

Министерство науки и высшего образования Российской Федерации
Федеральное государственное бюджетное учреждение науки
Институт мировой литературы им. А.М. Горького
Российской академии наук

На правах рукописи

Герасименко Мария Владимировна

ПОЭТИКА ИСПАНСКОГО ТРЕМЕНДИЗМА

Специальность 5.9.2 — Литературы народов мира

Диссертация на соискание ученой степени
кандидата филологических наук

Научные руководители:

д.ф.н. А.Ф. Кофман,

д.ф.н. В.Б. Озкан

Москва, 2024

Оглавление

Введение	4
ГЛАВА I. ТРЕМЕНДИЗМ В ИСПАНСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ (1940-1950): СТАНОВЛЕНИЕ И СМЫСЛ КОНЦЕПЦИИ	31
1.1 Культурный контекст формирования тремендизма	36
1.2 Тремендизм в соотнесении с литературными течениями	44
1.2.1 Тремендизм и экзистенциализм.....	51
1.2.2 Тремендизм как «новаторское» течение	56
ГЛАВА II. ОСОБЕННОСТИ СЮЖЕТОСТРОЕНИЯ И КОМПОЗИЦИИ ТРЕМЕНДИСТСКОГО РОМАНА	69
2.1. Рассказ героя тремендистского романа как развернутое представление фигуры умолчания	74
2.1.1 Ретроспективность.....	74
2.1.2 Событийность	82
2.2. Рамочный комплекс тремендистского романа: «экскурс в прошлое» .	98
2.2.1 Удвоение временных планов.....	98
2.2.2 Семантика названий тремендистских романов.....	111
ГЛАВА III. МИР ГЕРОЯ. СИСТЕМА ПЕРСОНАЖЕЙ В ТРЕМЕНДИСТСКОМ РОМАНЕ.....	114
3.1 Мотив «каинизма»: отношения героя и «другого»	122
3.2 Образ матери: герой и мир	127
3.3 «Метафора отца»: взаимодействие героя с «законом» и иными фантастическими обстоятельствами	140

ГЛАВА IV. «СИНТАКСИС» ТРЕМЕНДИСТСКОГО РОМАНА КАК ОДНА ИЗ ПРЕДПОСЫЛОК ЕГО РЕЦЕПЦИИ	159
4.1 «Искажение»: компенсация недостатка материала, преодоление цензуры «общедоступных истин». Как читать тременистский роман?..	159
4.2 Роман как «загадка без отгадки»? Эзопов язык и синтактика «иносказаний»	169
Заключение.....	183
Список литературы	191

Введение

Разговор о литературном течении кажется целесообразным начинать с указания временных рамок его бытования и перечня связываемых с ним имен и произведений, единства или сходства культурных и исторических ситуаций, в которых эти произведения были созданы; с описания характера отбора явлений действительности и средств ее отображения; с предположений о сходстве концепций мира в произведениях, о близости творческих манер писателей, тяготеющих к тем или иным жанрам и художественным приемам.

Но как сделать это в условиях, когда появлению течения предшествовало вмешательство в литературу обстоятельств, которые сложно обойти вниманием? Простого упоминания этих обстоятельств недостаточно, чтобы осмыслить их роль в собственно литературном процессе, и поэтому попытка указать на них легко оборачивается «умножением сущего», уводит от предмета разговора. Авторы, причисляемые критиками к участникам течения, не только не стремились декларировать его художественные принципы, но и имели обыкновение, по меньшей мере, отрицать свою к нему причастность, а иной раз — даже сам факт его существования. В научно-критической среде не было единого мнения ни о положении этого течения на литературной арене, ни даже о перечне потенциально соотносимых с ним произведений, — а указание тех немногих его характеристик, которые можно счесть более или менее общепризнанными (сроки бытования, натуралистичность и гротескность изображения, внимание к темным сторонам жизни и т.п.) не помогает отличить его от множества других современных ему явлений литературы послевоенных лет.

Степень изученности вопроса

В первом приближении тремендизм (исп. *tremendismo*) может быть определен как течение не слишком масштабное, представленное сравнительно небольшим числом произведений, не покинувшее границ

испанской литературы, просуществовавшее недолго: с той или иной степенью уверенности, в качестве тременистских исследователями бывали названы не более двадцати романов, написанных в Испании в период с 1942 года до начала 50-х. Однако уже не один десяток лет тременизм остается объектом споров и переосмыслений.

Порождающая дискуссии противоречивость определений тременизма, создающая ощущение его эфемерности и протестичности, довольно предсказуема: период его бытования — время, ознаменованное не только буйством названий и самоназваний множества художественных течений, но еще и политически и культурно ангажированной, тенденциозной, часто даже декларативной, утрирующей оппозиции, возвеличивающей одни идеи и явления и порицающей другие риторикой литературной критики эпохи первых лет франкистской диктатуры.

В историях испанской литературы 1940-е годы нередко упоминаются как время кризиса: под гнетом цензуры пересматриваются издательская политика и фонды библиотек, осложняется доступ к современной европейской литературе и к произведениям неугодных режиму эмигрировавших авторов-соотечественников, меняются авторские стратегии и т.д. Эти обстоятельства не раз побуждали равнодушных критиков и даже историков литературы говорить о принудительном «разрыве с традицией», упадке испанской литературы. Подобные вердикты не удивительны при обсуждении литературных процессов, происходивших в периоды, когда перемены в сфере литературного быта делали очевидной зависимость литературы от внешних условий. Вместе с тем эти суждения свидетельствуют, что события литературного процесса анализируются, весьма вероятно, сквозь призму либо оценки идеологии писателя, либо причинно-следственного выведения литературных стилей из социально-экономического профиля эпохи, — и взгляд на них с историко-литературной точки зрения остается, по существу, невостребованным¹.

¹ Эйхенбаум Б.М. Литературный быт / О литературе. — М.: Сов. писатель, 1987. — С. 429-431

Критики проводили аналогии между тремендизмом и теми явлениями современной европейской литературы, которым, по их мнению, в новых обстоятельствах не нашлось места на испанской литературной арене (они называли его испанской версией неугодного цензуре экзистенциализма), или с явлениями испанской литературной традиции, связь с которой считалась утраченной (с пикареской). Позднее, ближе к 1970-м годам, подобные аналогии стали подвергать сомнению или признавать недостаточными для того, чтобы объяснить художественное своеобразие и читательский успех тремендистского романа². Что, однако, не избавило исследователей от привычки говорить о тремендизме преимущественно в контексте обсуждения других литературных явлений.

Описания тремендизма как «аналога» того или иного течения изначально вынуждали всматриваться в него в поисках не только сходжений, но еще и отличий от его условного «прототипа», — то есть было сопряжено с факультативностью определений тремендизма как такового, с его деконструкцией. Интерпретации противоречили друг другу: о тремендизме говорили то как о новаторском явлении, возродившем национальную литературу, то как о явлении эпигонском; то ругали его за навязчивую эстетику, — то, напротив, усматривали в нем отказ от эстетических витийств и обращенность к человеку³.

В русскоязычной испанистике о тремендизме сложилось представление более однозначное: как о романах «про ужасное», корни которого исследователи обычно ищут в социальных обстоятельствах. Изучался он мало, известен стал поздно (ближе к 1970-м) и лишь благодаря упоминаниям в нескольких работах видных специалистов по испанской

² *Martinez Cachero J.M.* Los años cuarenta / *Martinez Cachero J.M., Villanueva S.S., Ynduráin D.* La novela // Historia y crítica de la literatura española. Epoca contemporánea, 1939-1980 / ed. por F. Rico, D. Ynduráin. — Editorial Critica: Barcelona, 1981. — P. 322

Roberts G. Temas existenciales en la novela española de postguerra. — Madrid: Gredos, 1973. — P. 43-45

Pérez O.B. La novela existencial española de posguerra. — Madrid : Gredos, 1987. — P. 267

³ Подробнее об этом говорится в разделах «Культурный контекст формирования тремендизма» и «Тремемдизм в соотнесении с литературными течениями» диссертации.

литературе, которые освещали закономерности литературного, культурного процесса в Испании XX века в широкой перспективе. Таковы книги «Испытание историей: Очерки испанской литературы XX в.» (1973) и «Современный испанский роман» (1972) И.А. Тертерян⁴, «Бегство в действительность. Современный испанский роман» (1971) В.К. Ясного⁵, а также «Современный испанский роман» (1968) Ю.П. Уварова⁶. Тремендизм упоминается в нескольких статьях А. Камальян в связи с отдельными романами⁷, а также, мельком, в статьях Ю.Н. Гирина, Н.Р. Малиновской, Е.В. Астаховой, Н.П. Науменко⁸ и некоторых других исследователей. Но ни одна из этих работ не посвящена всецело характеристике течения, количество его упоминаний в отечественной испанистике по сей день примечательно невелико на фоне популярности его исследований за рубежом.

Годы появления тременистских романов (1942 — начало 1950-х) ознаменованы идеологическими разногласиями, предельной

⁴ Тертерян И.А. Испытание историей: Очерки испанской литературы XX в. – М., Наука, 1973. — 526 с.

Тертерян И.А. Современный испанский роман. М.: Художественная литература, 1972. — 287 с.

⁵ Ясный В.К. Бегство в действительность. Современный испанский роман. М.: Наука, 1971.

⁶ Уваров Ю.П. Современный испанский роман. М.: Высшая школа, 1968.

⁷ Камальян А. Категория «страшного» в романе Кармен Лафорет «Ничто». Կանթեղ. Գիտական հոդվածների ժողովածու. — 2004. № 4. — С. 20-28;

Камальян А. Отражение философских идей в романе Камило Хосе Селы " Семья Паскуаля Дуарте". Կանթեղ. Գիտական հոդվածների ժողովածու. № 2. — 2006. — С. 44-51.

⁸ Астахова, Е. В. Два цвета Испании в историко-культурном контексте // Латинская Америка. — 2019. №6. — С. 85-99;

Гирин Ю.Н. Танатология испанской поэзии начала XX в. // Латинская Америка. — 2016, №3. — С. 92-104;

Малиновская Н.Р. Комментарий / Называть вещи своими именами: Программные выступления мастеров западно-европейской литературы XX века. – М., Прогресс, 1986. — С. 576;

Науменко Н.П., Климачёва А.И. Рецепция философских идей Хосе Ортеги-и-Гассета испанским прозаиком Камило Хосе Села // Филологический аспект. — 2015. №7. — С. 50-54

напряженностью в отношениях СССР и Испании⁹. В СССР романы тремездизма стали известны намного позже, чем в Европе и Америке. Первый перевод «Семьи Паскуаля Дуарте» на русский язык появляется в 1970 году (в то время, как, например, на итальянский — в 1944, *La Famiglia di Pascual Duarte*, на английский — в 1946, *Pascual Duarte's Family*¹⁰) и публикуется в издании «Мастеров современной прозы», куда входят и другие произведения Селы (роман «Улей», повести и рассказы). Роман Лафорет «Ничто» впервые издан на русском в 1969, ранние работы Матуте, включая и тремездистский роман «Авели», не переведены до сих пор, а сама писательница известна по своим более поздним произведениям, принципиально отличным по стилистике.

Не став своевременным, в период своего бытования, известен как актуальное, самостоятельное явление, «тремездистский роман» так и остался, по большому счету, вне поля зрения русскоязычных читателей. Подобным образом, примечательная противоречивость, антиномичность концепции тремездизма ускользнула от внимания исследователей, заговоривших о нем с очевидным запозданием (когда зарубежная полемика уже не была столь ангажированной, декларативно-острой, как прежде).

В Европе в последние десятилетия стали появляться работы, обзорающие тремездизм с временной дистанции. В качестве примера можно привести статью О.Б. Переса «История слова 'тремездизм': из литературного словаря — в политический, не забывая о корриде» (1993)¹¹,

⁹ Испания пособничала Германии, отправила добровольческую дивизию на Восточный фронт, в 50-х предоставила США право размещения военных баз на Пиренейском полуострове, — и Москва по окончании Второй мировой выдвигала наиболее радикальные предложения в отношении Мадрида, в начале «холодной войны» остро критиковала франкистский режим. *Филатов Г.А.* Экономические связи между СССР и франкистской Испанией в 1960-х гг. // Ибероамериканские тетради. — 2017. №4(18). — С. 21

¹⁰ *Morton F.H.* Ediciones de "La familia de Pascual Duarte" // Los Cuadernos del Norte: Revista cultural de la Caja de Ahorros de Asturias. — Т. 3. — №. 15. — P. 18-23. [Электронный ресурс]. — 1982- . — Режим доступа : https://cvc.cervantes.es/literatura/cuadernos_del_norte/pdf/15/15_18.pdf , — [Электронный ресурс]. — 2009- . — Режим доступа : свободный. — Загл. с экрана)

¹¹ *Pérez O.B.* Historia de la palabra "tremendismo" desde el léxico literario al político, pasando por el taurino // Boletín de la Real Academia Española, vol. 73 (258), Madrid. — P. 73-131. — [Электронный ресурс]. — 1993- . — Режим доступа : https://apps.rae.es/BRAE_DB_PDF/TOMO_LXXIII/CCLVIII/Barrero_73_132.pdf, свободный. — Загл. с экрана

где исследуется бытование концепции в критике (без анализа самих произведений), а также монографию А. Алхазиду «Тремендизм: горький вкус жизни. Следы тременистской эстетики в испанской литературе XX века», проводящую аналогии между тременизмом и литературными явлениями второй половины XX века¹².

Задача изучения тременизма как внутренне целостного, значимого для истории испанской литературы явления не теряет своей актуальности. Однако полемика вокруг концепции тременизма, с одной стороны, и, с другой, попытка охарактеризовать эстетику произведений, относимых к тременизму, по-прежнему составляют две основных линии, которые были и остаются параллельны.

На наш взгляд, важнейшим аргументом в пользу того, чтобы говорить о тременизме как о литературном течении, может быть как раз некоторая общность поэтики произведений и той манеры, в какой велась дискуссия о тременизме в критике.

Гипотеза исследования, положенная в основу диссертации, заключается в том, что характерная для поэтики тременистского романа антиномичность стала основой того идейно-смыслового своеобразия, которое давало почву для диаметрально противоположных интерпретаций и самих произведений, и явления в целом, — в конечном счете, определила риторику критики, была зафиксирована и преумножена ею. Сущность явления нашла отражение в самом названии *tremendismo*. Будучи производным от обладающего семантическим полиморфизмом слова *tremendo*, оно может характеризовать не только определяемый предмет как «ужасный», но и, подспудно, указывать на этот предмет как содержащий оттенок «преувеличения». Художественная специфика произведений, противоречивость интерпретаций тременизма в критике, название течения, не лишенное семантического полиморфизма, — составляют совокупность

¹² *Alchazidu A. Tremendismo: el sabor amargo de la vida. Tras las huellas de la estética tremendista en la narrativa española del siglo XX.* — Brno: Masarykova univerzita. Muni Press, 2016. — 248 p.

факторов, в равной мере способствовавших тому, чтобы тременизм надолго стал предметом полемики.

Списки романов, которые разные исследователи называли в качестве тременистских, весьма различались. Противоречивость определений тременизма в критике и, как следствие, «произвольность», с какой очередной исследователь, по-своему интерпретировавший сам феномен тременизма, причислял к нему те или иные произведения — не способствовали ни четкому выделению группы «тременистских романов», ни выработке представления о том, какие черты поэтики, тематики и прочие позволяют уверенно говорить о конкретном романе как о «тременистском».

Определение «тременистский» поначалу использовалось для характеристики произведений в том числе и зарубежных авторов (например, П. Лагерквиста¹³), но в скором времени стало применяться лишь к испанской литературе, и сейчас популярные определения тременизма ограничиваются тем, что указывают на «Семью Паскуалья Дуарте» (1942, *La familia de Pascual Duarte*) К.Х. Селы и «Ничто» (1944, *Nada*) К. Лафорет в качестве основных его романов. 1942 год, когда был издан роман Селы, обычно называют в качестве даты зарождения тременизма.

При этом, однако, некоторые исследователи относят к тременизму только произведения его родоначальника, К.Х. Селы¹⁴. Другие же — наоборот, причисляют к этому течению, помимо упомянутых романов Селы и Лафорет, еще около десятка романов 40-50-х гг., написанных разными авторами: «Мы мертвые... История безумного Базильо» М. Санчеса Камарго (1948, *Nosotros, los muertos... Relato del loco Basilio*), «Мы, прокаженные» Л. де Кастресаны (1950, *Nosotros los leprosos*), «Дети Максима Худаса» Л. Ландинеса (1950, *Los Hijos de Máximo Judas*), «Авели» А.М. Матуте (1948, *Los Abel*), «Хуан Риско» Р.М. Кахаль (1948, *Juan Risco*),

¹³ Sainz Mazpule J. El Premio Nobel a un Tremendista // Correo literario—1952.№39. — P. 5 (цит. по Pérez O.B. Op.cit P. 129)

¹⁴ Sobejano G. La novela española de nuestro tiempo. — Madrid: Marenostum 1970. — P. 93

«Нина» С. Марч (1949, *Nina*), «Кипарисы бросают длинную тень» М. Делибеса (1948, *La sombra del ciprés es alargada*)¹⁵.

«Направлением, описывающим жизнь как цепь мучительных страданий и ужасов» [курсив наш], включавшим в себя романы, «написанные в традиционной натуралистической манере» и романы «чисто психологического <...> характера», называет тремендизм Ю.П. Уваров, и далее говорит о «Семье Паскуаля Дуарте» и «Ничто»¹⁶. Напротив, не как название «направления», а, скорее, как эпитет употребляет термин «тремендизм» Бланко Агинага, когда говорит о романах «Ничто» и «Семья Паскуаля Дуарте», а также о романах Х.Л. Кастильо-Пуче («Со смертью на плече» (*Con la muerte al hombro*, 1954), «Без дороги» (*Sin camino*, 1956), «Участники» (*Hicieron partes*, 1957), «Мститель» (*El vengador*, 1956)), мрачную, мнимо реалистическую эстетику которых возводит к образу Черной Испании, к барокко; как пограничные между тремендизмом и «опошленным и упрощенным экзистенциализмом», «псевдоэкзистенциализмом» он упоминает романы М. Санчеса Камарго («Мы мертвые... История безумного Базилио») и Д. Фернандеса Флореса («Лола, темное зеркало» (*Lola, espejo oscuro*, 1950), «Граница» (*Frontera*, 1953))¹⁷. Так же и Солдевила Дуранте, давая достаточно объемное определение тремендистской эстетики, по всей видимости, рассматривал тремендизм как сквозную, с проницаемыми границами, тенденцию, перекликающуюся с рядом современных ей литературных явлений, проявившуюся в творчестве разных авторов. При этом он, упоминая в рассуждениях о тремендизме множество произведений, не задавался целью составить перечень именно тремендистских романов (хотя упомянул «Семью Паскуаля Дуарте», «Ничто», а также некоторые произведения

¹⁵ *Cachero J.M.M., Villanueva S.S., Ynduráin D.* La novela: Historia y crítica de la literatura española // Época contemporánea, 1939-1980 / coord. por Francisco Rico. — Barcelona: Editorial Crítica, 1981. — P. 328-329

¹⁶ *Уваров Ю.П.* Современный испанский роман. — М.: Высшая школа, 1968. — С. 5-6, 27 (92 с.)

¹⁷ *Blanco Aguinaga C.* Historia social de la literatura española. Madrid: Castalia, 1984 P. 96,97, 101, 102, 109, 113

называемых другими исследователями в качестве тремендистов Ф. де ла Регерры, М. Делибеса и С. Марч, в частности — романы «Нина» и «Кипарисы отбрасывают длинную тень»). Исследователь описывает тремендизм как не чуждый «экзистенциальных» исканий «пессимистического» послевоенного романа вариант «реализма», в произведениях которого запечатлена ситуация диктата цензуры и легитимизации насилия, с какой столкнулось испанское общество в послевоенные годы. Он отмечает, что тремендизм близок экспрессионизму, активно пользуется популярными в литературе военных лет приемами сатиры и пародии и о войне говорит в амбивалентных терминах критики-возвеличения боевого пыла (значимы оппозиции Каина-Авеля, брата-врага, Эроса-Танатоса)¹⁸.

В.К. Ясный утверждает, что тремендизм фиксировал мрачные стороны действительности, притом без намека на сопротивление им, исключительно «пассивно» (как пример приводит «Ничто»)¹⁹; тут его точка зрения косвенно противоречит наблюдениям И.А. Тертерян, ибо она характеризует тремендизм как явление, унаследовавшее трагическую тональность и тот тип повествования, в центре которого стоит герой-агонист из сочинений М. де Унамуну²⁰ («агонизм» Унамуну с «пассивностью», отмеченной Ясным, согласуется не самым очевидным образом). Тертерян к условному «ядру» тремендизма относит, кроме упомянутых «Ничто» и «Семьи...», еще «Маску» Е. Кироги (1955, *La Careta*) и, в той или иной степени²¹, «Флигель упокоения» Селы (1944, *Pabellón de reposo*), «Со смертью на плече» Кастильо Пуче, «Когда я буду умирать» Р. Фернандеса де ла Регерры (1951,

¹⁸ *Soldevila Durante I.* Historia de la novela española, 1936-2000. — Madrid : Ediciones Cátedra, 2001. — P. 295, 435-439, 445

¹⁹ *Ясный В.К.* Бегство в действительность. Современный испанский роман. — М.: Наука, 1971. — С. 25-26

²⁰ *Тертерян И.А.* Испытание историей: Очерки испанской литературы XX в. — М.: Наука, 1973. — С. 448-449

²¹ *Тертерян И.А.* Цит.соч. С. 447-450.

Cuando voy a morir), «Кипарисы бросают длинную тень» Делибеса²². «Кипарисы бросают длинную тень», «Авелей» А.М. Матуте и ряд поэтических произведений (помимо «Ничто» Лафорет и «Семьи...» Селы) к тременизму относит де Висенте, определяя его как «моду на изображение сложных моментов жизни»²³.

По мнению Ясного, тременизм умер, когда «то, что сперва вызывало <...> чувство протеста, обернулось балаганом» и свелось к «стандартному набору ужасов и уродств»²⁴. Перес основным мерилom «тременистскости» романа считает изобилие сюжетно значимых сцен жестокости, изображение которых отличается бросающейся в глаза натуралистичностью (то есть как раз то, что для Ясного, видимо, было бы «балаганом»); он причисляет к тременизму романы «Когда я буду умирать», «Со смертью на плече», «Мы, мертвые» и в той или иной мере «Вторую агонию» А. Нуньеса Алонсо (*Segunda agonía*, 1948), но оспаривает соотносимость с ним некоторых других произведений, в числе которых — романы М. Делибеса и Д. Фернандеса-Флореса²⁵. А вот А. Алхазиду относит к тременизму и роман Фернандеса-Флореса «Лола, темное зеркало», руководствуясь при этом критериями жанрового сходства (в нем, как и в «Семье Паскуаля Дуарте» Селы, отчетливо присутствуют элементы жанровой формы плутовского романа)²⁶; также она причисляет к тременизму романы «Ничто», «Хуан Риско», «Авели», «Нина» (упомянутые и другими исследователями), «Пять теней» Э. Галвариато (1946, *Cinco sombras*) и ряд более поздних романов Селы в монографии 2016 года, преимущественно исходя из тематической,

²² Тертерян И.А. Предисловие к сборнику прозы. Камило Хосе Села / Мастера зарубежной прозы. — М., Прогресс, 1980. — С. 5-19

²³ De Vicente M. V. A., Ayuso V., Gallarín C. G., Solano S. Diccionario Akal de términos literarios. V. XIX. — Ediciones Akal, 1990. — P. 385

²⁴ Ясный В.К. Цит.соч. — С. 25-26

²⁵ Pérez O.B. La novela existencial ... Op.cit. P. 270-271, 274

²⁶ Alchazidu A. Las raíces del tremendismo español // Études romanes de Brno. — 2005, №. 1 (35). — P. 28-30

настроенческой близости романов, и говорит об их сходстве с испанской прозой конца XX — начала XXI века²⁷.

Собехано характеризует романы тремендизма как тяготеющие «скорее к иллюзионизму, нежели к ясности», и представляющие картину мира через обращение к истории подчеркнуто частной²⁸. Мальо также отмечает неизменный трагизм судеб героев, но говорит о тремендизме как о «зеркале», отражающем треволения своего времени, следуя заветам реализма XIX века; в качестве примеров тремендистских романов называет «Семью Паскуаля Дуарте», «Ничто», а также «Тино Коста» С.Х. Арба (1947, *Tino Costa*) и «Улей» Селы (написан в 1943, издан в 1951, *La colmena*)²⁹.

Как видно, исследователи исходно предполагали, что сущность тремендизма как явления всецело определяется свойствами относимых к нему романов. Однако романы оказывались причислены к тремендистским на основании едва ли обязывающих к этому поэтологических характеристик вроде жанрового или тематического, «настроенческого» сходства (причем «жанр» и «тема» часто рассматривались вне их значения для поэтики отдельно взятого произведения, воспринимались как самодовлеющие величины). А иной раз и просто на основании общности времени, места, условий появления.

При этом, однако, основываясь на анализе упоминавшихся выше научных и критических работ, можно заключить, что некоторые романы в качестве тремендистских упоминаются чаще других. Таковы, в первую

²⁷ *Alchazidu A.* Tremendismo: el sabor ... Op.cit. P. 115-192

²⁸ *Sobejano G.* Narrativa española 1950-2000: La novela, los géneros y las generaciones / Arbor. — 2003. №176 (693). — P. 99-114

²⁹ *Mallo J.* Caracterización y valor del «tremendismo» en la novela española contemporánea // Hispania. New York: American Association of Teachers of Spanish and Portuguese, 1956. — P. 49-55

очередь, «Семья Паскуаля Дуарте»³⁰, «Ничто»³¹. Следом — «Авели»³², «Нина»³³. В третьем эшелоне — романы «Со смертью на плече»³⁴, «Мы мертвые... История безумного Базилио»³⁵, «Хуан Риско»³⁶. Есть также романы, причислявшиеся к тременистским один-два раза: «Когда я буду умирать»³⁷, «Дети Максима Худаса»³⁸, «Мы, прокаженные»³⁹, а также

³⁰ Тертерян И.А. Испытание историей [Текст] : Очерки испанской литературы XX в. — М., Наука, 1973. — Р. 447-450.

Уваров Ю.П. Современный испанский роман. М.: Высшая школа, 1968. С. 5-6, 27

Alchazidu A. Tremendismo: el sabor ... Op.cit. P. 115-192

Blanco Aguinaga C. Historia social de la literatura española. — Madrid: Castalia, 1984. — P. 109

De Vicente M. V. A., Ayuso V., Gallarín C. G., Solano S. Diccionario Akal de términos literarios. V. XIX. Ediciones Akal, 1990. — P. 385.

Mallo J. Op. cit. — P. 49-55

Sobejano G. La novela española de nuestro tiempo. — Madrid, Marenostum 1970. — P. 93

Soldevila Durante I. Op.cit.

³¹ Тертерян И.А. Испытание ... Цит.соч.

Уваров Ю.П. Цит.соч.

Alchazidu A. Tremendismo: el sabor... Op. cit.

Blanco Aguinaga C. Op. cit. P. 113

De Vicente M. V. A., Ayuso V., Gallarín C. G., Solano S. Op. cit.

Mallo J. Op. cit. Op. cit.

Soldevila Durante I. Op. cit.

³² Alchazidu A. Tremendismo: el sabor ... Op. cit.

Cachero J.M.M., Villanueva S.S., Ynduráin D. La novela: Historia y crítica de la literatura española // Época contemporánea, 1939-1980 / coord. por Francisco Rico. — Barcelona : Editorial Crítica, 1981. — P. 328-329

De Vicente M. V. A., Ayuso V., Gallarín C. G., Solano S. Op. cit.

³³ Alchazidu A. Tremendismo: el sabor ... Op. cit.

Cachero J.M.M., Villanueva S.S., Ynduráin D. ... Op. cit.

Soldevila Durante I. ... Op. cit.

³⁴ Тертерян И.А. Предисловие к сборнику прозы. Камило Хосе Села / Мастера зарубежной прозы. — М., Прогресс, 1980. — С. 5-19

Blanco Aguinaga C. Op. cit. С. P. 96-97

Pérez O.B. La novela existencial ... Op. cit.

³⁵ Blanco Aguinaga C. Op. cit. P. 101

Cachero J.M.M., Villanueva S.S., Ynduráin D. Op.cit.

Pérez O.B. La novela existencial ... Op.cit. P. 270-271, 274

³⁶ Alchazidu A. Tremendismo: el sabor... ... Op. cit.

Cachero J.M.M., Villanueva S.S., Ynduráin D. ... Op. cit.

³⁷ Тертерян И.А. Предисловие ... Цит.соч.

Pérez O.B. La novela existencial ... Op. cit.

³⁸ Cachero J.M.M., Villanueva S.S., Ynduráin D. ... Op. cit.

Soldevila Durante I. Op.cit. P. 295, 435-439, 445

³⁹ Cachero J.M.M., Villanueva S.S., Ynduráin D. Op. cit.

«Маска»⁴⁰, «Флигель упокоения»⁴¹, «Тино Коста»⁴², «Улей»⁴³, «Вторая агония»⁴⁴, «Пять теней»⁴⁵. Роман «Кипарисы отбрасывают длинную тень» упоминается часто, но при этом его принадлежность к числу тремендистских романов исследователями как утверждается⁴⁶, так и оспаривается⁴⁷ (сам Делибес, в своей книге по испанскому роману говоря как о тремендистах о Селе и о Кастильо-Пуче⁴⁸, себя в данном контексте не упоминает); то же можно сказать и про роман «Люла, темное зеркало» (его тремендистское качество утверждалось⁴⁹ и оспаривалось⁵⁰).

Исходя из описанных обстоятельств существования тремендизма на пересечении литературной и критической мысли, расплывчатости его определения и вариативности списков относимых к нему романов, — **объектом** настоящего исследования были сделаны романы, в качестве тремендистских упоминавшиеся *неоднократно*, разными исследователями; из этого ограничения, очевидно, вырастает еще одно: мы будем говорить

⁴⁰ Тертерян И.А. Испытание ... Цит.соч.

⁴¹ Тертерян И.А. Предисловие ... Цит.соч.

⁴² Mallo J. Op. cit. – P. 49-55

⁴³ Ibid.

⁴⁴ Pérez O.B. La novela existencial ... Op.cit. P. 270-271, 274

⁴⁵ Alchazidu A. Tremendismo: el sabor ... Op. cit.

⁴⁶ Тертерян И.А. Предисловие ... Цит.соч.

Cachero J.M.M., Villanueva S.S., Ynduráin D. ... Op. cit

De Vicente M. V. A., Ayuso V., Gallarín C. G., Solano S. Op.cit. P. 385

Soldevila Durante I. Op. cit.

⁴⁷ Pérez O.B. La novela existencial ... Op. cit.

⁴⁸ Delibes M. España, 1936-1950: muerte y resurrección de la novela. Barcelona: Destino, 2004. — P. 39, 69-70

⁴⁹ Alchazidu A. Las raíces ... Op. cit.

Blanco Aguinaga C. Op. cit. P.102

⁵⁰ Pérez O.B. La novela existencial ... Op. cit.

исключительно о прозаических произведениях, написанных в Испании в 40-50-е годы XX века.

Предмет исследования — философско-эстетические идеи и поэтологические приемы, определяющие своеобразие тремендизма как литературного течения и становящиеся фундаментом для некоторых констант литературной и критической мысли.

Цель работы — формирование комплексного представления о тремендизме как о явлении, зародившемся не только в литературе, но и в среде критики.

Задачи исследования — изучить:

- использование термина «тремендизм» в критике, становление концепции тремендизма;
- специфику саморефлексии тремендизма;
- философско-мировоззренческую составляющую тремендизма;
- тематику тремендистского романа;
- особенности тремендистского романа, послужившие предпосылкой для его специфических прочтений в социо-культурологическом ключе, для восприятия явления как художественного целого;
- нарративные особенности тремендистского повествования, устойчивые мотивы и прочие «ядерные» характеристики тремендистского романа, специфические приметы его сюжетостроения, хронотопа, системы персонажей.

Методология исследования определяется предметом и целью работы.

Противоречивость определений тремендизма и тот факт, что вся полемика возникала вокруг явления кратковременного и эфемерного, представленного если не несколькими романами, то все же сравнительно небольшим количеством произведений, — побуждают вспомнить о том, что в условиях современности «литературу» «нельзя представлять без массы сопутствующего материала, не имеющего отношения к ‘поэзии’»⁵¹:

⁵¹ Шайтанов И.О. Поэтика мировой литературы как компаративная проблема // Вопросы литературы. — 2019. №. 6. — С. 55

концептуально-методологической основой диссертации служит методология современной исторической поэтики.

Говоря о поэтике тремендизма, мы под понятием «поэтика» подразумеваем «систему структурных особенностей данного явления и совокупность закрепленных за ними смыслов», характерные приемы, которые имеют инвариантное значение в ряде текстов, играют значимую роль в формировании эстетического впечатления от произведения⁵².

Мы будем ориентироваться на подход, предложенный рецептивной эстетикой, предлагающей учитывать «факты из истории литературы об особенностях реакции аудитории на каждое произведение»⁵³. Мы также будем использовать элементы герменевтического подхода. Ведь, во-первых, нас интересует, как те ангажированные интерпретации, которых удостоивались тремендистские романы, и неизменная пристрастность критиков определяются собственно содержанием самих произведений, предопределены их художественной спецификой. Во-вторых, мы предполагаем, что наиболее прямо связаны со свойствами самих текстов такие утверждения критиков, которые если формально и противоречат друг другу, то продиктованы потребностью дать ответы на одни и те же из раза в раз возникающие при чтении текстов вопросы, «конкретизировать» некие постоянные в тексте «места неполной определенности»⁵⁴. На наш взгляд, именно такие положения, еще не приведенные к консенсусу, не абстрагированные от предмета исследования и, значит, не навязывающие ему извне четких и конкретных границ, вырастают из самого предмета исследования, заставляют его «заговорить», — и в достаточной мере предметны, чтобы стать «исходным пунктом» исследования⁵⁵. Относительно

⁵² *Тамарченко Н.Д.* Поэтика / Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий / науч. ред. Н.Д. Тамарченко. — М.: Издательство Кулагиной; Intrada, 2008. — С.182

⁵³ *Яусс Г.Р.* История литературы как вызов теории литературы / Современная литературная теория. Антология. Сост. И.В. Кабанова. — М.: Флинта: Наука, 2004. — С. 194

⁵⁴ *Ингарден Р.* Исследования по эстетике / пер. с польского А. Ермилова и Б. Федорова; предисл. В. Разумного. — М.: Изд-во иностранной литературы, 1962. — 572 с.

⁵⁵ *Ауэрбах Э.* Филология мировой литературы // Вопросы литературы. — 2004. №5. — С. 137

основных тезисов этих работ искомые схождения могут быть второстепенны. И поэтому сам процесс отслеживания схождений, сопоставления работ — сродни непрерывному выдвиганию корректирующих друг друга гипотез в процессе герменевтического поиска. Наконец, такой ход анализа сопряжен с движением по герменевтическому кругу: с обращением от некоего первого представления о «целом» тремендизма — к частностям, с последующим выходом от «части» к «целому» и т.д.

От критики (бытующего представления о тремендизме как течении) будет проложен путь к произведению, а от произведения — к литературному процессу: оттолкнувшись от «(арте)фактов» критики (от доминант в интерпретациях отдельных романов), мы придем к факторам поэтики самих произведений, в связи с которыми эти «(арте)факты» имели место.

Опираясь на рассуждения Л.Е. Пинского о магистральном сюжете, мы выявим то единое и характерное, субстанциональное в фабуле, в действиях и ситуациях персонажей, «что как бы стоит за отдельными произведениями некоей целостностью, проявляясь, видоизменяясь в них <...> ‘в контексте’ художественного творчества и читательского восприятия». Мы постараемся описать такой «сюжет всех сюжетов»⁵⁶ тремендистских романов, который послужит подспорьем при анализе и каждого отдельного романа, и тремендизма как явления. При выявлении инвариантных элементов в романах, наиболее часто относимых к тремендизму, мы проверим наличие таковых в других романах, в итоге — проанализируем особенности их функционирования в произведениях «ядра» тремендизма и его периферии; изучим «язык» тремендистского романа, — то есть его структуру, взаимосвязь элементов в нем⁵⁷.

⁵⁶ Пинский Л.Е. Магистральный сюжет: Ф. Вийон, В. Шекспир, Б. Грасиан, В. Скотт. — М.: Советский писатель, 1989. — С. 50-51

⁵⁷ Лотман Ю.М. Структура художественного текста // Лотман Ю.М. Об искусстве. СПб.: «Искусство – СПб», 1998. — 384 с.

Очевидно, при подходе, описанном выше, тем «артефактом», который имеет определяющее значение при первом восприятии тремендизма как целого, представляется само его название, которое зародилось в критике и впоследствии использовалось литературоведами и самими авторами. Поэтому чрезвычайно важен оказывается подход к характеристике литературных течений, описанный А.Ф. Кофманом в статье «Литературные течения. К проекту ‘Словаря течений литературы XX века. Европа и Америка’», подразумевающий, что первой и необходимой предпосылкой для исследования «художественной общности» может стать сам прецедент ее номинации⁵⁸. При такой постановке вопроса, большой интерес представляет подробно исследующая этимологию названия «тремендизм» статья О.Б. Переса «История слова ‘тремендизм’: из лексикона литературного — в политический, не забывая и о корриде» (*Historia de la palabra "tremendismo" desde el léxico literario al político, pasando por el taurino*)⁵⁹.

Также важны статьи и эссе А. Субиаурре, Г. Селайи, Х.Л. Кано, О.П. Феррер и др., дающие представление о ситуации на испанской литературной арене в 30-х - 50-х годов XX века и о восприятии тремендизма его современниками. Кроме того, интерес представляют исследования, рассматривающие литературу 50-х годов сквозь призму изучения конкретных явлений, тремендизму, согласно общепринятому мнению, сопредельных. Таковы работы Дж. Робертс «Экзистенциальные темы в испанском послевоенном романе» (*Temas existenciales en la novela española de postguerra*)⁶⁰, О.Б. Переса «Испанский послевоенный экзистенциальный роман» (*La novela existencial española de posguerra*)⁶¹, Г. Собехано

⁵⁸ Кофман А. Ф. Литературные течения. К проекту «Словаря течений литературы xx века. Европа и Америка» // *Studia Litterarum*. – 2016. – №. 1-2. – С. 26-46

⁵⁹ Pérez O.B. Op.cit. P. 73-131.

⁶⁰ Roberts G. Op. cit. 326 p.

⁶¹ Pérez O.B. La novela existencial ... Op.cit. 306 p.

«Испанский роман в наше время» (*La novella española de nuestro tiempo*)⁶². И работы, в которых литературный процесс 40-50-х годов XX века рассматривается системно, с временной дистанции (такова, например, книга И. Солдевилы Дуранте «История испанского романа, 1936-2000» (*Historia de la novela española, 1936-2000*)⁶³).

В контексте разговора о литературных и социальных условиях бытования тремендизма (которые понимаются не только как отбираемые для отображения объекты действительности, но и как фон восприятия произведений в критической и читательской среде) интерес представляли работы по цензуре. Статьи и книги Г. де Лимы Грекко, Х. Синовы⁶⁴ и других ученых дают представление о масштабе явления в Испании периода диктатуры Франко, об условиях издания некоторых тремендистских романов и т.д. Работа Л. Лосева «О благотворности цензуры. Эзопов язык в современной русской литературе» (*On the beneficence of censorship. Aesopian Language in Modern Russian Literature*)⁶⁵, исследующая, как цензурное давление отражается на художественной специфике текстов, предлагает своего рода «научную модель», формулу сопротивляющегося цензуре высказывания.

Поскольку названия произведений влияют на читательские ожидания и являются одним из потенциальных факторов «циклизации» литературного процесса, — интерес для нас представляют работы филологов и лингвистов, позволяющие описать поэтику заглавий тремендистских романов: статьи об

⁶² *Sobejano G.* La novella española de nuestro tiempo. – Madrid : Marenstrum 1970. – 479 p.

⁶³ *Soldevila Durante I.* Op.cit.

⁶⁴ *de Lima Grecco G.* Más allá de la pluma censora: las zonas grises en torno a la censura literaria durante el Primer Franquismo // *Estudios Ibero-Americanos.* — 2019. № 45(2). — P. 121-133
Sinova J. La censura de Prensa durante el franquismo (1936-1951) — Barcelona: De Bolsillo, 2006. — P. 135-137

⁶⁵ *Loseff L.* On the beneficence of censorship. Aesopian Language in Modern Russian Literature. München: Sagner, 1984

авторских стратегиях в создании заглавий и по теории имени собственного⁶⁶.

Для изучения художественного мира тременистского романа, для анализа характерных черт сюжетостроения и хронотопа были значимы теоретические работы по ретроспективности (статьи И.Р. Гальперина и Н.Ф. Ржевской, диссертации Н.В. Брусковой, Г.И. Роговой, Л.Н. Федоровой и др.)⁶⁷.

Говоря об отличительных чертах образа тременистского героя с ориентацией на рассуждения Селы об «агонии» как отличительной черте национального характера и М. де Унамуну о типе литературного героя-агониста, мы опираемся на замечания И.А. Тертерян о тременистском романе, Г.Д. Гачева об эпосе ⁶⁸.

В деле выявления концептуальных схождений тременизма с «фантастическим» опорной для нас стала книга Р. Джексона «Фантазия: литература ниспровержения (*Fantasy, the literature of subversion*, 1981), а также работы таких исследователей, как Ц. Тодоров, Р. Боццетто, С. Рейсз, Р. Кампра, Л.Г. Хорева, Т.Д. Венедиктова, В.А. Подорога, посвященные

⁶⁶ Иванченко Г., Сухова Т. Авторские стратегии в создании заглавия/ Поэтика заглавия. М., Тверь, 2006. - С. 8 -17

Суперанская А.В. Общая теория имени собственного. — М.: Наука, 1973. — 366 с.

Фонякова О.И. Имя собственное в художественном тексте. — Учебное пособие. Л.: ЛГУ, 1990. — 103 с.

⁶⁷ Брускова Н.В. Категории ретроспекции и проспекции в художественном тексте (на материале немецкого языка): дисс. ... канд. филол. наук : 10.02.04 / Брускова Наталья Владимировна. — М., 1983. — 181 с.

Гальперин И.Р. Грамматические категории текста. — Известия АН СССР, серия литературы и языка, 1977. Т. 36, № 6. — С.522-539

Гальперин И.Р. Ретроспекция и проспекция в тексте / Текст как объект лингвистического исследования. Изд. 5-е, стереотипное. М.: КомКнига, 2007. — С. 105-113

Ржевская Н.Ф. Концепция художественного времени в современном романе (Функция «ретроспекции» в романе) / Филологические науки. М., 1970. № 4. — С. 28-40

Рогова Г.И. Ретроспекция как форма композиционных поисков в современной советской прозе: диссертация ... кандидата филологических наук : 10.01.02 / Рогова Галина Ивановна. — М., 1983. — 220 с.

Федорова Л.Н. Категория ретроспекции в художественном тексте : На материале английского языка: дисс. ... канд. Филол. наук: 10.02.04 / Федорова Лариса Николаевна. — М., 1981. — 165 с.

⁶⁸ Гачев Г.Д. Содержательность художественных форм. (Эпос. Лирика. Театр). — М.: Просвещение, 1968. — 302 с.

Тертерян И.А. Испытание историей ... Op.cit.

изучению «фантастического», касающиеся его или проясняющие важные для нас при его исследовании понятия⁶⁹.

Работы Ж. Лакана, Н. Хомского, Ю.М. Лотмана, Л.А. Гоготишвили, а также ряд статей (В. Россмана, А.П. Журавлева)⁷⁰, были важны для концептуализации представления о том творческом потенциале языка, который позволяет преодолевать недостаток материала, возникающий при переводе содержаний индивидуального сознания на язык общедоступных понятий, и «цензурные ограничения», актуализирующиеся при обработке

⁶⁹ Венедиктова Т.Д. Секрет срединного мира. Культурная функция реализма XIX века // Зарубежная литература второго тысячелетия. 1000—2000: Учеб. пособие. Под ред. Л.Г.Андреева. — М.: Высшая школа, 2001. — С. 186-221

Подорога В.А. Трансгрессия и предел / Электронная библиотека ИФ РАН «Новая философская энциклопедия». — [Электронный ресурс]. Режим доступа : <https://iphlib.ru/library/collection/newphilenc/document/HASH7c4c331d98407f8b24187c>, свободный. Загл. с экрана (дата обращения 08.06.2023)

Тодоров Ц. Введение в фантастическую литературу. Перев. с франц. Б. Нарумова. — М.: Дом интеллектуальной книги, 1999. — 144 с.

Хорева Л.Г. Новейшая испанская проза: в поисках идентичности / Парадигмы переходности и образы фантастического мира в художественном пространстве XIX-XXI вв. / коллективная монография. — Нижний Новгород: Издательство Нижегородского госуниверситета, 2019. — С. 193-198

Bozzetto R. ¿Un discurso de lo fantástico? / Teorías de lo fantástico, ed. por Alazraki J., Roas D. — Madrid: Arco libros, 2001. — P. 223-242

Campra R. Lo fantástico: una isotopía de la transgresión / Teorías de lo fantástico, ed. por Alazraki J., Roas D. — Madrid: Arco libros, 2001. — P. 153-192

Jackson R. Fantasy: the literature of subversion. — New York: Methuen, 1981. — 211 p.

Nandorfy M. La literatura fantástica y la representación de la realidad / Teorías de lo fantástico, ed. por Alazraki J., Roas D. — Madrid: Arco libros, 2001. — P. 259

Reisz S. Las ficciones fantásticas y su relaciones con otros tipos ficcionales / Teorías de lo fantástico, ed. por Alazraki J., Roas D. — Madrid: Arco libros, 2001. — P. 193-223

⁷⁰ Гоготишвили Л.А. Лингвистический аспект трех версий имяславия // Лосев А.Ф. Имя: Избранные работы, переводы, беседы, исследования, архивные материалы. — СПб: Алетейя, 1997. — С.580-614

Журавлев А. П. Содержательность синтаксической формы (Синтаксический символизм) // Вопросы языкознания, 1987. №. 3. — С. 46-57

Россман В. Техники пунктуации, знаки препинания //Вопросы философии. — 2003, №. 4. — С.68-76

Фридман И.Н. От подразумевания к дискурсу адекватности / Лестница Иакова: архитектура лингвофилософского пространства / Сост., автор вступ. статьи и примеч. И. Н. Фридман; отв. ред. С. В. Федотова; ред. С.О. Савчук. — М.: Издательский Дом ЯСК, 2021. — С. 11-34

Хомский Н. Аспекты теории синтаксиса / пер.с англ. под ред. и с предисл. В.А. Звегинцева. М.: Изд-во Московского университета, 1972. — 258 с.

Chomsky N. Language and problems of knowledge: the Managua lectures. — London: The MIT Press. — 218 p.

сознанием содержаний подсознания, — и об «интеллектуальной технике» тремендизма, которая позволила проблематизировать в тремендистском романе вопрос о возможности преодоления «цензуры» общедоступных понятий, а также способствовала тому, что тремендизм стал явлением, ускользающим от известных определений, классификаций и т.д.

Чтобы изучить связь этой особенности бытования тремендизма с особенностями «синтаксиса» (композиции, сюжетостроения) романов мы обращались, во-первых, к работам, исследующим двусоставные высказывания, которые обладают повышенным потенциалом для ретрансляции (это, в первую очередь, работа Л. Лосева «О благотворности цензуры. Эзопов язык в современной русской литературе», а также ряд исследований, позволяющих сделать предположение о механизме их восприятия и распространения⁷¹). И, во-вторых, — к работе Л.А. Гоготишвили, указавшей на возможность использовать элементы «интеллектуальной техники» символизма в гуманитарных науках⁷², а также

⁷¹ *Зенкин С.Н.* От текста к культу / Работы о теории. — М.: НЛЮ, 2012. — С.127-137

Кипрская Е.В. Некоторые проблемы исследования эвфемизмов // Психолингвистические исследования: слово и текст /сб. научн. статей. —Тверь: Твер. гос. ун-т, 2002. — С.55-57

Лысенко Е. Н. Интернет-мемы в коммуникации молодежи // Вестник Санкт-Петербургского университета. Социология. — 2017. №. 4 (10). — С. 410-424

Михайлова С.Е. Некоторые особенности функционирования крылатых выражений // Психолингвистические исследования: слово и текст /сб. научн. статей. —Тверь: Твер. гос. ун-т, 2002. — С. 69-75

Москвин В.П. Эвфемизмы: системные связи, функции и способы образования. //Вопросы языкознания. — 2001.№3. — С. 62-67

Шульц В.Л., Любимова Т.М. Тайные языки как конструкты социальной реальности // Социологические исследования. — 2016. №6. — С. 3-13

Эпштейн М.Н. От знания к творчеству. Как гуманитарные науки могут изменять мир. — М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2016. —С. 93

Knobel M., Lankshear C. Online memes, affinities, and cultural production / A new literacies sampler, №29. — New York: Peter Lang Publishing, 2007. — P. 199-227

Loseff L. On the beneficence of censorship. Aesopian Language in Modern Russian Literature. — München: Sagner, 1984. — 277 p.

⁷² *Гоготишвили Л.А.* Рецепция символизма в гуманитарных науках //Литературоведение как литература. Сборник в честь СГ Бочарова. – М: Языки славянской культуры, 2004. – С. 148-176

к работам С.Н. Зенкина. П.Г. Богатырева, Э. Фишер-Лихте⁷³, исследующим произведения, сформировавшиеся в лоне цензуры коллектива, подвергающиеся варьированию, «серийному» воспроизведению и т.д.

Новизна исследования прежде всего определяется тем, что в русскоязычной испанистике тремендизм впервые стал объектом отдельного исследования; среди прочего, подтверждены и уточнены некоторые предположения, ранее высказывавшиеся советскими исследователями. Кроме того, новизна исследования состоит в изучении связи между посвященной тремендизму критикой и собственно поэтикой романов. Системность подхода позволила показать, что комплекс философско-эстетических смыслов, который закреплен в обуславливающих художественное своеобразие тремендистских романов поэтологических приемах, не только был «материалом» для обсуждения, но и определял форму и тон дискуссий о тремендизме, «заражал» критическую мысль и воспроизводился ею. Также показано, что тезисы критики были восприняты некоторыми тремендистами и оказали влияние на саморефлексию явления. Отмечены характерные черты саморефлексии тремендизма, которая ранее не становилась предметом исследовательского внимания.

Актуальность данной работы обусловлена необходимостью исследовать тремендизм, имеющий славу явления новаторского и возродившего испанскую литературу в послевоенную эпоху, сквозь призму его сближений с явлениями, тенденциями в художественной культуре не

⁷³ *Богатырев П.Г.* Фольклор как особая форма творчества / Вопросы теории народного искусства. — М.: Искусство, 1971. — С. 369-383

Корниенко М.А. Лингвофилософия Ноама Хомского: от картезианской традиции к генеративной грамматике. Вестник Томского государственного университета. Философия. Социология. Политология. — №43, 2018. — С. 88-100

Лакан Ж. Инстанция буквы в бессознательном. Современная литературная теория. Антология I Сост. И.В. Кабанова. — М.: Флинта: Наука, 2004. — С. 134-156

Леви-Стросс К. Тотемизм сегодня. Неприрученная мысль / Пер. с фр. А.Б. Островского. — М.: Академический Проект, 2008. — 520 с.

Лотман Ю.М. Сон - семиотическое окно / Культура и взрыв. — М.: Гнозис, Издательская группа «Прогресс». — С. 221

Фишер-Лихте Э. Эстетика перформативности / Пер. с нем. Н. Кандинской, под общ. ред. Д.В. Трубочкина. - М.: «Канон+». — 2015. — 375 с.

только довоенного, но и послевоенного времени (в отечественном литературоведении на данный момент изученными слабо и фрагментарно). Необходимо понять, какие художественные свойства тременистского романа, какие обстоятельства его чтения сделались предпосылкой утверждения тременизма в качестве значимого культурного явления и уже не один десяток лет поддерживают интерес исследователей к нему. При изучении поэтики тременизма, сложной истории становления самой концепции тременизма как течения мы учитываем недавние тенденции в его исследовании.

Положения, выносимые на защиту:

1. «Тременистскими» с уверенностью могут быть названы романы «Семья Паскуаля Дуарте», «Ничто», «Со смертью на плече», «Авели», «Хуан Риско», «Маска», «Когда я буду умирать», «Мы, мертвые... Рассказ безумного Базилио».
2. В идеологически поляризованной литературной критике 40-х гг. декларировались противоречащие друг другу интерпретации тременизма. Полемика критики, этимология термина *tremendismo*, зародившегося в критике и несущего, помимо очевидного значения «ужасного», «отвратительного», фоновое значение «провокации» и «преувеличения», нашли продолжение в саморефлексии течения, для которой характерны самоотрицание явления, неверифицируемость, эквивалентность, автореференциальность прокламаций.
3. Характерные особенности повествования и сюжетостроения в тременистском романе — ретроспективная форма повествования от лица героя-протагониста, появление в финале романа (в рамке, комментарии, реплике второстепенного персонажа) «экскурса в прошлое», намекающего, что в злоключениях героя сыграли роль исторические события, о которых он не упомянул.
4. Ментальная событийность преобладает над сюжетной: основное сюжетное событие рассказа героя лишается «событийного» статуса действием ряда нарратологических механизмов (ретроспективной формой

речи; повторами; тем, что представляется как выполнение «цели»; тем, что герой не покидает изначально отведенного ему семантического пространства). Озвучиваемая в финале версия произошедшего с версией героя совпадает в описании итогов, но расходится в описании причин. Такое точечное соответствие побуждает читателя искать возможного единства двух версий, функционирует как символ, выдающий присутствие в романе метафизического измерения, превосходящего сюжетное.

