



Научная статья
<https://doi.org/10.22455/2541-7894-2025-19-166-189>
<https://elibrary.ru/FDYIFG>
УДК 821.134

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

Вероника ЗУСЕВА-ОЗКАН

МАЛАЯ ПРОЗА ОРАСИО КИРОГИ И ЛАТИНОАМЕРИКАНСКИЙ ПОСТУМ-НАРРАТИВ

Аннотация: Предлагаемая статья рассматривает два произведения уругвайского писателя Орасио Кироги: новеллу «Призрак» (“El Espectro,” 1921) и рассказ «По ту сторону» (“Más allá,” 1925) — в аспекте исторической поэтики постум-нарратива, т. е. повествования персонажа, который в условной реальности внутреннего мира произведения представлен как персонаж мертвый. Кирога, художественно исследуя важнейшую для него тему — тему смерти, многократно возникавшую в его произведениях, заходит в этом исследовании существенно дальше, чем его учитель Э.А. По, в чьих новеллах нарушение границы между живым и мертвым осуществляется лишь на уровне персонажа, но не на уровне нарратора. Кирога стал одним из первых авторов западного мира, вступивших на территорию постум-нарратива, в том числе в жанрах малой прозы: расцвет этой повествовательной техники наступит уже в 1950-х гг., тогда как в 1920-е гг. она является очень редкой. Рассматриваемые тексты демонстрируют сознательное стремление к эксперименту с повествованием «из-за гроба». В «Призраке» повествует мужчина, в «По ту сторону» — женщина. Там герои, находящиеся как бы в междумирии между «тем» светом и «этим», стремятся вернуться в жизнь, здесь — «окончательно» умереть. В «Призраке» сюжет строится на внешних неожиданностях, тогда как в «По ту сторону» — на раскрытии «ненадежности» предшествующего повествования, на «проговаривании» вытесненного. Но в обоих случаях рефлексивируется то, что происходит после смерти, и эта рефлексия частично передается самому мертвому нарратору, который в разной степени безнадежно тоскует о жизни.

Ключевые слова: Орасио Кирога, «Призрак», «По ту сторону», латиноамериканская проза XX в., уругвайская литература, постум-нарратив, посмертное повествование.

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. ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-9537-108X>. E-mail: zuseva_v@mail.ru.

Для цитирования: 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>



Research Article

<https://doi.org/10.22455/2541-7894-2025-19-166-189>

<https://elibrary.ru/FDYIFG>

UDC 821.134



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

VERONIKA ZUSEVA-ÖZKAN

HORACIO QUIROGA'S SHORT STORIES AND LATIN AMERICAN POSTHUMOUS NARRATION

Abstract: This paper considers two works by the Uruguayan writer Horacio Quiroga, the novella “The Ghost” (“El Espectro,” 1921) and the short story “Beyond” (“Más allá,” 1925), in the aspect of the historical poetics of posthumous narration, i. e. the narration of a character who, in the conventional reality of the inner world of the work, is represented as a dead character. Quiroga, artistically exploring his most important theme — the theme of death, which arose many times in his works, goes in this study significantly further than his predecessor E.A. Poe, in whose novellas the violation of the boundary between the living and the dead is carried out only at the level of the character, but not at the level of the narrator. Quiroga was one of the first authors in the Western world to enter the territory of posthumous narration, including in the genres of short fiction: this narrative technique flourished in the 1950s, whereas in the 1920s it was very rare. The texts under consideration demonstrate a conscious desire to experiment with narration “from beyond the grave.” In “The Ghost,” the narrator is a man, in “Beyond,” a woman. In the novella, the characters, who seem to be in an interworld between the dead and the living, strive to return to life, in the short story — to die “the second death.” In “The Ghost,” the plot is built on external effects, whereas in “Beyond,” it is based on the disclosure of the “unreliability” of the previous narration, on “voicing” the repressed. But in both cases, what happens after death is reflected upon, and this reflection is partially realized by the dead narrator himself, who hopelessly yearns for life.

Ключевые слова: Horacio Quiroga, “El Espectro”, “Más allá”, Latin American prose of the 20th century, Uruguayan literature, posthumous narration, narrative from beyond the grave.

Информация об авторе: Veronika B. Zuseva-Özkan, Doctor Hab. 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., 25 A, bld. 1, 121069 Moscow, Russia. ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-9537-108X>. E-mail: zuseva_v@mail.ru.

For citation: Zuseva-Özkan, Veronika. “Horacio Quiroga’s Short Stories and Latin American Posthumous Narration.” *Literature of the Americas*, no. 19 (2025): 166–189. <https://doi.org/10.22455/2541-7894-2025-19-166-189>



Artículo científico

<https://doi.org/10.22455/2541-7894-2025-19-166-189>

EDN

UDC 821.134

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

VERONIKA ZUSEVA-ÖZKAN

LOS CUENTOS DE HORACIO QUIROGA Y LA NARRATIVA PÓSTUMA LATINOAMERICANA

Resumen: El artículo examina dos obras del escritor uruguayo Horacio Quiroga — la novela corta “El espectro” (1921) y el cuento “Más allá” (1925) — desde la perspectiva de la poética histórica de la narración póstuma, es decir, la narración de un personaje que, en la realidad interior de la obra, se presenta como muerto. Quiroga, al explorar artísticamente su tema más importante — el tema de la muerte, recurrente en sus obras — avanza mucho más allá en este terreno que su maestro E.A. Poe, en cuyas novelas cortas la frontera entre lo vivo y lo muerto se transgrede solo a nivel del personaje, pero no a nivel del narrador. Quiroga fue uno de los primeros autores del mundo occidental en adentrarse en el territorio de la narrativa póstuma, incluso en el relato breve: esta técnica narrativa florecería ya en la década de 1950, mientras que en la década de 1920 es aún muy poco frecuente. Los textos analizados demuestran un deseo consciente del autor de experimentar con la narración “de ultratumba”. En “El espectro”, el narrador es un hombre; en “Más allá”, una mujer. En la novela corta los personajes, que parecen encontrarse en un intermundo entre “ese” mundo y “este”, se esfuerzan por volver a la vida; en el cuento luchan por morir “finalmente”. En “El espectro” la trama se construye sobre efectos externos, mientras que en “Más allá” — se basa en la revelación de la “falta de fiabilidad” de la narrativa precedente, en la “expresión” de lo reprimido. Pero en ambos casos, la reflexión se centra en lo que sucede después de la muerte, y esta reflexión se transmite parcialmente al propio narrador fallecido, quien, en diversos grados, anhela desesperadamente la vida.

Palabras clave: Horacio Quiroga, “El espectro”, “Más allá”, prosa latinoamericana del siglo XX, literatura uruguaya, narración póstuma, narrativa de ultratumba.

Información sobre la autora: Veronika B. Zuseva-Özkan, Doctora habilitada en filología, investigadora principal y jefa del Departamento de Literatura Contemporánea de Europa y América, Instituto de la Literatura Mundial A.M. Gorki de la Academia de Ciencias de Rusia, Povarskaia 25^a, ed. 1, 121069 Moscú, Rusia. ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-9537-108X>. E-mail: zuseva_v@mail.ru.

