

ХУДОЖНЯ РЕПРЕЗЕНТАЦІЯ ІСТОРИЧНОГО ДИСКУРСУ В РОМАНІ “АВІНЬЙОНСЬКІ ПАНЯНКИ” ФРАНСІСКО УМБРАЛЯ

Стаття присвячена проблемі художньої реконструкції історико-культурної пам'яті в іспанській літературі доби постфранкізму на матеріалі роману “Авіньйонські панянки” (1995) Франсіско Умбралю. Основна увага приділена дослідженню жанрових стратегій репрезентації історичного дискурсу як взаємодії мемуарних форм із романом, завдяки чому особисті спогади стають невід'ємними від хроніки доби, що демонструє художню спорідненість авторської концепції історизму з іспанською традицією модернізму.

Ключові слова: Умбраль, Пікассо, Вальє-Інклан, Гомес де ла Серна, історичний дискурс, мемуаристика, фікціоналізація, Прекрасна доба, рамонізм.

Olha Shestopal. Literary Representation of Historical Discourse in the Novel “Las señoritas de Aviñón” by Francisco Umbral

The paper offers an attempt of analyzing historical and cultural memory reconstruction in the post-Franco Spanish literature based on the novel “Las señoritas de Aviñón” (1995) by Francisco Umbral. The main attention is paid to the study of genre strategies of representing historical discourse as interaction between memoir forms and novel. Personal memories become inseparable from the chronicle of the epoch depicted in the work, which in its turn demonstrates the continuity of the author's concept of historicism in relation to Spanish modernist tradition.

Keywords: Umbral, Picasso, Valle-Inclan, Gomez de la Serna, historical discourse, memoirism, fictionalization, Belle époque, Ramonism.

Дослідження іспанської культури доби постфранкізму в контексті дедалі більшого інтересу українського літературознавства до цього періоду все ще містить чимало лакун. Франсіско Умбраль (1932 – 2007), видатний іспанський літератор, лише побіжно згадується у вітчизняних історіографічних розвідках [1]. Проте йому належить особливе місце в контексті розвитку іспанської прози кінця ХХ – початку ХХІ століть, і це найперше стосується роману “Авіньйонські панянки” (1995). Твір постає складником загальнонаціональної тенденції, що її в іспанській літературі 1990-х років засвідчив цілий потік художніх творів, присвячених реконструкції історичної пам'яті доби франкізму. Однак тематично він трохи випадає із цього контексту, адже об'єкт художнього зображення в ньому становлять не події громадянської війни та диктатури, а улюблена письменником сторінка в історії іспанської культури – так звана *Прекрасна доба*. Сама назва твору безпосередньо відсилає нас до знакової репрезентації цього періоду – картини Пабло Пікассо.

У доробку письменника цей твір продовжує серію т. зв. *національних епізодів*, які, за влучним спостереженням іспанських літературознавців, ближчі до моделі історичних романів Р. Вальє-Інклана, аніж Б. Гальдоса [3, 145]. На цьому не раз наголошував і сам автор у численних розвідках та інтерв'ю, спростовуючи літературну спадкоємність своїх “національних епізодів” із Гальдосовими [5, 44–49]. Займаючи різку антиреалістичну позицію, він навіть вигадав неологізм для зневажливого позначення об'єкта своєї неприязні – “гальдобарохізм”, об'єднавши в терміні прізвища двох провідних майстрів іспанської реалістичної прози, Беніто Переса Гальдоса та Піо Барохи [2, 90]. Натомість постать Вальє-Інклана – одна з визначальних для розуміння витоків умбралівської концепції історичного роману і творчого методу зокрема. Насамперед ідеться про естетичну спорідненість “національних епізодів” Умбраля з автором есперпентистської (основаної на страхіттях) серії історичних романів “Арена іберійського цирку”.

В “Авіньйонських панянках”, як і в попередніх романах цього циклу, Умбраль пропонує власну інтерпретацію історії Іспанії, зображаючи її як країну, розділену на два табори (бідні – багаті, консерватори – прогресисти, реалісти – модерністи), що ведуть сповнену драматизму боротьбу. Автор поєднує особисте минуле з минулим країни, переносючи розвиток подій на кілька десятиліть до свого народження, завдяки чому репрезентована в романі історія набуває позачасового виміру: у ньому подекуди домінує гротескне, карикатурне бачення світу, що інколи межує з абсурдом, а інколи пом'якшене тонкою іронією.

