

**ОНЕЙРИЧЕСКИЕ МОТИВЫ В ПОЭТИКЕ
ВЕНЕДИКТА ЕРОФЕЕВА****НАТАЛИЯ ГОНЧАР-ХАНДЖЯН, ИНГА КАРАПЕТЯН**

Аннотация. Тема сна, сновидения, будучи одной из всевременных и всесветных, волновала умы и души испокон века, к нашему же времени она особенно актуализировалась и стала объектом изучения различных дисциплин (философии, антропологии, культурологии, психологии). На протяжении всей истории мировой литературы мотивами и техниками онейрическими, сновидческими, расширяющими возможности автора в мировоззренческом и художественном освоении реальности, действительности своего времени и пространства, окрашивалось творчество многих и самых различных авторов. Неоднократно и разнообразно сказалось это, в частности, в произведениях таких классиков русской прозы, как Достоевский, Тургенев, Толстой, вслед за ними Замятин с его романом «Мы», Булгаков с романом «Мастер и Маргарита», а также и другие, вплоть до представителей новейшей литературы – прежде всего Венедикта Ерофеева, а затем целого ряда прозаиков постмодерна – Виктора Пелевина, Юрия Мамлеева, Дм. Ликсперова, В. Сорокина и других, избирающих сон в качестве одного из базовых элементов своей поэтики.

Цель настоящей статьи – проследить как сквозную сюжетно-композиционную линию онейрические мотивы и приемы в культовой поэме «Москва-Петушки» Венедикта Ерофеева – предтечи русского постмодернизма, чье творчество находится в фокусе внимания в последние десятилетия. При контурной обрисовке общелитературного фона и выделенности в нем социокультурно обусловленных особенностей новейшей русской прозы, в статье делается попытка с подключением междисциплинарных исследований, в частности – ряда положений психологии, с опорой на онейрический кросскультурный миф, выявлением интертекстуальных связей, параллелей дать свое толкование сновидческому литературному тексту современности.

Ключевые слова: сон, сновидение, галлюцинация, онейрические мотивы в литературе, постмодернизм, интертекстуальные связи, Ерофеев, «Москва-Петушки»

**ONEIRIC MOTIFS IN THE POETICS
OF VENEDIKT EROFEEV****NATALIYA GONCHAR-KHANJYAN, INGA KARAPETYAN**

Abstract. The theme of sleep and dreams has intrigued minds and souls from ancient times; today, it has become especially relevant and has become the object of study of various disciplines (philosophy, anthropology, cultural studies, psychology). Throughout the history of the world literature, oneiric and dreamlike motifs and techniques expanding the author's capabilities in ideological and artistic mastering of reality and creativity marked works of many authors. This has repeatedly and variously affected, in particular, the works of such classics of Russian prose as Dostoevsky, Tur-

genev, Tolstoy, followed by Zamyatin with his novel «We», Bulgakov with the novel «The Master and Margarita», as well as others, up to representatives of the latest literature – first of all Venedikt Yerofeyev, and then a number of postmodern prose writers – Viktor Pelevin, Yuri Mamleev, Dm.Liksperov, V. Sorokin and others, who chose sleep as one of the basic elements of their poetics.

The purpose of this article is to trace as a cross-cutting plot and compositional line oneiric motifs and techniques in the cult poem «Moscow-Petushki» by Venedikt Yerofeyev – the forerunner of Russian postmodernism, whose work has been in the focus of attention in recent decades. With the outline of the literary background and the emphasis on socio-culturally determined features of the latest Russian prose, the article attempts to connect interdisciplinary research, in particular, a number of provisions of psychology, based on the oneiric cross-cultural myth, by revealing intertextual connections, parallels, to give their interpretation to the dream literary text of modernity.

Keywords: *dream, hallucination, oneiric motifs in literature, postmodernism, intertextual connections, Erofeyev, «Moscow-Petushki»*

Введение

В комплексе гуманитарных наук складывается представление о сновидении не только как индивидуально-психологическом, но и как культурологическом явлении в целом, пограничном и синтезирующем в себе биологическое и культурное начала, что позволяет сделать сон предметом исследований широкого научного спектра. «Слова здесь слишком часто уступают место образам, обрывкам которых память тщетно пытается придать отсутствующее между ними единство» [Робинович, 2013, с.65], поэтому толкование снов требует знаний психологических техник при постоянной динамике их развития опирающихся в качестве практического материала как на примеры из жизни, так и на богатый разнообразными примерами литературный материал.

К таинственной, не поддающейся разгадке, завораживающей теме сна испокон обращались как древние сказители, поэты, устные рассказчики, так и на протяжении всей истории литературы различные авторы – вплоть до представителей новой и новейшей литературы, в их числе русские писатели Венедикт Ерофеев и Виктор Пелевин, сербские писатели Милорад Павич и Горан Петрович, американский писатель Дон Делилло и итальянский постмодернист Итало Кальвино – автор экспериментального романа «Незримые города», где «все города подобны снам» [Кальвино, 2010, с.60], и многие другие.

