

Писательницы-колумнистки Роса Монтеро и Юлия Латынина: зона контакта

Writers-Columnists Rosa Montero and Yulia Latynina: Contact Zone

ANDREY ILYIN, *Lomonosov Moscow State University*

nevedorin@gmail.com

Received: July 25, 2018.

Accepted: Octubre 18, 2018.

АННОТАЦИЯ

В статье проводится типологическое исследование творчества двух известных современных писательниц-журналисток Росы Монтеро и Юлии Латыниной. Рассматривается сходство и индивидуальное своеобразие жанровых форм, тематики и стиля их произведений с целью выявления общих закономерностей развития женской прозы, а также специфики творческого метода писательниц, занимающихся журналистикой.

Ключевые слова: сравнительный метод, «женская проза», писатель-колумнист, дистопия, альтернативная история, метапроза.

ABSTRACT

The typological research of works of two famous modern writers-journalists Rosa Montero and Yulia Latynina is carried out in the article. The similarity and individual originality of writing genre forms, subject and style of their works are considered for the purpose of identification of the common patterns of female prose development as well as specifics of a creative method of the writers who are engaged in journalism.

Keywords: comparative method, female prose, writer-columnist, dystopia, alternate history, metafiction.

Введение

Имя Росы Монтеро почти неизвестно в России. Переведен на русский язык только один ее роман «Дочь каннибала». То же самое можно сказать и о Юлии Латыниной, которую в Испании знают только как журналистку, преследуемую за острую критику правительства. Выбор этих двух писательниц основан на том, что обе они рассматривают свою журналистскую деятельность как продолжение литературной, обе являются блестящими колумнистками и известными романистками. Для анализа их творчества понадобилось обратиться к различным источникам – как к монографиям и статьям, так и к интервью, данным этими писательницами в разные периоды их творчества.

Среди критических работ, посвященных Росе Монтеро мы использовали монографии таких авторов как Catherine Davies «Contemporary Feminist Fiction in Spain. The Works of Montserrat Roig and Rosa Montero»; Haydée Ahumado Peño «Poder y género en la narrativa de Rosa Montero»; Alicia Ramos Mesonero «La incógnita desvelada - Ensayos sobre la obra de Rosa Montero»; Javier Escudero Rodriguez «La narrativa de Rosa Montero. Hacia una ética de la esperanza».

Анализ ее журналистской деятельности, на наш взгляд, наиболее полно был проведен в таких работах как: Susana González Reyna «Periodismo de opinión y discurso»; Natividad Abril Vargas «Periodismo de opinión»; Кроме того, были

использованы сборники интервью и репортажей («España para ti para siempre», «Lo mejor de Rosa Montero», «El amor de mi vida»); журналистские колонки Монтэро из «Эль Паис Семаналь» за 2017-2018 годы и материалы беседы с самой писательницей по электронной почте (rosabruna@me.com).

Значительные трудности возникли с критической литературой, посвященной Юлии Латыниной. Кроме многочисленных, часто анонимных, статей в Интернете, где их авторы пытаются опровергнуть журналистскую позицию Латыниной, используя весьма резкий тон, нами были использованы две работы, в которых речь шла о ее литературном творчестве: Чупринин С.И. «Юлия Латынина. Русская литература сегодня» и Огрызко В.В. «Русские писатели, современная эпоха. Лексикон». Таким образом, в нашем исследовании пришлось опираться непосредственно на творчество Юлии Латыниной, ее интервью, журналистские колонки и на ее работу на «Эхо Москвы».

В настоящем исследовании мы обращаемся к сопоставительному методу, который может помочь увидеть сходства и различия в творчестве двух представительниц русской и испанской культуры Росы Монтэро и Юлии Латыниной. Уместно вспомнить цитату из книги В.Н. Топорова (1989: 7):

...соотнесение - сравнение того и этого, своего и чужого составляет одну из основных и вековечных работ культуры, ибо сравнение, понимаемое в самом широком плане (как и любой перевод с языка на язык, с пространства на пространство, с времени на время, с культуры на культуру), самым непосредственным образом связано с бытием человека в знаковом пространстве культуры, которое имеет своей осью проблему тождества и различия, и с функцией культуры.

Роса Монтэро заслужила доверие своих читателей более чем сорокалетним писательским и журналистским трудом, став одним из наиболее авторитетных журналистов современной Испании. Она родилась 3 января 1951 года в Мадриде в районе Куатро Каминос. В пять лет она заболела туберкулёзом, приковавшим ее к постели на долгие четыре года, в течение которых она утешалась тем, что выдумывала разные истории, которые развили ее фантазию. С 1970 по 1975 она изучала журналистику в Высшей Школе Журналистики в Мадриде, а с 1969 по 1972 окончила четыре курса психологии в Университете Комплутенсе.

С 1977 года Роса Монтэро работала в газете «Эль Паис», а в 1980 году стала директором воскресного приложения «Эль Паис Семаналь». Начиная с 1978 года Монтэро получила ряд престижных журналистских премий. Ее публикации выходят за границей, например, в «Кларин» (Аргентина), в «Эль Меркурио» (Чиле). Она сотрудничала с такими изданиями как «Гардиан» (Великобритания), «Либерасьон» (Франция), «Ла Монтань» (Франция), «Штерн» (Германия). За время своей журналистской деятельности Монтэро провела более 2000 интервью с самыми разными выдающимися людьми. Среди них Яссир Арафат, Индира Ганди, Ричард Никсон, Хулио Кортасар и т.д. Эти интервью, собранные в сборники и опубликованные, впоследствии стали объектом изучения студентов на факультетах журналистики.

В 1979 году Роса Монтэро опубликовала свой первый роман «Хроники нелюбви» («Crónicas del desamor»), в котором рассказала об истории повседневной жизни Аны, редактора журнала, которая должна заботиться о своем сыне в непростой обстановке

Мадрида конца 70 годов. Этот роман выдержал пять изданий в первый же год выпуска и составил 75.000 экземпляров. В 1997 году писательница получает премию Primavera de Narrativo за «Дочь канибалла» («La hija del canibal»), - наиболее популярный роман того года. В последствии он был экранизирован режиссером Антонио Серрано. Роман затягивает читателя в сложную детективную историю похищения мужа героини, за которым стоит мир международной организованной преступности. Автор приводит читателя к мысли, что в жизни любого человека наступает такой момент, когда необходимо переосмыслить свои отношения с миром, с родителями, с мужем, с самим собой. Героиня романа Лусия неожиданно обнаруживает, что к сорока годам она приходит с нелюбимой работы, которая не приносит ей никакого удовлетворения, чтобы очутиться в компании мужа, который скорее похож на соседа. Главным результатом усилий Лусии становится не спасение супруга, а поиск себя в своем желании сделать жизнь более гармоничной, чтобы двигаться дальше. Настоящее признание писательнице принес новый, вышедший, вслед за нашумевшей «Дочерью канибала», роман «Я буду тебя на руках носить» («Te trataré como una reina») (1983). Семь переизданий только в 1983 году и известность за пределами страны. Вслед за этим романом последовали другие. В общей сложности писательница опубликовала сорок книг, которые можно было бы разделить на романы, сборники рассказов, книги для детей и сборники журналистских интервью.

