

УДК 82.01  
Дрейфельд О.В.

## ИМАГИНАТИВНОСТЬ PRE-MORTEM СОСТОЯНИЯ В ЛИТЕРАТУРНОМ НАРРАТИВЕ

### Аннотация

Предметом рассмотрения в статье является теоретическая проблема организации нарратива в литературных произведениях, центральным событием которых становится переживание предсмертного состояния. Методом имманентного и компаративного анализа текстов («Случай на мосту через Совиный ручей» А. Бирса, «Terra incognita» В. Набокова и «Ночью, на спине, лицом вверх» Х. Кортасара) и широкого литературного контекста был получен материал для теоретических выводов о специфике имажинации, связанной со смертью, в литературном нарративе.

В рассмотренных случаях на уровне акта наррации текст, повествующий об имажинации, предшествующей умиранию, является миметическим. Мы выявили преобладание объективирующего нарратива с использованием несобственно-прямой речи и нарушением границ высказывания, что сближает pre-mortem нарратив с т.н. «неестественным» нарративом. Фабула истории разрушается через дискурс, отменяя пережитые прота-

гонистом события в предшествующем смерти акте имажинации. В то же время прохождение героя через момент умирания, сопровождаясь актом воображения, обнаруживает архитипические смыслы смерти как выхода в пространство идеального / бесконечного мира, как засыпания / пробуждения или как события, открывающего подлинный смысл завершаемого человеческого существования. Выводы дополняют теорию «неестественного нарратива» и расширяют представления нарратологии о том, как строится нарратив об изменённом / пограничном состоянии сознания в фикциональном тексте.

**Ключевые слова:** ненадёжный фокализатор, ненадёжный нарратор, неестественный нарратив, денаррация, воображаемая фокализация, мотив смерти, предсмертные видения, нарратив смерти, автотанатография, Х. Кортасар, А. Бирс.

**Конфликт интересов:** автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

**Источники финансирования:** данная работа не имела источников финансирования.

**Для цитирования:** Дрейфельд О.В. Имагинативность pre-mortem состояния в литературном нарративе // Вестник общественных и гуманитарных наук. 2024. Т. 5. № 3 С 23-29.

Статья поступила в редакцию 10.10.24 г.

### PHILOLOGY, LINGUISTICS

Dreifeld O. V.

## IMAGINATIVENESS OF THE PRE-MORTEM STATE IN LITERARY NARRATIVE

### Abstract

The subject of the article is the theoretical problem of organizing the narrative in literary works, the central event of which is the experience of the pre-mortem state. The method of immanent and comparative analysis of texts (An Occurrence at Owl Creek Bridge by A. Bierce, Terra Incognita by V. Nabokov and At Night, on My Back, Face Up by J. Cortazar) and a wide literary context were used to obtain material for theoretical conclusions about the specifics of imagination associated with death in literary narrative. In the considered

cases, at the level of the act of narration, the text narrating the imagination preceding dying is mimetic. We have identified the prevalence of an objectifying narrative using indirect speech and violation of the boundaries of utterance, which brings the pre-mortem narrative closer to the so-called «unnatural» narrative. The plot of the story is destroyed through discourse, canceling the events experienced by the protagonist in the act of imagination preceding death. At the same time, the hero's passage through the moment of dying, accompanied by an act of imagination, reveals the archetypal meanings of death as an exit into the space of an ideal / in-

**For citation:** Dreifeld O. V. Imaginateness of the pre-mortem state in literary narrative // Humanities and Social Sciences Bulletin. 2024. Vol. 5 No. 3 P. 23-29

finite world, as falling asleep / waking up, or as an event that reveals the true meaning of human existence being completed. The findings complement the theory of "unnatural narrative" and expand the ideas of Narratology about how a narrative about an altered / borderline state of consciousness is constructed in a fictional text.

## Введение

В предлагаемой статье предметом рассмотрения является теоретическая проблема организации нарратива в литературных произведениях, центральным событием которых становится переживание предсмертного состояния. Речевая ситуация умирания допускает нарратив от «первого лица», однако непосредственно в момент смерти такой нарратив должен прерваться. В отличие от реальной речевой ситуации в фикциональном тексте возможна текстуальная репрезентация смерти от первого лица, что получило в нарратологических исследованиях название *post-mortem* нарратива [6], разновидности т.н. «неестественного нарратива» [4].

