

Жанна ИВАНОВА ДЕ МЕНДОСА

«НОВЫЙ ВЕРИЗМ» И ЛИТЕРАТУРА СВИДЕТЕЛЬСТВА В ЛАТИНОАМЕРИКАНСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ КОНЦА XX ВЕКА

Аннотация: Наметившаяся во всем мире тенденция к децентрализации дискурса и смещения фокуса внимания на периферию нашла свое отражение в латиноамериканской литературе конца XX в. в свидетельстве, гибридном жанре, возникшем на стыке документального и художественного начал. Заинителем этого направления стал кубинский писатель Мигель Барнет, опубликовавший в 1966 году свое знаменитое произведение «Биография беглого раба-негра». Пик расцвета свидетельства приходится на вторую половину 70–80-х годов, когда были созданы наиболее яркие образцы этого жанра, включая такие произведения, как «Если мне позволят сказать» М. Вьезер, «Меня зовут Ригорберта Менчу» Э. Бургос, партизанские хроники О. Кабесаса и С. Рамиреса и многие другие. В общих чертах свидетельство представляет собой хронологически выдержанное повествование о важных исторических событиях, рассказанное их непосредственным участником или очевидцем. Подобно «новому» роману, свидетельство вырабатывает собственный художественный метод, который получил название «новый веризм». Впервые этот термин был введен колумбийским критиком К. Ринконом в 1978 г. В основе нового подхода к изображению реальности лежит особая трактовка документальности. Последняя не только подразумевает верность действительности, но и становится важным средством создания художественного образа. Таким образом, главной задачей поэтики «нового веризма» становится создание эффекта достоверности. В статье предпринята попытка описать этот художественный метод и обозначить наиболее часто встречающиеся художественные приемы, присущие ему. Особое внимание уделяется композиционному строению и сюжетной организации свидетельства; рассматриваются различные способы создания эффекта достоверности, а также стилистические особенности этого жанра.

Ключевые слова: Латинская Америка, латиноамериканская литература XX века, художественно-документальная литература, свидетельства, новый веризм, М. Барнет, Р. Менчу, Э. Понятовска.

©2019 Жанна Михайловна Иванова де Мендоса (преподаватель, ГБОУ школа «Интеллектуал», Москва) iohanna@bk.ru

Zhanna IVANOVA DE MENDOZA

NUEVO VERISMO AND TESTIMONIO
IN THE XXTH CENTURY LATIN AMERICAN LITERATURE

Abstract: The global trend towards decentralization of discourse and the shifting focus from the centre to the periphery has revealed itself in the late XXth century Latin American literature in the form of *testimonio*, a hybrid genre which combines non-fiction documentary material with artistic recreation. The first book written in this genre was *Biography of a Runaway Slave* by a Cuban writer Miguel Barnet. Many more works appeared in the following decades (1970–80s) including some of the best-known examples of this genre such as *Let Me Speak: Testimony of Domitila, A Woman of the Bolivian Mines* by M. Viejzer, *I, Rigoberta Menchu* by E. Burgos as well as guerrilla chronicles by O. Cabezas and S. Ramirez. In the most general terms, *testimonio* can be defined as a nonfictional first-person account of oppression. Just like the writers of the Boom, the authors of testimonial literature have developed their own artistic method – *nuevo verismo*. This term was coined in 1978 by a prominent Columbian writer and critic Carlos Rincón. *Nuevo verismo* changes the way we view documentary in quite a dramatic way. With its factuality and truthfulness of the material, it becomes a powerful artistic device which defines the way in which this material is presented. The purpose of the paper is to examine this new method and highlight its characteristic features. A special attention is paid to the composition of the *testimonio*, its narrative structure and stylistic devices.

Keywords: Latin America, XXth century Latin American literature, nonfiction, testimony, *nuevo verismo*, M. Barnet, R. Menchu, E. Poniatowska.

