенные говорить?// Введение в гендерные исследования. Часть II. Хрестоматия. СПб.: ХЦГИ, 2001, с.649 – 670
47. Тоне А.Г. Проблемы жанровой эволюции художественно-документальной прозы 1970-1990-х гг.: Автореф. дис. канд. филол. наук. М., 1999

48. Цвайг Г.М. Развитие жанров художественно-документальной литературы // Художественно-документальные жанры. (Вопросы теории и истории) - Иваново: Иван. гос. пед. ин-т, 1970.
49. Шталь, И., Художественный мир гомеровского эпоса, М.: Наука, 1983, С. 54
50. Янская, И., Кардин, В., Человеческий документ и документальная литература // Вопросы литературы. №8, 1979, сс. 4–26.
51. Dorfman, A., La última obra de Capote ¿un nuevo genero literario?// Anales de la Universidad de Chile №124, 1966 – 94-117 pp.
52. Foley, B., Telling the truth: the theory and practice of documentary fiction, University of Cornell, Ithaca, 1986 – 280 p.
53. Hollowell, J., Fact and Fiction. The New Journalism and the Nonfiction Novel. Chapel Hill, NC : University of North Carolina Press, 1977 – 204 p.
54. Lejeune Philippe. Le pacte autobiographique. Paris: Seuil, 1975 - 364 p.
55. Lyotard J.F., The Differend: Phrases in Dispute. UK: Manchester University Press, 1988 - 208 p.
56. Sarlo, B., Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo, Buenos Aires,: Siglo XXI, 2005 – 168 p.
57. Spivak, G., Can the Subaltern Speak?//Marxism and the Interpretation of Culture. Eds. Cary Nelson y Lawrence Grossberg. Urbana: University of Illinois Press, 1988 – pp. 271-313.
58. Underwood, D., Journalism and the Novel. Truth and Fiction, 1700-2000, NY: Cambridge University Press, 2008 – 270 p.
59. White, H., Metahistory. The Historical Immagination in Nineteenth-Century Europe. Baltimore y Londres, The Johns HopkinsUniversity Press, 1973 - 464 p.
60. White, H., El valor de la narrativa en la representación de la realidad// El contenido de la forma. Narrativa, discurso y representación histórica, Barcelona: Ediciones Paidós, 1992 - pp. 17-39

Работы общего характера о литературе Латинской Америки

61. Астуриас, М., Латиноамериканский роман — свидетельство эпохи. (Речь, произнесенная по случаю вручения Нобелевской премии)// Писатели Латинской Америки о литературе. М.: Радуга 1982 - 399 с.
62. Варгас Льюса, М., «Примитивный» и «созидающий» роман в Латинской Америке // Писатели Латинской Америки о литературе. М.: Радуга, 1982 - 399 с.
63. Гирин, Ю., Литература Кубы// История литератур Латинской Америки, Т.4, ИМЛИ РАН, Москва, 2004, с. 267-339
64. Земсков, В., Литературный процесс в Латинской Америке. XX век и теоретические итоги//История литератур Латинской Америки, Т.4, ИМЛИ РАН, Москва, 2004, с. 5-107
65. Земсков, В., “Между истиной и вымыслом (хроники открытия Нового Света как литературный жанр)”: “Латинская Америка”, № 2-3, М., 1992, С.118
66. Земсков, В., Доминго Фаустино Сармьенто и «Факундо»: история, личность автора и жанр, Д.Ф.Сармьенто, «Цивилизация и варварство. Жизнеописание Хуана Факундо Кироги, а также физический облик, обычаи и нравы Аргентинской республики», //Литературные памятники, «Наука», Москва, 1988, с.209-210
67. Земсков, В., О литературе и культуре Нового Света, Центр гуманитарных инициатив, 2014 – 592 с.
68. Карпентьер, А., Проблематика современного латиноамериканского романа// Писатели Латинской Америки о литературе. М.: Радуга 1982 - 399 с.
69. Кофман, А., Испанский конкистадор: от текста к реконструкции типа личности, М.: ИМЛИ РАН, 2012 – 303 с.