Para citar: Zuseva-Özkan, Veronika. “Los cuentos de Horacio Quiroga y la narrativa póstuma latinoamericana.” *Literature of the Americas*, no. 19 (2025): 166–189. <https://doi.org/10.22455/2541-7894-2025-19-166-189>

Предлагаемая статья рассматривает два произведения уругвайского писателя Орасио Кироги (1878–1937) в специфическом ракурсе — в аспекте исторической поэтики постум-нарратива, т. е. повествования персонажа, который в условной реальности внутреннего мира произведения представлен как персонаж мертвый.

Такой тип наррации стал активно разрабатываться начиная со второй половины XX в., но и в гораздо более ранних текстах обнаруживаются его образцы и прототипы. Любопытно, что, хотя европейская литература веками развивала традицию посмертного повествования (в таких жанрах, как перволичная эпитафия [Зусева-Озкан 2025b], «разговоры мертвых» [Зусева-Озкан 2024а, 2024b], видение [Зусева-Озкан 2025с], аллегорическая поэма, памфлет и пр.), первый вполне сложившийся постум-нарративный роман¹ возник именно в Латинской Америке — это роман бразильского автора Ж.М. Машаду де Ассиза «Посмертные мемуары Бразы Кубаса» (*Memórias póstumas de Brás Cubas*, 1881). Более того, насколько показывают наши разыскания, вполне вероятно, что первые произведения малой прозы, где используется прием загробной наррации, тоже появились на латиноамериканской почве, и одним из таких авторов-новаторов (наряду с мексиканцем Хосе Васконселосом) стал Орасио Кирога — писатель, которого принято считать подражателем Э.А. По [Englekirk 1934: 340–368; Glantz 1980; Alvarez 2014].

Между тем, хотя По, действительно, был одним из авторов, близко подошедших к созданию постум-нарратива (например, в знаменитой новелле «Правда о том, что случилось с мистером Вальдемаром», 1845), эту границу он так и не перешел: новелла включает одну реплику мертвого персонажа («Я умер»), а не целиком написана от лица мертвеца. А вот Орасио Кирогу с полным правом можно назвать автором постум-нарративных произведений.

Существенная роль, которую латиноамериканские авторы — уже названные Машаду де Ассиз, Васконселос, Кирога, а также, позднее, Мария Луиза Бомбаль, Хуан Рульфо и некоторые другие — сыграли в истории постум-нарратива, может объясняться тем, что прием посмертной наррации вполне укладывается в особую латиноамериканскую картину мира, выраженную, в частности,

¹ Роман Г. Филдинга «Путешествие в загробный мир и прочее» (*A Journey from This World to the Next, etc.*, 1743) с рассказчиком-мертвецом остался не законченным: по-видимому, автор не сумел найти форму целого, которая бы позволила роману вполне состояться [Зусева-Озкан 2025а].

в известнейшей концепции «чудесной реальности» А. Карпентьера, противопоставившего мир Латинской Америки миру европейскому: «С одной стороны, полная чудес действительность [...], а с другой — мир чудесного как плод жалких потуг, характерных для некоторых течений европейской литературы последнего тридцатилетия»². О латиноамериканской действительности Карпентьер говорит: «Здесь необычное — повседневность, и так было всегда»³.

Как отмечал А.Ф. Кофман, «мифологема аномальности американского мира» глубоко укоренилась в Латинской Америке начиная уже «с документально-художественной литературы эпохи Конкисты»: «Америка изначально воспринималась как мир сверхнормативный, чудесный, и эта мифологема в определенной степени заложила основы формирования латиноамериканского художественного сознания» [Кофман 2025: 646]. Она проявляется «не только на внешнем, декларативном уровне, но и в способе художественного отражения действительности, в образах героев и моделях их поведения, в построении сюжетов. Поэтому можно с полным правом говорить о поэтике сверхнормативности как о специфической черте латиноамериканской литературы» [Кофман 2025: 647–648]. Отсюда и изобилие того, что принято называть фантастическим, которое при этом «в латиноамериканской литературе неотторжимо от обыденности и как бы пульсирует в ней, временами выплескиваясь наружу. [...] аномальное (фантастика) и норма (обыденность) настолько взаимосвязаны, что способны не только полностью сливаться, но и замещать друг друга, когда аномальное предстает нормой бытия» [Кофман 2025: 651]. По-видимому, и повествующий мертвец в латиноамериканском контексте предстал своего рода «нормой бытия», или, точнее, аномалией на фоне других аномалий.

В данной статье мы попытаемся разобраться, как именно Орасио Кирога использовал прием посмертной наррации, с какой целью и каково его место в эволюции этой повествовательной формы — в рамках и латиноамериканской литературы, и литератур Европы и Америки в целом.

Вообще, исследователи творчества Кироги не раз отмечали, что писатель был заморожен темой смерти. Даже в отечественной научной

² Карпентьер А. Мы искали и нашли себя. Художественная публицистика / пер. с исп. Н.Н. Сердюковой. М.: Прогресс, 1984. С. 118.

³ Там же.

традиции, где Кирога остается малоизученным автором, на эту особенность обратили внимание авторы статьи «Некоторые особенности прозы Орасио Кирога: лексико-стилистический аспект» О.К. Войку и А.П. Жуков, рассмотревшие то, как у Кироги описываются последние мгновения жизни персонажей [Войку, Жуков 2019], но не затронувшие проблему перволичного повествования при переходе героя из «этого» мира в «тот». В целом же к творчеству Кироги отечественные исследователи до сих пор обращались в основном в связи с образом сельвы и с так называемой литературой «зеленого ада» [Огнева 2023; Огнева 2025]. В зарубежной науке проблема постум-нарратива в произведениях Кироги рассматривается в ряде работ [Messinger Cypess 1968; Alvarez 2014; Weinmann 2018: 117–118], однако далеко не исчерпывающим образом и вне представлений об эволюции этой нарративной техники.

Как уже было сказано выше, к началу 1920-х гг. не прошло и полувека с момента ее оформления. Среди ее латиноамериканских образцов к этому времени уже существовали роман Машаду де Ассиза и рассказ Хосе Васконселоса «Расстрелянный» (“El fusilado”, 1919), и говорить о широком ее распространении не приходилось. Мы отмечали в другой статье [Зусева-Озкан 2025d], что роман Машаду отличается одной очень специфической особенностью: хотя наррация ведется мертвецом из некоего иного пространства, нежели земной мир, она фокусируется исключительно на том, как герой-рассказчик прожил свою земную жизнь. «Тот» мир оказывается не более чем условной точкой, из которой «удобно» повествовать: во-первых, сама собой решается традиционная проблема финала романа, а во-вторых, достигается максимально возможный уровень «правдивости» и «откровенности». В рассказе же Васконселоса речь идет не только о земной жизни рассказчика, но и о его пребывании в послесмертии, что станет типичным для постум-нарратива XX в.