В своих романах Монтэро рассуждает о вечных темах: беге времени, страхе смерти, жажде любви, старении, отношениях отцов и детей, но затрагивает и «спорные темы», например, отношения пожилой женщины с молодым мужчиной, или пожилого мужчины с молоденькой девочкой, мужскую проституцию, лесбийскую любовь («Я буду тебя на руках носить», «Плоть» («La carne»), «Прозрачный король» («El rey transparente»)). Роса Монтэро не судит своих героев, не выносит им вердиктов - она отдает их на суд читателя.

Другая группа произведений включает в себя сборники рассказов, среди которых есть и автобиографические очерки.

И, наконец, ее произведения, связанные с журналистской работой: сборники наиболее интересных интервью, сделанные в различные периоды общественной жизни Испании.

Рассказывая о себе Роса Монтэро признается, что она не выбирала никого в качестве образца для своей литературной и журналистской работы, хотя ей и нравились такие писатели-журналисты как Умбраль, Мильяс или Эльвира Линдо. Начав свой литературный путь в девятнадцать лет, в эпоху франкизма, когда вся общественная мысль была под жестким контролем, Монтэро сама создавала свой индивидуальный стиль, искала «свои» темы, которые были для нее действительно важными.

Юлии Латыниной на сегодняшний день исполнилось 52 года. Она родилась в семье московских интеллигентов: отец был писателем, мать - критиком. Неудивительно, что дочь поступила в Литературный институт. Параллельно Латынина заинтересовалась экономикой и в начале 90-х, когда еще почти никто не понимал происходящие в России процессы, взялась растолковывать терминологию и суть событий со страниц газет «Сегодня» и «Известия». Тогда же Юлия начала писать романы и стала первым российским писателем, совместившим экономику и беллетристику, доказавшим,

что перераспределение капиталов по остросюжетности может посоревноваться с любимым детективом. Сейчас Латынина постоянно выступает на «Эхо Москвы», где она является автором и ведущей программы «Код доступа», ведет колонку в «Новой газете» и в электронных изданиях «Ежедневный журнал» и «Газета.Ru», где крайне жестко и язвительно комментирует действия российской политики. За годы работы была награждена премией Ассоциации русскоязычных писателей Израиля, премией им. Г. Меир и премией Александра П. В 1999-м получила от Русского биографического института звание «Человек года» «за успехи в экономической журналистике», а также премию «Мраморный фавн» за русскоязычную фантастику. 17 ноября 2007 года на Сицилии Юлии Латыниной вручили международную журналистскую премию им. Марии Грации Кутули - итальянской журналистки, убитой в Афганистане. Премия учреждена крупнейшей итальянской газетой «Корриере делла Сера» и вручается журналистам за лучшие расследования. 8 декабря 2008 года она была удостоена премии «Защитник свободы», учрежденной госдепартаментом США.

Юлия Латынина публикуется как прозаик с 1990 года и является автором более 20 произведений. Первые её книги выходили под псевдонимом Евгений Климович и впоследствии переиздавались под её собственным именем. Она с равным успехом выступает как в жанре остросюжетной детективно-приключенческой прозы, так и в фантастике. Публиковалась в журналах «Октябрь», «Дружба народов», «Звезда», «Новый мир», «Знамя», «Знание - сила», «Век XX и мир». С 1995 года состоит в «Союзе Писателей г. Москвы». Произведения Латыниной написаны в жанре авантюрного романа и часть из них составляет отдельные литературные циклы. Например, циклы «Бандит», «Вейская империя», трилогия «Охота на изюбря» (экономико-производственный детектив) и «Кавказский цикл».

Самое известное произведение Латыниной - приключенческий бестселлер «Охота на изюбря», по которому в 2005 году режиссером Абай Карпыком был снят телесериал. В 1995 году повесть Латыниной «Проповедник» стала финалистом премии «Странник». В 2000 году финалистом той же премии стала «Повесть о государыне Кассии». В 1995 году роман «Клеарх и Гераклея» стал номинантом премии «Русский Букер». В 1999 году - премия «Мраморный фавн» за романы цикла «Вейская империя». В 2000 году Латынина стала финалистом «Семигранной гайки» - Международной премии в области фантастической литературы имени Аркадия и Бориса Стругацких за роман «Инсайдер». Сам же Борис Стругацкий назвал эту книгу «принципиально новым романом».

Читатели дают высокую оценку Латыниной, сравнивая её с Александром Дюма, братьями Стругацкими и Джоном Гришемом. Главной чертой своей прозы Латынина считает переход экономики из фона, из некоего вспомогательного ряда, в число главных действующих лиц. По ее мнению, экономика - «это и жизнь, и слезы, и любовь, и предрассудки родовые, и гроба тайны роковые».

1. Связь писательской и журналистской деятельности Монтэро и Латыниной

Как Монтэро, так и Латынина считают романистику своей основной деятельностью. Журналистская практика служит для них коммуникативным звеном между автором и

читателями, которые могут слышать собственный голос писателя вне его литературных произведений. Обе они равно полагают, что читатель может гораздо лучше понять автора его любимых романов, читая колонки-мнения, в которых затрагиваются самые разные темы.

Вот как определяет соотношение журналистики и романистики в своем творчестве Монтэро: «Поскольку я также журналист, я пишу много других вещей. Фактически, я провожу день, привязанной к экрану компьютера, как галеон, прикованный к веслу. Но журналистика принадлежит моему социальному бытию, в отличие от повествования, которое является интимной и важной деятельностью. Поэтому, когда я занимаюсь журналистикой, я работаю. Я бы никогда не сказала: «Вчера я оставила себе целый день, чтобы писать», если бы я имела в виду интервью или статью». (Montero, 2017: 47).