70. Кофман, А., Художественный образ латиноамериканского пространства. // Iberica americans. Механизмы культурообразования в Латинской Америке. М., “Наука”, 1994. С. 88-113.
71. Кофман, А., Литературы стран Центральной Америки: Гватемалы, Гондураса, Коста-Рики, Никарагуа, Панамы, Сальвадора// История литератур Латинской Америки, Т.4, ИМЛИ РАН, Москва, 2004, с. 196-267
72. Кутейщикова, В., Мексиканский роман: формирование, своеобразие, современный этап, М.: Наука, 1971 – 351 с.
73. Кутейщикова, В., Литературы в независимых государствах испанской Америки. Возникновение романтизма// История всемирной литературы, Т.6, М.: Наука, 1989, с. 593-600
74. Пектяшева, Н., Латиноамериканская "философия освобождения": опыт преодоления "западного" // Вопросы философии № 8, 2000, с. 126-138
75. Añon, V., Desplazamientos, fronteras, memoria. Bernal Díaz del Castillo y el viaje a las Hibueras// Acta poética. Revista del Instituto de Investigaciones Filológicas de la Universidad Nacional Autónoma de México №27, 2006 – pp. 299-323.
76. Añon, V., Subjetividad y autoría: algunas reflexiones desde el discurso colonial//Revista Especulo. Revista Electrónica Cuatrimestral de Estudios Literarios №40, 2009 <http://webs.ucm.es/info/especulo/numero40/dicolon.html>
77. Ashcroft B., Griffith G., Tiffin H., Postcolonial Studies. The Key Concepts, Routledge, 2007 – 288 p.
78. Beverley, J., Del Lazarillo Al Sandinismo: Estudios Sobre la Función Ideológica de la Literatura Española e Hispanoamericana (Towards Social History of Hispanic and Luso-Brazilian Literature), Institute for the Study of Ideologies and Literature, Minnesota, 1987 – 192 p.
79. Brizuela Aybar, E., El sistema expresivo de “Facundo”, Buenos Aires: effha, 2000 – 239 p.

80. Calvi, P., Latin America's Own "New Journalism"//Literary Journalism Studies, Vol.2 №2, 2010 – pp.63-83
81. Cornejo Polar, A., Sobre literatura y crítica latinoamericanas. Caracas: Universidad Central de Venezuela, 1982 – 141 p.
82. Cornejo Polar, A., The Multiple Voices of Latin American Literature. Berkeley: University of California, 1994 – 25 p.
83. Fass Emery, A., The Anthropological Imagination in Latin American Literature, University of Missouri Press, 1996 – p. 156
84. Fernández Retamar, R., Para una teoría de la literatura latinoamericana, Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 1995 – 378 p.
85. Fernández Retamar, R., Introducción al pensamiento del Che//Ensayo de otro mundo, La Habana, 1967, pp.144- 145
86. Franco, J., An Introduction to Spanish-American Literature, Columbia University Press, New York, 1995 – 404 p.
87. Franco, J., Tendencias y prioridades de los estudios literarios latinoamericanos//Escritura, vol. 11, Caracas, 1981, pp. 7-20
88. Franco, J., Cultura y crisis// Nueva Revista de Filología Hispánica, Vol.35, № 2, México, 1987, pp. 411-424
89. Fuentes C., La nueva novela hispanoamericana. México, Editorial Joaquín Mortiz, 1969 - 98 p.
90. García Canclini, N., Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad, México: Grijalbo., 1989 – 391 p.
91. González, C., Entrevista a Miguel Barnet: Ni epigono de Oscar Lewis ni de Truman Capote//Revista austral de ciencias sociales, 2007 – pp. 93-110
92. Henríquez Ureña, P., Las corrientes literarias en la América hispánica, Bogotá: Fondo de Cultura Económica, 1994 – 383 p.