© 2019 Zhanna M. Ivanova de Mendoza (Teacher of Spanish, State Boarding School “Intellectual”, Moscow) iohanna@bk.ru

Каждая национальная литература в процессе своего развития проходит этап, который становится для нее своего рода поворотным. Такие периоды знаменуются появлением художественных форм, по-новому трактующих актуальные для данной литературы темы и отвечающих современным запросам общества и культуры. Для стран Латинской Америки таким знаковым моментом стал, без сомнения, XX век. Исторические процессы, приковавшие к себе внимание людей всего мира, сопровождал мощный всплеск творческой энергии, и именно в этот отрезок времени латиноамериканская литература прошла классический путь от выработки эпических основ к собственно романному развитию. Наивысшей точкой этого подъема стало появление «нового» латиноамериканского романа, который не только открыл читателю действительность еще неведомого ему континента, но и выполнил важную задачу: построил самобытную картину мира и разработал собственный историко-культурный континуум и цивилизационный хронотоп. Благодаря этому латиноамериканская литература смогла освоить не только ключевые пласты мировой культуры, но и обратиться к собственной художественной традиции, осмыслить ее и выработать оригинальные модели национального бытия.

Однако в последние десятилетия прошлого века под воздействием различных внешних и внутренних, собственно литературных, факторов писатели столкнулись с новой необходимостью. С одной стороны, многочисленные крупные и преимущественно трагические исторические события (Кубинская революция, военный переворот в Чили, гражданские войны в Сальвадоре и Никарагуа, геноцид индейского населения в Гватемале и т.д.) потребовали незамедлительного отображения и осмысления. С другой, распространение новых философских идей и концепций («постколониализм» Ф. Фанона, «теория зависимости» Р. Пребиша и др., «философия освобождения» Э. Дуссея) спровоцировали резкую децентрализацию дискурса и переориентацию культуры в целом и литературы в частности на новый субъект современного исторического развития – маргинализованную периферию (Э. Шпильманн), бедных и угнетенных, т. е. всех тех, кто ранее был исключен из культурного поля.

Эти импульсы дали толчок к переходу от философско-образного восприятия жизни к освоению прошлого как конкретной истории и поиску взаимосвязей и новых типов взаимодействия между различными формами культуры – элитарной, народной и массовой. Монополия на историческую истину была разрушена, а литература стала достоянием

тех, кто до этого момента был представлен в ней только опосредованно. Это очень тонко почувствовал кубинский писатель и критик Мигель Барнет, который неоднократно писал о необходимости отказа литературы от элитарности и создания новой всеохватной модели коллективного национального бытия:

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 [Sosnowski 1996: 796].

Реакцией на эту насущную потребность культуры стало появление нового жанра, получившего название «свидетельство» (исп. *testimonio*). Этот гибридный жанр, возникший на стыке художественного и документального начал, зародился в 1960-х гг. на Кубе и стремительно распространился по всем странам континента. Ярким явлением, привлечшим внимание широкой читательской аудитории и породившим множество важных научных дискуссий, стала публикация таких произведений, как «Биография беглого раба-негра» (1966) кубинского писателя Мигеля Барнета (р. 1940); свидетельство «Если мне позволят сказать» (1978) Домитилы Барриос де Чунгара (1937–2012) и Моэмы Вьеззер (р. 1938); «Меня зовут Ригоберта Менчу» (1983) Элизабет Бургос (р. 1941) и Ригоберты Менчу (р. 1959); «Ночь Тлателолько» (1971) и другие работы мексиканской журналистки и писательницы Элены Понятовска (р. 1932), свидетельства Т. Борхе, С. Рамиреса, О. Кабесаса и М. Пайераса и многие другие. Эти произведения, очень разные по своей тематике, способам публикации, широте исторического охвата и глубине осмысления описываемых событий, объединяет единая форма подачи материала. Все они представляют собой повествование о реальных событиях, оказавших сильное влияние на сознание народа, рассказанное непосредственным участником или очевидцем этих событий. При этом повествователь неизменно принадлежит определенной социальной группе – крестьяне, рабочие, индейцы, партизаны и т. д., что делает его своеобразным выразителем мнения «людей без голоса», чьи истории героического сопротивления угнетению начиная с незапамятных времен замалчивались официальной историографией. В свою

очередь, это превращает свидетельство в «историю, написанную снизу», «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 его полноправными участниками, способными повлиять на его ход.