5. В сюжете есть два измерения: онтологическое и историческое. Проблематизируется соотношение свободы воли индивида и потребности целого, истории; их возможное несовпадение не доводится до противоположности: присутствует характерная для эпопеи XIX века двойная мотивировка, предметом изображения делается не индивидуальная судьба, а со-бытие во всем объеме, что характерно для эпоса. Ретроспективная форма речи воплощает сопротивление героя линейности движения исторического времени. В организации сюжета, системы речей отражен агонизм внешней «истины» и индивидуальной «веры» героя. «Я» тременистского героя обретается в момент слияния его личной истории с историей официальной. Ключевое действие разворачивается в сознании героя.

6. На повествовательном уровне герой «отрезан» от знания о роли внешних событий в своей судьбе. Граница меж личным и историческим (имманентным и трансцендентным, «я» и «другим» и др.) измерением иллюзорна. В сюжете и повествовании есть особенности, присущие «фантастической» литературе: восполняющее нарушенную каузуальность появление обладающих неограниченной властью над героем inferнальных персонажей и недифференцированность «я» героя; двойная оптика в описании места-времени действия; логика трансгрессии, «регрессивная» организация повествования; небольшой объем произведения и строгая функциональность его компонентов.

7. «Регрессивная» организация повествования (только финал романа вносит ясность, проливая свет не на факты, а на природу событий) оборачивается

тем, что смысл текста переоценивается, окончательные значения «объектов» (характеров и т.д.) представляются неизвестными, «объекты» — условными, взаимозаменяемыми. Значимость изображения «отношений» («синтаксис») превалирует над значимостью изображения «объектов».

8. Специфика бытования тремендизма связана с особенностями «синтаксической» организации и, как следствие, рецепции тремендистского романа. В масштабе и конкретного романа, и «тремендистского романа» как явления (серии однообразных по структуре текстов) имеет место синтаксическая членимость компонентного состава: есть *постоянный «шаблон»* и частные *произвольные содержания*, которые накладываются на него.

9. Благодаря синтаксической членимости компонентного состава, характерной для структуры эзоповых иносказаний и иных видов перефразирования, тремендистский роман приобретает свойство «знака в чистом виде», выполняет культурную функцию «семиотического окна». С этим связано восприятие тремендистских романов как иносказаний, противоречивость их интерпретаций и популярность переложений, а также слава тремендизма как явления, возродившего национальную литературу, и его сопротивление общеизвестным классификациям и определениям.

Теоретическая значимость работы заключается в исследовании специфических особенностей поэтики тремендизма. Экспериментальный интерес исследования определяется вкладом в разработку понятия «течение»: предпринята попытка на конкретном примере решить задачу по описанию литературного течения как явления, существующего в условиях проницаемости границы между «литературными» и «внелитературными» факторами литературного процесса. Объект исследуется с позиций не только «объективного» литературоведения, но и рефлексии над его научно-критической рецепцией. Проведенный анализ расширяет представления о многообразии художественных средств литературы XX века.

Практическая значимость работы состоит в возможности использования полученных результатов при чтении общих и специальных

курсов и написании методологических пособий по истории зарубежной литературы для высших учебных заведений.

Апробация работы

По теме диссертации были подготовлены следующие публикации:

1. Герасименко М.В. «Записки из подполья» и «Семья Паскуаля Дуарте»: отзвуки подполья в тременистском романе // Вестник Моск. ун-та. Серия 9. Филология. — 2023. — №3 — С. 134–141
2. Герасименко М. В. Роман К. Лафорет «Ничто» как Bildungsroman? Жанровая специфика тременистского романа // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. — 2023. — Т. 15. — №1. — С. 86-95.
3. Герасименко М.В. Что есть «tremendo»? Некоторые черты поэтики тременизма // Studia Litterarum. — 2022.— Т. 7. — №3. — С. 174-195.

Промежуточные результаты исследования были представлены в научных докладах на всероссийских и международных научных конференциях:

1. Герасименко М.В. Становление героини-рассказчицы в тременистских романах «Ничто» Кармен Лафорет (1944) и «Авели» Аны Марии Матуте (1947) (секционный) // «Женское творчество в культуре модерности»(международная). М., ИМЛИ РАН. 11-12 октября 2021 г.
2. Герасименко М.В. Художественная реализация фигуры умолчания в композиции тременистского романа К.Х. Селы «Семья Паскуаля Дуарте» (1942) // XXVIII Международная научная конференция студентов, аспирантов и молодых ученых «Ломоносов». М., МГУ, 15 апреля 2021 г.
3. Герасименко М.В. Художественная модель времени в романе К.Х. Селы «Семья Паскуаля Дуарте» (1942) (секционный) // «Путешествия во времени. Время в структуре художественного произведения» (всероссийская). М., РГГУ и РАНХиГС. 5-6 марта 2021 г.

4. Герасименко М.В. Элементы «фантастического» и синтактика иносказания: предпосылки специфики бытования испанского тремандизма как литературного течения (онлайн) / V всероссийская междисциплинарная конференция «В поисках границ фантастического: видимое VS невидимое». — Самара, РГГУ, ИФИЖ ННГУ, СФ МГПУ, ИМЛИ РАН. 24-26 ноября 2023 г.

В ходе работы над диссертацией были написаны статьи о смежных с изучаемым явлениях для к/т «Словарь течений литературы XX века. Россия, Европа, Америка» М., ИМЛИ РАН, 2023 в двух томах.:

1. Герасименко М.В. Гарсиласизм / Словарь течений литературы XX века. Россия, Европа, Америка. Т.1. — М.: ИМЛИ РАН, 2023. — С. 181-185
2. Герасименко М.В. Мисерабилизм / Словарь течений литературы XX века. Россия, Европа, Америка. Т.1. — М.: ИМЛИ РАН, 2023. — С. 520-522
3. Герасименко М.В. Триумфализм / Словарь течений литературы XX века. Россия, Европа, Америка. Т.2. — М.: ИМЛИ РАН, 2023. — С. С. 554-555

Структура и основное содержание работы

Диссертация состоит из введения, четырех глав, заключения и списка использованной литературы, включающего 257 позиций.

ГЛАВА I. ТРЕМЕНДИЗМ В ИСПАНСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ (1940-1950): СТАНОВЛЕНИЕ И СМЫСЛ КОНЦЕПЦИИ

Резюмируя определения, которые приводятся во множестве энциклопедий и статей разной степени академичности, можно заключить, что тременизм (от исп. *tremendo*, — потрясающий, огромный, ужасный, отвратительный) известен как течение в испанской литературе 40-х годов, характеризующееся мрачностью, натуралистичностью и гротескностью изображения, отразившее дух жестокой эпохи гражданской войны и становления диктатуры Ф. Франко. Ведущую тему тременистского романа И.А. Тертерян метко определила как «воспитание ненависти»⁷⁴: сюжет его живописует ситуации ожесточения, духовной деградации героя, столкнувшегося с превосходящими его человеческие возможности силами истории, рока.

Однако характеры персонажей и ситуации, события, из которых слагаются сюжеты, различные компоненты художественного освоения и преобразования реальности — лишь элементы мира произведения. А чтобы явление могло стать предметом научного исследования в качестве художественной общности («течения»), одного только сходства художественных миров составляющих его романов едва ли достаточно.

Выделяемое художественное явление, представленное некоей совокупностью произведений, должно выходить за рамки индивидуальных поэтик, а также представлять собой зримую, фиксированную художественную общность. Первой и необходимой предпосылкой для этого является наличие словесного обозначения, зафиксированного в названии (разумеется, при условии, что это обозначение подкреплено некоторыми

⁷⁴ Тертерян И.А. Современный испанский роман (1939-1969). — М.: Худ.Лит., 1972. С. — 43

другими акциями: полемикой в критике, прокламациями эстетических схождений и т.д.)⁷⁵.

С этой точки зрения, особенно существенным вкладом в изучение тремендизма как течения представляется исследование самого термина *tremendismo*, представленное в статье О.Б. Переса «История слова ‘тремендизм’: из лексикона литературного — в политический, не забывая и о корриде»⁷⁶, написанная в 1993 году, то есть полвека спустя после появления тремендизма, в период второй вспышки интереса к нему⁷⁷, после того, как К.Х. Села получил Нобелевскую премию по литературе в 1989 году.

⁷⁵ Описанный подход к изучению художественных течений предлагает А.Ф. Кофман, в статье, где рассмотрены различные признаки, которые исследователи предлагали считать необходимым условием для выделения «течений», художественных общностей различного порядка [Кофман, с. 38-40].

Он используется в зарубежных исследованиях тремендизма и других течений, хотя иногда применение его и не делается предметом научной рефлексии. В приводящих определения тремендизма словарях фактором отбора терминов называется популярность их в испаноязычном литературном дискурсе [Bas: p. 1], «высокая частотность их использования при отсутствии определенности их значения» [Reyzabal: p. 5] и т.д. При составлении обзорных трудов, упоминающих тремендизм, основным фактором внимания к нему тоже был, вероятно, сам прецедент его номинации, присутствия в литературоведческом дискурсе: специфических пояснений по отбору представляемых явлений в них не приводится, опорными точками в организации информации сделаны то даты знаменательных для литературного процесса событий (появления авторитетных произведений и пр.) [Martínez Cachero, p. 7-10], то периоды, характеризующиеся преобладанием тех или иных стилей и в литературном процессе выделяемые сообразно процессу историческому и существующей традиции периодизации испанской литературы (согласно, например, теории поколений) [Basanta, 1981], то хронологический критерий и т.д. При этом исследователи не задаются целью идентифицировать тип художественной общности, называя тремендизм то «стилем» [Martínez Cachero, p. 9], то «тенденцией» [Basanta, 1990, p. 62], то «движением» [Bas, 1987, p. 168], а иной раз и вовсе обходясь без подобной идентификации [Basanta, 1981, p. 18]). Некоторым исключением из общей картины оказывается разве что подход чешской исследовательницы А. Алхазиду: перечислив существующие определения, в которых тремендизм упоминается в качестве «течения», «школы», «стиля» и пр., она заключает, что вернее всего называть его «движением» (*movimiento*) [Alchazidu, 2016, p. 73].

Кофман А.Ф. *ibid.* — С. 38-40

Alchazidu A. *Tremendismo: el sabor ... Op.cit.*

Bas J. Iwanaga G. *Manual de términos literarios.* — Lanham, 1987

Basanta A. *La novela española de nuestra época.* — Anaya, 1990

Basanta A. *Literatura de la postguerra: la narrativa.* — Madrid, 1981

Reyzabal M.V. *Diccionario de términos literarios.* T. 1. — Madrid: Acento 1998

Martínez Cachero J.M. *Historia de la novela española entre 1936 y 1975.* — Madrid, Castalia, 1979.

⁷⁶ Pérez O.B. *Historia de la palabra ... Op.cit.* P. 73-131

⁷⁷ Alchazidu A. *Tremendism as a Spanish cultural phenomenon: summary // Tremendismo: el sabor amargo de la vida: tras las huellas de la estética tremendista en la narrativa española del siglo XX.* Masarykova univerzita Filozofická fakulta Rigorózní řízení. — Masaryk, 2016. — P. 211

Слово *tremendismo* — неологизм, возникший в 30-е — 40-е годы XX века. Сперва оно появляется в художественном тексте, написанном в 1932, 1934 или 1935 (в романе Х.А. де Сунсунегги «Чипличандле»⁷⁸ («*El chiplichandle*»), опубл. в 1940) как эпитет, характеризующий непотребное поведение злоупотребляющего горячительными напитками героя. Вскоре, уже применительно к литературной тенденции, его использует А. де Субиаурре в рецензии на книгу Р. Моралеса «Сердце земли» («*El corazón y la tierra*») в 1945 и в эссе «Тремендизм и действие» («*Tremendismo y acción*») в 1947 году. Перес приводит его цитаты: «... невообразимой силы порыв к трансцендентному и великому, к могущественному и жестокому [...]. Эту одержимость мы сегодня зовем 'тремендизмом'. Все ею пронизано, вся атмосфера дышит ею: никому от нее не скрыться. Гипербола. Все это не более — и не менее! — чем гипербола. В ней — искренность и страстное ожидание: люди увидели уже многое, многое видят сейчас, — и чувствуют, что предстоит увидеть им еще больше: все они хотят охватить взором. Так пусть сольются в едином вихре Божество и Космос!»; и далее: «... не меньшее значение имеет использование аугментативов, сидерических аллюзий и добавление душераздирающих 'анатомических' подробностей. И именно такова — да, мы настаиваем! — именно такова сама атмосфера, сам воздух, которым дышим мы в эти дни»⁷⁹.

Перес отмечает, что термин *tremendismo* закрепился как обозначение явления национальной литературы⁸⁰. Говорит о нем как о понятии полисемантическом, «зонтичном» термине⁸¹, который в разные периоды своего бытования обнаруживал различные доминанты содержания и в

⁷⁸ Вынесенное в название «*El chiplichandle*» слово — производное от английского *ship-chandler* (шипчандлер, судовой поставщик). Название сопровождается подзаголовком «плутовское действие» («*acción picaresca*»). Роман упоминается в числе примеров неопикарески в испанской литературе послевоенных лет [подробнее см. *Alameda*]

Alameda I.Z. Artista y criminal: voces subversivas en la posguerra. — Barcelona: Edhasa (Castalia). — 2012.

⁷⁹ *Pérez O.B.* Historia de la palabra ... Op.cit. P. 73, 84-86

⁸⁰ Ibid. P. 132

⁸¹ Ibid. P. 73, 97

современном употреблении приобрел значения, отличные от первоначального⁸². Косвенно это наблюдение резонирует с замечанием самого Селы о том, что термин «тремендизм», получая все более широкое хождение и начиная употребляться для все более широкого спектра явлений, подлежавших негативной оценке, постепенно лишался своего изначального смысла, терял остроту, и хаотичное его употребление обернулось «той отрешенностью, что предвещает смерть слова»⁸³.

Привлекая большой корпус текстов (художественных, академических, публицистических), Перес анализирует словоупотребление в синхронии и диахронии, изучает бытование не только самого понятия *tremendismo*, но и семантическое поле прилагательного *tremendo*, впервые появившегося в письменных источниках в XVI веке и позднее давшего основу для *tremendismo*.

Слово *tremendo* на момент бытования литературного тременизма употреблялось в самых разных областях: например, для профессионального обозначения стиля корриды, а также в текстах о политике, спорте, музыке и др.⁸⁴. Отмечая «поливалентность» слова *tremendo*, которая оказалась унаследована и *tremendismo*⁸⁵, Перес перечисляет широко известные, остающиеся в активном употреблении значения *tremendo* («ужасный», «грубый», «гневный», «тошнотворный» и т.п.) и далее указывает, что одним из привносимых им семантических оттенков исконно был оттенок преувеличения, чрезмерности, экстраординарности, значение «явления наивысшего в своем роде» («*excesivamente grande en su línea*»)⁸⁶, и что слово *tremendismo*, вошедшее в широкое употребление после появления литературного течения, постепенно аккумулировало в себе этот оттенок

⁸² Pérez O.B. Historia de la palabra... Op.cit. P. 75

⁸³ Cela C.J. Dos tendencias ... Op.cit. P. 11-12

⁸⁴ Pérez O.B. Historia de la palabra ... Op.cit. — P. 105, 11, 118

⁸⁵ Ibid. P. 96

⁸⁶ Ibid. P. 80, 96-98, 101

«катастрофизма» и преувеличения. В плане частотности использования оно даже затмило свой прототип *tremendo* (а иногда ошибочно употреблялось вместо него)⁸⁷; на момент исследования использовалось, в числе прочего, для характеристики кричащих «сенсационных» газетных заголовков («Кто скажет ребенку, что он сын трупа?», «Пара продала 750 доз ЛСД детям»⁸⁸ и др.), которые, как мы можем заметить, привлекают внимание не только упоминанием выходящих из ряда вон «отвратительных» событий, но и тем, что звучат как гротескное преувеличение или оксюморон и затемняют смысл высказывания, заставляя ощутить его буквальное понимание как произвольное и недостаточное и побуждая усомниться в нем и снова, с подспудной готовностью к полемике, его перечесть.

Выявление семантики преувеличения в названии *tremendismo* побуждает вспомнить, что элемент «превосходства над ...» («‘выхода из’, ‘выхода за рамки’ <...> ‘сверх-’, <...> ‘гипер-’») нередко встречается в названиях художественных течений⁸⁹. Но в них выделяются приставка («сверх-», «нео-»⁹⁰ и др.) и отсылка к прототипу, аналогия с которым одновременно и подразумевается, и отрицается. А из названия тремендизма непонятно: «сверх»-что, «преувеличенное» что? Объект «преувеличения» не указан, семантика «преувеличения» слита с самим названием. И в этом смысле тремендизм изначально определяется как бы апофатически, не как «анти-», а как «не-», через превосходство и отрицание как таковое, как будто бы чего угодно, всего и вся (и здесь, возможно, просматривается след смыслового полиморфизма слова *tremendo*).

Как будет показано в этой главе, очевидные преувеличения и неточность, оппозиционирование в сочетании с ускользанием из устойчивой оппозиции, — характерные черты определений самого тремендизма, а также

⁸⁷ Pérez O.B. Ibid. P. 132

⁸⁸ Pérez O.B Ibid. P. 103-104

⁸⁹ Зенкин С. Культурология префиксов. Работы о теории: Статьи. — М.: НЛЮ, 2012. С. 141

⁹⁰ Зенкин С. Ibid. С. 141

и дискуссий о нем, в ходе которых придерживавшиеся диаметрально противоположных мнений критики и исследователи раз за разом оспаривали его интерпретации. Тремендизм постоянно сравнивали с широко известными литературными течениями, существовавшими одновременно с ним или ранее, — но при этом он сохранял суверенность, ибо любые аналогии уже и теми, кто проводил их, обычно представлялись как преувеличение, предостережение и т.д. След семантического полиморфизма в названии течения, а также декларативность и одновременно условность первых, а в какой-то мере и позднейших высказываний о нем закрепили тременизм в качестве объекта бесконечных интерпретаций и непрекращающейся полемики.

При этом, учитывая конечные задачи нашего исследования, оговоримся: Перес, анализируя историю понятия «тременизм», не ставил целью оценить справедливость цитируемых им высказываний критики о романах тременизма; равно, и целью нашего последующего анализа является не оценка справедливости существующих интерпретаций тременизма в качестве литературного явления, а поиск констант в том, как они выстраиваются: как соотносятся друг с другом его определения, как организовано каждое из них. Мы сочли такой подход целесообразным, видя топкость дискуссий, ассоциирующих литературный тременизм с «экзистенциализмом» и «новаторством», с социальными катаклизмами эпохи гражданской войны и диктатуры как «предпосылками» его появления и т.д.

1.1 Культурный контекст формирования тременизма

Высказывания критиков-современников (а позднее и многих исследователей), резюмировавших закономерности развития литературного процесса именно 40-50-х гг. (то есть тех лет, когда происходило зарождение и становление тременизма), часто организованы по принципу обнаружения оппозиций, отсылающих к конкретным историческим обстоятельствам диктатуры и Гражданской войны, и фиксации этих оппозиций в номенклатурах художественных течений.

Возникавшие таким образом именованья в дальнейшем могли перейти в общее употребление, а могли остаться маргиналией в частных высказываниях изобретшего их автора и круга его единомышленников и биографов. Но так или иначе, культурная жизнь тех лет запечатлена как бы разделенной надвое, чему есть ряд примеров.

Известно противопоставление существовавших в середине-конце 40-х гг. поэтических объединений: гарсиласизма (*garcilasismo*) и постизма (*postismo*). Гарсиласисты — поэты, объединенные сперва (с 1936) интересом к фигуре и творчеству Гарсиласо де ла Веги, а позднее также и участием в издании журнала «Garcilasos» (1943-1946)⁹¹, поддерживаемого правительством Франко. Они стремились следовать канонам, поэтическим моделям, характерным для «триумфалистского» дискурса (*triumfalista*, «победного», которого придерживались писатели, идейно близкие Фаланге⁹²). Гарсиласо — свидетель имперской славы Испании (эпохи завершения Реконквисты, начала Конквисты, раннего Возрождения), участник военных походов, погибший от полученных в бою ранений, поэт, сыгравший значительную роль в испанской рецепции «итальянской школы», наследия Петрарки, сонетной формы, — иными словами, обновивший испанскую поэзию «в самое драматическое десятилетие в истории Испании». Он представлялся прототипической «героической и военной» фигурой, столь необходимой вступившей в очередной беспокойный период своей истории стране, символом великолепия имперских лет⁹³. Последователи Гарсиласо, анализируя его произведения на встречах своего «конклава» в кафе «Хихон»⁹⁴ (излюбленном месте литературных встреч

⁹¹ *García de la Concha V.* La poesía española de 1935 a 1975. 1: De la preguerra a los años oscuros, 1935-1944. Madrid : Cátedra, 1987. P. 371-391

⁹² *García-Page M.* Algunas notas sobre la estética del postismo // La tradición de las rupturas en las literaturas hispánicas / ed. por Petra Báder y Margit Santosné Blastik — Universidad Nacional de Educación a Distancia, 2014 — [Электронный ресурс]. — 2014- . — Режим доступа : https://cvc.cervantes.es/literatura/tradicion_rupturas/garcia.htm, свободный. — Загл. с экрана

⁹³ *García de la Concha V.* Op.cit.

⁹⁴ *García de la Concha V.* Op.cit. P. 366

представителей поколения 36 года), пытались разработать поэтику, которая бы вернула поэзии дух триумфальный и страстный, «радостный, спортивный дух тотального овладения жизнью и искусством, свойственный Гарсиласо»⁹⁵, говорили о «второй реконкисте, втором испанском Ренессансе»⁹⁶, обращались к формам сонета, девятнадцатисложного стиха. Постисты (от *postismo*: постизм, «пост ‘-изм’») — течение позднего авангардизма в Испании, существовавшее в 1945-1950 гг.⁹⁷. Постисты (к которым в начале своей творческой карьеры примыкал и родоначальник тремендизма К.Х. Села) — поэты, объединившиеся вокруг журнала «*Postismo*» (оказавшись неугоден цензуре, он был переименован в «*La Cerbatana*», 1945), противопоставляли свое творчество как гарсиласизму⁹⁸, одобрявшемуся режимом традиционному стилю в поэзии, так и социальной литературе, имевшей целью борьбу с режимом⁹⁹. Постисты устраивали своеобразные бурлескные церемонии, поэтические вечера и лекции, где цитировались несуществующие авторы, тексты на выдуманных языках, а их манифесты и произведения обнаруживали влияния дадаизма, экспрессионизма, сюрреализма¹⁰⁰ (они использовали концепции автоматического письма, ассоциации, случайности, игры со словом, синтаксисом и т.д.¹⁰¹). Гарсиласистов они порицали за попытку создания искусственного мира, свободного от печали и боли, за ослепление триумфальной идеей, высокопарный тон и маниакальное пристрастие к сонетной форме, которая ассоциировалась с застоєм и бессодержательной

⁹⁵ *García de la Concha V.* Op.cit. P. 358

⁹⁶ *Rubio F.* «Garcilaso», «Juventud creadora». Historia y crítica de la literatura española. Crítica / Época contemporánea, 1939-1975. V. 8, T. 1. — Barcelona: Editorial Crítica, 1981. P. 145

⁹⁷ *Харитонова Н.Ю.* Постизм Словарь течений литературы XX века. Россия, Европа, Америка. Т.2. — М.: ИМЛИ РАН, 2023. — С. 41-43

⁹⁸ *García-Page M.* Ibid.

⁹⁹ *Харитонова Н.Ю.* Постизм ... Цит.соч.

¹⁰⁰ Там же

¹⁰¹ *García-Page M.* Ibid.

формальной риторикой¹⁰²; в свою очередь, гарсиласисты критиковали постистов за возврат к авангардистским исканиям довоенного времени, упрекали в «анахронизме», в легкомысленном игнорировании социальной роли искусства и поэзии¹⁰³.

Другим известным примером «удвоения планов» является введенное Д. Алонсо в 1952 году¹⁰⁴, по сей день упоминаемое в описаниях поэтик произведений послевоенного времени¹⁰⁵ деление «экзистенциальной» поэзии на *desarraigada* (досл. «вырванную с корнем»; мятежную, проникнутую тревогой) и *arraigada* (досл. «укорененную»; тональность ее, как и тональность *desarraigada*, далека от безмятежности, но в большей мере связана с поиском гармонии и опоры)¹⁰⁶.

Подобным же образом некоторые испанские исследователи характеризовали и ситуацию в испанской драматургии XX в., описывая ее как раздвоение (*desdoblamiento*): «ужасная болезнь <...> отражение состояния общества, пребывающего в состоянии перманентной дихотомии, [ориентируясь на которую] писали [драматурги]. Это общество похоже на двуглавое чудище, и существование его основано <...> на самоубийственном стремлении <...> диссоциировать свои реальности <...>, скрывая одну маску за другой, будто эта другая могла бы стать последней»¹⁰⁷. Такая ситуация «раздвоения/расщепления» на испанской

¹⁰² Rivero Machina A. Otro Garcilaso de posguerra: La antología de Francisco de Castells // Anuario de Estudios Filológicos. — 2014, №V (XXXVII). — P. 200-201, 209

¹⁰³ Pont Ibáñez J. El Postismo: genesis, teoría y obra./ Scriptura, № 1. — P. 39.
— [Электронный ресурс]. — 1986- . — Режим доступа : <http://hdl.handle.net/10459.1/48008>, свободный. — Загл. с экрана

¹⁰⁴ Alonso D. Poesía arraigada y poesía desarraigada / Poetas españoles contemporáneos. — Madrid, Gredos, 1965. — P. 345-358

¹⁰⁵ см., например Kruse E. «Poesía arraigada» y noche oscura en la lírica de Blas de Otero / Hipogrifo. Revista de literatura y cultura del Siglo de Oro, №6(2). — Munich, Hipogrifo, 2018. — P. 472. — [Электронный ресурс]. — 2018- . — Режим доступа : <https://www.redalyc.org/journal/5175/517558793034/517558793034.pdf>, свободный. — Загл. с экрана.

¹⁰⁶ García de la Concha V. Op.cit. P. 487-490

¹⁰⁷ Ruiz Ramón F. Historia del teatro español. Siglo XX. — Madrid: Cátedra, 1975. — P. 17

сцене, как показывает российская исследовательница О. Ранкс во введении к диссертации по поэтике испанского театра начала XX в., сопровождалась или склонностью театроведов сознательно избегать каких-либо обобщений (и анализировать творчество драматургов по отдельности), или их попытками создавать классификации художественных явлений, основанные не на эстетических устремлениях драматургов, а на отражении в их творчестве картин мира разных социальных групп, и оттого «непоследовательные и эклектичные»¹⁰⁸. В качестве конкретного примера, показывающего устойчивость этой тенденции во франкистской Испании, можно привести развернувшийся в 1960 году спор А. Састре и Б. Вальехо, двух испанских драматургов¹⁰⁹, о допустимости (*posibilismo*) или категорической невозможности (*imposibilismo*) для театра продуктивного компромисса с требованиями цензуры; в современных работах он упоминается как пример полемики «посибилистов» и «импосибилистов», устойчиво связываемой с деятельностью Састре, но имевшей и дальнейшее продолжение¹¹⁰.

Эти и другие подобные противопоставления приобретали внутренние градации, обрастали дополнительными оппозициями, неологизмами и терминами. Так, «экзистенциальный реализм»¹¹¹, а также мисерабилизм (*miserabilismo*, при *miserable* — прискорбный)¹¹² не раз упоминались как аналоги тремездизма. Литература «экзистенциального реализма» (*«realismo*

¹⁰⁸ Ранкс О.К. Поэтика условного театра в Испании первой трети XX века: Х. Бенавенте, М. де Унамуну, Х. Грау : диссертация ... кандидата филологических наук. М., 2011. С. 4-7 (140 с.)

¹⁰⁹ O'Connor P.W. Antonio Buero Vallejo en sus espejos. — Ohio, Universidad de Cincinnati, 1996. — P. 122-126

Caudet F. Introducción a 'En la red' — (Ed. digital a partir de Alfonso Sastre; Javier Villán (coord.) / Teatro escodigo. T.1. — Madrid. Asociación de Autores de Teatro, 2006. — P. 305-310). — P. 307-308 — [Электронный ресурс] — <https://www.cervantesvirtual.com/obra/introduccion-a-en-la-red-0/> — Режим доступа: свободный

¹¹⁰ Halsey M. Theatre in Franco Spain / The Cambridge Companion to Modern Spanish Culture // ed. by David T. Gies. — Cambridge, Cambridge University Press, 2009. — P. 659-676

¹¹¹ Sobejano G. La novella española de nuestro tiempo. — Madrid, Marenostum 1970. — P. 62

¹¹² Perriam C., Thompson M., Frenk S., Knights V. A New History of Spanish Writing, 1939 to the 1990 — Oxford, Oxford University Press, 2000. — P. 74

existencial») называлась в качестве оппозиции триумфалистской риторике¹¹³, тремендизм — провозглашался, в числе прочего, литературной оппозицией триумфалистскому «классицизму»¹¹⁴, а также гарсиласизму¹¹⁵ и т.д. Вотчина тремендизма — «ужасного», «избыточного», «сенсационного» — в свою очередь, пестрила калейдоскопом других, иногда с трудом отличимых друг от друга, «-измов»: по выражению Переса, «стремились стать синонимами» слова тремендизм, например, «феизм» (*feísmo*, при *feo* — безобразный, дурного вкуса, разг. противный), «синестеризм» (*sinestrismo*, от *siniestro* — [высок. и поэт.] левый, недобрый, роковой, зловещий), «брутизм» (*brutismo*, при *bruto* — необработанный [о материале], хам [о человеке]) и ряд других¹¹⁶.

Подобные неологизмы и оппозиции часто переходили в более поздние труды и пособия разной степени академичности. При этом, по замечанию современных исследователей, далеко не всегда учитывалась, например, возможная взаимная контаминация поэтик, характерных для противоположных «лагерей»¹¹⁷.

Безусловно, подобная ситуация «раскола» испанского литературного сообщества сама по себе не уникальна (вспомнить хотя бы противостояние Ф. де Кеведо и Л. де Гонгоры), и рефлексия о ней, применяемая к ситуации с тремендизмом, вполне характерна уже и для самого начала XX в.: «<...> сомнительна даже сама похвала. Я всегда говорю: если вы слышите у нас,

¹¹³ *García-Blay M. G., Escrivá T. E. M. Op. cit.*

¹¹⁴ *Navascués-Martín J. Grupo «cántico». Antología poética, selección y edición de J. Calviño. — Madrid: Alhambra, 1989. — P. 369*

¹¹⁵ *Pérez O.B. Historia de la literatura española contemporánea, 1939-1990. — Madrid : Istmo, 1992. — P. 62*

¹¹⁶ *Pérez O.B. Historia de la palabra ... Op.cit. — P. 121-132;*
Переводы слов даны по словарю *Садиков А. Нарумов Б. Испанско-русский словарь современного употребления. — 4-е изд., стереотип. — М.: Рус.яз., 2001. — с. 141, 355, 653*

¹¹⁷ *Gullón G. Introducción crítica a la novela de posguerra. — In Conferencia pronunciada en VXI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, 2007. — [Электронный ресурс]. — 2018. . — Режим доступа : https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/introduccion-critica-a-la-novela-de-posguerra-0/html/01806f9e-82b2-11df-acc7-002185ce6064_2.html, свободный. — Загл. с экрана*

что кого-то превозносят до небес, непременно задайте себе вопрос, против кого направлено это восхваление. Может случиться, что метят в самого восхваляемого, но, возможно, и в кого-то другого.»¹¹⁸ — еще в 1909 г. стенографировал М. де Унамуну о «нелепых дифирамбах с одной стороны, а с другой — не менее нелепых поношениях», которыми его испанские и латиноамериканские коллеги изводили друг друга¹¹⁹. Однако очевидно, что движение литературы к удвоению планов в 40-е годы закреплялось «внутренним согласием» критики и внелитературной среды, делаясь условием бытования тремендизма как явления.

Несколько забегаая вперед, отметим, справедливости ради, что двойственность прочтений тремендистских романов не была каким-то грубо противоположным «замыслу автора» насилием над художественным текстом, обусловленным сугубо внешними по отношению к нему предпосылками. Тремендистские романы представляли собой прекрасный материал для противоречащих друг другу интерпретаций.

В форме диалога (спора двух читателей, один из которых порицает, а другой оправдывает героя романа) написал пролог к изданию «Семьи Паскуаля Дуарте» 1946 г. Г. Мараньон. Он был дружен с Селой и пролог, побуждающий к полемике, написал, предположительно¹²⁰, по его просьбе, с целью «легитимизировать» роман в глазах цензуры: после грандиозного скандала, вызванного первым изданием (1942), «Семью Паскуаля Дуарте» изъяли из продажи¹²¹, переизданию препятствовали, а к Мараньону (известному в Испании и за ее пределами интеллектуалу, сравнительно лояльному к режиму Франко и периодически высказывавшемуся в его пользу) власти были благосклонны.

¹¹⁸ Унамуну М. Испанская зависть (пер. П. Глазовой) // Мигель де Унамуну. Избранное в двух томах. Т. 2. — Л.: Художественная литература (Ленинградское отделение), 1981. — С. 254

¹¹⁹ Унамуну М. Ibid. С. 253

¹²⁰ de Lima Grecco G. Op. cit. P. 129

¹²¹ Переписка Т.Серро Коррочано и П.Рокамора (сотрудников министерства Прессы и пропаганды) цит. по Cela-Conde C.J. Cela, Mi padre. — Barcelona: Temas de Hoy, 1989. — P. 43

Как и содержание самого романа Селы, заявления читателей, чей спор о характере и судьбе Паскуаля Дуарте описан в прологе Мараньона, — провокативны. Например, один из них определяет как «радикально человеческую»¹²² историю Паскуаля — обуреваемого ненавистью сына деревенских алкоголиков, убившего свою мать, изнасиловавшего невесту и, предположительно, принимавшего участие в кровопролитной «резне в Бадахосе» 1936 года¹²³. Подобная интерпретация, очевидно, соответствовала замыслу Селы: дав своему герою имя Паскуаль (исп. *Pascua* — Пасха), он, по собственному позднему признанию, назвал его «пасхальным агнцем, искупительной жертвой, кровью которой Испания надеялась смыть свои грехи»¹²⁴.

Так же и высказываемое Мараньоном предположение о том, что «*tremenda historia*», — роман, основную часть которого составляет самооправдательная исповедь приговоренного к казни преступника, — исключительно «близка к правде» и потому «не может быть аморальной, хотя и <...> щекочет ноздри фарисеям»¹²⁵, — созвучно стратегии самого Селы, который потрясшие общественность особенности эстетики своего произведения объяснял тем, что черпал вдохновение в самой реальности послевоенного времени¹²⁶.

Риторика критического высказывания Мараньона вторила, таким образом, риторике высказывания художественного, его внутренней антиномии, — той двойственности, что со временем стала почвой также и

¹²² *Marañón G.* Sobre la Familia de Pascual Duarte / Obras completas / Recapitulación de textos y notas por Pedro Laín Entralgo. T. 1. — Madrid: Espasa-Calpe, 1966. — P. 696

¹²³ *Arenas Á.D.* «Miserias» textuales en La familia de Pascual Duarte // Anuario de estudios celianos. — 2006, №1. — P. 26-29

¹²⁴ *Cela C.J.* Memorias, entendimientos y voluntades. Barcelona, Plaza & Janés, 1993. P. 273

¹²⁵ *Marañón G.* Op.cit. P. 696

¹²⁶ *Beardsley A.* Interview: Camilo José Cela / A. Beardsley, C. J. Cela, E. Kronik // Diacritics. — 1972. Vol.2. №1 — P.43

для более односторонних, диаметрально противоположных друг другу прочтений.

1.2 Тремендизм в соотнесении с литературными течениями

Подобно многим другим течениям, тременизм в разных работах рассматривался и как литературная реакция на значимые события национальной истории, и как повторяющаяся в разные эпохи стилистическая константа. Однако ряд интерпретаций его философско-эстетического содержания, если сосредоточить внимание на их буквальном смысле, кажутся диаметрально противоположенными друг другу.

Можно выделить две популярных линии определений тременизма, одна из которых основана на прочтении тременистских романов как «натуралистических», другая — как «экзистенциалистских».

Такое разделение может показаться достаточно условным сегодня, когда, обозревая существующие работы по тременистским романам как некий массив, трудно не заподозрить, что, сколь бы ни были противоречивы озвучиваемые в них тезисы, — все же, по большому счету, объединяющая их полемика о том, например, справедливо ли искать истоки судьбы героя во внешних обстоятельствах, недоступных его воле, или в его личной ответственности, и стоит ли оправдать его или обвинить в самооправдании¹²⁷, была отголоском характерной для европейской мысли середины XX века потребности по-новому осмыслить вопросы о коллективной вине, о связи между «своим» и «чужим», между понятиями «внутреннего» и «внешнего» и т.д. В таком случае есть вероятность, что сравнения с (нео)натурализмом, экзистенциализмом и проч. были лишь эпитетами, терминологическими подпорками. Но факта популярности таких аналогий это не отменяет.

¹²⁷ См., например,

Foster D. W. Social criticism, existentialism, and tremendismo in Cela's 'La familia de Pascual Duarte' //Kentucky Foreign Language Quarterly. – 1966. Т.13. №.1. – P. 25-33;

Murillo E. Existential(ist) Echos: Bad Faith Poetics in Pascual Duarte and his Family //Neophilologus. – 2009. Т.93. – P. 233-247

Итак, первая группа определений вырастает из указаний на избыточную натуралистичность изображения.

Известно о критике тремендистских романов со стороны авторов-современников, церкви и цензуры по эстетическим, этическим и политическим соображениям¹²⁸: «тремендизм» изначально был не столько названием течения, сколько принятым в публицистике оценочным, негативным определением актуальной литературной тенденции (в этом смысле слово «чернуха»¹²⁹ может показаться близким к *tremendismo* «переводом»). Тремендистов осуждали за избыточное пристрастие к изображению патологических состояний тела и духа, за «тошнотворную» натуралистичность описаний¹³⁰, отмечали навязчивость их эстетики¹³¹, предостерегали их от «возврата к натурализму»¹³².

У самих писателей подобные определения поддержки не находили: Села утверждал, что «тремендистская» эстетика — плоть от плоти испанской литературы, и обнаружить ее можно не только у непосредственных предшественников тремендизма (Валье-Инклана и других представителей поколения 98 года), но даже и у множества

¹²⁸ цит. по *Puértolas J.R.* Historia de la literatura fascista española. — Madrid: AKAL, 2008. — P. 642-643

¹²⁹ Как пишет М. Липовецкий, физиологичные, с тенденцией к гиперреализму, очерки из жизни лишенных языкового представительства в официальной культуре «чернушных» героев казались экзотикой на фоне привычных картин соцреалистической благодати [Липовецкий М.]. Подобным образом и натуралистичные, сопровождающиеся сценами насилия и разврата изображения игнорируемых официальным дискурсом ужасов беспросветного «дна» жизни, которые критики тремендизма обнаруживали в его романах, представлялись шокирующей экзотикой на фоне той картины триумфа, духовного величия национал-католической империи, какую живописала прорежимная литература.

Липовецкий М. Растратные стратегии, или Метаморфозы «чернухи» // Новый мир. — 1999. № 11. — [Электронный ресурс]. Режим доступа : https://magazines.gorky.media/novyi_mi/1999/11/rastratnye-strategii-ili-metamorfozy-chernuhi.html, свободный. Загл. с экрана.

¹³⁰ *Pérez O.B.* Op. cit. — P. 92

¹³¹ *Roberts G.* Op. cit. P. 49-50

¹³² цит. по *Puértolas J.R.* Historia de la literatura fascista española. — Madrid: AKAL, 2008. — P. 642-643

писателей Средневековья и Золотого века, таких как А. Мартинес де Толедо, протоиерей Талавера, Ф. де Кеведо¹³³. И все же можно предположить, что именно та слава тремендизма, которая была сформирована критикой его «натуралистичности», позднее делается одной из предпосылок для попыток прочтения тремендистских романов как неонатуралистических¹³⁴, побуждает исследователей отыскивать в них мотивы наследственного, социального детерминизма¹³⁵, аллегорические отсылки к явлениям жестокой эпохи гражданской войны и диктатуры.

В каких-то случаях разговор оборачивается обнажением возможной социально-критической повестки¹³⁶. В других — осуждением целенаправленного поиска таковой и утверждением, что под предлогом правдивого отражения реальности тремендизм, в конечном счете, лишь дистанцировался от нее, в угоду моде упиваясь живописанием каких-то вопиющих, утрированных аномалий¹³⁷. Солдевила Дуранте, например, отмечает, что тремендизм, обличающий действительность, из-за специфики своей эстетики парадоксальным образом делается близок гарсиласизму, от

¹³³ *Beardsley A.* Op.cit. P. 43

Отдельным вопросом, правда, может быть то, стоит ли воспринимать эти слова Селы прямо, как реальную творческую рефлексию, или вспомнить, что постисты, к которым он примыкал на заре своей писательской карьеры, о традиционном характере своего творчества, в котором они, якобы, шли по стопам Кеведо, Брейгеля и Босха, заявляли, когда пытались защититься от обрушившейся на них критики.

Харитонова Н.Ю. Постизм ... Цит.соч.

¹³⁴ *Mbarga J.C.* Notas sobre el neonaturalismo de Camilo José Cela en La familia de Pascual Duarte. — Camerun : Universidad de Yaundé I, 1997. — P.312-314

Интерпретация тремендизма как «экспрессионистского варианта неонатурализма» («expressionistic variant of neonaturalism»):

Pérez J. Cela / The Feminist Encyclopedia of Spanish Literature. T.1 (A-M) / Ed. por Janet Pérez, Maureen Ihrle — P. 122

¹³⁵ См., например, *Bensoussan A.* Lectura actual de «Pascual Duarte» / Extramundi. — 1999, №17. — P. 56;

Sobejano G. Reflexiones sobre «La familia de Pascual Duarte» // Papeles de Son Armadans. — 1968.№ 142. — P. 31;

Науменко Н.П., Гальцева А.И. Проблема человеческой личности в романе Камило Хосе Села «Семья Паскуаля Дуарте» / Научный обозреватель. —2015.№6. — С. 50-53.

¹³⁶ См., например, *Sherzer W.* Ideology and Interpretation in «La familia de Pascual Duarte» // Revista Hispánica Moderna. —2002, №2. — P. 361, 363

¹³⁷ *Pérez O.B.* Historia de la literatura ... Op.cit. P. 61-62

действительности уводящему: эстетические установки тремендизма (аккумуляция и генерализация в его романах всевозможных ужасов послевоенного времени) от нее лишь отвлекают; в итоге читатель, конечно, испытывает шок, однако едва ли это способствует узнаванию им себя и своего окружения в героях тремендистских романов¹³⁸.

Есть работы, представляющие социальные и прочие обстоятельства героя (часто — его «наследственность»: семейное неблагополучие, родовую и социальную принадлежность) роком в духе античной трагедии¹³⁹, источником посюсторонней «потусторонности» в его судьбе. Некоторые исследователи, определяя натурализм как явление, в котором конфликт героя «с самой природой» есть возведенный в степень конфликт героя и социума, изображение которого характерно для реализма, — предполагают, что по своим философско-эстетическим принципам с ним тесно связан неоромантизм¹⁴⁰.

Тремедизм иногда называют некоей переходной формой между реализмом традиционным и тем новым послевоенным, в котором «осуждение несправедливости универсализировано», и, высказывая сомнения в релевантности интерпретаций тремедизма исключительно как продукта послевоенной эпохи, упоминают о нем в русле разговора об испанском «новом романтизме»¹⁴¹.

Идеолог нового романтизма Х. Диас Фернандес в программной работе «Новый романтизм: полемика об искусстве, литературе и политике» (1930) заявлял, что на смену «литературному авангарду», одержимому метафорами и разными противоестественными витийствами, должен прийти «настоящий авангард» («la verdadera vanguardia»), который будет отвечать на запросы

¹³⁸ *Soldevila Durante I.* Op.cit. P. 435-436, 455

¹³⁹ *Mbarga J.C.* Op.cit. P.312-314

¹⁴⁰ *Коровин А.В.* Датский неоромантизм: от Хольгера Дракманна к Карен Бликсен / Доклад на международной научной конференции «Неоромантизм в системе модернистского искусства», ИМЛИ РАН им. А.М. Горького, М., 9 ноября 2020 года.

¹⁴¹ *Bravo Cela B.* Actualidad del grupo del «Nuevo romanticismo». Barcelona: Universidad de Barcelona, 2001. P. 387

времени и провозгласит «искусство для жизни, а не жизнь для искусства»¹⁴². Надеюсь, по подобию русской революции, претворить в жизнь идеал свободы, он призывает писателей «изобрести новую веру <...> [подобную той], которая делала оправданными жертвы первых христиан»¹⁴³. Служение этой цели диктует необходимость отступить от реалий XX века («механизированного, искоренившего любые следы мифа и символа»¹⁴⁴): «Лучшие умы нашего времени призывают взять историческую ответственность, ради нее проявляя себя аскетами и мистиками»¹⁴⁵, требует жить и творить «для будущей жизни. Не той, что <...> за облаками, а той, что за пределами времени <...>: для будущих поколений»¹⁴⁶. Также он отмечает популярность «пролетарской литературы»¹⁴⁷; кажется, идеология «нового романтизма» во многом вдохновлялась социалистическими идеями и опытом советской литературы, — и так же, как социалистический реализм на ранних этапах своего формирования¹⁴⁸, заимствовала некоторые идеи романтизма «старого». Вместе с тем, Диас Фернандес открыто критикует романтиков старого толка за внешнюю экзальтацию, «чрезмерную жестикуляцию, <...> эмпиризм, утонувший в море риторики»¹⁴⁹. Призывает сопротивляться «дегуманизации» искусства («la *deshumanización* del arte»), продолжающей, по нелепой случайности, дурманить умы испанских авторов в то время, как во всем мире искусство уже движется по пути ее

¹⁴² *Díaz Fernández J.* El nuevo romanticismo: polémica de arte, política y literatura. Madrid: Editorial Zeus, 1930. — P. 41-42, 50. — [Электронный ресурс]. — Режим доступа: https://bibliotecadigital.jcyl.es/es/catalogo_imagenes/grupo.do?path=10585726, свободный; загл. с экрана

¹⁴³ Ibid. P. 46

¹⁴⁴ Ibid. P. 48

¹⁴⁵ Ibid.

¹⁴⁶ Ibid.

¹⁴⁷ Ibid. P. 47

¹⁴⁸ *Синяевский А.* (Абрам Терц) Что такое социалистический реализм. Париж: Syntaxis, 1988. С. 49-52 (64 с.) [Электронный ресурс]. Режим доступа : https://vtoraya-literatura.com/pdf/terz_chno_takoe_sotsialistichesky_realizm_1988_text.pdf, свободный. — Загл. с экрана

¹⁴⁹ *Díaz Fernández J.* Op.cit. P. 49

преодоления¹⁵⁰. Пестует «возвращение к человеку и человеческому» («la vuelta a a lo humano»¹⁵¹) и агитирует собратьев по перу обратить взор к «внутреннему сопротивлению» и «поляризации конфликтов человеческой души», с которыми сталкиваются «строители новой жизни»¹⁵².

Браво Села как свидетельство сходства тремендизма с новым романтизмом приводит слова К.Х. Селы о том, что под «тремендизмом» писатели понимали течение, «где нужно описывать вещи, как они есть, и дело с концом»¹⁵³. Вероятно, давая эту цитату, исследователь стремится показать, что тремендизм так же, как и новый романтизм, связан с «отказом от риторики». Сам по себе такой аргумент как минимум неоднозначен. Во-первых, эта фраза появляется в рассказе, где тремендизм как явление пародируется (К.Х. Села намекает, в частности, что авторы, причисляющие себя к тремендистам, нередко просто ищут оправдания своей неспособности писать в соответствии с литературной нормой). Во-вторых, «рассадник пролетарских романов» К.Х. Села называл «провальным проектом компартии, надеявшейся ослепить западное общество»¹⁵⁴. Иными словами, вопрос о том, существовала ли связь между тремендизмом и новым романтизмом, едва ли целесообразно ставить буквально.

Вместе с тем факт упоминания тремендизма в русле разговора о новом романтизме представляет интерес с точки зрения изучения его

¹⁵⁰ *Díaz Fernández J.* Op.cit. P. 73

¹⁵¹ *Ibid.* 47

¹⁵² *Ibid.* P. 47-48

¹⁵³ Нами цитата дана в переводе Н. Снетковой [*Села*, С.46].

Браво Села цитирует фразу «el tremendismo, rama en la que con decir las cosas como son, ya se cumple» [*Bravo Cela*, P. 387].

Cela K.X. Соило Сантисо, писатель-тремендист // Апельсины — зимние плоды. Рассказы и очерки / пер. с исп. Н. Снетковой. — М., 1965. С.46

Bravo Cela B. Actualidad del grupo del «Nuevo romanticismo». Barcelona: Universidad de Barcelona, 2001. — P. 387

Cela C.J. Zoilo Santiso, escritor tremendista / El gallego y su cuadrilla. — Barcelona, Plaza y Janes., 1999. — [Электронный ресурс]. — 1993- . — Режим доступа : <http://ficus.pntic.mec.es/~jmas0085/camilojosecela.htm>, свободный. — Загл. с экрана

¹⁵⁴ *Cela C.J.* Sobre el concepto de la novela // *Obra completa de C.J.C T. IX. Artículos, I (1940-1953)*. Barcelona: Destino, 1976. P. 84

рецепции в критике, поскольку отсылает ко второму, помимо «натуралистического», полюсу его определений, которые в современной европейской испанистике и различных словарях, дающих популярные определения тремендизма, не принимаются, в большинстве случаев, во внимание.

Изначально тремендизм часто представляли важной вехой в деле нового — в контексте репрессий одних авторов и эмиграции других, цензурных чисток фондов библиотек от произведений, в том числе, и испанской классики и др. — становления национальной литературы¹⁵⁵ (что формально резонирует с попыткой изобразить тремендистов как «романтиков»). Тремендизм предлагали понимать как явление, которое призвано «искоренить декламацию, надуманное, пустое и ложное» (так характеризует тремендизм Субиаурре, один из предположительных авторов термина (1945)¹⁵⁶, в эссе «Тремендизм и действие» (1947)¹⁵⁷). В ряде будто вторящих риторике нового романтизма эссе и манифестов, упоминающих тремендизм (не называя, однако, относимых к нему произведений), его представляли как радикальный ответ официальной «триумфалистской» риторике¹⁵⁸ и спекуляциям сюрреалистов, «сотворяющих образы ради сотворения образов»¹⁵⁹, понимали его как явление циклическое, всегда приходящее на смену аристократической дегуманизации искусства и поэзии¹⁶⁰, а также как бунт против фальши, «поэтику антипоэзии»,

¹⁵⁵ См., например: *Тертерян И.А.* За восстановление прерванной национальной традиции // Испытание историей. Очерки испанской литературы XX века. М.: Наука, 1973. С. 447, а также *Fernández H.G.* La sociedad española en su literatura. Selección y análisis de textos de los siglos XVIII, XIX y XX. Vol. 2: siglo XX. — Madrid :Editorial Complutense, 2010. — P. 94 и др.

¹⁵⁶ *Pérez O.B.* Op. cit. — P. 84

¹⁵⁷ *de Zubiaurre A.* Tremendismo y acción / *Alfárez*, №2. — P. 2. — [Электронный ресурс]. — 1947- . — Режим доступа : <https://www.filosofia.org/hem/194/alf/ez0202a.htm> , свободный. — Загл. с экрана

¹⁵⁸ *Pérez O.B.* La novela existencial ... Op.cit. P. 266-267

¹⁵⁹ *Малиновская Н.Р.* Комментарий / Называть вещи своими именами: Программные выступления мастеров западно-европейской литературы XX века. — М., Прогресс, 1986. — С. 576

¹⁶⁰ *Cano J.L.* цит по *Carilla J.L.C.* La mirada expresionista: novela española del siglo XX. — Madrid, 2005. — P. 28.

созвучный своему времени призыв к принятию личной и гражданской ответственности¹⁶¹, называли его вариантом экзистенциализма¹⁶².

На двух из этих вариантов интерпретации тремендизма мы остановимся подробнее.

Попытки определения тремендизма как испанской «версии экзистенциализма», имеющие достаточно долгую историю, чаще встречаются в критических и исследовательских работах 50-х годов, реже — в более поздних. Они являются характерным примером риторики связанной с тремендизмом научной дискуссии, поскольку примечательны, с одной стороны, своей настойчивостью и декларативностью, а с другой — условностью, как будто явственно осознаваемой теми исследователями и критиками, которые их озвучивали.

Также нами будут рассмотрены почти столь же популярные, как и аналогии с экзистенциализмом, попытки представить тремендизм как «новаторское» течение. Обсуждение их прольет свет на специфику бытования тремендизма как явления, которое, будучи определяемо в значительной степени через против- или сопоставление с какими-то общеизвестными культурными и литературными явлениями (и, в этом смысле, представляясь глубоко вторичным), обрело своеобразие в самом факте этого неизменного противопоставления, сопротивления, уклонения от общедоступных определений.

1.2.1 Тремендизм и экзистенциализм

Несмотря на то, что книги А. Камю в национал-католической Испании были запрещены к публикации до 1972 года (с некоторым послаблением в

¹⁶¹ *Селайя Г.* «Поэзия и правда» // Называть вещи своими именами: Программные выступления мастеров западно-европейской литературы XX века. – М., Прогресс, 1947. – С. 273-274, 576

¹⁶² *Ferrer O.P.* La literatura española tremendista y su nexo con el existencialismo // Revista hispánica moderna. – 1956, №22. – Philadelphia : University of Pennsylvania Press, 1956. – P. 303
Palley J. Existentialist trends in the modern Spanish novel // Hispania. — 1961. Т. 44. №1.— P. 24
Sobejano G. La novella española de nuestro tiempo. – Madrid, Marenostum, 1970. – P. 84

1957-1960 годах)¹⁶³, долгое время имели хождение размышления на тему сходства первого романа тремендизма («Семьи Паскуаля Дуарте» К.Х. Селы) с «Посторонним».