93. Jörgensen, B., *Documents in Crisis: Nonfiction Literatures in Twentieth-Century Mexico*, SUNY Press, NY, 2011 – 232 p.
94. Kerr, L., *Reclaiming the Author: figures and fictions from Spanish America*, Duke University Press, North Carolina, 1992 – p.248
95. Lindstrom, N. *The Social Conscience of Latin American Writing*, University of Texas Press, 1998 – 199 p.
96. Lewis, O., Introduction to “The Children of Sanchez: Autobiography of a Mexican Family”, NY: Random House, 1961 – 499 p.
97. Mackenbach, W., *Historia y ficción en la obra novelística de Sergio Ramírez// Iberoamericana. América Latina, España – Portugal V.19*, 2005 – pp. 149-166.
98. Mackenbach, W., *Narrativas de la memoria en Centroamérica: entre política, historia y ficción// (Per)Versiones de la modernidad. Literaturas, identidades y desplazamientos. Hacia una Historia de las Literaturas Centroamericanas – III*, F&G Editores: Guatemala, 2012 – pp. 231-257.
99. Matute, A. *Crónica: Historia o Literatura*, HMex, XLVI: 4, Universidad Nacional Autónoma de México, 1996, 711-722
100. Méndez, F., *Las huellas de la guerra: Dos momentos en la producción literaria durante el conflicto armado en Guatemala//Abrapalabra № 43. Reflexión y crítica*. Guatemala, 2010 – pp. 9-27
101. Mignolo, W., *El Metatexto Historiográfico y la Historiografía Indiana*, MLN, Vol. 96, No. 2, Hispanic Issue (Mar., 1981), pp. 358-402
102. Mignolo, W., *La historia de la escritura y la escritura de la historia// De la crónica a la nueva narrativa mexicana*. México: Oasis, 1986 – pp.13-18
103. Monsiváis, C., *De la Santa Doctrina al Espíritu Público: sobre las funciones de la crónica en México//Nueva Revista de Filología Hispánica, Vol.35, № 2*, México, 1987, pp. 753-771

104. Monsiváis, C., "Mira para que no comas olvido..." Las precisiones de Elena Poniatowska// La cultura en México, 15 de junio 1981: II
105. Molloy, S., *At face value: autobiographical writing in Spanish America*, Cambridge University Press, 1991 – 288 p.
106. Molloy, S., *Alteridad y reconocimiento en los "Naufragios" de Alvar Núñez Cabeza de Vaca*// Nueva Revista de Filología Hispánica, Vol.35, Nº 2, México, 1987, pp.425-449
107. Moreira, A., *Nuestros años setenta. Política y memoria en la Argentina contemporánea*//Vallina, Cecilia (ed.), *Crítica del testimonio*. Buenos Aires: Beatriz Viterbo, 2009 pp. 66-102.
108. Nauss Millay, A., *Voices from the Fuente Viva: The Effect of Orality in Twentieth-century Spanish American Narrative*, Bucknell University Press, 2005 – 222 p.
109. Prentice, R. and Kirk J. M. *A Fist and the Letter: Revolutionary Poems of Latin America*, Vancouver: Pulp Press, 1979
110. Pulido Tirado, G. *El canon literario en América Latina*, UNED, Revista Signa n.18, España, 2009 – pp.99-114
111. Rama, A., *Ciudad Letrada*, Montevideo: ARCA, 1998 – 126 p.
112. Rama, A., *Transculturación narrativa en América Latina*. México: Siglo XXI, 1987 – 305 p.
113. Rama, A., *Crítica literaria y utopía en América Latina*. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia, 2006 – 550 p.
114. Rama, A., *Rodolfo Walsh: la narrativa en el conflicto de las culturas, Literatura y clase social*, México: Folios, 1983 – pp.195-230
115. Reyes, A., *El deslinde: Prolegómenos a la teoría literaria*, México: Fondo de cultura económica, 1983 – 421 p.

