

Научная статья /  
Research Article

<https://elibrary.ru/HRJYIL>  
УДК 821.134.2.0  
ББК 83.3(4Исп)

## ЧТО ЕСТЬ “TREMENDO”? НЕКОТОРЫЕ ЧЕРТЫ ПОЭТИКИ ТРЕМЕНДИЗМА

© 2022 г. М.В. Герасименко

*Институт мировой литературы им. А.М. Горького*

*Российской академии наук, Москва, Россия*

*Дата поступления статьи: 22 июня 2021 г.*

*Дата одобрения рецензентами: 01 ноября 2021 г.*

*Дата публикации: 25 сентября 2022 г.*

<https://doi.org/10.22455/2500-4247-2022-7-3-174-195>

**Аннотация:** Тремендизм — направление в испанской литературе периода становления франкской диктатуры и цензуры. В романах тременизма сопряжены два временных плана: историческое настоящее (действие разворачивается в Испании 1940-х гг.) и индивидуальное прошлое (в основе сюжетов романов — рассказ протагониста о событии в его личной судьбе, потрясшем его). Изображение ключевого события содержит завуалированное упоминание Гражданской войны, а рассказ о нем оказывается развернутой фигурой умолчания: говоря ретроспективно, герой и о настоящем недоговаривает, и о минувшем в каждом моменте речи сообщает меньше, чем уже знает, — и его рассказ о «потрясающем» оказывается сродни умалчиванию. В произведениях тременизма наблюдается агонизм слова и молчания, временных и сюжетных планов личного прошлого и исторического настоящего. Герой бессильно покоряется роковому порядку, аффекту и оказывается преступником и безумцем. Двойник героя способен не только, подобно ему, свидетельствовать о происходящем, но и активно сосуществовать с повергающим его в ужас порядком, но он гибнет, и его смерть неожиданно намекает на практики узаконенного насилия. Смерть двойника, претендовавшего на власть над героем, предвещает конец истории героя: перемену обстоятельств, которую он представляет экстраординарной, хотя она лишь возвращает его к исходному положению. Герой утрачивает способность судить о мире, какой он создал в своем рассказе, агонизирует на границе меж личным небытием, где его частная история обрывается, и художественным миром, где его «я» — извод неведомой творческой воли. Таков финал его истории и отправная точка его ретроспективного рассказа.

**Ключевые слова:** тременизм, К.Х. Села, К. Лафорет, А.М. Матуте, Гражданская война в Испании, умолчание, ретроспективность, темпоральность, агонизм, нарушение границ.

**Информация об авторе:** Мария Владимировна Герасименко — аспирант, младший научный сотрудник, Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, ул. Поварская, д. 25 а, 121069 г. Москва, Россия. ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-3602-2706>

**E-mail:** [masha.ge@bk.ru](mailto:masha.ge@bk.ru)

**Для цитирования:** Герасименко М.В. Что есть “tremendo”? Некоторые черты поэтики тременизма // Studia Litterarum. 2022. Т. 7, № 3. С. 174–195. <https://doi.org/10.22455/2500-4247-2022-7-3-174-195>



This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

*Studia Litterarum*,  
vol. 7, no. 3, 2022

## WHAT IS “TREMENDO”? SEVERAL FEATURES OF THE POETICS OF TREMENDISM

© 2022. Maria V. Gerasimenko

*A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian  
Academy of Sciences, Moscow, Russia*

*Received: June 22, 2021*

*Approved after reviewing: November 01, 2021*

*Date of publication: September 25, 2022*

**Abstract:** Tremendism is a tendency of the postwar Spanish literature in the times of censorship and dictatorship formation in Francoist Spain. A Tremendist novel generally uses two kinds of time. The first one is historical present: a story usually takes place in 1940s Spain. The second one is individual past: the plot is grounded in a very personal story about an event which is shocking for the protagonist. A description of such an event alludes to the Civil War. The narration turns out to be an aposiopesis: speaking about the event retrospectively, the protagonist fails to mention the present, and at every moment reports less than he knows throughout the novel. His story about a tremendous event is akin to the process of silencing. This antagonism of word and silence, of the personal past and the historical present, creates a world in which dispute and mutual affirmation of contradictory orders is a constant. Protagonist involuntarily obeys the fatal order of things, the affect, and becomes a criminal or insane. Unlike the protagonist, his doppelganger can not only talk about the frightening phenomena but is also able to coexist with it. Interestingly, the description of the doppelganger's death hints on practices of institutionalized violence. The death of the doppelganger, who is claiming power over the protagonist, simultaneously marks the end of the story for the main character. A change that it heralds for the protagonist at first glance seems extraordinary for him but, in fact, it only returns him to his initial circumstances. At the end of the novel, he is depicted in the state of agony, losing power over the world that he had been creating. He is balancing at the border between his personal non-existence, where his story is interrupted, and the artistic world of a more global creative consciousness, where his “self” turns out to be just a fantasy of some unknown creative will. Here ends his life story and his retrospective narrative begins.

**Keywords:** tremendism, C.J. Cela, K. Laforet, A.M. Matute, postwar Spanish literature, the Spanish Civil War, silencing, retrospective narrative, temporality, agonism, crossing borders.

**Information about the author:** Maria V. Gerasimenko, Researcher, A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Povarskaya 25 a, 121069 Moscow, Russia. ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-3602-2706>

**E-mail:** [masha.ge@bk.ru](mailto:masha.ge@bk.ru)

**For citation:** Gerasimenko, M.V. “What is ‘Tremendo’? Several Features of the Poetics of Tremendism.” *Studia Litterarum*, vol. 7, no. 3, 2022, pp. 174–195. (In Russ.) <https://doi.org/10.22455/2500-4247-2022-7-3-174-195>

Тремендизм (от исп. “tremendo” — «потрясающий», «ужасный») — тенденция в испанском романе 40–50-х гг. XX в., зарождение и формирование которой пришлось на послевоенный период, на годы становления диктатуры Ф. Франко. Нередко исследователи рассматривают тремедизм как вариант реализма в его крайне натуралистическом изводе, отмечают гротескность изображения, в тремедистских романах предлагают видеть отражение социальных и исторических явлений жестокой эпохи, обращают внимание на частое изображение в них ситуаций насилия, историй ожесточения и душевной деградации героев, принадлежащих к маргинальным слоям общества [2, р. 62–69].