Перес-Миник, говоря в обзорной работе по испанскому роману о том, что по стилю и настрою роман Селы близок к произведениям экзистенциалистов, проводит параллель с «Посторонним» и отмечает, что оба романа написаны в один год (1942), не лишены «нравственного и метафизического смысла», имеют некоторые сюжетные совпадения (главные герои находятся в заключении и ожидают казни, рассказ о своей жизни выстраивают вокруг нескольких опорных событий, говорят о смерти своих матерей, овладевают женщинами после кончины кого-то из близких). Признавая возможную случайность обнаруженных сходжений, Миник на следующей же странице оговаривается, что герой Селы «ни в коем разе не является экзистенциалистским героем», что характер его «типичен» и объясняется действием среды и момента, что он не «обречен на свободу», как обречен на нее Мерсо, и не оторван от «традиции и веры». Указав на это, Миник заключает, что роман Селы ближе к романам «реалистического прошлого», чем к французскому экзистенциализму (с произведениями которого Села к тому же едва ли был знаком на момент написания романа), однако завершает свои рассуждения словами о том, что оба романа близки к экзистенциализму, поскольку (тут он цитирует «Экзистенциализм — это гуманизм» Ж.-П. Сартра) «напоминают человеку, что нет другого законодателя, кроме него самого, в заброшенности он будет сам решать свою судьбу»¹⁶⁴.

¹⁶³ Харитонова Н.Ю. Альбер Камю и Испания / Доклад на конференции Альбер Камю в современном мире: литература, театр, кинематография, философия. — М., ИМЛИ РАН, 28-29 ноября 2013

¹⁶⁴ Pérez Minik D. Novelistas españoles de los siglos XIX y XX. Madrid, Guadarrama, 1957. P. 263-265; перевод данной Пересом Минином цитаты «Экзистенциализм — это гуманизм» Сартра дан по : Сартр Ж.-П. «Экзистенциализм — это гуманизм», пер. Санин А.А. / Сумерки богов. М. Политиздат 1990. С. 344

Так же и Собежано, прибегая к сходной с Миником аргументации, назовет тремендизм «экзистенциальным реализмом»¹⁶⁵. Ход рассуждений и выводы Миника нередки для работ 50-х годов, иногда встречаются и позднее и, в частности, преобладают в работах русскоязычных исследователей.

Так, подобный вывод озвучит и И.А. Тертерян, показывая, что в первом тремендистском романе, который она (не теряя, впрочем, оправданного скепсиса) сравнивает с «Посторонним», видна «схема доказательства философского тезиса», но «за экзистенциалистскими построениями» стоит «логика реальной действительности»¹⁶⁶. Другой советский исследователь, В.К. Ясный, в работе «Бегство в действительность. Современный испанский роман» проявил даже большую категоричность, утверждая, что, не признав близость экзистенциализма и тремендизма, суть последнего понять невозможно. При этом он выделил следующие признаки экзистенциализма: стремление «гиперфтрофировать» роль искусства, которое заменило бы философию, сходных героев, обреченных на поражение (какое они воспринимают столь же абсурдным, сколь абсурдна была бы победа), сопротивление «стандартизации человеческой индивидуальности», «борьбу за человека», стремление пассивного в целом героя «освободиться», порвав с обществом. Экзистенциализм стал чем-то вроде «доктрины стоического неучастия в истории» для испанских авторов, несогласных с франкизмом, где «оппозиционный характер» приобрела «сама идея одиночества, так как речь шла об одиночестве в недрах фашистского общества»; экзистенциалистское отношение к действительности, по мнению Ясного, имело в Испании «свои, ‘пиренейские’ корни» (и уже ранее выдавало себя в плутовском романе, в творчестве Б.П. Гальдоса, А. Ганивета, М. де Унамуно, Х. Ортеги-и-Гассета), и если «для художников буржуазного Запада

¹⁶⁵ *Sobejano G.* La novella española de nuestro tiempo. — Madrid: Marenostum, 1970. — P. 62

¹⁶⁶ *Тертерян И.А.* Человек мифотворящий. — М.: Советский писатель, 1988. — С. 215-217

экзистенциализм отражал их растерянность перед жестокой действительностью, означал уход от реализма, <...> мира, который был объявлен ими абсурдным, то за Пиренеями <...> происходил обратный процесс». Тремендизм, по мнению Ясного, «принял» основные идеи экзистенциализма, но попытку интерпретировать его как перенесенную на испанскую почву вариацию европейского течения он считает ошибкой, поскольку испано-европейские контакты были осложнены¹⁶⁷.

Исследования 70-х и последующих лет в большинстве своем подчеркивают условность аналогий между тремедизмом и экзистенциализмом, а то и вовсе критически говорят о них. В работе по послевоенной литературе, изданной в 1973 году, Робертс делает акцент на том, что влияние тяжелого социально-исторического фона послевоенной франкистской Испании способствовало, в частности, развитию не умоглядного видения, а «тяготеющего к эмпиризму, реалистического», и в тремедистских романах «эстетический аспект превалирует над идеологическим, а социальный и этический — над метафизическим», и хотя герои тремедистов переживают приближение смерти, «тошноту» и скуку, — их тревоги не имеют того онтологического измерения, какое присуще им в работах экзистенциалистов, в них отсутствует универсальное философское начало¹⁶⁸. Перес называет отсутствие метафизической проблематики отличительной чертой тремедизма, в произведениях которого описываются ситуации, где в человеке преобладает не интеллектуально-духовное, а инстинктивное начало¹⁶⁹.

Кроме того, обращаясь к фактическому материалу, Перес аргументированно показывает, что произведения экзистенциалистов в Испании сороковых годов были неудобны цензуре, и экзистенциализм едва

¹⁶⁷ Ясный В.К. Бегство в действительность. Современный испанский роман. — М.: Наука, 1971. — С. 18-26

¹⁶⁸ Roberts G. Op. cit. P. 43-45

¹⁶⁹ Pérez O.B. La novela existencial ... Op.cit. P. 267

ли мог существовать в качестве магистрального течения мысли¹⁷⁰. Стоит отметить, однако, что тот же факт настороженного отношения испанской цензуры к работам экзистенциалистов в более ранних критических высказываниях представал едва ли не аргументом в пользу утверждений о наличии схождений между тремендизмом и экзистенциализмом: как пишет Пелли, годы, последовавшие за Гражданской и Второй мировой войнами, были временем сомнений в традиционных ценностях, и основанием новой модели мировидения для испанских писателей стала философия экзистенциализма, которая, будучи запрещена цензурой, лишь маскировалась словом «тремендизм»¹⁷¹. Подобной точки зрения придерживалась и Феррер, уточняя, что делать вывод о связи тремендизма с европейским экзистенциализмом сложно именно из-за негативного отношения к последнему испанской цензуры в 1940-х годах¹⁷².

Противоречивость представлений о тремендизме как явлении была характерна, как мы видим, и для обсуждений частных связанных с ним вопросов. Упоминание в разговорах о тремендизме течений европейской литературы, которые сами по себе сложны и общеизвестны, лишь дробило представление о нем, становилось поводом для затяжных, самодовлеющих споров, уводящих от предмета к широким, часто непрозрачным аналогиям.

Но константой в разговорах о тремендизме было стремление связать его с тем, чего «нет» в испанской литературе 40-х годов: с чем-то, чего она оказалась лишена или что было ею утрачено. Такая тенденция просматривается в попытке увидеть в тремендизме не только вариант экзистенциализма, к которому настороженно относилась франкистская цензура, — но и возрождение «прерванной» репрессивным режимом национальной и культурной традиции. Об этом чем речь пойдет ниже.

¹⁷⁰ *Pérez O.B.* Ibid. P. 24, 266-267

¹⁷¹ *Palley J.* Op. cit. P. 24

¹⁷² *Ferrer O.P.* Op. cit. P. 303

1.2.2 Тремендизм как «новаторское» течение

Разговор об испанской литературе периода становления диктатуры Франко часто начинают со слов о том, что Испания была ввергнута в состояние интеллектуальной и культурной автаркии: изоляции от культурного мира Запада и одновременно пересмотра собственной традиции, отлучения от нее¹⁷³. Для такого замечания, безусловно, есть основания.

Попали в немилость испанские писатели, бывшие непосредственными предшественниками и «учителями» послевоенного поколения: многие были вынуждены эмигрировать, их произведения перестали издавать¹⁷⁴. Был предан забвению ряд произведений испанской литературы даже XVIII и XIX веков¹⁷⁵. Под запретом оказались «антииспанские» книги европейских авторов (проникнутые «антикатолическими, либеральными, марксистскими, бесплодно-романтическими, пессимистическими» и т.п. идеями работы Руссо, Маркса, Вольтера, Ламартина, Горького, Ремарка, Фрейда¹⁷⁶ и др.). В годы гражданской войны и становления режима имели место практики демонстративного сожжения книг и публицистических изданий, чистки публичных и частных библиотек, музеев; известны случаи расправ над сотрудниками библиотек и книгоиздательской промышленности; доступ к неугодной литературе ограничивался, распространялись призывы к ее

¹⁷³ Тертерян И.А. Испытание историей: Очерки испанской литературы XX в. — М., Наука, 1973. — С. 443-447

¹⁷⁴ García Blay M.G. Relación causal entre tiempo y estética: la realidad española de posguerra y su traslación al relato de ficción en la narrativa de Carmen Laforet. Tesis doctoral / García Blay María Gloria. — Valencia, Universidad CEU Cardenal Herrera, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Comunicación, Departamento de Humanidades, 2016. — P. 44-51
Pérez O.B. La novela existencial ... Op.cit. P. 15-17

¹⁷⁵ García Blay M.G. Ibid. P. 44-51.

Martínez Rus A. De quemas y purgas. El bibliocausto franquista durante la Guerra Civil. Bulletin hispanique. Université Michel de Montaigne Bordeaux, (118-1). — [Электронный ресурс]. — 2016- . — Режим доступа : <https://journals.openedition.org/bulletinhispanique/4299> , свободный. — Загл. с экрана

¹⁷⁶ Martínez Rus A. Ibid.

уничтожению¹⁷⁷. Позднее цензурное разрешение стали требовать для переиздания даже тех произведений, которые публиковались до принятия законов в 1936-1938 годах; часть уже поступивших в продажу книг, негодных цензуре, была отправлена на переработку¹⁷⁸.

Непосредственно творческий процесс осложнялся тем, что сама процедура цензурной оценки оказывал иной раз не столько даже строга, сколько непредсказуема. Очевидной причиной этому были, например, особенности кадровой политики Управления Цензуры и Пропаганды: должности цензоров нередко получали отставные военные, засвидетельствовавшие себя в качестве поборников режима, но имевшие слабое представление о литературе и издательском деле¹⁷⁹. Первую систему контроля СМИ в 1936 году утверждает Хунта национальной обороны, состоявшая исключительно из военнослужащих¹⁸⁰. В дальнейшем, однако, в аппарате цензуры наблюдается поочередное преобладание позиций то светской власти, то церкви, в связи с чем мнения цензоров об одних и тех же произведениях или меняются, или остаются неизменными, но получают иное объяснение, и так далее¹⁸¹. Уже по совокупности этих факторов, о причинах не только строгости, но и внезапной лояльности цензоров в отношении того или иного произведения порой оставалось лишь догадываться¹⁸². Наконец, «отсутствие ясности» в диалоге с автором было и неофициальной политикой цензуры: книгам, не противоречащим режиму открыто, но и не представляющим для него интереса, могло быть отказано в печати «по причине недостатка бумаги», или, напротив, они допускались к

¹⁷⁷ *Martínez Rus A.* Ibid.

¹⁷⁸ *de Lima Grecco G.* Op.cit. P. 123, 127

¹⁷⁹ *Bautista E.R.* ¿Una censura católica? Censura editorial y catolicismo durante el franquismo (1939-1966) // *Historia Actual Online*. — 2017. №42. — P. 78

¹⁸⁰ *de Lima Grecco G.* Op.cit. P. 123

¹⁸¹ *Bautista E.R.* Op. cit. P. 78, 79-82

¹⁸² *Abellán M.L.* Etapas y características de la censura «oficial». Censura y autocensura en la producción literaria española // *Nuevo Hispánico*. — 1982. №1(1). — P. 169-180.

публикации в подарочном формате (дорогом и с ограничением тиража) и, без очевидной привязки к цензурным репрессиям, становились недоступными для широкого читателя (как это случилось с «Семьей Паскуаля Дуарте» в 1945 г.); другим распространенным маневром было разрешение на публикацию, сопровождавшееся запретом экспозиции в витринах книжных магазинов. Все эти манипуляции приводили к тому, что, хотя формально цензор, характеризуя произведение, оценивал его по нескольким четко установленным критериям¹⁸³, в реальности контроль над печатной продукцией оказывался практически безграничным¹⁸⁴.

Не легче обстояли дела и с периодикой (критикой)¹⁸⁵. Микрополитика организаций периодической печати могла меняться не только под влиянием упомянутых выше факторов, но и в угоду сиюминутным пожеланиям уполномоченных лиц, а цензор, руководствуясь иной раз собственным политическим чутьем, не ограничивался указанием на недопустимость тех или иных высказываний и формулировок, добавляя целые абзацы по своему усмотрению¹⁸⁶.

Конечно, авторы (в том числе и многие тременисты — Села, Фернандес Флорес, Камарго и др.) не смирились с положением: прибегали к подкупу, сотрудничали с цензурой, использовали личные связи, составляли, исходя из личного опыта, списки сюжетных ситуаций и даже слов, которые могли оказаться предметом нежелательного внимания цензоров, и

¹⁸³ «Отчет о прочтении» — анкета, которую заполнял цензор, ознакомившись с произведением — сводился к ответу на вопросы о том, содержатся ли в прочитанном: (1) Критика догмы? (2) Аморальные высказывания? (3) Высказывания против церкви и ее служителей? (4) Против режима и его институций? (5) Против лиц, сотрудничавших или сотрудничающих с режимом? (6) Опасные идеи характерны для всего содержания или для отдельных отрывков?
de Lima Grecco G. Op. cit. P. 125

¹⁸⁴ *de Lima Grecco G. Op. cit. P.127-128*

¹⁸⁵ Предварительной цензуре подвергались любые печатные издания, объемом превышавшие двадцать страниц (прочие — могли быть подвергнуты ей после публикации); официальная цензурная процедура была сходной с описанной выше, регламентировалась теми же организациями.
de Lima Grecco G. Op. cit. P. 123

¹⁸⁶ *Sinova J. La censura de Prensa durante el franquismo (1936-1951) — Barcelona: De Bolsillo, 2006. — P. 135-137*

обменивались ими¹⁸⁷. Также и читатели искали и с переменным успехом находили пути обхода существующих ограничений: предпринимали попытки импорта в страну не рекомендованной литературы, изданной за границей¹⁸⁸, делали подцензурные произведения предметом неофициальных устных обсуждений, фрагменты передавались из рук в руки в частном порядке¹⁸⁹ и т.д.

И все же в критике крепло мнение, будто сложившаяся в начале 40-х годов обстановка категорически препятствовала появлению произведений, которые отвечали бы запросу времени, и осложняла формирование новой эстетики. В связи с этим творческую деятельность выходящих на литературную арену в 40-50-х годах молодых писателей (в числе которых одним из первых упоминается родоначальник тремендизма Села), до того, в большинстве своем, малоизвестных или публиковавшихся впервые, иногда называют «адамизмом» (*adanismo*¹⁹⁰). Любопытно отметить, что, по всей видимости, радикальный извод подобной характеристики и вовсе представлял «адамов» едва не дикарями-аборигенами, варварами, которым предстояло сперва окончательно порвать со «словом» — с традицией, переставшей быть понятной, — а затем, заново обретя дар речи, дать имя существу. Так, Делибес (и сам принадлежавший к числу писателей, дебютировавших в 40-50-е гг.) пишет, что они, в большинстве своем, не учились в университетах, были «самоучками» и «говорили о своем опыте сумбурно, как Бог на душу положит», «писали в полной изоляции, не имея иной опоры, кроме повествовательной традиции, необходимость модернизации которой ощущали интуитивно, — но как <...> модернизировать? Им не доставало книг, теоретиков, критиков, — у них не

¹⁸⁷ *de Lima Grecco G.* Op. cit. P.129-131

¹⁸⁸ *Cutillas P.M.* La traducción del discurso ideológico en la España de Franco / Doct. diss., Universidad de Murcia / Purificación Meseguer Cutillas — Murcia, 2014. — P. 648

¹⁸⁹ *López E.* . Josefina Aldecoa: La pasión de enseñar // Cuadernos del Ateneo. —2014. № 32. — P. 64-72

¹⁹⁰ *Fernández H.G.* Op.cit. P. 88

было ориентиров. Естественно, в их творчестве преобладающими нотами стали анархия и импровизация». Вместе с тем, их творческие поиски он представляет как хор голосов, звучащих вразнобой, но *возрождающих* голос Испании: «им присущ радикальный литературный национализм — предсказуемый, учитывая отсутствие связи с современной европейской культурой. Каждый учился у своих любимых авторов, будь ими Кеведо, Валье-Инклан, Бароха или Гальдос. Влияния почти исключительно испанские: Достоевского, Пруста, Диккенса, которыми они, кажется, увлечены сейчас, — они еще не знали. <...> сами себя создавали <...> ноты подбирали, ориентируясь исключительно на свой собственный слух. <...> каждый в своем уголке Испании <...>; их работы — первые плоды чувства, изувеченного войной»¹⁹¹.

Издав в 1942 году свой первый роман, «Семью Паскуаля Дуарте», Села получил реноме автора, возродившего национальную литературную традицию. Распространено мнение, что это произошло, поскольку он обратился к жанровой форме плутовского романа, имеющей богатую историю в испанской литературе, а также к достижениям реализма XIX века¹⁹². Но очевидна недостаточность такого обоснования его успеха. Ведь обращение к литературным памятникам прошлого в поисках связи с многовековой национальной традицией в Испании 20-х-40-х гг. было распространено, а в некоторых случаях даже апроприировалось режимом (вспомнить хотя бы «неогонгоризм» поколения 27 года, «неолопизм» 30-х годов, гарсиласизм середины 30-х-40-х гг.)¹⁹³. Мартинес Качеро отмечает, что описание «Семьи Паскуаля Дуарте» как варианта плутовского романа побуждает не столько охарактеризовать его как новаторское произведение,

¹⁹¹ *Delibes M.* España, 1936-1950: muerte y resurrección de la novela. — Barcelona: Destino, 2004. — P. 143-144

(Оговоримся, что, сверившись с фактами биографий конкретных испанских писателей послевоенного времени, со многим из сказанного можно было бы поспорить.)

¹⁹² *Fernández H.G.* Ibid. P. 94

¹⁹³ *Castelltort R.* La poesía lírica española del siglo XX / Literatura española. — Barcelona: Spica, 1957. — P. 191-195

сколько вписать его в эстетическую традицию, существовавшую и до, и после него. Он упоминает о растерянности литературного сообщества перед требованиями нового времени, об обеднении национальной литературы в 1939-1942 годах и о «страстном желании изменить сложившуюся ситуацию»¹⁹⁴. При этом автор статьи будто подчеркнуто избегает рассуждений насчет того, в чем же состояло новаторство романа, равно как и не уточняет, о чем именно «желании изменить ситуацию» он говорит — только ли о творческих амбициях Села и его собратьев по перу, или же речь идет также и об общественном запросе, о готовности критики увидеть «подрывной» роман и писателя-новатора?

В 1942 году Села далеко не сразу нашел готового пойти на риск издателя в том числе и потому, что напрочь отказывался в порядке предварительной цензуры вносить изменения в свой полный узнаваемых исторических аллюзий и скабрзностей роман¹⁹⁵. Будучи, наконец, напечатан, он вызвал шквал возмущения в официальных кругах и был изъят из продажи (но, тем не менее, мгновенно прославил своего автора)¹⁹⁶.

Уже 1944 и 1945 годы ощущались в большей мере как период неизвестности: не только становления режима, но и его нестабильности после Второй мировой¹⁹⁷. Атмосфера этих и последующих лет отличалась от той, что царила, когда начал свой путь к литературному Олимпу Села. Некоторые писатели, причисляемые к тременистам, по-прежнему были вынуждены значительным образом редактировать свои работы, адаптируясь

¹⁹⁴ *Martinez Cachero J.M.* Los años cuarenta ... Op.cit. — P. 322

¹⁹⁵ *Тертерян И.А.* Современный испанский роман (1939-1969). — М.: Художественная литература, 1972. — С.30

¹⁹⁶ переписка Т. Серро Коррочано и П. Рокамора (сотрудников министерства Прессы и пропаганды) по *Cela-Conde C.J.* Cela, Mi padre. — Barcelona: Temas de Hoy, 1989. — P. 43

¹⁹⁷ *García-Ruiz V.* Juan Ramón en la calle Aribau: notas sobre «Nada», de Carmen Laforet // *Ars bene docendi* Homenaje al Profesor Kurt Spang. — Pamplona: EUNSA, 2009. — P. 305

к требованиям цензуры¹⁹⁸, но один за другим публиковались в барселонском издательстве «Destino», которое занимало промежуточную позицию между ортодоксальной профранкистской и либеральной проевропейской ориентацией, отвечало вкусам барселонских буржуа, апеллировало к ностальгии по культурному расцвету довоенного времени и быстро стало радаром новых эстетических тенденций¹⁹⁹. Второй по очередности появления и один из двух наиболее известных романов тремендизма — «Ничто» Лафорет — становится исторически первым лауреатом престижной премии «Надаль», учрежденной накануне, в 1944 году (она присваивалась произведениям до выхода в продажу), а романы Делибеса и Матуте, оба часто упоминаемые критикой в числе тремендистских, номинируются на нее в 1947.

Может быть, именно это обстоятельство «налаживаемого производства» живописавших изнанку жизни романов и послужило распространению представления о том, что тремендизм родился не столько даже на волне стремления авторов перестать руководствоваться одним лишь желанием «эпатировать буржуа»²⁰⁰ и обратиться к обычному человеку и его потребностям, — сколько из их алчного желания, со вкусом живописуя приключения представителей маргинального дна общества, удовлетворить дурным вкусам обывателя, который «с тайным злорадством взирает на

¹⁹⁸ См., например:

Rolón-Barada I. Carmen Laforet's Inspiration for *Nada* (1945) // *Spanish Women Writers and Spain's Civil War*. — New York: Routledge, 2016. — P. 122-125

Rothenburg A. Literatur in der Diktatur — Diktatur in der Literatur. Einfluss und Auswirkungen franquistischer Zensur auf das Werk von Ana María Matute. Diss. zur Erlangung des akademischen Grades Dr. phil. / Anja Rosenburg. — Berlin, 2019. — P. 132-153

¹⁹⁹ *Ripoll Sintés B.* La revista Destino (1939-1980) y la reconstrucción de la cultura burguesa en la España de Franco / *Amnis. Revue d'études des sociétés et cultures contemporaines Europe/Amérique*, №14. — [Электронный ресурс]. — 2015- . — Режим доступа : <https://journals.openedition.org/amnis/2558>, свободный. — Загл. с экрана

²⁰⁰ *Селайя Г.* «Поэзия и правда» // Называть вещи своими именами: Программные выступления мастеров западно-европейской литературы XX века. — М.: Прогресс, 1947. — С. 273

пороки ближнего»²⁰¹. Перес говорит, что тремендизм был влиятельнейшим течением в послевоенной испанской литературе, всколыхнувшим и пробудившим литературную общественность после периода застоя, но, вместе с тем, ничего новаторского в себе не содержал: «язык» его был изобретен натурализмом прошлого века, и сам он оказался ни чем иным, как «деформацией золаизма»²⁰². В отечественном литературоведении не редкость замечания о том, что тремендизм быстро выродился, свелся к клише и самоповторам: И.А. Тертерян говорила, что «поздние» тремендистские романы, все более отступая от исторической конкретики, превращаются в эпигонские высказывания на вечные темы²⁰³, В.К. Ясный отмечал, что к 50-м гг. тремендистские произведения сводятся к «штампам»²⁰⁴.

Собственно, в самом указании на ситуацию «возрождения» литературы содержится намек на то, что она «мертва». И рассуждения о тремендизме как явлении «новаторском», но, вместе с тем, быстро превратившемся в «штамп», как будто органично объединяют две эти модальности: утверждение, что он возродил национальную литературу именно через обращение к культурному наследию и воссоздание чего-то трагически утраченного (пусть и непонятно, чего именно: пикарески, реализма XIX в.²⁰⁵, экзистенциализма...), представляет его течением

²⁰¹ *Halcón M.* Introducción / Monólogo de una mujer fría. — Madrid: Alianza Editorial, 1970. — P.8; Халькон пишет о «мисерабилизме», однако озвучиваемые им характеристики этого явления мало отличимы от тех, которыми обычно наделяли тремендизм
Gullón R. Miserabilismo // Cuadernos Hispanoamericanos — 1952, №29. — P. 237;
о сходстве терминов — см.:
Perriam C., Thompson M., Frenk S., Knights V. A New History of Spanish Writing, 1939 to the 1990. — Oxford: Oxford University Press, 2000. — P.74;
Mallo J. Caracterización y valor del «tremendismo» en la novela española contemporánea // Hispania. — New York: American Association of Teachers of Spanish and Portuguese, 1956. — P. 55

²⁰² *Pérez O.B.* Historia de la literatura española... Op.cit. P. 59, 62

²⁰³ *Тертерян И.А.* Испытание историей: Очерки испанской литературы XX в. — М.: Наука, 1973. — P. 447-450.

²⁰⁴ *Ясный В.К.* Бегство в действительность. Современный испанский роман. — М.: Наука, 1971. — С. 25-26

²⁰⁵ *Fernández H.G.* Op.cit. P. 94

«ретроспективным», то есть вторичным относительно некоего оригинала. Ретроспективность течений (обычно заявляемая через употребление префикса «нео-» в названии) исследователи признают симптомом «смерти культуры», того, что «создателям культурной продукции больше не к чему обращаться, как только к прошлому» и т.д.²⁰⁶, — и тем любопытнее отметить, что вместо отсылающих к условному «прототипу» названий (вроде «экзистенциального реализма», «неонатурализма») в исследуемом случае за «возрождающим» явлением закрепилось именно название «тремендизм», будто утверждая тем самым культуру в качестве еще не исчерпавшей себя.

Однако при всем своем «новаторстве», при всей полярности, категоричности и громогласности первых определений, тременизм изначально мыслился как явление промежуточное и эфемерное: уже в 1947 году Субиаурре писал, что тременизм, являющийся важным катарсическим моментом литературного процесса, оправдан лишь в качестве «переходного этапа, этапа развития»²⁰⁷. Кано в 1949 году называет тременизм «радикальной фазой обращения к человечности, жестокой реакцией против аристократической дегуманизации искусства и поэзии»²⁰⁸, чем тоже подчеркивает его переходный характер.

Исследования последней трети XX — начала XXI века отмечали недолговечность тременизма, неопределенность самого термина. Перес одним из последних достойных внимания тременистских романов называет «Мы, мертвые», написанный в 1948 году²⁰⁹ (то есть всего шесть лет спустя после «Семьи Паскуаля Дуарте»). Исследователи говорят о возникновении в начале 50-х явлений, составивших, невольно или

²⁰⁶ Зусева-Озкан В. Б. Префикс «нео-» в культурной и научной рефлексии // *Studia litterarum*. — 2019. №4(4). — С. 36

²⁰⁷ *de Zubiaurre A. Tremendismo y acción / Alférez*. — 1947. №2. — P. 2. — [Электронный ресурс]. — Режим доступа : <https://www.filosofia.org/hem/194/alf/ez0202a.htm>, свободный. — Загл. с экрана

²⁰⁸ *Cano J.L.* цит по *Carilla J. L. C. La mirada expresionista: novela española del siglo XX*. — Madrid, 2005. — P. 28.

²⁰⁹ *Pérez O.B. La novela existencial ... Op.cit.* P. 274

программно, сопротивление засилию тремендизма (в их числе упоминают романы «Дорога» (*El camino*, 1950) М. Делибеса и «Новая жизнь Педрито де Андиа» (*La vida nueva de Pedrito de Andía*, 1951) Р. Санчеса Масаса и организацию журнала *Correo Literario*)²¹⁰. А также предполагают, что тремендизм постепенно растворяется и исчезает в реализме середины 50-х — 60-х гг²¹¹. Как «явление, примечательное своей протеистичностью («*un concepto extremadamente améxico*») определила тремендизм Алхазиду; она отмечает, что некоторые критики были склонны ставить под сомнение само его существование и предполагали, что он был лишь «ярлыком» (артефактом литературной критики)²¹². Часто можно встретить утверждение, что термином «тремендизм» в 50-80-х гг. злоупотребляли²¹³.

Как бы то ни было, разговоры критиков о тремендизме не оставались без внимания авторов.

Села упорно отрицал присутствие в своих произведениях какой-либо специфической эстетики, называя заботы о ней первым признаком творческого бессилия²¹⁴. Он твердил, что невозможно писать романы, заранее ориентируясь на какую бы то ни было «концепцию»²¹⁵, и что «тремендистское» качество его произведений не является устойчивой самостоятельной эстетической категорией²¹⁶. Он напоминал также, что само название «тремендизм» в публицистику и разговорный язык пришло из критики и содержит уничижительный аспект (ускользающий от тех, кто не

²¹⁰ *Pérez O.B.* Historia de la literatura española ... Op.cit. P. 93-94

²¹¹ *Pérez O.B.* Ibid. P. 62, 141-155

²¹² *Alchazidu A.* Tremendism as ... Op.cit. P. 60, 69-73

²¹³ *Cachero J.M.M., Villanueva S.S., Ynduráin D.* La novela: Historia y crítica de la literatura española // *Época contemporánea, 1939-1980* / coord. por Francisco Rico. — Barcelona: Editorial Crítica, 1981. — P. 328-329

²¹⁴ *Cela C.J.* En vez de prologo / Mis paginas preferidas. — Madrid: Editorial Gredos, 1956. — P. 8-9

²¹⁵ *Cela C.J.* Sobre el concepto de la novela // *Obra completa de C.J.C T. IX. Artículos, I (1940-1953)*. Barcelona: Destino, 1976. P. P. 82-85

²¹⁶ *Beardsley A.* Op.cit. P.43

владеет испанским), и тремендизм как явление может быть чем угодно, но не «школой»²¹⁷. Подчеркивая свое нежелание обзаводиться последователями, он высмеивал таковых в «бурлескном»²¹⁸ рассказе «Соило Сантисо, писатель-тремендист» (1952), где представил тремендистов профанами, неспособными овладеть литературным языком и взоры свои к тремендизму обратившими исключительно по той причине, что последний предполагает безыскусность выражения²¹⁹.

Подобным образом и некоторые другие авторы «принимали» определение своих романов как тремендистских, заявляли о себе как о тремендистах — именно в порядке отрицания такого определения или указания на его недостаточность:

«Да, каждым атомом своего существа / я ощущаю зверскую, всеподавляющую боль. / <...> / Тремендизмом ли она зовется? Да какое мне дело! / Я, я есть существо ужаса, я! / С тяжелым сердцем / с пристальным вниманием вглядываясь внутрь себя я постигаю движение смерти» («Sí, me duele cada átomo mío / con dolor animal y concreto. / <...> / ¿Tremendismo se llama? ¡Qué me importa! / ¡Yo soy un ser tremendo! / Con tremenda consciencia / contemplo en mí a la muerte en movimiento.» С. Марч, «Тремендизм» («*Tremendismo*»)²²⁰); «<...> было написано со всей искренностью сердечной, а не ради создания тремендистского романа» (Х.Л. Кастильо-Пуче, эпилог

²¹⁷ Cela C.J. Dos tendencias de la nueva literatura española / Papeles de Son Armadans. — 1962 № XXVII (LXXIX). — P. 11

²¹⁸ Pérez O.B. Historia de la palabra ... P. 83

²¹⁹ Cela K.X. Соило ... Цит.соч. С. 45-48

²²⁰ Sí, me duele cada átomo mío / con dolor animal y concreto. / Me duele el ser, me duele / Dios como un cáncer en el pecho. / Me duele esta alegría / de ser feliz. Me duele el Universo / en el claro paisaje de mi hijo / y en su propio y sencillo misterio. / Me duele el ir / viviendo. / Y el no gozar las cosas / hondamente y sin tedio. / ¿Tremendismo se llama? ¡Qué me importa! / ¡Yo soy un ser tremendo! / Con tremenda consciencia / contemplo en mí a la muerte en movimiento.
March S. «Tremendismo» / Poemas: Antología. — Santander: Santander, 1966. — P. 83

романа «Со смертью на плече»²²¹, некоторыми исследователями причисляемого к тременистским²²²).

Уничижительное высказывание о «тременизме» как о чем-то пустом и незначительном вторит прорежимной риторике, пестует ее авторитет. Но одновременно Марч и Кастильо-Пуче, говоря о «не-тременистском» качестве своих художественных высказываний, от противного утверждают реальность «тременизма».

Выступая с отрицаниями, — они не отрицают (как, впрочем, и не утверждают). Их высказывания близки эзоповым иносказаниям, если понимать последние так, как предложил Л. Лосев²²³: содержат «ширму» (утверждение, что тременизм ничтожен), отвлекающую гипотетического «цензора» от «маркера» (упоминания тременизма) и посредством этих «ширмы» и «маркера», очевидно, сообщают, что некое произведение могло бы быть соотнесено с тременизмом. В таких высказываниях есть элемент метаязыкового дискурса как рефлексии говорящего над своим языковым поведением²²⁴; автор будто признается: «Говорю так, как сказал бы ‘цензор’, ‘говорю для цензора’, — то есть не так, как я бы сам сказал», — и тем самым «помещает себя на некоторой дистанции от того, что он говорит», рассуждая о точности выбора языкового средства. Значимо оказывается *не то, что сказано* про тременизм, но *сам факт произнесения* слова «тременизм». Произнесение слова «тременизм» приближается к качеству не «свидетельствования о чем-то», а речевого по своему типу действия; высказывание эквивалентно.

В обоих случаях — и в интерпретациях тременизма в критике, и в его самоназваниях — высказывания неverified: критерий

²²¹ *Castillo-Puche J.L.* Con la muerte al hombro. — Barcelona: Destino, 1972. — P. 316

²²² *Тертерян И.А.* Предисловие к сборнику прозы... *Op. cit.*
Blanco Aguinaga C. *Op. cit.* P. 96-97
Pérez O.B. La novela existencial ... *Op. cit.*

²²³ *Loseff L.* *Op. cit.* P. 51

²²⁴ *Венрева И.Т.* Языковая рефлексия в постсоветскую эпоху. — Екатеринбург: Издательство Уральского университета, 2002. — С. 79-81

истинности или ложности отступает в них на второй план. В метарефлексивности, автореференциальности самоназваний — примета современного языка, в котором «... 'речь, форма коммуникации, является одновременно и инструментом, и содержанием'»²²⁵, — и «самоподрыв» тремендизма, осознающего себя в противопоставлении не столько даже своим аналогам или предшественникам, сколько своему же собственному отражению в глазах условного критически настроенного «цензора», — оборачивается самосбережением.

Существование тремендизма, как и многих других течений, ознаменовано и прокламациями в критике, и саморефлексией (и эстетическим сходством причисляемых к нему произведений, как будет показано в следующих главах). Но его определения, как и само его название, характерны спецификой привязки к своей предметной сфере: критерием их «точности» оказывается, скорее, не строгость их значения, а их репрезентативность, — способность быть образцом, представляющим явление в его целостности, включая и ту дискуссию, в процессе которой эти определения появились и которая была неотъемлемой частью существования тремендизма. И чем более условным ощущается буквальное содержание определений, тем более они действенны и репрезентативны, тем более точно они отражают суть явления.

²²⁵ Зусева-Озкан В. Б. Префикс ... Цит.соч. С. 36

ГЛАВА II. ОСОБЕННОСТИ СЮЖЕТОСТРОЕНИЯ И КОМПОЗИЦИИ ТРЕМЕНДИСТСКОГО РОМАНА

Рассуждения о наиболее часто причисляемых к тременизму романах («Семье Паскуаля Дуарте» К.Х. Селы и «Ничто» К. Лафорет) нередко сопровождаются различной степени терминологической щепетильности оговорками об элементе недомолвки или умолчания в них.

Отголоски подобных интерпретаций звучали и в разговорах об обстоятельствах издания и собственно художественной специфике отдельных произведений. Отмечалось, что роман Селы предполагает «активное, даже ‘детективное’ чтение <...> [в качестве] основного условия восприятия эстетического стимула»²²⁶, что ему свойственна «поэтика неопределенности» и тенденция к «дезориентации читателя»²²⁷, а в романе «Ничто» присутствуют «детективные элементы» и «цепочки загадок, которые <...> иногда так и остаются без ответа»²²⁸.

Без какого-либо текстологического подтверждения озвучиваются заявления, будто в романе «Ничто» Лафорет использовала приемы, характерные для жанров детектива и нуара, потому что «пыталась найти способы письма, которые бы сделали возможной публикацию феминистского высказывания в патриархальном обществе и существующем в условиях строгой цензуры издательском мире»²²⁹. Вместе с тем известно, что, например, главы, где действие связано с узнаваемыми реалиями послевоенной Барселоны (а также, возможно, слово «гражданская», вносившее определенность в упоминания недавней «[гражданской] войны»), действительно, были удалены из романа Лафорет в результате

²²⁶Leinen F. Op.cit. P.33-35

²²⁷ Leinen F.Op.cit. P. 33-62

²²⁸Johnson R. La novelística feminista de Carmen Laforet y el género negro // Arbor. — 2006. № 182 (720). P. 517

²²⁹Johnson R. Op.cit. P.517

(само)цензуры²³⁰. Напротив, при анализе архивной копии текста романа «Авели», содержащей комментарии цензора, опровергнуто ранее опубликованное предположение о цензурных изъятиях фрагментов, где Испания изображалась разделенной на две непримиримые враждующие стороны в ходе Гражданской войны²³¹, но показано, что были существенным образом изменены некоторые сцены, описывающие эротические переживания героини²³². Утверждения о том, что в романах есть «умолчания», явившиеся следствием прямого или косвенного цензурного вмешательства, — не всегда безосновательны, но временами избыточны, будто и сами являются побочным продуктом рассуждений критиков о произведениях, появившихся в эпоху диктатуры и цензуры.

Кроме того, очевидно, что ни факт цензурной правки художественных текстов, ни наличие «умолчаний» в них — не могут выполнять роль критериев, которые позволили бы отнести роман к тому или иному течению. Каково это умолчание? Например, выражает ли оно избыточность недоступного для номинации объекта по отношению к любому слову о нем; или отсутствие прямого указания на этот объект — предчувствие возможной взаимопроизвольности связи означающего с означаемым? Существует множество произведений, в которых на самых разных уровнях (фабульном, сюжетном, жанровом ...) присутствуют приемы умолчания. И в каждом конкретном случае важно понимать, как минимум, то, мыслится ли договаривание необходимым или, напротив, принципиально невозможным²³³.

Лейтмотивом высказываний об интересующих нас произведениях является указание, что «загадка», «детективная» интрига не получают

²³⁰Rolón-Barada I. Carmen Laforet's Inspiration for Nada (1945). Spanish Women Writers and Spain's Civil War. — New York: Routledge, 2016. — P. 122-125

²³¹Rothenburg A. Op.cit P. 138

²³²Torrijos E. L. Ana María Matute. Censura y autocensura: la (no) recuperación de su producción literaria // Diablotexto Digital : сетевой журн. 2021. №10. — URL : <https://ojs.uv.es/index.php/diablotexto/article/view/21544/19662> (дата обращения: 30.12.2022)

²³³БогдановК.А. Homo Tacens. Очерки по антропологии молчания. Спб.:РХГИ, 1998. С. 71, 82-83

разрешения. Примечательны даже названия посвященных романам Селы и Лафорет статей, в которых фигурируют словосочетания «<...> эпистемологическая неопределенность» «Систематическое сомнение <...>», «Дезориентация читателя как стратегия <...>», «Амбивалентность и двусмысленность <...>»²³⁴.

Исследователи ставили целью изучение «неопределенности», «двусмысленности», «сомнения», «дезориентации», — очевидно, представляя их в качестве специфической и значимой составляющей впечатления от чтения романа. Но ведь «не-определенность» (*uncertainty*), равно как и «амби-валентность и дву-смысленность» (*ambivalence and ambiguity*), «дез-ориентация» (*desorientación*), — не существует вне какой-то исходной «определенности». Выходит, при характеристике романов Селы и Лафорет (романов, наиболее часто относимых к тремездизму) нередки указания на некоторое несоответствие, сбой интерпретации

Исходная мысль о возможности наличия в тексте единого и определенного смысла сама по себе могла бы быть сочтена несколько наивной. Текст — смысловое целое, сеть ассоциаций, бесконечное разнообразие контекстуальных отношений даже тогда, когда «умолчания» и «загадки» в нем (коль уж речь идет о литературе эпохи диктатур) скрывают опасные аллюзии на политическую ситуацию²³⁵. Обман читательских ожиданий — тоже совсем не редкий для литературы XX века прием.

Однако на «дезориентацию читателя» (на отсутствие «отгадки» для «загадки») в романах Селы и Лафорет указывают как на примечательную странность. Некоторые работы посвящены скрупулезнейшему анализу текста, будто «детективному», направленному на выяснение «истинности»

²³⁴ Leinen F. Op.cit. P. 33-62

Livingstone L. Ambivalence and Ambiguity in La Familia de Pascual Duarte // Spanish Language and Literature. — 1982. №61. — P.95-107

Anderson A. Narrative Structure and Epistemological Uncertainty in Carmen Laforet's Nada // Bulletin of Spanish Studies: Hispanic Studies and Researches on Spain, Portugal and Latin America. — 2011. V.88. №4. — P. 548-550

Spires R.C Systematic Doubt: The Moral Art of La familia de Pascual Duarte // Hispanic Review. — 1972. №40(3). — P. 288

²³⁵Loseff L. Op.cit. — P.35

описанных событий (в числе прочего, например, путем табличного сопоставления высказываний разных героев о том или ином происшествии), верности хронологии их упоминания в тексте, дат, в которые они, исходя из обозначенных в тексте хронологических рамок, могли иметь место²³⁶. Это тем более примечательно, что каких-либо бросающихся в глаза поводов для такой гиперинтерпретации романы, далекие от экспериментальности и написанные, по большей части, в довольно традиционной форме (без вкраплений элементов монтажа, потока сознания и т.д.), — не содержат.

В чем же причина представления о тременистских текстах как об «умолчаниях», о неправильных «загадках», к которым не дается «отгадки»?

В первую очередь, напрашивается предположение, что причиной подозрений о присутствии в тременистских романах каких-то «неочевидных» смыслов, своего рода призмой, через которую критики смотрели на тременизм и относимые к нему произведения, была неоднозначная история издания «Семьи Паскуаля Дуарте», от которой тременизм берет начало, и специфическая «амбивалентная» писательская стратегия Селы, первого автора-тремениста.

Села, сам известный тем, что был и цензурируемым, и цензором (и одним из «подрывных» писателей послевоенного времени, чьи книги в 40-50-х гг. бывали под запретом, и сотрудником Министерства Цензуры и Пропаганды), сопроводил роман посвящением «... моим врагам, которые столь помогли мне в моей карьере»²³⁷ и на первых страницах изобразил условного «цензора» в образе переписчика, который в примечании к исповеди Паскуаля признается, что, прежде чем представить текст публике,

²³⁶Anderson A. Narrative Structure and Epistemological Uncertainty in Carmen Laforet's *Nada* / Bulletin of Spanish Studies: Hispanic Studies and Researches on Spain, Portugal and Latin America. — 2011. Vol. 88, №4. — P. 548-550

Spires R. C. Op. cit.

Leinen F. La desorientación del lector como estrategia textual en *La familia de Pascual Duarte* de Camilo José Cela // Anuario de estudios celianos. — 2006. №1. — P. 33-62.

²³⁷Села К.Х. *Семья Паскуаля Дуарте*. — М.: Прогресс, 1980. — С. 23

«воспользовался ножницами и прибег к хирургической операции, <...> [лишив] читателя возможности ознакомиться с некоторыми мелкими подробностями (не зная которых, он ничего не теряет)»²³⁸. Роман к печати то допускали, то запрещали; вероятно, это было связано с изменениями в организации работы цензурного аппарата²³⁹, однако стало также и поводом для рассуждений о возможной вариативности интерпретаций самого текста в разных условиях, в публичном пространстве и при уединенном чтении и т.д.²⁴⁰. Возможно, такая слава первого тремендистского романа укрепила мнение, что и в других романах тремендизма нашли отражение метарефлексии творческого процесса в ситуации (само)цензуры, что о реальности тремендисты говорят, скорее, создавая некую иллюзию, чем дезавуируя таковую²⁴¹.

Однако и слава тремендизма как течения, и рецепция относимых к нему произведений в некоторой степени были predeterminedены силой коллектива, наделявшего «тремендистский роман» специфическим значением (как отмечал Села, «... критика рождается из того, на чем фиксирует свое внимание <...> литературная работа <...> вырастает из того, что говорится о ней <...>»²⁴²).

Ниже мы покажем, каким образом сами тексты романов предрасполагали к специфическому прочтению, определенному типу рецепции, становясь своеобразным встречным течением, «лакмусом» для устремлений коллектива.

²³⁸*Cela K.X.* Семья Паскуаля Дуарте / Избранное. Сборник. Переиздание. — М.: Прогресс, 1980. — С. 24

²³⁹*Bautista E.R.* ¿Una censura católica? Censura editorial y catolicismo durante el franquismo (1939-1966) // *Historia Actual Online*. — 2017. №42. — P. 78, 79-82
de Lima Grecco G. Op.cit. P. 123

²⁴⁰*Monleón J. B.* Dictatorship and Publicity. Cela's Pascual Duarte: The Monster Speaks. *Revistacanadiense de estudios hispánicos*. — 1994. №18 (2). — P. 257-258

²⁴¹*Sobejano G.* Narrativa española 1950-2000: La novela, los géneros y las generaciones / *Arbor*. — 2003. №176 (693). — P. 101

²⁴²*Cela C.J.* Se empieza hablando de la crítica // *Obra completa de C.J.C. Artículos, 1 (1940-1953)*. — Barcelona: Destino, 1976. — P. 418

2.1. Рассказ героя тременистского романа как развернутое представление фигуры умолчания

В сюжете «Семье Паскуаля Дуарте»²⁴³ (и других тременистских романов) действие разворачивается в онтологическом и социальном измерениях. Само по себе это еще не повод искать несостыковки в речи героя, как то нередко делают исследователи. Воля героя, например, могла бы совпадать с волей истории, внешних обстоятельств; или он мог бы лгать столь очевидным образом, что это бы не оставляло бы места для дискуссий.

Возможно, имеет место специфический тип героя. Но что общего у Паскуаля, постоянно престаупающего закон (находящегося в очевидной конфронтации с социальным порядком) и наивной, чувствительной Андреси, недавно поступившей в университет (то есть действующей будто бы в согласии с социальным порядком)?

Что выдает единство точек зрения героев разных тременистских романов на описываемые события?

Первым очевидным сходством их речей является, на наш взгляд, то, что событие, являющееся частью исторического настоящего и укорененное в нем, герои в своих рассказах относят к своему личному прошлому.

2.1.1 Ретроспективность

Уже сами рассказы героев о своей судьбе, которые составляют основу большинства тременистских романов, содержат элемент замутнения смысла сказанного.

Так, внимательный анализ исповеди Паскуаля позволяет заметить, что порядок упоминания его злодеяний подчинен не реальной их хронологии, а иерархии, идущей от неожиданных и аффективных расправ над животными к более мотивированным, с его точки зрения, убийствам Щеголя и матери. Верхнюю ступень в иерархии занимает убийство матери. Ненависть к ней

²⁴³ *Spires R.C. Systematic Doubt: The Moral Art of La familia de Pascual Duarte. — Hispanic Review, 1972, №40(3). — P. 283-302*

была остовом душевной жизни Паскуаля, мать в его рассказе — фигура изначально inferнальная, и финал, где он учиняет расправу над ней, читателю, уже как бы потерявшему чувствительность от обилия кровавых сцен, кажется предсказуемым: заключительная сцена-развязка с описанием ключевого события никого не удивляет²⁴⁴.

В «Авелях» подобный эффект примечательным образом усилился в результате цензурной правки. Как в череде сцен романа Селы изображены вспышки агрессии Паскуаля, так в череде сцен романа Матуте — эротические переживания Вальбы. В обоих романах среди подобных друг другу сцен самой субъективно значимой для героя представляется та, что описана последней.

В результате цензурной правки из начала романа исчезли прямые упоминания физического контакта между Вальбой и Элом, и ее реакции на него сделались необъяснимы, начали казаться аффективными вспышками, проявлениями фобии:

«Едва мой брат удалился, Элой сел со мной. А может, это я тогда к нему подошла; я знала, что это произойдет.

Проведя рукой по нашим головам, я почувствовала, как его волосы спутались с моими. Увидела, как извивается на его красном затылке жесткая черная прядь моих волос; его сила, его нечеловеческая, ошеломляющая сила — слишком близко. <Казалось, каждый поцелуй — это частичка жизни, которую я у него забираю, это секунды, которые я у него отнимаю, алчно ими завладеваю. Исступленные лобзанья, стук зубов, все менее невинные объятия...

Послевкусие — горечь. Во мне проснулось то, чего Элой никогда не сможет утолить. Я знала это.>²⁴⁵

А потом со всей жестокой ясностью снова на меня нахлынул ужас. Кровь застыла в жилах. Чувства снова омертвели, я будто

²⁴⁴ Ziamandanis C. La redención de la madre en La familia de Pascual Duarte // Estudios de Lingüística. 1997. № 11. — P. 439-445

²⁴⁵ Было в рукописи; вычеркнутый фрагмент опубликован в дисс. *Rothenburg A.* Op.cit — P. 148

воочию вижу эту громаду, это удушье — Элоя я вижу далеко, так далеко от себя, что и помыслить его рядом не могу».

Из-за удаления предшествующего фрагмента текста, слова «а потом», с которых начинается абзац, выглядят отсылкой к переживаниям Вальбы не от поцелуя, а от самого приближения Элоя («Его <...> сила — слишком близко. А потом <...> нахлынул ужас»)²⁴⁶.

Явно эротическая сцена с Гало в финале рассказа Вальбы, однако, цензурной правке подвергнута не была. Вальба, наделяет ее значением магического ритуала (связь с Гало представляется ей колдовской, inferнальной, судьбоносной). В отличие от упомянутых второстепенных эпизодов, сцена с Гало описана сквозь призму фантазии и иллюзий, без физиологических подробностей (и, возможно, по этой причине не привлекла внимания цензора). Напротив, обыденно-физиологичные сцены с Элоем, которые рассказчица не наделяет судьбоносным смыслом, не рационализирует (вероятно, они поэтому менее предсказуемы для читающего), — оказались подвергнуты цензурной правке, обросли несостыковками, шероховатостями, которые замутняют смысл текста, придают переживаниям Вальбы несколько суггестивное звучание — и, во-первых, предоставляют значительную степень свободы для домыслов читателя, а во-вторых, приобретают звучание более эсхатологическое, чем сцена с Гало, которая на их фоне кажется читателю столь же предсказуемой, сколь убийство Паскуалем матери.

Аналогичным образом смысл говоримого героями замутняется самой ретроспективной формой их речи. Рассказы Паскуаля и Вальбы, на первый взгляд, тяготеют к прямой хронологии и увенчиваются сообщениями о ключевых для героев событиях. Уже отсюда следует, что, с самого начала зная о «потрясающем» событии, делая его ключевым в своей истории и ради сообщения о нем затеявая рассказ, — герой в каждой точке своего рассказа,

²⁴⁶ *Rothenburg A. Op.cit P. 147-150*

кроме самого финала, это событие утаивает. Значительная часть его речи приравнивается к молчанию о том, о чем он говорит. На протяжении большей части его речи прямые упоминания о предмете его рассказа появляются, парадоксальным образом, как будто случайно, помимо его воли. В результате прямое сообщение о ключевом событии, венчающем рассказ героя, меркнет на фоне отражений этого события во второстепенных эпизодах. Ретроспективная форма препятствует осуществлению семантизирующего намерения героя.

Таким образом, с одной стороны, то, что важно для героя, читателю кажется малозначительным: информативность высказываний героя угасает по мере приближения к финалу истории, будто он лишается дара речи. С другой стороны, тому, о чем он пытается сказать, в процессе его рассказа парадоксальным образом сообщается качество чего-то, что не может быть названо прямо.

В некоторых романах—неспособность героя сказать прямо о том, что когда-то давно произошло с ним, делается частью сюжета.

Так, сюжет романа Р.М. Кахаль «Хуан Риско» описывает попытки заглавного героя опубликовать свой роман. Он плетет сеть интриг, манипулирует влюбленной в него девушкой, пытаясь через нее передать свое произведение издателю и добиться его расположения. При этом сам он встречи с издателем избегает. В финале он признается, что давно вынужден скрываться, живет по чужим документам, но в романе «раскрыл» свою тайну, назвав героя своим настоящим именем²⁴⁷. История Риско, таким образом, имеет, как и исповедь Паскуаля, двойственную природу: в ней изображается одновременно и сокрытие, и демонстрация миру некоей тайны, события, ставшего предметом рефлексии героя.