«Присниться может что угодно, но даже самый неожиданный сон – ребус, скрывающий какое-то желание или страх» [Кальвино, 2010, с.60], что дает психологам неограниченные возможности для толкований и интерпретаций подсознательных инстинктов, стремлений и табу. Восходящая к Платону и Аристотелю и продолженная в Средневековье Тертулианом, которого по праву считают основоположником христианской онейрологии, философская мысль, по сей день неустанно постигающая феномен сна, работы антропологов Джеймса Фрезера, Мирчи Элиаде, Клода Леви-Стросса и Джозефа Кэмбелла, психоаналитиков Фрейда и Юнга и их бесчисленных последователей, научные исследования и эксперименты, практикуемые в

непознаваемой области сновидений позволяют говорить о снах с позиции науки. В то же время за сновидением сохраняется роль одного из ведущих литературных мотивов в современном сюжетостроении.

Основная часть

Тонкая материя сна с его загадочным характером, мистическими или пророческими видениями и вариативными психологическими интерпретациями с давних пор волновала писателей и поэтов, эффективно вовлекалась в литературные сюжеты. Онейрическая составляющая в литературном тексте вставляется в сюжет, композиционно дополняет его, порой перетягивает внимание на себя, травестируя и подменяя реальность. Сон как литературный прием особенно часто используется в постмодернистском дискурсе, выступая своего рода отражением образа и состояния современного мира с его смешением и смещением ценностных ориентиров, увлеченностью самоанализом, заикленностью на визуальных образах в динамичном и изменчивом калейдоскопе событий. Феномен сна находит свои проявления и «раскрытия», получает смысловую и художественную нагрузку в произведениях как западных писателей-постмодернистов – от Борхеса до Милана Кундеры и Горана Петровича, так и современных русских авторов – от Вен. Ерофеева до Пелевина, Мамлеева, Сорокина и других, избирающих сон (и аналогичные ему состояния) в качестве одного из действенных элементов своей поэтики.

В литературе постмодернизма сновидения передаются в соответствии с эстетическими канонами направления, опираясь на принципы интертекстуальности, метатекстуальности и переосмысления, гипертекстуальности с ее внутренними ссылками как формой утрированного и доведенного до абсурда приема интертекстуальности и др. Традиционный жанр травелога преломляется в постмодернистском дискурсе, и герой совершает путешествие не в иные – неизведанные – земли, а в иные измерения, и состояние сна становится новой Реальностью. Провокаторами этой новой Реальности выступают алкоголь, барбитураты, галлюциногены, общественно-политические встряски или личная психическая травма – все то пограничное, выходящее за привычные рамки, что оборачивается безумием, и закономерно, что местом действия многих постмодернистских сюжетов становится психиатрическая лечебница, кладбище или зазеркалье. Интеллектуальный мир борхесовских сновидений, определивший один из основных векторов постмодернистской литературы, видоизменяется на русской почве, когда приобщение к тайне и чуду является не перманентом, а лишь *«минутным окосением души»* [Пелевин: <http://pelevin.nov.ru/rass/peixt/1.html>]. Существующие на границе художественного вымысла и реальности, подобно мифологическим бродячим сюжетам, сновидения перетекают в повествование о сне – «обыкновенный текст, хотя и с явными следами своего необыкновенного прошлого» [Руднев, 2000, с.217]. Персонажи погружаются в сон под гипнотизирующее с голубого экрана телевизора *«совместное историческое засыпание»* [Пелевин: <http://pelevin.nov.ru/rass/pe-spi/1.html>], их «засыпают», и их *«отделение*

совсем даже не вознесение в бесконечность, а самая что ни на есть заурядная потеря ощущений» [Ерофеев, 2000, с.33].

Для русских постмодернистов сон – форма ухода от реальности, ее замещения Реальностью сновидческой, в которой застрявший в модернистском прошлом герой Ерофеева или Пелевина – не ловец чужих снов, жрец и шаман, а, скорее, сам является проекцией чужого сна, навязанного бездушной идеологизированной системой.

