

Ж.М.Иванова де Мендоса

История людей «без голоса»: литература свидетельства в Латинской Америке

Статья посвящена изучению феномена литературы свидетельства (*testimonio*), оформившейся в Латинской Америке во второй половине XX в. Возникшая в результате полемики с основными принципами и концепциями «нового» романа, она опирается на восходящую к истокам латиноамериканской литературы традицию тесного переплетения художественного и документального начал. Вместе с этим появление литературы свидетельства позволяет говорить о важном повороте в развитии латиноамериканской словесности, заключающемся прежде всего в принципиально новом подходе к истории, которая отныне предстает читателю глазами угнетенных групп.

Ключевые слова: Латинская Америка, литература XX в. — художественно-документальная, 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 Фернандо 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, пожалуй, наиболее ярко проявил себя метод «устной истории» — так называемая литература свидетельства (*testimonio*, *тестимонио*). 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

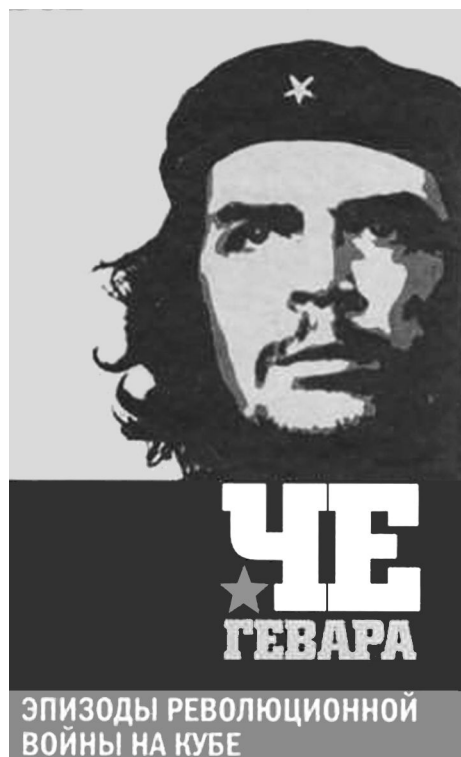
Жанна Михайловна Иванова де Мендоса — аспирантка Института мировой литературы им. А.М.Горького РАН (iohanna@bk.ru).

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 об основных 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»¹.

Хотя первые теоретические разработки, посвященные свидетельству-тестимонию, проводились уже в 60-х годах, официальное признание и формальное закрепление этого жанра произошло в 1970 г., когда гаванское издательство «Casa de las Américas» включило его в число номинаций на ежегодную премию. В первый же год на нее номинировались 19 авторов со всей Латинской Америки. Жюри, в которое входили в том числе и знаменитый мексиканский антрополог Рикардо Посас, аргентинский журналист и писатель Родольфо Уолш и кубинский интеллектуал Рауль Роа, отметило, что в целом уровень представленных работ оказался очень высок, и это заставляет задуматься о необходимости поиска точного определения жанра, его канонов и принципов². 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», — записанный бразильской журналисткой и социологом Моэмой Вьезер рассказ политической активистки и участницы борьбы с боливийскими военными диктатурами Домитилы Барриос де Чунгара; «Я, Ригоберта Менчу», свидетельство лауреата Нобелевской премии мира Ригоберты Менчу, записанное венесуэльской журналисткой и антропологом Элизабет Бургос; произведения никарагуанцев Томаса Борхе, Серхио Рамиреса, Омара Кабесаса и гватемальца Марио Пайераса о тяжелой, полной лише-





Элена Понятовска

ний и потерь жизни партизан в горах и сельве Никарагуа, Гватемалы и Сальвадора; личные свидетельства чилийского писателя Эрнана Вальдеса, сальвадорских политических лидеров Нидии Диас, Казтано Карпио и многих других, прошедших через пытки и унижения тюрем и концентрационных лагерей; наконец, журналистские хроники мексиканской писательницы и журналистки Элены Понятовской, романы-свидетельства писателей Мигеля Барнета, Манлио Аргеты, Фернандо Лопеса Рохаса и многие другие произведения, ставшие своеобразным литературным выражением исторического разло-

ма, начавшегося в Латинской Америке во второй половине XX в.