Первый теоретик жанра М. Барнет отмечал, что свидетельство должно представлять собой хронологически выдержанное, линейное повествование о подлинных событиях, без каких-либо вымыслов и экспериментов, усложняющих и искажающих восприятие повествования [Barnet 1977: 4]. По мнению поколения авторов 1970–1980-х гг., писатели «эпохи бума» слишком увлеклись сложными хронологическими формулами, поэтическими и языковыми экспериментами, пытаясь достичь смысловой и художественно-философской «тотальности», искажая при этом реальность. Свидетельство же призвано вернуть тексту референциальность в чистом виде: документальным должен стать не только содержательный план произведения, но и план выразительный. Другими словами, объектом изображения должна стать не иллюзия реальности, кропотливо созданная автором на основе достоверного материала, но сама подлинная жизнь, прожитая конкретным человеком.

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» колумбийский критик К. Ринкон отмечает, что отличительной чертой нового типа литературы является «новый веризм» [Rincón 1978]. В основе нового подхода к изображению реальности лежит особая трактовка документальности. Обычно под «документальностью» понимается подлинность, фактичность изображаемого, однако для литературы свидетельства это понятие не исчерпывается одной лишь верностью реальной действительности, но подразумевает эстетическое отражение самой жизненной основы. Происходит полный отказ от вымышленных персонажей и событий; в текст переносятся объекты внеязыковой реальности – подлинные события, люди, географические названия, даты и т. д. Иначе говоря, конкретные исторические реалии становятся самостоятельным и самодостаточным материалом произведения, а не просто основой для создания художественных образов. При таком подходе документальность становится не просто формой реализации достоверного содержания, но

и художественным приемом, призванным понизить в глазах читателя элемент авторской субъективности.

Стоит отметить, что хотя феномен «нового веризма» рассматривается в статьях К. Ринкона [Rincón 1978], Н. Клан [Klahn 1989], П. Крус-Леаль [Cruz-Leal 1994], Д. Фостера [Foster 1984], П. Калви [Calvi 2010] и др., степень изученности этого явления можно определить как невысокую. Задача данной статьи — сделать некоторые обобщения об этом художественном методе и выделить наиболее часто встречающиеся художественные приемы, характерные для «нового веризма».

Сразу стоит сказать: палитра художественных средств свидетельства скуднее, чем собственно беллетристического произведения: сама концепция жанра подразумевает достоверное, доподлинное повествование о реальных событиях без каких-либо «прикрас». Более того, свидетель, очевидно, не является профессиональным писателем и не имеет установки (во всяком случае, явной) «творить литературу». Тем не менее он стремится донести до читателя всю тяжесть и несправедливость жизненной ситуации, в которую попали он и его окружение, а это значит, что его истории присущи идейный пафос и эмоциональный настрой, которые достигаются при помощи использования определенных повествовательных техник и приемов.

Другой источник художественного начала в свидетельстве кроется в самой природе повествователя, который зачастую является наследником богатой культурной, преимущественно устной традиции (афрокубинской, индейской и т. д.) и чья живая, разговорная речь придает свидетельству поэтичность, а также создает особую атмосферу подлинности и доверительности. Здесь также необходимо отметить, что свидетелю, ввиду его маргинального положения, нередко требуется помощь посредника – журналиста, писателя или ученого для того, чтобы записать историю и опубликовать ее. И хотя от посредника требуется максимальная деперсонализация и точное воспроизведение полученной информации, его наличие также откладывает отпечаток на текст.

Одна из главных задач, которой подчиняется поэтика «нового веризма», – это создание так называемого эффекта достоверности. Например, многие авторы пытались замаскировать свое произведение под научное, чаще всего этнографическое исследование. Именно так, в частности, выглядит первое издание «Биографии беглого раба-негра», опубликованное, что уже само по себе важно, Институтом этнологии

и фольклора. На научные притязания автора указывает 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 ссылкой на авторитетную организацию «Кубинская Академия наук». Элементами научного стиля также являются намеренное использование местоимения второго лица множественного числа и соответствующих глагольных форм («мы обнаружили», «мы попытались», «мы решили»), пространственные авторские комментарии, содержащие в себе информацию исторического или культурного плана, а также обширные цитаты из других источников, поясняющие и подтверждающие сообщение свидетеля.