Понятие *pre-mortem*-состояния, как и *post-mortem*, пришло в гуманитарные науки из медицины, где оно характеризуется как состояние внезапной или постепенной утраты физических и когнитивных функций организма, предшествующее смерти. В нашем анализе мы рассмотрим художественные функции нарративной презентации умирания в литературных текстах с акцентом на имагинативной природе последних впечатлений и переживаний человека.

Множество текстов, созданных с помощью литературного вымысла, изображают умирающих людей, фокусируясь на процессе смерти. Некоторые из них реализуют особую стратегию взаимодействия с читателем, прямо сообщая о том, что они сосредоточены на умирании как на основном событии повествования («Маска красной смерти» Э. А. По, «Три смерти» и «Смерть Ивана Ильича» Л.Н. Толстого, «Смерть в Венеции» Т. Манна, «Смерть Тентажиля» М. Метерлинка, «Как я умирал на экране» А. Грина и мн. др.).

В *pre-mortem* нарративе основными интригообразующими ситуациями становятся осознание умирания и смертности, рассмотрение эпизодов прошлой жизни, переживание спокойствия и умиротворения перед лицом подступающей смерти; ощущение выхода из тела и возможность путешествовать по безграничному пространству, возможность видеть и слышать без границ и пределов или, наоборот, достижение границы или преграды, порождающее чувство несвободы, скованности, невозможности повлиять на что-то.

Ряд литературных текстов репрезентирует умирание, лишь косвенно отражая это событие в поэтике заглавия текста или даже скрывая это событие от читателя до чтения, хотя оно является центральным в сюжете. Такой номинацией отличаются несколько произведений, которые

**Keywords:** unreliable focalizer, unreliable narrator, unnatural narrative, denarration, imaginary focalization, death motif, death visions, death narrative, autothanatology, J. Cortazar, A. Bierce.

**Conflict of Interest:** none declared.

**Funding:** there was no funding for this project.

составят материал для анализа в данной статье: «Случай на мосту через Совиный ручей» А. Бирса (1890), «Ночью, на спине, лицом кверху» Х. Кортасара (1956) и «Terra incognita» В. Набокова (1931). Литературный контекст XIX–XX веков также будет привлекаться для обоснования выводов.

*Цель исследования:* выявить специфику литературного нарратива о *pre-mortem* состоянии, сопровождающемся имагинацией.

*Объект исследования:* влияние воображаемого характера переживаний героя в *pre-mortem* состоянии на литературный нарратив.

*Предмет исследования:* особенности литературного нарратива о *pre-mortem* состоянии.

*Методы исследования:* имманентный, компаративный анализ и интерпретация текстов литературных произведений.

*Разработанность проблемы:* нарратив о *pre-mortem* имагинации можно отнести к разновидности «неестественных нарративов», которые нарушают конвенцию, установленную классической литературой для обеспечения правдоподобия за счёт веры читателя в репрезентативность слова повествователя / рассказчика. Однако воображаемый характер событий, о которых повествуется, разрушает конвенцию. Исследования неестественного нарратива характерны для англо-американского литературоведения [6], однако нарратив о *pre-mortem* состоянии, насколько нам известно, не выделялся и не описывался отдельно, в отличие от *post-mortem* нарратива [4].

*Новизна исследования:* влияние процесса воображения в предсмертном состоянии героя на литературный нарратив не рассматривалась ранее. Методом имманентного и компаративного анализа и интерпретации выявлены три типа сюжетогенных ситуаций, которые становятся итогом имагинации героя в предсмертном состоянии и влияют на нарратив в литературных текстах.

*Практическая значимость работы:* результаты могут использоваться для разработки словаря литературных нарративов и в качестве аспекта для анализа в курсе по анализу литературного произведения.

*Теоретическая значимость работы:* Проведение анализа даёт материал для теоретических выводов о специфике изображения в эпическом литературном произведении имагинации, связанной со смертью, и соответствующего этому нарратива.

## Результаты исследования

Компаративный анализ представленных в статье литературных произведений обусловлен особой имажинативной поэтикой, которая используется авторами как стратегия изображения смерти и умирания и находит своё отражение в нарративе указанных текстов.