Самому определению «тремендизм», принадлежащему А. Саморе или Р. Васкес-Субиарре, в литературной критике долгое время присваивались негативные коннотации: тремедистам инкриминировалось чрезмерное внимание к изнаночной стороне жизни, пессимизм, их произведения считались аморальными [10, р. 85–89]. Современные исследователи послевоенной испанской литературы говорят о тремедизме как об обособленном от современных ему ангажированных течений явлении [13, р. 641].

Однако и определения тремедизма, и списки относимых к нему произведений разнятся. В большинстве случаев в качестве основных романов тремедизма называют «Семью Паскуаля Дуарте» (1942) будущего лауреата Нобелевской премии К.Х. Селы и «Ничто» (1944) К. Лафорет, но иной раз исследователи относят к тремедизму только творчество Селы [15, р. 93], которого традиционно называют родоначальником тремедизма, или, наоборот, причисляют к этому течению около десятка романов 1940–1950-х гг., написанных разными авторами [4, р. 328–329]. Советская

исследовательница И.А. Тертерян, которая впервые в отечественном литературоведении дала определение тремендизма, среди прочего отмечает, что он «без исторической конкретности <...> превращается в легкодоступный штамп», вырождается [1, с. 450–451]. Однако можно отметить также, что, хотя авторы-тремендисты были свидетелями (а иной раз и участниками) Гражданской войны и писали в условиях франкистской цензуры, все же отсылки к событиям исторического плана, содержащиеся в их романах, носят характер в основном имплицитный, как то свойственно значительному числу романов, написанных в Испании 1940-х гг. [5, р. 4]. Сам К.Х. Села утверждал, что «тремендистское» качество его романов — реалистических по сути — обусловлено качеством окружающей действительности [3, р. 43]. Хотя Села и сотрудничал с франкистами (и даже сам был цензором) [13, р. 743–744], отношения между цензором и автором ему виделись подобными состязанию или борьбе, в которой последнему грешно мириться с навязываемыми ему правилами [6, р. 3]. Таким образом, обращение к реальности для Селы подразумевало не только изображение ее самых неприглядных проявлений, но и намеренное затуманивание смысла собственного высказывания о ней.

Детализировать определение тремендизма и перейти к характеристике особенностей его поэтики позволяет статья Переса «История слова “tremendismo”»: из литературного словаря — в политический, не миновав и корриду» [10, р. 73–132]. Анализируя семантическое поле слова *tremendo* и однокоренных с ним, автор, кроме повсеместно упоминаемых значений («ужасное», «грубое», «внушающее отвращение», «гневное», «связанное с насилием» и т. п.), приводит семантику преувеличения, чрезмерности, а также экстраординарности, «явления наивысшего в своем роде» [10, р. 96–98]. Перес показывает, что слово *tremendo* на момент возникновения тремендизма и позднее имело различные оттенки значения и употреблялось в разных сферах: в текстах о кино, корриде, музыке, спорте, политике, а также для характеристики сенсационных газетных заголовков («Кто скажет ребенку, что он сын трупа?») [10, р. 103–104], которые, как можно заметить, привлекают внимание не только упоминанием выходящих из ряда вон событий, но и тем, что звучат как оксюморон или гротескное преувеличение и затемняют смысл высказывания, заставляя мысленно остановиться на нем и ощутить его буквальное понимание как сомнительное, недостаточное и

случайное. Подобным образом и тремендизм может быть охарактеризован как литературное явление, возможность целостного определения которого рождается не столько из близости тем и настроений составляющих его произведений, не столько из изображения в них ситуаций строго определенного рода, сколько из единства художественной системы, из своеобразия эстетического эффекта, связанного со спецификой обозначения событий исторического плана. В связи с этим стоит упомянуть, что исследователи и раньше характеризовали отдельные романы тремендизма как тяготеющие «скорее к иллюзионизму, нежели к ясности» и представляющие картину мира через обращение к истории подчеркнуто частной [16, с. 101].

Такое определение перекликается и с идеей Тертерян, которая проводит параллель между тремендизмом и «агонизмом» Унамуно. Исследовательница обращает внимание на то, что «социальные отношения в тремендистских романах оттеснены на второй план душевной агонией героя»: вызывающие содрогание реалии Гражданской войны и диктатуры представлены не в своем исторически конкретном виде, не как часть официальной истории, а как смутно различимые громады [1, с. 448–449]; они подавляют героя, постепенно застилают его взор, проникают в самую его душу, вывихивают его сознание и судьбу. Усомнившийся в собственной субъектности, движимый необъяснимым ужасом, он судорожно стремится запечатлеть себя в своем творении — в преступлении, в рассказе своей личной истории, в аннигилирующем терминологию официальной истории погружении в пучины личной трагедии.

Большинство тремендистских романов объединяет то, что описываемые в них истории разворачиваются в Испании 1940–1950-х гг. и, хотя сюжеты разнятся, в их основе всегда лежит изображение душевной агонии: это рассказ (как правило, от первого лица, экспрессивный, часто — в форме записок-воспоминаний) о событии в частной жизни героя (чье имя обычно вынесено в заглавие романа), которое его глубоко потрясло и фатальным образом переменяло его жизнь.

«Потрясающее» событие непосредственно упоминается единожды и только в конце ретроспективного рассказа героя. Таким образом, в каждый предшествующий упоминанию этого события момент своего рассказа он ставит целью сказать о чем-то, исход чего заранее ему известен, но на всем протяжении своего рассказа недоговаривает того, что знает, намеренно за-

темняет смысл собственного высказывания. По этой причине его рассказ насыщается переключками, запечатлевающими приближение к финальному «аффекту»; для рассказчика они семантически, эмоционально насыщены, а читателю кажутся диковинными и непонятными. Изображение основного события в рассказе героя увенчивает иерархию второстепенных эпизодов, которые решающего значения для развития сюжета не имеют, однако через переключку с этим «потрясающим» событием наделяются пугающим звучанием, поначалу необъяснимым.