Латынина на вопрос, что ей больше нравится журналистика или написание романов, отвечает так: «Мне нравится все. Я занимаюсь любимым делом, и мне за это еще и платят деньги». Однако в первую очередь она, также, как и Монтэро, понимает себя как романиста (Латынина, 2009):

Я изначально - писатель, для меня журналистика всегда была черновик, и я изначально писатель по определению, потому что первое, что я писала, это были, конечно, романы, фантастика, и в них описывалось все то, что описываю я и сейчас. Мне в свое время сказал Каха Бендукидзе, что «...у тебя как в том анекдоте - как ни собирай детскую коляску, все получается пулемет, все о том же». Получается не только о людях, но об обществе. То есть общество всегда один из главных героев, и то, как оно странно устроено. А оно устроено у меня почему-то всегда как-то странно. В фантастике - по собственному желанию оно устроено странно, в нынешних книжках оно устроено странно потому, что вокруг все такие смешные. И действуют люди из мотивации каких-то не совсем понятных нормальному, вменяемому человеку.

Для Латыниной журналистика и литература, литература и жизнь - это две разные темы. Она считает, что когда пишешь роман о том, что происходит сейчас, то самое последнее дело «списывать», так как жизнь - «...это вещь правдивая, а литература - это штука правдоподобная». Журналистика, по ее мнению, требует, чтобы автор знал, что именно он описывает, а литература позволяет «...тебе делать такие вещи, когда ты сам не знаешь, как ты к этому относишься, и сам не знаешь, что ты хочешь сказать. Потом в журналистике, если ты написал статью и читатель не понял, что ты хочешь сказать, ты написал очень плохую статью. А если в литературе ты написал книгу, и читатель понял, что ты хочешь сказать, то ты написал очень плохую книгу» (Латынина, 2009).

Мало того, она считает, что это два совершенно разных языка, на которых описывается действительность. По ее мнению, абсолютная разница между журналистикой и литературой заключается в том, что литература строится из событий и каждое событие обязано быть противоречивым, а журналистике же нужно быть непротиворечивой, так как журналист должен сказать, то что хотел сказать. Грязная политика и разоблачения на журналистском уровне, как говорит сама автора «экономических детективов» (точнее, боевиков, если диагностировать жанр - А.И.) служат всего лишь материалом для работы над художественными произведениями.

Латынина в своих статьях и выступлениях обращается к «своему» целевому адресату, с которым выстраивает солидарные отношения «на равных». Такой тип

отношений, рассчитанный на понимание и соучастие аудитории, на умение улавливать аллюзии и выстраивать импликатуры, характерен для выступления с аналитическими обзорами Юлии Латыниной на радио «Эхо Москвы». В статье «Образы русской речи в современных массмедиа» Л. Федорова подчеркивает особенность текстов Латыниной, для которых характерны разговорная интонация, доверительность, простота изложения (Федорова, 2016). В них присутствует сниженная лексика наряду с профессиональной терминологией, а также фразеология разных уровней и стилей в прямой передаче или при ироническом обыгрывании.

В целом тексты Латыниной представляют один из лучших образцов современного публицистического дискурса, демонстрируя яркую образность и языковую игру на поле фразеологии (Федорова, 2016).

Роса Монтерро несколько иначе воспринимает соотношение литературы и журналистики. Для нее журналистика - это один из литературных жанров (Montero, 2018):

Для меня журналистика - это литературный жанр, как и любой другой, - это литература, и, кроме того, это может быть отличная литература. Так что я пытаюсь написать, как можно лучше, мои колонки.

Свои колонки она создает почти по тому же принципу, что и романы (Montero, 2018):

Каждый всегда пишет сначала в голове, хотя письмо - это способ мышления, поэтому, когда вы пишете статью, вы в конечном итоге видите, что тема понятна. У вас есть центральная идея, вы представляете путь входа и маршрут, чтобы добраться до нее, а затем вы начинаете писать, причем путь часто меняется, хотя начало меняется меньше, например, 20%, но то, что вы обычно почти никогда не знаете, - это точный конец текста.

2. Жанровые особенности романов писательниц

В своих литературных поисках обе писательницы проходят приблизительно похожий путь - от социально-критических романов до романов в стиле «фэнтези». Однако есть определенные различия.

Многие из произведений Монтерро можно отнести к жанру метапрозы. Признаком принадлежности романа, написанного метапрозой можно считать превращение процесса сочинения создаваемого текста и роль его автора в основное ядро произведения. В тексте формируется «сюжет творения» - отдельный от «творимого сюжета». Первый может доминировать над вторым, что влечет за собой развертывание «условно-творческого» хронотопа; персонификацию субъекта творчества в фигуре условного автора и возможность превращения его в центрального персонажа. Указанные черты практически всегда сопровождаются проблематизацией композиционных рамок текста, показательным «обнажением приемов», пародийными и интертекстуальными стратегиями, игровой стилистикой. Метапрозе неотъемлемо присущи иронический пафос и обязательная, демонстративная настроенность на

читателя-сотворца (Липовецкий, 1996: 80-88). Метароман представляет собой некую двупланную художественную структуру, где предметом для читателя становится не только «роман героев», но и процесс его создания: идет не просто повествование о перипетиях судьбы персонажей и условной реальности их мира, но роман направлен на самоопределение и самопознание в качестве эстетического целого (роман романа).

Можно сказать, что это наиболее сбалансированный тип жанра, который уже одной своей субъектной организацией подсказывает определенный взгляд на принципиальную для метаромана проблему искусства и действительности. Здесь эти два начала претворяются во внутренне противоречивое тождество: роман постоянно колеблется между включением изображающего субъекта внутрь «объективной» для него действительности и, наоборот, включением всей изображенной действительности внутрь создавшего ее субъекта, в конечном счете - в его творческие сны.

Так, например, в первом романе Монтэро «Хроника нелюбви» появляется «второй автор» - журналистка Ана, которая пишет статью о кризисе сорокалетних мужчин и одновременно сочиняет роман о себе, о своих подругах, о всех тех, кто обделен любовью и вниманием в атмосфере постфранкистского общества. Повествования как бы смешиваются, и читатель, в конечном итоге, не знает - читает ли он роман Монтэро или роман ее героини Аны (Montero, 2017). В последнем романе Монтэро «Плоть» мы видим Ану в роли соседки главной героини Соледад, и узнаем, что Ана все-таки написала свой роман, выиграла конкурс и вскоре ее роман будет опубликован.

Если характерные черты метапрозы этого первого романа Монтэро пока еще довольно расплывчаты и сводятся к статье и роману Аны, то в ее следующем романе «Дельта функция» («La función delta») они начинают приобретать большую конкретность (Montero, 2010). Акцент падает уже не на тематику, а на технику, на то, как нужно писать роман-вымысел. Роман сосредоточен на собственном своем создании. Главная героиня Лусия, помещенная в санаторий из-за опухоли мозга, пишет воспоминания о двух периодах своей жизни: о Пасхальной неделе, когда ей было 30 лет и она собиралась показать свой первый фильм как режиссер; и второй период, относящийся к 2010 году, т.е. жизни ее будущих читателей, время, в котором не будет ее физического существования.