Подобные мотивы присутствуют и в записках героя романа М. Санчеса-Камарго «Мы, мертвые... Рассказ безумного Базилио» (1948): сумасшедший Базилио, стремящийся дословно записать все происходящее в

²⁴⁷ *Cajal R.M. Juan Risco.* — Barcelona: Destino, 1948. — P. 166-167, 231-233

психиатрической лечебнице, постоянно повторяет, что с ним произошло что-то очень важное, чего он не помнит и о чем не скажет. Когда же члены врачебной комиссии заявляют о своем желании из его уст услышать о «том странном событии, которое за всю историю человечества произошло только с ним одним», он впадает в панику, с ужасом догадываясь, что мог проболтаться во сне²⁴⁸.

В «Маске» Кироги речь героя дробится прорывами потока сознания, сумбурные изображения ключевого события в которых для читателя остаются неясными до самого финала.

По той же схеме, по какой организованы рассказы героев Селы и Матуте (ретроспективная, от первого лица, речь, в финале которой упоминается ключевое для героя событие), повествуют о своих злоключениях герои Лафорет, Фернандеса де ла Регеры, Кастильо-Пуче, Кироги, отчасти Делибеса. При первоочевидной хронологической линейности и концептуальной структурированности, речь героя на всем своем протяжении, будучи насыщена ассоциациями, флешбеками, намеками, смысл которых прояснится только на финальных страницах, вызывает у читателя ощущение необходимости восстановить цельность и линейность повествования, побуждает его делать предположения о том, что было и будет дальше и каковы «истинные» причинно-следственные связи между событиями (именно такие попытки и предпринимались в упомянутых выше статьях о романах «Ничто» и «Семья Паскуаля Дуарте»). В итоге читатель заново, по своему усмотрению, интегрирует упоминаемые в тексте события, деконструируя речь героя, — которая, как видно, по природе своей изначально «укомплектована» инструментами для подрыва себя самой.

Обращение к прошлому закладывает основу для деконструкции первоочевидного смысла. Отмечалось, что прием «поисков прошлого» во

²⁴⁸ *Sánchez-Camargo M.* *Nosotros, los muertos... Relato del loco Basilio.* Madrid: Afrodisio Aguado, 1948. — P. 15, 62, 178, 200

многим восходит еще к подготовившему новую степень свободы движения романного времени опыту развития реалистического психологического романа; в литературе же XX века он, при самом общем взгляде, может быть охарактеризован как средство представления смещенности времени, которая противоположна линейной причинно-следственной связи событий, и «‘эпически’ упорядоченному сознанию прошлого века» противопоставляет сознание, разрушаемое давлением на личность непознаваемой, выходящей из под контроля действительности²⁴⁹. Введение плана прошлого, как бы вопреки своей очевидной функции, в литературе XX века связывается уже не столько с «обоснованием» настоящего, сколько с картиной его хаотичности и реорганизации. Речевая фигура обращения к прошлому, которое «поддается называнию <...> сердечному узнаванию»²⁵⁰, — примета не поиска причины, а «неназываемости и неузнаваемости» итога, знак немоты, бессильно перебирающей определенные, неиндивидуальные, не утратившие четких границ понятия. Н.Ф. Ржевская в статье, на которую опирается большинство русскоязычных исследователей ретроспекции в художественных текстах, отмечает, что в движении повествования ведущую роль играет изображение работы сознания, которое осуществляет связь времен, и прошлое «теряет свое обычное качество ‘давно прошедшего’ и изменяет качество настоящего, вскрывая в нем глубинную перспективу, претворяя его»²⁵¹.

Ретроспекция по природе своей связана со многими чертами «ретроспективного» произведения, со своеобразием всего повествования²⁵². Нередко оппозиция ретроспективного повествования в значительной степени продиктована ассоциативными извивами памяти единственного

²⁴⁹ Ржевская Н.Ф. Концепция художественного времени в современном романе (Функция «ретроспекции» в романе) / Филологические науки. — М., 1970. № 4. — С. 29-31

²⁵⁰ Сартр Ж.-П. О романе «Шум и ярость». Категория времени у Фолкнера / Сартр Ж.-П. Ситуации / пер. М. Зониной, сост. и предисл. С. Великовского. — М.: Ладомир, 1997. — С. 289

²⁵¹ Ржевская Н.Ф. Цит.соч. С. 39

²⁵² Рогова Г.И. Цит.соч. С.13

центрального героя, неожиданно для себя подводящего итог прожитой жизни, ищущего себя²⁵³. Читателю для выстраивания событий фабульной последовательности приходится дешифровать, идентифицировать скачки по оси времени, являющиеся категориальным признаком ретроспекции и принадлежащие последовательности сюжетной²⁵⁴.

Швы, соединяющие прошлое с настоящим в ретроспективном повествовании, — как бы напряжены, рельефны для читательского сознания. Анализирующий влияние ретроспекции на восприятие текста И.Р. Гальперин видит в ней прием повествования, дающий читателю возможность яснее представить себе связь событий и эпизодов, провоцирующий пересмотр отдельных частей текста, их «переакцентуацию» и новую «интеграцию»²⁵⁵ — интеграцию читателем, которая, очевидно, станет в какой-то мере их дез-интеграцией относительно их положения и связи в условной «авторской» версии.

Л.Н. Федорова говорит о двух типах ретроспекции: «...1. Композиционно-текстовой, вводящей новую, не упоминавшуюся в тексте информацию, относящуюся к прошлому. 2. Ретроспекции, возвращающей читателя к ранее сообщенной содержательно-фактуальной информации»²⁵⁶. Как видно, ретроспективное повествование с большой вероятностью связано, во-первых, со сближением, смежением «прошлого» и «настоящего» в сознании героя (по замечанию Г.И. Роговой, при ретроспективном повествовании от первого лица субъективное прошлое, ощущаемое как сиюминутное настоящее, затмевает в сознании героя реальное настоящее,

²⁵³ Рогова Г.И. Цит.соч. С. 13, 32-33

²⁵⁴ Брускова Н.В. Цит.соч. С. 30

²⁵⁵ Гальперин И.Р. Ретроспекция и проспекция в тексте / Текст как объект лингвистического исследования. Изд. 5-е, стереотипное. М.: КомКнига, 2007. — С. 106-112

²⁵⁶ Федорова Л.Н. Цит.соч. С. 24

Федорова ссылается на:

Гальперин И.Р. Грамматические категории текста. — Известия АН СССР, серия литературы и языка, 1977. Т.36. № 6. — С.522-539

которое «существует с прошлым и в нем выражается»²⁵⁷). Во-вторых, с возвращением читателя к отдельным фрагментам текста, что подразумевает постоянное смещение акцентов, а также, косвенно, повторение значимых фрагментов повествования (что субъективное — в сознании читателя, что объективное — на письме, в результате авторских отсылок к ним²⁵⁸).

В тремандистском романе ретроспективное повествование есть форма рассказа о некоем событии, для героя, от чьего лица ведется рассказ, имеющем решающее значение. Вместе с тем из сведений, приведенных в этом разделе, можно предположить, что ретроспективная форма как будто лишает то событие, о котором говорит герой, «событийного» статуса, поскольку представляет свободу для смещения акцентов и насыщает речь повторами (уже и по определению — ретро- — являясь формой возвращения, повторения): с точки зрения событийности как нарратологической категории, постоянное повторение представляет случившееся не «событием», «уклонением от нормы», а «элементом процесса»²⁵⁹, чем-то тривиальным с учетом внутритекстовой аксиологии²⁶⁰; равно и с точки зрения бытовой логики кажется очевидным, что, раз описываемое событие *уже* произошло, то, даже если оно предопределило некоторый спектр значимых актуальных обстоятельств, — оно едва ли будет

²⁵⁷ *Рогова Г.И.* Цит.соч. С.11-19

²⁵⁸ Гальперин разделяет *объективно-авторскую* ретроспекцию, которая является результатом авторских ссылок на предшествующие части текста, и *субъективно-читательскую*, являющуюся результатом индивидуального восприятия, при котором читатель мысленно возвращается к уже прочитанным частям из-за того, что они оказываются сцеплены с фактами, появляющимися при поступательном движении восприятия текста, — однако следом оговаривается, что «возвращение (мысленное) к ранее прочитанному обычно является следствием самой композиции текста, которая неизбежно привязывает внимание читателя к тем или иным знакомым (большей частью актуализированным) элементам текста <...> Субъективная ретроспекция является не только индивидуально направленным вектором анализа, но и опосредованно самим параметром текста. Субъективен лишь выбор частей, которые подверглись ретроспекции». *Гальперин И.Р.* Ретроспекция ... Цит.соч. С. 106-108

²⁵⁹ *Шмид В.* Нарратология. Второе, исправленное и дополненное издание. М.: Языки славянской культуры, 2008. С. 26-27

²⁶⁰ *Шмид В.* Нарратология ... Цит.соч. С. 26

восприниматься *переломным* (то есть «событийным», отклоняющимся от нормы, ибо выполнение нормы событием не является) на момент рассказывания, а скорее покажется чем-то, что не могло не произойти. Учитывая, что «событие неотделимо от его пристрастной интерпретации в качестве значимого (для кого-то) деяния или происшествия»²⁶¹, под вопросом может оказаться и «событийность» события в условиях характерной для ретроспективного повествования деконструкции некоей исходной версии произошедшего (как упоминалось выше, процесс чтения тремендистских романов ассоциирован с постоянным сомнением читателя в «истинности» изложенной в тексте версии событий и их хронологии, как видно из упомянутых в начале нашей главы работ). Вместе с тем, учитывая, что в художественном нарративе нет ничего незначимого²⁶², и даже «бессобытийность» в нем художественно событийна, та же открытость ретроспективного повествования для деконструкции побуждает нас предположить, что ретроспективная форма связана с преобладанием коммуникативной событийности над сюжетной. Содержание этой (бес)событийности, ее значение для целого произведения и станет предметом анализа в следующем разделе главы.

2.1.2 Событийность

Исследователи, говоря о событийности, нередко начинают с цитаты из Г.В.Ф. Гегеля, первым предпринявшего попытку определить ее феномен: если «просто *происходящим* можно назвать уже внешнюю сторону всякого человеческого действия», то в «определенном действии, которое <...> принимает форму *события* <...> заключено нечто большее, а именно исполнение намеченной цели <...>»²⁶³. В современных работах такое определение события дополняется рядом оговорок, само по себе

²⁶¹ Тюпа В.И. Нарратология как аналитика повествовательного дискурса ("Архиерей" А.П. Чехова). Категория события. — [Электронный ресурс]. — Режим доступа : <http://chehov-lit.ru/chehov/kritika/tyupa-narratologiya-arhierej/kategoriya-sobytiya.htm>, свободный. — Загл. с экрана

²⁶² Тюпа В.И. Нарратология ... Цит.соч.

²⁶³ Гегель Г.В.Ф. Эстетика. Том III. — М.: Искусство, 1971. — С. 470-471

оказывается представлено как «отказывающееся признать событийность случая», слишком узкое, ограниченное областью героического эпоса (и неприменимое к новеллистике, романной культуре Нового времени и др.²⁶⁴, — то есть, по всей видимости, к явлениям более поздних литературных эпох) и т.д. На наш взгляд, к XX веку такое определение события разлагается на ряд составных частей, вступающих в противоречие. В.И. Тюпа отмечает: «... как справедливо писал Ю.М. Лотман, ‘значимое уклонение от нормы (то есть ‘событие’, поскольку выполнение нормы ‘событием’ не является) зависит от понятия ‘нормы’, а последнее принадлежит некоторому субъекту (ментальности, типу культуры). Иначе говоря, событие неотделимо от его пристрастной интерпретации в качестве значимого (для кого-то) деяния или происшествия»²⁶⁵. Присутствующее в этой фразе указание на то, что «событийное» качество «события» может проявиться лишь при наличии объединяющего культурного, ментального критерия, который указывает, что считать, а что не считать событием, — на наш взгляд, может быть сочтено синонимом того, что Гегель обозначает словом «цель» («цель» — что-то значимое в рамках конкретной культуры и ментальности; (не)достижение чего-то, что в рамках конкретной системы ценностей незначимо и существует фоново, не будет выглядеть (не)достижением цели). Вместе с тем, у Гегеля достижение цели — критерий событийности, а у Лотмана и Тюпы — напротив, достижение заранее известной цели (если предположить, что именно его Лотман называет «выполнением нормы») событием являться не может.

Герои тременистских романов говорят о событии, *вывихнувшем их жизнь*, — о таком событии, которого как будто могло бы и не произойти, — но стремятся объяснить, рационализировать случившееся, при ретроспективном обозрении представляющееся как единственно возможное.

²⁶⁴ Тюпа В.И. Нарратология ... Цит.соч.

²⁶⁵ Тюпа В.И. Нарратология ... Цит.соч.

Специфика «событий» основных тременистских романов состоит как раз в том, что они, на первый взгляд, могут казаться удовлетворяющими даже и упомянутому гегелевскому критерию. К примеру, расправа Паскуаля над матерью (в его рассказе — поистине inferнальной фигурой) представляется апофеозом терзавших его ненависти и страха и прямым воплощением его сознательного намерения. Переезд Андреи из Барселоны (куда она за год до того прибыла нищей студенткой-первокурсницей и где вынуждена была жить в доме дальних родственников, изводивших ее интригами и скандалами) в Мадрид и ее устройство на работу в фирму отца ее подруги Эны выглядят как обретение ею свободы, к которой она давно стремилась.

Однако в ключевых сценах содержится намек на неоднозначность финальных положений героев.

«Ничто не сбылось. Ничто. С пустыми руками уходила я с улицы Арибау», — отмечает героиня романа Лафорет; «Так, по крайней мере, я тогда думала-»,²⁶⁶ — приводится следом ее же оговорка уже как бы с позиции «взрослой», ретроспективно говорящей и будто бы прозревшей суть случившегося Андреи-рассказчицы. Слова покидающей Барселону Андреи вторят названию романа. «Ничто не сбылось.» — ознаменована ли утратой иллюзий какая-то перемена, приближение к «истине»? Из замечания рассказчицы следует, что, оставаясь «с пустыми руками», она, на самом деле, что-то обрела. Но, если взглянуть на весь пассаж с позиций интуитивной логики, он покажется бесконечно «переворачивающим» собственный смысл: коль уж Андрея, оставшись «ни с чем», — «обрела», то в итоге она осталась «с чем-то»; а раз она осталась «с чем-то» (и находится в ситуации, противоположенной тому, чтоб остаться «ни с чем»), то нельзя ли, исходя из первоначального утверждения, заключить, что она — «не обрела» (и далее по кругу)?

²⁶⁶ Лафорет К. Ничто. — М.: Центр книги Рудомино, 2021. — С. 314-315

«Что такое Ничто? <...> Задавая такой вопрос, мы заранее представляем Ничто как нечто, которое <...> ‘есть’ — словно некое сущее. Но <...> от сущего Ничто абсолютно отлично. <...> вопрос о Ничто — что и как оно, Ничто, есть — искажает предмет вопроса до его противоположности. Вопрос сам себя лишает собственного предмета. <...> ответ на такой вопрос <...> невозможен»²⁶⁷. Допустим, на смысл игры слов в финале романа свет прольет предположение о том, что Лафорет, незадолго до написания «Ничто» изучавшая немецкий на факультете философии и письма²⁶⁸, могла иметь представление о работах Хайдеггера: экзистенциализм в 40-е гг. был популярен, а труды Хайдеггера — известны и сравнительно доступны в Испании (он, в отличие от многих экзистенциалистов, оказавшихся под строгим цензурным запретом, не вступал в выраженное противоречие с национал-католической доктриной²⁶⁹; к тому же, перевод цитируемой нами лекции «Что такое метафизика?» (1929) был издан в Мадриде еще в 1931 году²⁷⁰). «‘Чистое бытие и чистое ничто суть <...> одно и то же’. <...> бытие <...> обнаруживается только в трансценденции выдвинутого в Ничто человеческого бытия», — для Хайдеггера Ничто не предмет анализа и точного определения, а фундаментальный опыт переживания. Приблизить этот опыт способно «настроение ужаса»: в отличие от предмета страха, «предмет» ужаса неопределим, сущее «ускользает»; «... там, перед чем и по поводу чего нас охватил ужас, не было, ‘собственно’, ничего»²⁷¹. Будучи организованы как последовательное отрицание, заключительные слова Андреи возвращают нас к началу, к эпиграфу — к строфе одноименного

²⁶⁷ Хайдеггер М. Что такое метафизика? // Время и бытие. М.: Республика, 1993, С. 18

²⁶⁸ Rolón-Barada I., Masforroll A.C. Carmen Laforet. Una mujer en fuga. – Barcelona: RBA Libros, 2019. – P. 123

²⁶⁹ Pérez Ó. B. La novela existencial ... Op.cit. P.22-24

²⁷⁰ Martínez Garnica A. Crónica de la recepción de Heidegger en Hispanoamérica // Santander. — 2006. № 1(1). — P. 104

²⁷¹ Хайдеггер М. Цит.соч. С. 25, 21

стихотворения «Ничто» Х.Р. Хименеса (часто, с той или иной степенью уверенности, называемого исследователями в качестве реципиента французского символизма в Испании²⁷²): вызывающие отторжение образы и смутно различимые ощущения бередят чувства героя, и с мыслью о близости к «неожиданной правде» сливается переживание не-приятя, неразличимости наблюдаемого²⁷³...

Подобную же неразличимость, смежение оппонирующих друг другу интерпретаций случившегося можно наблюдать и в финальной сцене романа Селы. «Мы продолжали бороться; одежда на мне была изорвана, грудь наружу. <...> На миг ей удалось поймать ртом мой сосок — левый, и она вырвала его из моего тела зубами, но в тот же самый миг я изловчился всадить клинок ей в глотку... Кровь хлынула потоком и хлестнула меня по лицу. Она была горячая, как утроба, и на вкус все одно что овечья. Я бросил ее и кинулся бежать. <...> по моим жилам прошло что-то вроде облегчения. Я продохнул...». — Паскуаль меняется с матерью местами, становится тождественен ей: она оказывается «жертвой», какой ранее представлялся сам Паскуаль (в сцене убийства кровь матери сравнивается с «овечьей»²⁷⁴

²⁷² См., например,

Gicovate B. La poesía de Juan Ramón Jiménez en el simbolismo //Comparative Literature Studies. — 1967, Т. 4, №. 1/2. — С. 119-126.

²⁷³ Перевод С. Гончаренко, приводимый в русскоязычных изданиях, в интересующем нас фрагменте несколько волен:

«Бывает, что фальшивый тон / или уродливые тени / горчащий привкус, смрадный дух / и мерзкое прикосновенье / действительности наших чувств / достигнут... / И тогда, в печали, / осознаем мы, что сейчас / впервые истину poznали». [курсив наш]

Оригинал:

A veces un gusto amargo / Un olor malo, una rara / Luz, un tono desacorde / Un contacto que desgana, / Como realidades fijas / Nuestros sentidos alcanzan / Y nos parece que son / La verdad no sospechada... [курсив наш]

Подстрочник заключительных строк звучал бы ближе к:

«Как неподвижная реальность / Наших чувств достигнет / И кажется нам, что такова / Неожиданная правда».

Позволим себе предположить, что Хименес живописует, скорее, не ситуацию конкретного, острого «осознания» и «познания истины» «в печали», а того, как трудноразличимая реальность постепенно открывается пассивно внимающему, оглушенному ею лирическому субъекту.

Laforet C. Nada. — Barcelona: Destino, 1995. — P. 7

Jiménez J.R. Nada /Canción. — Madrid: Signo, 1935. — P. 196-197

Хименес Х.Р. Ничто (пер. С. Гончаренко) / Ничто К. Лафорет. — М.: Центр книги Рудомино, 2021. — С.25

²⁷⁴ *Села К.Х.* Семья ... Цит.соч. С. 107

(агнца) при том, что имя Паскуаль, *Pascual* от исп. *Pascua*, – «Пасхальный»). Кровь матери попадает Паскуалю на лицо, борьба завершается словами «Я продохнул» — сцена убийства матери, которой кончаются записки Паскуаля, читается как изображение его «рождения». В финале своей истории он как бы оказывается у истоков своей жизни. Так же и мать припадает к груди Паскуаля, подобно новорожденному ребенку: расправляясь с ней, видя в ней воплощение зла, — он, прежде как будто сам занимая ее место, утверждает «воплощение зла» в виде устойчивой переменной. Не «событие» измеряется (не)осуществлением цели, а вопрос об осуществимости цели проблематизируется в «событии».

Истории Андреи и Паскуаля увенчиваются игрой слов, демонстрирующей, что герои неизменно пребывают внутри отведенного им семантического пространства (пусть это пространство и принципиально погранично, но пограничность его неизменна), — а это, согласно определению Ю.М. Лотмана, которое делается отправной точкой во многих последующих работах о событийности, событием не является²⁷⁵. Начальная и финальная ситуации подчеркнута эквивалентны, но не находятся в оппозиции друг к другу, развитие сюжета не увенчивается «переходом от одной ситуации к другой»²⁷⁶. Редуцирован ряд условий «событийности» события, обозначенных Шмидом: провоцируемая событием переменна изображена не как завершенная и возымевшая результат, а, скорее, как только начатая и находящаяся в стадии совершения²⁷⁷.

Подобный эффект возникает и в «Хуане Риско» Кахаль (где в конце заглавный герой признается, что инсценировал собственную смерть и уже давно живет по чужим документам под именем мертвеца, и тогда же всерьез задумывается о реальном самоубийстве), и в романе «Со смертью на плече» Кастильо Пуче (в финале упоминается убийство героя-рассказчика Хулио,

²⁷⁵ Лотман Ю.М. Структура художественного текста. — М: Искусство, 1970. — С. 288

²⁷⁶ Тмарченко Н.Д. Событие сюжетное / Поэтика. Словарь актуальных терминов и понятий. — М: Intrada, 2008. — С. 239

²⁷⁷ Шмид В. Нарратология ... Цит.соч. — С.23

который давно был одержим страхом смерти²⁷⁸). Притом в обоих случаях смерть героев выходит за рамки той каузальности, которая утверждалась в предшествующем рассказе об их судьбе, хотя совпадает с таким концом, какой они тем или иным образом предсказывали себе: Хулио действительно погибает, но не от смертельной болезни, которую мучительно подозревал у себя (он был здоров, как станет известно из заключительного примечания переписчика), а в результате нападения²⁷⁹; Хуан задумается о реальном самоубийстве после внезапного известия о смерти своей «вдовы», которой мечтал продемонстрировать роман, где описал аферу с инсценировкой собственной гибели²⁸⁰.

Версия произошедшего, озвучиваемая от лица героя, одновременно и верна правде, и содержит эту правду лишь в ослабленном, отраженном виде, соответствует ей только номинально-точечно, и подобное их соответствие, начиная казаться их случайным совпадением, побуждает искать их возможного единства. Таким образом, в предпосылке рецептивного опыта, будь то специфика организации референтного поля (при которой реальные обстоятельства героя делаются все менее очевидными для него и игра слов грозит свести на нет утверждение о переломе в его судьбе), или композиция, где начальное и конечное положения подозрительно похожи, — воплощен импульс к принципиально незавершенному движению *a realibus ad realiora*. В других романах он делается аксиологическим лейтмотивом, проступает на уровне даже не дискурсивном, а сюжетном, как, например, в «Авелях» Матуте.

Записки Вальбы, героини романа, начинаются с воспоминания о том, как отец и братья забрали ее домой в деревню из городской школы; ей, тринадцатилетней девочке, старшей из дочерей Авелей, будто бы предстоит занять место матриарха семьи — собственной матери, умершей накануне.

²⁷⁸ *Castillo Puche J.L.* Con la muerte al hombro. — Barcelona: Destino, 1972. — P. 312-316

²⁷⁹ *Castillo Puche J.L.* Op.cit. P. 312-313

²⁸⁰ *Cajal R.M.* Juan Risco. Barcelona: Destino, 1948. — P. 232

Сельская жизнь видится ей жестокой, подчиненной бессмысленным патриархальным предрассудкам; ее апогеем Вальбе представляется возможный брак с влюбленным в нее сельским врачом Элоем. Вальба презирает его, а влечение, какое к нему испытывает, описывает как inferнальную, угрожающую силу²⁸¹. В рассказе Элоя облик Вальбы годы спустя приобретает черты вампира (говоря об их первой встрече, он вспоминает, как ощутил ее дыхание на своей шее, когда она из-за его спины наблюдала, как он пускает кровь пациенту²⁸²). Вальба, вспоминая, как играла с Элоем, рассказывала ему о своих похождениях, а затем отвергла его²⁸³, предстает женщиной-вамп. Как отсылки к символу разрушительной женской сексуальности²⁸⁴ можно, по всей видимости, истолковывать и черты Горгоны в облике Вальбы (волосы ее всегда в беспорядке, подобие прически напоминает «змеиное гнездо», она как будто избегает зеркал, а случайно взглянув на себя, увидев прядь своих волос, — приходит в ужас²⁸⁵). Однако характерно, что сила Вальбы как «роковой женщины» показана угрожающей в первую очередь ей же самой; такова другая грань образа Медузы Горгоны, который, помимо прочего, является символом нарциссизма — фатального «взгляда на себя», обращения собственной смертоносной силы против себя²⁸⁶, говоря шире, — страха омерзвания и искажения того, что оказалось отражено, изображено: некая способность Вальбы к «отражению» реального грозит уничтожить ее саму.

²⁸¹ *Matute A.M.* Los Abel // *Obra completa*. Vol. 1: Prólogo general; Prólogo al volumen; Pequeño teatro; Los Abel; Fiesta al Noroeste. — Barcelona: Destino, 1971. — P.363-364 и др.

²⁸² *Matute A.M.* Los Abel ... *Op.cit.* — P. 288

²⁸³ *Matute A.M.* Los Abel ... *Op.cit.* — P. 495-496

²⁸⁴ *Moratón M. S.* Gustav Klimt y Lilith: la representación de la new woman como femme fatale / VII Congreso virtual sobre Historia de las Mujeres. Archivo Histórico Diocesano de Jaén. — 2015. — [Электронный ресурс]. — Режим доступа : <https://d1wqtxts1xzle7.cloudfront.net/56541136/Dialnet-GustavKlimtYLilithLaRepresentacionDeLaNewWomanComo-5346974.pdf?1526054135=&response-content-disposition=inline>, свободный. — P. 17-20.

²⁸⁵ *Matute A. M.* Los Abel ... *Op.cit.* — P. 315, 364

²⁸⁶ *Leeming D.* Medusa: in the mirror of time. — London : Reaktion Books, 2013. — P. 68.

В записках Вальбы череда экспрессионистических эротизированных эпизодов с Элоем увенчивается эротической сценой с Гало, которую она описывает как рационализированный ритуал, призванный освободить ее, открыть ей смысл ее существования²⁸⁷. Вальба знает Гало как автора картины, на которой изображена Свобода, имеющая портретное сходство с ней самой²⁸⁸. Связь с Гало кажется Вальбе ключом к собственному освобождению — антитезой той безысходности, которой пронизаны ее отношения с Элоем. Но, сбежав из деревни в город и следуя за Гало, как сомнамбула, она замечает собственную одержимость им и начинает бояться его власти над собой. В поисках свободы порываясь сбежать от обыденности, она оказывается во власти творца иллюзии. В одном из эпизодов Гало снимает слой краски с пейзажа, приговаривая, что, весьма вероятно, под ним окажется женский портрет, и Вальба следит за ним с ужасом, предчувствуя, что ее собственный образ вот-вот окажется в его руках, и молится, чтобы из-под слоя краски проступил лик Христа. Однако, вопреки всем ожиданиям, взорам Вальбы, Гало и его подмастерья, со скучающим видом уплетающего булку, открывается натюрморт с медными блюдами, вид которых явственно напоминает мятежной героине кухню ее деревенского дома, о котором она надеялась забыть в объятьях Гало²⁸⁹. Эта сцена — миниатюра всей будущей истории: ведомая своими фантастическими иллюзиями Вальба вступит в связь с Гало, но вскоре окажется им покинута и в отчаянии вернется в ненавистную деревню будто только затем, чтобы с новой отчетливостью увидеть всю жестокость нравов в отцовском доме, став свидетельницей того, как давняя распря между ее братьями завершится убийством. Ужасная развязка не представляется непредвиденной, в ней материализованы давние фобии и ассоциации героини («Дьявол играет с тобой!» — отчитывала вернувшуюся из города

²⁸⁷ *Matute A.M.* Los Abel ... Op.cit. P.473, 483-484

²⁸⁸ *Matute A. M.* Los Abel ... Op.cit. P.393-394.

²⁸⁹ *Matute A. M.* Los Abel / Obra completa. T.1: Prólogo general; Prólogo al volumen; Pequeño teatro; Los Abel; Fiesta al Noroeste. — Barcelona: Destino, 1971. — P. 437-438

Вальбу старая служанка²⁹⁰). Связь с мужчиной действительно стала предвестником символической утраты свободы, возвращения к роду — и, одновременно, долгожданного, но неожиданно жестокого освобождения от власти «своей крови»: гибели рода Авелей.

Метания Вальбы лишь создавали иллюзию возможности обрести свободу или ее лишиться. Ошибка героини, представляющей обыденные события как потрясающие, а потрясающие — как очевидно неизбежные, ускользание, иной раз «снижение» границы, которую она в своей истории наделила решающим значением, — порождающий принцип повествуемых событий и важная черта поэтики тремендистского романа, в котором (как было отмечено уже в одном из первых упоминаний «Авелей» в критике в 1948 г.), «катастрофа и разрушение мира <...> представляются повседневным явлением, вынуждая <...> спокойно относиться уже не к миру, а к насилию»²⁹¹.

²⁹⁰ *Matute A.M.* Los Abel ... Op.cit. — P. 489

²⁹¹ *Coll J.* El tremendismo en la mujer. «Los Abel», siete hermanos // Destino. 1948.№593. — P. 3. — [Электронный ресурс]. — 1948- . — Режим доступа : https://arca.bnc.cat/arcabib_pro/ca/catalogo_imagenes/grupo.do?path=1337694&posicion=13 , свободный.

Кажется, наблюдение именно за таким смещением предсказуемых акцентов, смысловых и эмоциональных, побудило критика предположить, что дальнейшее развитие стиля Матуте и других писателей послевоенного поколения станет началом новой литературной эпохи («una nueva etapa en el orden literario»), для которой будет свойственен «объективный и дерзкий» («objetiva y descarada») взгляд на общество: характерная, как мы предполагаем, черта тремендистской поэтики представляется источником поэтики «объективной прозы» 60-х гг.

Гротескно, неправдоподобно однообразной выглядит и та жуткая реальность, в которой живут герои мисерабилистского²⁹² романа «Мы, мертвые ... Рассказ безумного Базилио» — пациенты сумасшедшего дома, день за днем пребывающие во власти какого-то слепого порыва, воспоминания — застилающей реальный мир иллюзии, содержание которой иной раз так и остается неизвестным: один без остановки повторяет вопрос, не наступило ли еще шесть часов, и отчего-то заходится в истерике, услышав утвердительный ответ, другой — приходит в смертельный ужас во время купания, боясь утонуть, третий — мечется по лечебнице, ломится во все закрытые двери, в запертые кабинки уборных в поисках своего сына, оставаясь глух к сообщениям о его смерти и уверен, что тот пришел навестить его и ждет где-то поблизости: «... так и будет продолжать спрашивать одно и то же весь день, каждый месяц, годами <...> счастлив, потому что уверен, что найдет его. Может, никто другой и не был так, как

²⁹² «Мисерабилизм» (*miserabilismo* — от *miserable*, прискорбный) иногда употребляется как синоним «тремездизма» [Pérez: 121].

Замечания критиков о сходстве тремездизма и мисерабилизма не вполне понятны, если учесть, что при описании поэтики первого из них (имевшего, как показано было во введении, славу явления «подрывного», пассионарного) акцент делается на «грубости», «примитивизации», «карикатурном преувеличении», а при характеристике второго — на атмосфере «гнетущей тишины и страха» [Carilla: 25]; критики отмечали, что в мисерабилистских произведениях ложной и нереалистичной представляется любая надежда на перемену участи героя, чей удел «с наибольшей вероятностью, не бунт, а страдание и отчаяние» [Gullon: 237], «созерцательно-сентиментальное» отношение к миру [Rico: 11-13]; мисерабилизм считали явлением по сути своей подражательным, называли ослабленной «мелкобуржуазной» версией «социального романа», неспособной служить своей первичной цели «преобразования общества», утратившей динамизм и безыскусно эксплуатирующей «натуралистическую» технику для изображения статичной, редуцированной картины социальных отношений [Rico: 11-13]. В довершение всего, даже хронологически мисерабилизм, значительная часть упоминаний которого относится к 50-м — середине 60-х гг., ближе к социальному роману 60-х гг., чем к тремездизму [Pérez: 125].

Однако из списка относимых к мисерабилизму произведений можно заключить, что с тремездизмом они составляют отчасти пересекающиеся множества: например, роман «Мы, мертвые» М.С. Камарго Карилья относит к мисерабилизму [Carilla: 25-26], а ряд других авторов — к тремездизму [Cachero: 328-329] периода его заката [Тертерян: 447-450].

Таким образом, «мисерабилистский» роман — репрезентативный материал для исследования тремездизма, поскольку представляется сохраняющим с ним связь, но второстепенным с ним относительно его «ядра». Изучение его позволяет пронаблюдать, за счет чего, преодолевая демаркации, сохраняется единство.

Тертерян И.А. Испытание историей ... Op.cit.

Carilla J.L.C. La mirada expresionista: novela española del siglo XX. — Madrid: Mare Nostrum Comunicación, 2005

Cachero J.M.M., Villanueva S.S., Ynduráin D. La novela: Historia y crítica de la literatura española // Época contemporánea, 1939-1980 / coord. por Francisco Rico. — Barcelona : Editorial Crítica, 1981

Gullon R. Op.cit.

Pérez O.B. Historia de la palabra ... Op.cit.

Rico G. El «miserabilismo». El mundo y los libros. // Revista Triunfo. — 1964. №128.

он, уверен, что у него есть сын.»²⁹³ — над бескрылой реальностью торжествует жестокая (и откровенно профанируемая) фантазия.

То, что занимает мысли погрязших в иллюзиях, одержимых воспоминаниями и маниями героев тременистских романов, представляется подчеркнуто малозначительным и «несобытийным» по меркам некоего внешнего относительно их точки зрения порядка. Так, рассказ Хулио, героя романа «Со смертью на плече» Х.Л. Кастильо-Пуче, завершается признанием в убийстве, — в убийстве, как выяснится из последующего примечания от лица читателя его записок, неудавшемся и не получившем огласки, и вовсе не обрекавшем Хулио, напуганного содеянным, на бегство и скитания (в процессе которых он, в конечном счете, был убит)²⁹⁴. Истинное содержание случившегося, мучительно осознаваемое героем, остается незаметным для других. Таков же и сюжет романа «Маска» Е. Кироги: Моисей в детстве случайно убил мать и втайне терзается воспоминаниями об этом, тем более невыносимыми, что в глазах родственников, заставших его с умершей на руках, он храбрец, который, несмотря на юные годы, в роковой час нашел в себе силы не оставить ее²⁹⁵. По этому же принципу выстроен сюжет романа «Когда я буду умирать» Р. Фернандеса де ла Регеры: Алексис в порыве ревности ломает судьбу женщины, не ответившей ему взаимностью, покушается на жизнь ее жениха и тем компрометирует ее, и, хотя сам он признает вину, горожане обвиняют его возлюбленную, якобы изводившую кавалеров ложными надеждами²⁹⁶.

Герои — преступники и сумасшедшие, чья речь по определению деконструирована властью внешнего закона. И примечательно, что ситуации, в которых их преступления представляются незамеченными их

²⁹³ *Sánchez-Camargo M.* Nosotros, los muertos... Relato del loco Basilio. — Madrid: Afrodísio Aguado, 1948. — P. 19-24, 165

²⁹⁴ *Castillo Puche J.L.* Op.cit. — P. 305-316

²⁹⁵ *Quiroga E.* La careta. — Barcelona: Noguer, 1955. — P. 203-205

²⁹⁶ *Fernández de la Reguera R.* Cuando voy a morir. — Barcelona: Destino, 1951. — P. 275, 279

окружением или получают оправдание, оформляются так, что лишним и неуместным выглядит их покаяние. Тогда их немота из знака наложенного обществом вето превращается в примету метафизической вины (невозможности исповедальной речи, отпадения от абсолюта), — глобальной вины, превосходящей свое частное воплощение в истории героя.

Немота — главное свидетельство этой вины. Приводимые на заключительных страницах рассказов тременистских героев сцены жестокости буквально лишают героев дара речи²⁹⁷, как бы воплощают на письме шок, разрушающий речь²⁹⁸. Но, будто в соответствии с установками авангардистской поэтики²⁹⁹, речь героя, будучи девербализована как значащее слово, оказывается вербализована как знак.

Читателю, в конечном счете текст романа воспринимающему симультанно (учитывающему точки зрения и героя, и комментаторов его записок, и их взаимоотношение в тексте), ясно, что не признание является указанием на проступок, о котором говорит герой, а этот проступок является случайным частным воплощением превосходящей его глобальной вины. Но в рассказе героя, тяготеющем к линейности и каузальной связности, состояние глобальной вины (т.е. истинный «референт», причина его речи (немоты), как ее воспринимает читатель) прямо не называется: ее место занимает вина частная, представляющаяся *следствием*, «знаком» совершенного преступления.

²⁹⁷ Ландинес Л. Дети Максима Худаса / пер. с исп. М. Былинкиной. — М.: Гослитиздат, 1959. — С. 138-151

Лафорет К. Op.cit. — С. 295

Села К.Х. Семья ... Op.cit. — С. 107

Delibes M. Delibes M. La sombra del ciprés es alargada (7-a ed.) / Obra completa. T.1: Prólogo; La sombra del ciprés es alargada (7-a ed.); El camino (4-a ed.); Mi idolatrado hijo Sisi (3-a ed.). — Barcelona: Destino, 1964. — P. 23-303

March S. Op.cit. — P. 206

Matute A.M. — Op.cit. — P. 509-510

²⁹⁸ Scarry E. The body in pain: The making and unmaking of the world // New York : Oxford University Press, 1985. — P. 54

²⁹⁹ Гурин Ю.Н. Картина мира эпохи авангарда. Авангард как системная целостность – М.: ИМЛИ РАН, 2013. — С. 296

С точки зрения читателя, немота героя (и его преступление, как оно представлено в его рассказе) — это свидетельства «глобальной» вины: немота (как свидетельство, «знак» вины) \leq вина **глобальная** (как «референт») \Rightarrow преступление (как свидетельство вины по принципу частичного подобия, метонимии).

С точки зрения героя, его речь и чувство вины являются следствием его преступления и о нем свидетельствуют, как знаки об объекте: покаянная речь (как свидетельство, «знак» вины) \leq вина **частная** (как свидетельство, «знак» преступления) \leq преступление (как причина вины).

Для читателя и немота, и преступление — «свидетельства» глобальной вины (в то время как с точки зрения героя они разнесены: речь — свидетельство, «следствие» частной вины, а преступление — ее «причина»):

немота, преступление (как свидетельства, «знаки» вины) \leq вина глобальная (как референт).

Ретроспекция, проводящая границу между прошлым и настоящим, зарождается в сознании и требует произвольного, по усмотрению говорящего, назначения некоей если не «причины» произошедшего, то точки отсчета для развития сюжета: попытка покаяния, перевод «преступления» из статуса «свидетельства» в статус «причины», сопровождается редукционистским переводом «вины» из «глобальной» в «частную», символическим «отпадением от беспредельного». Такая речь уподобляется аффекту: истинный стимул, существующий в глубинах сознания (в данном случае — вина), лишается своего каузального качества и воспринимается как «аффективная реакция», а внешний «стимул» (будучи, по сути, подобран произвольно) видится как причина реакции, реальный предмет, вызвавший

ее³⁰⁰. Но эта «аффективная» ретроспективная речь «лишенного голоса» героя — композиционный символ, часть текста, чье неполное совпадение с этим текстом как целостностью порождает значимый диссонанс при кажущемся единстве. Несовпадения между воображаемым и выражаемым, означаемым и означающим позволяют тексту «активизировать <...> те свои семантические свойства, которые с ‘прямым’ значением текста (составляющих его смысловых единиц), его первым планом связаны косвенно, ассоциативно, потенциально, условно»³⁰¹. Это несовпадение функционирует как символ, который «сопоставим с двойным сообщением, с сообщением в сообщении»³⁰², и в тременистском романе выдает присутствие метафизического измерения, превосходящего сюжетное.

Роднит упомянутые романы даже не то, что в основе их сюжетов лежат истории о переломивших судьбы героев событиях (лишь в некоторых из них рассказ о случившемся рождает эсхатологическое мироощущение, предчувствие конца субъективного мира, в других же — напротив, «эсхатологизм» снижается, трагикомически помещается в узкие рамки обыденности). Характерно другое: помимо очевидной реальности присутствует иная, отличная от нее и смещающая с нее фокус или превосходящая ее, но не призванная подорвать или даже просто сменить ее.

Когда в романах Кастильо-Пуче, Кироги, Фернандеса де ла Регерры прощение, даруемое герою его окружением, изображается случайным или тщетным, это представляет его вину частью чего-то, что превосходит

³⁰⁰ Аффект, часто понимаемый как реакция на раздражитель, ускользнувшая от сознания [Leys: 437], может в то же время быть определен и как неинтенциональная реакция, индифферентная к внешнему «стимулу» (который, как могло показаться, вызвал ее появление) и зарождающаяся в сознании и памяти [Silvan S. Tomkins: 137]: в таком случае «стимул», впоследствии называемый субъектом в качестве причины реакции, на деле назначается постфактум и произвольно.

Leys R. The Turn to Affect: a Critique // Critical Inquiry. — 2011. №3(37)

Silvan S. Tomkins. Affect Imagery Consciousness // The complete edition. — New York, Springer Publishing Company, 2008

³⁰¹ *Толмачев В.М. О границах художественного символа и символизма // Разрыв и связь времен. Проблемы изучения литературы рубежа XIX-XX веков. М.: ИМЛИ РАН, 2017. — С. 67*

³⁰² Там же

конкретное воплощение и буквальное наименование, и связывает ее с концепцией отпадения от беспредельного. Когда в романах Кахаль, Кастильо Пуче, Матуте, Лафорет, Селы финальная ситуация и совпадает с первоначальной целью или предсказанием героя (в сюжетно-референциальной плоскости); и ускользает от его речевого (семантизирующего) намерения, — она тем самым запечатлевает неисчерпаемое многообразие реальности, в равной степени и удовлетворяет читательским ожиданиям, и от них отклоняется: от читателя как будто ускользает смысл, «самая суть» сказанного. Это побуждает его мысленно оглянуться на прочитанное в поиске предпосылок для объяснения или иной интерпретации неожиданного финала.

В каждом фрагменте своей истории герой пытается увидеть потенциальное указание на «нечто иное». Осознает прочитанное не как данность, а как заданность, часть некоего дальнейшего становления. Сквозь призму финального положения обозревая историю героя, припоминая, предпочитая ту или иную интерпретацию событий, борясь с сомнением, — читатель делает то же, что только что делал сам герой, ретроспективно говоривший о потрясшем его событии, «встречается с его миром»³⁰³. В сознании читателя проектируется ментальное событие, разворачивающееся не в пространстве-времени, а в ментальности³⁰⁴, ему сообщается не готовый смысл, но «опыт проживания самой длительности размышления»³⁰⁵; референтом сообщения становится сам акт установления не существовавшей ранее связи между вещами»³⁰⁶; прочитанная история производит эффект озарения.

³⁰³ Тамарченко Н.Д. Проблема события в литературном произведении // Нарратология и компаративистика: сборник научных трудов / [редакторы-составители: В. И. Тюпа, О. В. Федунина ; Российский государственный гуманитарный университет]. — М.: РГГУ, 2015. — С. 175

³⁰⁴ Корчинский А.В. О специфике ... Op.cit. С. 91

³⁰⁵ Там же. С. 90-94

³⁰⁶ Корчинский А.В. К поэтике ментального события // Событие и событийность (сб.ст. под ред. В. Марковича и В. Шмида). — М.: Издательство Кулагиной — Intrada, 2006. — С. 205

2.2. Рамочный комплекс тременистского романа: «экскурс в прошлое»

Ретроспекцию следует отличать от «экскурса в прошлое», т. е. «одной из разновидностей отступления от главной темы, ввода, описания побочного или дополнительного по отношению к главной теме вопроса», традиционного приема, используемого для сообщения предыстории героя и характерного для эпического повествования и классического романа, где переход от настоящего к прошлому представляется как проявление активности «автора», а не субъекта повествования; экскурс в прошлое может быть считан как выражение «тяги к эпическому повествованию, стремления вписать моменты из субъективной жизни в социальную панораму, частную судьбу — в историю»³⁰⁷.

В финалах некоторых романов, включая и наиболее часто относимые к тременизму «Семью Паскуаля Дуарте» и «Ничто», от третьего лица (от лица второстепенного персонажа, редактора записок героя, его собеседника и т.д.), даются комментарии, в которых «потрясающее» событие, упомянутое в ранее прозвучавшей истории, наделяется историческими коннотациями.

2.2.1 Удвоение временных планов

В романе «Семья Паскуаля Дуарте» рукопись заглавного героя, которую он пишет, сидя в тюрьме и предаваясь воспоминаниям о роковых обстоятельствах и совершенных преступлениях в ожидании исполнения смертного приговора, дана в рамке из примечаний переписчика. Признавшись, что вырезал, по своему усмотрению, из рукописи некоторые малозначащие, но скабрзные фрагменты, переписчик силится угадать события последних лет жизни Паскуаля, убийцы и насильника, и намекает, что тот, в 1935-1936 гг. временно освободившись из тюремного заключения, принимал участие в кровавой Пятнадцатидневной революции, имевшей место в 1936 г. в Бадахосе, близ которого разворачивается действие

³⁰⁷ Рогова Г.И. Цит.соч. С.11-19

романа³⁰⁸. Примечание, проливающее свет на возможный социальный контекст всего действия, являет собой возможный ответ на вопрос, который зрел в сознании читателя по мере чтения романа: Паскуаль предварил свою исповедь посвящением ее графу, убитому им, а завершил — словами об убийстве матери (неожиданно для читателя, на протяжении всего своего рассказа графа ни разу не упомянув, описав лишь свои семейные дрязги). Сама организация его речи рождает ассоциацию между рассказом об убийстве матери и необъяснимым молчанием об убийстве графа (о преступлении, которое, как никакое другое в романе, может быть наделено социальными коннотациями). Упоминание Бадахоса сразу после сцены расправы над матерью (им обрывается речь Паскуаля) упрочивает эту ассоциацию. Сообщения об убийствах графа и матери не просто перекликаются на уровне композиции, но и являются своеобразными синонимами, вплетены в сеть контекстуальных ассоциаций: сцена убийства матери буквально сопоставляется с процессом рождения, а имя графа — дон Хесус, что в упоминании его убийства также позволяет увидеть намек на рождение Паскуаля для новой жизни.

Одна из традиционных интерпретаций романа исследователями основана на понимании его как истории о становлении фалангиста³⁰⁹. На наш взгляд, представление Паскуаля именно как фалангиста можно бы считать несколько односторонним (во-первых, потому, что если не к 1936 г., то к моменту написания романа фаланга действовала в союзе с карлистами, которые придерживались монархических, традиционалистских взглядов, и с католическим лобби, — и это не самым очевидным образом вяжется с убийством «фалангистом» Паскуалем графа, дон Хесуса; во-вторых, как было показано в анализе сцены схватки Паскуаля с матерью, характер «зла», с каковым он борется и к какому примыкает, — переходен, амбивалентен, и, значит, едва ли оно могло бы быть представлено прерогативой какой-то

³⁰⁸ *Села К.Х.* Семья Паскуаля Дуарте. — М.: Прогресс, 1980. — С. 109

³⁰⁹ *Sherzer W.* Ideology and Interpretation in «La familia de Pascual Duarte» // *Revista Hispánica Moderna.* — 2002. №2. — P. 362-363

одной стороны конфликта). Однако такое прочтение интересно тем, что причисление Паскуаля к фалангистам (победившим в войне) согласуется с присутствием в повествовательной структуре «Семьи Паскуаля Дуарте» элементов плутовского романа, в котором венцом жизненного пути героя становится, как правило, достижение им с помощью неких сомнительных средств специфического социального благополучия³¹⁰.

В романе «Со смертью на плече» герой (Хулио) в своих записках прямо рассказывает об участии в Гражданской войне. Однако в конце от лица адресата и читателя этих записок дается примечание, из которого следует, что и погиб Хулио в результате нападения «макис»³¹¹. А выкосившим всю его семью принесенным с войны туберкулезом, мучительное ожидание смерти от которого было лейтмотивом его рассказа о своей жизни в послевоенное время и будто бы побудило его покуситься на жизнь собственного врача, выводившего его из себя своим необъяснимым равнодушием к его смертельной болезни, — он вовсе не страдал. И ипохондрия Хулио, и его преступление были проявлениями приобретенного на войне невроза³¹².

В романах Лафорет, Матуте и Марч введение «исторического» плана также снимает градус основного конфликта, выводя его за рамки семейных отношений, в которых, по мнению героини, он всецело коренился: в финалах кровавое разрешение получает бывшее основой одной из сюжетных линий противостояние между героями-братьями, в работах по испанской послевоенной литературе интерпретируемое как мотив «каинизма», отсылка к братоубийственной Гражданской войне³¹³.

³¹⁰ *Overstreet A.A.* Uses of the past: Variations on the picaresque in the Spanish postwar novel. University of Michigan / Romance Languages and Literatures: Spanish. Doct. diss. — Michigan, 1999. — P. 12

³¹¹ Maquis — антифранкистские партизанские отряды, действовавшие на территории Испании

³¹² *Castillo Puche J.L.* Con la muerte al hombro. — Barcelona: Destino, 1972. — P. 314

³¹³ *Rossi C.A.D.R.* Filhos da guerra, cainismo e protagonismo infanto-juvenil em *Los Abel* (1948), de Ana María Matute e *Duelo en El Paraíso* (1955), de Juan Goytisolo. Universidade Federal de Santa Maria (UFSM) Tesis doctoral. / Rossi, Cristiane Aparecida da Rosa. Doct. diss. — Santa Maria, 2018. — P. 8 и др.

В романе «Ничто» упоминаются стычки между дядьями героини (беспринципным, но обаятельным и сильным Романом, цинично манипулирующим людьми, и слабым, вызывающим жалость Хуаном); мельком сказано, что в годы войны братья были противниками (Хуан воевал на стороне республиканцев, Роман служил националистам³¹⁴). Возможной причиной суицида Романа называется то, что он мог узнать о доносе своей бывшей любовницы, а ныне жены Хуана Глории (вероятно, перспектива повторения пережитого для него оказалась невыносима: он, в годы войны бывший шпионом, уже попадал в тюрьму, его там мучали, что заметно переменяло его характер³¹⁵). Суицид Романа лишается значения события, истоки которого лежат исключительно в плоскости личных переживаний героев.

Заглавная героиня «Нины» С. Марч влюблена в деверя, Алехандро; он погибает вскоре после того, как Нина порвала с ним. Она винит себя в его смерти. При этом предшествующее описание соперничества Алехандро и его брата Мигеля, мужа Нины, содержит отсылки к историческим событиям 1940-х гг.: Мигель — либерал, гуманист, Алехандро же склонен к тирании, владеет землей, где Нина и ее семья — гости, и симпатизирует «немецкому диктатору»³¹⁶.

Члены семьи Авелей (герои романа «Авели» Матуте) жестоки и равнодушны друг к другу, каждый из них живет своей иллюзией, не понят ближними. Кульминация конфликта поколений и разных мировоззрений изображена в финальной сцене, где Альдо Авель, истинный наследник своего отца, управляющий фамильными землями властный и жестокий патриарх рода, убивает своего брата Тито, взявшегося управлять хозяйством и вводить реформы, пока Альдо был в отъезде³¹⁷.

³¹⁴ *Лафорет К.* Цит.соч. С. 67-68

³¹⁵ Там же. С. 66

³¹⁶ *March S. Nina.* — Barcelona: Planeta, 1949. — P. 102, 107, 205-207

³¹⁷ *Matute A.M. Los Abel ...* Op.cit. P. 501-510

В некоторых романах, где рассказ ведется от третьего лица, своеобразные «экскурсы в прошлое», побуждающие читателя пересмотреть ранее прочитанное, озвучиваются тем же героем, что был действующим лицом основной истории. Например, Хуан Риско, узнав о смерти бывшей жены, признается, что причиной его страстного желания издать свой роман было то, что в нем он описал собственную аферу — то, как инсценировал собственную смерть на поле боя, подменив документы убитого солдата своими, — и последующую жизнь в страхе, что подлог раскроется, и в надежде, что роман попадет в руки к его бывшей жене, считавшей его умершим и вышедшей замуж за издателя, которому он пытался передать рукопись³¹⁸.

В романе «Мы, мертвые: записки безумного Базилио» герой конспектирует бред пациентов психиатрической лечебницы. Расшифровка буквализированных метафор и омонимий, которыми полны их речи, также позволяет обнаружить завуалированные намеки на события исторического плана, «объясняющие» их действия.

Например, старик-военный рассказывает Базилио, как убил «una loba»: «Era una loba, una loba muy grande, y había que matarla»³¹⁹, — эта фраза, первая в его рассказе, побуждает думать, что он убил волчицу (*f* от *lobo*, волк³²⁰: «Это была волчица, огромная волчица, ее нужно было убить»). Далее «una loba» оказывается фигурой речи, дегуманизирующей жертву анималистической метафорой: «... особь, которую я считал честной женщиной и которой члены семьи приписывали всевозможные добродетели, стала как голодная волчица...» («... aquella hembra, que yo conocí honrada, a que la familia atribuí a todas las buenas cualidades, convertida en una loba

³¹⁸ *Cajal R.M.* Juan Risco. Op.cit. P. 166-167, 231-233

³¹⁹ *Sánchez-Camargo M.* Op.cit. P. 53

³²⁰ lobo(a) / *Садиков А.В., Нарумов Б.П.* Испанско-русский словарь современного употребления. 4-е изд., стереотипное. — М.: «Русский язык», 2001. — С. 451

hambrienta...»³²¹, — с «волчицей» он сравнивает невестку, оказывавшую ему недвусмысленные знаки внимания и доведшую его до греха; тут вспоминается значение слова *loba* в его жаргонном употреблении: чувственно привлекательная женщина³²²). Но есть у его истории и третий пласт:

«Мне это все говорили, бывшие соученики особенно. На рассвете приходили повидаться со мной, в мой кабинет, в таких синих костюмах с золотыми пуговицами и фуражках <...>:

— Ты должен убить ее; не сделаешь этого — она тебя вместе с сыновьями твоими убьет.