В «Семье Паскуаля Дуарте», первом романе тремездизма, так организован рассказ о злодеяниях Паскуаля (жестокого убийцы, ожидающего казни): последовательность сцен насилия в его исповедальных записках подчинена не хронологии происходящего, а иерархии, идущей от неожиданных и шокирующих читателя расправ над животными к более мотивированным с точки зрения преступника и более предсказуемым для читателя убийствам Щеголя и матери. Убийство матери занимает в этой иерархии верхнюю ступень: мать в записках Паскуаля предстает источником абсолютного зла, и ее убийство, в отличие от описанного в начале записок убийства собаки, предсказуемо. Будучи наделено в рассказе Паскуаля определяющим значением, оно не выглядит выходящим из ряда вон для рассказчика, да и читатель к моменту его описания уже как бы лишается чувствительности [18, р. 441].

Подобная закономерность наблюдается и в тремездистском романе А.М. Матуте «Авели» (1947). Его героиня Вальба мучима противоречивыми чувствами: с одной стороны, она испытывает физическое влечение к Элою, с другой — в возможном браке с ним видит воплощение убожества и бессмысленности патриархальной деревенской жизни, угрозу своей свободе. В романе немало насыщенных телесной образностью бытовых сцен, когда Вальба, оказываясь рядом с Элоем, одновременно с физическим влечением переживает и приступ необъяснимого ужаса, как будто бредит; однако единственная в романе сексуальная сцена — рассказ о связи Вальбы с Гало (таинственным стариком, обладающем над ней сверхъестественной властью) — подчеркнута лишается того значения, которое Вальба заранее настойчиво присваивала ей в своей истории. Связь с Гало, которую Вальба в своих записках наделяет коннотациями пугающего ритуала, призванного магическим образом переменить ход ее жизни, в конечном счете оказывает-

ся для нее не шагом к желанной свободе, а причиной ее нового возвращения из города в ненавистную деревню. Таким образом, упомянутая сексуальная сцена, во-первых, внезапно лишается того фундаментального значения, какое, как можно было заключить из рассуждений Вальбы, она должна была иметь в ее судьбе [23, р. 364, 473, 483–488, 509–510]; во-вторых, она заранее объяснена Вальбой, «рационализована» в ее записках, а потому предсказуема для читателя, в отличие от предшествующих эпизодов с Элоем, фантазмагорическое качество которых в речах Вальбы никакого объяснения не получает. В рассказе Вальбы, как и в рассказе Паскуаля Дуарте, описание ключевого «потрясающего» события уступает по своей энергетической насыщенности второстепенным эпизодам.

Так же и в романе Лафорет «Ничто» пугающей фантазмагорией выглядит сцена, когда собака Романа, дяди главной героини, внезапно с ревом выскакивает из его комнаты: героиня видит на собачьем ухе след человеческих зубов и содрогается от ужаса, догадываясь о душевном состоянии своего дяди, однако позднее, говоря о дне его самоубийства, она с удивлением отмечает, что, узнав о случившемся, вела себя машинально, как в самый обычный день, будто ничего особенного не произошло: «Все это было так ужасно, что выходило за пределы моей способности переживать трагическое», — отмечает она [19, с. 163, 210].

В рассказах героев тременистских романов «потрясающее» событие, которое должно казаться страшным, метафизическим актом, занижается до качества обыденного, а события второстепенные и тривиальные, не будучи наделены экстраординарными смыслами, приобретают необъяснимо пугающую ауру. По мере того как рассказчик приближается к общению о ключевом событии и то, о чем он говорит, предстает все более мотивированным с его точки зрения, он становится все менее способен свидетельствовать о происходящем, а даваемые им определения оказываются все более ложными и недостаточными. Тщась сказать о «потрясающем» событии, он как будто теряет дар речи, признается в собственном бессилии. Существенным элементом тременистского романа оказывается, таким образом, развернутое представление фигуры умолчания. Событие рассказывания героем о роковом повороте в его жизни преподносится в некоторой степени как переживание недостаточности речи, как событие умалчивания.

При этом, как не раз отмечалось в критике, герои тремендистских романов часто преступники и отщепенцы (убийцы, самоубийцы, сумасшедшие, бунтующие дочери патриархальных семейств), тем или иным образом нарушившие нормы общественной морали и лишённые права голоса. Это наводит на мысль о связи их «молчания» с некоторой социальной практикой, своего рода вето. К тому же, само «потрясающее» событие в их рассказе в большинстве случаев оказывается метафорическим изображением событий исторического настоящего Испании 1940-х гг. (войны, становления франкистской диктатуры, цензурных практик).

К примеру, небогатый и малообразованный, постоянно жалующийся на несправедливую судьбу Паскуаль начинает свои записки с посвящения их графу, которого он убил, но далее об обстоятельствах этого убийства ни слова не говорит, а лишь самозабвенно живописует свою ненависть к матери. Такая организация его речи рождает ассоциацию между рассказом об убийстве матери и умалчиванием об убийстве графа (о преступлении, которое, как никакое другое в романе, может быть наделено социальными коннотациями). Эта ассоциация подкрепляется и тем, что, как только записки Паскуаля обрываются на сцене убийства матери, сразу дается примечание переписчика, который, силясь угадать события последних лет жизни жестокого убийцы и насильника, предполагает, что тот, в 1935–1936 гг. временно освободившись из тюремного заключения, принимал участие в кровавой Пятнадцатидневной революции, действительно имевшей место в 1936 г. в Бадахосе, близ которого разворачивается действие романа [20, с. 109]. При этом очевидно, что сообщения об убийствах графа и матери не просто перекликаются на уровне композиции, но и являются своеобразными синонимами, прочно вплетены в сеть примечательных контекстуальных ассоциаций. Так, сцена убийства матери буквально сопоставляется с процессом рождения (кровь матери попадает Паскуалю на лицо, эпизод завершается словами «Я продохнул» [20, с. 107]), а имя графа — дон Хесус, что также позволяет в сцене его убийства увидеть намек на рождение Паскуаля для новой жизни. Само имя приговоренного к смерти жестокого убийцы — Паскуаль (Pascual) от испанского Pascua («Пасха»), «пасхальный» — побуждает искать в его истории сюжет об обретении вечной жизни, о прощении. Любопытно отметить, что одна из традиционных интерпретаций романа исследователями основана на понимании его как истории о становлении