Эти два повествовательных плана достаточно четко определены: первый включает 7 дней Пасхальной недели, и второй занимает период с 12 сентября до 11 декабря. В конечном итоге эти периоды и герои каким-то образом смешиваются к концу романа.

У романа Лусии есть читатель и критик - ее друг Рикардо. Он навещает ее в санатории, читает новые страницы, комментирует их, что-то добавляет, что-то советует убрать: «Как роман - получается хорошо, - говорит он, - но как воспоминания - это полный провал». (Montero, 2010: 51). Таким образом мы понимаем, что большая часть «воспоминаний» Лусии - это чистая фикция. Сама героиня - создательница своего романа - соглашается, что некоторые события она забыла, некоторые пропустила, а что-то просто выдумала. Таким образом, читатель романа Монтэро оказывается перед лицом двух ее героев - сочинителей своеобразного романа-фикции, которые находятся в процессе его конструирования. Эти создатели «романа в романе» во многом не соглашаются, спорят, и даже оскорбляют друг друга. Рикардо отмечает предвзятое отношение Лусии к некоторым персонажам и к самой себе, указывает ей

на отсутствие политического контекста, считает любовные сцены смешными. Каждый его комментарий провоцирует новый диалог между ними, и тогда, после споров и выяснений, Лусия делает дополнения, пояснения и вставки в свой текст. Текст постоянно меняется. Лусия уже путает свои воспоминания с историей жизни Рикардо, которую она принимает, как если бы она была ее собственной. Все еще больше усложняется, когда Рикардо из «литературного критика» превращается в персонаж создаваемого романа. В темпоральном плане прошедшего (Пасхальная неделя) происходит еще одно усложнение - дебют картины Лусии под названием «Хроники нелюбви», т.е. фильм повторяет название первого романа Росы Монтэро. Картина дублирует не только название, но и сюжет и имена героев, но конец оказывается другим: шеф Аны не соблазняет ее - Ана убегает и погибает. Читатель романа остается перед загадкой: то ли Лусия сама придумала мелодраматический конец, то ли она забыла настоящий конец, а пересказала похожую историю, которую ей рассказал Рикардо. Лусия уже сама не понимает, что она пишет. Вместо хроники перед ее глазами встает, по ее словам, «холодный и густой туман, который ей мешает думать», стирает ее память, создает какой-то иной, фальшивый мир, в котором она когда-то жила (Montero, 2010: 303). Можно сделать заключение, что, если персонажи романа могут менять действительность, ошибаться в истории собственной жизни, обманываться в оценке событий и в своих отношениях с другими персонажами, то реальные читатели в своих реальных жизнях тоже могут оказаться перед подобной стеной тумана. В этом романе Роса Монтэро впервые прибегла к приему интертекстуальности, используя свой первый роман в качестве конструкта. Лусия «портит» оптимистический конец, когда Ана себя чувствует свободной, и дописывает тривиальную гибель героини. Персонаж становится сотворцом уже ранее написанного автором. В следующих романах, не относящихся к жанру фантастики, мы находим тот же прием появления соавтора: это может быть героиня-сочинительница сказки, которая оказывается реальностью ее жизни (Montero, 2015) или сочинитель болеро, становящихся сюжетообразующим стержнем романа (*Te trataré como una reina* (Montero, 2011), или стареющая дама, записывающая свои тайные наблюдения за жизнью молодого любовника-жиголо. (Montero, 2017).

3. Особенности нарративной техники

Роса Монтэро в одном из своих интервью говорила, что началом книги ей может послужить или случайная встреча, как это произошло в Андалузском маленьком ресторанчике, где она увидела очень полную певицу болеро, которая затем стала ее героиней в «*Te trataré como una reina*». Или где-то услышанная фраза, которая может стать заглавием книги и затем определить ее содержание, например, «Слезы под дождем» (Montero, 2015).

Интерес Монтэро к самому процессу создания книги настолько велик, что она пишет целый роман-очерк, посвященный этой теме «Домашняя сумасшедшая» («*La loca de la casa*»). Для названия книги писательница берет метафору Святой Терезы Авильской («Воображение - это домашняя сумасшедшая»). В этой книге писательница обосновывает суть желания заниматься литературой (Montero, 2003: 79):

Профессия литератора весьма парадоксальна: это правда, что вы пишете сначала для себя, для читателя, который у вас внутри, или потому, что вы не можете без этого, потому что вы неспособны поддерживать в себе жизнь, не украшая ее фантазиями; но в то же время вам необходимо чтобы вас читали; и не один читатель, каким бы изысканным и умным он ни был, и независимо от того, насколько вы доверяете его критериям, но больше людей, намного больше, на самом деле гораздо больше, большая орда, потому что желание обрести читателя - это неумная жажда, которую никогда не утолить, спрос без ограничений, граничащих с безумием, и этот факт мне всегда казался самым любопытным.

Думается, что эти слова можно было бы без преувеличения отнести и к Юлии Латыниной. Она, также, как и Монтэро, алчно ищет своего читателя-слушателя, сочиняя романы, колонки, статьи, выступая по радио и телевидению.

Основные жанры романов Латыниной - триллер-боевик и фэнтези с элементами боевика. Так как она прошла «перестройку» и «приватизацию» в России и видела их результаты, то основным пафосом ее художественных и журналистских произведений является обличение олигархии, коррупции и правительства. За свои резкие высказывания она не раз подвергалась нападкам в прессе, оскорблениям и даже физическим нападениям, что привело ее к отъезду из России. В отличие от Монтэро Латынину нельзя назвать феминистской. По ее мнению, мужчина не может быть мужчиной, а женщина-женщиной, если они не борются с друг другом. Пример такой борьбы весьма характерен в ее романе «Клеарх и Гераклея», где борьба идет за власть, а власть - это деньги.

В творчестве Монтэро очень большую роль играет случай, который наталкивает ее на авторские замыслы, как, например, в истории ее романа «Сердце тартара» («El corazón del tártaro»), когда, почти закончив роман, она в приемной дантиста случайно нашла журнал, в котором обнаружила статью о Тартаре из древнегреческой мифологии, изобилующую цитатами из работ антиковедов. Ее романы как бы вмешиваются в ее повседневную жизнь, дают ей какие-то сигналы, которые она старается расшифровать (Montero, 2003: 70):

Если у вашего персонажа есть шрам на лице, то внезапно вы только и делаете, что встречаете людей с разрезанными щеками. Если вы пишете об альпинизме, но на дне рождения друга вы встретите человека, который только что покорила Аннапурну. Роман ли настолько переполняет свои пределы бумаги или реальность начинает копировать фантазию, что мне не показалось бы странным, редактируя сцену панического бегства животных в джунглях, поднять голову от клавиатуры и увидеть за окном слона, бегущего рысью.