Многочисленные трагические события, сотрясавшие континент в 70—80-х годах, равно как и обострившиеся социальные противоречия требовали поиска новых форм, способных донести до широкой публики «всю правду» о латиноамериканской реальности, которая «бьется, дышит, кровоточит, стонет, взывает о помощи»³. В своем эссе «Живой источник» писатель и литературный критик Мигель Барнет, автор «Биографии беглого раба-негра» (1966), «беспрецедентного произведения в кубинской литературе»*, получившего широкое признание не только на Кубе, но и во многих других странах, отметил, что латиноамериканская литература переживает кризис, вызванный, как это ни парадоксально, смысловыми и художественными высотами, которых достиг «новый» роман. По мнению М.Барнета и его последователей, писатели «эпохи бума»**, пытаясь достичь смысловой и художественно-философской «тотальности», слишком увлеклись мифопоэтическим конструированием, сложными хронотопическими формулами и смелыми художественными экспериментами, искажая при этом саму реальность.

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 мифопоэтического пространства, характерного для «эпохи бума» к повествованию о реальных людях и событиях конкретного исторического периода, подлинность которых, при

* Журнал «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 и Л.Отеро.

** Латинамериканский бум (Boom latinoamericano) — литературное движение 60—70-х годов, когда произведения группы относительно молодых романистов Латинской Америки стали широко известны в Европе и во всем мире.

желании, можно легко установить. В этой связи особое значение приобретают документальная выдержанность произведения и его достоверность, гарантом которой выступает непосредственный очевидец событий.

Изначально многие произведения литературы свидетельства создавались исключительно как документальные, без каких либо притязаний со стороны их авторов на литературность. По признанию самого зачинателя нового направления, М.Барнета, «Биография...» задумывалась им как этнографический рассказ в духе опубликованного еще в конце 40-х годов «Хуана Переса Холоте» известного антрополога Рикардо Посаса, лекции которого Барнет посещал в начале 60-х годов в кубинской Академии наук. В предисловии к «Биографии...» автор неоднократно подчеркивает, что свидетельство



Мигель Барнет

(тестимонио), исходя из целей, которые оно преследует, а также из формы, которую оно принимает, не может считаться художественной литературой. Свидетельство, по мнению Барнета, должно представлять собой хронологически выдержанное, линейное повествование о подлинных событиях, без каких-либо вымыслов и экспериментов, усложняющих восприятие рассказа. Тем не менее, как в случае с самим Барнетом, так и многими другими авторами, художественная составляющая их произведений была высоко оценена и критиками, и непосредственно самими читателями. Самые яркие свидетельства представляют собой не только незаурядные документы, но и изумительные по своей выразительности и силе литературные произведения. Исходя из всего этого, можно предположить, что свидетельство является особым, гибридным жанром, возникшим на стыке документализма и авторского художественного начала.

Необходимо заметить, что 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 парадоксальным образом следует по пути «нового» романа, который в своем стремлении 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 свиде-



Ригоберта Менчу

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 и стремлении утвердить свою «правду».

Вышеупомянутые хроники отличаются от других произведений сходных жанров высоким уровнем субъективности и персонализма, благодаря которому история как бы предстает через призму индивидуального сознания. Именно личный опыт преобразует форму традиционного историографического труда и сближает его с литературой. Художественные достоинства американских хроник были высоко оценены писателями XX в., которые зачастую обращались к ним в процессе выработки собственной творческой философии. Неслучайно знаменитый 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.

Значение хроник Конкисты для всего последующего литературного процесса в Латинской Америке трудно переоценить. Они не только заложили основные темы и константы литературы континента, но и породили особое самоощущение грядущих поколений писателей, которые нередко называли себя «хронистами» и, подобно первооткрывателям Нового Света, стремились достоверно зафиксировать латиноамериканскую действитель-

тельства обращается к личностным повествованиям и рассказам, создававшимся непосредственными участниками событий.

Наиболее ярким образцом хроник второго типа, безусловно, является «Подлинная история завоевания Новой Испании» Берналя Диаса дель Кастильо, в которой автор, стремясь высказаться от лица свидетеля событий, простым разговорным языком излагает подробности военного похода. К этому корпусу текстов примыкают также произведения, написанные испанскими миссионерами (Бартоломе де Лас Касасом, Хосе де Акостой, Бернардино де Саагуном), находившимися в тесном контакте с коренным населением Нового Света и составившими первые этнологические описания индейцев с целью более глубоко проникновения в их культуру; и свидетельства, составленные самими индейцами (хроники

ность во всем многообразии ее контекстов. Американские хроники 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.

Эта тенденция, заложенная американскими хронистами еще в период колонии, была продолжена и в последующие эпохи. В первой половине XIX в., во времена Войны за независимость и в последующий за ней период образования новых государств большое значение для формирования духовного климата, способствующего росту национального самосознания, имело литературное наследие таких выдающихся политических и общественных деятелей, как Симон Боливар и Доминго Фаустино Сармьенто. В условиях освобождения бывших колоний от влияния испанской короны особо остро стала ощущаться необходимость осмысления внутренних процессов и познания новой действительности во всех ее проявлениях с целью выявления собственной национальной самобытности.