фалангиста [14, р. 362–363], и такой подход отчасти объясняет присутствие в его повествовательной структуре элементов плутовского романа, в котором венцом жизненного пути героя становится, как правило, достижение им с помощью неких сомнительных средств специфического социального благополучия [9, р. 12]. Смежая изображение душевной агонии героя с завуалированными упоминаниями Гражданской войны и диктатуры, ассоциируя ключевое событие его «подчеркнуто личной» истории с событием, которое может быть наделено социальными коннотациями, прямо упоминая Бадахос, Села усеивает свой роман узнаваемыми историческими аллюзиями.

Авторы других тременистских романов обладали меньшей степенью свободы и нередко отказывались не то что от непосредственного упоминания исторических конфликтов, но даже от указания времени и места действия. Отсылки к событиям исторического плана в их романах создавались путем обращения к метафорам и мотивам, узнаваемым для читателя, но не вынуждающим автора выходить за пределы истории, подчеркнуто частной и как будто свободной от аллюзий на исторические реалии.

Так, например, из романа Лафорет по требованию цензуры и в процессе самоцензуры были исключены прямые упоминания некоторых событий в Испании 1930–1940-х гг. [17, р. 122–125], и намеки на недавнюю братоубийственную войну в нем даны через изображение жестоких и болезненных отношений между дядями главной героини — беспринципным, но обаятельным и наделенным силой Романом, цинично манипулирующим людьми, и слабым, вызывающим жалость Хуаном. Хотя основания их конфликта представляются лежащими в сфере личной или бытовой, в тексте мельком упоминается, что в годы войны они оказались противниками (Хуан воевал на стороне республиканцев, Роман служил националистам). Выходит, трагедии каждого из них индивидуальны, но основание имеют общее и одинаково фатальны: в финале романа «Ничто» Роман совершает суицид, а Хуан сходит с ума от тоски по брату, жестоко обвиняет мать в его гибели [8, р. 164; 19, р. 215].

Отсылающий к братоубийственной Гражданской войне мотив неоднозначных, мучительных отношений между братьями — вариант мотива каинизма (исп. *caïnismo*) — был популярен в послевоенной испанской литературе и встречается во многих романах тременизма. Кажется уместным предположение, что ту же метафорическую природу имеет и

популярное в тремендизме изображение семейных конфликтов вообще [2, р. 173–176].

Так, предметом душевных терзаний заглавной героини романа С. Марч «Нина» (1949) становится ее влюбленность в деверя; линия соперничества между братьями здесь также содержит легко узнаваемые, хотя и не столь детализированные отсылки к известным историческим событиям 1940-х гг.: симпатизирующий немецкому диктатору и склонный к тирании Алехандро владеет землей, куда приезжает его брат Мигель, либерал и гуманист, с женой (Ниной); героиня предана мужу, но не в силах совладать со страстью к его брату; внезапная смерть последнего потрясает ее и приводит в глубокое уныние [22, р. 102, 107, 205–207]. Так же и записки Вальбы в романе Матуте «Авели» (1947) полны эпизодов, описывающих конфликты между властным и жестоким Альдо, возглавляющим семью Авелей и управляющим их землями, и другими братьями Авелями, и завершаются сценой, где Альдо, придя в бессильное отчаяние от ревности и зависти, убивает одного из них (т. е. сценой, где отчетливо присутствует мотив каинизма). О дате описываемых в романе событий и о месте действия читателю остается только догадываться, и, таким образом, основным способом запечатления братоубийственной войны, недоступной для прямой номинации, оказывается метафорический [7, р. IX–XIII].

В романах второго ряда сообщение о влиянии на личность и судьбу героя военного конфликта или акта санкционированного насилия не погружено в основание сюжетообразующей метафоры, а высказано прямо (хотя и лишено конкретики), равно как и «умалчивание» героем о роковым образом пережившем его жизнь событии получает более буквальное воплощение, оказываясь основой сюжета или лейтмотивом.

Например, в основе сюжета «Хуана Риско» Р.М. Кахаль (1949) лежит история заглавного героя, который путем различных махинаций пытается опубликовать рукопись: как выясняется в финале, он, в прошлом известный журналист, пройдя войну и будучи не в силах оправиться от увиденного, сымитировал собственную смерть, чтобы скрыться от общества, освободить свою жену от брачных уз, позднее написал об этом книгу, а теперь, уже много лет живя под чужим именем и изо всех сил стараясь оставаться неузнанным, одержим единственным желанием — сделать так, чтобы написанное увидела его «вдова». Обращение Риско с Сусаной — влюбленной

в него девушкой, которой он манипулирует и вовлекает в сеть своих интриг, чтобы убедить редактора издать его роман, — кажется, как и походя учиняемые Паскуалем расправы, абсурдной жестокостью и не поддается объяснению до тех пор, пока в финальной сцене романа герой, впад в отчаяние от известия о смерти своей «вдовы», сам не посвятит Сусану в тонкости своего коварного плана [21, р. 166–167, 231–233]. История Риско, таким образом, имеет, как и исповедь Паскуаля, двойственную природу: в ней изображается одновременно и сокрытие, и демонстрация миру некоего события, которое является отдаленным эффектом социальной катастрофы, определяет жизнь героя и делает ее абсурдной.

Подобного рода мотивы присутствуют и в записках героя романа М. Санчеса-Камарго «Мы, мертвые... Рассказ безумного Базилио» (1948): сумасшедший Базилио, стремящийся дословно записать все происходящее в психиатрической лечебнице, постоянно повторяет, что с ним произошло что-то очень важное, чего он не помнит и о чем не скажет. Когда же члены официальной 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 сне [24, р. 62, 178, 200].