Кирога тоже развивает эту тенденцию в двух своих произведениях, которые мы можем с уверенностью отнести к постум-нарративным: новелле «Призрак» (“El Espectro”, 1921) и рассказе «По ту сторону» (“Más allá”, 1925). Более того, можно сказать, что для Кироги характерна фиксация на «переходном» пространстве, на бытии рассказчика как бы *между мирами*: его герои-нарраторы стремятся либо «туда», в «окончательную» смерть, либо «обратно», в новую жизнь — на этом и строится действие. Посмотрим на названные тексты ближе.

Мистическая новелла «Призрак», действительно, будто бы оправдывает расхожее представление о Кироге как об «уругвайском

По». Даже действие новеллы происходит в США, а герои новеллы (их трое) — американцы: это голливудский актер Дункан Вайоминг, его жена Энид и друг-писатель Уильям Грант, который и является «я»-рассказчиком. В основе сюжета — ситуация любовного треугольника: Уильям знакомится с женой старого друга Дункана, отчаянно влюбляется в нее, а когда Дункан безвременно умирает от гриппа (на пороге смерти он просит Уильяма стать для Энид «братом» и присматривать за ней), признается ей в любви. Энид поначалу отталкивает его, но выясняется, что и она его любит. Напомним, что инвариантным для новеллистического сюжета является пуант [Михайлов 2003; Тамарченко 2011], т. е. резкое, неожиданное событие, к которому ведет долгая «восходящая» линия и после которого действие быстро прекращается. В данном случае долгую восходящую линию сюжета составляет вся предыстория, а также ряд событий уже после смерти Дункана. Когда он умер, два фильма с его участием еще не вышли на экраны. Посмотреть один из них, “El págano”, т. е. «Пустошь», и решают Уильям с Эдит.

Сюжет фильма является своего рода кривым отражением основного сюжета: герой Дункана — обманутый муж, который убивает любовника жены. Важнейшая сцена крупным планом описывается так:

Центральным событием стала сцена, в которой Вайоминг, раненный в драке с мужчиной, внезапно осознает любовь своей жены к этому человеку, которого он только что убил по мотивам, не имеющим к этой любви отношения. [...] Редко когда на человеческом лице с такой яростной ясностью, как в глазах Вайоминга, отражалось открытие опустошения, отчаяния и ненависти. Режиссер фильма довел это поразительное выражение до ощущения пытки, и сцена длилась бесконечное количество секунд, хотя и одной было бы достаточно, чтобы в мельчайших подробностях показать кризис сердца в таком состоянии. Мы с Энид, застыв в темноте, вместе и неподвижно, как никто другой, любовались мертвым другом, чьи ресницы почти коснулись нас, когда Вайоминг появился из глубины, чтобы заполнить собой весь экран. Когда он вернулся в кадр, вся комната словно растянулась в перспективе. А мы с Энид, слегка одурманенные этой игрой, все еще чувствовали прикосновение волос Дункана, которые дотронулись до нас⁴.

⁴ Quiroga, Horacio. *Cuentos completos*: in 2 vols. Montevideo: Ediciones de la Plaza, 1979. Vol. 1: 481. Далее ссылки на это изд. даются в круглых скобках с пометой “HQ” и указанием номеров тома и страниц.

Будто замороженные, Уильям и Энид продолжают ходить в кино на этот фильм, причем им кажется, что с каждым просмотром глаза Дункана поворачиваются к ним. Когда наконец это происходит, Энид вскрикивает; оба они так бледны, что другие зрители сравнивают их с мертвецами. На следующий вечер Уильям берет с собой револьвер, чтобы выстрелить в Дункана, но необъяснимым образом — и это пуант — стреляет в самого себя.

Дальше начинается нисходящая сюжетная линия: через три дня умирает Энид, и герои соединяются в загробном мире. Каждый вечер они ходят в кино, чтобы не пропустить еще один фильм с участием Дункана, не выпущенный на экраны при его жизни — “*Más allá de lo que se ve*” (название вымышленного фильма почти совпадает с заглавием другого рассказа Кироги с мертвым рассказчиком, опубликованного через четыре года после «Призрака»), т. е. «По ту сторону видимого». Их цель — вернуться к жизни тем же путем, каким ее отнял у них Дункан.

Присмотримся теперь внимательнее к системе мотивов, с одной стороны, и к организации повествования, с другой. В новелле очевиден научный, точнее, паранаучный дискурс — вводится мотив «*физических законов*», которые, однако, еще не всё:

Есть законы природы, физические принципы, учащие нас, насколько холодна магия, которую создают эти фотографические призраки, танцующие на экране, до самых интимных деталей воссоздающие утраченную жизнь. Эта черно-белая галлюцинация — всего лишь застывшее постоянство мгновения, неизменный рельеф жизненно важной секунды. Нам было бы легче увидеть рядом с собой мертвеца покидающим могилу, чтобы последовать за нами, чем заметить малейшее изменение на бледном лице в фильме. [...] Но, вопреки законам и принципам, Вайоминг наблюдал за нами. Если для зрителей «Пустошь» была романическим вымыслом, а Вайоминг жил только иронией света; если она была всего лишь электризованным листом без векторов и глубины, то для нас — Вайоминга, Энид и меня — отснятая сцена грубо жила не на экране, а в ложе, где наша невинная любовь превращалась в чудовищную измену живому мужу... (НҚ: I: 481–482)

(отметим «самосознательность» нарратора: он сам видит сходство между своей жизненной ситуацией и сценой фильма и подсказывает его читателям).

Чуть ранее говорится о «луче света, переносившем его [Дункана] на пульсирующий экран жизни», т. е. фактически о законах оптики; дальше, когда Дункан, наконец, «выходит» с экрана, чтобы, по мнению героев, напасть на них, он тоже обретает эту способность благодаря лучу света:

Я видел, как он приблизился, вырос, достиг самого края экрана, не отрывая от меня взгляда. Я видел, как он отделился, приблизился к нам в луче света [...] Я видел, как он вытянул когти... (НҚ: I: 483).

Получается, что физические законы, которые, казалось бы, нарушаются этим явлением мертвеца в мир живых, им не только преодолеваются, но и становятся для него проводником, служат ему. Податливость законов природы перед вторжением иррационального ощущается и ранее, когда герои приходят в кинотеатр в этот вечер:

Пока «Метрополь» пылал светом, реальный мир физических законов охватил нас, и мы глубоко вздохнули. Но во внезапном исчезновении света, которое мы болезненно ощутили, словно удар по нервам, призрачная драма снова овладела нами. В тысяче лиг от Нью-Йорка, запертый под землей, лежал безглазый Дункан Вайоминг. Но его удивление безумной забывчивостью Энид, его гнев и жажда мести живо пылали там, разжигая химический след Вайоминга, двигаясь в его живых глазах, которые наконец-то устремились на наши (НҚ: I: 482).