116. Rincón C. “El cambio actual de la noción de literatura: y otros estudios de teoría y crítica latinoamericana”, Instituto Colombiano de Cultura, Bogotá, 1978 – 248 p.
117. Roses., L., Entrevista con Elena Poniatowska// Plaza: Revista de literatura 5-6, 1981-1982 – pp.51-64
118. Sosnowski, S., Lectura crítica de la literatura americana, Vol. 4, Venezuela: Fundación Biblioteca Ayacucho, 1996 – p 727.
119. Stoll, D., Rigoberta Menchú and the Story of All Poor Guatemalans. Boulder, CO: Westview Press, 1999 – 388 p.
120. Stoll, D., Rigoberta y el general//Stoll-Menchú: La invención de la memoria, Guatemala: Consucultura, 2001 – pp. 127-144
121. Swanson, Ph., Latin American Fiction: A Short Introduction, Blackwell Publishing, 2005 – 168 p.
122. Weber, R., The Literature of Fact: Literary Nonfiction in American Writing. Athens, OH : Ohio University Press, 1980 – 181 p.
123. Zavala, M,: La nueva novela centroamericana. Estudio de las tendencias más relevantes del género a la luz de diez novelas del período 1970-1985 (Tesis doctoral), Université Catholique de Louvain, 1990

Работы общего характера о литературе в жанре свидетельства

124. Зильберманн, Й., Литература свидетельства как письмо свидетеля, Варлам Шаламов в контексте мировой литературы и советской истории. Сборник трудов международной научной конференции. Сост. и ред. С.М. Соловьёв. М.: Литера, 2013. С.120-128.
125. Achugar, H., Historias paralelas/historias ejemplares: la historia y la voz del Otro// La voz del otro: testimonio, subalternidad y la verdad narrativa, Universidad Rafael Landivar, Latinoamericana Editores, Lima-Berkeley, 1992, pp. 61-85

126. Alzugarat, A., El discurso testimonial uruguayo del siglo XX, Biblioteca Nacional, Montevideo, 2009 – 83 p.
127. Amar Sánchez, A., La ficción del testimonio// Revista Iberoamericana Nº135-6, 1986 – pp.447-462
128. Arias, A., The Rigoberta Menchú Controversy. Minneapolis, London: University of Minnesota Press, 2001 – 432 p.
129. Barnet, M., La novela testimonio: socio-literatura, Unión Nº 4, 1969, pp. 99–122
130. Barnet, M., Testimonio y comunicación: Una vía hacia la identidad// Testimonio y literatura. Eds. René Jara y Hernán Vidal. Minneapolis: Institute for the Study of Ideologies and Literature, 1986 - pp. 303-314.
131. Barnet, M., La fuente viva, Editorial Letras Cubanas, La Habana, Cuba, 1983 – 241 p.
132. Beverley, J., Testimonio: On the Politics of Truth, University of Minnesota Press, Minneapolis, 2004 – 144 p.
133. Beverley, J., Anatomía del testimonio//Revista de Crítica Literaria Latinoamericana, XIII.25, 1987 - pp. 7-16
134. Beverley, J., ¿Postliteratura? Sujeto subalterno e impasse de las humanidades// Cultura y tercer mundo. Cambios en el poder academico. Ed. Beatriz González Stephan. Caracas: Editorial Nueva Sociedad, 1995 - pp. 137-166.
135. Beverley, J., The Real Thing. Testimonial Discourse and Latin America, Georg M.Gugelberger, London: Duke University Press, 1996 – pp. 266-286.
136. Beverly, J., Zimmerman, M., Testimonial Narrative, Literature and Politics in the Central American Revolutions, Austin, University of Texas, 1990 – 173-211 pp.
137. Bueno, S., El testimonio en campaña, Revolución y cultura Nº 71, 1987 – 8-13 pp.