Русские авторы, создававшие свои тексты на излете СССР и в постперестроечное время, принадлежат к поколению, которое складывалось и состоялось в условиях искусственных, идеологически ангажированных реалий. Вероятно, в этом причина, что «привычный западной модификации бриколаж дискурсов приобретает в русской литературе <...> привкус деконструкции языка власти, любого принуждения» [Скоропанова, 2007, с.71], а проводниками и посредниками между двумя мирами – сакральным и профанным – выступают писатели-постмодернисты, перевоплощающиеся в «действительных медиумов между людьми и страшашей тканью сущего» [Рисков, 2006, с.14-15]. Техника сочетания *сон/явь* (Вен. Ерофеев, в частности, «Записки психопата»), концепция пустоты как эквивалента экзистенциальной лакуны, хаоса, бездонной засасывающей пропасти («Что русскому здорово, то ему и смерть» Дм. Пригова, «Русская щель» Вик. Ерофеева) или блаженного покоя в нирване (Пелевин – «Иван Кублаханов», «Чапаев и Пустота») определяют постмодернистскую тематику у современных российских писателей. Губительный или целительный, сон проникает в микрокосм человека и не покидает его, создавая онейрический замкнутый круг вплоть до предсмертных видений: «Мозг засыпает и ему снится последний сон. Он может быть очень длинным, длиннее, чем сама жизнь, и ничем от нее не отличаться» [Липскеров, 2000: 212-213].

Идея множественности миров, фантомности всего сущего, иллюзорности бытия, а также и многое другое передается писателями посредством фигуры сна, и читатель вслед за героиней Кэрролла понимает, что гарантом его собственного существования является чье-нибудь сновидение. Таким образом, не бездейственное самосозерцание, а действие, поступок, вклад в жизнь и судьбу другого индивида, общества, историю становится целью человеческой личности, залогом ее жизни в пространстве и времени.

Самобытность и уникальность русской литературной традиции находит свое выражение и в русском постмодернизме и сказывается, в частности, в использовании постмодернистских повествовательных моделей, концепций и фона действия, событий и обстоятельств, в которые оказывается помещен герой-модернист. Несмотря на общность корня (*модернизм/постмодернизм*) и схожие культурологические подходы, данные направления по-разному концептуализируются, и потому персонаж, созданный по модернистской модели, будет испытывать когнитивный диссонанс в постмодернистском континууме, куда его специально погружает автор, создавая ловушки из снов и тем самым усиливая заданное противоречием *герой (микрокосм – модернизм) vs фон (макрокосм – постмодернизм)* ощущение двойственности и двупластовости повествования.

Начало эры модернизма связывают с началом XX века, и, следуя за явлению Мориса Бланшо о том, что «литература начинается тогда, когда ее ставят под вопрос» [Бланшо, 2007, с.12], можно сказать, что именно литературные эксперименты Джеймса Джойса и Вирджинии Вульф, ставящие под вопрос традиционное понимание литературного текста, закладывают базу для модернизма как квинтэссенции современного началу XX века состояния культуры. Неслучайно многие литературоведы датируют закат модернизма и зарождение нового направления – постмодернизма – 1941-ым годом, годом кончины и Джойса, и Вирджинии Вульф. По замечанию критика Луиса Барри, их смерть кладет конец эпохе модернизма. Следующий за модернизмом постмодернизм за основу своего творческого кредо во всех видах искусства – в первую очередь, в литературе – берет эклектику, шутку, игровой элемент, контаминирует стили, травестирует ставшие архетипичными сюжеты и образы. При том, что «модернисты относились к различаемому ими абсурду если не с отчаянием, то с полной серьезностью» [Толмачев, 2003, с.568], новое поколение уже находит в нем повод для иронии, смеха, а «литература строится на собственных руинах» [Бланшо, 2007, с.13].

Столкнувшийся с новой – постмодернистской – реальностью модернистский герой новейшей русской литературы (в данном контексте мы опираемся на творчество Вен. Ерофеева и В. Пелевина) оказывается в экзистенциальной западне и погружается в сон, который является попыткой ухода от ментально чуждой ему реальности. Фактически, этот герой – современная модификация, *обновленная версия* гофмановского Ансельма, заключенного под стекло постмодернистского мира, в котором остальные персонажи, окружающие протагониста, благополучно интегрировались и чувствуют себя в зоне комфорта.

Вспомним у Кафки: *«Проснувшись однажды утром после беспокойного сна, (выделено нами – Н.ГХ, И.К) Грегор Замза обнаружил, что он у себя в постели превратился в страшное насекомое»* [Кафка, 1999, с.353]. Категория модернистского абсурда переходит у Вен. Ерофеева в травестию, пародирование абсурдной ситуации, в которой обнаруживает себя преображенный герой Кафки, замученный непосильным рабочим графиком и преданный равнодушию окружающего потребительского мира. Проснувшись *«утром в чем-то неведомом подъезде (оказывается, сел я вчера на ступеньку в подъезде, по счету снизу сороковую, прижал к сердцу чемоданчик – и так и уснул)»* [Ерофеев, 2012, с.5-6]¹, герой-нарратор пускается в интеллектуальные рассуждения, где травестируется экзистенциальная дилемма *или-или*:

я только что подсчитал, что с улицы Чехова до этого подъезда я выпил еще на шесть рублей – а что и где я пил? и в какой последовательности? Во благо ли себе я пил или во зло? Никто этого не знает и никогда не узнает. Не знаем же мы до сих пор, царь Борис убил царевича Димитрия или наоборот? (с.6).