Латынина по-другому, более рационально, представляет создание своего будущего произведения (Латынина, 2009):

По моему опыту, хорошая книга пишется, когда точно знаешь, какая первая сцена и как будет происходить неожиданный сюжетный поворот в середине. И надо знать, чем кончится, но когда дописал, она кончается совершенно другим.

Очевидно, что, несмотря на «планирование» сюжета, роман может преподносить авторам неожиданные сюрпризы. Об этом испанская писательница очень точно высказалась (Montero, 2003: 68-69):

Когда я полагаю, что у меня уже намечен весь роман, и я знаю даже количество всех глав и что будет в каждой из них, тогда приходит время сесть за компьютер и начинать писать. Но в ходе этого второго этапа история значительно меняется. Романы постоянно «саморазвиваются». Это живые организмы.

В творчество Латыниной тоже вторгаются странные совпадения событий из жизни и из ее романов (Латынина, 2009):

У меня был такой случай в романе «Ниязбек», - рассказывает она - я писала сцену, как приезжает чеченский боевой командир в Москву, а ему, естественно, приставлена охранять «Альфу», чтобы с ним чего-то не случилось. Чеченец напивается и начинает хвастаться, кому из русских пленников он уши отрезал, кому другую часть тела. Альфовцы стоят...вилки ломают, а чеченца на трогают. И один мой приятель это прочел и говорит: Ты откуда это взяла?» Я говорю: «Да так, рассказывали.... «Тебе рассказывали, а я при этом присутствовал». Но в том-то и дело, что я эту историю рассказывала не про того конкретного человека, которого тогда охраняла «Альфа», а про своего героя. Который имеет совсем другой жизненный путь, и я совсем не хотела изображать того.

4. Тематика романов и статей Монтэро и Латыниной

Один из наиболее часто задаваемых Монтэро вопросов касается тем, которые становятся ключевыми в ее текстах. Ее темы разнообразны, но в основном сосредоточены на пожилых людях, детях, преследуемых и осужденных женщинах, людях с ограниченными возможностями и нетрадиционной ориентацией, иммигрантах, проблемах церкви и, в меньшей степени, актуальной политике. Catherine Davies в своей книге о Монтсеррат Роч и Росе Монтэро пытается определить тип феминизма этих двух писательниц, перебирая «радикальный феминизм», «психологический феминизм», «лесбийский феминизм» и приходит к определению - «гуманистический феминизм». Действительно феминистическая проблематика - одна из ведущих в творчестве Монтэро. Из нее вытекают и другие аспекты ее социальной критики: «мачизм», фаллоцентризм, насилие над женщинами, неравенство полов в общественной жизни трудности во взаимопонимании представителей разных полов и т.д. Испанская писательница считает, что в головах мужчин существуют стереотипы, на которые они делят женщин: «...женщина как опасность (вампиры, который сосет энергию и жизнь мужчины), женщина волшебница-мать-земля, женщина девочка-дура-красотка в стиле Мэрилин...» (Montero, 2003: 176). Цель Монтэро - разрушить эти стереотипы. Писательница подчеркивает, что любой журналист, единолично ведущий колонку в газете, может выбирать «свои» темы» и добавляет (Montero, 2018):

Меня также очень интересуют гендерные вопросы, такие как, например, почему мы такие - мужчины и женщины; вопросы социальной психологии, нейробиологии, в общем - научные темы... Поэтому я не могу выделить что-то особое, поскольку меня интересуют многие вещи.

Другой ведущей темой ее романов можно назвать тему смерти. Эта тема традиционно считается ключевой для испанской культуры. Испанским писателям и художникам всех эпох свойственно это духовное переживание неизбежности

смерти. Их преследуют неотступные мысль о печали земного существования, об искупительном благе страдания и поэзии смерти, но в то же время они испытывают суровую страсть к жизни.

По мнению антрополога М. Гутьерреса Эстевеса в Испании существует «коллективная риторика смерти» - т.е. характерное отношение к смерти, проявляющееся в обрядовых играх. (Gutierrez Estevez, 2007: 73.). Действительно, стоит только вспомнить «Стансы на смерть отца» Хорхе Манрике, поэзию и драму рубежа XVI-XVII вв. (М. Сервантес, Л. Гонгора, Ф. Кеведо, Т. Молина, П. Кальдерон); религиозную мистику XVI века (Тереза Авильская, Хуан де ла Крус); творчество писателей и поэтов конца XIX-XX вв. (В. Бласко Ибаньес, П. Бароха, Асорин, А. Мачадо, Х.Р. Хименес, Гарсиа Лорка, Р.Альберти и пр.).

Страх смерти также преследует героев романов Монтэро. Некоторые из них (Бруна Хаски), зная точную дату конца своего физического пребывания в этом мире, постоянно ведут отсчет оставшегося времени: «Слезы под дождем» («Las lágrimas en la lluvia»), «Вес сердца» («El peso del corazón»). Другие постоянно отмечают свое увядание, со страхом заглядывая в зеркало («Плоть») кончают жизнь самоубийством («Я буду тебя на руках носить») или же погибают в аварии («Прекрасная и темная» «Bella y oscura»). Сама писательница вспоминает свою первую встречу со смертью (Montero, 2003: 161):

Я помню, когда я впервые поняла, что смерть существует. Мне, должно быть, было около пяти лет, и я читала великолепного для детей Оскара Уайльда «Эгоистичный гигант». Закончив рассказ, я посмотрел на внутреннюю часть обложки, и узнала, что человек, который написал это, умер много лет назад ... И умереть, – поняла я внезапно, - это, когда тебя нигде нет.

