

**МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ РЕСПУБЛИКИ БЕЛАРУСЬ
БЕЛОРУССКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ
ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ ФАКУЛЬТЕТ**

Кафедра русской литературы

КУЗЬМЕНОК
Александра Валерьевна

**СОН В СТРУКТУРЕ РОМАНА Д. ЛИПСКЕРОВА
«ПОСЛЕДНИЙ СОН РАЗУМА»: ФУНКЦИИ И ПОЭТИКА**
Дипломная работа

Научный руководитель:
Камлюк-Ярошенко Людмила
Викторовна,
кандидат филологических наук,
доцент

Допущена к защите

« ____ » _____ 2024 г.
протокол № ____

Зав. кафедрой
русской литературы
кандидат филологических наук,
доцент Л. Л. Авдейчик

(подпись)

Минск, 2024

ОГЛАВЛЕНИЕ

ОГЛАВЛЕНИЕ.....	2
РЕФЕРАТ.....	3
РЭФЕРАТ.....	4
ABSTRACT.....	5
ВВЕДЕНИЕ.....	6
ГЛАВА 1. ФЕНОМЕНОЛОГИЯ СНА В ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИИ: АСПЕКТЫ И МЕТОДЫ ИЗУЧЕНИЯ.....	9
1.1. Феномен сна: концепции и интерпретации.....	9
1.2. Сон и литература: аспекты соотношения и взаимодействия.....	14
1.3. Сон в мотивной структуре художественного произведения.....	16
ГЛАВА 2. МОТИВ СНА В РОМАНЕ Д. ЛИПСКЕРОВА: ФУНКЦИИ И КОДЫ.....	19
2.1. Сон в художественном мире Д. Липскерова.....	19
2.2. Коды художественного текста: семантика и функции.....	25
ГЛАВА 3. МЕХАНИЗМЫ СОЗДАНИЯ ОНЕЙРИЧЕСКОГО ХОУДОЖЕСТВЕННОГО МИРА.....	34
3.1. Повествовательные границы сна: нарушения и смещения.....	34
3.2. Слово и молчание в коммуникативном поведении рассказчика и персонажей.....	39
ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....	45
СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ.....	47
ПРИЛОЖЕНИЕ.....	51

РЕФЕРАТ

Структура и объём. Дипломная работа состоит из введения, трех глав, заключения, списка использованной литературы, включающего 45 источников, и приложения. Общий объем – 58 страниц.

Ключевые слова: МОТИВ СНА, СОН, СНОВИДЕНИЕ, КОД, МОТИВ ПРЕВРАЩЕНИЯ.

Научная новизна исследования состоит в использовании концепции культурных кодов и исследовании их в романе Дмитрия Липскерова «Последний сон разума» и в нарративном подходе к анализу дискурса сна у Липскерова, способов и приемов его введения в повествование.

Цель исследования – выявить основные принципы создания сновидческого текста и особенности его поэтики в романе Дмитрия Липскерова «Последний сон разума». Достижение поставленной цели требует решения следующих задач:

- 1) рассмотреть онейропоэтику как объект литературоведческого исследования;
- 2) указать основные виды функционирования сновидения в тексте;
- 3) выявить особенности сосуществования реального – ирреального в романе Д. Липскерова «Последний сон разума»;
- 4) определить черты хронотопа и системы персонажей в романе.

Объект исследования: онейрический текст в романе Дмитрия Липскерова «Последний сон разума».

Предмет исследования: принципы создания онейрического текста.

Основные методы исследования: культурно-исторический, феноменологический, структурный, с использованием методики мотивного и нарративного анализа художественного текста.

Практическая значимость: полученные результаты могут быть использованы на факультативных занятиях и внеклассных мероприятиях по русской литературе в рамках школьной программы, также в учебном процессе филологического факультета (написание курсовых работ, рефератов, докладов) и при разработке вузовских курсов по истории литературы и теории литературы.

РЭФЕРАТ

Структура і аб'ём работы. Дыпломная работа складаецца з уводзінаў, трох раздзелаў, заключэння, спісу выкарыстанай літаратуры, які ўключае 45 крыніц, і дадатку. Агульны аб'ём – 58 старонак.

Ключавыя словы: МАТЫЎ СНУ, СОН, КОД, МАТЫЎ ПЕРАТВАРЭННЯ.

Навуковая навізна даследавання складаецца ў выкарыстанні канцэпцыі культурных кодаў і даследаванні іх у рамане Дзмітрыя Ліпскерава "Апошні сон розуму" і ў наратыўным падыходзе да аналізу дыскурсу сну ў Ліпскерава, спосабаў і прыёмаў яго ўводзін у апавяданне.