У А. Бирса в рассказе «Случай на мосту через Совиный ручей» (1890) есть внешняя композиция – деление текста на части, обозначенные цифрами. Первая часть начинается со статичной сцены, которая описана как череда неподвижных или застывших визуально воспринимаемых объектов: обозначены человек на мосту, доски-помост, перекинутые через железнодорожную колею, солдаты, офицеры, часовые и ландшафт по обе стороны от моста, рота в отдалении. Показательно, что динамика присутствует в первом эпизоде только в качестве дискурсивных элементов: человек на мосту смотрит на *быстрые* воды реки, часовой смотрит на рельсы, *убегающие* в лес. Движение изображается в нарративе как перечень действий по приготовлению казни, самое последнее действие остаётся предвкушаемым и только предстоящим: «По сигналу капитана сержант *должен был шагнуть* в сторону, доска – *качнуться* и осужденный — *повиснуть* в пролете между двумя перекладинами» [2].

«*Бурлящая речка*», «*бешено несущаяся*», и, в то же время, *медленно* плывущее по «*ленивой*» реке бревно – это противоречие показывает в нарративе переход в перцептивное пространство героя, в котором время замедляется. Перцептивное пространство – это отображенное средствами повествования чувственное восприятие реальности персонажа, показанное как отдельный слой описываемой в тексте эпического произведения действительности. Средства повествования, которые чаще всего используются при этом, – 1) несобственно-прямая речь, 2) «поток сознания» в форме монолога, 3) повествование от первого лица.

Элементы перцепции персонажа из его точки его субъективного восприятия начинают отображаться в повествовании уже в первой части рассказа А. Бирса «Случай на мосту через Совиный ручей». Восприятие героя, ждущего казни, в этот момент наполнено противоречиями: помимо двойного видения движения реки как чрезвычайно быстрого и невероятно медленного, он воспринимает также одновременно как «близкие» и «далёкие» «резкие металлические звуки», в то же мгновение ему доступно противоречие между чуждыми внешними звуками и мыслями о близких, о семье, образы которых герой пытается вызвать перед свои умственным взором. Чёткость восприятия, обретенная героем в перцептивном пространстве, приводит к рождению его сознанием мгновенной картинке спасения: «*Высвободить бы только руки, – подумал он, – я сбросил бы петлю и прыгнул в воду. Если глубоко нырнуть, пули меня не достанут, я бы доплыл до берега, скрылся в лесу и пробрался домой. Мой дом, слава богу, далеко от фронта; моя жена и дети пока еще недосыгаемы для захватчиков*».

Общей нарративной особенностью первой части рассказа является противоречивое изображение объектов и действий в реальной действительности как неких оппозиций, дополняющееся тем, что в финале каждого эпизода возникает описание ирреального действия, которое ещё не произошло и не происходит в настоящий момент в реальности. Это задаёт особый – имажинативный – характер части описываемых в нарративе событий, в дополнение к фокусированию на перцептивном пространстве героя.

В первой части рассказа есть только два фрагмента, которые выделяются в нарративе и выступают в качестве комментария нарратора по отношению к описываемым событиям: 1) это комментарий, относящийся к смерти как социальной практике («Смерть – высокая особа, и если она заранее оповещает о своем прибытии, ее следует принимать с официальными изъявлениями почета; это относится и к тем, кто с ней на короткой ноге. По кодексу военного этикета безмолвие и неподвижность знаменуют глубокое почтение») и 2) комментарий, относящийся к процессу отображения реальности в человеческом сознании в предсмертный момент («Когда *эти мысли, которые здесь приходится излагать словами, сложились в сознании обреченного, точнее — молнией сверкнули в его мозгу*, капитан сделал знак сержанту»). Это выдает интерес нарратора к событию смерти в перцептивном и нарративном аспектах.

Нарративная стратегия второй части рассказа А. Бирса сочетает принцип биографического повествования и рассказ о событиях с позиции всезнающего повествователя, который видит невидимое персонажам в диегезисе. Очевидным образом, вторая часть замедляет повествование, и эта ретардация намеренно выбрана повествователем наряду с приёмом «непрямого говорения», когда в финале первой части он указывает на очевидные детали и действия предстоящей смерти, не называя их прямо: «Когда эти мысли (...) сложились в сознании *обреченного*, (...), капитан сделал знак сержанту. *Сержант отступил в сторону*.» Нарратор оставляет проживающему бытие герою достаточно перцептивного пространства для проживания этого бытия, пусть и в последние секунды.

