

Научная статья /
Research Article

<https://elibrary.ru/BNNWOY>
УДК 821.134.2(83).0
ББК 83.3(7Чил)6

«ЖЕНЩИНА В САВАНЕ» (1938) М.Л. БОМБАЛЬ И ОСОБЕННОСТИ ЖЕНСКОЙ «ЗАГРОБНОЙ НАРРАЦИИ»

© 2026 г. В.Б. Зусева-Озкан

Институт мировой литературы им. А.М. Горького

Российской академии наук, Москва, Россия

Дата поступления статьи: 20 февраля 2026 г.

Дата одобрения рецензентами: 03 марта 2026 г.

Дата публикации: 25 сентября 2026 г.

<https://doi.org/10.22455/2500-4247-2026-II-3-34-57>

Аннотация: Статья посвящена первой редакции повести чилийской писательницы Марии Луисы Бомбаль (1910–1980) «Женщина в саване» (*La amortajada*, 1938). Повесть исследуется в контексте теоретико-литературной проблемы заgrabной наррации (или постум-нарратива), т. е. повествования персонажа, который в условной реальности внутреннего мира произведения представлен как персонаж мертвый. Проводится анализ как субъектной, так и объектной организации повести, представленной как, вероятно, первый женский постум-нарратив в литературе XX в. Демонстрируется высокая степень новаторства М.Л. Бомбаль и с точки зрения формы заgrabной наррации (мертвая рассказчица среди других нарраторов, игра точками зрения, нелинейное развитие сюжета, недоговоренности и лакуны), и в содержательном аспекте: впервые в истории постум-нарратива реализуются примирение и освобождение от внутренних «демонов» после смерти как двигатель сюжета, специфически «женская» тема, эксплицированный отказ от христианской традиции при подчеркнутой «телесности» письма, трактовка «путешествия на тот свет» как путешествия «геологического». Бомбаль делает акцент на посюстороннем, но это посюстороннее тесно связано с заgrabным: героиня не может вполне умереть, пока не примирится с прошлым. Само же прошлое в основном ассоциировано с романтической любовью и типично «женским» миром. Более того, в некотором смысле и заgrabное здесь тоже представлено как «женское»: героиня сливается с природным миром, а природа в эссенциалистском мышлении соотнесена именно с фемининным началом.

Ключевые слова: постум-нарратив, рассказ мертвеца, историческая поэтика, Мария Луиса Бомбаль, чилийская литература, латиноамериканская литература

Информация об авторе: Вероника Борисовна Зусева-Озкан — доктор филологических наук, ведущий научный сотрудник, заведующая Отделом литератур Европы и Америки Новейшего времени, Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, ул. Поварская, д. 25А, стр. 1, 121069 г. Москва, Россия. <https://orcid.org/0000-0001-9537-108X>

E-mail: zuseva_v@mail.ru

Для цитирования: Зусева-Озкан В.Б. «Женщина в саване» (1938) М.Л. Бомбаль и особенности женской «заgrabной наррации» // *Studia Litterarum*. 2026. Т. II, № 3. С. 34–57. <https://doi.org/10.22455/2500-4247-2026-II-3-34-57>



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

Studia Litterarum,
vol. 11, no. 3, 2026

THE SHROUDED WOMAN (1938) BY MARÍA LUISA BOMBAL AND THE FEATURES OF THE FEMALE POSTHUMOUS NARRATION

© 2026. Veronika B. Zuseva-Özkan

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

Received: February 20, 2026

Approved after reviewing: March 03, 2026

Date of publication: September 25, 2026

Abstract: The article considers the first version of the novella *The Shrouded Woman* (*La amortajada*, 1938) by Chilean woman writer María Luisa Bombal (1910–1980). The novella is examined in the context of the literary-theoretical problem of posthumous narration (or narration from beyond the grave), i.e., the narration of a character who, in the conventional reality of the work's inner world, is represented as a dead person. A close reading of the novella provides an analysis of both the subjective and objective organization of the text, and *The Shrouded Woman* is considered, arguably, the first female posthumous narration of 20th-century literature. A high degree of innovation is demonstrated by M.L. Bombal both in terms of the form of the afterlife narrative (dead narrator among other narrators, play on points of view, nonlinear plot development, omissions and lacunae) and in terms of content: for the first time in the history of posthumous narration, there are reconciliation and liberation from internal “demons” after death as the driving force of the plot, a specifically “feminine” theme, an explicit rejection of the Christian tradition with an emphasized “corporeality” of writing, and the interpretation of the “journey to the other world” as a “geological” journey. Bombal focuses on earthly life, but it is closely connected to the afterlife: the heroine cannot “fully” die until she makes peace with the past. The past itself is primarily associated with romantic love and a typically “feminine” world. Moreover, in a certain sense, the afterlife is also represented here as “feminine”: the heroine merges with the natural world, and nature in essentialist thinking is associated precisely with the feminine.

Keywords: posthumous narration, narrative from beyond the grave, historical poetics, María Luisa Bombal, Chilean literature, Latin American literature

Information about the author: Veronika B. Zuseva-Özkan, DSc in Philology, Leading Research Fellow, Head of the Department of European and American Contemporary Literature, A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Povarskaya St., 25A, bld. 1, 121069 Moscow, Russia.
<https://orcid.org/0000-0001-9537-108X>

E-mail: zuseva_v@mail.ru

For citation: Zuseva-Özkan, V.B. “*The Shrouded Woman* (1938) by María Luisa Bombal and the Features of the Female Posthumous Narration.” *Studia Litterarum*, vol. 11, no. 3, 2026, pp. 34–57. (In Russ.) <https://doi.org/10.22455/2500-4247-2026-11-3-34-57>

Данная статья посвящена произведению латиноамериканской, точнее чилийской, литературы, которое получило широкое признание во всем мире, переведено на многие языки, активно исследуется [10; 11; 16; 19; 22], в том числе в перспективе женского творчества [12; 13; 14; 25], но в отечественной культуре до сих пор остается неизвестным, а именно повести Марии Луисы Бомбаль (1910–1980) «Женщина в саване» (*La amortajada*, первая ред. 1938, вторая ред. 1968). Более того, само имя писательницы, принадлежащей к первому ряду латиноамериканских авторов, провозвестницы магического реализма и замечательного новатора, в российском литературоведении вообще не упоминается, включая фундаментальную шеститомную «Историю литератур Латинской Америки», изданную ИМЛИ РАН. Цель этой статьи — не только ввести в отечественный научный оборот повесть Бомбаль «Женщина в саване», но и рассмотреть ее в контексте теоретико-литературной проблемы загробной наррации (которую мы также называем постум-нарративом), т. е. повествования персонажа, который в условной реальности внутреннего мира произведения представлен как персонаж мертвый. В мировой науке повесть уже рассматривалась с этой точки зрения, но в основном вне диахронического, эволюционного измерения [15; 17; 21; 23; 24].

Как мы пытались показать ранее [3; 4], вклад латиноамериканской литературы в развитие этой парадоксальной повествовательной формы чрезвычайно весом: от книги бразильского автора Ж.М. Машаду де Асси-за «Посмертные мемуары Браза Кубаса» (*Memórias póstumas de Brás Cubas*, 1881) в принципе отсчитывается история постум-нарративного романа, а в 1910–1920-х гг. постум-нарративные рассказ и новелла тоже складываются именно в латиноамериканском культурном ареале — см. рассказ мек-

сиканца Хосе Васконселоса «Расстрелянный» (*El fusilado*, 1919), новеллу и рассказ уругвайца Орасио Кироги «Призрак» (*El Espectro*, 1921) и «По ту сторону» (*Más allá*, 1925), причем во всех этих текстах ощущается вкус к эксперименту, а постум-нарратив приобретает вполне развитую форму.