В новелле Кирогі, с одной стороны, осуществляется апелляция к науке, к законам физики и химии, а с другой, обнажается их недостаточность, неспособность пролить свет на «последние истины». Но если «ущербность» физических законов играет против рассказчика и его возлюбленной при жизни, то после смерти она может, напротив, быть им на руку: древний мотив *побега из посмертия* (см., например, у Лукиана: «[...] кто-нибудь из мертвых может воспользоваться моим отсутствием и убежать»⁵) оформляется в новелле «Призрак» через паранаучные идеи. Ср.:

В нынешних обстоятельствах Дункан может совершить ошибку, которая позволит нам вновь войти в видимый мир, подобно тому, как семь лет назад наши живые «я» позволили ему оживить застывшую

⁵ Лукиан Самосатский. Соч.: в 2 т. / под общ. ред. А.И. Зайцева. Т. 1. СПб.: Алетей, 2001. С. 394. (Античная библиотека. Античная литература)

пленку его фильма. [...] Если его ревность все еще жива, если он по ошибке увидит нас и сделает в могиле хоть малейшее движение наружу, мы воспользуемся этим. Завеса, отделяющая жизнь от смерти, была приподнята не только для него, и путь открыт. Между Ничто, растворившим то, чем был Вайоминг, и его электрическим воскрешением остается пустота. При малейшем движении актера, как только он покинет экран, мы с Энид проскользнем сквозь трещину в темном коридоре. Но мы не пойдем по пути к могиле Вайоминга; мы пойдем к Жизни, мы войдем в нее снова. [...] Нас беспокоит лишь возможность премьеры «По ту сторону видимого» под другим названием [...] Чтобы избежать этого, мы не пропускаем ни одной премьеры (HQ: I: 484).

Обратим внимание также на то, как устроено в новелле после-смертие, хотя о нем сказано мало и отдельными намеками. Главное состоит в том, что жизнь и смерть оказываются здесь нестационарными, обратимыми состояниями: возможно вновь «войти в Жизнь», вернувшись из «Ничто». Это чрезвычайно редкий мотив в постум-нарративе XX в., особенно когда он не оформляется через идею перерождения, реинкарнации. Причем возвращение это предстает в новелле различным: если Дункан Вайоминг как бы «вернулся» посредством воспроизведения своего облика на пленке, тогда как его разложившееся («безглазое») тело осталось лежать в могиле, тем не менее пылая ревностью и жадой мщения (неспокойная совесть героев и их живое присутствие дают ему инструменты для возвращения, которое, по-видимому, лишь героями же и фиксируется), то рассказчик и его возлюбленная собираются вернуться вполне, в единстве душевного и телесного. Так, рассказчик говорит, что его и Энид ждет «теплый мир, из которого нас изгнали, осязательная и трепетная любовь в каждом человеческом чувстве» (HQ: I: 484). В момент же рассказывания оба они обретаются «в невидимом тумане бестелесного», из которого два пути: к могиле Дункана или в Жизнь, — причем «проводником» вновь оказывается фильм. О том, что лежит за пределами жизни, с одной стороны, и могилы, с другой, не сказано ничего, поскольку мертвые герои обитают именно на земле — в виде призраков, ежевечерне посещающих ложи кинотеатра «Гранд Сплendid». Таким образом, новелла принадлежит к тому виду постум-нарративов, в которых действие протекает в посюстороннем мире, пусть даже нарратор сам уже не вполне принадлежит ему.

Разумеется, сюжетообразующими здесь являются древние мотивы *загробной, посмертной мести и убийства* [Зусева-Озкан 2024а]; пуант новеллы, когда герой, стреляя в мертвого Дункана, убивает самого себя, обозначен мотивом *иронии судьбы и смерти*, а в «нисходящей» линии сюжета принципиальными оказываются *мотив тоски по земной жизни*, неспособности освободиться от ее прелестей, смириться, и мотив *проживания еще одной жизни на земле*: именно к этому стремятся герои. Более того, в слабой форме возникает даже мотив *жизни после смерти*, который здесь ограничивается в основном совместным ожиданием, просмотром фильмов и блужданиями по миру:

По ту сторону смерти, жизни и ее обид, мы с Энид нашли друг друга. Невидимые в мире живых, мы с Энид всегда вместе, ожидая объявления о выходе очередного фильма. Мы объездили весь мир (HQ: I: 483).

Набор релевантных мотивов определяется жанром мистической новеллы, в который в данном случае «упакован» постум-нарратив.

Повествование в новелле оперирует рядом аналепсисов и пролепсисов (термины Ж. Женетта, означающие упоминание задним числом события, предшествующего той точке истории, где мы находимся, и опережающий рассказ о некоем позднейшем событии соответственно [Женетт 1998: II, 75]). Можно сказать, что время повествования и время действия максимально сближены лишь в начале и конце текста (что «рифмуется» с почти дословными повторами в начальном и финальном фрагментах и, так сказать, круговым движением сюжета), когда нарратор сообщает о своем онтологическом статусе — и статусе Энид — в настоящее время. Основное действие повествуется в виде аналепсисов, постепенно приближающихся к пуанту, а нисходящая сюжетная линия представляет собой пролепсис. Нарратор сразу формирует цепь странностей и намеков, но не «протягивает» ее вплоть до финала, как это будет происходить в постум-нарративах середины века, например, у М. Спарк, а дает им объяснение уже в конце второго абзаца — пусть и в манере, направленной на создание шокирующего эффекта:

Каждый вечер в кинотеатре «Гранд Сплэндид» в Санта-Фе мы с Энид смотрим премьеры. Ни штормы, ни морозные ночи не мешают нам войти в теплую темноту зала в десять часов. Там, то из одной

ложи, то из другой, мы следим за сюжетом фильмов с таким молчаливым интересом, который мог бы привлечь к нам внимание, если бы обстоятельства, в коих мы действовали, были иными.

То из одной ложи, то из другой, сказал я; ибо их местонахождение нам безразлично. И даже если в какой-то вечер нам не хватает места в одной и той же ложе, потому что «Сплendid» полон, мы устраиваемся, молча и не отрывая внимания от происходящего в фильме, в какой-нибудь уже занятой ложе. Мы, я думаю, не мешаем или, по крайней мере, не бросаемся в глаза. Из глубины ложи или между девушкой на парапете и ее женихом, обнимающим ее за шею, мы с Энид, оторванные от окружающего мира, во все глаза смотрим на экран. И если кто-то, дрожа от беспокойства, источник которого он не может определить, иногда поворачивает голову, чтобы увидеть то, чего увидеть не может, или чувствует ледяное дыхание, необъяснимое при теплой температуре, наше незваное присутствие никогда не замечается; ибо необходимо сказать, что теперь мы с Энид мертвы (HQ: I: 477).

Безразличие к погоде, намек на особые обстоятельства, в которых находятся нарратор и его спутница, способность легко перемещаться между ложами, о которой говорится дважды и с нажимом, невидимость для окружающих, исходящее от героев «ледяное дыхание» — всё это части ребуса, получающего разгадку в словах “estamos muertos”, тогда как разгадка подчеркнута напряженного интереса героев к премьерам задерживается до финального пролепсиса (шанс на возвращение в жизнь).