138. Burgos, E., Memoria, transmisión e imagen del cuerpo: Variaciones y recreaciones en el relato de un escenario de guerra insurgente// Stoll-Menchú: La invención de la memoria, Guatemala: Consucultura, 2001 – pp. 19-85
139. Carr, R., Re-presentando el testimonio: Notas sobre el cruce divisorio primer mundo/tercer mundo// La voz del otro: testimonio, subalternidad y la verdad narrativa, Universidad Rafael Landívar, Latinoamericana Editores, Lima-Berkeley, 1992, pp.85-107
140. Casaus, V., El testimonio sobre la marcha// Casa de las Américas 131, 1982 – 164-169 pp.
141. Craft, L., Novels of Testimony and Resistance from Central America, University Press of Florida, 1997 – 247 p.
142. Cruz Leal, P.-I., Hispanoamérica: El clamor testimonial de las voces marginadas – Espejo de Paciencia n.1, España -1996 – 15-19 pp.
143. Delaperriere, M., Testimony as a literary problem// Drugie teksty (Eng.ed) № 2, Institute of Literary Research Polish Academy of Science, 2014 – pp.42-55
144. Delgado Aburto, L., Proceso cultural y fronteras del testimonio nicaragüense// Márgenes recorridos: apuntes sobre procesos culturales y literatura nicaragüense del siglo XX. Instituto de Historia de Nicaragua y Centroamérica, Managua, 2002 – pp. 95-112.
145. Duchesne, J., Miguel Barnet y el testimonio como humanismo// Revista de la Critica Literaria Latinoamericana №26, 1987 – 155-160 pp.
146. Fornet, J., La voz del otro: del testimonio a la nueva narrativa//Revista Iberoamericana 20-2, 2009 – pp.297-319
147. Foster, D., Latin American Documentary Narrative, PMLA, Vol 99, № 1, 1984 - pp.41-55
148. Franco, J., Si me permiten hablar: La lucha por el poder interpretativo// La voz del otro: testimonio, subalternidad y la verdad narrativa, Universidad Rafael Landívar, Latinoamericana Editores, Lima-Berkeley, 1992, pp.121-129

149. Friedman, E., *The marginal narrator: Hasta no verte Jesús mío and the eloquence of repression// The Antiheroine's voice*, Missouri University Press, Columbia, 1987 – 170-187 pp.
150. Gugelberger G., Kearney, M., *Voices for the Voiceless: Testimonial Literature in Latin America// Latin American Perspectives*, Volume 18, №3, 1991 – pp.3-14
151. Gutiérrez, J., *Premisas y avatares de la Novela-testimonio: Miguel Barnet//Revista Chilena de Literatura*, 2000 – pp 53-59
152. Gutiérrez, R., *Acerca de la crónica. (Texto, verificación y mimesis) //Semiosis* , México, 1990 – pp. 239-253
153. Harlow, B. *Literatura de resistencia*. Santiago de Compostela, España: Ed. Laiovento, 1993 – 276 p.
154. Housková, A., *El testimonio como género literario//Ibero-Americana Pragensia* №22, 1989 – pp.11-20
155. Huertas Uhagón, B., *El postboom y el género testimonio*. Miguel Barnet//CAUCE №17, Sevilla, 1994 – pp.165-175
156. Jameson, F., *De la sustitución de importaciones literarias y culturales en el tercer mundo: El caso del testimonio//// La voz del otro: testimonio, subalternidad y la verdad narrativa*, Universidad Rafael Landívar, Latinoamericana Editores, Lima-Berkeley, 1992, pp.129-147
157. Jara R., and Hernán, V., *Testimonio y literatura*, Minneapolis: Institute for the Study of Ideologies and Literature, 1986 – 346 p.
158. Jiménez, L., *Autobiography as History: Rigoberto Menchu's self and the "other"// South Eastern Latin Americanist*, 1997 – pp.29-36
159. Jehenson, Y., *El testimonio: ¿crónica, autobiografía o género picaresco*, *Texto Crítico*, №43, 1990 – pp.75-85
160. Jörgensen, B., *The Writing of Elena Poniatowska. Engaging dialogues*, University of Texas Press, 1994 – 198 p.