Кроме этого, практически каждое свидетельство предваряет специальное предисловие, в котором подробно описываются обстоятельства первой встречи автора и свидетеля, детали внешности и манеры поведения последнего, поэтапный процесс работы над произведением. 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 Барнета 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 показалась М. Барнету чрезвычайно интересной: он мог рассказать много историй из жизни обитателей барачных, 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.

М. 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 она лично пережила все, о чем остальные знали только понаслышке»

[Viezzer 1975: 2]. Похожая история случилась и с Элизабет Бургос, которая впервые увидела Ригоберту Менчу в Париже в 1982 г. 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» [Burgos 2000: 12].

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 с Монтехо несколько раз, установить контакт, пообщавшись на отвлеченные темы, помочь ему решить личные проблемы, привезти подарки. Э. Бургос указывает на то, что в их отношениях с Ригобертой особое значение имел опыт совместного приготовления традиционных латиноамериканских блюд: «Нас сблизил кукурузные лепешки и фасоль, поскольку эта еда доставляла нам обоим одинаковое удовольствие и пробуждала в нас одинаковые воспоминания» [Burgos 2000: 14]. Поскольку одним из главных критериев достоверности свидетельства является личность рассказчика и его непосредственный опыт, подобные сведения, упомянутые в предисловии, настраивают читателя на то, что перед ним подлинный рассказ человека, ставшего свидетелем и участником важных исторических событий.

Схожую роль выполняют разнообразные паратекстуальные средства – приложения, карты, документы, словари регионализмов, которые также как и стилистические приемы в тексте (указание дат и географических названий, перечисление имен и т. д.) направлены на создание атмосферы достоверности. Мощный эффект на читателя оказывают фотографии: трудно усомниться в реальности описываемых событий, глядя на их документальное подтверждение, на лица их непосредственных участников. 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 наибольшего эмоционального эффекта и максимально полного раскрытия своего художественного замысла.

Например, в свидетельстве венесуэльского журналиста Карлоса Энрикеса Консалви (р. 1947) «Упрямый цветок-исоте. История радио “Venceremos”» [Consalvi 2003] сорок восемь фотографий отображают различные моменты жизни легендарного партизанского радио «Вен-

серемос», вещавшего во время Гражданской войны в Сальвадоре. 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 получает центральное событие книги – уничтожение печально знаменитого военного командира Доминго Монтероссы, чей вертолет был взорван при помощи специального устройства, встроенного в радиоприемник.

Одним из наиболее ярких художественных приемов «нового веризма» является форма структурирования и подачи материала. В отличие от собственно художественного произведения сюжетная канва свидетельства диктуется самой жизнью и подчиняется реальному течению событий, исход которых зачастую известен заранее, поэтому автор не вправе распоряжаться фактами по своему усмотрению, домысливать их или вводить в произведение вымышленных персонажей. 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» К. Консалви, «Семь сердец колибри» Э. Фонтана, «Гора – это гораздо больше, чем бескрайняя зеленая степь» О. Кабесаса), в которых основу сюжета составляет движение исторических событий, участие в нем очевидца и лиц, оказавшихся в поле его зрения. В свидетельствах с этнологическим уклоном («Меня зовут Ригоберта Менчу» Э. Бургос, «Биография беглого раба-негра» М. Барнета, «Если мне позволят сказать» М. Вьезер) 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. 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, война, религиозные представления и верования и т. д.). В таких произведениях, как правило, имеет место более сложный принцип организации повествования: повествователь свободно перемещается от настоящего к отдаленному или более близкому прошлому; прерывает рассказ ради отступлений, философских рассуждений и т. д.

Традиционные элементы сюжета (экспозиция, завязка, развитие действия, 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 произвольно 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; развитие действия – борьба героя, постепенно формирующая его сознание; кульминация – момент, когда герой, воплощающий эволюцию всей угнетенной группы, в полной мере осознает себя «новым человеком», способным отстаивать свои права.

Как уже было отмечено выше, в экспозиции, как правило, представлена мирная жизнь героя, которая проходит в некотором замкнутом

пространстве (индейская община, барак для рабов, рабочий поселок, деревня или город). 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 в детстве, 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 реальность, которая тебя окружает [Viezzler 1975: 34].

...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 [Escalón Fontan 2012:17].