В момент пуанта происходит типичное для постум-нарратива обсуждение рассказчиком момента собственной смерти, а также задается особая перспектива видения своего мертвого тела как бы со стороны:

Не могу сказать, что произошло в первый момент. Но после первых минут замешательства и тумана я увидел свое тело, висящее на парапете, мертвое. С того момента, как Вайоминг сел на диване, я направил ствол револьвера ему в голову. Я помню это с абсолютной ясностью. И это я получил пулю в висок. Я абсолютно уверен, что хотел направить пистолет на Дункана. Только, думая, что целюсь в убийцу, я на самом деле целился в себя (HQ: I: 483).

Вероятно, Орасио Кирога буквально воспринял наставления Э.А. По (в знаменитом эссе «Философия творчества») о том, что поэзия, вообще литература, чтобы производить наибольший эффект, должна иметь своим предметом тесное сочетание печали и красоты, которое сюжетно выражается через «смерть красивой женщины», особенно когда о ней рассказывается «устаами любящего, который лишился своего счастья»⁶: в рассказе 1925 г. “*Más allá*” («По ту сторону») писатель вновь экспериментирует с постум-нарративом, используя схожий сюжет о смерти влюбленных.

Этот рассказ Ф. Вейнманн отказывается считать автотанатографическим [Weinmann 2018: 116–117] (тогда как С. Мессингер Сайпресс относит его к корпусу сочинений с мертвым нарратором [Messinger Cypress 1968]), поскольку в нем присутствует то, что можно назвать минимальной повествовательной рамой, указанием на наличие диегетического уровня, более высокого по отношению к тому, на котором повествует мертвый нарратор. «Рама» эта состоит буквально из трех грамматических основ: “*dijo la voz*” («сказал голос») в начале, “*prosiguió la voz*” («продолжал голос») в середине и “*concluye la voz*” («заклучает голос») в конце, тогда как весь остальной текст «принадлежит» этому голосу — мертвой рассказчицы. С нашей точки зрения, наличие других нарративных уровней в принципе и лишь намек на таковой в данном случае не уничтожает постум-нарратив; в частности, он может соседствовать с другими типами наррации (как, например, мертвый нарратор является лишь одним голосом в хоре множественных рассказчиков в романе О. Памука «*Меня зовут Красный*»).

Тем не менее вся структура обсуждаемого рассказа указывает на то, что Кирога стремится поэкспериментировать с интересующей нас повествовательной формой. Это очевидно и на уровне объектной организации, прежде всего сюжета, и на уровне субъектной организации: здесь и упомянутый намек на существование иной повествовательной инстанции (кто, собственно, слышит этот «голос» и передает нам, читателям, то, что голос говорит? Какова роль этого субъекта в организации повествования? Передает ли он услышанное *verbatim* или же что-то меняет? «Надежный» ли это повествователь? Какова мотивировка рассказывания? Намекается ли на то, что перед

⁶ По Э.А. Собр. соч. / пер. с англ. К.Д. Бальмонта. Т. 2: Рассказы, статьи, отрывки, афоризмы. М.: Скорпион, 1906. С. 175.

нами спиритический сеанс [Alvarez 2014: 261]?), и сам тот факт, что мертвым повествователем является женщина, точнее, девушка.

Возможно, именно с полом нарратора связана повышенная «ненадежность» рассказывания, проявленная в наличии еще одной повествовательной инстанции «над» рассказом женского голоса: в рамках веками доминировавшего маскулинного гендерного порядка, питавшегося глубоко укорененным эссенциализмом, женщина может быть только объектом, но не субъектом (в том числе субъектом мысли, творчества, говорения, рассказа), музой, но не автором, существом природным, а не культурным. Как писала, например, К. Эконен, «оппозиция культуры и природы воплощается в оппозиции маскулинного и фемининного, причем фемининная природа и телесность связываются с немотой, а маскулинная рациональность и абстрактность обозначают активность» [Эконен 2011: 43]. В постум-нарративах, как и в других повествованиях, в основном предпочитался мужской голос (хотя в природе умирают равно мужчины и женщины): так, почти нет женских фигур уже в «разговорах мертвых» Лукиана (исключение — богиня Персефона), малочисленны они и у его последователей в век Просвещения (кроме Б. де Фонтенеля), видения и аллегорические поэмы тоже пишутся, как правило, от мужского лица. Существенное исключение — лишь эпитафии от первого лица. Таким образом, Кирога является одним из первых, кто делает нарратором-мертвецом женщину.

На уровне сюжета эксперимент еще более очевиден — писатель, видимо, задается вопросом, схожим с тем, которым некогда задался Л.Н. Толстой: что бывает после вроде бы неизбежного, традиционного финала, каковым в европейском романе обычно являлась свадьба? (Ср. в дневниковой записи от 30 августа 1894 г.: «Романы кончаются тем, что герой и героиня женились. [...] описывать жизнь людей так, чтобы обрывать описание на женитьбе, это всё равно, что, описывая путешествие человека, оборвать описание на том месте, где путешественник попал к разбойникам»⁷). Только вопрос Кироги еще более нетипичен: что бывает, когда два призрака влюбленных оказываются наконец вольны бродить всегда вместе? Как свадьба в романе — не концовка, а перелом, за которым следует «что-то еще», так и двойное самоубийство влюбленных (родители девушки

⁷ Толстой Л.Н. Полн. собр. соч.: в 100 т. Т. 52: Дневники и Записные книжки. 1891–1894. М.: ГИХЛ, 1952. С. 136.

не позволяют им встречаться) в рассказе «По ту сторону» — еще далеко не финал. Если в «Призраке» основные события аналептически разворачиваются до смерти нарратора и его возлюбленной, то в «По ту сторону», где собственно весь рассказ представляет собой один большой последовательный аналепсис, сюжетный интерес сосредоточен как раз на том, что было после смерти рассказчицы и ее возлюбленного. Посмотрим на событийную цепочку как до, так и после смерти нарратора.

Завязка задается нежеланием родителей героини, чтобы она встречалась с неким Луисом. Отчаянно влюбленная, она решает предпочесть смерть «повседневному аду», «отчаянию от невозможности увидеть его снова». Она пишет Луису письмо, и через неделю они встречаются в гостинице, где вдвоем выпивают яд, причем подчеркивается «чистота» их любви:

Мы отказывались от жизни, потому что она уже бросила нас, лишив нас возможности принадлежать друг другу. В чистом первом и последнем объятии, которое мы разделили на кровати, одетые и обутые так же, как и по прибытии, я поняла, полная радости в его руках, каким огромным было бы мое счастье, если бы я стала его невестой, его женой. В тот же миг мы выпили яд (HQ: II: 583).

Как обычно бывает в постум-нарративах, описывается момент перехода границы между миром живых и миром мертвых. В данном случае герои «очнулись» в том же месте через короткое время:

Когда я пришла в себя, мне показалось, что я упаду, если не найду на что опереться. Я чувствовала себя легкой и такой отдохнувшей, что даже сладость открытия глаз была ощутимой. Я стояла в том же гостиничном номере, почти прислонившись к стене. А рядом с кроватью сидела моя отчаявшаяся мать. Неужели они меня спасли? [...] Я огляделась и увидела рядом с тумбочкой стоящего, как и я, рядом с ней Луиса, который только что заметил меня и улыбаясь шел мне навстречу. [...] Увидев его, ясно видимого сквозь всё и всех, я поняла, что я, как и он, была мертва (HQ: II: 583).