Особую роль в это время играет зарождающийся журнализм, который нередко принимает форму костюмбристских зарисовок, представляющих собой очерк быта и нравов разных слоев общества. Романтический интерес к коренному населению и смешанным культурам, с одной стороны, и стремление реалистически воспроизвести местный колорит каждого отдельного региона — с другой, превращали костюмбристский очерк в смешение журнализма и фольклора, документа и творчества, призванного запечатлеть все те элементы, которые могли стать основой для формирования собственной национальной идентичности. Эта тенденция к художественному освоению действительности была продолжена костюмбристским романом, который, по выражению перуанского писателя Марио Варгаса Льосы, стал «перепишью населения, путеводителем, регистром нравов и обычаев, этнографическим документом, репортажем о местном празднике, сборником фольклора»⁴.

Параллельно с костюмбризмом зарождаются и реалистические тенденции, в рамках которых писатели переходят от простого «бытописательства» к осмыслению внутренних политических и социальных процессов, выявлению причин и следствий различных исторических событий, происходящих в тот момент на континенте. Как следствие, литература постепенно перестает быть лишь инструментом познания и описания окружающей действительности и становится своеобразной формой протеста против несправедливости последней, способом борьбы за свободу и утверждение собственной историко-культурной самобытности Нового Света. Особая роль в этом процессе, безусловно, принадлежит роману, который, с самого момента своего зарождения в Латинской Америке, был призван стать, по выражению М.А.Астуриаса, «свидетельством эпохи».

Начиная с «Перикильо Сарньенто» Хосе Хоакина Фернандеса де Лисарди, латиноамериканский роман, какую бы форму он впоследствии ни принимал, не только отображал внутренние социальные, этнические и политические конфликты, но и обличал ту «ложь, которую выдают за «общественное устройство»⁵. Авторы произведений о мексиканской революции,

социального, индихенистского романа нещадно критиковали произвол властей, беспринципных и жестоких политиков; обнажали мрачные стороны жизни и бедственное положение угнетенных слоев населения. Писатели эпохи бума также не смогли игнорировать события и явления окружающей действительности. В произведениях Габриэля Гарсиа Маркеса, Роа Бастоса, Алехо Карпентьера, Мигеля Анхеля Астуриаса, Карлоса Фуэнтеса и многих других мифопоэтический план зачастую соприкасается с историческим, а художественный способ изложения сочетается с документальным отражением жизни каждой страны.

Таким образом, становится очевидно, что 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»⁶. В этом плане жанр свидетельство, безусловно, продолжает традицию латиноамериканской словесности, но вместе с тем представляет собой новый этап ее развития. Принципиальным отличием является не сам факт сращения художественности и документальности, а то, в какой форме документ входит в художественное пространство произведения. Появление жанра свидетельства (*testimonio*) знаменует собой возникновение нового типа литературы, характерный признак которой колумбийский критик Карлос Ринкон обозначил как «новый веризм».

В основе нового подхода к изображению реальности лежит особое понимание документальности, которая обычно трактуется как подлинность, фактичность изображаемого. Несомненно, реальные факты всегда выступали как источник художественного творчества, были его первоосновой, материалом образного обобщения и переосмысления. Тем не менее «новый веризм» предполагает не просто верность реальной действительности; он связан с перенесением в искусство самих реальных событий, лиц, 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. Другими словами, конкретные исторические события и персонажи становятся самостоятельным и самодостаточным «материалом» произведения, а не просто фундаментом для создания сложных архетипических образов.

Стоит отметить, что стремление нового поколения латиноамериканских писателей к поиску «документально подтвержденной правды»⁷ совпадает с распространившимся повышенным вниманием во всем мире к литературе факта, документальному началу в произведении. По мнению многих критиков, на формирование жанра *тестимонио* оказал большое влияние развивавшийся параллельно в США «новый журнализм». Это направление, находящееся на стыке художественной литературы и журналистики, представляло собой повествование, в основе которого лежали реальные факты, полученные в ходе тщательного журналистского расследования и излагаемые с использованием специальных драматических приемов, характерных для реалистического письма (воспроизведение диалогов, сценический монтаж, смена точек зрения и т.д.). По замыслу его родоначальников, «новый журнализм» должен был перенять у художественной литературы все бо-

гатство художественных и выразительных средств, но использовать его не в контексте романического вымысла, а для фиксации конкретных исторических событий.