¹ Далее в круглых скобках указывается страница издания.

Таким образом, нарочито снижается драматизм и происходит переход от сакрального уровня (трагедия) к профанному, бытовому (трагикомедия). В репликах Венечки «*О, иллюзорность бедствия! <...> о, эфемерность!*» [там же] слышится фаустовский посыл (возможная аллюзия на вторую часть «Фауста»), а библейскому «Встань и иди» [Лк. 17: 19] вторит автопризыв «*Иди, Венечка, иди*» (с.6). Сев на Курском вокзале на поезд, следующий заведенным маршрутом – Москва-Петушки, – безбилетник Венечка, собирающийся как всегда задобрить вечно пьяного старшего ревизора Семеныча увлекательными притчами², имеет при себе набитый до отказа алкоголем чемоданчик, содержимое которого опорожняется по мере приближения к поворотной в сюжете и судьбе героя остановке на станции Орехово-Зуево.

Литераторы, обсуждающие феномен сна в романе Вен. Ерофеева, указывают как переход к онейрической теме главу «Орехово-Зуево»: «Параллельно с бредом алкогольного опьянения Венечка создает отдельную, онейрическую реальность в главах от “Орехово-Зуево” до “Покров-113-й километр”» [Компанеев, Брыкина, 2009, с.61].

Тем не менее, фрагментарные отсылки ко сну у героя-нарратора имеют место и до этого, что передается через погружение в насыщенный философскими сентенциями мир иллюзий и нарушение линейности времени. Сон, причем, как правило, *мертвецкий сон*, согласно венечкиной концепции, необходим, поскольку связан с «дерзанием» (с.51), избранничеством – своего рода инициационным обрядом-посвящением и последующим пробуждением-возрождением мифического героя:

Если вы так дерзнете – вас хватит кондрашка или паралич. Или даже нет, если бы вы дерзали так, как я в ваши годы дерзал, вы бы в одно прекрасное утро взяли бы и не проснулись. А я – просыпался, каждое утро почти просыпался – снова начинал дерзать (с.51).

Пытаясь доискаться ответов на загадки бытия, опираясь на императив разума систематизировать мир и свои действия в этом мире, Венечка, однако, в аргіогі бессистемном мире, погруженном в безысходность и абсурд, статистику основывает не на *дерзании-подвиге*, а на *дерзании-пьянстве*:

Например, так: к восемнадцати годам или около того я заметил, что с первой дозы по пятую включительно я мужаю, то есть мужаю неодолимо, а вот уже с шестой – Купавна-33-й километр – и включительно по девятую – размягчаюсь. Настолько размягчаюсь, что от десятой смежаю глаза, так же неодолимо (с.51-52).

Панацеей от «преодоления дремоты» (с.52) первоначально полагававший

² В эпизоде, описанном в главе «85-ый километр-Орехово-Зуево», ревизор Семеныч выступает в роли Шахриара: «*Семеныч выпил свою штрафную, крякнул и посмотрел на меня, как удав и султан Шахриар*» (с.98), а Венечка исполняет функцию *ночного сказителя* (по Борхесу) или Шахразады, и именно так обращается к нему Семеныч: «*Говори, говори, Шахразада!*» (с.98). Таким образом, фрагмент, предвещающий переход к сновидческой части, отсылает к сборнику сказок «1000 и одной ночи», переданному в постмодернистском дискурсе.

необходимость приема «*одиннадцатой дозы*» (с.52), но убедившийся в обратном, Венечка потчует читателя в главе «*Электроугли-43-й километр*» рецептами разнообразных алкогольных коктейлей, чтоб на отрезке «43-й километр – Храпуново» вернуться в благостном состоянии в вагон («*Тогда, после ста пятидесяти грамм российской, мне нравились эти глаза. Теперь, после пятисот кубанской, я был влюблен в эти глаза, влюблен, как безумец*» (с.61)) и обнаружить пропажу четвертинки российской, необходимой для приготовления «*Поцелуя тети Клавы*» (с.62), а также исчезновение ангелов, чья роль в романе весьма двойственна: с одной стороны, ангелы исполняют роль трикстера-двойника героя (см. главы «*Москва. Площадь Курского Вокзала*», «*Новогиреево – Реутово*» и др.) и, в то же время, хранителей, без которых герой окажется в ловушке кошмаров во сне и наяву, собьется с пути и погибнет.