Описывает нарратор и свое безжизненное тело:

Наконец, вынесли наши тела, и, должно быть, прошло много времени с момента нашей смерти, потому что мы видели, что у нас с Луисом очень тугие суставы и негнувшиеся пальцы. Наши трупы... [...] Неужели в этих двух невероятно тяжелых телах, спускаемых по лестнице и грозивших сбить всех с ног, действительно было что-то от нашей жизни, от нашей нежности? Мертвые! Какой абсурд! То, что жило в нас, лучше самой жизни, продолжало жить со всеми надеждами на вечную любовь (НҚ: II: 584).

Затем дома у героини-рассказчицы они вновь созерцают свои трупы:

Мы вошли в гостиную. Несмотря на синюшность висков, сильное напряжение ноздрей и их черные края, мое лицо было почти таким же, каким Луис часами надеялся увидеть его из-за угла.

«Вы очень похожи», — сказал он.

«Правда?» — ответила я обрадованно. [...] в комнату внесли новый гроб. К нему присоединились новые люди, которых там еще не было.

«Это я», — с легким удивлением сказал Луис. «Мои сестры тоже идут».

«Смотри, Луис!» — заметила я. «Наши тела кладут в один гроб... Точно такими, какими мы были, когда умерли».

«Точно такими, какими мы должны были быть всегда», — добавил он. [...] Похоронить нас... Какое безумие! Влюбленные, покончившие с собой на гостиничной кровати, чистые душой и телом, живут вечно. Ничто не связывало нас с этими двумя холодными, жесткими телами, теперь безымянными, в которых жизнь была разбита болью. И всё же, несмотря ни на что, они были слишком дороги нам в другом существовании, чтобы мы не бросили долгий, полный воспоминаний взгляд на эти два бледных призрака любви.

«Они тоже, — сказал мой любимый, — будут вместе вечно» (НҚ: II: 585).

В этом фрагменте следует отметить несколько важных моментов. Во-первых, это повышенная фиксация мертвого нарратора на собственном трупе — обычно такое происходит в историях убийства, да и то не всегда. Здесь же постоянно подчеркивается — что само по себе парадоксально — сходство мертвого тела с телом при жизни, больше

того, с неким «я» и, соответственно, «он» (Луис), что, с одной стороны, устанавливает типичную для христианской традиции границу между телом («не-я») и душой («я»), а с другой, ее одновременно ставит под сомнение, отменяет. Более того, эти «не-я», «они» — тела героев, будущи похороненными вместе, тоже «будут вместе вечно» — как и их двойники-души. Во-вторых, с точки зрения сюжета немаловажно, что после смерти влюбленных происходит примирение семей (это своего рода новые Ромео и Джульетта), и героев хоронят вместе. Казалось бы, в ультраромантической атмосфере рассказа героини, — чего же боле? Однако, как выяснится далее, это только преамбула. В-третьих, отметим постоянное подчеркивание «надежд на вечную любовь»: герои, очевидно, не испытали при жизни того, что составляло предел их желаний, и настойчивое повторение, что теперь всё гораздо лучше (они убеждают себя, будто «дешево купили это нынешнее счастье» (HQ: II: 584) никогда больше не разлучаться), оставляет впечатление некоего самообмана.

Интересно, что мертвые герои ведут примерно то же существование, что и раньше, — только теперь им не запрещено видеться. Так, Луис дважды в неделю наносит визиты героине-рассказчице, как при жизни мог бы делать официальный жених. Героиня остается жить в своем доме, наблюдает жизнь родных:

Днем я сокращала часы, думая о нем. Я ходила взад и вперед из одной комнаты в другую, безо всякого интереса наблюдая за перемещениями моей семьи, хотя я изредка останавливалась у двери столовой, чтобы поразмыслить об угрюмом горе мамы, которое иногда прорывалось в отчаянные рыдания у пустого места за столом, где сидела ее младшая дочь. Я жила — выживала — повторяла я — ради любви и любовью. [...] И хотя я была близка к своей семье, между ними и мной разверзлась невидимая и прозрачная пропасть, разделяющая нас на тысячу лиг (HQ: II: 585–586).

Вечерами Луис и рассказчица гуляют, причем в одну из таких сумеречных прогулок они приходят на кладбище:

В одну из таких ночей, когда наши шаги привели нас к кладбищу, нам стало любопытно увидеть место, где то, чем мы когда-то были, лежало под землей. Мы вошли за обширную ограду и остановились перед темным участком земли, где блестел мраморный надгробный камень.

[...] Возможно, в этом месте и в этот час на любого, кто наблюдал бы за нами, мы произвели бы впечатление блуждающих огоньков. Но мы с моим любимым хорошо знали, что бессмысленными и неискупимыми были эти два призрака двойного самоубийства, заточенные у наших ног, и реальность, жизнь, очищенная от ошибок, восстает в нас чистой и возвышенной, как два пламени одной и той же любви (НҚ: II: 585–586).

Вновь рассказчица подчеркивает как совершенное счастье своего и Луиса общего посмертия, так и бесконечное превосходство своего существования над жизнью тех, кто остался лежать в могиле. Это особенно подчеркнуто парадоксальным «перевертышем»: призрак говорит не о нынешнем своем состоянии, а о реальном погребенном теле как о призраке (“*dos espectros de un doble suicidio*”), как бы в очередной раз отделяя себя-в-посмертии от себя-при-жизни. Это своеобразное «вытеснение», если можно применить этот психоаналитический термин к мертвому персонажу.

Но вытеснение чего? Оно, по Фрейд, всегда имеет эротическую, сексуальную природу. Здесь в рассказе действует фигура умолчания, однако, по-видимому, находящиеся в посмертии герои не могут удовлетвориться «чистотой» своей любви:

В отрыве от мира и всех чуждых впечатлений, без единой нашей цели или мысли, кроме как снова увидеть друг друга, наша любовь росла, не скажу сверхъестественно, но с той страстью, которой, должно быть, пылали наши ухаживания, если бы они состоялись на том свете. Мы оба начали испытывать очень сладкую меланхолию, когда были вместе, и очень печальную — когда были в разлуке (НҚ: II: 586).

Через три месяца после смерти «беспокойство» героев достигает «мучительного предела», но у призраков нет тел, которые могли бы соединиться:

Ах! Не играй в любовь и в обручение, когда губы, способные целоваться, сожжены в самоубийстве! Не играй в жизнь, в рыдающую страсть, когда из глубины гроба два вещественных призрака требуют отчета о нашей фальши и нашей лжи! Любовь! Слово, теперь непроизносимое, если бы его обменять на стакан цианида за радость

смерти! Ощутимость идеала, чувство блаженства, о которых можно только вспоминать и плакать, когда то, к чему прижимаешься губами и что сжимаешь в объятиях, — не более чем призрак любви! (НҚ: II: 587–588).