Отчетливо экспериментальный характер имеет и интересующая нас повесть (1930-е гг. в литературе Чили вообще отмечены «стремлением литераторов уйти от штампов креолизма и восстановить в своих правах воображение как основу художественного творчества» [5, с. 534]). Главная и принципиальная особенность «загробного повествования» в «Амортахеде» — это игра точками зрения и композиционными формами речи (т. е. фрагментами текста, приписанными нарратору и персонажам), несовпадениями того, «кто видит» и «кто говорит». Кроме того, это едва ли не первый в мировой литературе (за исключением первоначальных эпиграмм [2]) постум-нарратив от женского лица, что, по-видимому, тоже играет свою роль, создавая особую перспективу: именно женским авторством этого текста, вероятно, объясняются некоторые особенности развертывания сюжета, мотивного репертуара повести и собственно композиции, т. е., по определению Н.Д. Тамарченко, «системы фрагментов текста произведения, соотнесенных с точками зрения субъектов речи и изображения, эта система организует, в свою очередь, изменение точки зрения читателя и на текст, и на изображенный мир» [8, с. 223]. Подробнее мы скажем об этом позже, а пока обозначим основные черты структуры этого текста. Оговоримся, что здесь и далее речь будет идти о первой редакции повести: впервые «Женщина в саване» была опубликована в 1938 г. престижным издательством *Sur*, в 1941 г. вышло переиздание, однако в 1968 г. Бомбаль выпустила вторую, существенно дополненную редакцию, с множеством новых сцен и даже с новыми персонажами. Поскольку для истории литературы важна именно первая редакция (в 1968 г. постум-нарратив находился уже в совершенно иной фазе развития), ее мы и будем придерживаться.

Субъектная структура повести характеризуется наличием нескольких «голосов». Во-первых, это голос недиегетического нарратора («повествующего не о самом себе как о фигуре диегесиса, а только о других фигурах» [9, с. 82]), безличного и всеведущего: в частности, он знает, что происходит в сознании мертвой героини. Во-вторых, это голос самой мертвой героини, Аны Марии, которая в ряде фрагментов повествует от первого лица (соб-

ственно, именно наличие этого голоса и позволяет причислить «Амортахаду» к постум-нарративу). В других фрагментах повествование вроде бы ведется от лица недиегетического нарратора, но точка зрения принадлежит самой героине, т. е. Бомбаль экспериментирует с таким постум-нарративом, где мертвец выступает не нарратором, но фокализатором / рефлектором (носителем точки зрения). В-третьих, это голос одного из мужчин в жизни героини, Фернандо: примечательно, что истории любимых ею Рикардо и Антонио переданы иными голосами (героини и недиегетического повествователя при доминанте точки зрения героини), тогда как история нелюбимого Фернандо частично передана его собственным голосом; он как бы отчужден от нее и в смерти. В-четвертых, это некий таинственный голос, который произносит только слово “Vamos” («Пойдем») и появляется трижды, — по-видимому, голос самой Смерти, зовущий героиню «по ту сторону» (“más allá”). Голос Смерти не нарративен, а перформативен, как и по большей части голос Фернандо. Тем не менее рассказчик в «Амортахаде» не единственный, что тоже свидетельствует о новаторстве Марии Луисы Бомбаль: вполне сложившийся постум-нарратив, о котором можно говорить начиная с романа Машаду де Ассиза, изначально тяготеет к «монологичности» (ср., в частности, другой чилийский роман с загробной нарративной, написанный десятилетием ранее, — «Некорректный покойник» (*Un muerto de mal criterio*, 1926) Хенаро Прието), и лишь позднее одним из его вариантов стало появление мертвого рассказчика в кругу других нарраторов.

Дважды героиня отказывает Смерти и лишь на третий раз соглашается пойти с ней. Хотя наиболее значительные по объему эпизоды посвящены именно отношениям Аны Марии с тремя мужчинами, голос Смерти зовет ее после ее внутреннего примирения с Рикардо (впервые) и Антонио (в финале), тогда как во второй раз он звучит не после фрагмента, посвященного Фернандо, а после эпизодов с сестрой героини Алисией и сыном Альберто, что как бы «компенсируется» данным этому герою собственным голосом. Названные принципы субъектной организации отражают особенности организации объектной, прежде всего сюжета: характер отношений героини с Фернандо иной, чем с двумя другими мужскими персонажами (не столько она должна «примириться» с Фернандо, чтобы спокойно уйти в небытие, сколько он должен «отпустить» ее; агентность здесь иная). При этом риторический вопрос самой Аны Марии эксплицирует сюжет повести:

«Почему, почему женская природа такова, что мужчина всегда должен быть центром ее жизни?»¹ Но, прежде чем говорить о сюжете, отметим еще такую особенность композиции, как рефрен («День сжигает часы, минуты, секунды»): “El día quema horas, minutos, segundos”; “Mientras el día quema horas, minutos, segundos”; “El día quema horas, minutos, segundos” [26, p. 32, 39, 59]. Как и голос Смерти, он звучит трижды, как бы открывая новые эпизоды: мертвая героиня ожидает к себе очередного визитера. В первый раз рефрен возникает после эпизода с Рикардо и перед появлением Алисии, во второй — после эпизода с сыном Альберто и перед появлением Фернандо, в третий — после эпизода с Фернандо и перед появлением Антонио, которого героиня ждет больше всех. Мотив *хода времени* вообще достаточно частотен для постум-нарратива, где время противопоставляется вечности (см., например, упомянутый роман Прието, в котором этот мотив чрезвычайно существен). Здесь этот рефрен как бы «отсчитывает» оставшееся героине «земное» время (до похорон и одновременно — ее добровольного ухода, который она называет «второй смертью», к чему мы еще вернемся) — время ее «встреч» с важными для нее людьми.

Сюжет повести состоит, таким образом, в том, что Н.Д. Тамарченко, исследователь этого жанра, проницательнейшим образом обозначил как «прохождение через смерть»: «Центр сюжета повести, как и всякого циклического сюжета, составляет испытание героя (в более или менее явной форме — прохождение через смерть)» [7, с. 87]. В данном случае это осуществляется буквально: героиня действительно проходит через смерть, чтобы из не удовлетворявшей ее, субъективно несчастной, как бы «неудавшейся» жизни перейти в состояние покоя и примиренности, единения с миром.

Хронотоп повести принадлежит двум сферам: настоящего, в котором героиня, еще довольно молодая женщина, умерла и лежит на постели, закутанная в саван, в ожидании похорон, и к ней подходят попрощаться ее близкие, а пространство здесь ограничено одной комнатой и лишь в финале расширяется до пути к фамильному склепу; и прошлого — воспоминаний героини («Повесть предпочитает временную дистанцию пространственной

¹ “¿Por qué, por qué la naturaleza de la mujer ha de tal eje de su que tenga que ser siempre un hombre el vida?” [26, p. 74]. Здесь и далее перевод фрагментов повести принадлежит автору статьи.