Сон имеет биологический ритм и, согласно психологическим исследованиям, включает в себя пять последовательных стадий, начиная с первой стадии – легкого сна. «Во время этого легкого сна, который продолжается около двух минут, вы можете видеть фантастические образы, напоминающие галлюцинации» [Майерс, 2006, с.89]. Расширенную версию первой стадии сна представляет четвертая, или БДГ-сон, то есть стадия сновидений: «...быстрое движение глаз означает, что человек начинает видеть сон. Даже те люди, которые утверждают, что они никогда не видят снов, в 80 случаях из 100 припоминают, что им снилось, когда их будят на стадии БДГ-сна» [там же, с.291]. Примечательно, что «в отличие от неуправляемых снов первой стадии, сны на стадии БДГ бывают яркими и сюжетными» [там же], а также «сны на стадии БДГ – галлюцинации спящего ума – характеризуются образностью, эмоциональностью и эксцентричностью» [там же, с.296].

На первой стадии сна Венечка «*опрокидывается*» в сон, «*отдается мощному потоку грез и ленивой дремы*» (с.100) о прообразе Рая, «*златом веке*» – Петушках, где «*птичье пенье не молкнет ни ночью, ни днем, <...> ни зимой, ни летом не отцветает жасмин*» (с.100), и далее мир грез подводит к предчувствию желанной встречи: «*а что там в жасмине? Кто там, облаченный в пурпур и крученый виссон, смежил ресницы и обоняет лилии?..*» (с.100). Мир грез обрывается с движением поезда в предполагаемом направлении «*Орехово-Зуево – Крутое*», в котором разворачивается действие сна, характерное своей «образностью, эмоциональностью и эксцентричностью» [Майерс, 2006, с.296]. В новом – глубоком – сне разыгрывается революционный сценарий, травестирующий одновременно Великую Октябрьскую революцию с ее основными постулатами и будущие бархатные революции с их карнавальным характером и последующим кризисным исходом. Канцлером и теоретиком грядущей революции выступает неожиданно появившийся из кустов жасмина Вадя Тихонов, занятый разработкой тезисов, причем тема сна продолжает развиваться, фактически удваивая сон и придавая ему мистический характер:

- *До свидания, товарищ. Постарайся уснуть в эту ночь...*
- *Постараюсь уснуть, до свидания, товарищ* (с.101).

Пародирование сюжета Октябрьской революции утрируется в главе «Крутое – Воиново», где состоится «расширенный и октябрьский» (с.104) Пленум, на котором председательствует Венечка, отправляющий Тихонова писать декреты: «*Если ты хороший канцлер, садись и пиши декреты. Выпей еще немножко, садись и пиши*» (с.105). Хронология реальных исторических событий принимает карнавальный оттенок со следующей – исторически закономерной – последовательностью: «*Садись, пиши. А потом выпьем – и декларацию прав. А уж потом – террор. А уж потом – учиться, учиться, учиться...*» (с.105). Пленум закрывают с открытием магазина тети Шуры, а самоотводы и самовыдвижения анархичного *вождя революции* Венечки чередуют друг друга, пока он, подобно Понтию Пилату, не «умыл руки и допил перед всеми весь наш остаток российской» (с.110) и не пробудился к следующему – горячечному – сну.

Авторы статьи «Сновидческое миромоделирование в прозе В.В. Ерофеева» замечают, что «в таком приеме, как контроль над сновидениями, автор, на наш взгляд, скорее всего, идет от Гессе, у которого нет свойственной сновидениям сумеречности сознания, хотя его романы, как и у Ерофеева, строятся в формально-композиционном отношении на бреде и измененных состояниях сознания» [Компанеец, Брыкина, 2009, с.63]. Заметим, что «*лихорадочная, но прекрасная*» (с.106) сновидческая революция Венечки перекликается с «*жаркой, шикарной и в высшей степени симпатичной войной*» [Гессе, 1999, с.156], которую в «Магическом театре» ведет герой Гессе. Но если в обоих случаях утверждение, что «*то, что мы делаем, наверное, безумно, и все же, наверное, это хорошо и необходимо*» [Гессе, 1999, с.163], соответствует контексту происходящего, то цели разнятся. Для героя Гессе это – возрождение высокого идеала человеческой личности, грозящей «*превратиться в стереотип*» [Гессе, 1999, с.163], для Венечки – анархический бунт тревожного подсознания героя-интеллектуала (из модернистского дискурса), столкнувшегося с постмодернистской концепцией жизнеутверждающего абсурда. «*Один только я не разделял всеобщего оживления и веры в успех, я ходил меж огней с одною тревожною мыслью: почему это никому в мире нет до нас ни малейшего дела?*» (с.106), – задается вопросом Венечка, для которого экзистенциальные понятия тревоги и отчаяния усиливаются от состояния заброшенности в противоестественные для него обстоятельства нового мироустройства.