Здесь проявляется «ненадежность» предшествующей наррации: героиня настойчиво говорила о блаженстве, испытываемом ею и Луисом после их совместной смерти, но в финале оказывается, что это не более чем самообман. Герои и после смерти мечтают о том же, о чем мечтали при жизни, но теперь физическое соединение доступно им только при условии обретения тел, которые превращаются в прах на кладбище. Поэтому их поцелуй, на который они решаются с ужасом осознания, ведет к смерти «окончательной», полной:

Этот поцелуй стоит нам жизни, — заключает голос, — и мы это знаем. Умерев от любви однажды, умираешь снова. [...] Через мгновение он поцелует меня, и то, что было в нас возвышенным и невыносимым туманом вымысла, опустится, растворяясь в вещественном и вечно верном соприкосновении наших бранных останков. Я не знаю, что ждет нас дальше. Но если наша любовь когда-то была способна возвыситься над отравленными телами и прожить три месяца в галлюцинации идиллии, возможно, они, первозданный и сущностный сосуд этой любви, устояли перед пошлой случайностью и ждут нас. Стоя на надгробии, мы с Луисом долго и свободно смотрим друг на друга. Его руки обнимают мою талию, его губы ищут мои, и я отдаюсь ему с такой страстью, что теряю сознание... (НҚ: II: 588).

Таким образом, здесь реализуется мотив, который мы ранее [Зусева-Озкан 2024а] назвали топосом «*другой преисподней*», т. е. нескольких локусов по ту сторону гроба и / или нескольких «степеней» мертвости. Здесь точнее было бы обозначить его как мотив «*второй смерти*» — забегая вперед, скажем, что он окажется чрезвычайно важным в латиноамериканской традиции постум-нарратива, появляясь, в частности, в романе Хенаро Прието «Некорректный покойник» (*Un muerto de mal criterio*, 1926) и повести Марии Луизы Бомбаль «Женщина в саване» (“*La amortajada*”, 1938).

Герои рассказа Кироги как бы умирают дважды — не случайно последняя сцена дублирует сцену самоубийства, а надгробие соот-

ветствует кровати в гостинице. Действие, совершенное при жизни, оказывается своего рода фракталом, и герои обречены повторить его в посмертии. Чрезвычайно важным в этом рассказе является мотив *души и тела*, даже прежде всего тела: именно его отсутствие становится основным предметом художественной рефлексии в горизонте автора и читателя и главным двигателем развития действия в горизонте героев. Опять же заглядывая вперед, подчеркнем, что и это станет отличительной особенностью латиноамериканского постум-нарратива, где плоть и ее страсти, которые владеют человеком даже после смерти, представлены чрезвычайно выпукло (см., в частности, фантазмы Сусаны Сан-Хуан в романе Х. Рульфо «Педро Парамо», 1955).

Итак, Орасио Кирога, художественно исследуя важнейшую для него тему — тему смерти, многократно возникавшую в его произведениях, заходит в этом исследовании существенно дальше, чем его учитель Э.А. По, в чьих новеллах трансгрессия, нарушение границы между живым и мертвым осуществляются лишь на уровне персонажа, но не на уровне нарратора. Кирога стал одним из первых авторов западного мира, вступивших на территорию постум-нарратива, в том числе в жанрах малой прозы: расцвет этой повествовательной техники наступит уже в 1950-х гг., тогда как в 1920-е гг. она является очень редкой. Его новелла «Призрак» и рассказ «По ту сторону» демонстрируют сознательное стремление к эксперименту с повествованием «из-за гроба»: думается, не случайно, что эти два текста как бы взаимодополнительны, исследуют возможности постум-нарратива с разных сторон. В «Призраке» повествует мужчина, в «По ту сторону» — женщина. Там герои, находящиеся в междумирии между «тем» светом и «этим», стремятся вернуться в жизнь, здесь — «окончательно» умереть. В «Призраке» сюжет строится на внешних неожиданностях (Вайоминг оказывается «живым» на экране, рассказчик случайно стреляет в себя, он и Энид ожидают нового фильма Дункана с особой целью), тогда как в «По ту сторону» — на раскрытии «ненадежности» предшествующего повествования, на «проговаривании» вытесненного. Но в обоих случаях рефлексзируется то, что происходит после смерти, и эта рефлексия частично передается самому мертвому нарратору, который в разной степени безнадежно тоскует о жизни.

ЛИТЕРАТУРА

Войку, Жуков 2019 — *Войку О.К., Жуков А.П.* Некоторые особенности прозы Орасио Кирога: лексико-стилистический аспект // Древняя и Новая Романия. 2019. № 24. С. 32–41.

Женетт 1998 — *Женетт Ж.* Фигуры: в 2 т. М.: Изд-во им. Сабашниковых, 1998.

Зусева-Озкан 2024a — *Зусева-Озкан В.Б.* К вопросу о некоторых источниках современного постум-нарратива: путешествие в загробный мир и диалог мертвецов у Лукиана Самосатского // Новый филологический вестник. 2024. № 3(70). С. 69–87.

Зусева-Озкан 2024b — *Зусева-Озкан В.Б.* Византийский сатирический диалог как этап исторической поэтики постум-нарратива // Известия Российской академии наук. Серия литературы и языка. 2024. Т. 83, № 6. С. 17–29.

Зусева-Озкан 2025a — *Зусева-Озкан В.Б.* «Путешествие в загробный мир и прочее» (1743) Г. Филдинга: структура и источники // *Studia Litterarum*. 2025. Т. 10, № 2. С. 126–153.

Зусева-Озкан 2025b — *Зусева-Озкан В.Б.* Античная эпитафия от первого лица как один из источников нарратива мертвеца // Вестник Томского государственного университета. 2025. № 513. С. 20–31.

Зусева-Озкан 2025c — *Зусева-Озкан В.Б.* Жанр видения и постум-нарратив: сходства и различия // Известия Российской академии наук. Серия литературы и языка. 2025. Т. 84, № 5. С. 15–24.

Зусева-Озкан 2025d — *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.

Кофман 2025 — *Кофман А.Ф.* Латиноамериканское необарокко: теория и художественная практика // Под знаком «нео-»: теория и история ретроспективных течений в литературе Новейшего времени / отв. ред. В.Б. Зусева-Озкан. М.: ИМЛИ РАН, 2025. С. 629–671.

Михайлов 2003 — *Михайлов А.В.* Новелла // Теория литературы. М.: ИМЛИ РАН, 2003. Т. III: Роды и жанры (основные проблемы в историческом освещении). С. 245–249.

Огнева 2023 — *Огнева Е.В.* Ж.М. Феррейра де Кастро и «зеленый ад» Амазонии. К вопросу об истоках литературной традиции // Литература двух Америк. 2023. № 14. С. 100–118.