Иными словами, сколь бы «подчеркнуто частной» ни была история героя тремдендистского романа, сколь бы ни было лишено действие пространственной, временной и исторической конкретики, сюжет романа будет нести в себе имплицитное изображение исторических событий. При этом содержащее аллюзию на них сюжетное событие оказывается представлено одновременно и как поворотная точка в судьбе героя. Например, из того, что записки Паскуаля обрываются на сцене убийства матери, переписчик заключает, что их автор был казнен, и далее приводит письма свидетелей его казни [20, с. 107–112]. Вальба начинает писать свою историю, прощаясь с родовым домом Авелей, и рассказ ее обрывается сценой братоубийства [23, р. 291–293, 510], за которым, вероятно, и последовал ее отъезд. Иногда имеющее социальные коннотации событие непосредственно называется в качестве причины перемен в судьбе героя: так, ход всей описанной в романе жизни Хуана Риско оказывается предопределен пережитым на войне потрясением и последующим «самоубийством».

Таким образом, имплицитное изображение исторической катастрофы, акта узаконенного насилия ожидаемо подается как изображение происшествия фатального, но при этом проецируется на плоскость предельно частной истории. В конечном счете случившееся представляется как переживание сугубо личное, но для героя настолько сокрушительное и необратимое, будто оно предопределено извне и исключает даже надежду на перемену участи. Вероятно, с этим связано использование именно ретроспективной формы в рассказах героев тремендистских романов: тая в себе свидетельства исторического настоящего, звучат они зачастую как попытка поведать о личном прошлом, о событии уже минувшем, а потому, несомненно, непоправимом.

При этом герой тремендистского романа признается в собственном бессилии не только противостоять судьбе, но даже сказать о том, что произошло: рассказчик тремендистской истории говорит о том, о чем молчит, и это лишает его рассказ очевидного смысла, сообщает ему абсурдистское качество, каждую категорию его речи удаляет от привычного значения, делает неравной самой себе. Такая специфика характерна и для представления времени в его рассказе. Казалось бы, ретроспективная форма должна акцентировать движение времени (ведь прошлое признается таковым относительно настоящего, момента рассказывания), и это наводит на мысль, что и ретроспективность в рассказах героев тремендистских романов подразумевает некоторое различие между обстоятельствами, ретроспективно изображенными в записках героев, и теми обстоятельствами, которые актуальны в момент создания этих записок и их чтения. Но настоящего в историях героев тремендистских романов нет: очень скудны и подчеркнута недостоверны звучащие из уст третьих лиц сведения о тюремных реалиях Паскуаля и его казни, а сам он, запертый в камере в ожидании смерти, отчаянно стремится погрузиться в воспоминания, будто надеясь поспорить с линейным движением времени и отдалить час своей кончины. Ничего не сообщается о процессе написания записок Вальбой и о том, что с ней стало, когда она покинула дом Авелей; ничего не известно насчет обстоятельств жизни взрослой Андреи, которая, демонстративно иронизируя над былой своей наивностью, вспоминает события своей юности. В тремендистских романах, где исторический и индивидуальный планы взаимодействуют агонистически, одновременно и утаивая друг друга, и свидетельствуя друг

о друге, описываемое в подчеркнуто ретроспективном рассказе прошлое предстает не как часть линейно развертывающегося времени, а как элемент картины мира, где любая перемена, ход времени, действие в реальном времени неосуществимы. Ретроспективность рассказа, вопреки своей темпоральной сути, оказывается следствием закономерности, несовместимой с возможностью движения времени; подобным образом и прочие элементы картины мира предстают подчиненными чуждым себе закономерностям, в частности, доводящие героев до помрачения ума аффекты и инстинкты оказываются элементами проявления закономерности, чуждой природной стихии.

Последнее позволяет поспорить с распространенным утверждением, согласно которому для тремендизма характерно внимание к ситуациям, где в человеке преобладает не интеллектуальное, а инстинктивное начало, а действие происходит вдали от цивилизации, в деревне [11, р. 267]. Действительно, рассказы героев тремендистских романов содержат изображения аффектов и влечений, сцен насилия, однако, как мы видели выше, мании Паскуаля и Вальбы в их записках наделяются непредсказуемыми значениями и скорее оказываются плодами изошренного ума рассказчика, абстракциями (почти в той же мере, в какой абстракцией и предметом спекуляции является «смерть» Хуана Риско), но никак не апологиями инстинктивной жизни.

Так же и место действия, описание которого зачастую дается в начале записок героев тремендистских романов, нередко содержит в себе узнаваемые приметы цивилизации: события, которые изображает Паскуаль Дуарте в своем рассказе, действительно разворачиваются в деревне, однако он упоминает и то, что записки свои создает в тюрьме. А что есть тюрьма, как не порождение цивилизации, и что, как не порождение цивилизации, есть психиатрическая лечебница, в которой происходит действие записок безумного Базилио? Так же и старый дом бабушки Андреи на улице Арибау в послевоенной Барселоне в романе «Ничто» [19, с. 26–28], и «полугородской-полудеревенский» фамильный дом Авелей в романе Матуте [23, р. 279], и фамильный замок XVII в., с которым связаны описываемые в «Нине» события [22, р. 17, 72–73], — это имеющие свою историю, еще хранящие пыльные библиотеки и старые портреты хозяев, когда-то богатые и благоустроенные, но теперь пришедшие в упадок, захлавленные ста-

рые жилища, изображения которых могут служить свидетельством скорее кризиса культуры, а не близости к природе, незаблемой и вечной.

Физические акты, ощущения героев оказываются, таким образом, порождением вовсе не «инстинкта», не природы, а изощренной фантазии, происходящей из попытки героя-рассказчика описать универсум, где каждый элемент подчинен чуждому своей сути закону и где рукотворный мир, человеческое общество — пребывают в упадке. Вероятно, в связи с этим в биографиях героев тремендистских романов столь распространены мотивы болезненного обострения и обмана ощущений, помутнения рассудка, а также преступления закона или, напротив, невольного подчинения роковому порядку.