Мэта даследавання – выявіць асноўныя прынцыпы стварэння тэксту-сну і асаблівасці яго паэтыкі ў рамане Дзмітрыя Ліпскерава "Апошні сон розуму". Дасягненне пастаўленай мэты патрабуе вырашэння наступных задач:

- 1) разгледзець онейрапаэтыку як аб'ект літаратуразнаўчага даследавання;
- 2) пазначыць асноўныя віды функцыянавання сну ў тэксце;
- 3) выявіць асаблівасці суіснавання рэальнага – ірэальнага ў рамане Дзмітрыя Ліпскерава "Апошні сон розуму";
- 4) вызначыць рысы хранатопу і сістэмы персанажаў у рамане.

Аб'ект даследаванняў: онейрычны тэкст у рамане Дзмітрыя Ліпскерава "Апошні сон розуму".

Прадмет даследаванняў: прынцыпы стварэння онейрычнага тэксту.

Асноўныя метады даследаванняў: фенаменалагічны, культурна-гістарычны, структурны, з выкарыстаннем метадыкі матыўнага і наратыўнага аналізу мастацкага тэксту.

Практычная значнасць: атрыманыя вынікі могуць быць выкарыстаны на факультатыўных занятках і пазакласных мерапрыемствах па рускай літаратуры ў рамках школьнай праграмы, таксама ў навучальным працэсе філалагічнага факультэта (напісанне курсавых работ, рэфератаў, дакладаў) і пры распрацоўцы курсаў па гісторыі літаратуры і тэорыі літаратуры.

ABSTRACT

Structure and volume. The thesis consists of an introduction, three chapters, a conclusion and a list of references, including 45 sources. The total amount is 58 pages.

Keywords: DREAM MOTIVE, DREAM, CODE, TRANSFORMATION MOTIVE.

The scientific novelty of the study lies in the use of the concept of cultural codes and their study in Dmitry Lipskerov's novel "The Last Dream of the Mind" and in the narrative approach to the analysis of Lipskerov's dream discourse, methods and techniques of its introduction into the narrative.

The purpose of the study is to identify the basic principles of creating a dream text and the features of its poetics in Dmitry Lipskerov's novel "The Last Dream of Mind." Achieving this goal requires solving the following tasks:

- 1) consider oneiropoetics as an object of literary research;
- 2) indicate the main types of dream functioning in the text;
- 3) identify the features of the coexistence of the real and the unreal in D. Lipskerov's novel "The Last Dream of Mind";
- 4) determine the features of the chronotope and character system in the novel.

The object of study: oneiric text in Dmitry Lipskerov's novel "The Last Dream of Mind".

The subject of study: principles of creating oneiric text.

The main research methods are phenomenological, cultural-historical, structural, using the methods of motivic and narrative analysis of a literary text.

Practical significance: the results obtained can be used in elective classes and extracurricular activities on Russian literature as part of the school curriculum, also in the educational process of the Faculty of Philology (writing term papers, essays, reports) and in the development of university courses on the history of literature and literary theory.

ВВЕДЕНИЕ

Феномен сна, будучи порождением сознания человека, часто встречается в онейрических текстах, или литературных сновидениях. Сон выступает в качестве одного из способов преодоления границы, разделяющей реальность и мечту. Символика и архетипы – основные составляющие сновидения. Через их призму читатель знакомится с автором, его мировоззрением, приходит к осмыслению и пониманию сюжета произведения: «Сновидение передает не только субъективность интимных переживаний личности, но и такие глубинные процессы ее психики, которые в той или иной степени свойственны всему человечеству, т. е. архетипичны. Элементы онейрического текста обладают поэтической иносказательностью, насыщены символами и образами, которые необходимо разгадать» [21, с. 4].

Сновидения изучаются человеком на различных уровнях: литературоведческом, психологическом, философском и культурологическом. При таком количестве подходов точки зрения на этот феномен у разных исследователей могут не совпадать, либо же вообще могут быть противопоставлены друг другу.

Так, например, некоторые исследователи смотрят на сновидение как на процесс, подобный тем, что происходят в сознании неспящего человека. Т. е. сновидение локализуется в сознании человека в режиме реального времени. А при переходе в фазу бодрствования в некоторых случаях сновидец способен вспомнить сюжеты, возникавшие в его голове.

Однако данную позицию можно поставить под сомнение. «В 1950-х годах учеником Л. Витгенштейна Н. Малкольмом представление о сне как некоем реальном процессе было подвергнуто аргументированной критике, поскольку оно не подлежит верификации (в духе неопозитивизма). Единственным критерием сновидения является рассказ о нем. На самом деле сон – вовсе не то, что якобы видит спящий, а то, что о нем рассказывает бодрствующий» [40, с. 96–97].

Исходя из вышеизложенного, можно сделать вывод о том, что наличие различных интерпретаций феномена сна свидетельствует о спорности и неоднозначности данного явления в сознании исследователей.