(в частности, в варианте воспоминаний героя) <...>» [7, с. 87]), хронологически непоследовательно разворачивающихся от детства и юности до недавних событий в разных пространствах: природы, отчего дома, городского дома мужа и пр. Таким образом, несколько «клаустрофобный» хронотоп благодаря аналеписам², связанным с тем или иным лицом, близким Ане Марии, расширяется — вплоть до финала, где он, с одной стороны, вновь сузится до еще более крошечной точки — склепа, гроба, а с другой — расширится в бесконечное природное пространство.

Разворачивание сюжета в этом специфическом хронотопе можно обозначить как сочетание кумуляции (прощание с героиней каждого из ее близких) с цикличностью, поскольку в повести действует принцип обратной («зеркальной») симметрии: в начале героиня представлена как мертвая, но в финале умирает «второй смертью». Все точки кумуляции служат тому, чтобы героиня смогла обрести мир и покой. В начале повести она еще полна чувствами живых (любовью, ненавистью, сожалениями, иллюзиями и пр.), тогда как к финалу, «узнав» и лучше поняв то, что связывало ее с близкими, прежде всего с возлюбленными, она перестает эти чувства испытывать: «Клянусь. У женщины в саване не возникло ни малейшего желания встать. В одиночестве она наконец-то могла отдохнуть, умереть. Она пережила смерть живых (*la muerte de los vivos*). Теперь она жаждала полного погружения, второй смерти: смерти мертвых (*la segunda muerte: la muerte de los muertos*)» [26, p. 91].

Посмотрим ближе на развитие сюжета и сопутствующий ему комплекс мотивов. Повесть начинается с сообщения недиегетического повествователя о том, что мертвая героиня как бы не совсем мертва (действительно, к концу выяснится, что это была только «первая», неокончательная ее смерть — смерть-для-других, а не смерть-для-себя) и способна видеть, слышать, чувствовать:

А после наступления ночи ее глаза приоткрылись. О, чуть-чуть, совсем чуть-чуть. <...>

При свете высоких свечей все, кто наблюдал за ней, склонились, чтобы оценить чистоту и прозрачность этой полоски зрачка, которую не успела

² Термин Ж. Женетта, означающий «любое упоминание задним числом события, предшествующего той точке истории, где мы находимся» [1, с. 75].

помутить смерть. Они почтительно кланялись, изумленные, не подозревая, что она их видит.

Потому что она видела, она чувствовала [26, p. 5].

Далее точка зрения смещается — фокализация теперь принадлежит самой героине, но, как это характерно для традиции, она видит свое тело как бы со стороны или сверху: «И вот она видит себя неподвижной, лежащей лицом вверх на широкой кровати, теперь застеленной вышитыми простынями, напоенными ароматом лаванды <...> закутанной в тот самый белый халат, который когда-то делал ее такой изящной. Она видит свои руки, слегка скрещенные на груди, сжимающие распятие; руки, обретшие легкомысленную нежность двух миролюбивых голубок. Ее больше не беспокоит густая копна волос под шеей, которая во время болезни становилась все влажнее и тяжелее с каждой минутой» [26, p. 6]. Но если в традиции тело, даже покидаемое с сожалением, обычно описывается с жалостью, состраданием или отвращением, то здесь имеет место его *эстетизация* — героиня в прямом смысле слова считает, что смерть ей к лицу:

И вдруг она чувствует себя без единой морщинки, бледной и прекрасной, как никогда. Ее наполняет безмерная радость, что те, кто уже не помнил ее иначе, как поглощенной пустыми заботами, иссушенной печалью и резким воздухом асьенды, могут любоваться ею именно так. <...>

Упиваясь детским тщеславием, она долго остается неподвижной, покорной всем взглядам, словно обнаженной благодаря полному отсутствию сопротивления (*como desnuda a fuerza de irresistible*) [26, p. 7].

Это частное проявление того специфически женского взгляда, о котором уже говорилось выше, — взгляда как бы в зеркало, в котором неизменно «мы видим скорее не себя для себя, а себя для другого: для того, кто смотрит на нас» [6, с. 5]. Смерть предстает не только эстетизированной, но и сексуализированной: Ана Мария ощущает свое мертвое тело прекрасным, покорным и обнаженным. Более того, можно говорить о некой нарциссичности героини, которая не только уверена, что окружающие ее любят, но и любит себя сама.

Среди этих вполне земных и женских мыслей возникают, однако, и новые ощущения, навеваемые звуками природы за окном:

Буря прошла, и мельничное колесо снова завертелось, тяжело и размеренно. <...> Каждый удар лопасти кажется ей тиканьем гигантских часов, отмечающих время под облаками и над полями.

Она не помнит, чтобы когда-либо испытывала подобное чувство, выжимала из него всё.

Столько существ, столько забот и мелких физических препятствий всегда стояли между ней и тайной ночи. Теперь же ее не тревожит никакая несвоевременная мысль. Вокруг нее очерчен круг тишины, и пульсирование той невидимой артерии, которая так часто билась в ее виске, прекратилось [26, р. 8–9].

Вместе с биением крови в жилах отступают мелкие заботы, ближе становится «тайна ночи». Но все же описание состояния героини в этом фрагменте напоминает не столько смерть, сколько глубокий и спокойный сон; поддерживается это впечатление и мотивом часов, отмечающих идущее время, которое в вечности, само собой, отсутствует. Героиня еще слишком «здесь».

Первая «встреча», позволяющая ей «отпустить» часть своего прошлого и сердечной боли, — приход к ее смертному ложу Рикардо, предмета ее первой любви, которая оборвалась внезапно и, по сути, без явной причины; более того, Ана Мария в одиночестве пережила выкидыш. Именно когда Рикардо подходит к мертвой Ане Марии, нарративный регистр впервые меняется на «я»-повествование (сначала имело место повествование в третьем лице и с точки зрения недиегетического нарратора, затем значительный фрагмент опять же в третьем лице, но с точки зрения героини, а теперь меняется и композиционная форма речи, хотя точка зрения героини продолжает доминировать): вступают ее воспоминания. Страстное чувство, соединившее ее с Рикардо, как оказывается, живо в мертвой героине: «Спустя несколько секунд, когда ты держал меня за талию, чтобы помочь мне слезть с лошади, я поняла, что с того момента, как ты меня обнял, меня охватил тот же страх, который я чувствовала сейчас, страх, что твоя рука перестанет сжимать меня» [26, р. 18].

Первый опыт любви связывается с первым опытом влечения к смерти: покинутая героиня пробует совершить самоубийство, но не решается. Вспомнив всю историю своих отношений с Рикардо, мертвая рассказчица одновременно и признает ограниченность своего знания, и осознает то, чего не понимала при жизни:

Был ли внезапный и трусливый уход ее возлюбленного ответом на какой-то властный приказ или бунтом его пылкого характера? Она не знает и не хочет снова отчаиваться, пытаясь разгадать загадку, которая так мучила ее в ранней юности. <...> Но теперь, теперь, когда он стоит здесь молчаливый и взволнованный <...> теперь она понимает.

Она понимает, что внутри нее дремала, скорчившись, та любовь, которую она считала мертвой³. <...> И она понимает, что, сама того не осознавая, ждала, яростно ждала этого момента.

Неужели нужно было умереть, чтобы узнать некоторые вещи? Еще она теперь понимает, что пустила корни в сердце и чувствах этого мужчины; что она никогда не была, хотя часто верила в это, совершенно одинока; что она никогда, хотя часто думала об этом, не была по-настоящему забыта. <...> Ах, боже мой, боже мой! Неужели нужно умереть, чтобы узнать? [26, p. 29–31].