Первая и последняя фразы третьей части рассказа А. Бирса создают рамку «объективного» видения героя со стороны, между фактами, названными в них протекает одна секунда: «Падая в пролет моста, Пэйтон Факуэр потерял сознание и был уже словно мертвый» – «Пэйтон Факуэр был мертв; тело его, с переломанной шеей, мерно покачивалось под стропилами моста через Совиный ручей». Однако между ними автор располагает серию событий, которая формирует самую длинную часть всего рассказа. Из чего состоит этот нарратив? Из набора субъективных впечатлений («Очнулся он – через тысячелетие, казалось ему (...))», из фактической перцепции физических ощущений («(...) – от острой боли в сдавленном горле, за которой по-

следовало ощущение удушья») и из имажинативных видений («И вдруг со страшной внезапностью замыкающий его свет с громким всплеском взлетел вверх; уши ему наполнил неистовый рев, наступили холод и мрак. Мозг снова заработал; он понял, что веревка оборвалась и что он упал в воду. Но он не захлебнулся; петля, стягивающая ему горло, не давала воде заливать легкие»), которые воспроизводятся циклически.

На протяжении всей третьей части повествователь использует несобственно-прямую речь, передавая субъективные оценки, ощущения и, как читатель поймёт в финале, имажинативные ситуации, созданные умирающим воображением героя, без использования прямой или косвенной речи. Прямая речь появляется только там, где приводятся умозаключения героя («Быть повешенным и утопленным, – подумал он, – это ещё куда ни шло; но я не хочу быть пристреленным (...)») или его реплики в момент телесной диссоциации («Наденьте, наденьте опять!» Ему казалось, что он крикнул это своим рукам, ибо муки, последовавшие за ослаблением петли, превзошли все испытанное им до сих пор»). Чтобы подчеркнуть многослойность видения, посещающего героя в секунду между падением с моста с затягивающейся на шее петлей и полной физической смертью от сломанной шеи, нарратор изменяет регистр времени: в момент перехода от предпоследнего видения к последнему появляется грамматическое настоящее время («Толкнув калитку и сделав несколько шагов по широкой аллее, он видит воздушное женское платье; его жена, свежая, спокойная и красивая, спускается с крыльца ему навстречу»). Можно утверждать, что умирающий герой, совершает погружение в наиболее глубокий, оторванный от реальности слой видения, который кажется его сознанию наиболее реалистичным, правдоподобным («(...) теперь перед ним была совсем другая картина, — может быть, он просто очнулся от бреда. Он стоит у ворот своего дома. Всё осталось как было, когда он покинул его, и всё радостно сверкает на утреннем солнце»). В этом настоящем времени героя наступает момент смерти («Он уже хочет прижать ее к груди, как вдруг яростный удар обрушивается сзади на его шею; ослепительно-белый свет в грохоте пушечного выстрела полыхает вокруг него — затем мрак и безмолвие!»).

Чем необычен нарратив этого рассказа? Зачем автор, по замечанию Харриет Линкин, манипулирует читателем, создавая иллюзию жизни там, где происходит событие смерти? [11, р. 138–141]. Нам кажется, что это ключевые вопросы текста.

Во-первых, в кругозоре читателя этого текста оказывается «случай», то есть происшествие или событие, но, возможно, и случайность, которая произошла на мосту через Совинный ручей во время Гражданской войны 1861–1864 гг. в Америке. В рассказе есть несколько ситуаций, которые могли бы претендовать на этот статус. Во-первых, это

«происшествие» в масштабе военного времени: одна сторона противников продвинулась до стратегически важного пункта (реки) и починила мост через Совинный ручей, потом была совершена спровоцированная диверсия, что позволило северянам выявить скрытого партизана Пейтона Факуэра. Во-вторых, это «случайность» для всех южан, кто узнаёт новость о поступке Факуэра – благородный героический порыв оказания помощи своей стороне в войне обернулся обманом и неудавшимся подвигом, бессмысленной жертвой. В-третьих, и мы можем утверждать после анализа нарратива, что авторская интенция базируется в большей степени на этой трактовке, это история из жизни, имеющая даже характер притчи, и центром её становится третья часть, где нарратив погружает в состояние сознания человека перед смертью и непосредственно в момент смерти.