Слезы, сквозь которые Венечка вглядывается в абсолютную черноту за окном, – не результат катарсического очищения и обновления, а скорее – столкновения «*духовного порыва*» (с.112) с безысходностью, явившейся в образе сатаны-соблазителя, толкающего на суицид. Венечке, как и Гарри Галлеру из романа Гессе, удается преодолеть соблазн «кончить все и сразу» [Кьеркегор, 2011, с.53] и все-таки ощутить подобие катарсиса: «*Я не очень сильно ударил себя по щеке, выпил еще три глотка – и прослезился. Со dna сердца взамен тревоги поднималась любовь*» (с.114). Тем не менее, иллюзорное обещание благополучного финала обрывается сном, и «*тут я снова задремал. Я уронил голову на плечо и до Петушков не хотел ее поднимать. Я снова отдался потоку...*» (с.115).

Появившийся в новом сне-кошмаре Сфинкс, задающий герою пять загадок и преграждающий дорогу в Петушки, – аллюзия на Сфинкса, испытывающего царя Эдипа. Каверзные загадки-ребусы, предложенные Сфинксом, «*длинный мозгляк*» (с.118) Венечка воспринимает как оскорбительные намеки:

На кого это он намекает, скотина? В туалет никогда не ходит? Пьет не просытаясь? На кого намекает, гадина?» (с.117), «*На кого теперь намекает, собака? Почему это брюнетки все в целости, а блондинки все сплошь изнасилованы?»* (с.117), «*Боже мой! Он что, с ума своротил, этот паршивый Сфинкс? Чего он несет? Почему это в Петушках нет ни А, ни Ц, а одни только Б? На кого он, сука, намекает?»* (с.118) или «*Боже ты мой! Откуда берутся такие Сфинксы? Без ног, без головы, без хвоста, да еще несут такую ахинею! И с такой бандитской рожей!.. На что он намекает, сволочь?..*» (с.119).

С точки зрения толкования и интерпретации сновидений кошмар Венечки с загадками Сфинкса – мозаика из обрывков воспоминаний, страхов, желаний и затаенного стыда. Первая загадка – отсылка к воспоминаниям, изложенным в главе «Чухлинка – Кусково» (с.23). Вторая загадка – страх потери чести. Третья загадка – страх Потерянного Рая (не доехать до Петушков). Четвертая загадка – отсылка к эпизоду в ресторане в начале поэмы (с.9-10). Пятая загадка – страх возвращения.

Третья, четвертая и пятая загадки составляют петлю Мебиуса, возвращая Венечку в Москву, на Курский вокзал и к очередному бредовому сну, оказавшемуся пророческим, в котором ему явится «*весь в соплях*» (с.130) царь Митридат с ножиком, которым он во сне будет убивать Венечку, чтобы тем самым подготовить финальную сцену убийства в подъезде дома недалеко от Красной Площади, до которой Венечка добрался впервые в жизни, стараясь скрыться от своих преследователей.

Бессмысленная жестокость убийства невинного человека, покинутого Богом и вопрошающего перед смертью «*Для чего, Господь, Ты меня оставил?»*» (с.138), утрируется передачей отвратительной сцены гибели зарезанного поездом в Лобне человека, над трупом которого дети издевались и «*схихотали над этой забавностью*» (с.138), подобно тому, как смеялись ангелы, наблюдая, как четверо неизвестных преследователей душат Венечку и пригвождают к полу, вонзив ему шило в самое горло:

Я не знал, что на свете есть такая боль, я скорчился от муки. Густая красная буква Ю распласталась у меня на глазах, и задрожала, и с тех пор я не приходил в сознание, и никогда не приду (с.139).

Поэму «Москва-Петушки» Вен. Ерофеев **закольцовывает** аллюзиями на кафкианский текст, начиная с отсылки к «Превращениям» и завершая отсылкой к «Процессу», финал которого перекликается с финалом ерофеевской поэмы:

Где судья, которого он ни разу не видел? Где высокий суд, куда он так и не попал? К. поднял руки и развел ладони.

*Но уже на его горло легли руки первого господина, а второй
вонзил нож ему глубоко в сердце и повернул его дважды.
Потухшими глазами К. видел, как оба господина у самого
его лица, прильнув щека к щеке, наблюдают за развязкой.
– Как собака, – сказал он так, как этому позору суждено
было пережить его [Кафка, 1965, с.310].*

Заключение

Для героя-модерниста реальность постмодернизма с его трансгрессией – «жестом, обращенным на предел» [Фуко, 1994, с.117], – неприемлема и непереносима, и метафорой иной – понятной ему реальности, связанной с безграничной свободой, любимым бессмертными «разряженным ледяным воздухом» [Гессе, 1999, с.179], – становится алкоголь: «Вырывая героя из всех социальных структур, водка бросает его в почти ирреальный, деформированный его пьяным сознанием *гротескный* мир подмосковной электрички, где царит карнавальная вольность» [Зорин, 1989, с.257].