Естетична спорідненість письменника з мистецтвом модерну (аспект, котрий дав змогу Б. Субічусу навіть винайти спеціальний термін для характеристики феномену Умбраля – *препостмодернізм*) [2, 82–117] пов'язує його з постаттю ще одного яскравого представника іспанської літератури цієї доби – Рамона Гомеса де ла Серни, вплив якого на формування творчої концепції Умбраля незаперечний. Запропонована Серною концепція ігрового мистецтва, яка знайшла своє художнє вираження у створеному ним жанрі “грегерія”, лягла в основу й “суперісторичного” бачення світу, покликаного утвердити перемогу неоднозначності, відносності у висвітленні історичних подій. Концепт “суперісторії” Серни, що певною мірою становить пародію на “інтраісторію” Унамуно, передбачає “суперідеалістичну та суперсвідому фабулізацію історії...”; “...змішуючи історичні події з гіпотетичними, суперісторик повстає проти традиційної історіографії, висвітлюючи те, що могло би бути, але так і не відбулось або те, що, можливо, і сталося, але історія замовчує” [6, 121–135].

Рамонівське “суперісторичне” бачення світу у творі актуалізоване шляхом романізації історичного та інтраісторичного дискурсів. Автор фікціоналізує історію країни, щільно переплітаючи її з власною біографією та життєписом членів своєї родини, котрі постають не менш романізованими, ніж запропонована у творі “хроніка” доби. Відводячи у своїй розповіді центральне місце особистій, часом інтимній історії маленьких людей, котрі переживають велику Історію одночасно з історичними персонажами і чий особисті “маленькі” проблеми, як часточки унамунівської “інтраісторії”, збільшуються в авторському об'єктиві й підносяться до рівня державних, Умбраль, як вірний послідовник “*рамонізму*”, дає читачеві відчуття, що за кожною цією часточкою завжди проглядається іронічна, а інколи й скептична посмішка автора-суперісторика, що ставить під сумнів як історичне, так і інтраісторичне. Зберігаючи точні дати й місце визначальних історичних подій, а також імена історичних персонажів, письменник фокусує увагу на тому, що, на його думку, могло б статися в їхньому житті, але так і залишилося не зафіксованим у документах.

Письменник сам інколи наголошує лише на ймовірності того, що буцімто відбулось, а часом вступає у пряму полеміку з Історією, переписує її на свій лад, наполягаючи на правдивості свого викладу подій. Звернення автора саме до цих “суперісторичних”, власне вигаданих історій і персонажів, але водночас таких близьких життєвому досвіду самого автора, якнайкраще характеризує відтворену в романі добу.

Спадкоємність традиції “рамонізму” сприяє розкриттю ще одного аспекту, пов’язаного з визначенням жанрової специфіки творчості Умбраля й цього роману зокрема. Тут маємо справу із пріоритетною для Умбраля змішаною формою “роману-спогадів” (“роману-хроніки”, “правдивого роману”, “роману-саги”, як подекуди наголошує наратор на сторінках твору).

Сам письменник неодноразово зазначав, що його жанр – це мемуаристика. Зокрема, в есе “Рамон і авангардисти” (1978), яке Умбраль присвятив Гомесові де ла Серні, автор так висловлює свої пріоритети: “Залишається ще недостатньо вивченим захопливий характер мемуарів, інтимних щоденників та хронік доби. Письменник романізує життя, надаючи йому фіктивної структури, якої воно не має, у той час як хронікер дає нам змогу бачити, як життя романізується саме собою, як воно структурується та пояснюється. Хроніка – це феноменологія духу, а роман – це диктатура...” [8, 98]. Утім, обираючи для себе роль “хронікера”, Умбраль усе одно не може уникнути “романізації життя”, адже в літературному творі завжди є щось від “фіктивної структури”, навіть у тих зразках прози письменника, які можна назвати більшою мірою “мемуарами”, ніж “романами”. Цей аспект красномовно засвідчує есеїстика Умбраля: у ній життєписи видатних іспанських митців постають у вигляді романізованих портретів і водночас збагачуються власним авторським “я” літератора. Тому досить часто замість біографій (термін, якого Умбраль уникав для позначення своїх книжок про колег по перу) перед очима читача постають автопортрети письменника.