Имагинация смерти Пейтона Факуэра уже анализировалась ранее [1], однако нам кажется важным ещё раз рассмотреть структуру этого видения. По словам философа Э. Финка, «умирая, человек завершает историю своей жизни, долгий, трудный путь самоформирования. Приобретённая «самость», сделавшая, как таковая, своё дело, покидает себя» [9, с. 175]. Очевидно, что «самость» Пейтона Факуэра связана с моментом его смерти и с содержанием его предсмертных видений. Во второй части рассказа о нем сообщается, что «он томился в бесславной праздности, стремясь приложить свои силы, мечтая об увлекательной жизни воина, ища случая отличиться», то есть его привлекает героическая картина мира, в которой подвиг и слава – это следствия военного «приключения», и эти представления скорее основаны на расхожих мотивах героических баллад, чем на реальности военно-полевого быта. Ситуация смерти персонажа могла быть героической, если бы не спровоцированный обманом фарс, итогом которого становится попадание Факуэра в ловушку. И образы этой ловушки повторены в его предсмертном видении, порождённом воображением: во-первых, ловушкой для человека со связанными руками и петлей на шее становится подводное пространство, которое грозит удушением и утоплением; во-вторых, ловушкой становится положение мишени в ситуации, когда спрятаться от множества выстрелов можно только в опасной подводной стихии; в-третьих, глухой бесконечный лес, в котором «нигде не видно было ни прогалины, ни хотя бы охотничьей тропы» и который кажется Факуэру «жутким».

Другой горизонт его фантазии тоже относится к реальности, которая являлась для него столь актуальной, и поэтому имеет ту же самую бытийную конституцию. Это идиллическая картина мира, в которой центральное место занимают любимые люди (в данном случае, его возлюбленная жена), образ Дома как безопасного и счастливого места заботы, покоя и отрады, которое противопоставлено Дороге (мост тоже был частью железной дороги, как мы помним). Эти аспекты «самости» Факуэра – книжно-ге-

роическая и идиллическая – реализуются в его видении практически полностью: военная вылазка оканчивается ловким спасением от превосходящих своей численностью врагов, а близость с семьей должна воплотиться в финальном объятии с женой, которая готова прижать Факуэра к груди. Однако в авторской интенции преобладает другая линия определения самости этого человека, и она связана с его осознанием смерти как открывающегося «ничто».

Образы «ничто» появляются в имажинативном пространстве Факуэра как моменты некоей «пустоты», «отсутствия», нигде-не-присутствия. В нарративе эти моменты описаны как то, что следует за перцепцией мучительной боли («Сознательная часть его существа уже была уничтожена; он мог только чувствовать, а чувствовать было пыткой»). Однако, в те доли секунды, пока сознание Факуэра ещё живо, оно предпочитает толковать момент смерти как момент перехода в другое измерение, образы которого подобны неизведанному краю, вместилищу трансцендентных мечтаний персонажа. Фантастичность деталей (сияющие, «как алмазы, как рубины, изумруды» песчинки, деревья как гигантские растения, с ароматными цветами растения райского сада, «таинственный розоватый свет», «шум ветра в листве (...) как пение эоловой арфы») ранее уже привлекала внимание исследователей [10]. Мы хотим отметить то, как безжалостно обнажается иллюзорность всех успокоительных имажинативных событий в видении Пейтона Факуэра и открывается пустота смерти, категорически отвергающая её воображаемую наполняемость («Как она прекрасна! Он кидается к ней, (...) как вдруг яростный удар обрушивается сзади на его шею; ослепительно-белый свет в грохоте пушечного выстрела полыхает вокруг него — затем мрак и безмолвие!»)

Нарратив в третьей части рассказа А. Бирса включает многократные напоминания читателю о том, что происходит с телом и сознанием персонажа *на самом деле*. Однако нарратор продолжает показывать, как человеческая надежда пытается судорожно ухватиться за идею о том, утрачивая в смерти «многие и разнообразные вещи мира явлений» [10, р. 174] человек сохраняет способность понимания, наблюдения и восприятия и, таким образом, располагает духовными органами, способными познать некие «сверхчувственные» миры («он увидел над головой крупные золотые звезды — они соединились в странные созвездия и показались ему чужими»). Смерть осмысливается Факуэром в духе «перехода» в другой неизведанный мир («он ясно расслышал шепот на незнакомом языке»), и для автора это очень человеческое заблуждение. Именно поэтому трактовка слова «случай» в заглавии рассказа приводит нас к концепту истории-притчи, излагающей универсальный для человеческого существования сюжет, к архетипу смерти как ухода в другой мир.