Если поколение битников проповедовало изменение и расширение сознания через прием наркотических средств, то для поколения «шестидесятников» путь к Богу открывал алкоголь, чему подтверждение можно найти в повести Андрея Битова «Человек в пейзаже», а российский литературный критик и эссеист Олег Дарк называет бутылку характерной и определяющей метафорой шестидесятых: «Любые значимые явления внешней или внутренней жизни мыслились шестидесятниками в алкогольных терминах: от гражданского противостояния до богоискательства <...> Алкогольный идеал – идеал одиночества, собутыльники случайны и временны, они меняются, а герой остается – до новой встречи» [Дарк, 1997, с.249].

В следующей *сновидческой* книге Вен. Ерофеева «Записки психопата» дана череда сновидений, в которых теряется авторское Я, а порой один сон перетекает в другой – прием, знакомый по неоконченному роману Джеймса Джойса «Поминки по Финнегану» и продолженный в «Хазарском словаре» Милорада Павича.

Таким образом, наблюдая и анализируя с предложенной в статье конкретной точки зрения насыщенные онейрической составной тексты Вен. Ерофеева, мы видим, что они, во-первых, вбирают в себя множественные аллюзии на предыдущие тексты, а во-вторых, предвосхищают развороты этой составной как эффективного приема в текстах будущих, демонстрирующих умножение, в частности – в русской постмодернистской прозе, – разнородных и разнонаправленных форм и средств онейрического свойства, адресуемых как сознанию, так и подсознанию реципиента.

ИСТОЧНИКИ

- Гессе, Г., 1999. *Степной волк*. Харьков: Фолио.
Ерофеев, В.В., 2000. *Записки психопата*. Москва-Петушки. Москва: Вагриус.
Ерофеев, В.В., 2012. *Москва-Петушки*. Москва: СОЮЗ.
Кальвино, И., 2010. *Невидимые города*. Москва: Астрель.

- Кафка, Ф., 2010. *Америка. Новеллы*. Санкт-Петербург: Амфора.
 Кафка, Ф., 1965. *Роман. Новеллы. Притчи*. Москва: Прогресс.
 Липскеров, Д.М., 2000. *Последний сон разума*. Москва: Вагрус.
 Пелевин, В., *Икстлан-Петушки. Рассказы*. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://pelevin.nov.ru/rass/pe-ixt/1.html>
 Пелевин, В., *Спи*. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://pelevin.nov.ru/rass/pe-spi/1.html>

СПИСОК НАУЧНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

- Бланшо, М., Зомбарт, В. и Канетти, Э., 2007. *Тень парфюмера*. Москва: Алгоритм.
 Дарк, О., 1997. В.В.Е., или крушение языков. *Новое литературное обозрение*, 25, сс.246-262.
 Зорин, А., 1989. Пригородный поезд дальнего следования. *Новый мир*, 5, сс.256-258.
 Компанец, В.В. и Брыкина, Н.Ф., 2009. Сновидческое миромоделирование в прозе В.В. Ерофеева. *Вестник Волгоградского государственного университета. Литературоведение. Журналистика*, 8, сс.59–67.
 Кьеркегор, С., 2011. *Или-или*. Санкт-Петербург: Амфора.
 Майерс, Д., 2006. *Психология*. Минск: Поппури.
 Робиневич, Е.И., 2013. *Сны Пробужденных: сон и сновидения в культуре, религии, политике Тибета*. Екатеринбург: изд-во Гуманитарного ун-та.
 Руднев, В.П., 2000. *Исследования по философии текста*. Москва: Аграф.
 Скоропанова, И.С., 2007. *Русская постмодернистская литература*. Москва: Флинта.
 Толмачев, В.М., 2003. *Зарубежная литература XX века*. Москва: Академия.
 Фуко, М., 1994. *Танатография эроса: Жорж Батай и французская мысль середины XX века*. Санкт-Петербург: Спецлит.