Мотив сна находит свое место во многих произведениях культуры, ведь в сознании человека сон играет сакральную роль. История знает примеры вещих и пророческих снов, что, несомненно, подогревает интерес к этому явлению.

В контексте изучения поэтики сна в произведениях современной русской литературы интересен роман «Последний сон разума». Произведение

было создано Дмитрием Липскеровым в 2000 году; в 2018 году было переведено на французский язык Рафаэлем Пашем.

Роман Д. Липскерова «Последний сон разума» даже в контексте всего зашифрованного, интертекстуально и мифологически нагруженного творчества автора обращает на себя внимание неоднозначностью и неразгаданностью.

Не случайно с момента публикации в 2000 году этот роман все еще «держит» интерес исследователей и изучается в самых разных аспектах: с точки зрения его интертекстуальности (Г. А. Махрова [14]) и даже паратекстуальности (И. Г. Цопов [38]), мифопоэтики (О. Ю. Осьмухина [17]), в связи с «драмой абсурда» Даниила Хармса (О. Ю. Осьмухина и Г. А. Махрова [18]).

Г. А. Махрова посвящает исследованию романа главу кандидатской диссертации «Художественное своеобразие романной прозы Д. Липскерова 1990-х – начала 2000-х гг.» [14], где подробно рассматривает интертекстуальное поле романа.

И. Г. Цопов в статье «Интертекстуальные аспекты романа Д. Липскерова «Последний сон разума» [38] также рассматривает роман с точки зрения интертекстуальности. Ученый выявляет особый тип интертекстуальности – паратекстуальность и определяет отношение текста к своему заглавию, эпиграфу и послесловию. Также исследователь доказывает связь романа с работой испанского художника Франсиско Гойи «Сон разума рождает чудовищ».

В статье «Мифопоэтическое пространство отечественного романа рубежа XX–XXI вв. (на материале прозы В. Пелевина и Д. Липскерова)» [17] О. Ю. Осьмухина исследует специфику актуализации мифологических образов и архетипов в прозе Д. Липскерова и В. Пелевина и способы создания авторами авторских неомифов.

О. Ю. Осьмухина и Г. А. Махрова в статье «Феномен абсурда в литературном сознании России рубежа XX–XXI вв. (на материале творчества Д. М. Липскерова)» [18] выявляют связь между «драмой абсурда» Даниила Хармса и творчеством Дмитрия Липскерова.

На наш взгляд, специфика функционирования интертекстуальных слоев, архетипов и мифологем, и в целом специфика поэтики романа определяется принципами онейрологического письма.

Материалом исследования является роман Дмитрия Липскерова «Последний сон разума».

Объектом нашего исследования стал онейрический текст в романе Д. Липскерова «Последний сон разума».

Предмет исследования: принципы создания онейрического текста.

Цель исследования: выявить основные принципы создания сновидческого текста и особенности его поэтики в романе Д. Липскерова «Последний сон разума».

Задачи исследования:

- 1) рассмотреть онейропоэтику как объект литературоведческого исследования;
- 2) указать основные виды функционирования сновидения в тексте;
- 3) выявить особенности сосуществования реального – ирреального в романе Д. Липскерова «Последний сон разума»;
- 4) определить черты хронотопа и системы персонажей в романе.

Актуальность темы исследования определяется рядом факторов: во-первых, значимостью онейрического текста для русской литературы XX–XXI вв., во-вторых, недостаточной исследованностью отдельных аспектов художественной онейрологии (сновидческий хронотоп и дискурс, специфика героя-сновидца и т.д.).

Методика и методология: в нашей работе мы рассмотрим компоненты структуры сна, а также проанализируем произведение с точки зрения **мифопоэтики** (мифологических образов, мотивов и архетипов), **нарратологии**, с помощью которых мы выявляем кругозоры автора, героев-сновидцев, систему точек зрения и **хронотопа**.

Практическая значимость дипломной работы определяется тем, что ее материалы могут быть использованы на факультативных занятиях и внеклассных мероприятиях по русской литературе в рамках школьной программы, а также при разработке вузовских курсов по истории литературы и теории литературы.

Перспективы исследования заключаются в возможности дальнейшего изучения особенностей поэтики сновидений в произведениях русских писателей XX–XXI веков.

Результаты исследования были представлены на 81-й конференции студентов и аспирантов БГУ в докладе «Поэтика сна в романе Д. Липскерова «Последний сон разума».

Статья «Поэтика сна в романе Д. Липскерова «Последний сон разума» принята в печать в сборник «Мова і літаратура».

ГЛАВА 1

ФЕНОМЕНОЛОГИЯ СНА В ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИИ: АСПЕКТЫ И МЕТОДЫ ИЗУЧЕНИЯ

1.1 Феномен сна: концепции и интерпретации

На протяжении всей истории существования человечества проблема сна и сновидения так или иначе интересует человека. Феномен сна неоднозначен, из-за чего возникают его многочисленные интерпретации в различных сферах: в психологии, философии, культурологии, литературе.