Новое знание приносит ей облегчение, и, воспользовавшись этим, Смерть зовет и тянет ее за собой «вниз», но героиня не готова и возвращается (как возвращается после воспоминаний об истории с Рикардо повествование от третьего лица, хотя и с точки зрения героини):

Она спускается вниз, вниз по склону влажного и тенистого сада. Она слышит журчание скрытых вод и слышит, как замерзшие розовые кусты сбрасывают листья в чаще. И она спускается вниз, катясь по травянистым аллеям, подгоняемая мокрыми крыльями невидимых птиц...

Что это за сила, что охватывает ее и уносит прочь? Внезапно и головокружительно она чувствует, как возвращается на поверхность.

И вот снова лежит лицом вверх на широкой кровати [26, p. 31].

³ Здесь отсылка к ребенку, которого Ана Мария так и не родила, пережив выкидыш на фоне душевных страданий.

Следующее звено кумуляции (отмеченное рефреном и голосом Смерти) представлено «встречами» с отцом, сестрой Алисией, сыном Альберто. Если об отце героини в повести сказано коротко и в общем достаточно шаблонно (это крепкий старик, который видел на своем веку много смертей и, повинаясь долгу, переживет и эту), то фрагменты, посвященные сестре и сыну, чрезвычайно интересны. Так, мысленно обращаясь к своей религиозной сестре (вновь реализуется повествование в первом лице), Ана Мария размышляет о собственной смерти:

Где я, по-твоему, нахожусь? Предстаю пред правосудием грозного Бога, которому ты ежедневно веряешь жестокость своего мужа, пожары на лесопилках и даже потерю единственного сына, этого непослушного, смешливого ребенка, которого раздавило падающее дерево и чье тело было полнотью изуродовано, когда его подняли из грязи и листьев?

Алисия, нет. Я здесь, распадаюсь на части, крепко прикованная к земле. И мне интересно, увижу ли я когда-нибудь лик твоего Бога [26, р. 33].

На протяжении повести этого так и не произойдет — как вообще свойственно постум-нарративу XX в., традиционно ограничивающемуся фигурой вожатого (здесь это только голос, зовущий и ведущий за собой героиню). Примечательно также, что, хотя до «встречи» с Рикардо героиня ощущала себя прекрасной, как никогда, здесь она называет себя «распадающейся»: смерть как бы стала ближе.

Ана Мария размышляет и о том, что, возможно, смерть индивидуальна, и ее опыт не тождествен опыту других:

Бог казался мне таким далеким и таким суровым! О, Алисия, возможно, у меня нет души! <...> Возможно, люди подобны растениям: не всем суждено прорасти, и есть такие, что живут в песке, не жажда воды, потому что у них нет голодных корней.

И, возможно, возможно, смерти не все одинаковы. Возможно, даже после смерти мы все идем разными путями [26, р. 35].

Очевидно, в повести Бомбаль мертвые не наделены знанием о том, как «в реальности» обстоят дела на «том» свете: идея Бога кажется мертвой

героине столь же далекой и сомнительной, как и при жизни. Всем ли уготованы ад, рай или чистилище? Или же есть «разные пути»? Повесть не дает окончательных ответов, но некоторый намек в финале все же есть; к нему подводят, в частности, те ощущения героини, которые она испытывает после своей «первой» смерти и которые, как мы уже отчасти видели, связаны с природой.

После мысленного разговора с Алисией героиня наблюдает за сыном Альберто, чье поведение и отношения с женой глубоко беспокоят ее даже теперь:

Теперь рядом с ней остался только муж Марии Грисельды⁴.

Как же так получается, что она называет сына мужем Марии Грисельды!

Почему? Почему он ревнует свою прекрасную жену? Почему держит ее в изоляции в далеком поместье на юге? Всю ночь она тосковала по невестке, и ее беспокоило поведение Альберто; этот ее сын только и делал, что двигался, бросая беспокойные взгляды по комнате.

Теперь, когда он, лежа на стуле, отдыхает, возможно, спит, что нового, странного... ужасного она замечает в нем?

Его глаза. Именно глаза меняют его, пугают ее; морщинистые, сухие веки, словно, закрытые ночь за ночью молчаливой страстью, они увяли, сгорели изнутри.

Любопытно, что она замечает это впервые. Или это только естественно, что восприятие мертвыми всех признаков смерти обостряется? Внезапно эти глаза с опущенными веками начинают смотреть на нее непостижимым взглядом безумца [26, р. 36].

Мертвая героиня все еще способна испытывать страх, беспокойство, тоску; ее восприятие становится только острее, и то, что раньше она ощущала смутно, теперь она формулирует вполне отчетливо: ее сын сходит с ума на почве ревности. Так, он сжигает перед смертным одром матери фотографию жены, чтобы ее красота не могла принадлежать никому другому. Когда она восклицает: «О, Альберто, бедный мой сын!», — голос Смерти вновь зовет ее за собой:

4 Этот персонаж получит гораздо больше внимания во второй редакции повести.

Кто-то, что-то тащит ее, ведет через заброшенный город, покрытый слоем пепла, словно по нему нежно пробежал зловещий ветерок. <...> Луг. В самом сердце этого проклятого города свежий заливной луг, фосфоресцирующий насекомыми. Она делает шаг. И пересекает двойное кольцо <...> тумана. И входит в светлячков по плечи, словно в летящую золотую пыль. О, какая сила окутывает ее и уносит прочь? Вот она, снова неподвижная, лежит лицом вверх на широкой кровати. Свет. Она чувствует легкость.

Она пытается пошевелиться и не может. Как будто самый тайный, самый глубокий слой ее тела извивается, заключенный в другие, более тяжелые слои, которые она не может поднять <...>. Уставшая, она все же жаждет отпустить ту частицу сознания, что привязывает ее к жизни, и позволить унести себя обратно, в глубокую, мягкую бездну, которую она чувствует там, внизу. Но беспокойство не дает ей развязать последний узел [26, р. 38–39].

В этом видении город предстает перед мысленным взором героини страшным и заброшенным (как мы узнаем далее, выйдя замуж за Антонио, она будет тосковать по дому отца и окружающей его природе), а то пространство, куда она стремится, представлено как «мягкая глубокая бездна», куда ее уносит «летящая золотая пыль» из светлячков над лугом.

Затем к ее ложу подходит Фернандо — мужчина, которого она не любила и чье желание ее унижало, поскольку исходило от человека, казавшегося ей невезучим и несчастливым. Героиня вспоминает (повествование здесь ведется в третьем лице, но с точки зрения героини):

«<...> Любовь ускользнула от меня, и будет ускользать всегда, как вода утекает из сжатых ладоней. О, Ана Мария, мы оба не родились под звездой, которая ее хранит», — сказал он, и она покраснела, словно он предательски ударил ее по лицу. По какому праву он считал ее равной себе?

Внезапно она увидела себя и его, их двоих у камина. Два существа на краю любви, на краю жизни, держащиеся за руки и вздыхающие, вспоминающие, завидующие. Два бедняка. И поскольку бедняки утешают друг друга, возможно, когда-нибудь они вдвоем... О нет! Только не это! Никогда, никогда! С той ночи она его ненавидела [26, р. 42].

Но его настойчивая любовь одновременно стала ей необходимой, как бы отчасти компенсируя ей безразличие мужа: «О, Фернандо, ты опутал меня своими сетями. Чтобы чувствовать себя живой, мне с тех пор нужны были твои постоянные страдания рядом» [26, р. 55–56].