Именно понимание того, что автор книги уже мертв, но, в то же время, она может читать и слышать его слова, привело ее к решению стать писателем. Роса Монтэро призывает своих читателей ценить жизнь. Своей наиболее удачной статьей она называет, «Уведомление мореплавателей» («Aviso a navegantes»), опубликованной в январе 2016 года. В ней мы находим послание молодому поколению, то есть тем, «которым сегодня 16», и которые не верят в свое будущее. Журналистка говорит о печальной и страшной жизни английского музыканта Джеймса Родеса, который рассказал о себе в книге «Инструментальная: воспоминания о музыке, медицине и безумии» («Instrumental: memorias de música, medicina y locura». Жертва педофила (учителя по боксу) Родес проходит через все круги ада: наркотики, проституция, попытки самоубийства, психиатрическая клиника... все то, что ломает и уничтожает личность, лишает надежды. Однако, приводя пример жизни Родеса, Монтэро не только протестует и обвиняет общество, которое равнодушно смотрит на насилие над несовершеннолетними, она показывает, что, даже в самых безвыходных случаях, есть надежда на то, что жизнь можно изменить, взять судьбу в свои руки «... даже если ты жестоко ранен. Можно начинать снова и снова» (Montero, 2018). В своем романе «Сердце тартара» автор воплощает эту идею в художественную плоть - даже в сердце ада можно найти дверцу, через которую есть выход, и эта дверца - надежда.

Латынина, на наш взгляд, далека от феминизма. Темы статей и детективно-

производственных романов Латыниной в основном затрагивают общество, в котором нет законов. Дикий капитализм, превращает отдельные производственные комплексы, банки и т.д. в подобие феодальных княжеств, ведущих между собой междоусобную войну. В ее «Охоте на изюбря» или «Ничьей» российские олигархи показаны такими подонками, что бандиты-уголовники рядом с ними выглядят ангелами, а российский народ представлен массой темной и враждебной прогрессу.

Если у Росы Монтэро женская тема в романах и статьях звучит в полный голос, и именно женские персонажи становятся ключевыми во всех ее романах, то у Латыниной в «производственных романах» они в большей степени схематичны и противоречивы. Например, в «Охоте на изюбря» душевно тонкая преподавательница вуза Ирина влюбляется в изнасиловавшего ее пьяного скота-олигарха, безжалостного и коварного директора сталеплавильного завода только потому, что она стала его спасительницей, вытащив последнего из горящей машины. До изнасилования этот «нувориш», дарящий ей, пострадавшей по его вине, иномарку, был ей чужд и противен, но после аварии, она становится преданной и влюбленной сиделкой потерявшего возможность двигаться, но совсем морально не изменившегося монстра. Пафос романов Латыниной приводит читателя к мысли, что сильный всегда прав. Ее героини-женщины и большинство героинь-женщин при всей экзотической яркости более чем функциональны. Типичные конфликты российской действительности являются лейтмотивом романов «Охота на изюбря», «Ничья», «Только голуби летают бесплатно», «Ниязбек. Земля войны». Однако эти же конфликты могут скрываться под оберткой более чем парадоксальных космическо-исторических боевиков и всевозможных перипетий.

Что касается темы смерти, то она тоже является одной из ключевых в творчестве Латыниной. Причем это не философские рассуждения о смерти как таковой, а обыкновенное физическое уничтожение героев ее романов-боевиков и героев ее статей. Весьма характерна ее статья «Убийцы», опубликованная в «Ежедневном Журнале» от 5 апреля 2010 года, в которой она подозревает, что смерть Людмилы Чичваркиной, матери бывшего владельца компании «Евросеть», не была несчастным случаем. Она пишет: «Я утверждаю, что Людмила Чичваркина была убита, и что сотрудники управления «К» МВД РФ - не только вымогатели и бандиты, но и убийцы - пусть не в юридическом, а в общечеловеческом смысле слова... Когда мы видим, как убийцы в погонах давят людей машинами и расстреливают их в супермаркетах, я прошу не забывать, что гораздо чаще эти люди убивают не случайно. Князевы, Филипповы, Грошевы, Мусаевы - ради 200 тыс. долларов, «гелендвагена» и «верту» они не брезгают ничем: инсультами, инфарктами, смертями». Журналистка обвиняет правовые органы, коррупцию и властный беспредел. Те же мотивы мы видим в ее романах. Там полиция «крышует бандитов», а те в свою очередь ведут свой суд «по понятиям» (роман «Здравствуйте, я ваша крыша»). Что же может спасти ее героев от этих насильственных смертей? И Латынина отвечает - только чудо, потому что создавшийся порядок в коррумпированном и бандитском обществе с ее круговой порукой изменить невозможно.

5. Время действия в романах

В своих фантазиях обе писательницы очень часто помещают героев во времена, сходные со Средневековьем. Для Монтэро Средневековье - это эпоха расцвета культуры и высокой литературы, время, в которое складывается образ идеального рыцаря - хранителя кодекса рыцарской чести, а Возрождение лишь отблеск этого исторического периода. Идеальный рыцарь смел и храбр, он хранит безусловную верность своим обязательствам перед сеньором, защищает слабых и угнетенных, соблюдает все правила куртуазности, предан возлюбленной даме сердца. Будучи феминистской Монтэро не исключает, что таким рыцарем в ее романе может быть и женский персонаж.

Первым романом Монтэро о Средневековье стал «El rey transparente». Героиня романа молодая французская крестьянка Леола живет с отцом и братьями в землях, принадлежащих сеньору де Абуни во Франции. Кругом идет война, которая забирает всех ее любимых, включая ее будущего мужа Жака. Девушка понимает, что ее жизнь стоит меньше жизни любого мужчины и решает защитить себя и найти своего любимого, переодевшись в рыцаря. Она забирает доспехи убитого сеньора с поля боя и отправляется странствовать. Путь Леолы лежит через встречу с колдуньей Найнев, через школу рыцарской подготовки, через турниры и битвы. Она знакомится с владелицей замка герцогиней Дуодой, обнаружившей ее секрет. Дуода, охваченная лесбийской любовью, пытается превратить хорошенькую крестьянку в даму: учит ее философии, игре в шахматы, этикету, посвящает ее в рыцари. Однако Леола, постепенно понимает, что за этой, для нее преступной любовью, скрывается порочный, злой и мстительный характер герцогини, для которой крестьяне - это только дрова в топке войны.

Несмотря на поэтизированное Средневековье, в романе мы обнаруживаем серьезную критику времен Крестовых походов, когда аристократия и духовенство наслаждались множеством привилегий, богатством, культурой и распоряжались своими невежественными и фанатичными вассалами, задушенными непомерными податями и готовыми умирать по велению господ. Роман остро критикует канонический католицизм, что перекликается с антиклерикальными статьями автора. Монтэро противопоставляет канонический католицизм вере катаров, создавших свое дуалистическое учение (катаризм), в основу которого легли философские концепции павликиан, богомилов и манихеев. Учение это в XI веке проникло в Лангедок с Балканского полуострова. Его центром стал город Альби, где и погибает героиня романа, борясь на стороне катаров.