Pre-mortem состояние героя, представленное как главное событие в литературном нарративе, значение которо-

го связано с воображаемой попыткой спасения, выхода за пределы несущей смерть ситуации, путешествия в пространстве встречается многократно в литературных нарративах: можно назвать роман У. Годинга «Воришка Мартин» (1956), фантастический рассказ М. Емцева и Е. Парнова «Жёлтые очи» (1966) и др.

Гетеронарративное повествование в рассказе Х. Кортасара «Ночью, на спине, лицом кверху» (1956) показывает героя, попадающего в автокатастрофу и начинающего видеть странные сны. Нарратор демонстрирует отказ от полностью объективирующего показа героя уже в первом абзаце: («И он, — ведь думая, он не называл себя по имени, — оседлал машину, предвкушая поездку» [5] (выделено нами – О.Д.)). Такое совмещение точки зрения повествователя и героя, безусловно, нарушает мимесис, основанный на условно «реалистическом» нарративе и позиции классического «всеведущего» повествователя. И действительно, мы наблюдаем, как в дальнейшем нарратив отражает исключительно впечатления героя, который становится двойным фокализатором. Двойная перспектива видения выстраивается за счёт чередования точек зрения: травмированного юноши, оказавшегося в больничной палате в беспомощной позе «навзничь», и индейца-жертвы, предназначенного для жертвоприношения в религиозном ритуале древних ацтеков. Это состояние изначально не носит характер «патологического»: герой чётко различает реальность и сновидение, которое кажется ему «чуждым» и «страшным» из-за запаха войны и крови.

Имагинация смерти, в отличие от рассказа А. Бирса, имеет здесь объективную мотивировку сновидения, которое становится частью нарратива повествователя с обозначенными границами засыпания и пробуждения. Особенностью этого pre-mortem нарратива является то, что в объективной реальности нет явной угрозы жизни героя. В реальности сна такая угроза присутствует изначально, и проживание предстоящей смерти соединяется с ужасом неизбежности, страхом и осознанием невозможности отменить гибель.

Нарратив в рассказе Х. Кортасара включает многократные переходы границы сна и бодрствования, но ситуация осложняется тем, что в реальности сна тоже появляется момент засыпания, который ведёт к пробуждению в реальности современной больницы. Наррация постепенно полностью исключает для читателя возможность отождествления того, что реально, а что ирреально в тот момент, когда герой не может проснуться и проживает последние секунды перед смертью. Нарратор, постепенно отождествляющий две реальности через фиксацию позы героя «навзничь, лицом кверху», теряет свою функцию организатора истории. Единственным гарантом событийности становится фокализатор, не позволяющий нарратору преодолеть противоречие между взаимоисключающими изображёнными реальностями.

Pre-mortem имагинация приводит фокализатора к видению смерти как «пробуждения» от иллюзии жизни, от лёгкости бытия, от счастья существования в реальность страха и страдания («он уже знал, что (...) не спит и что чудесный сон был тот, другой, нелепый как все сны»).

Смерть как пробуждение показана в наррации этого рассказа как универсальное состояние благодаря трактовке поэты, базовой для каждого человека и настигающей нас ежедневно («Ночью, на спине, лицом кверху»). Можно утверждать, что и нарратив, и заглавие рассказа снова приводят нас к концепту истории-притчи, излагающей универсальной для человеческого существования сюжет и реализующей архетип смерти как пробуждения от сновидения.

Pre-mortem состояние героя, представленное как сон в литературном нарративе, значение которого связано с работой воображения во время сна, а также с возможным с уходом из жизни как пробуждением, тоже встречаются многократно: это предсмертные видения А. Болконского в «Войне и мире» Л. Толстого и Дарьи в поэме Н. Некрасова «Мороз-красный нос», в стихотворениях «Сон» М. Лермонтова и «Золотой рыцарь» Н. Гумилёва, в рассказе «Снега Килиманджаро» Э. Хемингуэя и др.