Как уже говорилось выше, Фернандо единственный из ее «посетителей», кому дан свой голос: ткань прошлого воссоздается в мозаике его голоса, ее собственного и голоса недиегетического повествователя. По-видимому, это происходит потому, что в данном случае не столько героине нужно примириться с той частью своей жизни и своей души, которую олицетворяет этот герой, сколько, наоборот, он оказывается способен благодаря смерти героини избавиться от многолетней боли. Сначала он вновь признается ей в любви, что вызывает у нее прежнюю реакцию отторжения («Этот мужчина! Зачем, даже когда она в саване, он навязывает ей свою любовь!»), но затем он оплакивает все нанесенные ему раны, выражая глубокое понимание героини («Ты затаила на меня обиду, потому что я ценил и знал тебя лучше всех, я, человек, которого ты не любила» [26, р. 46]). Наконец, он признается в том, что смерть Аны Марии подарила ему покой — теперь он сможет жить спокойной, пусть и не слишком счастливой жизнью:

Да, я снова буду наслаждаться скромными радостями, которые жизнь еще не отняла у меня <...>. Я снова буду спать, Ана Мария, спать до позднего утра, как спят те, кого ничто не тревожит. Ни радости, но и никакой горечи. Да, я счастлив. Мне больше не придется защищаться от новой боли каждый день.

Ты знала, что я эгоист, верно? Но ты не знала, до чего может дойти мой эгоизм. Возможно, я желал твоей смерти, Ана Мария [26, р. 58].

И действительно, он вполне освобожден: героиня понимает это, когда, ожидая, что он наконец исполнит свое желание и поцелует ее, вдруг видит себя со стороны, как бы его глазами — и это уже совсем не иллюстрация к сказке о Спящей Красавице:

Что-то тяжело порхает среди цветов и садится на простыню, что-то мерзкое... муха.

Фернандо поднял голову. Наконец-то он достигнет того, чего так ждал.

Почему он колеблется и останавливает свой порыв теперь, когда может поцеловать ее? Почему он смотрит на нее и не целует? Почему?

Только тогда она видит свои собственные ноги. Она видит их уродливо поднятыми и расположенными там, у края одеяла, словно две вещи, чуждые ее телу.

И, поскольку она при жизни видела многих покойников, женщина в саване понимает. Она понимает, что за одну неуловимую минуту ее существо изменилось, что, когда Фернандо поднял глаза, он обнаружил восковую статую на том месте, где лежала желанная женщина [26, р. 56–57].

Слова героини о том, что страдания Фернандо нужны ей, чтобы «чувствовать себя живой», таким образом, оказываются буквальными: когда он освобождается от любви к ней, она умирает чуточку больше и видит себя не прекрасной, как никогда, а покойницей с восковым цветом лица, вокруг которой летает муха.

В воспоминаниях, связанных с Фернандо, кстати, вновь возникает тень смерти, преследовавшей героиню еще при жизни, — как возникает она во всех ее воспоминаниях. В случае с Рикардо это ее стремление к самоубийству и смерть нерожденного ребенка. В случае отца говорится о многих смертях, которые он видел на своем веку. В случае Алисии героиня вспоминает о смерти ее единственного сына. В случае Альберто видит в нем самом признаки безумия и скорой смерти. Когда же она погружается в воспоминания, связанные с Фернандо, заходит речь об одной поездке с ним и ее детьми в экипаже, который, как выясняется на рассвете после ужасной бури, остановился на самом краю обрыва (благодаря особому шестому чувству ее любимого сына Фреда, «связывающему его с землей и тайной»). Отголоски смерти присутствуют и в других деталях рассказа, например, когда Фернандо убивает сову (ср. значение совы как атрибута тьмы и смерти) по просьбе ее дочери Аниты, которая хотела поиграть с ней; смерть при падении экипажа, которой едва удалось избежать, имплицитно интерпретируется Аной Марией как плата за это убийство. Спасительной же оказывается та таинственная связь с природой, со всем живым, которой наделен Фред.

Наконец, последняя и главная «встреча» Аны Марии — с ее мужем Антонио: «Ближе к вечеру мужчина, которого она ждала, наконец появляется. <...> Они оставили его одного, хозяина и властелина этой покойницы.

И вот она неподвижно собирается с силами, чтобы встретить его с достоинством. Затем она начинает ворошить пепел, возвращаясь в очень далекое время, в огромный, безмолвный и печальный город, в дом, куда она приехала однажды ночью» [26, p. 59]. Это городской дом Антонио, куда она переехала, выйдя замуж по настоянию отца за богатого, красивого и влюбленного в нее юношу, хотя сама еще страдала из-за Рикардо. Она так тосковала, что Антонио готов был сделать что угодно, лишь бы она не была так грустна, и Ана Мария попросила разрешения вернуться в дом отца. Там она поняла, что муж стал дорог ей, но по возвращении она увидела полную перемену в его отношении к ней: «Зарывшись лицом в куртку равнодушного мужчины, она искала запах, тепло вчерашнего пылкого мужа. Она помнит и до сих пор чувствует на затылке прощающую руку, которая, пусть и мягко, оттолкнула ее. И так было тогда и всегда, всегда» [26, p. 71]. Жизнь идет своим чередом, у Аны Марии рождаются дети, ее брак внешне вполне благопристоен, но она страдает из-за равнодушия и измен мужа; ей кажется, что Антонио только терпит ее. Постепенно эти страдания порождают ненависть: «Затем пришла ненависть, чтобы продлить связь, соединявшую ее с Антонио. Ненависть, да, молчаливая ненависть, которая, вместо того чтобы поглотить ее, придавала ей сил» [26, p. 75]. Это чувство оказывается сильнейшим из всех, поглощающих героиню, — наряду с любовью к Антонио. Именно их изживает она, глядя на него со смертного одра:

И эта ненависть сотрясает ее даже сейчас, когда она слышит приближение мужа и видит, как он стоит на коленях рядом с ней. <...> Она с отворачиванием ощущает тяжесть этой ненавистной головы на бедре <...>.

Внезапно ее поражает необычная деталь. Совсем рядом с ухом она замечает морщинку, одну-единственную, очень тонкую, тонкую, как нить паутинки, но морщинку, настоящую морщинку, первую. <...> Эта единственная, незаметная морщинка скоро сползет на щеку, где вскоре разделится на две, затем на четыре; в конце концов она изуродует все его лицо. <...>

Когда он поднимает голову, она с изумлением понимает, что он плачет. Его слезы, первые, которые она видела, катятся по его щекам <...>.

<...> ...Может быть, он просто плачет по своей юности, которая, как он чувствует, исчезла с этой смертью. <...> Но она знает, что <...> боль, а может быть, и раскаяние, сумели пробить брешь в этом упрямом сердце,

брешь, через которую отныне они будут просачиваться с регулярностью прилива <...>

Пока слезы текут, скользят, падают, она чувствует, как ее ненависть тает, испаряется. <...> Может ли она ненавидеть такое бедное существо, как это, обреченное на старость и печаль? Нет. Она не ненавидит его. Но и не любит. И вот, когда она перестает любить и ненавидеть его, она чувствует, как развязывается последний узел ее жизненной структуры. Ничто больше не имеет для нее значения. Как будто ни она сама, ни ее прошлое не имеют смысла. Ее охватывает великая скука, она чувствует, как отступает назад. О, этот внезапный бунт! Это мучительное желание сесть и застонать:

«Я хочу жить. Верните мне, верните мне мою ненависть!» [26, p. 76–78].