Когда-то знакомый, до сих пор в чем-то близкий и узнаваемый, но теперь как будто подчиненный чуждому закону мир видится растерянному герою, дезориентированному в нем и «безумному» относительно него, как мир сверхъестественный, ускользающий от определения. Неудивительно, что в таком мире мучительных рефлексий и инверсии смыслов рядом с протагонистом появляется его демонический двойник или «сильный» герой: имея сходство с протагонистом или будучи для него привлекателен, обладая властью над ним, он несет в себе и признаки сущностного соответствия тому явлению внешнего мира, которое протагониста приводит в безмолвный ужас.

Таков Марио, брат-уродец Паскуаля: он едва похож на человека (лишен способности ходить, ползает и кусается), однако об их с Паскуалем сходстве несколько раз внезапно говорит Лола; при этом имеется намек на сходство между Марио и их с Паскуалем матерью (самой inferнальной и роковой фигурой в рассказе Паскуаля): мать не умеет читать, Марио нем и лишен ушей (оба они глухи для вербального мира, который создает Паскуаль в своих записках, как бы неподвластны ему) [20, с. 49, 72]. В том, что происходит с Марио, в жестокости его судьбы будто бы скрыт потенциал, позволяющий совладать с явлением, которое пугает его брата: Паскуаль отмечает, что именно после смерти Марио его сердце исполнилось ненависти к матери [20, с. 46], кажется, именно тогда он делает первый шаг на пути к расправе над ней. В довершение всего рождается Марио, когда их с Паскуалем не отличавшаяся целомудрием мать — уже старуха, отец его неизвестен [20, с. 42], а когда Марио умирает, Паскуаль, глядя на его труп, отмечает, что «смерть его возродила», но ему отчего-то «чудится неладное»

в словах сеньора Рафаэля, когда тот называет покойного «ангелочком» [20, с. 46–47]. То есть в описании облика Марио проскальзывают и черты «Христа наоборот» — сатанинские черты. Они же есть и в образе Гало, связь с которым, как кажется Вальбе, может даровать ей желанную свободу, спасти от омута деревенской жизни: Гало — реставратор, и в его мастерской много изображений ангелов, хотя в Бога он не верит, а когда Вальба возвращается от него в отчий дом, Паола говорит ей, что с ней «играет Дьявол» [23, р. 437, 489]. Так же и Нина, жаждущая счастья и романтической судьбы, тяготящаяся простой жизнью в деревне, оказывается во власти чар наделенного в этой деревне властью, гордого, свободолюбивого гедониста Алехандро, которого сравнивает с падшим ангелом, чувствует себя «игрушкой в его руках» [22, р. 84, 87–88, 104]. Демонические черты обнаруживаются и в образе Романа, дяди Андреи: в его облике, по замечанию героев романа, есть что-то от «восточного мага», Андрея опасается его, хотя иногда и попадает под его обаяние, отмечая, что он «умеет заставить людей вокруг себя жить энергичнее. Он ведь и в самом деле знает, что с ними происходит»; для циничного и хитрого Романа разрешимы все проблемы, которые составляют причину страданий героини: он занимается контрабандой и всегда при деньгах (в то время как Андрея страдает от голода), ловко манипулирует людьми (а для Андреи человеческие отношения — мучительная загадка), царствует в доме на улице Арибау (пребывание в котором для Андреи оказывается сплошным кошмаром); сам Роман говорит Андрее о родстве их душ, искушая ее повторить его собственный путь, а их портретное сходство отмечают и другие герои, но Андрее такие сравнения отвратительны [19, с. 176, 166, 161, 70, 75–78]. Таким образом, двойник (или «сильный» герой), имеющий сходство с протагонистом, будто бы существует на границе между протагонистом и явлением, внушающим ему субъективный ужас. Эта закономерность обнаруживает себя в романе Кахаль: Кристина, «вдова» Риско, разочарована в жизни, как и он сам (и оба они противопоставлены своим жизнелюбивым и простодушным партнерам, Эухенио и Сусане), однако она не только хранит воспоминания о «погибшем» муже и его прошлом, но и продолжает существовать в той жизни, с которой он «покончил» и о которой молчит [22, с. 154–155, 193].

Как видно из приведенных примеров, двойник (или «сильный» герой) подобен протагонисту, от имени которого ведется повествование,

в числе прочего, еще и своим знанием о том, что происходит, т. е. своей способностью свидетельствовать о происходящем. В ряде случаев протагониста сравнивают с двойником, и на мгновение сам он из определяющего порядок вещей рассказчика превращается в определяемого извне персонажа; наконец, нередко по сюжету двойник непосредственно претендует на то, чтобы завладеть волей героя, совратить его, сделать подобным себе и распорядиться его судьбой так же, как сам он распоряжается судьбами персонажей своей истории. Из всего этого можно заключить, что одним из смысловых оттенков мотива противостояния протагониста и двойника оказывается метафорическое изображение спора героя и автора.

Стоит отметить также, что в изображении упомянутой «творческой» ипостаси «сильного» двойника как будто присутствует намек на его уязвимость: его образ, как уже говорилось, содержит сатанинские черты, намек на отчуждение от некоего творческого потенциала, да и по сюжету в роли двойника нередко оказывается художник, не обладающий творческим началом во всей его полноте (Роман — попусту растративший талант музыкант и живописец, Гало — живописец-реставратор [19, с. 176; 23, р. 434]). Показателен страстный монолог Романа: он говорит Андрею, что знание о происходящем в доме на улице Арибау является его насущной потребностью, что он властно распоряжается мыслями и судьбами жителей этого дома, а сама Андрея, похожая на него, единственная, кто способен его понять, не более, чем его «аудитория»; напугав племянницу полубезумными речами, он будто снова обрел душевное равновесие: «...захохотал радостно <...> снова был обаятелен, как всегда» [19, с. 76–77]. После самоубийства Романа Андрея в кошмарном сне видит, как его руки — «одухотворенные», умевшие «извлекать из вещей их материальную суть» руки художника и музыканта — гниют, превращаясь в «две грозди лишившихся плоти костей» [19, с. 216].