Избирая отправной точкой своего повествования локусы «деревни», «городка», «общины», авторы литературы свидетельства следуют традиции индихенистского романа, возникшего в латиноамериканской литературе в 1920–1930-х гг. Представители этого направления (Х. Икаса, С. Алегрия, 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 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 (гибель или арест родственников, разорение его общины, разгром мирной демонстрации студентов), заставляющее его осознать несправедливость положения, в котором находятся он сам и та группа людей, к которой он принадлежит. Момент, когда герой решает действовать, неизменно связан с перемещением в пространстве: он убегает в горы, переезжает в город, присоединяется к повстанческому отряду и, оказавшись в новом месте, начинает постепенно осознавать личную ответственность за собственную судьбу и будущее своего народа, превращаясь из стороннего наблюдателя в активного субъекта.

В этой точке свидетельство обращается к теме путешествия, которая еще со времен конкисты прочно вошла в «генетический код» латиноамериканской литературы и, что самое важное, приобрела в ней довольно своеобразную интерпретацию. Как отмечает отечественный исследователь латиноамериканской литературы А.Ф. Кофман, в отличие от европейской традиции, где главной целью путешествия всегда было познание общества и себя, в латиноамериканской литературе оно неразрывно связано с открытием «своего» особого мира и обнаружение некой точки в пространстве, где человек может слиться со средой и обрести истоки своей национальной культуры [Кофман 2012]. Помимо сюжета путешествия, свидетельство заимствует у предшествующей традиции устойчивые характеристики типичных для латиноамериканской литературы локусов («гора», «сельва», «город» и др.). Выделенные А.Ф. Кофманом базовые характеристики художественного образа латиноамериканского пространства — инаковость, хаотичность, сверхнормативность, таинственность, первозданность, девственность, амбивалентность, фрагментарность и темпоральность — в полной мере присущи и тому образу пространства, которое формируется и в литературе свидетельства [Кофман 1994].

Примечательно, что передвижение героя в пространстве зачастую сопровождается путешествием во времени. Это связано с особенностью латиноамериканского художественного сознания, связывающего некоторые пространственные доминанты (море, гора, сельва) с темой прошлого, которое подступает к герою буквально с самого начала его путешествия. В целом свидетельство 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»

[Земсков 2004: 63]. Ярким образом такой трактовки категорий времени и пространства является, например, площадь Тлателолько в свидетельстве Э. Понятовска «Ночь Тлателолько». Это место, где все три времени – прошлое, настоящее и будущее – сходятся в одной точке пространства и находят свое визуальное воплощение в архитектурном ансамбле, сочетающем элементы трех культур: доколумбовой (развалины пирамиды), испанской (католический собор) и современной мексиканской (башня Тлателолько). Более того, связь между прошлым и настоящим всячески подчеркивается авторами текстуально при помощи вставок, эпитафий, цитат из известных хроник и памятников древней индейской литературы («Пополь-Вух», «Чилам-Балам», «Точка зрения побежденных» М. Леона-Портильи и др.). Параллели между прошлыми и современными событиями придает последним особый, глубинный смысл, благодаря чему свидетельство как бы выходит за рамки «истории одной жизни» и приобретает универсальность звучания.

Необходимо сказать несколько слов и о собственно стилистических особенностях «нового веризма». Одна из наиболее ярких жанрообразующих черт свидетельства – это наличие непосредственного голоса повествователя, который обращается к читателю через текст. Это «я», принадлежащее рассказчику и апеллирующее к читателю, заявляет о своем существовании и стремится утвердить свой образ буквально с первых строк произведения: «Меня зовут Ригоберта Менчу. Мне двадцать три года» [Burgos 2000: 21]; «Я начну с того, что...» [Viezzer 1975: 11]; «Я хорошо помню, как мы с Хулио и другими ребятами..» [Escalón Fontan 2012: 17]. Тем не менее, этот голос, который читатель должен воспринять как голос реального, а не выдуманного персонажа, есть не что иное, как литературный эффект, созданный как самим повествователем, так и собеседником-составителем. Безусловно, устность является главнейшей характеристикой языка свидетельства, но это именно воссозданная устная речь, а не просто затранскрибированная магнитофонная запись. В противном случае, по признанию самих авторов, текст выглядел бы комично и неправдоподобно, а сам рассказчик – упрощенно и карикатурно.