161. Jörgensen, B., Framing questions: the role of the editor in Elena Poniatowska's *La Noche de Tlatelolco*// *Latin American Perspectives*, Volume 18, №3, 1991 – pp.80-90
162. Jörgensen, B., La intertextualidad en *La Noche de Tlatelolco* de Elena Poniatowska// *Hispanic Journal* 10.2, 1989 – pp.81-93
163. Klahn, N., Un nuevo verismo: apuntes sobre la última novela Mexicana//*Revista Iberoamericana*. Pittsburgh, 1989, № 148—149, pp. 925- 926.
164. López, S., Estética de la perplejidad: reflexiones sobre el fenómeno 'testimonio'//*Cultura*, revista del Consejo Nacional para la Cultura y el Arte 87-88, 2002 - pp.241-246.
165. Mackenbach, W., Realidad y ficción en el testimonio centroamericano// *Istmo*. Revista virtual de estudios literarios y culturales centroamericanos 2 (julio-diciembre 2001)
166. Majewski, T., Testimony: between the Inside and the Outside of Language//*Drugie teksty* (Eng.ed) № 2, Institute of Literary Research Polish Academy of Science, 2014 – pp.30-42
167. Meléndez de Alonzo, M. Hacia una estética del testimonio//*Letras de Guatemala* 16-17, 1997 – pp. 53-64.
168. Morales, M., Entre la verdad y la alucinación: novela y testimonio en Centroamérica// *Visiones y revisiones de la Literatura Centroamericana*. Col. Centro Internacional de Literatura Centroamericana, vol. 3. Editorial Oscar de León Palacios, Guatemala, 2000 – pp. 23-28
169. Moraña, M., Documentalismo y ficción. Testimonio y narrativa testimonial hispanoamericana en el siglo XX// *Políticas de la escritura en América Latina. De la colonia a la Modernidad*, Caracas: Escultura, 1997 – pp. 113-150
170. Ochando Aymerich, C., *La memoria en el espejo. Aproximación a la escritura testimonial*, Barcelona: Anthropos, 1998 – 206 p.

171. Ochando Aymerich, C., Historia, testimonio y nueva novela latinoamericana. Biografía de un cimarrón//Historia, Antropología y fuentes orales Nº19, 1998 – pp.105-116
172. Panichelli-Batalla, S., Testimonio antes y después del alba//Revista Internacional d'Humanitats Nº23, Barcelona, 2011 – pp.27-38
173. Patiño Orozco, R., y Patiña Gaviria, C., Configuración de la identidad de desertores de la guerrilla colombiana//Psicología & Sociedade 24 (3), 2012 – 517-526 pp.
174. Picornell, M., El género testimonio en los márgenes de la historia: representación y autorización de la voz subalterna//Espacio, tiempo y forma, Serie V, Historia Contemporánea, 2011 – pp.113-140
175. Picornell, M., Autoría, autoridad y verdad. Apuntes para la nueva lectura “en frío” de la polémica Menchú-Stoll//Kamchatka Nº6, 2015, Universidad de las Islas Baleares, pp.249-378
176. Prada Oropeza, R., Constitución y configuración del sujeto en el discurso-testimonio// Casa de las Américas 180, 1990 – pp. 29-44
177. Randall, M., ¿Qué es, y cómo se hace un testimonio?//La voz del otro: testimonio, subalternidad y verdad narrativa, 1ª ed., Latinoamericana Editores, Lima-Berkley, 1992 – pp. 33-61
178. Riccio, A., La novela –testimonio: una provocación. Lo testimonial y la novela-testimonio. El pacto testimonial.// Anales de literatura latinoamericana Nº20, Madrid: Ed. Univ. Complutense, 1991 – pp.249-261
179. Rivero, E., Acerca del género “testimonio”: textos, narradores y artefactos// Hispanoamérica 46, 1987 - pp. 40-55.
180. Rodríguez, P., El testimonio y la historiografía// Letras cubanas Nº3, 1987 – pp.267-269
181. Segura-Rico, N., Biografía de un cimarrón and the discourses of slavery//INTI Revista de Literatura Hispánica Nº 49-50, 1999 – pp.153-165