“Рамонівським” у цьому сенсі можна назвати й сам процес романізації Умбралем реальних осіб, їх перетворення на вигаданих персонажів. Прозаїк зображає в них особисто відомих йому людей, родичів або державних та культурних діячів, життєпис яких він добре знає із книжок. Потрапляючи на сторінки умбралівських творів, ці персонажі отримують автономне життя, підпорядковане вищим законам художнього вимислу, а не авторитарній волі Автора-творця. У “Щоденниках Луїса Вівеса”, приміром, письменник наголошує: “Навіть коли я вводжу у свої книги реальних історичних осіб, політиків чи письменників, вони припиняють бути такими. Мій Франко – це не Франко. Реальний персонаж, щойно увійшовши в художній світ роману, починає поводитися по-романному. І для цього не потрібно тиснути на нього. Потрібно дати йому спокій, і він дасть собі раду” (цит. за: [4, 70]). Водночас перетворення історичних постатей на вигаданих персонажів не передбачає їх повної трансформації; автор завжди зберігає в їх образах реалії їх особистості й діяльності, а також те, що від них залишилось у колективній пам’яті, і, пропускаючи їх крізь себе, наділяє кожного з них часткою своєї особистості.

Отже, позиція прозаїка передбачає за життям право на свободу самовияву у творі, бо життя саме по собі – достатньо багатий матеріал для творчості. Віддаючи перевагу мемуарним жанрам над романом, що його письменник розуміє як жанр, “затиснутий у корсет” своїм сюжетом, структурою та “ненависною продуманістю”, Умбраль наполягає на тому, що немає сенсу нічого винаходити, адже в житті вже все існує, варто лише вибрати потрібне і трансформувати його за допомогою “власного голосу”.

Прагнення подолати тиранію роману зумовлює створення в “Авіньйонських панянках” нового жанрового різновиду: “... роман, який удає, що ним не є, який намагається уникнути своєї “ненависної продуманості”, згідно з Бретоном, і який набуває форми апокрифічних спогадів, і саме завдяки цьому природно структурується як роман без жодних зусиль автора” [7]. Запропонована форма “апокрифічних спогадів” видається дуже вдалим індивідуальним винаходом для позначення жанрової природи твору. Письменникові вдається уникнути “ненависної продуманості роману” шляхом створення спонтанної романної структури, подібної до спогадів, у яких одні речі ведуть до інших, деякі з них забуваються, а деякі, навпаки, пригадуються. У романі превалює динамічна розповідь, інтуїтивна рефлексія історичних та культурних подій, а дотепні діалоги являють собою одне з найбільших досягнень цього твору. Події постають так, як вони спадають на думку оповідачеві, котрий фігурує на сторінках роману в ролі “хронікера” та водночас постає серед персонажів юнаком на ім’я Франсесільйо (alter ego письменника в його творах). Інколи здається, що Умбраль ставиться з певною недбалістю до викладу історії своєї родини, використовує її як контрапункт до великої Історії, поєднуючи вигаданих персонажів із великими історичними постатями. Він легко може багато разів повторювати якийсь життєвий епізод, плід його дотепності, або переінакшувати його, тому що роман пишеться сам собою і автор не має зупиняти його своїми надокучливими правками. Разом зі свободою роман набуває динамізму, відкидаючи критерій гарно зробленого і структурованого твору. Умбраль не вірить у роман як закритий жанр, для нього це жанр відкритий, що може набувати різноманітних модифікацій. Саме тому письменник віддає перевагу оригінальній мемуарній формі.

“Апокрифічність” цих спогадів зумовлена насамперед тим, що автор фікціоналізує власне життя. Перенесення в часі історії Франсесільйо, яка розгортається задовго до народження самого Умбрала, зумовило певні зміни в біографіях та характеристиках членів родини письменника. Водночас історичний дискурс репрезентований великими історичними подіями та видатними історичними персонажами, котрі фігурують на сторінках твору Умбрала як невід’ємна частина життя конкретної родини і співіснують із нею впродовж усієї романної розповіді. Проте функція їх здебільшого зводиться до створення історико-культурного контексту, чого не можна сказати про історичні події, які безпосередньо впливають на долі героїв (“Я смертельно поранений історією”, – скаже в останні години життя прадід оповідача).