Я всегда делал то, что хотели мои друзья. С детства. И я ее убил. Я сделал это так: позвал их, выстроил в ряд <...> выполнил их желание <...>, — и тут они исчезли, я не могу понять, я как-то оказался в комнате с ее обезглавленным телом один»³²³.

В необходимости убийства кого-то, кто представляет угрозу для него самого и его сыновей (и этим подобен военному противнику), старика убеждали «друзья», беседовавшие с ним в кабинете на рассвете и одетые как будто в форму испанской полиции времен Второй республики (синие костюмы и головные уборы³²⁴). Это заставляет вспомнить, что «loba» — также вариант рясы³²⁵ (ряса имеет сходство с женским платьем, — отсюда «женские» коннотации образа в бредовых видениях старика). Выходит, сослуживцы-

³²¹ *Sánchez-Camargo M. Op.cit. P. 53-54*

³²² Lobo(a) / Diccionario de la lengua española. ASALE .Asociación de Academias de la Lengua Española. La Real Academia Española [Электронный ресурс]. — Режим доступа : <https://dle.rae.es/lobo#>, — свободный. Загл. с экрана (дата обращения 05.01.2023)

³²³ *Sánchez-Camargo M. Op.cit. P. 52-53*

³²⁴ Старик упоминает голубые костюмы с золотыми пуговицами и фуражки («los trajes azules, los botones dorados y la bonita gorra de las excursiones»). Синий («azul») цвет часто использовался в военной форме времен Гражданской войны; например, синей с металлическими пуговицами и специфическим головным убором была форма штурмовой гвардии, корпуса безопасности и нападения (Guardia De Asalto) — испанской полиции времен Второй республики, участвовавшей в гражданском противостоянии на стороне Республики.

³²⁵ lobo(a) / *Садиков А.В., Нарумов Б.П. Цит. соч.*

республиканцы подстрекали старика убить священнослужителя («‘Убей ее! Убей ее!’ — повторяли они, *как литанию читали*»³²⁶ [курсив наш]). Республика пала, однополченцы старика исчезли, оставив его в одиночестве и с трупом на руках, — за чем и последовало его заключение в сумасшедшем доме. «Он выполнил приказ, как истинный воин», — заключает Базилио³²⁷.

«Эксперсы в прошлое» открывают возможность прочтения истории героя тременистского романа в измерении уже не драматическом или трагедийном (в этом случае в центре внимания было бы противостояние героя неким внешним обстоятельствам, идея его вины и роковой ошибки), а в эпическом: с их помощью на первый план выводится историческое содержание ранее описанных событий.

Исторический контекст, представляясь предпосылкой для совершенного героем морального выбора (или для того события, ответственным за которое он себя считает) и для его положения в близком к моменту рассказа настоящем, внезапно вносит коррективы в этическую оценку его действий, — не снимая с него вины, но заново раскрывая его бытие и в рамках этих новых пределов еще не судя его.

На первый план выступает не призванное выявить отношения человека и незыблемого закона изображение личности (чья свобода как бы подразумевает возможность изоляции от внешних предпосылок, сопротивления им) и ее целей, характерное для трагедии, — а указание на параллелизм мотивировки: на соотношение свободы воли индивида и потребности целого, истории.

Никакая из возможных причин не отрицается окончательно, ни на кого ответственность за решение и действие не возлагается всецело. Едва ли

³²⁶ «<...> Repetían como una letanía» (Sánchez-Camargo 54), — литаниями (исп. *letanía*, лат. *Litania*, от греч. *λιτανεία* — прошение) в католическом богослужении называются молитвы, в которых различные призывания Бога и святых дополняются повторяющимися прошениями. Sánchez-Camargo M. Op.cit. P. 54

³²⁷ Ibid.

можно говорить об откровенной оппозиции героя и общества: есть намек на *возможное* несовпадение их волений, — но оно не акцентируется, не доводится до абсолютной противоположности. Предмет изображения — не судьба, не одно действие, как в драме, а со-бытие, бытие во всем объеме. Все эти черты, — широта взгляда, нетребовательность и великодушие к человеку, — могут быть названы нами, по примеру Г.Д. Гачева, приметami мировидения, характерного для эпоса³²⁸.

Тремендистский роман организован в значительной своей части как рассказ от первого лица о судьбе единственного героя, невелик по объему, — безусловно, он чужд характерной для эпопей XIX века задачи «понять все», дать исчерпывающую панораму взаимосвязей всего со всем (характеров, разного рода отношений, частных и общих обстоятельств). Но пафос его — в том же, какой отмечали в эпопее XIX века³²⁹, *повороте к «эпической снисходительности»*, в возрождении двойной мотивировки, параллелизма действующих в жизни причин (в развенчании «узкого, лишь из ‘я’, <...> объяснения событий и поступков только личной волей и интересом индивидов» и самонадеянной «претензии <...> на полное и исчерпывающее руководство событиями», — которые знаменовали собой смерть эпического). Такой поворот к «снисходительности» стал, вероятно, предметом внимания и Нобелевского комитета, который автору первого тремедистского романа в 1989 году премию присудил за «прозу <...>, с вызовом, с провокацией, с жестоким состраданием говорящую о слабости человеческой натуры» [курсив наш] (в исп. источниках «... prosa <...> que con refrenada compasion configura una vision provocadora del desamparado ser humano»³³⁰).

³²⁸ Гачев Г.Д. Содержательность художественных форм. (Эпос. Лирика. Театр). — М.: Просвещение, 1968. — С. 127

³²⁹ Гачев Г.Д. Там же. С. 126-127

³³⁰ Henn D. El pesimismo en la narrativa celiana // Hispanística XX. — 1990. №8. — P. 52

Отсылками к «метафизическому» пласту романной реальности были, как мы показали в предыдущем разделе, во-первых, «немота» героев, чьи рассуждения ограничивались вопросом личной вины, во-вторых, — их «заблуждения» в интерпретации причин и сути произошедшего, примечательные на фоне их способности предсказать его итоги. И как «немота», «заблуждение» героя свидетельствовали; одновременно; и о тщетности его усилия, и о том, что скрытый от него «метафизический» пласт реальности приоткрывается самим фактом совершения этого усилия (вне зависимости от того, достигает ли оно своей первоочевидной цели), — так и экскурс в историческое прошлое, дискредитируя претензию героя на индивидуальную ответственность за описанные им события, представляет его историю частью беспредельного эпического бытия, которое, будучи больше всякого отдельного дела, цели и события, обогащается равно прозорливостью и заблуждением, победой и поражением³³¹.

На повествовательном уровне добавление исторических деталей к рассказанной героем истории не придает ей, конечно, значения национального предания, отделенного от современности «абсолютной эпической дистанцией» прошлого «национальных начал и вершин». Но оно формирует фон, в котором «ценностные определения <...> слиты в одно неразрывное целое»; и который в этом своем качестве подобен «безличному и *непререкаемому* преданию»³³². Речь героя, на первый взгляд, с содержательной точки зрения, сосредоточена на описании прошлого *субъективного*, события же исторического плана, потенциально сыгравшие значимую роль в судьбе героя, в ней скрываются своеобразной фигурой умолчания. Таким образом, принципиальное, конститутивное значение для его речи приобретает «установка человека, говорящего о недостижимом для

³³¹ Гачев Г.Д. Там же. С. 103-104

³³² Бахтин М.М. Роман как литературный жанр / Собрание сочинений в семи томах. Т. 3: Теория романа (1930— 1961 гг.). — М.: Языки славянских культур, 2012. — 620

себя прошлом»³³³, — о *недосягаемом историческом национальном* прошлом, мир которого «по самой природе своей недоступен личному опыту и не допускает индивидуально-личной точки зрения и оценки»³³⁴.

В художественном целом романа судьба героя представляется как отзвук не только судьбы всей нации, но и некоего «всеобщего» вообще. Отношение того, как случившееся представлено конкретно в рассказе самого героя, к тому, как оно же представлено в романе в целом, — можно представить как отношение субъективного к объективному. В этом смысле они относятся друг к другу, как миф к эпосу («... эпос относится к мифу как объективное к субъективному»³³⁵): действие конкретно рассказа самого героя внеисторично и разворачивается в условно мифологическом измерении — в «пространстве и времени творимого мироздания, где история еще не началась»³³⁶. Место и время действия герой описывает апофатически, в терминах неопределенности и атемпоральности:

«Оказалось, что в моей памяти все было иным <...>. Мне хотелось думать, что я ошиблась квартирой» («Ничто»)³³⁷;

«Начиная писать сегодня, я не называю дату: не помню <...>» («Мы, мертвые... Записки безумного Базилио»)³³⁸;

«Экула не находится ни в Леванте, ни в Ла-Манче. И точно не в Кастилии. Экула — странный город» («Со смертью на плече»)³³⁹ и др.

³³³ Бахтин М. Эпос и роман / Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. — М.: Худ.Лит., 1975. — С. 457

³³⁴ Там же. С. 460

³³⁵ Березанская М.Д. *Op.cit.* С. 107

³³⁶ Там же. С. 108

³³⁷ Лафорет К. *Цит.соч.* — С. 31-32

³³⁸ *Sánchez Camargo M.* *Op.cit.* — P.15

³³⁹ *Castillo-Puche J.L.* *Op.cit.* — P.23

В этом условном измерении воплощается второй полюс временной парадигмы тременистского романа, противоположный необратимо линейной исторической темпоральности «эпического» исторического времени. Самим героем случившееся с ним (или его деяние) утверждается в качестве первопричинного, принадлежащего не истории, а бесконечно возвращающейся к себе вечности, исключительно-единичного и доступного для ретрансляции, — и ретроспективная форма рассказа как форма «возвращения», циклизации воплощает в себе это сопротивление линейности исторического времени.

Действие, описываемое в рассказах героев первых тременистских романов, символически помещается в границы «одного дня» (оно начинается на ослепительном солнце и заканчивается ночью в романе Селы, начинается ночью и заканчивается на рассвете в романе Лафорет), — но герои представляют те перемены, что происходят с линейным движением времени, как противоестественные. На протяжении большей части повествования злоключения героя тременистского романа описываются вне привязки к историческому времени. Герои романов Селы и Лафорет погружаются в детские воспоминания, размышляют об истории своей семьи, родных мест, но о роли событий исторического плана не говорят: не упоминают их прямо (Андрея), а то и вовсе молчат о них (Паскуаль). Хотя из прямо или косвенно приводимых дат непосредственное отношение к действию имеют только 30-40-е годы XX века, отсчет времени в них ведется с 80-х-90-х годов века XIX (Паскуалью, когда он начинает свои записки, около пятидесяти. Значит, детские его годы, о которых он говорит в начале исповеди, пришлись на конец XIX века³⁴⁰; к этому же периоду мысленно обращается и Андрей, когда в начале романа пытается представить, что было на Арибау в годы юности ее бабушки³⁴¹). А конец XIX — первая половина XX — роковой период в истории Испании, ознаменованный

³⁴⁰ *Села К.Х.* Op.cit. — С. 28

³⁴¹ *Лафорет К.* Op.cit. — С. 40-41

утратой колоний, сменой политических режимов и идеологий, репрессиями и гражданской войной.

Можно, пользуясь терминологией М.М. Бахтина³⁴², сказать, что действие тремендистского романа тяготеет к «авантюрному» времени. То, что происходит с героем, по определению индивидуально, а значит «исключительно» и не может иметь аналогов, существует вне какой-либо шкалы, системы координат. «Потрясающее» событие в конечном счете лишено локализации даже в целом жизненного процесса героя (представляется роковым, но причины и последствия, подлинное его значение в судьбе героя или остаются неизвестными, или ставятся под сомнение). Приближаясь к упоминанию о страшном событии, переломившем жизнь, протагонист как бы противится ходу времени, призывает время не оставлять следов: об эффектах взволновавшего его «переломного» события в долгосрочной перспективе не сообщается или известно с чужих слов (недостоверно), оно не интегрировано в биографическое время. (Подобное уже отмечалось исследователями в отношении романа «Ничто»: отсутствие каких-либо очевидных перемен в образе Андреи в конце романа, отсутствие сведений о ее положении на момент письма интерпретировалось как признак того, что произведение Лафорет, вопреки распространенному его определению, не является *Bildungsroman*³⁴³.): Порок, уродующий душу героя, переживаемое им потрясение — безмерны, существуют вне биографической, психологической или иной определимой в терминах общедоступных понятий шкалы, как если бы и вовсе не имели никаких корней во внешнем мире. «Ничто не в силах облагородить мой характер; ничто — даже научная степень по медицине. <...> 'Кроманьонец' — так однажды назвал меня сокурсник. Думаю, он прав. Я анахроничный человек первобытных страстей. Поэтому я

³⁴² Бахтин М.М. Формы времени и хронотопа в романе // Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. — М.: Худ. лит., 1975. — С. 241-250

³⁴³ Jordan B. Laforet's *Nada* as Female *Bildung*? // Symposium: A Quarterly Journal in Modern Literatures. — New York, 1992. Vol. 46, № 2. — P. 108-114

не буду пытаться перекладывать вину за свои неудачи на кого-либо; я своими руками возделал почву для них», — Алексис, протагонист романа «Когда я буду умирать», характеризует себя как «un individuo anacrónico, de pasiones primarias»³⁴⁴.

Находящему отражение на композиционном и нарративном уровне сопротивлению власти истории как подавляющей индивидуальную волю громаде созвучно внутреннее сопротивление героя, бессильного изменить то, что переломило его судьбу, но до последнего откладывающего упоминание об этом.

По замечанию И.А. Тертерян, тременистский роман не стал бы возможен, не предшествуй бы ему проза М. де Унамуну³⁴⁵, где формируется представление о том особом трагическом чувстве жизни, какое сопровождается и пониманием ее ограниченности, и надеждой на безграничность, осознанием ее бессмысленности — и вопреки всему веры в какой-то ждущий нас смысл³⁴⁶.

Действительно, особенности организации сюжета и системы речей согласуются с философско-эстетической концепцией «агонии» М. де Унамуну: в них воплощен агонизм внешней «истины», в которой неизбежен элемент соглашения, и индивидуальной «веры»³⁴⁷ героя. Но агонист Унамуну бежит трансцендентности (определения себя через отстоящую от здесь-и-сейчас переживаемого опыта концепцию, проекции, интроспекции). Специфика «агонии» в тременистском романе, осмысляющем опыт самоубийственной гражданской войны, — в слове соотношений «своего» и «чужого», здесь-и-сейчас переживаемого опыта и уводящей от него «трансцендентной» идеи: представление об их противоположности друг другу вытесняется ощущением их несоизмеримости, неуловимости границы

³⁴⁴ *Fernández de la Reguera R. Op.cit. — P. 9-10*

³⁴⁵ *Тертерян И.А. Испытание историей ... Цит.соч. С. 448-449*

³⁴⁶ Там же. С. 91

³⁴⁷ *Унамуну М. де. Агония Христианства / О трагическом чувстве жизни (пер. с исп., вступ. ст. и комм. Е.В. Гараджа). — Киев: Символ, 1996. — С. 307*

между ними. Герои Унамуно приобщаются «инстраистории» через «изоляцию от внешнего мира» и самоуглубление «я»³⁴⁸, а «я» тременистского героя обретается в момент слияния его личной истории с историей официальной.

2.2.2 Семантика названий тременистских романов

В рассказе героя и, тем более, в целом произведения, присутствует условно «эпическая» составляющая, с которой связана характерная для тременистского романа обманчивая, внешняя тенденция к каузальной связности и хронологической линейности: «Основой развертывания эпического рассказа является причинно-следственная связь. Эпос имеет строгую направленность от прошлого к настоящему и не допускает (в отличие от мифа) иррационального соединения ‘всего со всем’. Важная особенность эпического мышления состоит в его линейности, в склонности видеть некую телеологию. Историческое, эпическое мышление связывает одно с другим, идеи с событиями, непрерывно стремясь отыскать разумное объяснение тому, что произошло»³⁴⁹. При этом для эстетико-философской концептуализации тременистского романа, в котором личное и индивидуальное обнаруживает себя в потере во всеобщем и глобальном, немаловажным оказывается представление об агонизме индивидуальной веры героя и той «истины», что носит в себе элемент договора и соглашения.

На условно «эпической» ниве судьба героя — частный случай проявления общего правила. Вероятно, такая организация сюжета не только тесно связана с художественным своеобразием тременистского романа, но и предопределила одну из доминант восприятия тременизма как явления.

³⁴⁸ Плавский З.И. Испанская литература XIX-XX веков: Учеб. пособие для студентов филол. фак. ун-тов и пед. ин-тов. — М.: Высш. школа, 1982. — С.80 (247 с.)

³⁴⁹ Березанская М.Д. Миф и эпос в западноевропейской культуре XX века : на примере творчества М.З. Шагала : диссертация ... кандидата философских наук : 09.00.13 / Березанская Мария Давидовна; [Место защиты: Моск. гос. ун-т им. М.В. Ломоносова]. — М., 2016. — С.105

Известно, что возможным основанием для «циклизации» литературного процесса, критерием классификации литературы является название произведения: оно задает читательские ожидания и возможные прочтения, формируют метатекстовые образования³⁵⁰. Названия романов, к тременизму причисляемых иной раз без всякого обоснования, обладают семантическим сходством.

В первую очередь; для них характерна семантика отражения, умножения, как бы экстраполяции упоминаемого объекта за его собственные пределы. Иногда она и делается единственной доминантой («*Лола, темное зеркало*», «*Пять теней*», «*Кипарисы бросают длинную тень*», «*Маска*»). Но в классическом случае она дополняется или упоминанием рода, в имени которого содержится отсылка к сакральной жертве, к самопожертвованию в интересах массы («*Семья Паскуаля Дуарте*» (Pascual, Pascua — Пасха), «*Дети Максима Худаса*» (Juda — Иуда), «*Авели*» (название «Los Abel», учитывая содержание романа, можно перевести и как «*Семья Авелей*»)). Или семантикой «умноженной» (продленной, длительно ожидаемой, коллективной) смерти: «*Вторая агония*», «*Последние часы*», «*Мы, мертвые*», «*Мы, прокаженные*», «*Когда я буду умирать*», «*Со смертью на плече*», «*Флигель упокоения*».

Кроме того, в названиях зафиксирован характерный для тременистских романов паттерн амбивалентного центробежно-центростремительного движения. Так, в заглавие очень часто выносятся имена собственные («*Нина*», «*Хуан Риско*», «*Тино Коста*», «*Лола, темное зеркало*», «*Семья Паскуаля Дуарте*», «*Авели*», «*Дети Максима Худаса*»), что для литературы XX века в целом менее характерно чем, например, для литературы века XIX³⁵¹. Имя собственное призвано не назвать группу объектов, а, напротив, выделить субъект из группы ему подобных: в этом

³⁵⁰ Иванченко Г., Сухова Т. Авторские стратегии в создании заглавия / Поэтика заглавия / ред.-сост.: А. Н. Андреева, Г. В. Иванченко, Ю. Б. Орлицкий. — Москва; Тверь: Лилия принт, 2006. — С.8

³⁵¹ Владимирова Н.Г. Формы художественной условности в литературе Великобритании XX века. — Новгород: Изд.-полигр. центр Новгор. гос. ун-та им. Ярослава Мудрого, 1998. — С. 3-4

его отличие от имени нарицательного³⁵². Оно по природе своей помогает избежать аналогии, тавтологии. Но «умножение» имени собственного («Семья <...>», «Дети <...>» и др.) в названии, напротив, аналогию провозглашает; — притом такую, к которой тяготеет общественная система, взгляд социолога или историка, воспринимающего человека как одну из ветвей фамильного древа, как часть рода, обладающего характерными признаками и увиденного в процессе своего диахронического развития. Имя собственное в названии и отличает героя от толпы, избавляя его от участи быть одним из многих, жертвой истории (центростремительное), — и, напротив, указывает на его связь с эпохой, с обществом (центробежное). Имя собственное по определению экстралингвистично, оно отсылает к внеязыковой реальности; — и, в этом смысле, значимо *вне конкретного контекста*³⁵³. Вместе с тем, имена собственные из названий тремендистских романов не отсылают к реальным лицам или событиям — значения их не определены исходно, эти имена асемантичны и концентрируют внимание читателя *внутри текста*: сама природа имени собственного такова, что, с одной стороны, существенных признаков у него больше, чем у имени нарицательного, и количество их растет вместе с увеличением знания о носящем имя субъекте³⁵⁴; значение имени раскрывается по мере развития сюжета (наиболее полно, очевидно, при его ретроспективном обзрении), и читатель, таким образом, с самого начала приглашается к воссозданию возможных смыслов текста³⁵⁵.

³⁵² Суперанская А.В. Общая теория имени собственного. — М.: Наука, 1973. — С. 95-98

³⁵³ Фонякова О.И. Цит.соч. С. 18

³⁵⁴ Там же. С. 28

³⁵⁵ Болотов В.И. Энциклопедическое значение имени собственного / Восточнославянская ономастика. 1973. — М.: Наука, 1979. — С. 206
Суперанская А. В. Цит.соч. С.95-98

ГЛАВА III. МИР ГЕРОЯ. СИСТЕМА ПЕРСОНАЖЕЙ В ТРЕМЕНДИСТСКОМ РОМАНЕ

Итак, важная особенность сюжетостроения тременистского романа связана с двумя аспектами.

Во-первых, «объективные» обстоятельства и суть случившегося называются только в финале и кратко — так, что читателю предстоит собирать «коллаж» истории, руководствуясь новыми, сравнительно скудными сведениями; повествовательный механизм фиксирует потенциальное отличие изображенной в романе реальности от того, что о ней известно.

Во-вторых, характерно, что экспликация расхождений между разными версиями событий не сводится к их грубому противопоставлению: сосуществование их и оспаривается, на первый взгляд, — и утверждается. Оно *возможно*.

«Регрессивная» организация, при которой причина и суть случившегося описываются в финале, «лишь проливающим свет, а не дающем исчерпывающее объяснение (уместное, например, в полицейском романе)», и проясняющем при этом «не столько факты, сколько их природу», — специфическая черта фантастического повествования³⁵⁶. Ему же свойственна открывающаяся при «рациональном» объяснении потрясающего события «потенциальность»³⁵⁷, и способность вступать с «объективным», «реальным» в диалог и включать этот диалог в свою структуру³⁵⁸, а также поэтика одновременно и сосуществования «возможного» и «невозможного», и оспаривания этого сосуществования³⁵⁹.

Вместе с тем, метонимия (казалось бы, именно она лежит в основе тременистского повествования, показывающего, как событие, потрясшее

³⁵⁶ Reisz S. Op.cit. P. 178-182

³⁵⁷ Nandorfy M. Op.cit. P. 259

³⁵⁸ Jackson R. Fantasy, the literature of subversion. New York : Methuen, 1981. — P. 36

³⁵⁹ Reisz S. Op.cit. P. 195-196

героя, оказывается частным подмножеством национальной катастрофы) играла значимую роль в произведениях реализма XIX века, где была воплощением детерминистской научной логики, базировавшейся на утверждении взаимообусловленности части и целого, человека и среды³⁶⁰. А реализм XIX века, как правило, фантастике противопоставляют. В частности, Р. Боццетто описывает «миметический» реалистический текст как такой, который, не располагая потенциалом для того, чтобы запечатлеть реальность в ее тотальности, ищет компромисс между невозможностью «сказать все» и «стремлением к всеохватности» — и обозначает ее посредством символов и знаков. Фантастический же текст, по Боццетто, компромиссов не ищет: для него характерна лакуна символического порядка, он повествует о вещах, не подлежащих символизации, и лишь безостановочно сканирует присутствие невыразимого «иного»³⁶¹.

Исследователи обращают внимание на свойство фантастического текста соединять несоединимое. В качестве основного тропа фантастического повествования, сталкивающего противоречия и поддерживающего их невозможное единство (не делая ни шага в направлении их синтеза), называется оксюморон³⁶². Начав с замечания о том, что стратегия, основанная на метонимизации, не особенно характерна для свойственной фантастическому повествованию «риторики невыразимого», Боццетто в конечном счете приходит к выводу, что метонимия все же присуща ему в большей мере, чем, например, метафора³⁶³. Ведь метонимия утверждает существование «реальной» связи между объектами, их свойствами и т.д., никак при этом ее не объясняя, лишь

³⁶⁰ Венедиктова Т.Д. Секрет срединного мира. Культурная функция реализма XIX Века / Зарубежная литература второго тысячелетия. (1000-2000) / под ред. Л.Г. Андреева. — М.: Высшая школа, 2001. — С. 197

³⁶¹ *Bozzetto R.* Op.cit. P. 241-242

³⁶² *Jackson R.* Op.cit. P. 21

³⁶³ *Bozzetto R.* Op.cit. P. 228

подспудно предлагая принять, что один из них есть подмножество и свидетельство другого.

Насаждаемые метонимией соответствия одновременно и наглядны, и, с точки зрения логики, более хрупки, чем те, какие могла бы установить метафора³⁶⁴ (под последней здесь, вероятно, нужно понимать какое-то неприкрыто условное и произвольное сравнение). Метонимия как бы сама собой разумеется. Ее обоснованность «объективна» — и, будто бы по причине этой своей очевидности, не поясняется. Директивность утверждения сочетается с эфемерностью его обоснования. В эту-то прореху и просачивается иррациональное³⁶⁵. Чем более выражена «метонимичность» повествования, тем с большей вероятностью малейшее сомнение окажется фатальным для всей логики высказывания.

«Фантастическое» не столько отвергает «детерминизм», «метонимичность» реалистического повествования и пестует «необъяснимое» как некую постоянную величину, сколько демонстрирует хрупкость любой метонимии, любого порядка (даже «сверх-реалистического», если для него имеется обозначение в общедоступном языке), любой постоянной величины. О подобном говорил, отчасти вторя ряду своих предшественников, Ц. Тодоров; отличая «фантастическое» от «чудесного», он приметой первого называл само испытываемое читателем колебание, сомнение в верности интерпретации события³⁶⁶.

«Фундаментом» фантастического повествования, его инструментом может быть апелляция к доминирующему культурному порядку, к его языку и нормам; само обращение к фантастике в ряде случаев бывает следствием стремления «компенсировать недостаток, возникающий из-за культурных ограничений», и маркирует «темные места» в доминирующем культурном

³⁶⁴ Ibid.

³⁶⁵ *Bozzetto R.* Op.cit. P. 228

³⁶⁶ *Тодоров Ц.* Введение в фантастическую литературу. Перев. с франц. Б. Нарумова. — М.: Дом интеллектуальной книги, 1999. — С. 25-26, 39

порядке³⁶⁷. Конфликтом с последним может, по замечанию Л.Г. Хоревой, быть обусловлена любовь испанских писателей к фантастике: в сознании народов, длительное время существовавших под владычеством завоевателей и в условиях подавления «своей» культуры, собственная культура, «настоящее, подлинное свое» помещается в каком-то недоступном захватчикам «ином» мире, который рано или поздно начинает ассоциироваться с мистическим пространством³⁶⁸.

В тременистских романах исторический контекст описываемых событий становится известен лишь в финале и озвучивает его второстепенный персонаж: «рациональное» объяснение произошедшему есть, но представляется случайным, явно недостаточным. Протагонист же как бы остается в той или иной мере «изолированным» от исторических предпосылок; он тщится изобразить всю историю так, будто истоки произошедшего лежат в зоне его личной ответственности; импульсы, поступающие извне, в тот мир, который он создает в своем рассказе, проникают, приобретая форму неконтролируемой суггестии.

Связаны ли такие особенности организации повествования тременистского романа с особенностями его хронотопа, системы персонажей, с миром героев?

Действие многих тременистских романов организовано вокруг событий в жизни конкретной семьи; это отражается в их названиях, очевидно уже при беглом ознакомлении с явлением и важно для его восприятия. Считается, что изображение разрушения семейных связей, патологических отношений между родственниками (братоубийства,

³⁶⁷ *Jackson R.* Op.cit. P. 3-4

³⁶⁸ *Хорева Л.Г.* Цит.соч. — С. 196-197

отцеубийства) содержит в себе аллюзию на братоубийственную войну³⁶⁹ в Испании и конфликт поколений, связанный с женской эмансипацией, с осложнением отношений между крестьянами и крупными землевладельцами и пр.³⁷⁰.

Однако каждая несчастливая семья несчастлива по-своему: исследователи справедливо обращают внимание, что в судьбах героев Селы и Лафорет особая роль отведена их матерям; но если Паскуаль одержим ненавистью к матери, изводящей его провокациями и ломающей его жизнь, и убивает ее³⁷¹, то сирота Андрея по умершей матери тоскует³⁷². Так есть ли сходство в том, какую роль матери играют в жизни протагонистов, в сюжете? Очевидно, что в тременистских романах популярен мотив «каинизма»; но, по большому счету, мотив противостояния двух братьев, порой явно отсылающий к библейскому сюжету, встречается не только в них (взять хотя бы «Авеля Санчеса» М. де Унамуну), а сцены братоубийства, нередко оборачивающиеся внезапным узнаванием «своего» в пораженном враге, вообще популярны в произведениях о гражданских войнах³⁷³.

Сюжеты о распаде семейных связей, мотивы отце- и братоубийства сами по себе не оригинальны; так есть ли какой-то исток, определяющий их связность в тременистском романе, их повторяемость из романа в роман?

³⁶⁹ *Bensoussan A.* Camilo José Cela y el incesto: Mrs. Caldwell habla con su hijo // Actas del Quinto Congreso Internacional de Hispanistas Université de Bordeaux / coord. por Lopez F. — Bordeaux : Universidad de Bordeaux, 1977. — P. 179-183.

Cerpa J. M. El erotismo en la novela hispana e hispanoamericana moderna: Un estudio transatlántico de la construcción del erotismo literario a partir de los conceptos de lo obsceno, el cuerpo, el deseo, la transgresión y la seducción. University of Cincinnati. Doct. diss. — Ohio, 2015. — P. 224.

Sobejano G. Op. cit. — P. 83-84.

³⁷⁰ *Alchazidu A.* El tremendismo: su resonancia en la obra de Camilo José Cela y en la novelística española de la inmediata postguerra dentro del contexto de los años cuarenta y cincuenta. PhD Thesis Proposal Masarykova univerzita Filozofická fakulta Rigorózní řízení / obor: Filologie / Masarykova univerzita Filozofická fakulta Rigorózní řízení. Španělský jazyk a literatura. Doct. diss. — Masaryk, 2002. — P. 173-176.

³⁷¹ *Ziamandanis C.M.* Op. cit. — P. 439-445

³⁷² *Calmes V. et al.* La ausencia de la madre y la asersión de la subjetividad en "Nada" de Carmen laforet // Tropelias: Revista de teoría de la literatura y literatura comparada. — 2006, №. 15-17. — С. 186

³⁷³ *Karacu B.I.* Переосмысление мифа о братоубийстве в художественном тексте. Жанры речи, №1 (15). — Саратов, 2017. — С. 79, 83-84

Что есть в них общего, единого и субстанционального? Каковы отношения тремедистского героя с условным «другим», с миром?

В статьях о том или ином тремедистском романе или о тремедистском романе как явлении можно увидеть замечания, что протагонист является жертвой закона (семейного, социального): «жертвенный пасхальный агнец [Паскуаль Дуарте] — плод, который испанское общество выносило в лоне своем (может ли что-то быть более противно идее материнства!)»³⁷⁴. Отмечалось, что несвобода, иллюзия свободы отличает героя тремедистского романа от героя произведений экзистенциалистов³⁷⁵. Он — жертва одновременно «и собственной слабости, и обстоятельств. Жертвы войны — <...> не только те, кто не покинул поле боя <...>, но и те, кто, не будучи изувечен физически, вынужден, подобно жильцам дома на Арибау, хранить память о войне в своей душе»³⁷⁶. Его судьбой правит фатум. Злую роль в ней играет наследственность («Паскуаль Дуарте — ‘альтер эго’ своих родителей, отца в первую очередь <...> Фатализм рождается не из натурализма, а из греко-римского классицизма»³⁷⁷).

Исследовательница тремедизма А. Алхазиду пишет, что, подобно Эдипу из одноименной трагедии Софокла, протагонисты тремедистских романов совершают преступления вопреки своему намерению³⁷⁸. Желая остаться самим собой, трагический герой восстает против своей судьбы, которую сам же для себя признает неприемлемой, — и именно это,

³⁷⁴ *Sobejano G.* Op.cit. — P. 82-83

³⁷⁵ *Roberts G.* Culminación del tremendismo: «Oficio de tinieblas 5» // *Anales de la novela de posguerra.* — Philadelphia: Society of Spanish and Spanish-American Studies, 1976. — P. 65-83.

³⁷⁶ *Delibes M.* Una interpretación de Nada. — *La Vanguardia*, 1980. — P. 157-162. [Электронный ресурс]. Режим доступа : <https://carmenlaforet.com/wp-content/uploads/2019/09/6.-Miguel-Delibes-Una-interpretacion-de-Nada2.pdf>, свободный. Загл. с экрана

³⁷⁷ *Mbarga J. C.* Op.cit.

³⁷⁸ *Alchazidu A.* Las raíces del tremendismo español // *Études romanes de Brno.* — 2005. — Т. 35. — №. 1. — P. 30

парадоксальным образом, ведет к исполнению ее; самоотрицание оказывается способом самоутверждения.

Склонность искать императив долженствования не во внешнем предписании, а в себе самом, действительно располагает видеть трагического героя в протагонисте тременистского романа, который, тщась доискаться истоков своей вины и прочих бед, погрязает в рефлексии и «забывает» об их внеличных (исторических, социальных) обстоятельствах. Характер трагического героя примечателен чрезмерной свободой «я» внутри себя самого» относительно того места, какое отведено ему в миропорядке, преобладанием этого «я» над миропорядком, — и одновременно тем, что герой «усматривает свое самобытное ‘я’ с его личным интересом к жизни за пределами сверхличной ролевой заданности». Такое положение уже и само по себе может быть предпосылкой внутренней раздвоенности героя (иной раз перерастающей в демоническое двойничество)³⁷⁹.

«Совесь меня мучить не станет — нету причины. Совесь мучит только за совершенные нами несправедливости — за побитого ребенка, за сшибленную ласточку. А за те дела, на которые ведет ненависть, на которые идешь как одурманенный одной неотвязной мыслью, за них нам никогда не приходится каяться, совесь не мучит нас никогда», — этот отрывок из исповеди Паскуаля приводит Г. Собехано, показывая, что герой жесток против своей воли; следом, однако, он цитирует Мараньона, отмечавшего, что Паскуаль чинит «правосудие абстрактное и варварское, — но неоспоримое»³⁸⁰. Очевидно, парадоксальное (и в некотором смысле «самоубийственное» для трагического характера) свойство натуры тременистского героя в том, что он, пусть и против своей воли, вершит суд не только над собой, но в равной мере и над другими. Цельность

³⁷⁹ Тамарченко Н.Д., Тюпа В.И., Бройтман С.Н. Теория художественного дискурса. Теоретическая поэтика. / Учеб. пособие для студ. филол. фак. высш. учеб. заведений: в 2 т. Под ред. Н. Д. Тамарченко. Т.1. — М.: Издательский центр «Академия», 2004. — С. 62-63

³⁸⁰ *Sobejano G.* Op.cit. — P. 89

«трагического» характера (который главный свой императив долженствования обнаруживает в себе самом) размывается конфронтацией с некоторыми внешними обстоятельствами, с «другим».

Алексис («Когда я буду умирать»), характеризующий себя как «человека первобытных страстей», «варвара», сетует: «... до чего же трудно говорить о себе. Мы, люди, перед лицом беды всегда впадаем в одну из крайностей. Либо самым нелепым образом обретаем успокоение в том, что увязаем в анализе своих злодеяний. Либо пытаемся усыпить чувство вины, живописуя, как шаг за шагом, не допуская и доли сомнения, следовали туда, куда влекли нас приключения; есть некоторая комичность в таком детерминизме, не так ли? Однако... воображаем ли мы себя невинными агнцами, мастерим ли ‘трофеи из собственных страданий’, — *vanitas vanitatis!* — любое усилие сведет к единому знаменателю эта библейская ‘анафема’ (ее-то, по правде говоря, совесть наша всегда при себе держит, что камень за пазухой)»³⁸¹.

«Трагический» тременистский герой гиперрефлексивен, что сопряжено для него с изоляцией воображаемого «себя» от внешних обстоятельств; вторит такому свойству его характера и структура повествования, где сведения о внесубъективных обстоятельствах потрясшего его события оказываются вынесены в рамку или озвучиваются устами второстепенных персонажей. Однако именно эта склонность героя к чрезмерному самопогружению как раз и делается предметом анализа в тременистском романе.

Учитывая упомянутую особенность «трагического» характера тременистского героя, можно предположить, что, сколь бы герой ни погружался в свои рефлексии, перед ним с необходимостью будет возникать образ «другого»; чем более герой гиперрефлексивен, чем более он погрязает в своих фантазиях, — тем более этот образ будет делаться навязчив и фантазмагоричен. В такой динамике проблематизируется различение «себя»

³⁸¹ *Fernández de la Reguera R. Op.cit. — P. 9-12*

и «другого», «субъектного» и «объектного» миров. В «фантастическом»³⁸², по замечанию Р. Джексона, воспроизводится та модель мышления, при которой человек (первобытный человек, маленький ребенок) к такому различению еще не способен. «Фантастическое» предполагает растворение границ, дискретных форм: «недифференцированность» — его идеал; это одна из его ключевых характеристик. В этом смысле в «фантастическом» находит воплощение фундаментальное стремление психики к достижению состояния не-организма, к восстановлению первичного (неживого, неорганического) состояния: «желание смерти»³⁸³.

3.1 Мотив «каинизма»: отношения героя и «другого»

«Рознь гражданская бьется в каждой груди <...> для ее начала даже двоих испанцев не нужно: хватит и одного»³⁸⁴, — отмечал Села в докладе «Об Испании, испанцах и испанском», размышляя над теми чертами национального характера, которые сделали возможной гражданскую войну.

Мотив «каинизма», который часто можно встретить в тременистских романах, — мотив противостояния между братьями³⁸⁵; в широком смысле аллегорически отсылает к ситуации противопоставления себя другому, в узком — к братоубийственной войне 1936-1939 гг.

Обращаясь к примерам из биографий знаменитых испанцев, из культуры страны и ее истории, в которой многовековые войны чередовались с периодами мирного сосуществования разных рас, культур и религий, Села

³⁸² Р. Джексона использует термин *fantasy*, смешивая в нем понятия «фантастическое» и «фантастика»; в определенной степени она следует здесь существующей в западном литературоведении манере термин «фантастическое» (*the fantastic*) использовать как своего рода зонтичное покрытие для любой фантастической образности любой исторической эпохи [Головачева, 35]. Чтобы не исказить мысль Джексона, мы, ссылаясь на ее работу, будем термин в кавычках («фантастическое»), не внося дополнительных уточнений.

Головачева И. В. О соотношении фантастики и фантастического // Вестник Санкт-Петербургского университета. Язык и литература. — 2014. — №. 1. — С. 33-42

³⁸³ Jackson R. Fantasy, ... Op.cit. P. 72

³⁸⁴ Cela C.J. Sobre ... Op.cit. P. 233-234

³⁸⁵ Rossi C.A.D.R. Filhos da guerra, cainismo e protagonismo infanto-juvenil em Los Abel (1948), de Ana María Matute e Duelo en El Paraíso (1955), de Juan Goytisolo. Doct. diss. — Santa Maria, 2018. — P. 85-102

отмечал, что битва испанца со «своим», если он этим «своим» недоволен, всегда ведется исключительно в отражении «чужого»: «зависть» терзает испанскую душу. И со временем процесс отвоения «своего» у «чужого» приобретает качество не «отвоения», а имманентной борьбы: «свое» уже само по себе начинает ощущаться как поле боя, источник неуверенности и опасности³⁸⁶.

Недаром в романе Матуте оба вступивших в смертельную схватку брата (и убийца Альдо, и убитый им в приступе зависти и отчаяния младший брат Тито) носят фамилию Авель. Матуте поясняла: каждый, кто был ребенком, убил, повзрослев, наипрекраснейший образ самого себя — детский; Каин в младшем брате узнает себя, видит образ собственной невинности («Бог не принимает моей жертвы, а принимает жертву Авеля, потому что Авель — наилучшая версия меня»). И «любовь к брату столь велика, что превращается в ненависть»: Каин убивает Авеля, чтобы тот не стал кем-то вроде него самого, Каина, — убивает себя в его облики. «Убийство Авеля — двойное убийство»³⁸⁷: убийство «себя» в «другом», но и убийство «другого [себя]» в себе самом. Убийство Авелем Авеля — кульминация разрывающей сердце героя агонии, раздвая, насильственного присвоения нового, чужого, неизвестного «я».

В тременистском романе мотив «каинизма» превращается в вариацию на тему того, как могут размываться, делаться проницаемы границы «я»; любой исход поединка представляется самоубийственным. Родство, в особенности родство с братом, видится тременистскому герою залогом собственной гибели. Паскуаля приводят в бешенство сравнения его с Марио³⁸⁸. От природы лишенный воли, разума и способности говорить («...а горлом и носом издавал писк, точно крыса, и это все, что он

³⁸⁶ *Cela C.J.* Sobre ... Op.cit. P. 225-234

³⁸⁷ *Doyle M.S.* Entrevista con Ana Maria Matute: «Recuperar otra vez cierta inocencia». — *Anales de la literatura española contemporánea*. 1985. V.10, №1/3. — P. 244-246

³⁸⁸ *Cela K. X.* Семья ... Там же — С. 49, 72-78.

постиг»³⁸⁹), Марио кажется пародией на Паскуаля, который, погрязая в исповедально-самооправдательных рефлексиях, тщится найти истоки одновременно и своей вины, и бед, что были ему суждены судьбой. Паскуалю мерещится связь между горькой судьбой его брата-уродца, с самого рождения расплачивавшегося за неведомые грехи, и теми преступлениями, какие суждено совершить ему самому. Он отмечает, что свою ненависть к матери, которую позднее убил (и после убийства которой был приговорен), осознал в тот момент, когда увидел ее равнодушие на похоронах Марио. На могиле Марио он изнасиловал девушку, намекнувшую на его сходство с почившим братом. Позднее из-за ее беременности Паскуаль женится на ней, и ее измена в несчастливом браке станет поводом для первого убийства, которое он совершит³⁹⁰.

В рассказе Андреи ее дядя Роман выполняет ту же роль темного двойника-«провокатора», что и Марио в рассказе Паскуаля. По замечанию членов семьи, Андрея на Романа похожа внешне и характером. Ее отношение к нему амбивалентно: она восхищается его музыкальным талантом, отмечает его красоту, интеллектуальное обаяние. Однако в своем сходстве с ним ощущает угрозу. В его рассуждениях и образе душевные порывы, чаяния героини запечатлены как бы в их сниженном, уплощенном варианте (например, Андрея ошеломленно наблюдает за отношениями членов своей семьи, Роман — манипулирует ими, ломает жизни). Роман пытается убедить племянницу, что, хотя они с ней родственные души, ей суждено быть не более чем зрителем драм, разворачивающихся в доме на Арибау по его воле. Сам будучи художником, он будто посягает на роль Андреи как «автора» описываемых событий, грозит свести ее с ума:

«— <...> Я думал, малышка <...>, что ты — моя аудитория <...>. Тебе не приходит в голову, что это я управляю ими всеми, распоряжаюсь их нервами, их мыслями? <...> Скажи, разве ты не похожа на меня?..

³⁸⁹ Села К. Х. Там же. С. 42-43

³⁹⁰ Села К. Х. Там же. — С. 46-47, 85-91

<...> мне страшно хотелось убежать. <...> он коснулся моей головы, и я вскочила, приглушив крик. <...>

— <...> я предложу Шочипильи <...> твой прекрасный трезвый мозг...³⁹¹».

В финале Роман совершает самоубийство, Хуан — второй дядя Андреи, жертва козней Романа, — сходит с ума от тоски по брату. Вскоре после этого Андрея, потрясенная произошедшим, покидает дом на Арибау; о ее дальнейшей судьбе ничего не сообщается: искавшая свободы, боявшаяся власти Романа, она после его смерти будто становится скиталицей, подобно Каину.

Нина, героиня одноименного романа С. Марч, косвенно становится участницей противостояния двух братьев, вступив в любовную связь с деверем. Его внезапную кончину она ощущает одновременно и как освобождение, и как свою собственную смерть: «...ты искал себе гибели, чтобы освободить меня, <...> а я каждое мгновение теперь умираю <...> мне теперь и бояться нечего; впереди только медленная смерть без малейшего сожаления об ускользающей юности»³⁹².

Смерть двух своих братьев, Пабло и Эмилио, в годы войны оказавшихся по разные стороны баррикад, наблюдает протагонист «Со смертью на плече» Хулио; Пабло, воевавший на стороне будущих победителей, попал в плен к красным и заразился туберкулезом. Он умрет сам, принесет в дом смертельную болезнь: станет невольно причиной гибели семьи, в том числе Эмилио. На фоне наблюдения за смертями родных у Хулио разовьется фобия, которая станет причиной его смерти: он, в реальности избежав заражения, начнет подозревать у себя туберкулез, возненавидит врача, отказывавшегося признать диагноз, попытается его убить. Испугавшись содеянного, ударится в бега и станет легкой добычей для макис (*maquis*, партизан-антифашистов).

³⁹¹ Лафорет К. Там же. — С. 56-57, 103, 111-113

³⁹² March S. Op.cit. P. 206-207

Смерть брата толкает и протагониста навстречу небытию, неизвестности, смерти, в пучину безумия. Отношения вступивших в поединок братьев не ограничены ролями «жертвы» и «агрессора»; речь, скорее, о перфорации границы, отделяющей одну личность от другой. «Я» героя дробится в отражениях. В романах «Нина», «Авели», «Ничто», «Со смертью на плече» герои становятся свидетелями поединка братьев, а не непосредственными участниками; братоубийственное противостояние разворачивается как раздрай в их душе.

И.А. Тертерян небезосновательно подметила, что тремедистский герой не стал бы возможен, не появившись прежде в литературе героя-агониста М. де Унамуну³⁹³. Действительно: в том, как герой тремедистского романа балансирует на грани двух своих ипостасей (победителя и побежденного, преступника и жертвы и т.д.), в состоянии «ищущего незнания» (*ignorancia buscada*), которое, по замечанию врача из романа «Со смертью на плече», поддерживает жизнь в пациенте, обреченном на смерть и догадавшемся об этом³⁹⁴, можно усмотреть элемент «агонии». С упоминания «агонии» Унамуну в качестве специфической черты испанского характера Села начинает доклад «Об Испании, испанцах и испанском»³⁹⁵. Однако он будто бы сосредоточивается на проявлениях в национальном характере «сумеречного» «не желания (не) быть» (вторичного, всегда производного от чего-то внешнего), которому Унамуну противопоставлял «чистые» «желание быть» и «желание не быть», отличающие героя-агониста³⁹⁶.

Унамуну призывал бороться со свойственной испанскому характеру «завистью», побуждающей испанцев истреблять друг друга. Считая, что она

³⁹³ Тертерян И.А. Испытание ... Op.cit. P. 448-449

³⁹⁴ Castillo-Puche J.L. Op.cit. P. 160-161

³⁹⁵ Cela C.J. Sobre España, los españoles y lo español / Cuatro figuras del 98: Unamuno, Valle Inclán, Baroja, Azorín y otros retratos y ensayos españoles. — Barcelona: Aedos, 1961. — P. 225-226

³⁹⁶ Унамуну М. де. Три назидательные новеллы и один пролог // Унамуну М. де. Избранное: в 2 т. Л.: Худ. лит. (Ленингр. отд-ние), 1981. — С 6, 11

сопряжена с безразличием к собственному жизненному пути³⁹⁷, он панацеей от нее видел интроекцию войны: «самую энергичную войну нам надо вести против самих себя, в борьбе с загадкой собственного бытия и наших судеб»³⁹⁸. Села же ни к какому восстанию против неподлинности бытия не призывает. Для него «неподлинного» бытия будто бы нет как такового. Склонность существовать в контр-позиции (вторичность, как бы несамостоятельность) не интерпретируется им как примета деградации сознания и источник угрозы: «Свойство характера, которое побуждает испанца к благому делу (как, впрочем, и делает бесплодными наиболее существенные из предпринимаемых им начинаний), — это стремление к противоречию <...>. Самая суть испанского проявляется, скорее, не в избытке способностей, а в их ограниченности. Гойя пытался рисовать, как Фра Анджелико; когда понял, что это ему не под силу, — заново изобрел живопись. Что испанца отличает, так это постоянное стремление занять контр-позицию»³⁹⁹. В привязке к внешнему прототипу, к «другому», в бессильном и вынужденном принятии несоответствия, в «неспособности быть, как ...» — обретается созидательный потенциал.

Испанец Селы посредством безуспешного подражания выходит за рамки подражания. Специфика тременистской «агонии» связана со сломом в контексте осмысления последствий гражданской войны соотношений «своего» и «чужого», здесь-и-сейчас переживаемого опыта и уводящей от него «трансцендентной» идеи: представление об их противоположности друг другу вытесняется ощущением того, что попытка их противопоставления пусть не безосновательна, но условна.

3.2 Образ матери: герой и мир

История Вальбы начинается с разрыва с матерью (после ее смерти Вальбу забрали из интерната в деревню). Однажды, вспомнив, как точно

³⁹⁷ Унамуну М. де. Испанская зависть // Унамуну М. де. Избранное: в 2 т. Л.: Худ. лит. (Ленингр. отд-ние), 1981. — С. 254-255

³⁹⁸ Там же. С. 255

³⁹⁹ Cela C.J. Sobre España ... Op.cit. P. 226

мать Авелей определяла характеры и судьбы своих детей, и осознавая, что каждый из них вырос лишь жалкой пародией на ее высокий замысел, Вальба в приступе отчаяния рвет ее портрет, а затем, ужаснувшись содеянного, ищет обрывок, где запечатлена «ее странная улыбка <...>: так она улыбалась, когда мы плохо себя вели», — но безуспешно, и лишь втаптывает кусочки фотографии в грязь⁴⁰⁰. В этом эпизоде воедино слиты «уход» матери и страх перед ним, острое осознание ребенком неутолимости тех требований, какие мать предъявляет, ощущение им своей «неполноты» и неимения той силы, которая позволила бы матери подле себя удержать. Согласно теории Ж. Лакана, такой комплекс переживаний делается первым этапом формирования «отцовской метафоры»: «Чего она [мать], собственно, хочет? Я-то хотел бы, чтобы она хотела меня, но ясно, что она хочет не только меня», — ощущает ребенок, мать которого отлучилась⁴⁰¹.

В тременистских романах действует, как видится в первом приближении, некоторая сюжетная необходимость, задающая характерную (и схожую с описанной Лаканом) функциональную диспозицию образов отца и матери героя. Учитывая это, мы считаем возможным и целесообразным дальнейший разговор о «семье» тременистского героя структурировать в соответствии с концепцией Лакана, описывающей становление психического субъекта.

После смерти матери и возвращения из интерната для Вальбы вопрос о том, каково ее назначение, чего от нее ждут, делается источником постоянного страдания. Олицетворением «своей крови»⁴⁰² (идентичности, родственной привязанности, роковой предопределенности) ей видятся отец и братья. Но какова ее, Вальбы, в их доме роль? Она не раз с грустью и непониманием вспоминает в записках, как отец Авель требовал от своих

⁴⁰⁰ *Matute A.M.* Op.cit. P. 392, 306

⁴⁰¹ *Лакан Ж.* Семинары. Книга 5. Образование бессознательного (1957/1958). — М.: Гнозис / Логос., 2002. — С. 201

⁴⁰² *Matute A.M.* Op.cit. P. 384, 421 423

детей обрести в жизни «не успех, но призвание»⁴⁰³. «...они что, думали, я заменю в их доме <...> [мать]? Я, в свои четырнадцать? <...> И вдруг я ощутила, что детство — далеко, что оно ушло безвозвратно. <...> Охваченная горьким чувством, я в тот сочельник заживо сгорела и выросла невообразимо»⁴⁰⁴, — вспоминает Вальба свое первое Рождество после возвращения из интерната.

Эдипову ситуацию Лакан интерпретирует в языковом ключе. Подобно тому, как в метафоре одно означающее замещается другим, в норме на место матери заступает «отец», причем под «отцом» понимается не только (и не обязательно) реальный отец, но и вообще нечто, зачем мать уходит, чего ей не хватает и что она сама без постороннего участия не может себе обеспечить. Так ребенком начинает ощущаться некий символический порядок, «закон», который, делая невозможным бесконечное присутствие матери рядом («слияние» ребенка с «матерью», поглощение ею его «я»), помогает осознать мать в качестве другого субъекта, переживающего какую-то нехватку, нуждающегося в чем-то, что есть еще у какого-то Другого (у кого-то третьего, помимо матери и ребенка). Выходит, что вопрос, обращаемый обретающим субъектность ребенком к другому, неизбежно сталкивается с Другим этого другого: с чем-то, что стоит над ними обоими. Такова стадия развития, «...в ходе которой то, что отделяет субъекта от предмета, с которым он отождествляет себя, привязывает его в то же время к закону <...>»⁴⁰⁵. «Метафора отца» важна тем, что отношения, которые утверждаются на разных стадиях ее формирования, отражают то, каким образом субъект включится в сферы интерпсихологического, межличностного, социального и межгруппового взаимодействия⁴⁰⁶.