Для того чтобы повествование выглядело спонтанным и естественным, автор отбирает характерные особенности речи свидетеля, заимствует его тон и интонации, а затем при помощи специальных приемов имитирует устную речь. Прежде всего, очевидно стремление автора убедить читателя в том, что контроль за ходом повествования принадлежит самому рассказчику. Повинуясь своей внутренней логи-

ке, свидетель сам отбирает и материал, и момент его подачи, о чем он периодически сообщает собеседнику («об этом я скажу позже», «так значит, я продолжу свой рассказ» и т. д.). При этом рассказчик не просто «ведет» свое повествование по заранее установленной схеме или плану, но импровизирует: вместо того, чтобы следовать строгой хронологической последовательности изложения, забегают 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.

Одним из способов привязать художественный мир произведения к реальности, показать, что описанное 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, никарагуанский партизан и политический деятель О. Кабесас упоминает кантину, «которая принадлежала одной толстой сеньоре (Она, кстати, поколачивала своего мужа, и это заведение называли именем хозяйки)» [Cabezas 1983: 17]. 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)» [Cabezas 1983: 19]. В одном из эпизодов свидетельства «Семь сердец колибри», повествующем о перезахоронении брата главного героя, появляется следующая фраза: «Мы вырыли могилу в тени мангового дерева, рядом с зарослью бромелий, плоды которых люди часто едят с яйцом» [Escalón Fontan 2012: 298]. 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: рассказчик постоянно пытается завладеть вниманием собеседника, апеллирует к нему, используя различные речевые маркеры: «Нет, ты представь себе!» «правда?», «не так ли?» и др. 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...» [Cabezas 1983: 100], 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, я не преувеличиваю, и до дна [Cabezas 1983: 82].

Так вот, мы привязали каждому по нейлоновому шнуру, вот здесь, где ремни португали, сзади [Cabezas 1983: 199].

На вот, я тебе листовки принесла [Poniatowska 1971: 61].

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. Однако в моменты наивысшего эмоционального напряжения, говорящий словно забывается и переходит на историческое настоящее, приглашая слушателя увидеть ситуацию воочию. Другой выполняющий аналогичную функцию в тексте прием – это 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:

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 [Poniatowska 1971: 186].

Такой способ выстраивания четкого, последовательно реализуемого визуального ряда в определенной степени оказывается близок к кинематографической технике.

Одна из 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 других случаях повторы могут быть тематические, т.е. рассказчик описывает одни и те же аспекты жизни, но в разные исторические периоды. Отчасти это объясняется такой особенностью человеческой памяти, как избирательность: повествователь, вместо того, чтобы излагать события своей жизни в линейной последовательности, останавливается на тех темах, которые ему интересны, или которые его волнуют.

Повторение ключевых слов, лозунги и обрывки фраз, звучащие рефреном на протяжении всего произведения, усиливают его центральную тему, обеспечивают структурно-смысловое единство. 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 Субтиаву. А к тому моменту, когда я уходил в горы, Субтиава уже была сила [Cabezas 1983: 63].

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.

Наконец необходимо отметить несколько лексических особенностей художественного языка свидетельства. В зависимости от характера повествователя, его социальной и культурной принадлеж-

ности, его речь может изобиловать просторечиями, диалектизмами, либо жаргонизмами (партизаны, студенты) и резко контрастировать с официальным языком документов и газетных сообщений, которые также нередко появляются в тексте. Таким образом, автор добивается того, что конфликт между народом и правительством, отсутствие общего поля коммуникации и полная невозможность взаимопонимания становятся очевидны уже на уровне языка. Обращает на себя внимание также и частое использование сниженной лексики (в том числе, табуированной 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.

Итак, попробуем подвести некоторые итоги и еще раз вкратце сформулировать, в чем же собственно заключается специфика «нового веризма». основополагающими принципами «нового веризма» как художественного метода являются:

1) особая трактовка документальности, под которой понимается не только фактичность, достоверность изображаемого, но и особый художественный прием, подразумевающий перенос самой реальности – исторических событий, имен, географических названий, дат и т.п. в ткань произведения, т.е. материалом для строительства образа служит изображение подлинной действительности, а не материализация представлений о ней;

2) реализация художественного потенциала документального произведения и документальной структуры. Другими словами, художественный эффект достигается строго на основе материала, данной действительностью, но путем творческого отбора, организации, систематизации реальных фактов и выстраивания их сообразно некоторой авторской задумке, в результате чего произведение получает эстетическую ценность.