Этот фантастический роман, в котором исторические (а не хронологически распределенные факты) смешаны с выдумкой, целиком вписывается в жанр метаромана. Только в конце книги читатель узнает историю Прозрачного короля, которую на протяжении всего повествования пытаются рассказать некоторые его персонажи. Все, кто начинает рассказ об мифическом короле неизменно гибнут. Сюжет романа проходит от одной попытки рассказать о Прозрачном короле до следующей. И только закончив роман, читатель находит отдельную главу, в которой описывается так и нерассказанная легенда. Суть этой легенды - острая критика общества, в котором

ложь превратилась в образ жизни. Название романа подчеркивает идею автора, что на лжи ничего нельзя построить: Леола, отказываясь от своего пола, надеется, что, будучи мужчиной, она сможет жить лучше, но на самом деле вся ее жизнь превращается в цепь несчастий. Специально перепутав все исторические события тех времен, Монтэро создает «свое время», «свое Средневековье», о чем она и сообщает читателю в послесловии.

Писательница следует образцам классической литературы выбирая героиню, поменявшую свой пол. Достаточно только вспомнить комедию Аристофана «Женщины в народном собрании», написанную в 392 году в период кризиса демократии. В этой комедии женщины под предводительством молодой Праксагоры, переодеваются в мужчин и уговаривают народное собрание вручить всю власть женщинам. Затем обобществляют имущество и устанавливают новые порядки. В дальнейших произведениях Монтэро мы еще не раз встретимся с женщинами, которые принимают на себя мужскую роль («Тремор» («Temblor»); «Слезы под дождем»; «Вес сердца»).

Латынина тоже восторгается Средневековьем, однако, если у Росы Монтэро это Средневековье не связано напрямую с политической и экономической жизнью современного испанского общества, а только затрагиваются некоторые актуальные и спорные темы, то у Латыниной в ее «Вейской империи» читатель узнает современную Россию с ее коррупцией, экономическим и политическим беспределом. В предисловии к роману «Клеарх и Гераклея» Латынина пишет, что ее цель - возобновить традицию не XIX или XVIII, а XII века: «Я беру свое добро там, где его нахожу, ибо, только заимствуя и опираясь на традицию, возможно создать подлинно новое - и в этом еще одно сродство повествования и истории» (Латынина, 1994)

Если у Монтэро фантастические романы о Средневековье написаны в жанре дистопии, то Латынина предпочитает жанр фэнтези - карикатуру на нашу современность. В цикл ее «средневековых романов» входят: «Повесть о Золотом Государе», «Сто полей», «Повесть о государыне Кассии», «Дело о лазоревом письме», «Дело о пропавшем боге», «Колдуны и министры» и «Инсайдр».

В «Вейской Империи», в 2192 году, в Стране Великого Света у высоко учёного чиновника Ведомства Справедливости и Спокойствия особо полномочного инспектора Нана Акаи (он же законспирированный землянин Дэвид Стрейтон) имеется превосходный помощник Шаваш - крестьянский сын, бывший уличный вор, который постиг грамоту по объявлениям и вывескам. Расследование рядового убийства выводит их на крупный заговор, в котором участвуют чиновники, варвары и иноземные торговцы. Отменные житейские знания приводят Шаваша на вершину власти где ему уготовано место министра финансов. Теперь в его распоряжении есть и подслушивающие устройства, и космические ракеты, и лазерные пушки, которые помогают ему привести варварскую планету в цивилизованное космическое сообщество. История началась с того, что на планете разбивается межпланетный корабль с грузом, принадлежавшим Агентству галактического Надзора, который направлялся на планету Эркон, в помощь эрконским «борцам за демократию». В этот груз входили тонны плазменных гранат и ракетные установки убийственной силы («Дело о пропавшем боге»). В социальном устройстве вейских провинций читатель сразу узнает знакомые реалии: «В каждой провинции империи две главы, араван и наместник, и об их отношениях замечательно

сказано в «Наставлениях сыну», писанных в XIV веке императором Веспшанкой (Латынина, 1991: 4):

Пусть араван занимается делом наместника, а наместник занимается делом аравана. Тогда в провинции царит раздор, а в столице - спокойствие. Тогда из провинции спешат доносы, а в столице растет осведомленность. Тогда в провинции невозможны нововведения, и делами ее правит столица. Когда же доносы прекращаются, араван и наместник подлежат смене, ибо ничто так не угрожает полноте императорской власти, как единство ее чиновников.

Средневековые Латыниной полно едкой и убийственной исторической иронии. Писательница показывает психологию маленького человека, дорвавшегося до незаработанных благ и прав, выбитых или полученных по блату. Подобный новый «властитель мира» не несет никакой социальной ответственности. Все, что выше его разума отвергается и запрещается. Шаваш успешно использует механизм ограбления государства, поскольку доходность предприятий зависит не от эффективности из работы, но от чисто конкретных коррупционных схем.

Персонажи романов этого цикла одержимы необузданным стремлением к стяжательству и власти. В «Повести о государыне Касии» читатель узнает, что женщина может взять и удержать власть, пожертвовав ради этого собственным сыном (объявив его оборотнем и казнив), может вести скандальный образ жизни, коллекционируя привлекательных мужчин, но результатом всего этого становится безнадежное одиночество, так как в своей борьбе за власть, идя по головам, она вокруг себя собирает лишь подбострастных ничтожеств. Государыня Касии умирает по официальной версии от простуды, а на самом деле от скуки, пустоты и бессмысленности своего существования. Если связать этот роман с актуальным положением современной женщины в России, то можно с уверенностью сказать, что сегодняшние россиянки накрепко отказались от варки борщей и стирки с уборкой по выходным, пока муж восседает возле телевизора. Современные женщины всё чаще стремятся к власти, к богатству, к самореализации, без участия в этом действе мужчины как такового.

Для своего Средневековья Латынина использует реалии западноевропейской, иранской, арабской, китайской и японской культур. С наслаждением описывает церемонии, табели о рангах, пейзажи, одежду, обычаи, украшения, яства, формируя единое эстетическое целое.

Так же, как и Монтэро, Латынина утверждает, что нельзя жить в обществе и быть свободным от него, но можно быть рыцарем (как у Монтэро), поэтом или грабителем-разбойником. Художественный пафос беллетристики в отличие от журналистики помогает поискам истины в мире образов и сюжетов. Латынина в Вейском цикле скрыто обвинила так называемых молодых реформаторов в их душевной пустоте, нравственном бесплодии.

В этом инопланетном мире реформы не нуждаются в обсуждении и поддержке народных масс, так как они уже гарантированы наличием более развитых цивилизаций, которые несут «просвещение» в это «дикое» средневековье. Деловые космические круги ведут свои дела с такими персонажами как Шаваш, для которого критерий успешной жизни - это наличие в кармане больших денег. Латынина пишет

о нравственности, знании, мудрости, красоте, противопоставляя все это неприглядной «зазеркальной» действительности.