⁴⁰³ *Matute A.M.* Op.cit. P. 320-323, 378, 447-448, 480

⁴⁰⁴ *Matute A.M.* Op.cit. P. 306-307

⁴⁰⁵ *Лакан Ж.* Семинары. ... Цит.соч. С. 221

⁴⁰⁶ Там же. С. 227

Отец выступает здесь не буквальным воплощением того, что нужно матери, а *обладателем* этого: он может дать матери то, что ей нужно, а может и не давать (он — не объект, мать не «поглощает» его; в этом смысле «закон», как подчеркивает Лакан, «кастрирует» не столько даже ребенка, сколько мать). Именно такой образ отца (как обладающего «потенцией», силой, волей) интериоризируется субъектом в качестве Идеала его собственного «я». При этом «метафора отца» выполняет функцию именно *метафоры*: «приходя к созданию и закреплению чего-то такого, что относится к разряду означающего, оно как бы сохраняется в этом разряде в видах на будущее, так что значение его должно сформироваться лишь позже»; с того момента, как в сознании человека сформировалась «метафора отца», он сам «является в той или иной степени собственной метафорой»⁴⁰⁷.

Характерно, что во многих тремендистских романах в образе отца героя есть две ключевые черты: он изображается, с одной стороны, патриархом рода, олицетворением некоторого социального порядка (он в большей мере, чем герой или его мать, является актором в социальном пространстве). А с другой — слабым (умирает жуткой позорной смертью). Гибнет от бешенства, будучи при первых признаках болезни принудительно заперт деревенскими жителями в сарае по совету ведуньи, отец Паскуаля, ратовавший за обучение сына в школе⁴⁰⁸. Требовавший от детей обрести «не успех, но призвание», дело жизни, отец Вальбы («Авели»), увлекши ее за собой в лес с целью что-то там показать, внезапно умирает у нее на руках⁴⁰⁹. Отца Моисея («Маска») убивают во время обыска⁴¹⁰. Труп отца Хулио («Со смертью на плече») вздулся от жары, лопнул и начал сочиться сквозь щели в

⁴⁰⁷ Лакан Ж. Семинары. ... Цит.соч. С. 201-225

⁴⁰⁸ Села К.Х. Op.cit. С. 34-35, 42

⁴⁰⁹ Matute A.M. Op.cit. P. 397-401

⁴¹⁰ Quiroga E. Op.cit. P. 201

гробу во время похорон⁴¹¹. Отец Алексиса («Когда я буду умирать») умирает, придя в отчаяние после смерти жены, на ее могиле⁴¹².

С матерями же герои вступают в неравное, фатальное противостояние. Мать, по мнению Паскуаля, способствовала связи его первой жены с любовником, плела козни, не давая ему стать на путь истинный, когда он, освободясь после первого тюремного срока, женился и пытался начать жизнь заново. Описание ее убийства сыном предваряет упоминание о его казни (можно предположить, что приговорен он был за убийство матери, то есть противостояние с ней стало причиной его смерти)⁴¹³. Вальба вспоминает, как ее охватывало бессильное желание отомстить умершей матери за себя и за братьев, «за ту бесплодную жизнь, которую она дала»⁴¹⁴, — так, будто их жизнь по-прежнему принадлежала ей. Моисей («Маска») всю жизнь тяготится тем ложным положением, в каком оказался, убив мать: он случайно задушил ее, когда от страха зажал ей, раненной во время обыска, рот, дабы она стопами не выдала, что осталась жива, и не побудила убийц вернуться, — но родственники, зная, что его застали с ее трупом на руках, и думая, что он лишь подошел к умирающей, дабы проводить ее в последний путь, воспринимают его как с детства наделенного недюжинной силой духа.

Хулио («Со смертью на плече») хоронит мать, пренебрегая претящими ему обычаями Гекулы (труп ее, завернутый в саван, закапывают под дубом, у которого он когда-то играл в детстве; на погребальной церемонии по улицам города носят пустой закрытый гроб)⁴¹⁵. Позднее некоторые его знакомые с недоумением отмечают, что он рано перестал носить траур,

⁴¹¹ *Castillo-Puche J.L.* Op.cit. P. 97-98

⁴¹² *Fernández de la Reguera R.* Op.cit. P. 25-27

⁴¹³ *Села К.Х.* Цит.соч. С. 85, 102, 106-112

⁴¹⁴ *Matute A.M.* Op.cit. P. 392

⁴¹⁵ *Castillo-Puche J.L.* Op.cit. P. 285-289

трактуют это как проявление бесчувствия⁴¹⁶. История с похоронами матери приобретает роковое звучание, если вспомнить, как герой говорит о том, что, возможно, не стал бы убийцей, если бы неожиданно не нащупал в своем кармане нож⁴¹⁷. На фоне того, что в примечании к роману проскальзывает некоторая рефлексия о тременизме как явлении, такое точечное совпадение позволяет провести параллель между романом Кастильо-Пуче и «Посторонним» А. Камю, с которым часто сравнивали «Семью Паскуаля Дуарте» (и Паскуаль, и Мерсо обречены на смерть и осуждаемы обществом за отношение к смертям своих матерей). Как и Хулио, герой Камю заявляет, будто убил в какой-то мере по роковой случайности (из-за того, что ему в глаза ударило солнце), а прокурор мотивирует справедливость запрашиваемой за убийство араба высшей меры, в числе прочего, тем, что Мерсо не был растроган смертью матери, и, значит, что-либо человеческое ему чуждо⁴¹⁸. А в романе Селы расправа над матерью, будучи упомянута в финале записок Паскуаля, открывающихся посвящением погибшему от его рук графу (и при этом проливающих свет на обстоятельства убийства матери, но не графа), на уровне композиции делается «синонимом» того преступления, в котором он публично кается и за которое, вероятно, приговорен. В свете таких литературных переключек описание смерти матери героя «Со смертью на плече» и того, что его поведение у нее на похоронах было осуждаемо горожанами, приобретает неоднозначное звучание, характерное для «материнской» темы в тременистских романах.

Герои тременистских романов будто поработаны своими inferнальными матерями. Присутствие матери тем или иным образом оказывается сопряжено для героя с преступлением закона, с риском стать жертвой стечения обстоятельств, оказаться во власти аффекта и т.д.

⁴¹⁶ *Castillo-Puche J.L.* Op.cit. P. 310

⁴¹⁷ *Castillo-Puche J.L.* Op.cit. P. 305

⁴¹⁸ *Камю. А. Посторонний* / Пер. Н. Немчиновой. — М.: Прометей, 1989. — С. 58-59

Описанное распределение ролей отца и матери наблюдается в романе «Дети Максима Худаса», к тременистским причисляемому не столь часто, как упомянутые выше. Первопричиной преступлений героев делаются козни Иларии, жены зажиточного крестьянина Максима Худаса. Она подговаривает свою дочь Энкарну забеременеть, чтобы гарантировать себе право получения наследства, не от мужа (богатого наследника Агапито Канучо, который, будучи слаб здоровьем, и зачать неспособен, и умереть может со дня на день), а от давно симпатичного Энкарне деревенского работяги Феликса; вскоре после рождения ребенка умирают и Феликс (его убили, чтобы гарантировать конфиденциальность), и Агапито, потрясенный внезапно раскрывшейся правдой. Олицетворением совести, рефлексии о произошедшем при этом выступает «ребенок» (дочь — Энкарна, которая стала невольной соучастницей в убийстве Феликса в тот момент, когда, следуя требованию матери, поддалась влечению). Заканчивается роман восстанием узнавших правду жителей деревни против Иларии⁴¹⁹.

Материнство — прообраз межличностных отношений — по праву может быть названо одной из сквозных тем романа «Ничто», повествование в котором ведется от лица юной гиперчувствительной героини, ошеломленно наблюдающей за полными темных тайн и загадок отношениями своих родных. При этом, на первый взгляд, в рассуждениях Андреи образ матери наделяется не совсем типичным для тременистского романа значением.

С одной стороны, воля матери представляется как подавляющая, даже смертоносная. Попытки теток (Исабели, по линии отца, или Ангустиас, по линии матери) заменить сиротке Андрее маму, взять ответственность за ее воспитание воспринимаются ею как посягательство на ее свободу, встречают яростное сопротивление. Патриархом рода Андреи — мужчиной, который заправляет всем в доме, — представляется Роман (отца она в своем рассказе не упоминает), матриархой (старшей женщиной в семье) —

⁴¹⁹ Ландинес Л. Цит.соч. С. 5-151

бабушка Андреи (мать Романа). На похоронах Романа именно бабушку обвиняют в его самоубийстве: ее попустительство в воспитании сыновей родственники считают причиной их несчастий⁴²⁰. Бабушке же принадлежит дом на Арибау, где полоумные родственники едва не сводят Андрею с ума.

С другой стороны — и такая интерпретация наиболее популярна у исследователей⁴²¹ — в рассуждениях Андреи явственно звучит тоска по матери.

Мать Эны Маргарита, взволнованная сближением дочери с Романом, сломавшим немало женских судеб, рассказывает Андрее о том, что в юности сама была в него влюблена. Он тогда лишь жестоко насмеялся над ее чувствами, забавлялся властью над ней. Эна освободила ее от страсти к нему.

Родив дочь, Маргарита увидела в ней свое продолжение. Боясь, что когда-нибудь Эна, будущая женщина, повторит судьбу своей несчастной матери, Маргарита как бы ощутила собственные чувства и опыт «отчужденными» в ней, сделалась способна на сопереживание. Одновременно она видит в своей красивой и уверенной дочери «другого», какую-то силу, какой не имеет сама, — и ощущает, что связь с Эной меняет и ее саму: «... [мое] собственное творенье <...> [я] создала ее почти против воли», «это она сделала меня такой, какая я теперь», «открыла мне глаза на тонкую основу жизни»⁴²². «Творение» (исп. *obra*⁴²³, привычно в значении «произведения» как плода творчества, направленной деятельности⁴²⁴) — так Маргарита называет дочь: монолог Маргариты читается как философское отступление об опыте творчества, который отвращает от «расчета», от манипуляции реальностью и тем спасает от утраты ее. Здесь как будто

⁴²⁰ Лафорет К. Цит.соч. С. 303-304

⁴²¹ Calmes V. et al. Op.cit. P.186

⁴²² Лафорет К. Цит.соч. P. 257-260

⁴²³ Laforet C. Nada. Barcelona: Destino, 1995. — P. 237

⁴²⁴ *Obra* / Moliner M. Diccionario de uso del español. T. 2: I-Z. — Madrid: Gredos, 2006. — P. 478

звучит прославление акта творения в широком смысле: и материнства, и того загадочного очарования, что свойственно Эне, любовь к которой оказывается спасительным откровением, возвышает и превращает любящего в поэта (в монологе Маргариты о «творении» как будто наиболее полно высказаны рефлексии, которые могли бы быть озвучены от лица самой Андреи как «автора»).

Чуть позже о своих отношениях с Романом Андрее говорит и сама Эна, раскрыв, что они были лишь поединком, из которого она вышла победителем. Вскоре после Роман неожиданно для всех накладывает на себя руки. Лишающий «точного знания» о себе и мире опыт приближения к «творению», любви к Эне показал иллюзорность власти Романа, построенной на спекуляции чувствами.

На первый взгляд, в истории Андреи материнство наделяется положительным значением, что для тременистского романа нехарактерно. Однако, по большому счету, и здесь имеет место «поглощение» ребенка матерью: Эна становится инструментом восполнения нехватки, толкавшей ее мать в объятия мужчины.

По Лакану, на промежуточном этапе формирования «отцовской метафоры» ребенку свойственно стремление стать *объектом* удовлетворения матери, желание превратиться в то, чего матери недостает и ради чего она куда-то отлучается⁴²⁵. Роль такого ребенка-объекта отведена Эне в рассказе Маргариты, который цитирует тоскующая по безвременно ушедшей матери сирота Андрея.

Остановка формирования «отцовской метафоры» на такой промежуточной стадии ненормальна. У матери уже обнаружилась нехватка, но «закон» («метафора отца») еще не утвердился в качестве барьера между ребенком и матерью. В этом случае ребенок ощущает себя как потенциальный «объект» удовлетворения «матери», который может быть

⁴²⁵ Лакан Ж. Семинары ... Цит.соч. С.201

поглощен ею, как орудие, с помощью которого что-то может быть вызвано в другом⁴²⁶.

С подобной диспозицией образов «отца» и «матери», часто встречающейся в тременистских романах, согласуются некоторые черты образа протагониста, сюжетные судьбы героев, то, в какой роли они вступают в субъект-объектные отношения.

Так, например, оборотной стороной *власти* какого-либо героя — его способности влиять на чужие судьбы — в тременистском романе делается его обреченность на гибель и поражение. Сила, субъектность, победа — скомпрометированы.

Брат, обладающий властью, умирает первым, причем смерть его внезапна, противоестественна и необъяснима с рациональной точки зрения. Алехандро — властный, грубый, симпатизирующий «немецкому диктатору», наследующий фамильное поместье и соблазняющий жену брата Мигеля, неожиданно гибнет при пожаре («Нина»). Воевавший на стороне националистов, царствующий в доме на Арибау, изводивший брата и соблазнивший его жену Глорию Роман внезапно накладывает на себя руки («Ничто»). Пабло, брат Хулио, гибнет от туберкулеза спустя полгода после конца войны, а их слабый, невротичный брат Эмилио, пусть и ненадолго, но переживет его («Со смертью на плече»). Именно убийца, «Каин», представляется жертвой Вальбе Авель. Она остро ощущает отчаяние и унижение Альдо в тот момент, когда он, грозный патриарх рода, всего себя посвятивший заботе о фамильных землях, убивает младшего брата Тито — легкомысленного гуляку, который неожиданно вернулся в деревню во время отъезда Альдо и без особых усилий достиг успеха в управлении семейными делами; в него же влюблена жена Альдо Жаклин⁴²⁷.

Если протагонист (его действие, производимая им или происходящая с ним перемена) есть лишь объект удовлетворения другого (то есть

⁴²⁶ Fink B. A Clinical Introduction to Lacanian Psychoanalysis: Theory and Technique. — Cambridge: Harvard University Press, 1997. — P. 179

⁴²⁷ Matute A.M. Op.cit. P. 507

инструмент привнесения изменений во «вне» себя самого), то едва ли возможна эволюция, изменение протагониста *относительно* этого «вне» (ибо оно не останется неподвижным относительно такого протагониста). Значит, его положение в этом пространстве не может измениться каким-то очевидным, кардинальным образом: он движется в унисон с пространством, в которое погружен.

С этим согласуется ряд особенностей сюжета и повествования тремендистского романа.

Во-первых, неоднозначность финальной ситуации героя: является ли Паскуаль преступником или жертвой? Повзрослела ли Андрея? Критики и исследователи бились над этими вопросами⁴²⁸, и однозначный ответ на них едва ли справедлив.

Во-вторых, то, что герой в своем рассказе представляет себя как пассивно пребывающего на обочине жизни парию; если он и играл активную социальную роль, то когда-то в прошлом. Хулио, ранее участвовавший в войне, ведет замкнутый образ жизни. Хуан Риско, бывший военный журналист, на момент повествования скрывается под чужим именем. Андрея — сирота-приживалка; ей трудно стать своей в компании сокурсников, чей уровень достатка и социального благополучия составляет печальный контраст с нищетой, в которой живут она и ее родные, она сокрушается, что ей в жизни суждено быть не актором, а «соглядатаем»⁴²⁹. Вальба — праздная дочь ненавидимых деревенскими жителями землевладельцев, ранее учившаяся в школе, но после возвращения в деревню погрязшая в вынужденном безделье. Нина изнывает от одиночества в деревне, куда ее, светскую красавицу, привез муж.

При формальном различии социальных статусов героев, положения их сходны тем, что сопряжены с социальной изоляцией.

⁴²⁸ См., например, *Jordan B. Laforet's Nada as Female Bildung? // Symposium: A Quarterly Journal in Modern Literatures*. New York, 1992. Vol. 46, № 2. P. 105-118.

⁴²⁹ *Лафоре́т К.* Цит.соч. С. 244

В сознании протагониста, — подобно тому, как это, согласно концепции Лакана, происходит в сознании ребенка, чей «отец» слаб и не в силах ограничить власть «матери», — слаб оказывается «закон»: регистр значимых в равной мере и для него, и для другого истин, который, регламентировав посягательства другого на него, перевел бы отношения между другим и им самим из ранга объектных в ранг субъект-субъектных.

Герой тременистского романа пытается определить пределы своей воли и ответственности, истоки своих чувств, произвольно изолируя «себя» из внешнего (исторического и др.) контекста; порядок, учреждаемый подобным образом, не может оказаться состоятелен: отрицая границы своего «я», герой отрицает границы мира. Нечто в мире приобретает власть над ним: по мере того, как внешние резоны происходящего из его истории испаряются, «отсутствующую каузальность» в ней замещают «сверхъестественные» существа и обстоятельства⁴³⁰.

В тременистских романах нередко встречаются образы inferнальных «двойников» или иных персонажей с дьявольской меткой; в их кознях и провокациях протагонисты усматривают корень собственных бед.

Например, дядя Андреи Роман обладает властью над умами людей, окружающих его, производит на них впечатление «восточного мага, который вот-вот откроет вам какую-то тайну», а среди разных диковинок хранит собственноручно сделанную статуэтку божка Шочипильи, который, как он говорит Андрее, «в пору своего могущества <...> принимал в жертву человеческие сердца»⁴³¹.

В облике Щеголя — любовника жены, сутенера сестры Паскуаля — присутствуют бесовские метки: он одноглаз и рыжеволос (эти черты в

⁴³⁰ Тодоров Ц. Введение в фантастическую литературу. Перев. с франц. Б. Нарумова. — М.: Дом интеллектуальной книги, 1999. — С.93

⁴³¹ Лафорет К. Цит.соч. С. 76, 252

христианской образности нередко интерпретируют как приметы дьявола⁴³²): похваляясь связью с сестрой Паскуаля, он говорит ему колкости, будто подталкивая его к преступному пути («Если б ты гулял с моей сестрой, я б тебя убил!»). Убийство Щеголя станет первым в череде учиненных Паскуалем расправ.

В описании облика Марио, брата Паскуаля, смерть которого Паскуаль называет в качестве косвенной причины своей ненависти к матери и расправы над ней, проскальзывают и черты «Христа наоборот» (Сатаны): родился он от неизвестного отца у не отличавшейся целомудрием матери, когда та была уже старухой; глядя на его труп, Паскуаль отмечает, что «смерть его возродила», и в то же время ему «чудится неладное» в словах сеньора Рафаэля, когда тот называет покойного «ангелочком». Мать Паскуаля избегала контактов с водой⁴³³ (испытания водой были практикой выявления ведьм⁴³⁴).

В романе «Нина» героиня в облике своего деверя (Алехандро), пытающегося соблазнить ее, подчинить себе ее волю, подмечает дьявольские метки. Ей кажется, что алые отблески огня камина сообщают его лицу что-то сатанинское. А силуэт Мигеля (ее мужа, соперника Алехандро) в лучах заходящего солнца напоминает ей изображение Архангела. Алехандро тяготится любыми ограничениями, горд, одержим жаждой власти, искушает героев, призывает их перестать бояться греха и жестокости («Может, для жизни в Раю и нужно душу беречь в чистоте <...>, но для жизни здесь, на земле, это вовсе не обязательно»). Нина опасается, что «скоро станет не более чем игрушкой в его руках»⁴³⁵. Во время прогулки по кладбищу он убеждает ее отведать вина с ветчиной («Пей же <...> это не

⁴³² Села К.Х. Цит.соч. С. 39

Ford J.M. The Physical Features of the Antichrist // *Journal for the Study of the Pseudepigrapha.* — 1996, №. 14. — С. 28, 35, 37

⁴³³ Села К.Х. Цит.соч. С.34, 40, 42, 46-47

⁴³⁴ *Peter T.G.* River Ordeal—Trial by Water—Swimming of Witches: Procedures of Ordeal in Witch Trials // *Demons, Spirits, Witches.* — 2008. — P. 130

⁴³⁵ *March S.* Op.cit. P.44-45, 104, 84

яд: это кровь!»⁴³⁶), будто делая ее участницей обряда, переворачивающего христианскую практику причастия. Нине в смерти Алехандро в огне во время пожара на следующий день после того, как она нашла силы порвать с ним, видится Божий промысел («Бог решил проблему; обратил в прах того, кто жизни мне не давал»⁴³⁷). Сюжет «мистифицирован» библейскими аллюзиями: рассказ об адюльтере героини звучит как история об искушении и встрече с дьяволом, а типичная для тременистских романов сюжетная линия противостояния между братьями (аллюзия на братоубийственную войну) дополняется отсылкой к противостоянию Архангела Михаила и Люцифера.

Библейские, мифологические аллюзии, несмотря на их довольно частое появление в тременистских романах, не ложатся в них в основу конкретно-явленной, закреплённой словесной формулой, с необходимостью воспроизводимой при пересказе «фабулы». При всей своей узнаваемости, они остаются на уровне сюжета — «отвлечения, вывода, делаемого <...> из совокупности событий»⁴³⁸. Иными словами, не столько способствуют появлению целостного объяснения происходящего, сколько подчеркивают возможную множественность его объяснений.

3.3 «Метафора отца»: взаимодействие героя с «законом» и иными фантастическими обстоятельствами

Для сознания, в котором слаб «закон», утверждающий границу меж «я» и миром, «я» и «другим», действие «закона» становится привлекательно само по себе, ощущается источником удовольствия⁴³⁹, необходимой защиты от того, чтобы оказаться захваченным, «поглощенным» какой-то

⁴³⁶ March S. Op.cit. P.71-72

⁴³⁷ March S. Op.cit. P. 206

⁴³⁸ Зунделович Я. Сюжет / Литературная энциклопедия. Словарь литературных терминов. Т.2 — М.: Издательство Л.Д. Френкель, 1925. — ст. 900

⁴³⁹ Zizek S. The plague of fantasies. — London: Verso, 2008. — P.47

приходящей извне силой; в таком сознании сильна потребность в утверждении «закона»⁴⁴⁰.

Вкупе с этим, сама исходная слабость «закона» как таковая, сама исходная эфемерность границы меж его «я» и миром, «другим», располагает носителя сознания ощущать себя не субъектом действия, а *инструментом* достижения чего-либо вовне. Соответственно, закон он ощущает как источник наслаждения, а себя — как инструмент наслаждения этим законом⁴⁴¹. Действия носителя такого сознания могут производить впечатление невоздержанности, но, по сути, он преступает закон из-за потребности не столько предаться беззаконию (подорвать закон), сколько, напротив, ощутить действие этого закона на себе (утвердить закон, оказаться в его власти)⁴⁴². Однако закон, который субъект находит по собственному произволению, — искусственен (коренится в его же сознании, а не превосходит его) и потому не в силах избавить от сомнения и тревоги.

Если протагонист тременистского романа пытается установить свой собственный закон, выйти хотя бы и ценой своей жизни за пределы существующего порядка, то гибель его делается лишь закономерным этапом в утверждении последнего.

Паскуаль свободную волю доказывает через отказ от свободы: «хочется облегчить <...> совесть <...> исповедью <...> но в этой жизни прощения не прошу. Зачем? <...> со мной сделают что намечено, не то <...> примусь за старое. Не хочу просить о помиловании <...> Пусть свершится, что написано в небесной книге»⁴⁴³. Приговор не обрекает Паскуаля на

⁴⁴⁰ Swales S. Perversion: A Lacanian Psychoanalytic Approach to the Subject. — New York: Routledge, 2012. — P.41

⁴⁴¹ Zizek S. Op.cit.

⁴⁴² Fink B. An introduction to “Kant with Sade”. In: Against Understanding: Commentary, Cases and Critique in a Lacanian Key. — New York: Routledge, 2014. — P. 128

⁴⁴³ Села К.Х. Семья ... Цит.соч. С. 26

сопротивление, он для него — то «подполье», в котором можно осмелиться на преступление, не маскируя порывы в угоду «общему понятию»⁴⁴⁴.

Когда бывший военный журналист Хуан Риско на войне инсценирует свою смерть, а после ее окончания живет, скрываясь под именем убитого солдата, он нарушает закон, установленный социумом, и подменяет его собственным. Однако едва ли не в большей мере, чем желанием скрыться, он одержим противоречащим тому «закону», который же сам и установил, желанием быть обнаруженным: смыслом его существования в новом качестве становятся попытки опубликовать роман, где, назвав героя собственным именем, он описывает подлинную историю своей «смерти». «Мертвый для всех, он жил в плену призраков и воспоминаний. Его не переставали грызть сомнения и отчаяние от того, что тогда, на войне, он не осмелился покончить с собой», — говорит Риско о своем герое⁴⁴⁵. В финале романа есть намек на самоубийство Риско.

Подобный сюжет, где герой, тщаь подорвать существующий порядок вещей, совершает «самоубийство», разыгрывается на первых же страницах романа «Маска» в рамках одной сцены.

«Моисей на сотрапезников смотрел, как в подзорную трубу, сквозь донышко бокала. Сквозь свое отчаянное одиночество. Сквозь обуревавшее его желание разразиться хохотом, смеяться, смеяться, смеяться, пока все нутро не вывернет от смеха. Не метафорически; буквально: с трррреском! — здесь же, не сходя с места, — лопнуть. От отвращения, от усталости, из протеста, и чтобы трещина прошла по телу, — крррак! — и чтобы зловонные, липкие, темные брызги покрыли эту тонкую, как нижняя юбка, белую скатерть, уставленную фарфоровыми блюдами с золотистыми кусочками филе. <...> ‘Не теряйте самообладания! Игнасия!’ — скажет Рафаэль, выказывая хладнокровие, свойственное профессиональным военным <...>.

⁴⁴⁴ Герасименко М.В. «Записки из подполья» и «Семья Паскуаля Дуарте»: отзвуки подполья в тремедистском романе // Вестник Моск. ун-та. Серия 9. Филология. — №3, 2023. — С. 134–141

⁴⁴⁵ Cajal R.M. Op.cit. — P. 231-233

Потому что Игнасия, конечно, зайдется в визге, вскочит, опрокинув стул <...>. Ньевес, чувствуя, как красновато-коричневое студенистое вещество стекает вглубь ее декольте, позовет на помощь мужа; а может, и не мужа: мужчины здесь, чтобы желать и спасти ее. <...> А потом они скажут:

— Моисей... Черт! Ни минуты покоя. Мало мне проблем без него. <...>

— Он мне говорил, что у него есть страховка на случай смерти. <...>

— Бедолага был влюблен в меня; не смог совладать с собой ...»⁴⁴⁶.

«Смерть» героя ничего не меняет; родственники, окружавшие его, по-прежнему пребывают в границах своих ненавистных ему ролей и характеров, остаются глухи к его боли.

«Самоубийство» героя или какая-то его экстраординарная выходка, имевшие целью разрыв с существующим порядком или дестабилизацию его, на деле оказываются лишь индикатором, доказывающим стабильность этого порядка. Да и происходят они преимущественно в фантазии героя. Моисею, Хуану Риско известно о самих себе нечто, что скрыто от других: первому — что убил мать, второму — что остался жив. Но такое знание становится не точкой опоры в деле перемены жизни, а лишь новой точкой зрения, с которой герои жизнь вынуждены воспринимать. В этом смысле сюжет тременистского романа оказывается историей о жизни «после смерти»: после преодоления некоего рубежа.

Нарушение узнаваемого хода вещей — «закона» — является в сознании героя функцией «потрясающего» события. Но конечной «целью» нарушения «закона» является его же утверждение. Таким амбивалентным действием «закона» — границы — предопределяется и специфика изображения положения героя в пространстве, паттерны его физического движения.

⁴⁴⁶ Quiroga E. Op.cit. P. 14-16

Почти всегда действие тременистского романа происходит в замкнутом пространстве: в тюремной камере, больнице, фамильном доме и т.д. «Внешнее» пространство при этом часто представляется иллюзорным. И если в финале романа герой «обретает свободу», то изображается стоящим на границе, а не преступившим ее (как Паскуаль, бросающийся бежать после убийства матери; Андрея, уезжающая из Барселоны; Педро, покидающий Авилу; Вальба, садящаяся писать мемуары перед отъездом из деревни), или возвращающимся обратно (безумный Базилио); неопределенность подчеркивается тем, что действие финальных сцен происходит в темноте (в «Хуане Риско», «Семье Паскуаля Дуарте»).

Направляясь куда-то, герой будто избегает цели собственного движения. Перемещения его хаотичны, попытки направленного движения заканчиваются приступом тревоги, бегством, попыткой спрятаться. Прибывает куда-либо он всегда с опозданием, не вовремя, когда его не ждут, ночью или на рассвете. Оказывается в позиции «внезаходимости» по отношению и к внешнему, и к внутреннему пространствам:

«... нужный мне дом. <...> Я стояла, прижавшись к прутьям высокой садовой решетки, и не решалась позвонить. Неожиданно стеклянная дверь<...>распахнулась,<...> мне стало так страшно, <...> я тоже кинулась бежать<...>лишь бы скорее скрыться... Придя в себя, я посмеялась над собой, но к решетке уже не вернулась.»⁴⁴⁷ («Ничто»);

«При виде их, не знаю уж почему, я поспешно спрятался. <...>мне вдруг отчаянно захотелось выскочить <...> но я предпочел воздержаться<...>»; «Я пробежал немного — тень пробежала тоже; я остановился — остановилась и тень. <...> ринулся бежать <...>»⁴⁴⁸ («Семья Паскуаля Дуарте»);

«Нина хотя и чувствовала, что ее необъяснимым образом тянет в замок, — никогда не осмеливалась туда подняться. Лишь бродила неподалеку,

⁴⁴⁷ Лафорет К. Цит.соч. — С. 230-231

⁴⁴⁸ Села К.Х. Цит.соч. С. 96

во власти ностальгии о чем-то, — она и сама не знала, о чем.» («Нина»)⁴⁴⁹.

Заветной целью мечтающего о свободе героя становится «город». При изображении пребывания в «городе» второстепенных персонажей, принадлежащих тому же пространству, что и герой (членов его семьи), актуализируется то его значение, каким он издавна наделялся в европейской (в частности, в испанской) литературе.

Город оказывается средой, обрекающей на блуждания и одиночество, искушающей отступить от этической нормы⁴⁵⁰; второстепенный герой тременистского романа, очутившись в городе, оказывается в положении преступника, блуждает, теряется. Дядя Андреи, заподозрив улившуюся ночью из дома жену в неверности, в ярости бросается вдогонку и находит ее в неблагополучном квартале Барселоны в компании картежников⁴⁵¹; брат Вальбы в городе угодил в тюрьму за участие в антиправительственных собраниях, а свою маленькую сестру она забывает забрать из холла гостиницы, встретив любовника на Сочельнике в городском доме приятелей⁴⁵²; сестра Паскуаля, уйдя в город с украденными у родителей деньгами, обосновалась в борделе⁴⁵³. Для самого героя бегство оборачивается инверсией цели — возвращением.

Городом, куда герои направляются, нередко называется Мадрид. Во второй половине XIX века, по мере либеральных преобразований и индустриализации экономики, налаживания железнодорожного сообщения, — увеличиваются пригородная зона Мадрида и буржуазная прослойка населения. И без того давно известный в литературе как пристанище

⁴⁴⁹ *March S.* Op.cit. — 56

⁴⁵⁰ *Torres-Pou J., Juan-Navarro S.* La ciudad en la literatura y el cine: aspectos de la representación de la ciudad en la producción literaria y cinematográfica en español. PPU, Promociones y Publicaciones Universitarias. — Florida: PPU, 2009 — P. 7-8

⁴⁵¹ *Лафорет К.* Цит.соч. — С. 191-201

⁴⁵² *Matute A.M.* Op.cit. — P. 460-462, 476

⁴⁵³ *Села К.Х.* Цит.соч. — С. 38-39

пестрой толпы нечистых на руку искателей удачи, прибывающих из всех провинций, и как «столица, где все продается и покупается»⁴⁵⁴, город с его кафе и казино, театрами и салонами становится также и местом, где грань между средними слоями общества и аристократией иной раз нет-нет, да и окажется проницаема. Зажиточные буржуа тешатся надеждой, что им, при должной изобретательности, удастся войти в аристократические круги; провинциалы живут без гроша, категорически не допуская мысли о возвращении на родину; мечты недавно прибывших одновременно и подкрепляются внешним дружелюбием, с каким горожане встречают путников, и размышляются чувством одиночества, настигающим того, кто лишился связи со своими корнями⁴⁵⁵. Неудивительно, что тременистский герой, сбежав из дома в надежде начать жизнь с чистого листа, попадает в Мадрид, описание которого воспроизводит мотивы, характерные для его изображения в костюмбристских очерках П.А. де Аларкона, романах Б.П. Гальдоса, в П. Барохи и других писателей конца XIX — начала XX века.

В Мадрид, надеясь укрыться от семейных неурядиц, прибывает Паскуаль. От одиночества связавшись с дурной компанией, становится жертвой мошенников («Я был наслышан о великом мадридском жульничестве, <...> друзей в Мадриде мне как раз недоставало»⁴⁵⁶). Он наивно полагал, что поездка в столицу станет первым шагом на пути в Америку; на деле же Мадрид оказывается конечным пунктом его путешествия, ложной в своей кажущейся достижимости целью («...с намерением в столице не задерживаться, <...> махнуть в Америку <...>

⁴⁵⁴ *Сервантес М. де.* Цыганочка / Назидательные новеллы. Пер. Б. Кржевского. — М.: Правда, 1961. — С. 16

⁴⁵⁵ См., например:

Galdós B.P. Tristana. — Barcelona: Linkgua, 2012. — P. 16, 26

Martín P.S. La idea de ciudad en la literatura española del siglo XIX. Las ciudades españolas en la obra de Pedro Antonio de Alarcón (1833-1891). — Ciencia e ideología en la ciudad: I Coloquio Interdepartamental. Valencia, 1991 / coord. por Horacio Capel Sáez, José María López Piñero, José Pardo Tomás. — V. 1, 1994. — P. 285-299

Бароха П. Вечера в Буэн-Ретиро / Туман; Авель Санчес. Тиран Бандерас. Салакаин Отважный. Вечера в Буэн-Ретиро: Пер. с исп. В. Виноградова. — М.: Худож. лит., 1973. — С. 625, 700, 744

⁴⁵⁶ *Села К.Х.* Цит.соч. — С. 79

прибыли в Мадрид. <...> Поездка до порта тянулась дольше, чем из деревни до Мадрида <...> я был простак, веря, что песет у меня в кармане хватит добраться до Америки»⁴⁵⁷). Вернувшись домой, он узнает об измене заскучавшей жены (после чего она, по неназванным причинам, умирает у него на руках), убивает ее любовника и попадает в тюрьму⁴⁵⁸.

«Эна писала мне из Мадрида. Весь курс моей жизни круто менялся. <...> отъезд волновал меня — ведь он нес мне освобождение»⁴⁵⁹, — рассуждает Андрея в финале своего рассказа. Однако о том, как сложилась ее жизнь после отъезда в Мадрид по приглашению подруги, не сообщается, а описание ее обстоятельств в начале и в конце романа намекает на их идентичность. Во-первых, она будто меняет одну отравленную болезненной экзальтацией семью на другую: склонной к макиавеллизму Эне, в чьей семье Андрею предстоит жить, происходившее в доме на Арибау представлялось не страшным, а диковинным, забавляло ее; мать Эны одной из поворотных точек своего становления называет страдания, которые принесла ей влюбленность в Романа (изводившего Андрею и других жителей дома на Арибау). Во-вторых, Андрея, из условного будущего вспоминая и год в Барселоне, и отъезд в Мадрид, утверждает, что, хотя *прежних* иллюзий не имела, все же в Мадрид она отправлялась с теми же чувствами, с какими за год до того прибыла в Барселону⁴⁶⁰, и говорит о ней с ностальгией, будто мечтая вернуть прошлое⁴⁶¹. Это позволяет предположить, что поездка в Мадрид ей принесла лишь иллюзию освобождения, а обретение «семьи» в лице Эны и ее родных едва ли избавило от одиночества.

В рассказе героя «Со смертью на плече» о Мадриде тоже говорится и о

⁴⁵⁷ Села К.Х. Семья ...Цит.соч. С. 79-82

⁴⁵⁸ Села К.Х. Цит.соч. — С. 86-91

⁴⁵⁹ Лафорет К. Цит.соч. С. 314

⁴⁶⁰ Лафорет К. Цит.соч. С. 186, 256-263, 314

⁴⁶¹ Jordan B. Op.cit. P. 110-111

фантастичности, двусмысленности целей вновь прибывающих, и об их ложной надежде на освобождение; Мадрид — ад, скрытый за мишурой ночной жизни:

«...Мадрид ночью — греза наяву. Сияние фонарей <...> ослепительные вывески <...>. Сколько фантастических ночей я провел, кружа по Гран-Виа! Увидел бы меня кто, — счел бы полицейским, сумасшедшим, бездельником. А я-то был, что осел несчастный, который все ходит по кругу да крутит и крутит это свое колесо. Потому что, может статься, речь шла об одном: забыть прошлое, забыть, забыть. А может, — напротив: не допустить, не желать, не знать забвения <...>»⁴⁶²;

«...В Мадрид я отправился с единственным желанием: умереть. <...> Столица <...> сцена, подходящая чтобы проявить что героизм, что малодушие»⁴⁶³; «Мадрид в этот [ночной] час подобен зоопарку <...> Звери <...> вкушают преступной жизни, упиваются собственной несправедливостью. <...> По кабаре и барам ходят простаки, до сих пор воображающие, будто грех — это легко. А грешить сложнее, чем кажется. Чтобы грешить так, как повелевает Бог (ах, простите! как Бог *осуждает*), — надо во многие вещи перестать верить. <...> Залог большого греха <...> — не случайное излишество, а совершенный, безукоризненно точный расчет»⁴⁶⁴.

Как герой не в силах убежать от себя и собственных воспоминаний, так он раз за разом вопреки своему желанию возвращается в то место, где свершилось потрясшее его событие; характерен мотив возвращения.

«У меня было такое чувство, будто я привязана ниткой к нашему дому и, по мере того как проходит время, меня подтягивают к улице Арибау,

⁴⁶² *Castillo-Puche J.L.* Op.cit. P. 109

⁴⁶³ *Ibid* P. 75

⁴⁶⁴ *Ibid*. P. 124

к парадной, к комнате Романа, там, на чердаке»⁴⁶⁵, — вспоминает Андрея.

«...земля не настолько велика и обширна, чтоб, переменив место жительства, не слышать вопля собственной совести»⁴⁶⁶, — рассуждает Паскуаль Дуарте.

В романе «Со смертью на плече» — в одном из наиболее поздно опубликованных тременистских романов (1951), содержащем, как уже отмечалось нами, рефлексию о тременистском романе, свойственных ему приемах и штампах, — сказано: «...было бы огромной ошибкой пытаться найти на испанской земле селение или места, описанные в этом романе <...>. Реальность для романиста если и важна, то лишь как предлог <...>. Ведь то, что рисует воображение, диктуется законами действительности несравненно более глубокой <...>»⁴⁶⁷.

Эхо гражданской войны, исторических катастроф по-разному звучит в судьбах героев (в судьбе Андреи — через самоубийство Романа, в судьбе Хулио — через невротический страх смерти от заразы, выкосившей его семью, и т.д.). При объективной разнице потрясших их событий, контекстуальные значения этих событий в сюжетах и их описания в разных романах сходны, — отчасти отсюда, возможно, ощущение литературного «штампа», вырождения тременизма, о котором писала И.А. Тертерян: «... тременизм довольно скоро выродился. Лишь у немногих последователей Селы 'страшное' показано как состояние общества. Зато многочисленны книги, в которых ощущение одиночества, ужаса, заброшенности объясняется неким вечным, тяготеющим над человеком проклятием — смертью, сознанием греховности и вины и т.п.»⁴⁶⁸. В конечном счете, в

⁴⁶⁵ Лафорет К. Цит.соч. С. 275

⁴⁶⁶ Села К.Х. Цит.соч. С. 103

⁴⁶⁷ Castillo-Puche J.L. Op.cit. P. 8

⁴⁶⁸ Тертерян И.А. Камило Хосе Села. предисловие к сборнику прозы. — М.: Прогресс, 1980. — С. 13

историях тременистских героев не столько запечатлены социальные потрясения, сколько воплощено движение изувеченного *сознания*.

В разных романах описано одно и то же положение героев (они погружены в воспоминания, ослеплены страстями и фобиями), но обеспечивается оно в каждом новом романе новым антуражем, как если бы объекты внешнего мира были взаимозаменяемы. Несколько забегаая вперед (подробнее об этом будет сказано в IV главе диссертации), отметим: в случае тременистского романа такое сходжение важно не только тем, что позволяет выделить типологические черты тременистского романа. Взгляд на серию тременистских романов как на «единый текст» помогает прояснить семантику каждого отдельного романа, понять природу производимого каждым отдельным романом эстетического впечатления.

Ведь, к примеру, тременистский роман — роман о травме. А примета травмы — нарушение символизации опыта⁴⁶⁹. С этой точки зрения, предсказуемо, что особенности организации повествования не оставляют места четкой и однозначной экспликации связи между частным, индивидуальным — и всеобщим, глобальным, историческим измерениями действительности. Умолчания, подтасовка целей, содержаний, намерений, идей, руководствуясь которыми сам герой или кто-то в его окружении совершает преступление, — и разница этих целей, содержаний, намерений, идей у разных героев в разных романах — призваны обнажить самую суть события, непосредственную, тождественную, безотносительную и нерасщепленную реальность.

Герой тременистского романа, подобно Дон Кихоту⁴⁷⁰, «расходится с современностью в понимании того, как связаны, как соотносятся идея и вещь, слово и предмет, субъект и объект, сознание и бытие, абсолютное и

⁴⁶⁹ *Laub D.* Traumatic shutdown of narrative and symbolization: A failed empathy derivative. Implications for therapeutic interventions 1 // *Psychoanalysis and holocaust testimony*. – Routledge, 2017. – С. 49-50

Мороз О., Суверина Е. Trauma studies: История, репрезентация, свидетель // *Новое литературное обозрение*. – 2014. – Т. 1. – №. 125. – С. 59-74.

⁴⁷⁰ *Бочаров С.Г.* О композиции «Дон Кихота» / О художественных мирах. — М.: Советская Россия, 1985. — С. 8

относительное, сущность и явление, роман и действительность». Структура его образа мира оказывается «несовместима со структурой мира вокруг него». В контексте целого романа и история героя располагает к рефлексии над «жанром» того реалистического мышления, что имеет целью деяния оценить по намерениям, точно и однозначно отразить суть событий и рационализировать связи между ними, сведя их к причинам и следствиям.

В изображении места действия присутствует двойная оптика. Нередко события, согласно сюжету, происходят в какой-то социально или культурно значимой локации, но в том описании места действия, какое дает герой в своем рассказе, присутствует топика, отсылающая к ритуально-магическим представлениям и практикам, связанным с инициацией, с пересечением границы между земным и потусторонним мирами.

Представляется исторически конкретным и, вместе с тем, мистифицируется и пространство действия в романе «Ничто» — дом на Арибау. Как предполагают исследователи, у «дома на Арибау» был реальный прототип: Лафорет родилась и гостила в студенческие годы в доме на пересечении Консехо де Сиенто и Арибау; письма, в которых она рассказывала о жизни там, позднее послужили ей основой для сюжета будущего романа⁴⁷¹. Рассказ Андреи полон буквальных топографических зарисовок города (упоминаний площадей, улиц, кварталов). Однако свое пребывание на Арибау она мистифицирует, в ее рассказе оно наделяется пугающим ритуально-символическим значением: «Когда ты подольше здесь поживешь, этот дом, и его запах, и его старые вещи (если ты такая же, как я) вцепятся в тебя»,⁴⁷² — страшит Андрею ее дядя; дом видится ей местом заточения, ее собственного погребения, утраты прежней идентичности: «Покрытая черной накидкой турецкая тахта, на которой я должна была

⁴⁷¹ *Rolón-Barada I. Carmen Laforet's Inspiration for Nada (1945) / Spanish Women Writers and Spain's Civil War. — New York: Routledge, 2016. — P. 123*

⁴⁷² *Лафорет К. Цит.соч. С. 112*

спать, возвышалась посреди комнаты <...> словно катафалк, окруженный скорбными фигурами»⁴⁷³.

Подобным образом описана и первая ночь Нины в фамильном деревенском доме мужа, переезд куда делается завязкой действия в романе: «В тусклом свете электрической лампы предметы обретали невообразимые размеры <...> рояль казался похожим на гроб. Нина не могла отвести глаз от него, от портретов покойных родственников <...>. Казалось, в комнате витает дух меланхолии, старости, смерти <...> призраки в ярости взирают на незваную гостью. <...> ‘Последний, кто в этой кровати лежал, должно быть, и помер в ней <...>’. <...> тьма медленно ползла к Нине из всех четырех углов»⁴⁷⁴.

Как пространство на границе с потусторонним описаны фамильный дом и деревня Авелей в рассказе безымянного героя, вспоминающего, как когда-то в детстве его, едва оправившегося от тяжелой болезни, привела к ним мать: «...мы заблудились <...>. Дорога <...> вела нас, словно эхо. Мы приближались к иному миру. <...> Сверху проникал свет — пленительный свет, я следовал за ним»⁴⁷⁵. Аналогичным образом и Базилио (герой романа «Мы, мертвые: <...>») описывает дом умалишенных как переходное, на границе с потусторонним миром пространство: «Этот внутренний дворик, будь он проклят, — ни квадратный, ни круглый, — поди разбери, где выход и куда все исчезает! Одно могу сказать: кто отсюда пропадет, тот точно уже не вернется»⁴⁷⁶.

Апартаменты, которые арендует вернувшийся с войны Хулио, герой романа «Со смертью на плече», оказываются точкой пересечения официально-исторического и субъективно-эсхатологического планов. «Я живу на Гран Виа, на девятом этаже. <...> В башню можно попасть, пройдя

⁴⁷³ Там же. С. 35-36

⁴⁷⁴ March S. Op.cit. P. 10

⁴⁷⁵ Matute A.M. Op.cit. P. 263

⁴⁷⁶ Sánchez Camargo M. Op.cit. — P. 16

длинный узкий коридор без дверей, огибающий здание <...>. Большое окно окаймляет ее <...>. Жалюзи не закрываются до конца <...>. Посреди комнаты — огромное зеркало <...>. Башня полуразрушенная, — рассыпется, того и гляди, — но для меня (мне-то о завтрашнем дне думать не нужно) в самую пору <...>. Здесь я живу, если только это можно назвать жизнью. Отсюда сверху мне прекрасно видно, что творится в городе <...> иной раз приходится ущипнуть себя, чтобы убедиться, что это взаправду <...>. Снующие внизу машины, прохожие <...>, гримасы на рекламных щитах — все кажется кошмарным видением»⁴⁷⁷. Герой напряженно наблюдает за призраками будто бы недоступной ему земной жизни из окон старого ветхого дома на Гран-Виа. Сопровождавшееся масштабными акциями по сносу прежней архитектуры, освещавшееся в прессе строительство центральной улицы Мадрида развернулось на рубеже XX века, хронологически совпало с поворотными в истории страны событиями, в связи с которыми (усилиями идеологов Республики, режима Франко и др.) Гран-Виа несколько раз подвергалась знаковым реноминациям⁴⁷⁸.

Так же Чинчилья — тюрьма, где заперт Паскуаль, — реально существующая локация, старая тюрьма, расположенная в крепости, чье возведение началось еще Средние века⁴⁷⁹. Выглядит неслучайным упоминание ее в контексте разговора о 1930-1940-х годах (в это время разворачивается действие романа), о трагическом конце не то преступника, не то «жертвенного агнца»: в 1936 году, в преддверии обороны Мадрида, тысячи потенциальных сторонников повстанцев, вывезенных из переполненных тюрем Мадрида и, согласно официальным документам, переведенных в Чинчилью, на самом деле были без суда и приговора расстреляны в Паракуэльосе⁴⁸⁰. Характерно, что хотя начало записок, где

⁴⁷⁷ *Castillo-Puche J.L.* Op.cit. — P. 71-72

⁴⁷⁸ *Del Corral J.* La Gran Vía: historia de una calle. T. 7. — Madrid: Silex Ediciones, 2002. — P. 21, 215

⁴⁷⁹ *Mencia D.I.* Castillo de Chinchilla de Monte-Aragón: Una visión arqueológica // Al-Basit: Revista de estudios albacetenses. — 2011. №56. — P. 171-176

⁴⁸⁰ *Preston P.* Les matances de Paracuellos // Ebre. — 2010, № 38 (5). — P. 126-146

Паскуаль говорит о вольной жизни, изобилует очень детальными и предметными, условно «костумбристскими» зарисовками (описаниями интерьеров, рациона, обычаев и т.д.), о своем быте в Чинчилье он сообщает точно, едва замечая его за пеленой обуревающих эмоций. Будучи заперт в камере наедине со своими мыслями, он будто лишается плоти, физической чувствительности.

Балансирующие на грани жизни и смерти протагонисты тремендистских романов как бы невольно осуществляют желание взглянуть на мир глазами «покойника», «с другого берега», в котором признавался один из героев известных «систематической эксплуатацией несоответствий»⁴⁸¹ эсперпенто⁴⁸² Р. де Валье-Инклана⁴⁸³. Их видение деформирует реальность, как кривое зеркало. И персонажи, которых они рисуют в своих рассказах, нередко изображаются, подобно марионеткам Валье-Инклана, в «образе, совершенно неадекватном трагической роли или ситуации»⁴⁸⁴.

Болезнь, грубая медицинская практика, палач увечат и лишают узнаваемых очертаний их тела. Вальба вспоминает, что попытки брата занять такую позу, в которой не была бы заметна его хромота, делали его похожим на «куклу, которую дергают за ниточки», могли показаться веселой игрой и смешили окружающих⁴⁸⁵. Брату Паскуаля Марио свиньи объедают уши, уродуя его лицо и лишая бедолагу, и без того от природы не способного ни говорить, ни ходить, последнего сходства с человеком; умирает он, утонув в кувшине с маслом. В чудовищных сценах, вероятно,

⁴⁸¹ Lyon J. The theatre of Valle-Inclán. New York : Cambridge University Press, 1983. P.90, 128

⁴⁸² Эсперпенто — «театральный жанр, созданный Валье-Инкланом в 20-х годах. Эсперпенто (исп. *esperpento* — пугало, страшилище) — это маленькая гротескная пьеса, фарс, одновременно злободневный и условный, балаганно-грубый и тонко-ироничный». Тертерян И.А. Испытание ... Цит.соч. С. 190

⁴⁸³ Valle-Inclán R. del. Martes de carnaval. — Madrid : Espasa-Calpe, 1990. — P. 115

⁴⁸⁴ Lyon J. Op.cit. P. 90, 128

⁴⁸⁵ Matute A.M. Op.cit. — P. 382

содержится аллюзия на применявшиеся в годы братоубийственной войны пыточные практики (противников опаивали касторовым маслом перед избиением, отрезали им уши⁴⁸⁶). Однако прямых упоминаний таких в тексте нет: жестокость умножается забвением ее причины.

Описания бытовых практик в доме умалишенных, которые дает в своих записках Безумный Базилио, тоже производят впечатление пугающих видений, обитатели больницы обезличены: «На прибитых к стене досках сидело девять человек. Почти все — паралитики. Неподвижные тела были по горло закрыты мешковиной. <...> я бы предпочел любую боль, что угодно, лишь бы не видеть этих желтых лиц с почерневшими губами и застывшим взглядом <...>. Они справляли нужду, не приходя в сознание. Нечистоты струились к отверстию в центре комнаты. Приступы тошноты были настолько сильны, что я едва душу Богу не отдал»⁴⁸⁷.

Персонажи вроде Марио или соседей Базилио по палате подобны марионеткам: безвольны, движимы неведомой силой; тела их деформированы. Натуралистичность описаний происходящего с ними вторична, как бы искусственна: выдает атрофию воли и разума, болезненную гипертрофию властвующих ими влечений, обостренность их чувств, — но, однако, не апофеоз естественной инстинктивной жизни. Лишь отчасти верным представляется утверждение О.Б. Переса о том, что действие тременистского романа обычно происходит вдали от цивилизации, там, где в человеке преобладает инстинктивное начало⁴⁸⁸. Упоминания непосредственно природных стихий в тременистских романах крайне редки, контакт героя с ними не делается значимым сюжетным событием, а тюрьмы и лечебницы, где происходит основное действие ряда

⁴⁸⁶ Села К.Х. Там же. — С. 46

⁴⁸⁶ Preston P. El holocausto español: odio y exterminio en la Guerra Civil y después. — Barcelona: Debate, España, 2011. — P. 198, 424

⁴⁸⁷ Sánchez Camargo M. Op.cit. P. 38-39

⁴⁸⁸ Pérez O.B. La novela existencial española de posguerra. — Madrid: Gredos, 1987. — P. 267

романов, суть порождения разума, цивилизации⁴⁸⁹. «Фамильные» дома героев; — старые и ветхие; убранство их содержит приметы упадка: обнищания семьи (когда-то, судя по следам былой изысканности в интерьере, занимавшей видное положение в обществе); или материального, социального неблагополучия нынешних обитателей, их изначально невысокого культурного уровня и т.д.: Все в обстановке действия выдает слабость человека, тщетность любого его усилия. О ней же свидетельствует и тот социальный порядок, который наблюдает герой.

Завязка действия в ряде тремандистских романов определяется ключевой ролью гамлетовского конфликта в них: протагонист, погрязающий в рефлексиях и поиске себя и испытывающий потребность вынести моральное суждение, мысленно или физически возвращается в родные края после долгого отсутствия и, глядя на происходящее там сквозь призму нового знания о жизни, ощущает враждебность и абсурдность, ригидность принятых там порядков.