Вокруг образа двойника, пребывающего в ладу с роковым миропорядком, концентрируются, таким образом, и смыслы, связанные с творчеством, восстанием, бунтом творения против творца. В конечном счете двойник («сильный» герой) или внезапно погибает нелепой смертью, или исчезает. В большинстве романов его смерть или исчезновение приводит в отчаяние протагониста, в ряде случаев приближает роковую кончину главного героя или заставляет осознать безнадежность и бессмысленность дальнейшей жизни, почти всегда предваряет финал его истории: перемену



в его обстоятельствах, которая выглядит одновременно и экстраординарной, катастрофической, и закономерной, возвращающей к обыденности.

При этом смерть двойника, который, подобно протагонисту, был способен свидетельствовать о происходящем, претендовал на обладание «творческим потенциалом» и боролся за первенство с «автором» (протагонистом-рассказчиком), почти всегда противоестественна, а упоминание о ней дается в окружении эпизодов, в которых актуализируются указания на связь двойника с событиями исторического плана и зачастую присутствуют намеки на репрессивные практики. Так, вскоре после смерти Романа Глория признается, что он покончил с собой из-за того, что она донесла на него [19, с. 212], а перед последней встречей с Гало Вальба навещает в тюрьме своего брата, который был под его влиянием, и узнает, что и Гало не раз бывал за решеткой [23, р. 430–432, 476–482]. Описание нелепой смерти Марио содержит аллюзию на широко известные практики пыток: умирает он, захлебнувшись в кувшине с маслом, а незадолго до того свиньи объедают ему уши; опаивание касторовым маслом и отрезание ушей были распространенными пыточными практиками в Испании в годы войны [20, с. 46; 12, р. 198, 424].

Обрамляющие сообщение об исчезновении двойника аллюзии на практики социального насилия, исторические события — это то, упоминаний о чем подчеркнута избегает протагонист-рассказчик. Не наводит ли это на мысль, что в изображении гибели двойника иносказательно запечатлена и «смерть рассказчика» — ограничение и его речи?

Итак, оказывается ли смерть «сильного» героя, темного двойника моментом, когда протагонист-рассказчик обретает свободу, силу и идентичность?

Изображение смерти, контекстуально предворяя сообщение протагониста о «потрясающем» событии, нагнетает смыслы, которые придают его рассказу оттенок истории о маниакальном стремлении говорящего совладать с явлением, безнадежно от него ускользающим. Действительно создаваемый протагонистом-рассказчиком мир заведомо предназначен для того, чтобы стать воплощением переживания шока, ошеломления, однако условность «роковой перемены», привносимой в жизнь героя событием, которое рассказчик наивно пытается определить как «потрясающее» и переломное, лишь подчеркивает и утверждает миропорядок, существовавший ранее, и

неожиданно обнажает неизменность мира, а значит, его независимость от воли протагониста-рассказчика. Это последнее как будто и сообщает тремдендистской истории то самое фаталистическое звучание, какое протагонист-рассказчик пытается придать своим словам, когда говорит о «потрясающем» событии, и момент совпадения картины мира, которую он создает в своей истории, с картиной мира, которая существует как бы вопреки его воле и параллельно с создаваемым им миром, оказывается моментом становления «я» протагониста, пребывающего в состоянии агонии: на границе между личным небытием, где его речь обрывается и его «я» перестает существовать, и пластом иного, более глобального творческого сознания, где его «я» растворяется, становясь лишь точкой художественного пространства (как тут не вспомнить первый роман тремдендизма, герой которого, ожидая казни, в прямом смысле «агонизирует» на грани жизни и смерти, а его записки обрамляются чужими сопроводительными письмами, подчеркивающими, сколь эфемерна самостоятельность его творческого акта).

Именно такое положение изображается в финале тремдендистского романа в качестве итога частной истории протагониста и одновременно в качестве отправной точки для начала его творческой «литературной» жизни, его ретроспективного автобиографического рассказа, в котором завуалированные и очевидные смыслы, временные и сюжетные планы личного прошлого и исторического настоящего взаимодействуют агонистически, одновременно и сопротивляясь друг другу, и обнаруживая друг друга, и являясь залогом взаимоосуществления. Их борьба за право приоритетного существования питает агонизм как художественный принцип, благодаря которому разные планы тремдендистской истории наделяются жизненной силой в тот самый момент, когда приближаются к своему концу и оказываются недостаточны, а одновременное утверждение границ и их нарушение становится основной константой художественного мира тремдендистского романа.

## Список литературы

## Исследования

- 1 *Тертерян И.А.* Испытание историей: очерки испанской литературы XX века. М.: Наука, 1973. 326 с.
- 2 *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 Rigoróznířzení / Masarykova univerzita Filozofická fakulta Rigoróznířzení. Masaryk, 2002. 241 p.
- 3 *Beardsley T.* Interview: Camilo José Cela / A. Beardsley, C.J. Cela, E. Kronik // Diacritics. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1972. P. 42–45.
- 4 *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.
- 5 *Casado P.G.* La novela social española, 1942–1968. Barcelona: Seix Barral. 1968. 355 p.
- 6 *Cela C.J.* Dos tendencias de la nueva literatura española // Papeles de Son Armadans. Palma de Mallorca, 1962. Vol. XXVII (LXXIX). P. 3–20.
- 7 *Matute A.M.* Introducción // Los Abel / ed. V. Fuentes. Buenos Aires: Stockcero, 2011. 203 p.
- 8 *Molinero N.* Narrating women in a Post-war Spanish Novel // A companion to the twentieth-century Spanish novel / ed. M.E. Altisent. Woodbridge: Tamesis book, 2008. P. 161–174.
- 9 *Overstreet A.A.* Uses of the past: Variations on the picaresque in the Spanish postwar novel. Doctoral dissertation; University of Michigan / Romance Languages and Literatures: Spanish. Michigan, 1999. 279 p.
- 10 *Pérez O.B.* Historia de la palabra “tremendismo” desde el léxico literario al político, pasando por el taurino // Boletín de la Real Academia Española. Madrid, 1993. Vol. 73 (258). P. 73–132.
- 11 *Pérez Ó.B.* La novela existencial española de posguerra. Madrid: Gredos, 1987. 306 p.
- 12 *Preston P.* El holocausto español: odio y exterminio en la Guerra Civil y después. [Barcelona]: Debate, España, 2011. 2563 p.
- 13 *Puértolas J.* Historia de la literatura fascista española. Madrid: Ediciones AKAL, 2008. 1344 p.
- 14 *Sherzer W.* Ideology and Interpretation in “La familia de Pascual Duarte” // Revista Hispánica Moderna. Pennsylvania, 2002. № 55 (2). P. 357–369.
- 15 *Sobejano G.* La novela española de nuestro tiempo. Madrid: Marenostrum 1970. 479 p.
- 16 *Sobejano G.* Narrativa española 1950–2000: La novela, los géneros y las generaciones // Arbor. Toronto, 2003. № 176 (693). P. 99–114. DOI: 10.3989/arbor.2003.i693.720