Когда голос Смерти вновь зовет героиню, она откликается и, «окутанная неосвязаемыми пеленами огня», идет с ней. Интересно, что ее путь лежит к дому невестки, Марии Грисельды, о которой она так беспокоилась; присутствие ее духа чувствуют и собаки, и сама Мария Грисельда: «Сейчас я задую лампу. Не бойся, я хочу погладить тебя по плечу, когда буду проходить мимо. Почему ты вскочила с места? Не дрожи так, я ухожу, Мария Грисельда, ухожу» [26, p. 80]. Мертвую героиню будто уносит течением, но из него ее вырывают слезы и прикосновения дочери, которую всегда считали холодной по отношению к матери — и такой она и была: «Ни один мой жест не смог осуществить то, что в конечном итоге совершила моя смерть. Видишь ли, смерть — это тоже акт жизни» [26, p. 81].

Эта загадочная фраза проясняется в финальном фрагменте «Женщины в саване», повествующем о последнем пути героини — из дома в фамильный склеп. Она больше не ощущает желания жить («Как же хорошо ее тело помещается в гроб! У нее нет ни малейшего желания сесть. Она и не подзревала, что так устала!»), хотя ее еще волнуют мелочи быта — например, синий ковер, зачем-то принесенный в прихожую, — и то, как к ней относятся окружающие ее люди: «И она уверена, что вокруг нее много людей <...>. И бесконечно сладко ощущать, как ее несут вот так, с руками на груди, как нечто очень хрупкое, очень любимое». Она с нежностью вспоминает ощущения из детства, замечает то, чего не замечала прежде: «Затем ей на встречу выходят массивные эвкалипты. С их стволов свисают узкие полоски коры <...>. Она думает, растроганная: “Любопытно. Я тоже раньше этого не

замечала. Они сбрасывают кору, как змеи сбрасывают кожу весной...”» [26, р. 85].

Вообще, в финальном фрагменте чрезвычайно много природных описаний, которые в принципе занимают немалое место в повести: «Неведомые желания движут ею. О, если бы только они оставили ее там, на открытом пространстве! Она жаждет быть покинутой в самом сердце болот, слушать до рассвета песню, которую лягушки складывают из воды и луны в своих горлах; и слышать бархатистый треск тысяч пузырьков в грязи» [26, р. 87]. Особая телесность (которую после сочинений Элен Сиксу и Люс Иригарэй принято считать признаком специфически «женского» письма) здесь выходит на новый уровень — и когда героиня с ужасом думает о том, что происходит с телами людей, не удостоившихся достойного погребения, и когда радуется собственному (тело здесь воспринимается не по-христиански, как темница для души, а как имеющее ценность само по себе, будучи частью природы): «О Боже, есть глупцы, которые говорят, что, когда мы умрем, нам не следует беспокоиться о своих телах! Она чувствует себя бесконечно благословенной, имея возможность покоиться среди стройных кипарисов, в той же часовне, где ее мать и несколько братьев и сестер спят в ряд. <...> ...Ее тело разложится там, спокойно и с честью, под плитой с ее именем <...>» [26, р. 88].

Еще в большей степени эта телесность проявляется в том, как описаны переживания мертвой героини, когда ее погружают в склеп: «И кто-то, что-то потянуло женщину в саване в осеннюю землю. И вот она начала спускаться, в грязь, сквозь извилистые корни деревьев. Через норы, где маленькие робкие животные жались друг к другу <...>. Она спускалась медленно-медленно, уклоняясь от <...> странных, склизких существ, выглядывавших из двух узких, тронутых росой расщелин. Она натыкалась на человеческие скелеты, удивительно белые и целые, с поджатыми коленями, как когда-то в утробе матери» [26, р. 89–90]. Змеи, сбрасывающие кожу, деревья, сбрасывающие кору, скелеты, уподобленные эмбрионам, будто ожидающим нового рождения, — все это образы *обновления жизни через смерть*, вечного круговорота природы. «Она ступила на дно древнего моря и долго покоилась там, среди золотых самородков и древних ракушек. Подземные источники затем утащили ее в своем течении под огромные своды окаменевших лесов. <...> Ах, если бы люди знали, что лежит под ними, им

не было бы так просто пить воду из источников! Ибо всё спит в земле, и всё пробуждается из земли» [26, р. 90]. По-видимому, речь идет уже не о моменте похорон, а о долгом-долгом пребывании тела героини под землей — о своеобразном «путешествии на тот свет», где «тот свет», вопреки огромной традиции, понимается не как некий локус, в котором пребывают души, а буквально как слои почвы, среди коих перемещаются останки! Последняя же фраза приведенного фрагмента — прямое объяснение слов о смерти как акте жизни.

Но посмертное бытие героини все же не ограничивается процессами разложения. Оказывается, что она может снова войти в жизнь. Прямо не говорится, каким образом, но, по-видимому, речь идет не о перерождении в новом теле, а о бытии призраком: «Женщина в саване снова выплыла на поверхность жизни. В темноте склепа ей показалось, что она наконец-то может двигаться. И она действительно могла бы откинуть крышку гроба, встать и вернуться, выпрямившись и озябнув, по тропинкам к порогу своего дома. Но, вырастая из своего тела, она чувствовала бесконечность корней, погружающихся и расплзающихся в землю, словно пышная паутина, сквозь которую, дрожа, поднималось к ней постоянное биение вселенной. И теперь она не желала ничего, кроме как оставаться распятой на земле, страдая и наслаждаясь во плоти приходом и уходом далеких, очень далеких приливов и отливов; чувствуя, как растет трава, появляются новые острова, а на другом континенте раскрывается неведомый цветок, который живет только в день затмения. И все еще чувствуя, как солнца бурлят и взрываются, как гигантские песчаные горы рушатся неизвестно куда» [26, р. 89–91]. Но призрачному бытию героиня предпочитает бытие «плотское», какой бы уже ни была эта плоть, видимо вполне расточившаяся по миру. Теперь это бытие в единстве с природным миром в планетарном масштабе (то, что не дается мертвому нарратору в рассказе аргентинца Сантьяго Дабове «Стать прахом» (*Ser polvo*, 1933)). Но и это, однако, не конец — финальные слова повести, как уже говорилось, выражают желание «второй смерти»: «Она пережила смерть живых. Теперь она жаждала полного погружения, второй смерти: смерти мертвых» [26, р. 91]. Что же такое «смерть мертвых»? По-видимому, полное растворение и забвение. Если после «смерти живых» еще возможно восстать в виде призрака, то вторая смерть предполагает полную аннигиляцию.

Произведенный анализ показывает степень новаторства Бомбаль в сфере постум-нарратива. Здесь и новаторство формальное (мертвая рассказчица среди других нарраторов, игра точками зрения, нелинейное развитие сюжета, недоговоренности и «слепые точки» и пр.), и новаторство содержательное: примирение и освобождение от внутренних «демонов» после смерти как двигатель сюжета, специфически «женская» тема, ранее в постум-нарративах не исследовавшаяся, эксплицированный отказ от христианской традиции и фигуры Бога при подчеркнутой «телесности» письма, трактовка «путешествия на тот свет» как путешествия «геологического» и мн. др.