Будучи приговорен к казни, одержим рефлексией, желанием определить истоки своей преступной судьбы, Паскуаль погружается в воспоминания о жизни в родительском доме, о родной деревне, говорит о грубых нравах в своей семье, тяжелом характере своей безграмотной матери и ее примитивных представлениях о жизни, об инфернальном садизме соседских детей⁴⁹⁰.

Вернувшись и интерната в деревню Вальба с тоской отмечает, что женщины, чья судьба предрешена патриархальным укладом, «туманные мечты своей быстротечной юности хоронят в темной и неблагодарной деревенской земле»⁴⁹¹, стремительно стареют; вспоминает, как уступившую ухаживаниям ее брата Тито служанку Нину с позором выгнали из дома, как суеверные крестьяне изувечили маленькую девочку, пока лечили от

⁴⁸⁹ Фуко М. Надзирать и наказывать. Рождение тюрьмы / Перевод с французского Владимира Наумова под ред. Ирины Борисовой. — М.: Ad Marginem, 1999. — С. 338

⁴⁹⁰ Села К.Х. Цит.соч. С. 33-34, 59

⁴⁹¹ Matute A.M. Op.cit. — P. 282-283

простуды народными средствами, пренебрегая советами врача⁴⁹². Патриархальные порядки, уклад жизни в родной деревне ей видятся бессмысленными и несправедливыми.

«Куда девалась эта семья, <...> защищенная от холода внешнего мира <...>?» — приехав в дом бабушки, где в последний раз была в детстве, она с горьким недоумением отмечает перемену в семейной атмосфере, в характерах родных. «...я поняла, что могу выносить все <...> только не ее власть надо мной <...>. Людей другого поколения трудно понять»⁴⁹³: Андрею приводят в бешенство наставления ее тети Ангустиас. Учась в университете, она дружит с представителями богемы, с детьми состоятельных буржуа и с горечью смотрит на нищету дома на Арибау, абсурдные выходки своих истеричных родственников.

В романах «Ничто», «Нина», «Маска», «Когда я буду умирать», «Кипарисы бросают длинную тень», «Пять теней» протагонист оказывается в окружении не ближайших родных, а дальних родственников, которых давно не видел, или в семье знакомых. Герой и его окружение друг другу одновременно и «свои», и «чужие», — и нормы, в рамках которых это окружение существует, как бы дополнительно «остраиваются» в сознании героя. Между ним и семьей, с порядками которой ему приходится мириться, нет непосредственной кровной близости; это переводит конфликт, с формальной точки зрения разворачивающийся между членами одной семьи, в ранг поколенческого или социального.

В социальном пространстве положение героя — сироты, живущего в семье дальних родственников («своих» и «чужих» одновременно), — погранично. Пограничность, «недифференцированность» — ключевые черты и вообще любого положения, в котором он оказывается.

⁴⁹² *Matute A.M.* Op.cit. — P. 310-311, 339-340

⁴⁹³ *Лафорет К.* Цит.соч. С. 120-122

И соответствие друг другу двух версий ключевого события, описываемого героем и его оппонентом, и их различие, — потенциальны, возможны, поскольку сходятся в описании итогов, но расходятся в описании причин. Следовательно, неясно, в какой мере события в жизни героя были предопределены чуждым его воле порядком.

Это находит отражение в системе образов: герой со страхом ощущает свою связь с «двойником» или иным персонажем с дьявольской меткой, оказывается не в силах противостоять злой воле своей инфернальной матери. Противостояние героев с братьями «самоубийственно», как если бы они сражались со своими же отражениями: в контексте осмысления последствий гражданской войны происходит слом соотношений «своего» и «чужого».

Формально местом действия может быть реальная, узнаваемая, широко известная локация, но в рассказе героя оно представляется принципиально переходным пространством между земным и потусторонним мирами; он «заперт» там против своей воли. Разнообразие мест действия в разных тременистских романах контрастирует с однообразием их описаний: ключевое действие происходит в сознании героя.

«Я» героя стремится к недифференцированности: неотделимо от другого «я», не может быть выделено из окружающего пространства, — а значит, неподвижно, константно, принципиально погранично. Герой пытается познать себя и свои обстоятельства, произвольно отделяя «себя» от мира: познать «себя», не познавая вещей вокруг себя (и, значит, собственных пределов), определить «себя» изнутри своей неопределенности. Наблюдение за процессом обретения таким образом «знания» о себе и мире располагает к рефлексии о том, что есть «знание» и каковы его истоки и ограничения.

ГЛАВА IV. «СИНТАКСИС» ТРЕМЕНДИСТСКОГО РОМАНА КАК ОДНА ИЗ ПРЕДПОСЫЛОК ЕГО РЕЦЕПЦИИ

Итак, логика тременистского романа есть логика позитивного утверждающего отрицания, логика утверждения предела через отрицание его (и отрицания через утверждение).

«Преступление» в тременистском универсуме может выдавать стремление героя оказаться во власти закона: посредством преступления он выходит за пределы беззакония. В свою очередь, отказ от сопротивления закону может быть средством через отказ от свободы заявить свою свободную волю.

Факты, перечисляемые в исповедях героев, получают все новые и новые обоснования в комментариях второстепенных персонажей; при этом первоначальная версия событий, озвученная героем, не будучи «правдой», не может быть признана «ложью». Напротив: залог ее истинности — в ее «ложности», в ее несовпадении с общедоступными «правдами», в том, что она пониманию адресата, который этими правдами руководствуется, оказывается недоступна, — и, значит, преодолевает свой же собственный предел. Подобно тому, как испанец из доклада Селы «Об Испании, испанцах и испанском» посредством подражания выходит за рамки подражания, тременистский герой посредством своей лжи выходит за пределы лжи.

Трансгрессивность — способность превзойти предел, установленный другими силами (и внутренний, и внешний), благодаря которой граница превращается в указание на возможность перехода⁴⁹⁴, — одна из характерных примет «фантастического» повествования.

4.1 «Искажение»: компенсация недостатка материала, преодоление цензуры «общедоступных истин». Как читать тременистский роман?

Слово героя тременистского романа, адресованное «другому», призванному отразить его, не достигает адресата или обрета

⁴⁹⁴ Подорога В.А. Трансгрессия и предел / Электронная библиотека ИФ РАН «Новая философская энциклопедия». — [Электронный ресурс]. Режим доступа : <https://iphlib.ru/library/collection/newphilenc/document/HASH7c4c331d98407f8b24187c> , свободный. Загл. с экрана

слушателей в тех, чья реакция — ложно нравственная; подобное выдает интенцию к ограничению возможностей другого оценить истинность слова героя⁴⁹⁵.

Кто, агент какого порядка — мирского, метафизического — выступает в роли оппонента героя?

Когда в тременистском романе появляется переписчик, намекающий на «истинные» обстоятельства преступления героя, — ему-то (говорящему, с формальной точки зрения, «правду») и атрибутируется на уровне повествования роль лжеца: ведь именно он представляет рукопись героя читателю, хотя знает о ее ложности. Герой же будто отрезан от правды своей чрезмерной рефлексивностью, самоуглублением, безумием, фобией; к его словам критерий «истинности» и «ложности» едва ли применим. Например, очевидно, что не может быть идентифицирована как сокрытие истины «ложь» Хулио, который причиной своей будущей смерти называет смертельную заразу, унесшую жизни его родных (а не нападение макис, которыми он в реальности, как станет ясно из примечания переписчика к его рукописи, был убит); четко осознать причины своей внезапной смерти и достоверно сообщить о них невозможно.

Оставляя распоряжение касательно своих записок, Паскуаль не упомянул тех, в чьи руки они в реальности попали после его смерти. Хоакин (друг убитого Паскуалем графа Хесуса), кому он завещал их, якобы забыв другие адреса, оставляет на их счет пространное завещание⁴⁹⁶. Причину неопределенности (или иной несостоятельности) адресата речи героя можно счесть за свидетельство неспособности последнего осмыслить свою исповедь как адресованную Богу⁴⁹⁷; но едва ли не воззванием к Богу завершается записка Паскуаля к Хоакину («...в мольбе о прощении, <...> к

⁴⁹⁵ Честнова Н.Ю. Исповедальность как принцип становления поэтики художественной прозы Ф.М. Достоевского: на материале повести «Записки из подполья» и романа «Подросток»: дисс. ... канд. филол. наук / Нижегород. гос. ун-т им. Н.И. Лобачевского. Владимир, 2012. — С. 47–48, 52, 70

⁴⁹⁶ Села К.Х. Цит.соч. — С. 25–27

⁴⁹⁷ Честнова Н.Ю. Цит.соч. — С. 80

вам, как к <...> Хесусу»⁴⁹⁸). Однако оно, будучи вписано в ряд сомнительных обращений, звучит с внушающей сомнение очевидностью. Комментируют записки Паскуаля тюремный капеллан и рядовой жандармерии⁴⁹⁹. В их образах (коль речь о франкистской Испании) воплощено представление о людях, слепо верующих в идеи своего времени.

Р. Джексон, называя «фантастическое» литературой *желания*, ощущаемого как отсутствие и потеря⁵⁰⁰, отмечает, что семантика желания «никогда не исчерпывается конкретными комбинациями, в которых оно артикулируется»⁵⁰¹. «Фантастика» выполняет одну из важнейших функций «реализма», призванного не только отражать «то, что есть» и легитимизировать общеизвестное как «натуральное» и законное, но и создавать новые возможности референции, концептуализировать культурный контекст, выявлять в нем точки напряжения и потенциальной метаморфозы, напоминать о пространстве свободного выбора, существующем даже внутри готового культурного знания⁵⁰². «Фантастическое», выражая желание, может его и эксплицировать, и вытеснять или замещать, маскировать (например, в том случае, если оно внушает тревогу). Воплощая то, «чего быть не может», фантазия нащупывает эпистемологические и онтологические границы и обнажает «то, что может быть»⁵⁰³. И, поскольку «фантастическое» запечатлевает прецедент «визуализации невидимого» и «обнаружения отсутствия», повествование нередко развивается от «выражения как

⁴⁹⁸ Села К.Х. Цит.соч. — С. 26

⁴⁹⁹ Села К.Х. Цит.соч. — С. 110–112

⁵⁰⁰ Jackson R. *Fantasy: the literature of subversion*. — New York: Methuen, 1981. — P.3

⁵⁰¹ Jackson R. *Op.cit.* — P. 75

⁵⁰² Венедиктова Т.Д. Секрет срединного мира. Культурная функция реализма XIX века // Зарубежная литература второго тысячелетия. 1000—2000: Учеб. пособие. Под ред. Л.Г.Андреева. — М.: Высшая школа, 2001. — С. 205

⁵⁰³ Jackson R. *Op.cit.* — P. 23

проявления» к «выражению как изгнанию»⁵⁰⁴. Подобное происходит в тременистском романе: первоначальная версия описываемого события воссоздается в истории героя; но следом в финале в реплике второстепенного персонажа дается намек, что сказанное героем соответствует действительности лишь точечно (в том, как им описаны итоги произошедшего), а предпосылки случившегося были далеко не такими, какими их представил герой. Финал одновременно и удовлетворяет читательским ожиданиям, и от них отклоняется: от читателя как будто ускользает «самая суть» сказанного, точечное соответствие двух версий начинает выглядеть для него их случайным совпадением, побуждает искать их возможного единства, делается паттерном движения *a realibus ad realiora*, которое принципиально незаверσιμο.

Само понятие «фантастического» происходит от греческого «делать видимым», «проявляться», и «фантастическое» в литературе служит не положительному воплощению истины, а ее поиску и испытанию: спорит не с «реальным», а с *конвенциями*, отделяющими «реальное» от «нереального», с *правилами изображения*⁵⁰⁵. С этим, возможно, сопряжены еще две приметы фантастического повествования, характерных также и для тременистского романа.

Во-первых, именно такая подрывная функция, способность ускользать от определений присуща «фантастическому» исконно и неизменно: она и делает его явлением, несоизмеримым с канонами отдельных родов и жанров, сопротивляющимся классификации⁵⁰⁶. Подобным образом не увенчивались успехом и попытки классифицировать различные тременистские произведения как романы воспитания, экзистенциалистские романы и т.д.

⁵⁰⁴ Ibid. P. 4

⁵⁰⁵ Ibid. P. 14

⁵⁰⁶ Jackson R. Op.cit. — P. 13-18

Во-вторых, исследователи не раз говорили о том примечательном значении, какое в фантастической литературе имеет «синтаксис» повествования (а восприятие тременистского романа, как было показано, в значительной степени предопределяется наличием «рамки», содержащей альтернативную версию описанных событий). Испанская писательница и исследовательница литературы Р. Кампра предлагает модель фантастического повествования, «находящуюся на высоком уровне абстракции и *опускающую все отсылки к семантике высказывания*»⁵⁰⁷ [курсив наш], и описывает его «структуру на синтаксическом уровне» следующим образом: пределы двух порядков, в ситуации исходного равновесия представляющихся взаимоисключающими, сперва обозначаются с той или иной степенью отчетливости, затем нарушаются; в финале равновесие восстанавливается, однако это его восстановление не выглядит ни неизбежным, ни окончательным, и именно такая неполнота, трансгрессивность отличает фантастическое от иных типов повествования⁵⁰⁸. Подобной неполнотой, как было показано (п. 2.1.2 дисс.), характерен финал тременистского романа. Кампра отмечает также, что характерная для фантастических произведений строгая функциональность компонентов делается одной из причин, по которым среди них преобладают малые прозаические формы, рассказы, а не романы⁵⁰⁹, — и это располагает нас вспомнить также о единой схеме сюжетостроения ряда тременистских романов и их сравнительно небольшом — как правило, не более двухсот страниц — объеме.

Изучение «конфронтации» (соотношения) между элементами синтаксического и семантического уровня в фантастическом повествовании

⁵⁰⁷ *Campra R.* Op.cit. 181

⁵⁰⁸ *Ibid.* P. 180-182

⁵⁰⁹ *Ibid.* P. 185

Кампра называет более перспективным подступом к исследованию, чем поиск типологии фабулы или соотношения фабулы и сюжета⁵¹⁰.

На особенности синтаксиса фантастического повествования указывает и другая исследовательница, Р. Джексон: «В то время как тема [фантастического] остается неизменной, синтаксис оно выкручивает до предела: разрушает, но сохраняет его; это делает трансгрессивный толчок по-настоящему головокружительным»⁵¹¹.

Фантастическое повествование предрасполагает к перечитыванию, «в процессе которого становится очевидна примечательная роль сюжетных поворотов, при первом чтении не казавшихся важными, — и, напротив, второстепенное значение тех, что ранее казались существенными»⁵¹². Указание на возможность подтасовки, когда фрагменты текста могут внезапно как обрести смысл, так и утратить его, косвенно перекликается с наблюдением М. Нандорфи, согласно которому «самым точным значением слова ‘фантастический’ <...> будет ‘потенциальный’»⁵¹³. Окончательные значения делаются неизвестны, и, следовательно, объекты перестают быть подчинены трансцендентным смыслам: «цели подменяются средствами»⁵¹⁴. Так и в тременистских романах события из жизни героев, исходно представляемые как экстраординарные и примечательные тем эффектом, какой произвели в сознании героя, описываются сквозь призму умолчания об их связи с исторической катастрофой, но в финале романа, потенциально, по усмотрению читателя, могут оказаться определены как частный пример общего правила (и, таким образом, потерять свой статус уникальных и ключевых и из предмета описания вдруг сделаться отсылкой, символом, означающим).

⁵¹⁰ *Campra R.* Op.cit. P. 182-183

⁵¹¹ *Jackson R.* Op.cit. P. 75-76

⁵¹² *Campra R.* Op.cit. P. 184

⁵¹³ *Nandorfy M.* Op.cit. P. 259

⁵¹⁴ *Jackson R.* Op.cit. — P.18

Ключевая морально-философская проблема, которая ставится в тремедистских романах, не может быть решена посредством простого уточнения того, действовал ли герой исключительно из личных побуждений или под влиянием исторических и социальных обстоятельств, — скорее, акцентируется вопрос, возможно ли определение общего через частное (и обратно — частного в терминах общедоступных понятий). Зримой, значимой становится недостаточность материала для представления ключевых для проблематики романа категорий соответствия, противоречия, каузальности, сомнения, предположения и пр. Соответствующая организация повествования (как подобное, по формулировке Г.К. Косикова, происходит в символе) «не столько фиксирует уже ‘готовые’ аналогии между явлениями, сколько создает их самим актом <...> связывания этих явлений между собой»⁵¹⁵.

Очевидно, смысловая нагрузка, которую в романе несет изображение предполагаемых *отношений* между «объектами», превалирует над значимостью изображений самих «объектов» (ось комбинации преобладает над осью селекции). Подобным свойством отличается художественная речь вообще: содержательными представляются не элементы сами по себе, а «типы отношений между элементами»; а последние могут быть описаны как «форма синтаксических конструкций», чье символическое значение заключается в способности подчеркивать эмоциональную настроенность высказывания⁵¹⁶.

В тремедистском романе «объекты» взаимозаменяемы и условны даже на уровне отдельно взятых сюжетных линий или сцен (пример тому — ряд эпизодов, вроде упоминавшейся сцены схватки Паскуаля с матерью, мотив каинизма, где жертва и убийца, победитель и побежденный раз за разом меняются ролями, и т.д.). А роль значения «объектов» случайны, то

⁵¹⁵ Косиков Г.К. Два пути французского постромантизма: символисты и Лотреамон. // Поэзия французского символизма. Лотреамон. Песни Мальдорора / Под ред. Г.К. Косикова. — М.: Изд-во МГУ, 1993. — С. 7

⁵¹⁶ Журавлев А. П. Содержательность синтаксической формы (Синтаксический символизм) // Вопросы языкознания. — 1987. — №. 3. — С. 46

появление того или иного объекта не может гарантировать актуализацию того или иного рода отношений, — и, как следствие, любой набор «объектов», любой «материал» ощущается как недостаточный, изображение — как «искаженное».

Искажение (entstellung; ускользание означаемого от означающего) Ж. Лакан называл общей исходной предпосылкой в механизме работы подсознания. Задача его — обойти «цензуру сознания», «преодолеть недостаток материала для представления таких категорий, как причинность, противоречие, предположение, и т.д.» [курсив наш]⁵¹⁷. — то есть разного рода отношений, которые составляют содержание сознания.

Механизмы работы подсознания Ж. Лакан рассматривает на примере «сна», отмечая, что он является «скорее системой письма, чем пантомимы»: «формирующую роль» в нем играет означающее, и сон в целом «следует законам знака»⁵¹⁸. Подобным образом — как «знак в чистом виде» — сон характеризовал и Ю.М. Лотман. Ведь сон есть «знак неизвестно чего»: «пространство, подобное реальному, но одновременно реальностью не являющееся», а потому имеющее значение, но неизвестно, какое⁵¹⁹. С этим Лотман связывал культурную функцию сна как «семиотического окна». Язык сна, характерный своей огромной неопределенностью, «неудобен для передачи константных сообщений и чрезвычайно приспособлен к изобретению новой информации». Соответственно, сон может становиться «резервом семиотической неопределенности, пространством, которое еще надлежит заполнить смыслами»⁵²⁰.

Рассуждая о проблеме несоответствия между тем объемом «знаний», которыми располагает индивид, и тем объемом «реального опыта», который

⁵¹⁷ Лакан Ж. Инстанция ... Цит. соч. С. 136-137

⁵¹⁸ Там же. С. 137-138

⁵¹⁹ Лотман Ю.М. Сон ... Цит.соч. С. 221

⁵²⁰ Там же. 226

им был получен («проблеме Платона»⁵²¹), Н. Хомский высказывает предположение, что возможность «творческих» процессов речи определяется способностью языка к рекурсии, позволяющей осуществлять «бесконечное использование конечных средств»⁵²². Под «рекурсией» Хомский понимает способность языка порождать вложенные предложения и конструкции; одна единица высказывания вкладывается в другую, происходит добавление предложений с базовой субъектно-предикатной структурой (друг брата → жена друга брата → сестра жены друга брата и т.д.⁵²³).

Структура повествования в тременистском романе эксплицирует зазор между тем объемом знаний, который демонстрирует герой в своем рассказе (и который детализирован для читателя), и тем родом и объемом «реального опыта», которым «на самом деле» герой располагает (и намек на который дается читателю в комментариях к рассказу героя, рамке и др.). Средством приращения смыслов в тременистском повествовании делается тоже своего рода рекурсивное движение: действие, коего герой стал свидетелем или участником, последовательно представляется включенным во все более широкий событийный ряд (индивидуальное преступление оказывается частью исторической катастрофы и т.д.). Также и в литературе символизма Г.К. Косиков подмечает нечто вроде рекурсивного потенциала, присутствующего в символе и задающего движение внутри образуемого им символического «ряда»: «...предметы постоянно выходят за собственные границы, т.к. конец одного непременно означает начало другого», каждый предмет в образующемся ряду «является символизируемым и

⁵²¹ *Chomsky N.* Language and problems of knowledge: the Managua lectures. — London: The MIT Press. — P. 3-4

⁵²² *Хомский Н.* Аспекты теории синтаксиса / пер. с англ. под ред. и с предисл. В.А. Звегинцева. М.: Изд-во Московского университета, 1972. — С. 13

⁵²³ *Корниенко М.А.* Лингвофилософия Ноама Хомского: от картезианской традиции к генеративной грамматике. Вестник Томского государственного университета. Философия. Социология. Политология. — №43, 2018. — С. 97-98

символизирующим, причиной и следствием, движущим и движимым»⁵²⁴. Отголосок рекурсии есть и в движении фантастического повествования, которое «представляет собой движение скорее метонимического, чем метафорического процесса: один объект не заменяет другой, а буквально становится этим другим»⁵²⁵.

По Хомскому, ключевую роль в рекурсивном наложении структур предложения играет синтаксический компонент; он составляет творческую часть грамматики⁵²⁶.

Исследователи отмечают, что многие философские учения и теории, оказавшие в XX в. значимое влияние в том числе и на теорию литературы, имели, помимо содержательной, еще и собственную синтаксическую программу⁵²⁷.

Согласно Л.А. Гоготишвили, в гуманитарной науке могут быть применены специфические «приемы» и концепты интеллектуальной техники символизма, локализованные в области синтактики и прагматики⁵²⁸. Описываемый ею подход отличен от структуралистского; он не предполагает изъятия языка из ментальной сферы и рассмотрения его как внеположного исследовательскому сознанию предмета познания: подразумевается, что высказывание направлено не на изоморфное отображение события, но на возбуждение в слушателе соответствующего состояния души и сознания (значимую роль играет прагматика⁵²⁹).

⁵²⁴ Косиков Г.К. *Op.cit.* С. 7-8

⁵²⁵ Jackson R. *Op.cit.* P.42

⁵²⁶ Хомский Н. *Цит.соч.* С. 126, 131

⁵²⁷ Россман В. *Цит.соч.* С.69-70

⁵²⁸ Гоготишвили Л.А. Рецепция символизма в гуманитарных науках // *Литературоведение как литература. Сборник в честь С.Г. Бочарова.* – М.: Языки славянской культуры, 2004. – С. 171-174

⁵²⁹ Гоготишвили Л.А. Лингвистический аспект трех версий имяславия // Лосев А.Ф. *Имя: Избранные работы, переводы, беседы, исследования, архивные материалы.* — СПб.: Алетейя, 1997. — С.585-586

Гоготишвили занимала проблема «адекватности» (соответствия языкового выражения своему предмету): «‘адекватационный процесс’ возможен только при наличии ‘двух языков’, так что под поверхностным слоем всякого данного тематического отождествления просматривается глубинный уровень заданной операциональной адекватности между языком внешних форм и языком внутренних в принципе не поддающихся полной объективации актов сознания»⁵³⁰.

Тремендистской роман «заражает» сознание читателя тем сомнением, какое испытывает персонаж, пытающийся усилием мысли преодолеть цензуру общедоступных истин. Рецепция тремедистского романа, положение тремедизма на литературной арене и его роль в истории испанской литературы во многом определялись, как мы полагаем, той интеллектуальной техникой, которую тремедистский роман навязывает своему читателю.

В заключительной части диссертации мы постараемся взглянуть на тремедистский роман, специфику его прочтений и бытования тремедизма сквозь призму оценки этой интеллектуальной техники.

4.2 Роман как «загадка без отгадки»? Эзопов язык и синтактика «иносказаний»

Тремедистский роман изначально примечателен не столько «абстрактными» свойствами вроде «стиля», сколько чем-то достаточно «конкретным», что доступно для выявления и повторения.

Текст его предрасположен к деструкции: к разложению на части и избирательному восприятию, к переложению (альтернативному прочтению, гиперинтерпретации, построению гипотез «что было раньше», «что случилось потом», к введению нового злободневного материала) и, возможно, к последующему спору, самоидентификации оппонентов. Однако

⁵³⁰ Фридман Н.И. Цит.соч. С. 14

любопытно, что деструкция сводится к спекуляции вокруг *устойчивой* структуры.

Ведь, поскольку две приводимых в романе версии произошедшего указывают один и тот же итог и расходятся в описании причин, — читатель сталкивается с необходимостью *нового* осмысления *того же самого* событийного ряда. Аналогичным образом, в каждом из основных тремедистских романов действующие лица и буквальный событийный ряд *уникальны*, — однако во всех них прослеживается *единая* схема сюжетостроения (герой рассказывает о совершенном или увиденном им преступлении, после чего — как правило, от лица третьестепенного персонажа — сообщается, что фоном или предпосылкой случившегося была война).

Иными словами, в обоих случаях есть, во-первых, некий *постоянный «шаблон»*, во-вторых, — частные, в некоторой степени *произвольные содержания*, которые на него нанизываются.

Когда в финале тремедистского романа ранее известные события вдруг представляются в ином свете, перестают быть объяснимы, возникают эффекты «обманутого ожидания», «затрудненного восприятия», инструментом создания которых выступает синтаксическая метафора: «привнесение <...> [в синтаксическую цепь] логики и последовательности, приемлемых в иных цепях»⁵³¹. Смыслообразующие для тремедистского романа вопросы о том, возможно ли объяснение частного через общее, или, напротив, может ли субъективный опыт стать подступом к глобальной закономерности, иероглифически отражены в подобной организации сюжета, в основе которой — наложение синтаксических структур. Источник эффекта, которым определяются содержание текста и его выразительность, кроется не в «опровержении» одной из версий случившегося, а в том, что

⁵³¹Миловидов В.А. Феномен «остранения» и синтактика художественного текста (вопросы переводческого анализа) // Вестник ТвГУ, секция «Филология». — 2015. №2. — С. 306

обе они соприсутствуют и опознаются как потенциально независимые друг от друга, «очуждают» одна другую.

Часть такого двусоставного, производящего специфический рецептивный эффект высказывания опознается как чужеродная, актуальная в иных контекстах и обстоятельствах, «уже где-то слышанная».

Подобным образом, и эзопово иносказание может быть описано как состоящее из двух частей, «ширмы» и «маркера»⁵³², где «маркер» — кодовое слово или фраза, посвященным уже *известная ранее*, безотносительно к данному конкретному высказыванию, и побуждающая к его переосмыслению.

Однако «двусоставность» и использование «синтаксических метафор» характерны и для иных типов высказываний, отличительными чертами которых также являются способность привлекать внимание и творческий потенциал значения (сопряженный, как можно предположить, с заменой одного означающего на другое⁵³³).

Исследователи указывали, что эвфемизмы в большинстве своем содержат «инвариант», помогающий разгадать их смысл, и случайную сему, которая к инварианту добавляется и, хотя распознаванию смысла не препятствует, все же частично деформирует его⁵³⁴. Основой эвфемии могут быть нарочитая двусмысленность речи, ее неясность, неточность, в основе которых, как правило, лежит подмена одного понятия другим (синекдоха, метонимическая номинация целого по части, мейозис (замена словом, выражающим более слабую степень называемого свойства), метафора, замена прямо указывающего на объект существительного местоимением или родовым понятием, антономасия, эллипсис, использование иноязычных

⁵³² Loseff L. Op.cit. P. 50-52

⁵³³ Лакан Ж. Инстанция ... Цит.соч. С.141

⁵³⁴ Кипрская Е.В. Некоторые проблемы исследования эвфемизмов // Психолингвистические исследования: слово и текст /сб. научн. статей. —Тверь: Твер. гос. ун-т, 2002. — С.55-57

слов и нек. др.⁵³⁵). Однако до конца «лингвистическая природа» эвфемизмов остается невыясненной по сей день, что оборачивается *размытостью границы между эвфемизмами и «иными видами перефразирования»*⁵³⁶.

Изначальная «синтаксическая членимость» компонентного состава характерна также и для крылатых выражений. Предположительно, ею определяется тот факт, что их переложение в процессе приспособления к новому контексту не оборачивается образованием исключительно новой синтаксической единицы; слова-компоненты и принадлежат к семантическому целому, обладая глубинным переносным значением, и, в то же время, остаются лексическими единицами, свое прямое значение удерживающими на парадигматическом уровне. Наиболее часто встречающимся приемом структурно-семантической трансформации крылатых выражений является субституция, при которой происходит частичная замена компонентов выражения иными лексемами⁵³⁷.

Многие афоризмы могут быть определены как утверждения «малоочевидных истин» через «выворачивание наизнанку тривиальных представлений» и «переворачивание самоочевидных истин»⁵³⁸ (то есть высказывание распознается как афоризм, а не констатация факта, когда в нем обнаруживается «остов» ранее известной «аксиомы»). При вариативности буквального (сюжетного) смысла, сохраняют некое неизменное ядро, как бы распадаются на две части «мемы» (крылатые фразы и иные носители культурной информации): один из составных элементов «мема» (носитель, *vehicle*) остается неизменным, а второй

⁵³⁵ Москвин В.П. Эвфемизмы: системные связи, функции и способы образования. // Вопросы языкознания. — 2001. №3. — С. 62-67

⁵³⁶ Кипрская Е.В. Цит.соч. С. 55-57

⁵³⁷ Михайлова С.Е. Некоторые особенности функционирования крылатых выражений // Психолингвистические исследования: слово и текст /сб. научн. статей. —Тверь: Твер. гос. ун-т, 2002. — С. 71-72

⁵³⁸ Эпштейн М.Н. От знания к творчеству. Как гуманитарные науки могут изменять мир. — М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2016. —С. 93

модифицируется, совмещается с новыми референциальными и выразительными средствами⁵³⁹.

«Маркер» в иносказании, *vehicle* в меме, «тривиальное представление» в афоризме — элементы, знакомые ранее, *что-то уже значившие* в ином контексте: знаки сами по себе. Можно предположить, что эффект высказывания, эксплуатирующего такой «знакомый элемент», связан именно с соприсутствием и некой здесь-и-сейчас актуальной информации (вариативной по отношению к этому элементу), и этого элемента (который опознается реципиентом, ранее уже знакомым с прототипическим для «мема» высказыванием, — или с рядом иносказаний, где использовался тот же самый «маркер»).

Эзопово иносказание может считаться понятым тогда, когда «маркер» распознан как ранее виденный, как след переложения и знак доступности для него (и, соответственно, все высказывание целиком — как «передаваемое», как элемент прагматически специфичной, совершающейся «между своими» коммуникации). Иносказательность строится на эксплуатации условности связи между знаком и обозначаемым объектом. Если объект, недоступный для прямой номинации, назван иным именем, — это еще не значит, что это иное имя подобрано исходя из известного содержательного подобия. Иносказания могут строиться не на осмысленном уподоблении, метафоре, метонимии и проч., а на случайных, с точки зрения семантики, созвучиях⁵⁴⁰. Некоторые исследования показывают: мемы, пользующиеся особой популярностью, воспринимаются участниками как исключительно абсурдные, для их понимания «не требуется

⁵³⁹ *Knobel M., Lankshear C.* Online memes, affinities, and cultural production / A new literacies sampler, №29. — New York: Peter Lang Publishing, 2007. — P. 208-209, 215

⁵⁴⁰ См., например, примеры употребления эфемизма «читать книжки» («to read more»), «Софья Власьевна» [Югай, 96-98].

Югай Е.Ф. Устные рассказы об эзоповом языке в литературно-художественной среде: фольклорно-антропологический подход // Фольклор: структура, типология, семиотика. 2020. Т. 3. № 2. С. 88–109

дополнительных смыслов»⁵⁴¹; можно предположить, что внимание привлекает сама «странность» двусоставного высказывания, в котором ранее известный «знак» (*vehicle*) появляется в неожиданном контексте.

Афоризмы М.Н. Эпштейн называет примером «интересных» высказываний; таковые способны завладеть вниманием реципиента, делаться передаваемы из уст в уста. Он предлагает говорить о подобных высказываниях, совершая «простейшую феноменологическую редукцию, вынося за скобки субъектные и объектные факторы, *кого и почему* интересует *то, а не другое*, и сосредотачиваясь на самом феномене интересного <...>» [курсив наш]⁵⁴². Эпштейн выделяет в них две значимых позиции: позицию «более очевидной» переменной (в ней должен стоять аргумент) и «менее очевидной» (в ней должен оказаться тезис)⁵⁴³; подобная характеристика может быть применима и к рассмотренным выше «эзоповым иносказаниям» и «мемам», в которых содержатся «очевидный» (знакомый, узнаваемый) «маркер» или *vehicle* и вторая часть, чье содержание требует дешифровки.

«Формулу», описывающую «интересность» как отношения двух переменных («вероятности тезиса» и «достоверности аргумента»), Эпштейн предлагает считать применимой и к художественным высказываниям: «Этот же двоякий критерий интересности можно распространить и на литературное произведение. Интересен такой ход событий, который воспринимается, с одной стороны, как неизбежный, с другой — как непредсказуемый»⁵⁴⁴.

О категории «интересного» Эпштейн говорит как о важнейшей составляющей современной культуры, — в частности, литературы и дискуссий о ней: «...в наше время именно оценка произведения как

⁵⁴¹ Лысенко Е. Н. Цит.соч. С. 419

⁵⁴² Эпштейн М.Н. Цит.соч. С.88

⁵⁴³ Там же. С.89

⁵⁴⁴ Эпштейн М.Н. Цит.соч. С. 88-89

‘интересного’ служит почти ритуальным вступлением ко всем его дальнейшим оценкам, в том числе критическим, а часто выступает и в заключении дискуссии»⁵⁴⁵.

С.Н. Зенкин, исследуя явление литературного «культа», отмечает, что в результате подражания «культовым» текстам создаются не «уникальные, ни в чем не сравнимые друг с другом высказывания», а «серийная продукция с соблюдением устойчивых правил»; само подражание при этом происходит не в форме соревнования, пародирования «стиля» или «иной более или менее абстрактной структуры», как было бы в случае с текстом классическим, — а в форме создания «дополнительных версий одних и тех же событий» и др.⁵⁴⁶. Конечно, странно было бы утверждать, будто тот или иной статус произведения гарантируется какими бы то ни было его свойствами: «...‘культовыми’ авторов и тексты назначают. <...> [такое качество не является] имманентным свойством писателя или текста <...> приписывается им извне, социальной силой коллектива»; и, безусловно, невозможно изучать такие тексты, игнорируя обстоятельства литературного быта⁵⁴⁷. Но замечания Зенкина располагают допустить, что в текстах есть качества пусть и не предопределяющие их «культовый» статус, но способствующие принятию такового. Как минимум, в них есть упомянутая «структура», достаточно конкретная и доступная для повторения, и эксплуатация ее сопряжена с созданием «дополнительных версий одних и тех же событий».

Из сказанного можно предположить (опираясь на исследуемый материал тремендистского романа), что текст, которому суждено сделаться объектом переложений, звеном в «серии» текстов, произвести перформативный эффект, может включать в себя какую-то простую составляющую, которая обеспечит узнаваемость «серии», оставаясь

⁵⁴⁵ Там же. С. 87

⁵⁴⁶ Зенкин С.Н. От текста к культу / Работы о теории. — М.: НЛЮ, 2012. — С.134-135

⁵⁴⁷ Там же. С. 128

постоянной, и, вероятно, другую, в каждой новой «версии одних и тех же событий» вариативную. Что сочетание некоторой внутренней антиномии (которая может быть оценена только с учетом культурной ситуации и диктуемых ею норм, обстоятельств литературного быта, а также ожиданий, которые формируются у читателя в процессе чтения), пара-доксальности текста; с его членимостью, с присутствием в являющемся частью серии тексте некоей «постоянной» части, отсылающей к тексту-прототипу, — побуждает читателя видеть в тексте след переложения и знак доступности для будущих переложений и побуждает к последующей деструкции и переложению текста. А также отсылает к предшествующему контексту коммуникации, указывает на ее обстоятельства, способствует самоидентификации говорящего (подобно тому, как это происходит при использовании эзоповых иносказаний, «тайных языков»⁵⁴⁸).

Зенкин пишет также, что «культовый» текст наиболее характерен, скорее, не неисчерпаемой глубиной, которая может обогатить творческое сознание реципиента новыми смыслами и формами, — а способностью захватывать внимание, врезаться в память, требовать сотворческого усилия: если обращение к классике — это центробежный процесс заимствования, то «культ» — центростремительный процесс дополнения текста, являющегося предметом «культа» («...классики — это те, <...> у кого все время можно брать что-то новое. Напротив того, культ <...> означает некоторое приношение, пожертвование, даяние верующего божеству <...>»⁵⁴⁹).

Можно предположить, что рецепция, переложение таких текстов уподобляется бриколажу, как определял его К. Леви-Стросс: бриколаж он противопоставлял тому роду деятельности, который подчинен цели, гипотезе, проекту. Совокупность средств, употребляемых бриколером в работе, «определяется не каким-либо проектом, <...> [а] лишь своим

⁵⁴⁸ Шульц В.Л., Любимова Т.М. Тайные языки как конструкты социальной реальности // Социологические исследования. — 2016. №6. — С. 4, 10

⁵⁴⁹Зенкин С. От текста к культу ...Цит.соч. С. 133

инструментальным использованием»⁵⁵⁰. Бриколаж создается с использованием материалов, накануне задействованных для создания другого произведения и еще несущих на себе след этого предыдущего употребления.

Леви-Стросс косвенно указывает приметы произведения-бриколажа, позволяющие говорить о сходстве с ним тремендистского романа. Например, он отмечает, что первый практический ход, предпринимаемый бриколером, «является ретроспективным: он должен вновь обратиться к уже образованной совокупности инструментов и материалов <...> затеять с ней нечто вроде диалога»⁵⁵¹; специфическая роль ретроспективной формы повествования в тремендистских романах также была нами отмечена (п. дисс. 2.1.1). Творит бриколер «с помощью репертуара причудливого по составу, обширного, но все же ограниченного»⁵⁵². Подобным образом, одним из изводов «фантастического» повествования, коего элементы присутствуют в произведениях тремендистов, является попытка объяснить то, что представляется как сверхъестественное, естественными (искусственно «ограниченными», рационализированными) причинами. Леви-Стросс также связывает характерную для первобытного искусства тенденцию «интериоризировать случайность», в связи с которой «сверхъестественные существа, которых любят изображать, обладают вневременной и не зависящей от обстоятельств реальностью»⁵⁵³. «Переместимость» действия в тремендистских романах и присутствие в их сюжетах «сверхъестественных существ», появлением которых восполняется нарушенная каузальность (целесообразность действия), были нами отмечены (п. 3.2 дисс.).

⁵⁵⁰ Леви-Стросс К. Цит. соч. С. 169-170

⁵⁵¹ Там же.

⁵⁵² Там же. С. 168

⁵⁵³ Леви-Стросс К. Цит.соч. С. 184-185

Само по себе искусство бриколажа не предполагает категоричного различия «случайного» и «необходимого»; прежние цели начинают играть роль средств, а означаемое превращается в означающее, и наоборот⁵⁵⁴. Подобное наблюдается и в случае тремездизма, где проблематизируется само отношение «случайного» и «необходимого», экстраординарного и обыденного.

Случайность (академическое искусство бы ее искало вовне, в натуре, делая частью означаемого) в бриколаже интериоризирована⁵⁵⁵. Так же интериоризирован в эзоповом иносказании (или ином роде перефразирования) «случайный» относительно актуального смысла высказывания знак («маркер» и др.). И так же потенциально случайными относительно друг друга звучат две возможных причины того события, которое описывает герой тремедистского романа.

Цель (конечный результат) и исполнение в бриколаже экстериоризированы, превращены в элементы означающего, определяются набором изначально существующих, извне предоставленных средств, возможностей⁵⁵⁶. Суть эзопова иносказания ясна адресату, только если оно опознано им как иносказание. Соответственно, «цель» (обход цензуры) в эзоповом иносказании экстериоризируется, делается в нем элементом означающего, а предметом изображения делается сам механизм, сама «иносказательность».

Автор, пишущий в условиях цензуры, вынужден ориентироваться не только на требования цензора, внимания которого надеется избежать, но и на «цензуру» коллектива, к которому обращается: сознательно учитывать «ожидания» читателя, прогнозировать его готовность опознать тот или иной «знак». Его стратегия отчасти predeterminedена необходимостью ослабить оковы извне навязываемых норм, — но не столько потеснив их границы,

⁵⁵⁴ Там же. С. 173

⁵⁵⁵ Там же. С. 184

⁵⁵⁶ Там же. С.173, 184

сколько перехватив инициативу. Села с его славой «цензора и цензурируемого» — воплощенный образ такого автора.

П.Г. Богатырев описал тип автора, который «не создает <...> ‘никакой новой среды’, <...> [ему] полностью чуждо какое-либо намерение преобразовать среду: безусловное господство предварительной цензуры, осуждающей всякий конфликт произведения с цензурой на бесплодность, формирует особый тип участников поэтического творчества и вынуждает личность отказаться от всякого посягательства на преодоление цензуры». Такой автор отличается от литератора, чье произведение «не предопределено заранее цензурой, не может быть полностью из нее выведено, <...> только приблизительно — частью верно, частью неверно — учитывает ее требования». Текст, написанный с ориентацией на «предварительную цензуру коллектива», ввергается культурой обратно в фольклорную стихию воспроизведения, варьирования и подражания, становится объектом вторичной фольклоризации⁵⁵⁷.

Коллектив, верифицирующий норму, которая будет учтена автором, делается участником творческого процесса. Думается, ориентация на внешнюю норму, на «...совокупность привычек, усвоенных определенным коллективом <...>»⁵⁵⁸ повлияла на процесс и написания тремендистских романов, и их чтения. «Цензурой», которая сыграла характерную роль в судьбе тремендистского романа, было не только буквальное вмешательство министерства цензуры в писательскую или издательскую практику, — но и, шире, вообще выраженное действие некоей «внешней» по отношению к произведению меры. В частности — сам консенсус читательских ожиданий, согласно которому высказывание, осуществленное в условиях цензурного диктата, непременно должно нести в себе следы его преодоления и оказаться *изувеченным* умолчаниями и пробелами, чье содержание, возможно, и надлежит восстановить. Не появление в текстах умолчаний, а

⁵⁵⁷Богатырев П.Г. Цит.соч. — С. 375-376

⁵⁵⁸ Там же. С. 370

само «правило», согласно которому, читая тремендистские романы, надлежит искать в них умолчания, может быть плодом бытования тремендизма в контексте цензуры. Искомых «умолчаний» при этом иногда и не оказывается (что было продемонстрировано в начале гл. II дисс. на примерах романов Лафорет и Матуте). Тексты могут не обладать теми особенностями семантики, которые им приписываются, но они удовлетворяют ожиданиям читателя «темнотой» своей формы.

Когда роль читателя (критика), в процессе реинтерпретации произвольно комбинирующего материал, сближается с ролью автора, произведение наделяется перформативным потенциалом («создание» и «восприятие» текста происходят единовременно, и речь идет не только о «произведении», существующем независимо от реципиента и создателя, но и о «событии», в котором акторами в той или иной степени и в той или иной роли становятся все участники письма и чтения). Сотворчество автора и реципиента оборачивается тем, что соотношение между материальным и знаковым статусом совершаемых действий перестает быть фиксированным, — и, как следствие, оказываемый ими эффект может оказаться абсолютно не связан с теми значениями, которые им приписывались, но изменить коммуникативную ситуацию⁵⁵⁹.

Говоря о том, какие место и роль в литературном процессе имеет тремендистский роман, — который, по справедливым замечаниям И.А. Тертерян⁵⁶⁰ и В.К. Ясного⁵⁶¹, быстро выродился, свелся к эпигонству и «штампу», — целесообразно сосредоточиться, в первую очередь, не на идейных или стилистических влияниях, плодом которых он был или которые мог возыметь, не на том, был ли он испанской «версией экзистенциализма», «возвращением к натурализму», «эзоповым

⁵⁵⁹ Фишер-Лихте Э. Цит.соч. С. 30-33, 38, 41

⁵⁶⁰ Тертерян И.А. Испытание ... Цит.соч. С. 447-450.

⁵⁶¹ Ясный В.К. Цит.соч. С. 25-26

иносказанием», оказался ли течением «новаторским», возродившим национальную литературу в условиях становления диктатуры: его значение, как нам представляется, в том, что он стал точкой интерференции, «носителем» для самих этих определений, — и оживил дискуссию, обнажив связь явлений послевоенного и довоенного времени, европейской и испанской литературы, сделав предметом споров их реальные или воображаемые схождения. Стал «семиотическим окном», резервом семиотической неопределенности, обращение к которому позволило восполнить «недостаток материала», преодолеть ограничения «общедоступных истин»: и цензуры, и представления о том, что национальная литература цензурой умерщвлена, и самодовлеющей, уводящей от объекта исследования литературоведческой терминологии.

В этом смысле, номинация «тремендизм», появление в критике словесного обозначения явления — понятия полисемантического, «зонтичного» термина⁵⁶², который в разные периоды своего бытования обнаруживал различные доминанты содержания и в современном употреблении приобрел значения, отличные от первоначального⁵⁶³, — имели результатом не «обозначение» его (не определение его как «объекта»), а, скорее, «реализацию <...> того, что обозначено»⁵⁶⁴. Характерно, что новаторская, особняком стоящая среди других посвященных тременидизму работ статья О.Б. Переса «История слова ‘тременидизм’: из лексикона литературного — в политический, не забывая и о корриде»⁵⁶⁵, где явление исследуется сквозь призму анализа этимологии и бытования самого термина «тременидизм», написана в 1993 г.: после «перформативного поворота 1960-х, на фоне распространения в конце 1980-

⁵⁶² Pérez O.B. Historia de la palabra... Op.cit. — P. 73, 97

⁵⁶³ Ibid. P. 75

⁵⁶⁴ Фишер-Лухте Э. Цит. соч. С. 27

⁵⁶⁵ Pérez O.B. ibid. P. 73-131

х восприятия речи как действия, в поле зрения исследователей оказались перформативные черты культуры⁵⁶⁶ и, соответственно, возможный перформативный эффект «обозначения» сделался очевиден.

Как и отметил А.Ф. Кофман в статье, подготовившей теоретическую базу для исследования литературных течений XX века, наличие словесного обозначения художественной общности, закрепленного в самоназвании и (что еще более важно) в критике, действительно является первым и весомым основанием для рассмотрения этой общности как течения⁵⁶⁷.

⁵⁶⁶ Фишер-Лихте Э. Цит.соч. С. 28, 31, 45

⁵⁶⁷ Кофман А.Ф. Цит. соч. С.40

Заключение

Отмечая единообразие структурных особенностей ряда романов, относимых к тременизму, близость смыслов, закрепленных за этими структурными особенностями, а также наличие приемов, которые в разных романах имеют инвариантное значение и играют роль в формировании сходного эстетического впечатления, мы можем сказать, что «тременистскими» (имеющими наиболее очевидное сходство с романами «Семья Паскуаля Дуарте» и «Ничто», чаще всего причислявшимися критикой к тременистским) могут быть названы романы «Со смертью на плече», «Маска», «Хуан Риско», «Авели», а также «Когда я буду умирать», «Мы, мертвые... Рассказ безумного Базилио». В других причислявшихся критиками к тременизму произведениях (например, в романах «Нина», «Дети Максима Худаса», «Тень кипариса длинна», «Пять теней») выявленные нами приметы сюжетостроения, повествования, хронотопа, системы персонажей, семантики заглавий и проч. присутствуют спорадически, вне характерного для тременистских романов функционального единства.

В беспокойные 1930-1940-е годы, ознаменованные идеологическим расколом и становлением диктатуры, для риторики литературно-критического сообщества было характерно удвоение планов — резкое противопоставление различных явлений. Нами приведены примеры популярных аналогий и оппозиций, в рамках которых складывалось бытующее представление о тременизме, показана роль, какая отводилась тременизму в них. Отмечено, что критикой *декларировались противоречившие друг другу интерпретации тременизма как явления*. Элемент провокационного, утрирующего «допущения» стал константой дискуссий о течении в критике, откуда и пришел термин *tremendismo*, несущий, помимо первоочевидного негативно-оценочного значения («отвратительного», «ужасного»), фоновое значение «преувеличения» как такового. Семантика и этимология понятия «тременизм» нашли продолжение и в саморефлексии течения: представление об условности

понятия «тремендизм» обернулось *самоотрицанием* явления, *неверифицируемостью*, *эквивалентностью* и *автореференциальностью* прокламаций.

Тремендистские романы часто интерпретировали как «иносказания» и произведения, значимым фактором бытования которых было давление цензуры. Такие интерпретации не всегда имели под собой основания.

Рассказы героев о своей судьбе, которые составляют основу большинства тремедистских романов, содержат элемент замутнения смысла сказанного ретроспективной формой их речи. Говоря ретроспективно и придерживаясь прямой хронологии, герой то событие, о предпосылках которого рассуждает, называет прямо только в конце. Такая ретроспективная форма речи препятствует осуществлению семантизирующего намерения говорящего. Ключевое событие, представляющееся говорящему «потрясающим», делается предсказуемым для реципиента, который наблюдает за ассоциативными извивами памяти говорящего; прием «поисков прошлого» подчеркивает хаотичность настоящего, смещенность линейно-упорядоченного времени. Ретроспективная форма речи закладывает основу для деконструкции первоочевидного смысла речи.

Событийность в тремедистском романе обладает рядом особенностей.

Во-первых, помимо точки зрения героя, в романе фоновно присутствует такая точка зрения, с которой сюжетное событие лишено «событийного» статуса. Получая обоснования в рассказе героя, ключевое «потрясающее» событие читателю представляется не «уклонением от нормы», а элементом процесса. Сообщением о «потрясающем» событии завершается рассказ героя, о дальнейшей судьбе которого сведения разнятся или отсутствуют: спровоцированная событием перемена изображена не как завершенная и возымевшая результат, а как начатая и находящаяся в стадии совершения. «Событием» представляется осуществление некоей поставленной героем цели; согласно принятым в литературоведении

концепциям событийности, «достижение цели», «выполнение нормы», установленной в рамках актуальной и четко обозначенной ценностной системы и ментальности, — может считаться отчасти лишенным «событийного» статуса. При этом то, что «событийно» для героя тремедистского романа, «несобытийно» по меркам некоего внешнего по отношению к его точке зрения порядка; это несовпадение функционирует как символ, выдающий присутствие в романе метафизического измерения, превосходящего сюжетное: безразличие окружения героя к его покаянию и/или вине располагает расценить его преступление не столько как нарушение социального порядка, сколько как символ отпадения от беспредельного; преступление, о котором рассказал герой, из статуса «причины» излагаемых в романе событий переводится в статус «свидетельства» некоей глобальной катастрофы.

Во-вторых, ментальная событийность в тремедистском романе преобладает над сюжетной. В нем приводятся две версии произошедшего: одна в рассказе героя, другая — в финале (в комментариях второстепенных персонажей к рассказу протагониста, в рамке и т.д.); версии совпадают в описании итогов, но расходятся в описании причин. Ознакомившись с финалом, читатель в поисках намеков на иные, неочевидные из рассказа героя связи между описанными событиями, предпочитая ту или иную интерпретацию событий ретроспективно (как это делал сам герой) пересматривает историю героя (встречается с его миром). В сознании читателя проектируется ментальное событие, референтом сообщения делается сам акт установления не существовавшей ранее связи между вещами.

Особенность сюжетостроения тремедистского романа в том, что, помимо ретроспективных размышлений героя о своих злоключениях, в нем (в рамке романа, комментарии второстепенного персонажа к речи героя и т.д.) присутствует «экскурс в прошлое»: вписывающее моменты из частной жизни героя в социальную панораму сообщение о предыстории случившегося с ним, где переход от настоящего к прошлому является

результатом активности не субъекта повествования, а «автора». Потрясающее героя событие наделяется историческими коннотациями. Предпосылкой совершенного героями морального выбора представляется исторический контекст. Вводится характерная для эпопеи XIX века двойная мотивировка. Проблематизируется соотношение свободы воли индивида и потребности целого, истории: есть намек на их возможное несовпадение, но оно не доводится до противоположности, предметом изображения делается не индивидуальная судьба, а со-бытие во всем объеме, что характерно для эпоса. На композиционном, нарративном уровне отражено сопротивление власти истории как подавляющей индивидуальную волю громаде: действие рассказа героя внеисторично (разворачивается в «мифологическом» измерении, «где история еще не началась»); ретроспективная форма речи (возвращение, циклизация) воплощает сопротивление линейности исторического времени. В организации сюжета и системы речей воплощен описанный в философско-эстетической концепции «агонии» М. де Унамуно агонизм внешней «истины», в которой неизбежен элемент соглашения, и индивидуальной «веры» героя, но герои Унамуно «инстраистории» приобщаются через «изоляцию от внешнего мира» и самоуглубление «я», а «я» тременистского героя обретается в момент слияния его личной истории с историей официальной; представление о противоположности здесь-и-сейчас переживаемого опыта и уводящей от него «трансцендентной» идеи сменяется ощущением пусть не обоснованности, но условности их противопоставления.

В семантике заглавий (единообразии которых, вероятно, стало одним из факторов восприятия тременизма как целостного явления) зафиксирована семантика сакральной жертвы, умноженной (продленной, коллективной) смерти.

Повествование в тременистском романе обладает рядом особенностей: повествовательный механизм фиксирует потенциальное отличие реальности от того, что о ней известно, за счет точечного соответствия нескольких противоречащих друг другу версий описанных

событий, одна из которых апеллирует к доминирующему культурному порядку. Эти черты, характерные для «фантастического» повествования, связаны с согласуются со спецификой хронотопа, системы персонажей тремендистского романа.