Події роману розгортаються в часи Прекрасної епохи, твір завершується початком Громадянської війни. Місце подій – Мадрид, основна дія зосереджена в будинку, належному прадідові оповідача Мартіну Мартінесу, де мешкає вся його родина. Щочетверга цей заможний землевласник улаштовує обіди, на які запрошує представників інтелектуальної та політичної еліти Іспанії. Серед гостей цього будинку фігурують такі відомі постаті, як Пікассо, Унамуно, Вальє-Інклан, Рубен Даріо, Лорка, Прімо де Рівера та ін. Вони ведуть напрочуд яскраві бесіди із членами родини Мартінеса, а також між собою, змагаючись один з одним у дотепності. Показовими постають діалоги представників різних літературних угруповань кінця XIX – початку XX століття, що яскраво передають літературний “клімат” доби. Ці стислі дискусії демонструють авторську художню майстерність поєднувати чистий вимисел із напрочуд правдивим, хоча й іронічним відображенням тодішньої літературної атмосфери.

Більшість із запрошених на обіди високоповажних гостей пов’язують дружні, а часом і близькі стосунки з родиною Франсесільйо, особливо з тітоньками

й кухнями хлопця. Головну роль у сімейній хроніці Франсесільйо відведено тітоньці Альгадефіні, у яку почергово закохуються майже всі завсідники дому Мартіна Мартінеса, а також і сам оповідач.

Прототипом образу Альгадефіні стала тітка письменника на ім'я Хосефіна, яка померла від сухот іще до народження автора. У “Щоденниках Луїса Вівеса” на прикладі цього образу Умбраль описує свій метод створення літературного персонажа. Усе почалось із портрета його тітки в блискучій чорній рамці, який одного дня привернув увагу письменника. Як зазначає автор, образ тітки Хосефіні завжди був оповитий легендою, згідно з якою вона одного разу танцювала на балу з королем Іспанії Альфонсом XIII. Тож ця легенда, її портрет, і епоха “двадцятих”, у яку жила тітонька, так полонили письменника, що він вирішив перетворити її на літературного персонажа, змінивши її ім'я на “Альгадефіна”. Образ тітки Альгадефіні, як зізнається автор, став еротичною проекцією його матері: “Цей неминучий і невимовний еротизм, який мати виявляє стосовно сина, у дитинстві я проектував на її подруг або сестер. А коли став письменником, утілював його в образі тітки Альгадефіні, котра, будучи неприсутньою, неживою, невідомою й непізнаною мною, видалась дуже принадним літературним матеріалом” (цит. за: [4, 73]). В “Авіньйонських панянках” ця еротична проекція зумовила інцестуальне кохання між Альгадефіною і Франсесільйо. Водночас романтична, хвороблива краса героїні, у якій подекуди відлунювали риси образу Кончі з Вальє-Інкланових “Сонат”, бліде обличчя, блиск очей та волосся, що залежно від внутрішнього стану героїні, змінювало відтінки від пшеничного до темно-каштанового, а також поетичність її натури, зробила її об'єктом захоплення з боку представників культурної й політичної еліти Мадрида, ухажив до будинку Мартінеса. Зауважимо, що алюзійність образу тітоньки Альгадефіні, а саме вальє-інкланівський аспект, зумовила наявність у персонажів – її шанувальників деяких рис, притаманних маркізові де Брадоміну – фіктивному авторові циклу повістей “Весняна соната”, “Літня соната”, “Осіньна соната” й “Зимова соната” Р. Вальє-Інклана. Передусім це стосується тих художників і поетів, котрим вона відповідала взаємністю й мала з ними близькі, але дуже нетривалі стосунки, бо їхня артистична натура постійно спонукала до пошуку нових естетичних ідеалів. “Вальє-Інкланівськими” можна назвати відтворені Умбралем стосунки тітоньки Альгадефіні з Рубеном Даріо, цим “некрасивим нікарагуанським “Брадоміном” [7].

Для Пікассо, персонажа, котрим власне розпочинається розказана в романі історія, тітонька Альгадефіна також деякий час слугувала “музою”, позуючи оголеною для картин, що в історії мистецтва репрезентують “блакитний” та “рожевий” періоди його творчості. За її словами, вона погодилася безкоштовно позувати Пікассо із трьох причин: по-перше, тому що Пікассо стане великим художником; по-друге, бо він їй подобається як чоловік; і по-третє, вона хоче залишити свій портрет у намісті онукам, котрих у неї ніколи не буде [7]. Проте юнакові Франсесільйо з відомих причин зовсім не подобався цей “циган із Малаги із зовнішністю автомеханіка”, “нероба” й “розпусник”; більше того, він не вбачав великої схожості тітки з образом, намальованим на портреті художника. Тітка здавалась йому трохи схожою на циганку, а портрети самого Пікассо цього періоду він називав, повторюючи слова дорослих, прямим наслідуванням каталонського художника Ісідро Нонеля, що дуже дратувало майбутнього генія кубізму. Одного разу юнак навіть сказав: “Послухайте, сеньйоре Пікассо, щось тітонька Альгадефіна не дуже на себе схожа”. На що художник йому відповів: “Дайте портрету спокій. Йому потрібен час, і тоді схожість виявиться” [7]. І справді, читаємо далі в тексті: “Минули роки, ціла