Исходя из вышесказанного, можно выделить следующие черты «нового веризма»:

– одним из главных художественных приемов, направленных на создание образа живого человека и объемных картин эпохи путем синтеза жизненного факта, документа и определенной авторской концепции, становится композиционная структура произведения. Именно

благодаря ей факт, с одной стороны, организует художественное целое произведения, а с другой, вступая во взаимодействие с другими фактами, документами, источниками, включенными в канву повествования, он приобретает обобщенное значение, отражая видение автором закономерностей изображаемого явления;

– использование элементов научного стиля, которые создают у читателя некий «горизонт ожиданий» в отношении «правдивости» произведения и задают определенную установку его восприятия;

– использование различных паратекстуальных средств, в особенности фотографий, которые, с одной стороны, усиливают эффект достоверности произведения, а с другой – открывают новые возможности для его интерпретации;

– сюжетная организация произведения хотя и подчиняется хронологии жизни повествователя, зачастую обнаруживает традиционную сюжетную схему художественного произведения. Это становится возможным, опять-таки, благодаря тщательному отбору фактов и выстраиванию структуры произведения;

– основой художественной конструкции свидетельства нередко является передвижение героя в пространстве и времени. Будучи неотъемлемой частью латиноамериканской литературы, свидетельство заимствует ее культурные коды, в частности, «интегрирующий хронотоп», открытый «новым» латиноамериканским романом. Но в отличие от последнего, свидетельство накладывает их на вполне реальный, невымышленный мир и наделяет важной идеологической составляющей: перемещаясь в пространстве, герой претерпевает внутреннюю эволюцию, постепенно превращаясь из «человека без истории» в «человека, осознающего себя в истории»;

– элементы фольклора, мифологии, древних верований и т.д. могут входить в пространство текста либо посредством классических текстов латиноамериканской литературы и памятников древних культур, либо благодаря особой природе повествователя, принадлежащего устной культуре и наделенного мифопоэтическим сознанием. Появление этих элементов в свидетельстве служит важным источником поэтической образности произведения, ограниченного в выборе художественных средств. В то же время они призваны продемонстрировать непрерывность временного континуума, что делает «историю одной жизни» более глубокой и универсальной;

– голос повествователя, являющегося главным гарантом достоверности описываемых событий, представляет собой литературный

прием. 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.

В заключение стоит отметить, что наш анализ ни в коей мере не претендует на всеохватность. «Новый веризм» – относительно новое явление, которое еще только предстоит изучить во всех подробностях. Исследование этого феномена представляется очень важным для понимания актуальных проблем литературы не только в Латинской Америке, но и в общемировом масштабе.

ЛИТЕРАТУРА

[Земсков 2004] – Земсков В.Б. Литературный процесс в Латинской Америке: XX век и теоретические итоги // История литератур Латинской Америки. XX век: 20–90-е годы. Часть I. М.: ИМЛИ РАН, 2004. С. 5–106.

[Кофман 2012] – Кофман А.Ф. Испанский конкистадор. От текста к реконструкции типа личности. М.: ИМЛИ РАН, 2012

[Кофман 1994] – Кофман А.Ф. Латиноамериканский художественный образ мира // *Iberica americans*. Механизмы культурообразования в Латинской Америке. М.: Наука, 1994. С. 88–113.

[Barnet 1977] – Barnet, M. *Biografía de un cimarrón* (1966). Buenos Aires: Centro Editor de América Latina S. A., 1977.

[Burgos 2000] – Burgos, E. *Me llamo Rigoberta Menchú y así me nació la conciencia* (1983). México: Siglo Veintiuno editores, 2000.

[Cabezas 1983] – Cabezas, O. *La montaña es algo más que una inmensa estepa verde*. Nicaragua: Nueva Nicaragua, 1983.

[Calvi 2010] – Calvi, P. “Latin America’s Own New Journalism.” *Literary Journalism Studies* II: 2 (Fall 2010):63–83.