В рассказе В. Набокова «Terra incognita» (1931) имагинация смерти отображена в нарративе как описание предметно выраженной, чувственно воспринимаемой реальности, которая визуальна воспринимается героем. В отличие от рассказа А. Бирса, прибегающего к форме несобственно-прямой речи, сохраняя при этом классического всезнающего повествователя, или Х. Кортасара, нарушающего конвенцию и усиливающего влияние фокализатора на нарратив, мы встречаем у В. Набокова эго-повествование от лица героя-рассказчика; повествование построено на перспективе видения героя, который выступает ещё и фокализатором.

Нарратив рассказа В. Набокова построен как травелог исследователя, ботаника и энтомолога, – рассказ о путешествии в экзотическом природном мире. Несмотря на то, что герой-рассказчик изначально старается придерживаться документального стиля, с первых строк в его нарративе присутствуют повторы («Шум водопада становился всё глуше, глуше», «или я уже многое начал забывать, пока мы шли, шли, шли», «томная жара, бархатная жара» [7]). Сравнения, как «фигуры речи» составляющие твёрдую основу «реалистического» мимесиса («Душно пахли перламутровые, похожие на грозди мыльных пузырей соцветья *Valeria mirifica*»), быстро переходят в метафоры, отражающие метаморфозы реальности в восприятии рассказчика («наверху, в растительной гуще, среди каких-то ярких свешивающихся локонов (...) щёлкали и клокотали (...) обезьянки»). Таким образом, основная дискурсивная характеристика «травелога» – хронологическая последовательность заметок – практически сразу начинает нарушаться и дополняется гротескными деталями, которые задают оттенок иллюзорности описываемых событий («лу-

шистой вывороченной губой, будто испачканной яичным желтком, потянулся ко мне крупный болотный цветок, родственник орхидее»).

Всё это заставляет читателя внимательнее следить за тем, что герой видит и показывает (называет), а затем и подозревать в нём «ненадёжного рассказчика», потому что уже вначале он сообщает: «втайне я знал, что заболел, догадывался, что это местная горячка, но решил скрыть своё состояние».

В нарративе также совпадают предшествующая смерти сюжетная ситуация, в которой герой уже не может повлиять на происходящее с ним, и псевдофокализация. Это интересный случай, когда сложно провести границу между «дискурсивно обусловленными» деталями речи рассказчика и «репрезентацией воспринимаемого»: в речи рассказчика метафоры создают образ пространства как внутренней части здания или интерьера («небо выросло перед нами плотной синей стеной», «полдненное небо, освобождённое (...) от лиственных завес, тяготело над нами»), и в то же время его начинают мучить пространственные галлюцинации, также создающие визуальные иллюзии внутренней части здания или интерьера («в этом небе на самой границе моего зрения, плыли, не отставая от меня, белёдые штукатурные призраки, лепные дуги и розетки, какими в Европе украшают потолки»).

Рассказ В. Набокова «Terra incognita» построен на имагинации смерти как подступающей «странной галлюцинации», замещающей реальность окончательно в момент смерти. Главным отличием от рассказа А. Бирса здесь становится явно артикулированная рефлексия этого процесса, осознание и даже философское обобщение, которое производит герой-рассказчик на основе этого опыта. Такой нарратив может быть назван «автотанатографией» (Ж. Деррида) [3].

Именно в финальном фрагменте нарратива проявляется, что безопасность и уют жизни не являются для героя-рассказчика изначально абсолютными анти-ценностями: семья его товарища-энтомолога Грегсона описывается им в свете тёплого приятия, и образ этой семьи включает дом, жену, «старуху-кухарку», «попугаев», и «многого другого», к чему «жаль» никогда не вернуться. Самочинное замещение реальности жизни (пространства «бесценных открытий» и «диковинного неведомого») небытием наступающей на него смерти заставляет героя-рассказчика переживать мучительную раздвоенность [8] и вытеснение «индивидуального» и «подлинного» («вот этого дивного и страшного тропического неба») «фальсифицированным» образом обобщённо-безликой квази-реальности («декорации смерти: правдоподобная мебель и четыре стены»).

Pre-mortem имагинация приводит героя-рассказчика к ответам о смысле жизни, которые в нарративе приближены к торжественному восхвалению индивидуального жизненного пути как проходимого случайно, но приобретаю-

щего индивидуальную траекторию и уникальный смысл благодаря «поиску» и «открытиям». Трактовка фразы «Terra incognita» в заглавии рассказа снова приводит нас к концепту истории-притчи, в которой по-настоящему неизведанной территорией оказывается жизнь человека с уникальным маршрутом, а не смерть, которая напротив лишает человека уникальности его существования и сводит всё к единому концу.