Огнева 2025 — *Огнева Е.В.* Эволюция образа сельвы в прозе Латинской Америки XX века // Вопросы иберо-романистики: XII Всероссийская научная конференция с международным участием, Москва, 21–22 ноября 2024 года. М.: ООО «МАКС Пресс», 2025. С. 69–80.

Тамарченко 2011 — Тамарченко Н.Д. Новелла // 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.: Изд. центр «Академия», 2011. С. 55–59.

Эконен 2011 — Эконен К. Творец, субъект, женщина: Стратегии женского письма в русском символизме. М.: Новое литературное обозрение, 2011.

REFERENCES

Alvarez 2014 — Alvarez, Jose J. “Posthumous Voices in the Antología de la literatura fantástica: Santiago Dabove, Horacio Quiroga, and Edgar Allan Poe”. *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* 38, no. 2 (2014): 249–272.

Ekonen 2011 — Ekonen, Kirsti. *Tvorets, sub’ekt, zhenshchina: Strategii zhenskogo pis’ma v russkom simvolizme* [Creator, Subject, Woman: Strategies of Women’s Writing in Russian Symbolism]. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2011. (In Russ.)

Englekirk 1934 — Englekirk, John E. *Edgar Allan Poe in Hispanic Literature*. New York: Instituto de las Españas en los Estados Unidos, 1934.

Glantz 1980 — Glantz, Margo. “Poe en Quiroga”. In *Intervención y Pretexto*, 53–72. Mexico: UNAM, 1980.

Kofman 2025 — Kofman, Andrei. “Latinoamerikanskoe neobarokko: teoriia i khudozhestvennaia praktika” [“Latin American Neo-Baroque: Theory and Practice”]. *Pod znakom «neo-»: teoriia i istoriia retrospektivnykh techenii v literature Noveishego vremeni* [Under the Sign of “Neo”: Theory and History of Retrospective Movements in Modern Literature], ex. ed. V. Zuseva-Özkan, 629–671. Moscow: IWL RAS Publ., 2025. (In Russ.)

Messinger Cypess 1968 — Messinger Cypess, Sandra. “The Dead Narrator in Modern Latin American Prose Fiction: A Study in Point of View.” PhD diss., University of Illinois at Urbana-Champaign, 1968.

Mikhailov 2003 — Mikhailov, Aleksandr. “Novella” [“Novella”]. *Teoriia literatury. T. III: Rody i zhanry (osnovnye problemy v istoricheskom osveshchenii)* [Theory of Literature. Vol. 3: Genres (Main Problems in Historical Light)], 245–249. Moscow: IWL RAS Publ., 2003. (In Russ.)

Ogneva 2025 — Ogneva, Elena. “Evolutsiia obraza sel’vy v proze Latinskoi Ameriki XX veka” [“The Evolution of the Image of the Jungle in the Prose of Latin America in the 20th Century”]. *Voprosy ibero-romanistik: XII Vserossiiskaia nauchnaia konferentsiia s mezhdunarodnym uchastiem, Moskva, 21–22 noiabria 2024 goda* [Issues of Ibero-Romantic Studies: XII All-Russian Scientific Conference with International Participation, Moscow, November 21–22, 2024], 69–80. Moscow: ООО “MAKS Press” Publ., 2025. (In Russ.)

Ogneva 2023 — Ogneva, Elena. “Zh.M. Ferreira de Kastro i «zelenyi ad» Amazonii. K voprosu ob istokakh literaturnoi traditsii” [“J.M. Ferreira de Castro and the Green Hell of Amazonia: On the Origins of the Literary Tradition”]. *Literature of the Americas*, no. 14 (2023): 100–118. (In Russ.)

Tamarchenko 2011 — Tamarchenko, Natan. “Novella” [“Novella”]. *Teoriia literaturnykh zhanrov: uchebnoe posobie dlia studentov uchrezhdenii vysshego professional'nogo obrazovaniia* [Theory of Literary Genres: a Textbook for Students of Higher Education Institutions], ex. ed. N. Tamarchenko, 55–59. Moscow: Izdatel'skii tsentr “Akademiia” Publ., 2011. (In Russ.)

Voiku, Zhukov 2019 — Voiku, Olga, and Andrei Zhukov. “Nekotorye osobennosti prozy Orasio Kiroga: leksiko-stilisticheskii aspekt” [“Some Peculiarities of Horacio Quiroga’s Prose: Lexical and Stylistic Aspect”]. *Drevniaia i Novaia Romaniia*, no. 24(2019): 32–41. (In Russ.)

Zhenett 1998 — Genette, Gérard. *Figury* [Figures], in 2 vols. Moscow: Izd-vo im. Sabashnikovykh Publ., 1998. (In Russ.)

Zuseva-Özkan 2025b — Zuseva-Özkan, Veronika. “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 Tomskogo gosudarstvennogo universiteta*, no. 513 (2025): 20–31. (In Russ.)

Zuseva-Özkan 2025d — Zuseva-Özkan, Veronika. “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. V. Zuseva-Özkan, 67–92. Moscow: IWL RAS Publ., 2025. (In Russ.)

Zuseva-Özkan 2024a — Zuseva-Özkan, Veronika. “K voprosu o nekotorykh istochnikakh sovremennogo postum-narrativa: puteshestvie v zagrobnyi mir i dialog mertvetsov u Lukiana Samosatskogo” [“On the Question of Some Sources of the Modern Posthumous Narrative: Journey to the Afterworld and Dialogue of the Dead in Lucian of Samosata”]. *Novyi filologicheskii vestnik*, no. 3(70) (2024): 69–87. (In Russ.)

Zuseva-Özkan 2025a — Zuseva-Özkan, Veronika. “«Puteshestvie v zagrobnyi mir i prochee» (1743) G. Fildinga: struktura i istochniki” [“A Journey from This World to the Next, etc. (1743) by Henry Fielding: Structure and Sources”]. *Studia Litterarum* 10, no. 2 (2025): 126–153. (In Russ.)

Zuseva-Özkan 2024b — Zuseva-Özkan, Veronika. “Vizantiiskii satiricheskii dialog kak etap istoricheskoi poetiki postum-narrativa” [“Byzantine Satirical Dialogue as a Stage in the Historical Poetics of the Posthumous Narrative”]. *Izvestiia Rossiiskoi akademii nauk. Seriia literatury i iazyka* 83, no. 6 (2024): 17–29. (In Russ.)

Zuseva-Özkan 2025s — Zuseva-Özkan, Veronika. “Zhanr videniia i postum-narrativ: skhodstva i razlichiiia” [“Visionary Fiction and Posthumous Narration: Similarities and Differences”]. *Izvestiia Rossiiskoi akademii nauk. Seriiia literatury i iazyka*, vol. 84, no. 5 (2025): 15–24. (In Russ.)

© 2025 В.Б. Зусева-Озкан

Дата поступления в редакцию: 24.08.2025

Дата одобрения рецензентами: 30.09.2025

Дата публикации: 25.12.2025

© 2025 Veronika B. Zuseva-Özkan

Received: 24 Aug. 2025

Approved after reviewing: 30 Sept. 2025

Date of publication: 25 Dec. 2025