Когда пишу фантастику, всегда в моих книгах общество - одно из главных действующих лиц, для меня это не фон а герой, это сильная социологическая фантастика, в которой кто-то увидит, как изменялся Древний Китай, кто-то увидит, что происходило в Средневековье. А когда пишу современные книжки, я не переписываю реальность, есть просто вещи, которые надо знать, которые нечестно не пересказать, если ты их видел (Латынина, 2009).

Так же, как и у Росы Монтэро в романах Латыниной - альтернативная средневековая история. Но если Монтэро свое действие своих произведений помещает на Землю, хотя и в разные временные параметры, то Латынина вырывается в Космос. Ее земляне-«прогрессоры» вмешиваются в чужие культуры и цивилизации, развращая и растлевая их. Причем земляне отнюдь не главные действующие лица. Ее герои - не герои-одиночки, даже самые яркие. Ее герой - это сама истории современной России, которая творится по законам времени.

Заключение

Роса Монтэро и Юлия Латынина - писательницы почти что одного поколения, однако история их жизни и их жизненный опыт сильно разнятся. Монтэро начала писать в «период испанской оттепели», когда после франкизма люди почувствовали себя более свободными и были полны эйфории. Латынина же начала публиковаться в «лихие девяностые» и сразу занялась политикой, войдя в партию «Демократический выбор». Она тоже была полна надежд на новое демократическое будущее своей страны, однако, через несколько лет поняла, что то, о чем она мечтала, осталось только в документах под графой «Намерения». По мере того как Испания шла по пути демократического развития, спотыкаясь о коррупцию и протекционизм, Россия, по мнению Латыниной, скатывалась к коррупционному олигархическому тоталитаризму. Отсюда мы можем видеть различие в выбранных ими ключевых тем: политико-экономический акцент Латыниной и ставка на антиклерикализм и феминизм у Монтэро. Но есть определенное идеологическое сходство их творчества. В их литературных фантазиях отчетливо проступает единая мысль: нельзя в жертву порядку приносить нравственность, культуру, искусство, семью, а также саму суть возможности выбора. Преступно во благо комфорта разрушать представления о свободе и справедливости, предрешать и программировать человеческую жизнь с самого начала, стандартизируя людей и создавая касты. Конфликты в их романах – не только спор между старым и новым мировоззрением. Это противостояние двух ответов на вечный вопрос – оправдывает ли благая цель любые средства. И обе писательницы на этот вопрос отвечают отрицательно. Их изысканная фантазия, их тонкое понимание прекрасного, их стремление честно говорить то, что они думают их ответственность перед читателем сближают таких разных и все же похожих представительниц русской и испанской современной литературы.

REFERENCES

- Латынина, Ю. Л. (1994). Клеарх и Гераклея. *Дружба народов*, №1. Recuperado de <http://lib.ru/RUFANT/LATYNINA/klearh.txt>
- _____ (1991). *Дело о пропавшем боге*. Recuperado de <http://lib.ru/RUFANT/LATYNINA/emp3.txt>
- Липовецкий, М. Н. (1996). Метапрозаический стиль Константина Ваганова (роман «Труды и дни Свистонова»). *XX век. Литература. Стиль. (Стилевые закономерности русской литературы (1900 — 1930))*, Вып. 2, 80-88.
- Огрызко, В. В. (2004). *Русские писатели, современная эпоха. Лексикон*. Москва: Литературная Россия.
- Тагирова, И. (21 апреля 2009). Юлия Латынина: «Начинаю утро с десятикилометровой пробежки». Аргументы и факты. Recuperado de <http://www.aif.ru/culture/person/10764>
- Толстой, И. (22 марта 2009). Свобода и ответственность: беседа с Юлией Латыниной. Радио Свобода. Recuperado de <https://www.svoboda.org/a/1515471.html>
- Топоров, В.Н. (1989). Пространство культуры и встречи в нем. В *Восток - Запад. Переводы. Публикации*, Вып. 4 (с. 6–17). Москва: Наука.
- Федорова, Л.Л. (2016). Образы русской речи в современных массмедиа. *«Медиалингвистика»*, 3(13), 19-30. Recuperado de <https://medialing.ru/obrazy-russkoj-rechi-v-sovremennyh-massmedia/>
- Чупринин, С. И. (2003). Юлия Латынина. В *Русская литература сегодня. Путеводитель*. (с. 178-180). М.: ОЛМА-ПРЕСС.
- Юлия Латынина рассказала о новой книге (11 марта 2009). *Аргументы и факты*. Recuperado de <http://www.aif.ru/onlineconf/1392038>
- Abril Vargas, N. (2000). *Periodismo de opinión*. Madrid: Síntesis.
- Ahumado Peño, H. (1999). *Poder y género en la narrativa de Rosa Montero*. Madrid: Pliegos.
- Davies, C. (1994). *Contemporary Feminist Fiction in Spain. The Works of Montserrat Roig and Rosa Montero*. Oxford [England]; Providence, USA: Berg.
- Entrevista con A. Ilyin por correo. (21 de junio de 2018).
- Escudero Rodriguez, J. (2005). *La narrativa de Rosa Montero. Hacia una ética de la esperanza*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- González Reyna, S. (1999). *Periodismo de opinión y discurso*. Mexico: Trillo.
- Gutierrez Estevez, M. (2007). Muertes a la Española. Una arqueología de sentimientos tópicos. En: J. A. Flores Martos y L. Abad González (Coord.), *Etnografías de la muerte y las culturas en America Latina* (pp. 53-74). Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.
- Montero, R. (2017). *Lágrimas en la lluvia*. Barcelona: Planeta.
- _____ (2015). *El peso del corazón*. Barcelona: Planeta.
- _____ (2011). *La carne*. Barcelona: Penguin Random House Grupo.
- _____ (2011). *Te trataré como a una reina*. Barcelona: Seix Barral.
- _____ (2011). *El amor de mi vida*. Madrid: Print.
- _____ (2010). *La función delta*. Madrid: Punto de lectura.
- _____ (2009). *Crónica del desamor*. Barcelona: Penguin Random House Grupo.

-
- _____ (2003). *La loca de la casa*. Barcelona: Penguin Random House Grupo.
- _____ (2005). *Lo mejor de Rosa Montero*. Madrid: Espejo de Tinta.
- _____ (1976). *España para ti para siempre*. Madrid: AQ Ediciones.
- Ramos Mesonero, A. (2012). *La incógnita desvelada - Ensayos sobre la obra de Rosa Montero*. Berna: Peter Lang.