## Заключение

Итак, в рассмотренных случаях на уровне акта наррации текст, повествующий об имажинации, предшествующей умиранию, является миметическим, поскольку ему необходима репрезентация основ общечеловеческого опыта, чтобы дать читателю возможность приобщиться к событию, которое в реальности можно только наблюдать, но при этом его переживание ограничено однократ-

но, ведь смерть единственна и трудно репрезентируема как опыт автотанатографии.

Нарратив литературного произведения может быть автотанатографическим, однако в рассмотренных примерах мы наблюдали преобладание объективирующего нарратива с использованием несобственно-прямой речи и нарушением границ высказывания, что часто сближает pre-mortem нарратив с т.н. «неестественным» нарративом.

Источник повествовательного дискурса – нарративная инстанция – разрушает фабулу истории через дискурс, отменяя пережитые протагонистом события в предшествующем смерти акте имажинации. В то же время прохождение героя через момент умирания, сопровождаясь актом воображения, обнаруживает архитипические смыслы смерти как выхода в пространство идеального / бесконечного мира, как засыпания / пробуждения или как события, открывающего подлинный смысл завершаемого человеческого существования.

## Источники и литература / Sources and references

1. Аствацатуров А. «Случай на мосту через Совинный ручей» Амброза Бирса и «Совершенство» Владимира Набокова // Территория словесности: Сборник в честь 70-летия профессора И. Н. Сухих / Под ред. А.Д. Степанова, А.С. Степановой. СПб. : Нестор-История, 2022. 448 с.
2. Бирс А. Страж мертвеца. Рассказы. СПб. : Азбука, 1999. 448 с.
3. Деррида Ж. Страсти по «Фрейду» // Деррида Ж. О почтовой открытке от Сократа до Фрейда и не только. Минск: Современный литератор, 1999. С. 403–456.
4. Зусева-Озкан В. Б. Повествование от лица мертвеца в современной прозе // Новый филологический вестник. 2022. № 2 (61). С. 27–37. DOI 10.54770/20729316-2022-2-27
5. Кортасар Х. Ночью, на спине, лицом кверху (пер. Г. Полонской) // Кортасар Х. Полное собрание рассказов в 4-х тт. Т. 1. СПб. : Амфора, 2001.
6. Лозинская Е. В. Неестественная нарратология. (реферативный обзор) // Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная литература. Сер. 7. Литературоведение: Реферативный журнал. 2017. С. 31–47.
7. Набоков В. Terra Incognita. // Собрание сочинений в 4 т. Т. 2. М. : Правда, 1990. С. 360–367.
8. Тюпа В. И. Пограничные состояния в литературном нарративе // Вестник РГГУ. Серия: Литературоведение. Языкознание. Культурология. 2019. 2. С. 10–18.
9. Финк Е. Основные феномены человеческого бытия (пер. с нем. Л. Ю. Фуксон). // Феномен смерти в словесном художественном творчестве: сборник научных статей / Под ред. Ю. В. Подковырина, Л. Ю. Фуксона : ФГБОУ ВПО «Кемеровский государственный университет». Кемерово, 2012. С. 3–90.
10. Davidson C. N. Literary Semantics and the Fiction of Ambrose Bierce // A Review of General Semantics. Vol. 31. № 3. (September 1974). P. 263–271.
11. Linkin H. K. Narrative Technique in “Occurrence at Owl Creek Bridge” // The Journal of Narrative Technique. 1988. Spring. Vol 18. № 2. P. 137–152.

## Информация об авторе:

**Дрейфельд Оксана Викторовна**, кандидат филологических наук, доцент кафедры русского языка и межкультурной коммуникации ФГБОУ ВО «Кемеровский государственный медицинский университет» Министерства здравоохранения Российской Федерации.  
E-mail: filoxenia@mail.ru  
ORCID: 0000-0002-3612-0237

## Author:

**Dreifeld Oksana Viktorovna**, Candidate of Sciences in Philology, Associated Professor of the Department of Russian Language and Cross-Cultural Communication, Kemerovo State Medical University.  
E-mail: filoxenia@mail.ru  
ORCID: 0000-0002-3612-0237