Как и Машаду де Ассиз, в «Посмертных мемуарах Браза Кубаса» сосредоточившийся на земной жизни героя-рассказчика, Мария Луиса Бомбаль делает акцент на посюстороннем, но принципиальное различие в том, что это посюстороннее теснейшим образом связано с загробным: героиня не может вполне умереть, уйти, пока не узнает некоторые вещи и не примирится с прошлым. Само же прошлое в основном ассоциировано с романтической любовью и типично «женским» миром. Более того, в некотором смысле и загробное здесь тоже представлено как «женское»: героиня сливается с природным миром, а природа, как известно, в эссенциалистском мышлении с его стереотипами отнесена к фемининному началу [18, р. х, 172–202; 20, р. 21, 63–71], тогда как мужчина «принадлежит» полюсу цивилизации и культуры.

Список литературы

Исследования

- 1 Женетт Ж. Повествовательный дискурс / пер. Н. Перцов // Женетт Ж. Фигуры: в 2 т. М.: Изд-во им. Сабашниковых, 1998. Т. 2. С. 59–280.
- 2 Зусева-Озкан В.Б. Античная эпитафия от первого лица как один из источников нарратива мертвеца // Вестник ТГУ. 2025. № 513. С. 20–31.
- 3 Зусева-Озкан В.Б. Бразильский роман и постум-нарративное письмо: «Посмертные мемуары Браза Кубаса» Ж.М. Машаду де Ассиза // Поверх границ: Книга памяти Андрея Федоровича Кофмана / отв. ред. В.Б. Зусева-Озкан. М.: ИМЛИ РАН, 2025. С. 67–92. <https://doi.org/10.22455/978-5-9208-0803-5-67-92>
- 4 Зусева-Озкан В.Б. Малая проза Орасио Кироги и латиноамериканский постум-нарратив // Литература двух Америк. 2025. № 19. С. 166–189. <https://doi.org/10.22455/2541-7894-2025-19-166-189>

- 5 *Межиговская Т.И.* Литература Чили // История литератур Латинской Америки / гл. ред. Н.И. Балашов. М.: ИМЛИ РАН, 2004. Т. 4, ч. 2. С. 512–568.
- 6 *Савкина И.Л.* Разговоры с зеркалом и Зазеркальем: Автодокументальные женские тексты в русской литературе первой половины XIX века. М.: Новое литературное обозрение, 2007. 416 с.
- 7 *Тамарченко Н.Д.* Глава 5. Формирование новых канонов. Повесть // Теория литературных жанров: учеб. пособие для студ. учреждений высш. проф. образования / М.Н. Дарвин, Д.М. Магомедова, Н.Д. Тамарченко, В.И. Тюпа; под ред. Н.Д. Тамарченко. М.: Издат. центр «Академия», 2011. С. 84–90.
- 8 Теория литературы: Учеб. пособие для студ. филол. фак. высш. учеб. заведений: в 2 т. / под ред. Н.Д. Тамарченко. М.: Издат. центр «Академия», 2004. Т. 1: Теория художественного дискурса. Теоретическая поэтика / Н.Д. Тамарченко, В.И. Тюпа, С.Н. Бройтман. 512 с.
- 9 *Шмид В.* Нарратология. М.: Языки славянской культуры, 2008. 304 с.
- 10 *Agosin M.* Las desterradas del paraíso, protagonistas en la narrativa de María Luisa Bombal. New York: Senda Nueva de Ediciones, 1983. 126 p.
- 11 *Bente Th.O.* María Luisa Bombal's Heroines: Poetic Neuroses and Artistic Symbolism // Hispanófila. 1984. № 82. P. 103–113.
- 12 *Boyle C.* The Fragile Perfection of the Shrouded Rebellion (Re-Reading Passivity in María Luisa Bombal) // Women Writers in Twentieth-Century Spain and Spanish America / ed. by C. Davies and M. Ordóñez. Lewiston, NY: Edwin Mellen Press, 1993. P. 27–42.
- 13 *Cece D.* El Aislamiento femenino en *La amortajada* de María Luisa Bombal // Chiricú. 1985. Vol. 4, № 1. P. 41–53.
- 14 *Guerra-Cunningham L.* Visión de lo Femenino en la Obra de María Luisa Bombal: Una dualidad contradictoria del ser y el deber-ser // Revista Chilena de Literatura. 1985. № 25. P. 87–99.
- 15 *Guerra-Cunningham L.* Función y sentido de la muerte en *La amortajada* de María Luisa Bombal // Explicación de Textos literarios. 1978. Vol. 7, № 2. P. 123–128.
- 16 *Hernán Suárez C.* Representaciones conflictivas y simbología en torno a la feminidad en “La última niebla” y “La amortajada”, de María Luisa Bombal, y “La mujer desnuda”, de Armonía Somers // Hispanófila. 2015. № 173. P. 333–348.
- 17 *Ichishi B.F.* Death and Desire in “The Shrouded Woman” by María Luisa Bombal // Latin American Literary Review. 1989. Vol. 17, № 33. P. 17–28.
- 18 *Lauter E.* Women as Mythmakers: Poetry and Visual Art by Twentieth-Century Women. Bloomington: Indiana University Press, 1984. 288 p.
- 19 *Lindstrom N.* El discurso de *La amortajada*: convención burguesa vs. conciencia cuestionadora // María Luisa Bombal: Apreciaciones críticas / ed. by M. Agosin, E. Gascón-Vera and J. Renjilian-Burgy. Tempe, Arizona: Bilingual Press / Editorial Bilingüe, 1987. P. 147–161.

- 20 Nature, Culture and Gender / ed. by C. MacCormack, M. Strathern. New York: Cambridge University Press, 1980. 227 p.
- 21 *Riesco L. La amortajada: experiencia y conocimiento* // María Luisa Bombal: apreciaciones críticas / ed. by M. Agosin, E. Gascón-Vera, J. Renjilian-Burgy. Tempe, Arizona: Bilingual Press / Editorial Bilingüe, 1987. P. 211–221.
- 22 *Valenzuela V. María Luisa Bombal: La amortajada* // Grandes escritoras hispanoamericanas. Poetisas y novelistas. Bethlehem, PA: Lehigh University, 1974. P. 99–112.
- 23 *Vásquez M.M. Memoria de género y muerte auténtica en “La amortajada” de María Luisa Bombal* // Chasqui. 2015. Vol. 44, № 2. P. 285–304.
- 24 *Wilkinson M. “The Death of the Living and the Death of the Dead”: An Exploration of Self in María Luisa Bombal’s “La amortajada” and María Zambrano’s “La tumba de Antígona”* // Hispanófila. 2009. № 155. P. 81–92.
- 25 *Williams L.V. “The Shrouded Woman”: Marriage and Its Constraints in the Fiction of María Luisa Bombal* // Latin American Literary Review. 1982. Vol. 10, № 20. P. 21–30.

Источники

- 26 *Bombal M.L. La amortajada: Novela. 2nd ed.* Santiago, Chile: Nascimento, 1941. 91 p.