Опыт «нового журнализма», без сомнения, был воспринят и переосмыслен латиноамериканским свидетельством на пути к собственному определению. В духе американского «нового журнализма» написаны «Рассказ потерпевшего кораблекрушение» Г. Гарсиа Маркеса и «Операция «бойня» аргентинского писателя и журналиста Р. Уолша — два произведения, которые считаются прямыми предшественниками литературы свидетельства. Тем не менее, несмотря на некоторые очевидные сходства, «новый журнализм» и латиноамериканское *testimonio* существенно отличаются по своим формам и задачам, что не в последнюю очередь обусловлено разницей в политических и культурных контекстах их возникновения. Оформившийся в обстановке брожения, связанного с войной США во Вьетнаме, утергейтским скандалом, ростом безработицы и преступности, «новый журнализм» ставил перед собой, прежде всего, вполне конкретные литературные задачи — поиск «повествования, более приспособленного, нежели реалистический роман, к изменившейся реальности»⁸. Такие писатели, как Трумен Капоте, Норман Мейлер, Томас Вулф стремились вдохнуть новую жизнь в американский роман, который, отказавшись от точного, достоверного, подчас нелюбимого описания жизни общества и его нравов, потерял свою остроту и актуальность. «Новожурналисты», обращаясь к основным проблемам современной им действительности, подробно документируют стремительные изменения в американском обществе и кризис его духовных ценностей.

Свидетельство также возникает как реакция на исторические события, происходящие в Латинской Америке, начиная с конца 50-х — начала 60-х годов, но в отличие от «нового журнализма» оно в первую очередь было призвано решать социальные задачи, поскольку являлось важным инструментом формирования и укрепления национального самосознания. Если в объектив «новых журналистов» могли попасть явления самого разного порядка — от музыки «Битлз» и культовых личностей, до «конфликта поколений» и уличных драк, то литература свидетельства обязательно подразумевала наличие тяжелой жизненной ситуации (эксплуатация, насилие, дискриминация, крайняя нищета) или рассказ о сильных политических и социальных потрясениях (борьба с диктатурой, партизанские войны, первые постреволюционные годы). Многие исследователи сходятся во мнении, что 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 своего рода протест против существующей действительности, стратегия борьбы с несправедливостью. Идеологическая составляющая, несомненно, является важным компонентом свидетельства, не уступающим по своей значимости эстетическому.

Главная же черта свидетельства, отличающая его как от «нового журнализма», так и от других художественно-документальных форм и позволяющая говорить о важном повороте в развитии латиноамериканской словесности, заключается в принципиально новом подходе 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.

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 историю. 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. Действительно, до 60—70-х годов XX в. вся литература о маргинальных группах, за исключением единичных произведений (например, автобиографии кубинского раба Хуана Франсиско Мансано, написанной в 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.

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, полной гонений и всяческих утрат. 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 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 нации, которая обладает ярко выраженной эгалитарной направленностью, поскольку включает в себя абсолютно все элементы общества, даже те, которые ранее считались недостойными, чтобы быть включенными в него.

Однако из-за своего маргинального положения (выражающегося, в том числе, и в незнании языка колонизатора) угнетенные группы не могут войти в общее пространство культуры напрямую. Для этого им необходим посредник — профессиональный писатель, журналист или ученый, в обязанности которого входит записать свидетельство и затем донести его до чи-

тателя в максимально приближенном к оригиналу виде. Первые теоретики жанра свидетельства, среди них, разумеется, М.Барнет, 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.

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 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 западного варианта, неизменно следует собственной логике развития, самостоятельно открывает способы мировидения и находит адекватные ему самобытные художественные формы.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Э.Че Гевара. Эпизоды революционной войны. М., 1974, с. 5.

² Casa de las Américas. Premio Casa de las Américas, XI.62 La Habana, 1970, p. 226.

³ А.Карпентьер. Проблематика современного латиноамериканского романа. — Писатели Латинской Америки о литературе. М., 1982, с. 36.

⁴ М.Варгас Лоса. Прimitивный и «созидающий» роман в Латинской Америке. — Там же, с. 95.

⁵ Ф.Алегрия. Портрет и автопортрет: испано-американский роман перед лицом общества. — Там же, с. 108.

⁶ М.А.Астуриас. Латиноамериканский роман — свидетельство эпохи. (Речь, произнесенная по случаю вручения Нобелевской премии.) — Там же, с. 56.

⁷ N.K l a h n. Un nuevo verismo: apuntes sobre la última novela mexicana. — Revista Iberoamericana. Pittsburgh, 1989, N 148—149, p. 925, 926.

⁸ J.H o l l o w e l l. Fact and Fiction: The New Journalism and the Nonfiction Novel. The University of North Carolina Press, 1977, p. 14—15.