REFERENCES

- Blanchot, M., Zombart, V. and Kanetti, E., 2007. *Ten' parfjumer'a [The perfumer's shadow]*. Moscow: Algoritm Publ. (in Russian).
 Dark, O., 1997. V.V.E., ili krushenie yazykov [V.V.E., or the collapse of languages]. *Novoe literaturnoe obozrenie*, 25, pp.246-262. (in Russian).
 Zorin, A., 1989. Prigorodnyy poezd dal'nego sledovaniya [Long-distance Com-muter Train]. *Novyy mir*, 5, pp.256-258. (in Russian).
 Kompaneets, V.V. and Brykina, N.F., 2009. Snovidcheskoe miromodelirovanie v proze V.V. Erofeeva. [Dream World Modeling in the Prose of V.V. Yerofeyev]. *Vestnik Volgogradskogo gosudarstvennogo universiteta. Literaturovedenie. Zhurnalistika*, 8, pp.59–67. (in Russian).
 Kierkegaard, S., 2011. *Ili-ili [Either-or]*. St. Petersburg: Amfora Publ. (in Russian).
 Myers, D., 2006. *Psikhologiya [Psychology]*. Minsk: Poppuri Publ. (in Russian).
 Robinovich, E.I., 2013. *Sny Probuzhdennykh: son i snovideniya v kul'ture, religii, politike Tibeta [Dreams of the Awakened: sleep and dreams in the culture, religion, politics of Tibet]*. Yekaterinburg: Humanitarian Univ. Publ. (in Russian).
 Rudnev, V.P., 2000. *Issledovaniya po filosofii teksta [Research on the Philosophy of the Text]*. Moscow: Agraf Publ. (in Russian).
 Skoropanova, I.S., 2007. *Russkaya postmodernistskaya literatura [Russian Post-modern Literature]*. Moscow: Flinta Publ. (in Russian).
 Tolmachev, V.M., 2003. *Zarubezhnaya literatura XX veka [Foreign Literature of the XX Century]*. Moscow: Akademiya Publ. (in Russian).

Fuko, M., 1994. *Tanatografija jerosa: Zhorzh Bataj i francuzskaja mysl' serediny XX veka* [*The Thanatography of Eros: Georges Bataille and French Thought of the mid-20th century*]. St. Petersburg: Spetslit Publ. (in Russian).

ԵՐԱԶԱՅԻՆ ՄՈՏԻՎՆԵՐԸ ՎԵՆԵՂԻԿՑ ԵՐՈՖԵՅԵՎԻ ՊՈՆՏԻԿԱՅՈՒՄ

ՆԱՏԱԼԻԱ ԳՈՆՉԱՐ-ԽԱՆՁՅԱՆ, ԻՆԳԱ ԿԱՐԱՊԵՏՅԱՆ

Ամփոփում: Քնի, երազների թեման, լինելով բոլոր ժամանակների հաճախ արծարծված թեմաներից մեկը, մեծ հետաքրքրություն է առաջացրել աշխարհում, իսկ մեր օրերում հատկապես արդիական է և հայտնվել է տարբեր գիտությունների ուսումնասիրության կենտրոնում (փիլիսոփայություն, մարդաբանություն, մշակութաբանություն, հոգեբանություն): Համաշխարհային գրականության ողջ պատմության ընթացքում բազմաթիվ և ամենատարբեր հեղինակների ստեղծագործություններում ներկայացվել են երազային մոտիվները՝ հեղինակին ընձեռելով ավելի լայն հնարավորություններ իրականության, իրենց ժամանակի և տարածության գաղափարական և գեղարվեստական ներկայացման համար: Այն բազմիցս և բազմազան եղանակներով իր արտացոլումն է գտել մասնավորապես ռուսական արձակի այնպիսի դասականների ստեղծագործություններում, ինչպիսիք են Դոստոևսկին, Տուրգենևը, Տոլստոյը, որոնց հաջորդում են Զամյատինը՝ «Մենք» վեպով, Բուլգակովը՝ «Վարպետը և Մարգարիտան» վեպով, ինչպես նաև այլ հեղինակներ՝ ընդհուպ ժամանակակից գրականության ներկայացուցիչներ՝ առաջին հերթին Վենեդիկտ Երոֆեևը, այնուհետ նաև մի շարք պոստմոդեռնիստ արձակագիրներ՝ Վ. Պելևինը, Յ. Մամլենը, Դ. Լիքսպետրովը, Վ. Սոռոկինը, որոնք ընտրել են երազի թեման որպես իրենց պոետիկայի հիմնական տարրերից մեկը:

Սույն հոդվածի նպատակն է դիտարկել երազային մոտիվները ռուսական պոստմոդեռնիզմի ներկայացուցիչ, վերջին տասնամյակներում ուշադրության կենտրոնում գտնվող հեղինակի՝ Վենեդիկտ Երոֆեևի «Մոսկվա-Պետտուշկի» հանրահայտ պոեմում: Ուրվագծելով ընդհանուր գրական համատեքստը և ընդգծելով ռուսական նորագույն արձակի սոցիալ-մշակութային հատկանիշները՝ հոդվածում փորձ է կատարվում փոխկապակցել միջառարկայական հետազոտությունները, մասնավորապես հոգեբանության որոշ սկզբունքներ՝ բացահայտելով միջմշակութային միֆի ինտերտեքստային կապերը, անցկացնելով զուգահեռներ և այդպիսով մեկնաբանելով մեր օրերի գրական տեքստը:

Բանալի բառեր – *քուն, երազ, զգայապատրանք, երազային մոտիվներ գրականության մեջ, պոստմոդեռնիզմ, միջտեքստային կապեր, Երոֆեև, «Մոսկվա-Պետտուշկի»*