182. Sklodowska, E., Testimonio hispanoamericano: historia, teoría, poética,: NY: Peter Lang, 1992 – 219 p.
183. Sklodowska, E., Miguel Barnet y la Novela-testimonio//Revista Iberoamericana Vol. LXVIII № 200, 2002 – pp.799-806
184. Sklodowska, E., Testimonio mediatizado: ¿Ventriloquia o heteroglosia?// Revista de Crítica Literaria Latinoamericana. Año XIX, №38, Lima, 1993 – pp. 81-90.
185. Sklodowska, E., Spanish American Testimonial Novel. Some Afterthoughts// The Real Thing. Testimonial Discourse and Latin America Durham, London: Duke University Press, 1996 – pp. 84-100.
186. Sommer, D., Sin secretos// La voz del otro: testimonio, subalternidad y verdad narrativa, 1ª ed., Latinoamericana Editores, Lima-Berkley, 1992 – pp.147-167
187. Sommer, D., Rigoberta's Secrets// Latin American Perspectives Vol. 18, No. 3, Voices of the Voiceless in Testimonial Literature, 1991 - pp. 32-50
188. Steel, C., Testimonio y autoridad en Hasta no verte Jesús mío de Elena Poniatowska// La voz del otro: testimonio, subalternidad y verdad narrativa, 1ª ed., Latinoamericana Editores, Lima-Berkley, 1992 – pp.167-195
189. Tobón,N., Una reflexión sobre la narrativa testimonial: Alfredo Molano y el narcotráfico//Tácticas y estrategias para contar. Historias de la gente sobre el conflicto y reconciliación en Colombia, Bogotá: Universidad de los Andes, 2008 – pp.43 – 65
190. Volek, E., Hecho/documento/ficción: testimonio, crónicas, el contexto como autor y otras trampas de la fe// AIH, Actas XI, Arizona State University, 1992 – pp.302-308
191. Vázquez Medeles, J., Guatemalan testimonies. Five militante works within historical-literary archetype//Revista Historia Autónoma, №1, Madrid, 2012 – pp.137-155
192. Vera Leon, A., Hacer hablar: la transcripción testimonial// La voz del otro: testimonio, subalternidad y verdad narrativa, 1ª ed., Latinoamericana Editores, Lima-Berkley, 1992 – pp.195-215

193. Vera Leon, A., Montejo, Barnet, el cimarronaje y la escritura de la historia// *Inti* 29-30, 1989 – pp. 3-16
194. Vich, V. y Zavala, V., *Oralidad y poder: herramientas metodológicas*. Buenos Aires: Norma, 2004 – 131 p.
195. Yúdice, G., *Testimonio and Postmodernism // Latin American Perspectives* Vol. 18, No. 3, *Voices of the Voiceless in Testimonial Literature*, 1991 - pp. 15-31
196. Yúdice, G. *Testimonio y concientización// Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, N° 36, 1999 - pp. 207 -228.
197. Zapata, R., *Escrito sobre los cuerpos: la voz testimonial de Rigoberta Menchú y Domitila Barrios de Chungara// Ponencia en el Simposio de NEMLA*, Providence, 1998.