- 17 *Rolón-Barada I.* Carmen Laforet's Inspiration for Nada (1945) // Spanish Women Writers and Spain's Civil War. New York: Routledge, 2016. P. 116–128.
- 18 *Ziamandanis C.* La redención de la madre en La familia de Pascual Duarte // Estudios de Lingüística. Alicante, 1997. № 11 (1996–1997). P. 439–445.

**Источники**

- 19 *Лафопет К.* Ничто. М.: Худож. лит., 1973. 222 с.
- 20 *Села К.Х.* Семья Паскуаля Дуарте. М.: Прогресс, 1980. С. 23–112.
- 21 *Cajal R.M.* Juan Risco. Barcelona: Destino, 1948. 233 p.
- 22 *March S.* Nina. Barcelona: Planeta, 1949. 207 p.
- 23 *Matute A.M.* Los Abel // Obra completa. Barcelona: Destino, 1971. Vol. 1: Prólogo general; Prólogo al volumen; Pequeño teatro; Los Abel; Fiesta al Noroeste. P. 260–510.
- 24 *Sánchez-Camargo M.* Nosotros, los muertos... Relato del loco Basilio. Madrid: Afrodisio Aguado, 1948. 275 p.

## References

- 1 Terterian, I.A. *Ispytanie istoriei: ocherki ispanskoi literatury XX veka* [*The Test of History. Essays on the Spanish Literature of the 20<sup>th</sup> Century*]. Moscow, Nauka Publ., 1973. 326 p. (In Russ.)
- 2 Alchazidu, Athena. *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 Rigoróznířizení. Masarykova univerzita Filozofická fakulta Rigoróznířizení. Masaryk, 2002. 241 p. (In Spanish)
- 3 Beardsley, Theodore. "Interview: Camilo José Cela," A. Beardsley, C.J. Cela, E. Kronik. *Diacritics*. Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1972, pp. 42–45. (In English)
- 4 Cachero, José María Martínez, Villanueva Santos Sanz., Ynduráin Domingo. "La novela: Historia y crítica de la literatura española." *Época contemporánea, 1939–1980*, coord. por Francisco Rico. Barcelona, Editorial Crítica, 1981, pp. 318–352. (In Spanish)
- 5 Casado, Pablo Gil. *La novela social española, 1942–1968*. Barcelona, Seix Barral. 1968. 355 p. (In Spanish)
- 6 Cela, Camilo José. "Dos tendencias de la nueva literatura española." *Papeles de Son Armadans*, vol. XXVII (LXXIX), Palma de Mallorca, 1962, pp. 3–20. (In Spanish)
- 7 Matute, Ana María. "Introducción." *Los Abel*, ed. V. Fuentes. Buenos Aries, Stockcero, 2011. 203 p. (In Spanish)
- 8 Molinaro, Nina. "Narrating women in a Post-war Spanish Novel." *A companion to the twentieth-century Spanish novel*, ed. M.E. Altisent. Woodbrige, Tamesis book, 2008, pp. 161–174. (In Spanish)
- 9 Overstreet, April. *Uses of the Past: Variations on the Picaresque in the Spanish Postwar Novel*: PhD Dissertation. Michigan, 1999. 279 p. (In English)
- 10 Pérez, Óscar Barrero. "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, 1993, pp. 73–132. (In Spanish)
- 11 Pérez, Óscar Barrero. *La novela existencial española de posguerra*. Madrid, Gredos, 1987. 306 p. (In Spanish)
- 12 Preston, Paul. *El holocausto español: odio y exterminio en la Guerra Civil y después*. [Barcelona], Debate, España, 2011. 2563 p. (In Spanish)
- 13 Puértolas, Julio. *Historia de la literatura fascista española*. Madrid, Ediciones AKAL, 2008. 1344 p. (In Spanish)
- 14 Sherzer, William. "Ideology and Interpretation in 'La familia de Pascual Duarte'." *Revista Hispánica Moderna*, no. 55 (2), Pennsylvania, 2002, pp. 357–369. (In Spanish)
- 15 Sobejano, Gonzalo. *La novela española de nuestro tiempo*. Madrid, Marenostrium 1970. 479 p. (In Spanish)

- 16 Sobejano, Gonzalo. "Narrativa española 1950–2000: La novela, los géneros y las generaciones." *Arbor*, no. 176 (693), Toronto, 2003, pp. 99–114. (In Spanish)
- 17 Rolón-Barada, Israel. "Carmen Laforet's Inspiration for *Nada* (1945)." *Spanish Women Writers and Spain's Civil War*. New York, Routledge, 2016, pp. 116–128. DOI: 10.3989/arbor.2003.i693.720 (In Spanish)
- 18 Ziamandanis, Claire. "La redención de la madre en *La familia de Pascual Duarte*." *Estudios de Lingüística*, no. 11 (1996–1997), Alicante, 1997, pp. 439–445. (In Spanish)