вічність, і обійшовши художні галереї й аукціони, музеї і приватні колекції, я побачив картину, на якій Пікассо (цей хлопець із гаража) намалював оголену тітоньку Альгадефіну, бідолашну, що вже давно померла, і я побачив велику схожість...” [7]. Наведений приклад красномовно засвідчує кілька важливих моментів Умбралевої техніки – розкриття механізмів природи творчості, зокрема у створенні художнього образу, взаємодія історичного та фікціонального дискурсів, з одного боку, а також літератури і живопису, з другого. У дитинстві Франсесільйо не зміг виявити схожість портрета з тіткою, тому що хотів побачити на ньому реалістичну копію, зовнішню подібність, а натомість побачив інтерпретацію автора, і лише згодом, набувши досвіду, він зумів її розгледіти, бо вже добре знав, як працюють закони мистецтва. Водночас портрет увічнює певний момент історії, відображаючи його дух, атмосферу, так званий клімат певної доби, що, згідно з Умбралем, становить найголовніше завдання для митця. Виконуючи функцію носія історико-культурної пам’яті, мистецтво передає її наступним поколінням. Тож роздивляючись картини Пікассо з певної часової відстані (“минули роки, ціла вічність...”) оповідач і автор бачать у них часточку власної історії, історії своєї родини як невід’ємних складників колективної історії свого народу. Оповідач інтимізує цей історичний період, привласнює його і з ностальгією називає “рожевою і блакитною епохою мого життя” [7]. І тому, окрім тітоньки Альгадефіни, яку він так ясно бачить на жіночих портретах Пікассо, він також упізнає самого себе в зображених художником арлекінах і розуміє, “що це не я, але хтосьна, можливо, щось є в них від мого погляду, від мого виразу обличчя, від моєї наївності” [7].

Бажання оповідача (отже, й автора) уписати особисту історію в улюблений історико-культурний контекст, з одного боку, а також властива добі постмодернізму недовіра до “великих метанаративів” із другого, вочевидь, спонукає його замінити офіційний погляд на власний, що надає *апокрифічного* характеру репрезентованим у романі спогадам. Також цьому певною мірою сприяє відсутність єдиної версії стосовно появи однієї з найвідоміших картин майстра, що засвідчила перехід від “рожевого” періоду творчості художника до кубізму, чим змінила весь подальший хід розвитку образотворчого мистецтва. На противагу загальнопоширеній думці, згідно з якою Пікассо, перебуваючи в Барселоні, створив її в одному з борделів, розташованих на вулиці Авін’йон, оповідач на сторінках свого *правдивого роману* розповідає, що ця картина була написана в Мадриді в час, коли “рожевий” період творчості художника вже добігав кінця. Не задовольняючись сухотною красою тітоньки Альгадефіни, Пікассо активно шукав нові форми і знайшов їх у дівчинці Сасе Каравагіо, яка була “красива своїми рясними формами або рясна своєю красою” [7], а також в інших сестрах та племінницях тітоньки, котрі, власне, і послуговували моделями для його славнозвісної картини, “...хоча Історія стверджує, що позували йому барселонські повії. Проте, варто лише поглянути на картину, дуже відому сьогодні, як стає зрозуміло, що ці оголені жінки зовсім не барселонські шльондри, а цілком пристойні мадридські панянки” [7]. Згідно з версією оповідача, це був перший варіант картини, яка, на переконання самого Пікассо, мала стати справжнім “шедевром кубізму”. Створювався він на березі річки Харама, куди молодий художник запросив усіх жінок родини Мартінесів, і вже тоді мав назву, авторство якої велика Історія приписує французькому поетові Сальмону. На питання тітоньки Альгадефіни, чому саме Авін’йон, адже вони жили в Мадриді, Пікассо-містифікатор відповів, що “потрібно грати, усе заплутувати, й усіх уводити в оману” [7]. Цей потрійний девіз назавжди закарбувався в пам’яті Франсесільйо, а коли юнак став письменником, послугував основоположним принципом його творчого методу,

про що яскраво свідчить цей роман у формі “апокрифічних спогадів”; художній вимисел демонструє вищий рівень вияву свободи творчості, зберігаючи дивовижну правдивість і достовірність у реконструкції духу часу Прекрасної доби.