Структура повествования, где сведения о внесубъективных (исторических) обстоятельствах потрясшего протагониста события оказываются вынесены в рамку или озвучиваются из уст второстепенных персонажей, резонирует со склонностью чрезмерно рефлексирующего протагониста искать предпосылки этого события исключительно в зоне своей личной ответственности, произвольно изолируя воображаемого «себя» от внешних обстоятельств. Отрицая границы своего «я», он отрицает границы мира, — и нечто в мире приобретает неограниченную власть над ним: разорванная каузальность замещается появлением фантазмагоричного образа «другого» (двойника, инфернальной матери и др.); мотив «каинизма» — поединка между братьями, любой исход которого одинаково трагичен, — вариация на тему того, как могут размываться, делаться проницаемы границы «я». Закон же, призванный извне ограничить взаимные посягательства «другого» и протагониста, последним осознается как сомнительный и недостаточный. Протагонист, с одной стороны, ощущает доминирующий культурный порядок как неприемлемый. С другой — вступает в конфронтацию с ним из потребности не столько предаться беззаконию (подорвать закон), сколько ощутить на себе действие этого закона и тем упрочить его в своем сознании; бунт стоит протагонисту жизни, бегство увенчивается возвращением в прежнее положение.

Функцией «потрясающего» события в рассказе героя является нарушение узнаваемого хода вещей. Соответственно, это событие существует вне объективных координат: пространство герой описывает апофатически, в терминах неопределенности и атемпоральности. И одновременно — как по определению переходное пространство между земным и потусторонним мирами. В изображении места действия

присутствует двойная оптика: нередко действие происходит в какой-то реально существующей в Испании, обладающей культурным значением локации, но вместе локация эта, пребывание в ней — мистифицируются героем. Характерно, что, при объективном различии социальных положений героев, а также мест их пребывания (с которыми связано основное действие), описания их в рассказах героев сходны: в тременистских романах основное действие происходит в сознании героя, а объекты и обстоятельства внешнего мира взаимозаменяемы.

Тременистский роман характерен тем, что навязывает читателю некоторые элементы своей интеллектуальной техники, «заражая» его сознание сомнением, какое испытывает протагонист, пытающийся усилием мысли преодолеть цензуру общедоступных истин. Этим, как мы полагаем, во многом определялись рецепция тременистского романа, положение тременизма на литературной арене и его роль в истории испанской литературы.

Логика тременистского романа — это логика трансгрессии (утверждения предела через отрицание его и отрицания через утверждение): посредством преступления протагонист выходит за пределы беззакония, посредством лжи — за пределы лжи. Логика трансгрессии характерна также для фантастического повествования, элементы которого присутствуют в тременистском романе.

«Фантастическое» спорит с самими конвенциями, определяющими правила изображения «реального» и «нереального», ускользает от определений и классификации; то же происходит в тременизме. Фантастическое повествование, как и повествование в тременистском романе, развивается от «выражения как проявления» к «выражению как изгнанию». За счет «регрессивной» организации (лишь финал произведения вносит ясность — притом свет проливая не на факты, а на природу событий) тременистский роман располагает к перечитыванию, в процессе которого отдельные элементы текста могут

обрести иной смысл: окончательные значения делаются принципиально неизвестны, перестают быть подчинены трансцендентным смыслам.

«Объекты» оказываются условны и взаимозаменяемы, появление того или иного объекта не гарантирует актуализацию того или иного рода отношений, смыслов: любой набор объектов ощущается как недостаточный, изображение — как искаженное, а значимость «синтаксиса» (изображения «отношений») начинает превалировать над значимостью изображения «объектов».

Две приводимых в конкретном романе версии случившегося указывают один итог и расходятся в описании причин: возникают эффекты «обманутого ожидания», «затрудненного восприятия»; в основе их — синтаксическая метафора.

Текст тремедистского романа предрасположен к переложению; но деструкция его не хаотична, а сводится к спекуляции вокруг *устойчивой* структуры. Во-первых, в финале конкретного романа *по-новому* осмысляется *тот же* событийный ряд; во-вторых, в каждом из основных тремедистских романов действующие лица и буквальный событийный ряд *уникальны*, но во многих причисляемых к тремедизму романах прослеживается *единая* схема сюжетостроения. В обоих случаях — в масштабе и конкретного романа, и «тремедистского романа» как явления (то есть всей серии однообразных по структуре текстов) — имеет место синтаксическая членимость компонентного состава: есть *постоянный «шаблон»* и частные *произвольные содержания*, которые нанизываются на него.

Наличие такого «шаблона», «знака в чистом виде» способствует тому, что произведение начинает выполнять культурную функцию «семиотического окна» (пространства, которое еще надлежит заполнить смыслами).

Наличие «шаблона» характерно для эзоповых иносказаний (за них иной раз необоснованно принимали тремедистские романы), но также и для иных видов перефразирования (эвфемизмов, крылатых выражений,

мемов и др.), способных становиться «лекалами» для выражения индивидуальных содержаний.

Использование «шаблона» рассчитано на то, что реципиент уже знаком с прошлыми контекстами его употребления; оно делается приметой специфической, совершающейся «между своими» коммуникации. Пользующийся им автор обладает ограниченной творческой свободой: четко осознает читательские ожидания, работает (подобно «создателю» фольклора) с оглядкой на «предварительную цензуру коллектива».

Одним из условий бытования тремендистского романа стала предварительная цензура коллектива; произведения тремендистов, исходно воспринимаемые как завуалированные, требующие дешифровки высказывания, подвергались противоречивым интерпретациям переложениям, по сути оказываясь ввергнуты в «стихию воспроизведения, варьирования и подражания». «Подражание» при этом происходило путем создания дополнительных версий одних и тех же событий, а не обыгрывания «стиля» и иных абстрактных свойств.

Особенность структуры тремендистского романа — наличие в ней «шаблона», «знака в чистом виде», — побуждала реципиента к сотворчеству, обеспечивала перформативный эффект и культурную функцию тремендистского романа как «семиотического окна», в котором преодолевались ограничения, налагаемые цензурой и признанными классификациями литературных течений, и возрождалась дискуссия, обнажающая связи явлений европейской и испанской литературы, литературы до- и послевоенного времени.

Список литературы

Источники

1. Бароха П. Вечера в Буэн-Ретиро / Туман; Авель Санчес. Тиран Бандерас. Салакаин Отважный. Вечера в Буэн-Ретиро: Пер. с исп. В. Виноградова. — М.: Худож. лит., 1973. — С. 615-805
2. Камю. А. Посторонний / Пер. Н. Немчиновой. — М.: Прометей, 1989. — С. 21-82
3. Ландинес Л. Дети Максима Худаса / пер. с исп. М. Былинкиной. — М.: Гослитиздат, 1959. — С. 11-151
4. Сартр Ж.-П. Экзистенциализм — это гуманизм / пер. Санин А.А. // Сумерки богов. — М.: Политиздат 1990. — С.319-344
5. Лафорет К. Ничто. — М.: Центр книги Рудомино, 2021. — С. 25-315
6. Села К.Х. Семья Паскуаля Дуарте / Избранное. Сборник. Переиздание. — М.: Прогресс, 1980. — С. 23-112
7. Села К.Х. Соило Сантисо, писатель-тремендист // Апельсины — зимние плоды. Рассказы и очерки / пер. с исп. Н. Снетковой. — М., 1965. С.
8. Сервантес М.де. Цыганочка / Назидательные новеллы. Пер. Б. Кржевского. — М.: Правда, 1961. — С. 15-87
9. Унамуно М. де. Агония Христианства / О трагическом чувстве жизни (пер. с исп., вступ. ст. и комм. Е.В. Гараджа). — Киев: Символ, 1996. — С. 305-385
10. Унамуно М. де. Испанская зависть // Унамуно М. де. Избранное: в 2 т. Л.: Худ. лит. (Ле-нингр. отд-ние), 1981. —С. 249-257
11. Унамуно М. де. Три назидательные новеллы и один пролог // Унамуно М. де. Избранное: в 2 т. Л.: Художественная литература (Ленинградское отделение), 1981. — С. 5-93
12. Унамуно М. Испанская зависть (пер. П. Глазовой) // Мигель де Унамуно. Избранное в двух томах. Т.2. — Л.: Художественная литература (Ленинградское отделение), 1981. — С. 249-257

13. Хайдеггер М. Что такое метафизика? / Время и бытие. — М.: Республика, 1993. — С. 16-26
14. Хименес Х.Р. Ничто (пер. С. Гончаренко) / Ничто К. Лафорет. — М.: Центр книги Рудомино, 2021. — С.25
15. Beardsley A. Interview: Camilo José Cela / A. Beardsley, C. J. Cela, E. Kronik // Diacritics. — 1972, №1. — P. 42-45
16. Cajal R.M. Juan Risco. — Barcelona: Destino, 1948. — 233 p.
17. Castillo Puche J.L. Con la muerte al hombro. — Barcelona: Destino, 1972. — P. 9-316
18. Cela C.J. Zoilo Santiso, escritor tremendista / El gallego y su cuadrilla. — Barcelona, Plaza y Janes., 1999. — [Электронный ресурс]. — 1993- . — Режим доступа : <http://ficus.pntic.mec.es/~jmas0085/camilojosecela.htm>, свободный. — Загл. с экрана
19. Cela C.J. Dos tendencias de la nueva literatura española / Papeles de Son Armadans. — 1962 № XXVII (LXXIX). — P. 3-20
20. Cela C.J. En vez de prologo / Mis paginas preferidas. — Madrid: Editorial Gredos, 1956. — 392 p.
21. Cela C.J. Memorias, entendimientos y voluntades. Barcelona, Plaza & Janés, 1993. — 376 p.
22. Cela C.J. Se empieza hablando de la crítica / Obra completa de C.J.C. Artículos, 1 (1940-1953). — Barcelona: Destino, 1976. — P. 415-418
23. Cela C.J. Sobre el concepto de la novela / Obra completa de C.J.C T. IX. Artículos, I (1940-1953). — Barcelona: Destino, 1976. — P. 82-85
24. Cela C.J. Sobre España, los españoles y lo español / Cuatro figuras del 98: Unamuno, Valle Inclán, Baroja, Azorín y otros retratos y ensayos españoles. — Barcelona: Aedos, 1961. — P. 225-226
25. Cela-Conde C.J. Cela, Mi padre. — Barcelona: Temas de Hoy, 1989. — 255 p.
26. Delibes M. La sombra del ciprés es alargada (7-a ed.) / Obra completa. T.1: Prólogo; La sombra del ciprés es alargada (7-a ed.); El camino (4-a ed.); Mi idolatrado hijo Sisí (3-a ed.). — Barcelona: Destino, 1964. — P. 23-303

27. Doyle M.S. Entrevista con Ana Maria Matute: «Recuperar otra vez cierta inocencia». — Anales de la literatura española contemporánea. 1985. V.10, №1(3). — P. 237-247
28. Fernández de la Reguera R. Cuando voy a morir. — Barcelona: Destino, 1951. — 269 p.
29. Galdós B.P. Tristana. — Barcelona: Linkgua, 2012. — 142 p.
30. Galvarriato E. Cinco sombras. — Barcelona: Destino, 1984. — 242 p.
31. Jiménez J.R. Nada / Canción. — Madrid: Signo, 1935. — P. 196-197
32. Laforet C. Nada. — Barcelona: Destino, 1995. — 296 p.
33. March S. Nina. — Barcelona: Planeta, 1949. — 207 p.
34. March S. Tremendismo / Poemas: Antología. — Santander: Santander, 1966. — P. 83
35. Matute A.M. Los Abel / Obra completa. T.1: Prólogo general; Prólogo al volumen; Pequeño teatro; Los Abel; Fiesta al Noroeste. — Barcelona: Destino, 1971. — P. 263-510
36. Quiroga E. La careta. — Barcelona: Noguer, 1955. — 213 p.
37. Sánchez-Camargo M. Nosotros, los muertos... Relato del loco Basilio. — Madrid: Afrodisio Aguado, 1948. — 275 p.
38. Valle-Inclán R. del. Martes de carnaval. Madrid : Espasa-Calpe, 1990. — 312 p.

Научно-критическая литература

39. Астахова Е.В. Два цвета Испании в историко-культурном контексте // Латинская Америка. — 2019, №6. — С. 85-99
40. Ауэрбах Э. Филология мировой литературы // Вопросы литературы. — 2004, №5. — С. 123-139
41. Бахтин М. Эпос и роман / Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. — М.: Худ.Лит., 1975. — С. 447-484
42. Бахтин М.М. Роман как литературный жанр / Собрание сочинений в семи томах. Т. 3: Теория романа (1930—1961 гг.). — М.: Языки славянских культур, 2012. — С. 608-654

- 43.Бахтин М.М. Формы времени и хронотопа в романе / Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. — М.: Худ. лит., 1975. — 810 с.
- 44.Березанская М.Д. Миф и эпос в западноевропейской культуре XX века : на примере творчества М.З. Шагала : диссертация ... кандидата философских наук : 09.00.13 / Березанская Мария Давидовна; [Место защиты: Моск. гос. ун-т им. М.В. Ломоносова]. — М., 2016. — 273 с.
- 45.Богатырев П.Г. Фольклор как особая форма творчества / Вопросы теории народного искусства. — М.: Искусство, 1971. — С. 369-383
- 46.Богданов К.А. Ното Тасенс. Очерки по антропологии молчания. СПб.: РХГИ, 1998. — 352 с.
- 47.Болотов В.И. Энциклопедическое значение имени собственного / Восточнославянская ономастика. — М.: Наука, 1973. — С. 206
- 48.Бочаров С.Г. О композиции «Дон Кихота» / О художественных мирах. — М.: Советская Россия, 1985. — С. 5-34
- 49.Брускова Н.В. Категории ретроспекции и проспекции в художественном тексте (на материале немецкого языка): дисс. ... канд. филол. наук : 10.02.04 / Брускова Наталья Владимировна. — М., 1983. — 181 с.
- 50.Венедиктова Т.Д. Секрет срединного мира. Культурная функция реализма XIX века / Зарубежная литература второго тысячелетия. 1000—2000: Учеб. пособие. Под ред. Л.Г.Андреева. — М.: Высшая школа, 2001. — С. 186-221
- 51.Вепова И.Т. Языковая рефлексия в постсоветскую эпоху. — Екатеринбург: Издательство Уральского университета, 2002. — 380 с.
- 52.Владимирова Н.Г. Формы художественной условности в литературе Великобритании XX века. — Новгород: Изд.-полигр. центр Новгор. гос. ун-та им. Ярослава Мудрого, 1998. — 188 с.
- 53.Гальперин И.Р. Грамматические категории текста. — Известия АН СССР, серия литературы и языка, 1977, Т.36, №6. — С.522-539

54. Гальперин И.Р. Ретроспекция и проспекция в тексте / Текст как объект лингвистического исследования. Изд. 5-е, стереотипное. М.: КомКнига, 2007. — С. 105-113
55. Гачев Г.Д. Содержательность художественных форм. (Эпос. Лирика. Театр). — М.: Просвещение, 1968. — 302 с.
56. Гегель Г.В.Ф. Эстетика. Том III. — М.: Искусство, 1971. — 621 с.
57. Герасименко М.В. «Записки из подполья» и «Семья Паскуаля Дуарте»: отзвуки подполья в тременистском романе // Вестник Моск. ун-та. Серия 9. Филология. — №3, 2023. — С. 134–141
58. Гирич Ю.Н. Картина мира эпохи авангарда. Авангард как системная целостность. — М.: ИМЛИ РАН, 2013. — 400 с.
59. Гирич Ю.Н. Танатология испанской поэзии начала XX в. // Латинская Америка. — 2016, №3. — С. 92-104
60. Гоготшвили Л.А. Лингвистический аспект трех версий имяславия / Лосев А.Ф. Имя: Избранные работы, переводы, беседы, исследования, архивные материалы. — СПб: Алетейя, 1997. — С.580-614
61. Гоготшвили Л.А. Рецепция символизма в гуманитарных науках // Литературоведение как литература. Сборник в честь СГ Бочарова. — М: Языки славянской культуры, 2004. — С. 148-176
62. Головачева И. В. О соотношении фантастики и фантастического // Вестник Санкт-Петербургского университета. Язык и литература. — 2014, №1. — С. 33-42
63. Журавлев А.П. Содержательность синтаксической формы (Синтаксический символизм) // Вопросы языкознания. — 1987, №3. — С. 46-57
64. Зенкин С. Культурология префиксов / Работы о теории. — М.: НЛЮ, 2012. — С. 137-147
65. Зенкин С. От текста к культу / Работы о теории. — М.: НЛЮ, 2012. — С. 127-137

66. Зунделович Я. Сюжет / Литературная энциклопедия. Словарь литературных терминов. Т.2 — М.: Издательство Л.Д. Френкель, 1925. — ст. 899-900
67. Зусева-Озкан В.Б. Префикс «нео-» в культурной и научной рефлексии // *Studia Litterarum*. — 2019, №4(4). — С. 28-43
68. Иванченко Г., Сухова Т. Авторские стратегии в создании заглавия / Поэтика заглавия / ред.-сост.: А. Н. Андреева, Г. В. Иванченко, Ю. Б. Орлицкий. — Москва; Тверь: Лилия принт, 2006. — С. 8 -17
69. Ингарден Р. Исследования по эстетике / пер. с польского А. Ермилова и Б. Федорова; предисл. В. Разумного. — М.: Изд-во иностранной литературы, 1962. — 572 с.
70. Камалян А. Категория «страшного» в романе Кармен Лафорет «Ничто». — 2004, №4. — 20-28;
71. Камалян А. Отражение философских идей в романе Камило Хосе Селы «Семья Паскуалья Дуарте». — 2006, №2. — С. 44-51.
72. Караси В.И. Переосмысление мифа о братоубийстве в художественном тексте // *Жанры речи*. — 2017, №1(15). — С. 78-85
73. Кипрская Е.В. Некоторые проблемы исследования эвфемизмов / Психолингвистические исследования: слово и текст / сб. научн. статей. — Тверь: Твер. гос. ун-т, 2002. — С. 53-58
74. Корниенко М.А. Лингвофилософия Ноама Хомского: от картезианской традиции к генеративной грамматике // *Вестник Томского государственного университета. Философия. Социология. Политология*. — 2018, №3. — С. 88-100
75. Корчинский А.В. К поэтике ментального события / Событие и событийность / сб. ст. под ред. В. Марковича и В. Шмида. — М.: Издательство Кулагиной. Intrada, 2006. — С. 203-216
76. Корчинский А.В. О специфике философского дискурса. Нарратология и компаративистика: сб. научных трудов / В. И. Тюпа, О. В. Федунина. — М.: РГГУ, 2015. — С. 88-107

77. Косиков Г.К. Два пути французского постромантизма: символисты и Лотреамон / Поэзия французского символизма. Лотреамон. Песни Мальдорора / под ред. Г.К. Косикова. — М.: Изд-во МГУ, 1993. — С. 5-62
78. Кофман А.Ф. Литературные течения. К проекту «Словаря течений литературы XX века. Европа и Америка» // *Studia Litterarum*. — 2016, №1-2. — С. 26-46
79. Лакан Ж. Инстанция буквы в бессознательном. Современная литературная теория. Антология I / Сост. И.В. Кабанова. — М.: Флинта: Наука, 2004. — С. 134-156
80. Лакан Ж. Семинары. Книга 5. Образование бессознательного (1957/1958). — М.: Гнозис / Логос., 2002. — 606 с.
81. Леви-Стросс К. Тотемизм сегодня. Неприрученная мысль / пер. с фр. А.Б. Островского. — М.: Академический Проект, 2008. — 520 с.
82. Липовецкий М. Растратные стратегии, или Метаморфозы «чернухи» // *Новый мир*. — 1999, №11. — [Электронный ресурс]. Режим доступа : https://magazines.gorky.media/novyi_mi/1999/11/rastratnye-strategii-ili-metamorfozy-chernuhi.html, свободный. Загл. с экрана
83. Лотман Ю.М. Сон — семиотическое окно / *Культура и взрыв*. — М.: Гнозис, Издательская группа «Прогресс». — С. 219-226
84. Лотман Ю.М. Структура художественного текста / Лотман Ю.М. Об искусстве. СПб.: «Искусство – СПб», 1998. — 384 с.
85. Лысенко Е.Н. Интернет-мемы в коммуникации молодежи // *Вестник Санкт-Петербургского университета. Социология*. — 2017. №4 (10). — С.410-424
86. Малиновская Н.Р. Комментарий / Называть вещи своими именами: Программные выступления мастеров западно-европейской литературы XX века. — М.: Прогресс, 1986. — С. 576
87. Миловидов В.А. Феномен «остранения» и синтактика художественного текста (вопросы переводческого анализа) // *Вестник ТвГУ, секция «Филология»*. — 2015. №2. — С. 305-310

88. Михайлова С.Е. Некоторые особенности функционирования крылатых выражений // Психолингвистические исследования: слово и текст /сб. научн. статей. —Тверь: Твер. гос. ун-т, 2002. — С. 69-75
89. Мороз О., Суверина Е. Trauma studies: История, репрезентация, свидетель // НЛО. — 2014, №1(125). — С. 59-74
90. Москвин В.П. Эвфемизмы: системные связи, функции и способы образования // Вопросы языкознания. — 2001. №3. — С. 62-67
91. Науменко Н.П., Гальцева А.И. Проблема человеческой личности в романе Камило Хосе Села «Семья Паскуаля Дуарте» / Научный обозреватель. —2015. №6. — С. 50-53.
92. Науменко Н.П., Климачёва А.И. Рецепция философских идей Хосе Ортеги-и-Гассета испанским прозаиком Камило Хосе Села // Филологический аспект. — 2015. №7. — С. 50-54
93. Пинский Л.Е. Магистральный сюжет: Ф. Вийон, В. Шекспир, Б. Грасиан, В. Скотт. — М.: Советский писатель, 1989. — 416 с.
94. Плавский З.И. Испанская литература XIX-XX веков: Учеб. пособие для студентов филол. фак. ун-тов и пед. ин-тов. — М.: Высш. школа, 1982. — 247 с.
95. Подорога В.А. Трансгрессия и предел / Электронная библиотека ИФ РАН «Новая философская энциклопедия». — [Электронный ресурс]. Режим доступа : <https://iphlib.ru/library/collection/newphilenc/document/> (дата обращения 08.06.2023)
96. Ранкс О.К. Поэтика условного театра в Испании первой трети XX века: Х. Бенавенте, М. де Унамуно, Х. Грау : диссертация ... кандидата филологических наук. — М., 2011. — 140 с.
97. Ржевская Н.Ф. Концепция художественного времени в современном романе (Функция «ретроспекции» в романе) / Филологические науки. — М., 1970. № 4. — С. 28-40
98. Рогова Г.И. Ретроспекция как форма композиционных поисков в современной советской прозе: диссертация ... кандидата

- филологических наук : 10.01.02 / Рогова Галина Ивановна. — М., 1983. — 220 с.
99. Росман В. Техники пунктуации, знаки препинания // Вопросы философии. — 2003, № 4. — 68-76 с.
100. Сартр Ж.-П. О романе «Шум и ярость». Категория времени у Фолкнера / Сартр Ж.-П. Ситуации / пер. М. Зониной, сост. и предисл. С. Великовского. — М.: Ладомир, 1997. — С. 286-296
101. Селайя Г. Поэзия и правда / Называть вещи своими именами: Программные выступления мастеров западно-европейской литературы XX века. — М.: Прогресс, 1947. — С. 273-274
102. Синявский А. (Абрам Терц) Что такое социалистический реализм. Париж: Syntaxis, 1988. — 64 с. — [Электронный ресурс]. Режим доступа : https://vtoraya-literatura.com/pdf/terz_что_такое_sotsialisticheskyy_realizm_1988_text.pdf , свободный. — Загл. с экрана
103. Суперанская А.В. Общая теория имени собственного. — М.: Наука, 1973. — 366 с.
104. Тамарченко Н.Д. Проблема события в литературном произведении // Нарратология и компаративистика: сборник научных трудов / ред.-сост.: В.И. Тюпа, О.В. Федунина; Российский государственный гуманитарный университет. — М.: РГГУ, 2015. — С. 165-176
105. Тамарченко Н.Д. Поэтика / Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий / науч. ред. Н.Д. Тамарченко. — М.: Издательство Кулагиной; Intrada, 2008. — С. 182-186
106. Тамарченко Н.Д. Событие сюжетное / Поэтика. Словарь актуальных терминов и понятий / гл. науч. ред. Н.Д. Тамарченко. — М.: Издательство Кулагиной; Intrada, 2008. — С. 239-240
107. Тамарченко Н.Д., Тюпа В.И., Бройтман С.Н. Теория художественного дискурса. Теоретическая поэтика. / Учеб. пособие для студ. филол. фак. высш. учеб. заведений: в 2 т. Под ред. Н. Д. Тамарченко. Т.1. — М.: Издательский центр «Академия», 2004. — 152 с.

108. Тертерян И.А. Испытание историей: Очерки испанской литературы XX в. — М.: Наука, 1973. — 526 с.
109. Тертерян И.А. Камило Хосе Села. предисловие к сборнику прозы. — М.: Прогресс, 1980. — С. 5-19
110. Тертерян И.А. Современный испанский роман (1939-1969). — М.: Художественная литература, 1972. — 368 с.
111. Тертерян И.А. Современный испанский роман. — М.: Художественная литература, 1972. — 287 с.
112. Тертерян И.А. Человек мифотворящий. М.: Советский писатель, 1988. — 557 с.
113. Тодоров Ц. Введение в фантастическую литературу. Перев. с франц. Б. Нарумова. — М.: Дом интеллектуальной книги, 1999. — 144 с.
114. Толмачев В.М. О границах художественного символа и символизма // Разрыв и связь времен. Проблемы изучения литературы рубежа XIX-XX веков. — М.: ИМЛИ РАН, 2017. — С. 64-87
115. Тюпа В.И. Нарратология как аналитика повествовательного дискурса ("Архиерей" А.П. Чехова). Категория события. — [Электронный ресурс]. — Режим доступа : <http://chegov-lit.ru/chegov/kritika/tyupa-narratologiya-arhierej/kategoriya-sobytiya.htm>, свободный. — Загл. с экрана)
116. Уваров Ю.П. Современный испанский роман. — М.: Высшая школа, 1968. — 92 с.
117. Федорова Л.Н. Категория ретроспекции в художественном тексте : На материале английского языка: дисс. ... канд. филол. наук: 10.02.04 / Федорова Лариса Николаевна. — М., 1981. — 165 с.
118. Филатов Г.А. Экономические связи между СССР и франкистской Испанией в 1960-х гг. // Ибероамериканские тетради. — 2017, №4(18). — С. 20-26
119. Фишер-Лихте Э. Эстетика перформативности / Пер. с нем. Н. Кандинской, под общ. ред. Д.В. Трубочкина. — М.: «Канон+». — 2015. — 375 с.

- 120.Фонякова О.И. Имя собственное в художественном тексте. Учебное пособие. — Л.: ЛГУ,1990. — 103 с.
- 121.Фридман И.Н. От подразумевания к дискурсу адекватности / Лестница Иакова: архитектура лингвофилософского пространства / Сост., автор вступ. статьи и примеч. И. Н. Фридман; отв. ред. С. В. Федотова; ред. С.О. Савчук. — М.: Издательский Дом ЯСК, 2021. — С. 11-34
- 122.Фуко М. Надзирать и наказывать. Рождение тюрьмы / Перевод с французского Владимира Наумова под ред. Ирины Борисовой. - М.: Ad Marginem, 1999. — 480 с.
- 123.Харитоновна Н.Ю. Постизм / Словарь течений литературы XX века. Россия, Европа, Америка. Т.1. — М.: ИМЛИ РАН, 2023. — С. 41-43
- 124.Хомский Н. Аспекты теории синтаксиса / пер.с англ. под ред. и с предисл. В.А. Звегинцева. — М.: Изд-во Московского университета, 1972. — 258 с.
- 125.Хорева Л.Г. Новейшая испанская проза: в поисках идентичности / Парадигмы переходности и образы фантастического мира в художественном пространстве XIX-XXI вв. / коллективная монография. — Нижний Новгород: Издательство Нижегородского госуниверситета, 2019. — С. 193-198
- 126.Честнова Н.Ю. Исповедальность как принцип становления поэтики художественной прозы Ф.М. Достоевского: на материале повести «Записки из подполья» и романа «Подросток»: дисс. ... канд. филол. наук / Нижегород. гос. ун-т им. Н.И. Лобачевского. Владимир, 2012. — 184 с.
- 127.Шайтанов И.О. Поэтика мировой литературы как компаративная проблема // Вопросы литературы. — 2019. №.6. — С. 50-73
- 128.Шмид В. Нарратология. Второе, исправленное и дополненное издание. М.: Языки славянской культуры, 2008. — 300 с.
- 129.Шульц В.Л., Любимова Т.М. Тайные языки как конструкты социальной реальности // Социологические исследования. — 2016. №6. — С. 3-13

- 130.Эйхенбаум Б.М. Литературный быт / О литературе. — М.: Сов. писатель, 1987. — С. 427-436
- 131.Эпштейн М.Н. От знания к творчеству. Как гуманитарные науки могут изменять мир. — М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2016. — 480 с.
- 132.Югай Е.Ф. Устные рассказы об эзоповом языке в литературно-художественной среде: фольклорно-антропологический подход // Фольклор: структура, типология, семиотика. — 2021.Т.3.№.2. — С. 88-109
- 133.Ясный В.К. Бегство в действительность. Современный испанский роман. — М.: Наука, 1971. — 240 с.
- 134.Яусс Г.Р. История литературы как вызов теории литературы / Современная литературная теория. Антология. Сост. И.В. Кабанова. — М.: Флинта, Наука, 2004. — С. 192-200
- 135.Abellán M.L. Etapas y características de la censura «oficial». Censura y autocensura en la producción literaria española // Nuevo Hispánico. — 1982. №1(1). — P. 169-180.
- 136.Alameda I.Z. Artista y criminal: voces subversivas en la posguerra. — Barcelona: Edhasa (Castalia), 2012. — 272 p.
- 137.Alchazidu A. El tremendismo: su resonancia en la obra de Camilo José Cela y en la novelística española de la inmediata postguerra dentro del contexto de los años cuarenta y cincuenta. PhD Thesis Proposal Masarykova univerzita Filozofická fakulta Rigorózní řízení / Masarykova univerzita Filozofická fakulta Rigorózní řízení. — Masaryk, 2002. — 241 p.
- 138.Alchazidu A. Las raíces del tremendismo español // Études romanes de Brno. — 2005, №. 1 (35). — P. 25-31
- 139.Alchazidu A. Tremendism as a Spanish cultural phenomenon: summary // Tremendismo: el sabor amargo de la vida: tras las huellas de la estética tremendista en la narrativa española del siglo XX. Masarykova univerzita Filozofická fakulta Rigorózní řízení. — Masaryk, 2016. — 248 p.

140. Alonso D. Poesía arraigada y poesía desarraigada / Poetas españoles contemporáneos. — Madrid, Gredos, 1965. — P. 345-358
141. Anderson A. Narrative Structure and Epistemological Uncertainty in Carmen Laforet's *Nada* // *Bulletin of Spanish Studies: Hispanic Studies and Researches on Spain, Portugal and Latin America*. — 2011, №4 (88). — P. 541-561
142. Arenas Á.D. «Miserias» textuales en *La familia de Pascual Duarte* // *Anuario de estudios celianos*. — 2006, №1. — P. 26-29
143. Bas J. Iwanaga G. *Manual de términos literarios*. — Lanham: University Press of America, 1987. — 192 p.
144. Basanta A. *La novela española de nuestra época*. — Anaya, 1990. — 96 p.
145. Basanta A. *Literatura de la postguerra: la narrativa*. — Madrid, 1981. — 103 p.
146. Bautista E.R. ¿Una censura católica? Censura editorial y catolicismo durante el franquismo (1939-1966) // *Historia Actual Online*. — 2017. №.42. — P. 71-85
147. Bensoussan A. Camilo José Cela y el incesto: Mrs. Caldwell habla con su hijo // *Actas del Quinto Congreso Internacional de Hispanistas Université de Bordeaux / coord. por Lopez F.* — Bordeaux : Universidad de Bordeaux, 1977. — P. 179-183.
148. Bensoussan A. *Lectura actual de «Pascual Duarte»* // *Extramundi*. — 1999, № 17. — P. 41-61
149. Blanco Aguinaga C. *Historia social de la literatura española*. Madrid: Castalia, 1984. — 292 p.
150. Bozzetto R. ¿Un discurso de lo fantástico? / *Teorías de lo fantástico*, ed. por Alazraki J., Roas D. — Madrid: Arco libros, 2001.— P. 223-242
151. Bravo Cela B. *Actualidad del grupo del «Nuevo romanticismo»*. — Barcelona: Universidad de Barcelona, 2001.— P. 377-388
152. Cachero J.M.M., Villanueva S.S., Ynduráin D. *La novela: Historia y crítica de la literatura española // Época contemporánea, 1939-1980 /*

- coord. por Francisco Rico. — Barcelona: Editorial Crítica, 1981. — P. 318-352
- 153.Calmes V. et al. La ausencia de la madre y la aserción de la subjetividad en «Nada» de Carmen laforet // Tropelias: Revista de teoria de la literatura y literatura comparada. — 2006, №. 15-17. — P. 181-189
- 154.Campra R. Lo fantástico: una isotopía de la transgresión / Teorías de lo fantástico, ed. por Alazraki J., Roas D. — Madrid: Arco libros, 2001. — P. 153-192
- 155.Carilla J.L.C. La mirada expresionista: novela española del siglo XX. — Madrid: Mare Nostrum Comunicacion, 2005. — 234 p.
- 156.Castelltort R. La poesía lírica española del siglo XX / Literatura española. — Barcelona: Spica, 1957. — P. 191-195
- 157.Caudet F. Introducción a ‘En la red’ / Ed. digital a partir de Alfonso Sastre; Javier Villán (coord.) / Teatro escodigo. T.1. — Madrid. Asociación de Autores de Teatro, 2006. — P. 305-310 — [Электронный ресурс] — <https://www.cervantesvirtual.com/obra/introduccion-a-en-la-red-0/> — Режим доступа: свободный
- 158.Cerpa J.M. El erotismo en la novela hispana e hispanoamericana moderna: Un estudio transatlántico de la construcción del erotismo literario a partir de los conceptos de lo obsceno, el cuerpo, el deseo, la transgresión y la seducción. University of Cincinnati. Doct. diss. — Ohio, 2015. — 254 p.
- 159.Chomsky N. Language and problems of knowledge: the Managua lectures. — London: The MIT Press. — 218 p.
- 160.Coll J. El tremendismo en la mujer. «Los Abel», siete hermanos // Destino. — 1948, №593. — P. 3. — [Электронный ресурс]. — 1948- . — Режим доступа : https://arca.bnc.cat/arcabib_pro/ca/catalogo_imagenes/grupo.do?path=1337694&posicion=13 , свободный
- 161.Cutillas P.M. La traducción del discurso ideológico en la España de Franco. Universidad de Murcia. Purificación Meseguer Cutillas. Doct. diss. — Murcia, 2014. — 692 p.

162. De Lima Grecco G. Más allá de la pluma censora: las zonas grises en torno a la censura literaria durante el Primer Franquismo // *Estudios Ibero-Americanos*. — 2019. № 45(2). — P. 121-133
163. De Zubiaurre A. Tremendismo y acción / *Alferez*, №2. — P. 2. — [Электронный ресурс]. — 1947- . — Режим доступа : <https://www.filosofia.org/hem/194/alf/ez0202a.htm> , свободный. — Загл. с экрана
164. Del Corral J. *La Gran Vía: historia de una calle*. T. 7. — Madrid: Silex Ediciones, 2002. — 218 p.
165. Delibes M. *España, 1936-1950: muerte y resurrección de la novela*. — Barcelona: Destino, 2004. — 165 p.
166. Delibes M. Una interpretación de Nada. — *La Vanguardia*, 1980. — P. 157-162. [Электронный ресурс]. Режим доступа : <https://carmenlaforet.com/wp-content/uploads/2019/09/6.-Miguel-Delibes-Una-interpretacion-de-Nada2.pdf>, свободный. Загл. с экрана
167. De Vicente M.V.A., Ayuso V., Gallarín C. G., Solano S. *Diccionario Akal de términos literarios*. V. XIX. — Ediciones Akal, 1990. — 420 p.
168. Díaz Fernández J. *El nuevo romanticismo: polémica de arte, política y literatura*. — Madrid: Editorial Zeus, 1930. — 219 p.
169. Fernández H.G. *La sociedad española en su literatura. Selección y análisis de textos de los siglos XVIII, XIX y XX*. Vol. 2: siglo XX. — Madrid: Editorial Complutense, 2010. — 782 p.
170. Ferrer O.P. *La literatura española tremendista y su nexos con el existencialismo* // *Revista hispánica moderna*. — 1956, №22. — P. 297-303
171. Fink B. An introduction to “Kant with Sade”. In: *Against Understanding: Commentary, Cases and Critique in a Lacanian Key*. — New York: Routledge, 2014. — 130 p.
172. Fink B. *A Clinical Introduction to Lacanian Psychoanalysis: Theory and Technique*. — Cambridge: Harvard University Press, 1997. — 318 p.
173. Ford J.M. The Physical Features of the Antichrist // *Journal for the Study of the Pseudepigrapha*. — 1996, №. 14. — P. 23-41

174. Foster D. W. Social criticism, existentialism, and tremendismo in Cela's 'La familia de Pascual Duarte' // Kentucky Foreign Language Quarterly. — 1966, №.1. — P. 25-33
175. García Blay M.G. Relación causal entre tiempo y estética: la realidad española de posguerra y su traslación al relato de ficción en la narrativa de Carmen Laforet. Tesis doctoral / García Blay María Gloria. — Valencia, Universidad CEU Cardenal Herrera, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Comunicación, Departamento de Humanidades, 2016. — P. 44-51
176. García de la Concha V. La poesía española de 1935 a 1975. 1: De la preguerra a los años oscuros, 1935-1944. — Madrid : Cátedra, 1987. — 485 p.
177. García-Page M. Algunas notas sobre la estética del postismo // La tradición de las rupturas en las literaturas hispánicas / ed. por Petra Báder y Margit Santosné Blastik — Universidad Nacional de Educación a Distancia, 2014 — [Электронный ресурс]. — 2014- . — Режим доступа : https://cvc.cervantes.es/literatura/tradicion_rupturas/garcia.htm, свободный. — Загл. с экрана
178. García-Ruiz V. Juan Ramón en la calle Aribau: notas sobre «Nada», de Carmen Laforet / Ars bene docendi Homenaje al Profesor Kurt Spang. — Pamplona: EUNSA, 2009. — P. 305-317
179. Gicovate B. La poesía de Juan Ramón Jiménez en el simbolismo // Comparative Literature Studies. — 1967, T. 4, №. 1/2. — P. 119-126.
180. Gullón G. Introducción crítica a la novela de posguerra. — In Conferencia pronunciada en VXI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, 2007. — [Электронный ресурс]. — 2018- . — Режим доступа : https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/introduccion-critica-a-la-novela-de-posguerra-0/html/01806f9e-82b2-11df-acc7-002185ce6064_2.html, свободный. — Загл. с экрана
181. Gullón R. Miserabilismo // Cuadernos Hispanoamericanos. — 1952, №29. — P. 237

- 182.Halcón M. Introducción / Monólogo de una mujer fría. — Madrid: Alianza Editorial, 1970. — P.8
- 183.Halsey M. Theatre in Franco Spain / The Cambridge Companion to Modern Spanish Culture // ed. by David T. Gies. — Cambridge: Cambridge University Press, 2009. — P. 659-676
- 184.Henn D. El pesimismo en la narrativa celiana // Hispanística XX. — 1990. №8. — P.53-68
- 185.Jackson R. Fantasy: the literature of subversion. — New York: Methuen, 1981. — 211 p.
- 186.Johnson R. La novelística feminista de Carmen Laforet y el género negro // Arbor. — 2006. № 182 (720). — P. 517-525
- 187.Jordan B. Laforet's Nada as Female Bildung? // Symposium: A Quarterly Journal in Modern Literatures. — New York, 1992. Vol. 46, № 2. — P. 105-118
- 188.Knobel M., Lankshear C. Online memes, affinities, and cultural production / A new literacies sampler, №29. — New York: Peter Lang Publishing, 2007. — P. 199-227
- 189.Kruse E. «Poesía arraigada» y noche oscura en la lírica de Blas de Otero / Hipogrifo. Revista de literatura y cultura del Siglo de Oro, №6(2). — Munich, Hipogrifo, 2018. — pp. 461-474. — [Электронный ресурс]. — 2018- . — Режим доступа : <https://www.redalyc.org/journal/5175/517558793034/517558793034.pdf>, свободный. – Загл. с экрана.
- 190.Laub D. Traumatic shutdown of narrative and symbolization: A failed empathy derivative. Implications for therapeutic interventions 1 // Psychoanalysis and holocaust testimony. — Routledge, 2017. — P. 43-65
- 191.Leeming D. Medusa: in the mirror of time. — London : Reaktion Books, 2013. — 127 p.
- 192.Leinen F. La desorientación del lector como estrategia textual en La familia de Pascual Duarte de Camilo José Cela // Anuario de estudios celianos. — 2006. №1. — P. 33-62.

193. Leys R. The Turn to Affect: a Critique // *Critical Inquiry*. — 2011, №3(37). — P. 434-472
194. Livingstone L. Ambivalence and Ambiguity in La Familia de Pascual Duarte // *Spanish Language and Literature*. — 1982. №61. — P.95-107
195. Loseff L. On the beneficence of censorship. Aesopian Language in Modern Russian Literature. — München: Sagner, 1984. — 277 p.
196. Lyon J. The theatre of Valle-Inclán. New York : Cambridge University Press, 1983. — 229 p.
197. López E. Josefina Aldecoa: La pasión de enseñar // *Cuadernos del Ateneo*. — 2014. № 32. — P. 64-72
198. Mallo J. Caracterización y valor del «tremendismo» en la novela española contemporánea // *Hispania*. New York: American Association of Teachers of Spanish and Portuguese, 1956. — P. 49-55
199. Marañón G. Sobre la Familia de Pascual Duarte / *Obras completas / Recapitulación de textos y notas por Pedro Laín Entralgo*. T.1. — Madrid: Espasa-Calpe S.A., 1966. — P. 694-700
200. Martínez Cachero J.M. Los años cuarenta / Martínez Cachero J.M., Villanueva S.S., Ynduráin D. La novela // *Historia y crítica de la literatura española. Epoca contemporánea, 1939-1980 / ed. por F. Rico, D. Yndurain*. — Barcelona: Editorial Critica, 1981. — P.321-331
201. Martín P.S. La idea de ciudad en la literatura española del siglo XIX. Las ciudades españolas en la obra de Pedro Antonio de Alarcón (1833-1891). — *Ciencia e ideología en la ciudad: I Coloquio Interdepartamental*. Valencia, 1991 / coord. por Horacio Capel Sáez, José María López Piñero, José Pardo Tomás. — 1994, V.1. — P. 285-299
202. Martínez Cachero J.M. Historia de la novela española entre 1936 y 1975. — Madrid: Castalia, 1979. — 501 p.
203. Martínez Garnica A. Crónica de la recepción de Heidegger en Hispanoamérica // *Santander*. — 2006. № 1(1). — P. 102-124
204. Martínez Rus A. De quemas y purgas. El bibliocausto franquista durante la Guerra Civil. *Bulletin hispanique*. Université Michel de Montaigne

- Bordeaux, (118-1). — [Электронный ресурс]. — 2016- . — Режим доступа : <https://journals.openedition.org/bulletinhispanique/4299> , свободный. — Загл. с экрана
- 205.Mbarga J.C. Notas sobre el neonaturalismo de Camilo José Cela en La familia de Pascual Duarte. — Camerun : Universidad de Yaundé I, 1997. — P.312-314
- 206.Mencía D.I. Castillo de Chinchilla de Monte-Aragón: Una visión arqueológica // Al-Basit: Revista de estudios albacetenses. — 2011. №56. — P. 171-176
- 207.Monleón J. B. Dictatorship and Publicity. Cela's Pascual Duarte: The Monster Speaks. Revistacanadiense de estudios hispánicos. — 1994. №18 (2). — P. 257-258
- 208.Moratón M. S. Gustav Klimt y Lilith: la representación de la new woman como femme fatale / VII Congreso virtual sobre Historia de las Mujeres. Archivo Histórico Diocesano de Jaén. — 2015. — [Электронный ресурс]. — Режим доступа : <https://d1wqtxts1xzle7.cloudfront.net/56541136/Diainet-GustavKlimtYLilithLaRepresentacionDeLaNewWomanComo-5346974.pdf?1526054135=&response-content-disposition=inline>, свободный. — P. 17-20
- 209.Morton F. H. Ediciones de «La familia de Pascual Duarte» //Los Cuadernos del Norte: Revista cultural de la Caja de Ahorros de Asturias. — T. 3. — №. 15. — P. 18-23. [Электронный ресурс]. — 1982- . — Режим доступа : https://cvc.cervantes.es/literatura/cuadernos_del_norte/pdf/15/15_18.pdf ,— [Электронный ресурс]. — 2009- . — Режим доступа : свободный. — Загл. с экрана)
- 210.Murillo E. Existential(ist) Echos: Bad Faith Poetics in Pascual Duarte and his Family //Neophilologus. — 2009. T.93. — P. 233-247
- 211.Nandorfy M. La literatura fantástica y la representación de la realidad / Teorías de lo fantástico, ed. por Alazraki J., Roas D. — Madrid: Arco libros, 2001. — P. 243-264

212. Navascués-Martín J. Grupo «cántico» / Antología poética, selección y edición de J. Calviño. — Madrid: Alhambra, 1989. — P. 369-372
213. Overstreet A.A. Uses of the past: Variations on the picaresque in the Spanish postwar novel. University of Michigan / Romance Languages and Literatures: Spanish. Doct. diss.. — Michigan, 1999. — 279 p.
214. O'Connor P.W. Antonio Buero Vallejo en sus espejos. — Ohio, Universidad de Cincinnati, 1996. — P. 122-126
215. Palley J. Existentialist trends in the modern Spanish novel // Hispania. — 1961. T. 44. №1. — P. 21-26
216. Perriam C., Thompson M., Frenk S., Knights V. A New History of Spanish Writing, 1939 to the 1990. — Oxford: Oxford University Press, 2000. — 254 p.
217. Peter T.G. River Ordeal—Trial by Water—Swimming of Witches: Procedures of Ordeal in Witch Trials // Demons, Spirits, Witches. — 2008. — P. 129-343
218. Pont Ibáñez J. El Postismo: genesis, teoría y obra // Scriptura. — 1986, № 1. — P. 37-47 — [Электронный ресурс]. — 1986- . — Режим доступа : <http://hdl.handle.net/10459.1/48008>, свободный. — Загл. с экрана
219. Preston P. El holocausto español: odio y exterminio en la Guerra Civil y después. — Barcelona: Debate, España, 2011. — 2563 p.
220. Preston P. Les matances de Paracuellos // Ebre. — 2010, № 38 (5). — P. 126-146
221. Puértolas J.R. Historia de la literatura fascista española. — Madrid: AKAL, 2008. — 1344 p.
222. Pérez Minik D. Novelistas españoles de los siglos XIX y XX. — Madrid: Guadarrama. 1957. — 348 p.
223. Pérez Ó.B. La novela existencial española de posguerra. — Madrid: Gredos, 1987. — 306 p.
224. Pérez O.B. Historia de la literatura española contemporánea, 1939-1990. — Madrid: Istmo, 1992. — 386 p.

225. Pérez O.B. Historia de la palabra ‘tremendismo’ desde el léxico literario al político, pasando por el taurino // Boletín de la Real Academia Española, vol. 73 (258), Madrid. — P. 73-131. — [Электронный ресурс]. — 1993- . — Режим доступа: https://apps.rae.es/BRAE_DB_PDF/TOMO_LXXIII/CCLVIII/Barrero_73_132.pdf, свободный. — Загл. с экрана
226. Pérez J. Cela / The Feminist Encyclopedia of Spanish Literature. T.1 (A-M) / Ed. por Janet Pérez, Maureen Ihrie — P. 121-125
227. Reisz S. Las ficciones fantásticas y su relaciones con otros tipos ficcionales / Teorías de lo fantástico, ed. por Alazraki J., Roas D. — Madrid: Arco libros, 2001. — P. 193-223
228. Reyzaabal M.V. Diccionario de términos literarios. T. 1. — Madrid: Acento 1998. — 98 p.
229. Rico G. El «miserabilismo». El mundo y los libros. // Revista Triunfo. — 1964. №128. — P. 11-13
230. Ripoll Sintés B. La revista Destino (1939-1980) y la reconstrucción de la cultura burguesa en la España de Franco / Amnis. Revue d'études des sociétés et cultures contemporaines Europe/Amérique, №14. — [Электронный ресурс]. — 2015- . — Режим доступа : <https://journals.openedition.org/amnis/2558>, свободный. — Загл. с экрана
231. Rivero Machina A. Otro Garcilaso de posguerra: La antología de Francisco de Castells // Anuario de Estudios Filológicos. — 2014, №V (XXXVII). — P. 197-213
232. Roberts G. Culminación del tremendismo: «Oficio de tinieblas 5» // Anales de la novela de posguerra. — Philadelphia: Society of Spanish and Spanish-American Studies, 1976. — P. 65-83
233. Roberts G. Temas existenciales en la novela española de postguerra. — Madrid: Gredos, 1973. — 326 p.
234. Rolón-Barada I. Carmen Laforet's Inspiration for Nada (1945) / Spanish Women Writers and Spain's Civil War. — New York: Routledge, 2016. — P. 122-134

235. Rolón-Barada I., Masforroll A.C. Carmen Laforet. Una mujer en fuga. — Barcelona: RBA Libros, 2019. — 624 p.
236. Rossi C.A.D.R. Filhos da guerra, cainismo e protagonismo infanto-juvenil em Los Abel (1948), de Ana María Matute e Duelo en El Paraíso (1955), de Juan Goytisolo. Universidade Federal de Santa Maria (UFSM) Tesis doctoral. / Cristiane Aparecida da Rosa Rossi. Doct. diss. — Santa Maria, 2018. — 156 p.
237. Rothenburg A. Literatur in der Diktatur — Diktatur in der Literatur. Einfluss und Auswirkungen franquistischer Zensur auf das Werk von Ana María Matute. Diss. zur Erlangung des akademischen Grades Dr. phil. — Berlin, 2019. — 437 p.
238. Rubio F. «Garcilaso», «Juventud creadora». Historia y crítica de la literatura española. Crítica / Epoca contemporánea, 1939-1975. V.8, T.1. — Barcelona: Editorial Crítica, 1981. — P. 139-146
239. Ruiz Ramón F. Historia del teatro español. Siglo XX. — Madrid: Cátedra, 1975. — 584 p.
240. Sainz Mazpule J. El Premio Nobel a un Tremendista // Correo literario— 1952. №39. — P. 5
241. Scarry E. The body in pain: The making and unmaking of the world // New York : Oxford University Press, 1985. — 385 p.
242. Sherzer W. Ideology and Interpretation in «La familia de Pascual Duarte» // Revista Hispánica Moderna. —2002. №2. — P. 357-369
243. Silvan S. Tomkins. Affect Imagery Consciousness // The complete edition. — New York, Springer Publishing Company, 2008. — 1349 p.
244. Sinova J. La censura de Prensa durante el franquismo (1936-1951) — Barcelona: De Bolsillo, 2006. — 353 p.
245. Sobejano G. La novella española de nuestro tiempo. — Madrid: Marenostrom 1970. — 479 p.
246. Sobejano G. Narrativa española 1950-2000: La novela, los géneros y las generaciones / Arbor. — 2003. №176 (693). — P. 99-114

- 247.Sobejano G. Reflexiones sobre «La familia de Pascual Duarte» / Papeles de Son Armadans. — 1968. № 142. — P. 19-59
- 248.Soldevila Durante I. Historia de la novela española, 1936-2000. — Madrid: Ediciones Cátedra, 2001. — 579 p.
- 249.Spices R.C. Systematic Doubt: The Moral Art of La familia de Pascual Duarte. — Hispanic Review, 1972, №40(3). — P. 283-302
- 250.Swales S. Perversion: A Lacanian Psychoanalytic Approach to the Subject. — New York: Routledge, 2012. — 267 p.
- 251.Torres-Pou J., Juan-Navarro S. La ciudad en la literatura y el cine: aspectos de la representación de la ciudad en la producción literaria y cinematográfica en español. — Florida: PPU, 2009. — 187 p.
- 252.Torrijos E. L. Ana María Matute. Censura y autocensura: la (no) recuperación de su producción literaria // Diablotexto Digital : сетевой журн. 2021. №10. — URL : <https://ojs.uv.es/index.php/diablotexto/article/view/21544/19662> (дата обращения: 30.12.2022)
- 253.Ziamandanis C. La redención de la madre en La familia de Pascual Duarte // Estudios de Lingüística. 1997. № 11. — P. 439-445
- 254.Zizek S. The plague of fantasies. — London: Verso, 2008. — 320 p.

Словари

- 255.Lobo(a) / Садиков А.В., Нарумов Б.П. Испанско-русский словарь современного употребления. 4-е изд., стереотипное. — М.: «Русский язык», 2001. — С. 451
- 256.Lobo(a) / Diccionario de la lengua española. ASALE. Asociación de Academias de la Lengua Española. La Real Academia Española [Электронный ресурс]. — Режим доступа : <https://dle.rae.es/lobo#>, — свободный. Загл. с экрана (дата обращения 05.01.2023)
- 257.Obra / Moliner M. Diccionario de uso del español. T. 2: I-Z. — Madrid: Gredos, 2006. — P. 478