References

- 1 Zhenett, Zh. “Povestvovatel’nyi diskurs” [“Narrative Discourse”], trans. by N. Pertsov. Zhenett, Zh. *Figury [Figures]*, vol. 2. Moscow, Izdatel’stvo imeni Sabashnikovykh Publ., 1998, pp. 59–280. (In Russ.)
- 2 Zuseva-Özkan, V.B. “Antichnaia epitafiia ot pervogo litsa kak odin iz istochnikov narrativa mertvetsa” [“Ancient First-Person Epitaph as One of the Sources of the Posthumous Narrative”]. *Vestnik TGU*, no. 513, 2025, pp. 20–31. (In Russ.)
- 3 Zuseva-Özkan, V.B. “Brazil’skii roman i postum-narrativnoe pis’mo: ‘Posmertnye memuary Braza Kubasa’ Zh.M. Mashadu de Assiza” [“Brazilian Novel and Posthumous Narration: *Memórias Póstumas De Brás Cubas* by J.M. Machado De Assis”]. *Poverkh granits: Kniga pamiati Andreia Fedorovicha Kofmana [Beyond Borders: In Memory of Andrey Kofman]*, ex. ed. by V. Zuseva-Özkan. Moscow, IWL RAS Publ., 2025, pp. 67–92. <https://doi.org/10.22455/978-5-9208-0803-5-67-92> (In Russ.)
- 4 Zuseva-Özkan, V.B. “Malaia proza Orasio Kirogi i latinoamerikanskii postum-narrativ” [“Horacio Quiroga’s Short Stories and Latin American Posthumous Narration”]. *Literatura dvukh Amerik*, no. 19, 2025, pp. 166–189. <https://doi.org/10.22455/2541-7894-2025-19-166-189> (In Russ.)
- 5 Mezhevikovskaia, T.I. “Literatura Chili” [“Chilean Literature”]. *Istoriia literatur Latinskoi Ameriki [History of Latin American Literatures]*, ex. ed. by N.I. Balashov, vol. 4, part 2. Moscow, IWL RAS Publ., 2004, pp. 512–568. (In Russ.)

- 6 Savkina, I.L. *Razgovory s zerkalom i Zazerkal'em: Avtodokumental'nye zhenskie teksty v russkoi literature pervoi poloviny XIX veka* [Conversations with the Mirror and the World Behind It: Auto-documentary Women's Texts in Russian Literature of the First Half of the 19th Century]. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2007. 416 p. (In Russ.)
- 7 Tamarchenko, N.D. "Glava 5. Formirovanie novykh kanonov. Povest'" ["Chapter 5. Formation of New Canons. Tale"]. *Teoriia literaturnykh zhanrov: uchebnoe posobie dlia studentov uchrezhdenii vysshego professional'nogo obrazovaniia* [Theory of Literary Genres: Textbook for Students of Higher Education Institutions], ed. by N.D. Tamarchenko. Moscow, Izdatel'skii tsentr "Akademiia" Publ., 2011, pp. 84–90. (In Russ.)
- 8 Tamarchenko, N.D., editor. *Teoriia literatury: Uchebnoe posobie dlia studentov filologicheskikh fakul'tetov vysshih uchebnykh zavedenii: v 2 t.* [Theory of Literature: Textbook for Students of Higher Education Institutions: in 2 vols.], vol. 1: Teoriia khudozhestvennogo diskursa. Teoreticheskaia poetika [Theory of Artistic Discourse. Theoretical Poetics], by N.D. Tamarchenko, V.I. Tiupa, S.N. Broitman. Moscow, Izdatel'skii tsentr "Akademiia" Publ., 2004. 512 p. (In Russ.)
- 9 Shmid, V. *Narratologiia* [Narratology]. Moscow, Iazyki slavianskoi kul'tury Publ., 2008. 304 p. (In Russ.)
- 10 Agosin, Marjorie. *Las desterradas del paraíso, protagonistas en la narrativa de María Luisa Bombal*. New York, Senda Nueva de Ediciones, 1983. 126 p. (In Spanish)
- 11 Bente, Thomas O. "María Luisa Bombal's Heroines: Poetic Neuroses and Artistic Symbolism." *Hispanófila*, no. 82, 1984, pp. 103–113. (In English)
- 12 Boyle, Catherine. "The Fragile Perfection of the Shrouded Rebellion (Re-Reading Passivity in María Luisa Bombal)." *Women Writers in Twentieth-Century Spain and Spanish America*, ed. by Catherine Davies and Montserrat Ordóñez. Lewiston, NY, Edwin Mellen Press, 1993, pp. 27–42. (In English)
- 13 Cece, Donna. "El aislamiento femenino en *La amantada* de María Luisa Bombal." *Chiricú*, vol. 4, no. 1, 1985, pp. 41–53. (In Spanish)
- 14 Guerra-Cunningham, Lucía. "Visión de lo femenino en la obra de María Luisa Bombal: Una dualidad contradictoria del ser y el deber-ser." *Revista Chilena de Literatura*, no. 25, 1985, pp. 87–99. (In Spanish)
- 15 Guerra-Cunningham, Lucía. "Función y sentido de la muerte en *La amantada* de María Luisa Bombal." *Explicación de textos literarios*, vol. 7, no. 2, 1978, pp. 123–128. (In Spanish)
- 16 Hernán, Carolina Suárez. "Representaciones conflictivas y simbología en torno a la feminidad en *La última niebla* y *La amantada*, de María Luisa Bombal, y *La mujer desnuda*, de Armonía Somers." *Hispanófila*, no. 173, 2015, pp. 333–348. (In Spanish)
- 17 Ichiishi, Barbara F. "Death and Desire in *The Shrouded Woman* by María Luisa Bombal." *Latin American Literary Review*, vol. 17, no. 33, 1989, pp. 17–28. (In English)

- 18 Lauter, Estella. *Women as Mythmakers: Poetry and Visual Art by Twentieth-Century Women*. Bloomington, Indiana University Press, 1984. 288 p. (In English)
- 19 Lindstrom, Naomi. "El discurso de *La amortajada*: convención burguesa vs. conciencia cuestionadora." *María Luisa Bombal: Apreciaciones críticas*, ed. by Marjorie Agosín, Elena Gascón-Vera, Joy Renjilian-Burgy. Tempe, Arizona, Bilingual Press / Editorial Bilingüe, 1987, pp. 147–161. (In Spanish)
- 20 McCormack Carol, and Marilyn Strathern, editors. *Nature, Culture and Gender*. New York, Cambridge University Press, 1980. 227 p. (In English)
- 21 Riesco, Laura. "*La amortajada*: experiencia y conocimiento." *María Luisa Bombal: Apreciaciones críticas*, ed. by Marjorie Agosín, Elena Gascón-Vera, Joy Renjilian-Burgy. Tempe, Arizona, Bilingual Press / Editorial Bilingüe, 1987, pp. 211–221. (In Spanish)
- 22 Valenzuela, Víctor. "María Luisa Bombal: *La amortajada*." *Grandes escritoras hispanoamericanas. Poetisas y novelistas*. Bethlehem, PA, Lehigh University, 1974, pp. 99–112. (In Spanish)
- 23 Vásquez, Malva Marina. "Memoria de género y muerte auténtica en 'La amortajada' de María Luisa Bombal." *Chasqui*, vol. 44, no. 2, 2015, pp. 285–304. (In Spanish)
- 24 Wilkinson, Marta. "'The Death of the Living and the Death of the Dead': An Exploration of Self in María Luisa Bombal's 'La amortajada' and María Zambrano's 'La tumba de Antígona'." *Hispanófila*, no. 155, 2009, pp. 81–92. (In English)
- 25 Williams, Lorna V. "'The Shrouded Woman': Marriage and Its Constraints in the Fiction of María Luisa Bombal." *Latin American Literary Review*, vol. 10, no. 20, 1982, pp. 21–30. (In English)