[Consalvi 2003] – Consalvi, C. *Terquedad de izote: la historia de Radio “Venceremos”*. San Salvador: Museo de la Palabra y la Imagen, 2003.

[Cruz-Leal 1994] – Cruz-Leal, P. “Hispanoamérica: El clamor testimonial de las voces marginadas.” *Espejo de Paciencia* 1 (1996): 14–19.

[Escalón Fontan 2012] – Escalón Fontan, S. *Siete gorriones*. San Salvador: Museo de la Palabra y de la Imagen, 2012.

[Foster 1984] – Foster, D. “Latin American Documentary Narrative.” *PMLA* XCIX:1 (Jan. 1984): 41–55.

[Klahn 1989] – Klahn, N. “Un nuevo verismo: apuntes sobre la última novela mexicana.” *Revista Iberoamericana* 148–149 (1989): 925–935.

[Poniatowska 1971] – Poniatowska, E. *La noche de Tlatelolco*. México: Ediciones Era, 1971.

[Rincón 1978] – Rincón, C. *El cambio actual de la noción de literatura: y otros estudios de teoría y crítica latinoamericana*. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1978.

[Sosnowski 1996] – Sosnowski, S. *Lectura crítica de la literatura americana*. Vol. 4. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1996.

[Viezza 1975] – Viezza, M. *Si me permiten hablar. Testimonio de Domitila, una mujer de las minas de Bolivia*. México: Siglo XXI Editores, S.A., 1975.

REFERENCES

Barnet, M. *Biografía de un cimarrón*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina S. A., 1977.

Burgos, E. *Me llamo Rigoberta Menchú y así me nació la conciencia* (1983). México: Siglo Veintiuno editores, 2000.

Cabezas, O. *La montaña es algo más que una inmensa estepa verde*. Nicaragua: Nueva Nicaragua, 1983.

Calvi, P. “Latin America’s Own New Journalism.” *Literary Journalism Studies* II: 2 (Fall 2010):63–83.

Consalvi, C. *Terquedad de izote: la historia de Radio “Venceremos”*. San Salvador: Museo de la Palabra y la Imagen, 2003.

Cruz-Leal, P. “Hispanoamérica: El clamor testimonial de las voces marginadas.” *Espejo de Paciencia* 1 (1996): 14–19.

Escalón Fontan, S. *Siete gorriones*. San Salvador: Museo de la Palabra y de la Imagen, 2012.

Foster, D. “Latin American Documentary Narrative.” *PMLA* XCIX:1 (Jan. 1984): 41–55.

Klahn, N. “Un nuevo verismo: apuntes sobre la última novela mexicana.” *Revista Iberoamericana* 148–149 (1989): 925–935.

Kofman, A.F. *Ispanskii konkistador. Ot teksta k rekonstruktsii tipa lichnosti*. [Spanish conquistador: form the text to the reconstruction of personality] Moscow: IMLI RAN Publ., 2012.

Kofman A.F. “Latinoamerikanskii khudozhestvennyi obraz mira.” [“Latin American poetic image of the world.”] *Iberica americans. Mekhanizmy kul'turoobrazovaniia v Latinskoii Amerike*. [Iberica americans. Mechanisms of culture-making in Latin America.] Moscow: Nauka Publ., 1994: 88–113.

Poniatowska, E. *La noche de Tlatelolco*. México: Ediciones Era, 1971.

Rincón, C. *El cambio actual de la noción de literatura: y otros estudios de teoría y crítica latinoamericana*. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1978.

Sosnowski, S. *Lectura crítica de la literatura americana*. Vol. 4. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1996.

Viezza, M. *Si me permiten hablar. Testimonio de Domitila, una mujer de las minas de Bolivia*. México: Siglo XXI Editores, S.A., 1975.

Zemskov, V.B. “Literaturnyi protsess v Latinskoii Amerike: XX vek i teoreticheskie itogi.” [“Literary process in Latin America: XXth century and theoretical results.”] *Istoriia literatur Latinskoii Ameriki. XX vek: 20–90-e gody*. [History of Latin American literatures, 1920–90s] Part I. Moscow: IMLI RAN Publ., 2004: 5–106.