Початок Громадянської війни поклав кінець цій добі, життю декого з найближчих родичів оповідача, а відтак і розказаній у романі історії. Помер “смертельно поранений історією” прадід Мартін Мартінес, а невдовзі й улюблена тітонька Альгадефіна, персонаж, котрий, не втрачаючи романтично-еротичного ореолу, у ході розповіді поступово перетворився на художній символ репрезентованої в романі прекрасної епохи Рубена Даріо. Тітонька померла, слухаючи музику віршів геніального індійця, залишивши оповідача, котрий за цей час уже встиг подорослішати, украй розгубленим, дезорієнтованим, навіть зрадженим, але свідомим того, що епоха, якій належала його тітка, назавжди відійшла в минуле, забравши із собою його власне дитинство і юність – періоди його “не-участі” в Історії. Тому, керуючись майже інстинктивним бажанням стати її безпосереднім учасником, герой вирішує одягнутися ополченцем і піти Мадридом у пошуках свого власного місця вже на новому етапі розвитку Історії. Цій новій добі судилося стати епохою його життя, як власне й автора, що стоїть за ним. Ностальгічний і водночас ліричний фінал роману, у якому оповідач ототожнює себе з ліричним героєм віршів Рубена – “бродячим напівбогом, що збився з курсу, лебедем із трояндою відтінків агата..” [7] і в якому від грайливого, іронічного, пародійного тону викладу не залишається й сліду, підносить твір Умбрала до рівня поезії у вищому розумінні цього слова.

Отже, аналіз жанрових стратегій і художніх форм репрезентації історичного дискурсу в “Авіньйонських панянках” засвідчує естетичну спорідненість авторської концепції творчості з традицією культури модерну як відображення складних процесів переходу однієї культурної доби в іншу, одних романних технік – в інші й цим досвідом сприяє формуванню нових рецептивних кодів.

ЛІТЕРАТУРА

1. *Годлевська В.* Розвиток іспанської культури в умовах консолідації демократії (1982 – 1996 рр.): історіографічний огляд. // “Гілея: науковий вісник”: Збірник наукових праць. – Київ, 2015. Випуск 102 – 2015. – С. 157–161.
2. *Субичус Б.* Испанская литература в эпоху “пост” // *Культура современной Испании.* Превратности обновления. – Москва, 2005. – С. 82–117.
3. *Ardevin, Carlos X.* A la sombra de las muchachas rojas de Francisco Umbral. – Revista de Estudios Hispánicos, tomo XXXIV, nº 1, enero de 2000, Washington University, p. 4.
4. *Martínez Rico, Eduardo.* La obra narrativa de Francisco Umbral: 1965–2001 [Електронний ресурс]. – Madrid, Universidad Complutense de Madrid 2002. – 467 p. – Режим доступу: <http://biblioteca.ucm.es/tesis/fl/ucm-t26057.pdf>.
5. *Martínez G.* Aquí se debe haber ahogado un pulpo. Entrevista a: Francisco Umbral. – Quimera, nº 110, mayo de 1992, p. 44–49.
6. *Martínez Alcorlo R.* Pérez Galdós y Gómez de la Serna: dos visiones literarias diferentes sobre el mito y la historia de Juana de Castilla [Електронний ресурс]. – Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica 2015, vol. 33, Núm. Especial. – P.121–135. – Режим доступу: <http://revistas.ucm.es/index.php/DICE/article/view/48354>.
7. *Umbral F.* Las señoritas de Aviñón [Електронний ресурс]. – Título original: Las señoritas de Aviñón. – Francisco Umbral, 1995. – Editor digital: Titivillus ePub base r1.2. – Режим доступу: <http://assets.espadf.com>.
8. *Umbral F.* Ramón y las vanguardias. – Madrid: S. L.U.Espasa libros, 1996 (1ª ed. 1978). – 240 p.

Отримано 18 травня 2017 р.

м. Київ