На ранних стадиях культуры четкая грань между сном и явью не прослеживалась, т.е. первобытный человек воспринимал сон как реальное событие, происходящее в реальной жизни. Мир, в который отправлялся человек после засыпания, представлялся ему прямым продолжением дневной реальности благодаря мифологическому мышлению.

Первобытным сознанием сон уподоблялся еще и временной смерти, из чего следует, что сон в представлении наших дальнейших предков являлся связующим звеном между жизнью и смертью. Такое понимание сна характерно практически для всех мифологических и религиозных систем.

Сновидения способствовали возникновению зачатков религиозных воззрений и представлений о душе в сознании человека. Люди верили, что во время сна их душа покидает тело и отправляется в путешествия.

Изучая данный вопрос, важно говорить о семиотике, т. к. при дальнейшем развитии человек начал понимать сны как некие знаки, значение которых необходимо восстановить. Как утверждает Ю. М. Лотман, «сон – отец семиотических процессов» [13, с. 224], «сон – это семиотическое зеркало, и каждый видит в нем отражение своего языка» [13, с. 222].

Проведем параллель с библейским утверждением о слове как о начальной точке. «Слово предшествовало своему значению, т.е. человек знал, что это есть слово, что оно имеет значение, но не знал какое. Он как бы говорил на непонятном ему языке. Восприятие сна как сообщения подразумевало понятие о том, от кого это сообщение исходит. В дальнейшем в более развитых мифологических сферах сон отождествляется с Чужим пророческим голосом, то есть представляет обращение Его ко мне» [13, с. 221–222].

Поскольку сон, как особый язык, характеризовался неопределенностью, передавать константные сообщения он не мог, он лишь справлялся с созданием новой информации, поэтому произошло смещение функций сна. Человек пришел к тому, что сон для него стал способом общения с божествами, материалом для гаданий и предсказаний. Сон выходит на периферию сакральности. Теперь сон – это путь внутрь самого себя.

Древнерусская литература, фольклор включали в себя мотивы сна. В них сон выполнял различные функции: предупреждал, поучал, был предзнаменованием чего-либо. Также сны служили воплощением ада ирая, помогали ориентироваться в духовном мире. Могли они и, искушая, провоцировать, испытывать, создавать ситуацию выбора. «Сны амбивалентны по своей сути. Нельзя не учитывать специфику сказочной и литературной онейрической символики. Различие между ними выражается в том, что фольклорные сновидные символы по сравнению с литературными, как правило, в большей степени архетипичны по своему характеру, «исконны», более приближены к истокам языческого миропонимания, ритуальных представлений первобытного человека» [21, с. 10].

К. Г. Юнг приводит сравнение сновидений с великими произведениями искусства. Про сновидение он говорит: «...при всей своей наглядности никогда не истолковывает себя само и никогда не имеет однозначного толкования. Ни одно сновидение не говорит: “ты должен”, или “такова истина”; оно выявляет образ, как природа выращивает растение, и уже нам предоставлено делать из этого образа свои выводы» [43, с. 118]. Таким образом, ученый акцентирует внимание на том, что у разных людей символы и образы, возникающие во снах, могут быть похожими. Причем неважно, разделены эти люди географией, какое место на социальной лестнице занимают или они вообще из разных исторических эпох. Данный феномен Юнг называет «трансличным» [42, с. 80], или «коллективным бессознательным» [42, с. 80].

Второй слой бессознательного по Юнгу – “личное бессознательное” [42, с. 80]. В его состав входят воспоминания человека, утраченные по какой-либо причине, мысли, которые он намеренно болезненно вытеснил, а также «содержания, которые еще не созрели для сознания» [42, с. 81]. Отличие личного бессознательного от трансличного заключается в универсальности последнего. В состав личного входят ранние детские воспоминания, коллективное бессознательное же охватывает период жизни до детства (включает в себя и жизнь предков).

Бессознательное – безграничная сила, обладающая тотальным контролем над человеком. Бессознательное мощнее сознательного, оно может оказывать как положительное воздействие на жизнедеятельность человека, так и разрушающее, способствуя появлению у человека внутреннего конфликта.

Рассмотрение коллективного бессознательного невозможно без понятия архетипа. «Arche» означает «начало», а «typos» – «печать», «отпечаток». Под архетипом понимаются универсальные и врожденные символические формулы, коллективные психические структуры архаического характера, включающие мифологический мотив» [21, с. 11]. То есть это такая

часть структуры личности, которая хранит воспоминания и чувства, свойственные всему человечеству.

Ярче всего архетипы проявляют себя в сновидении, что и используют авторы, создавая онейрический текст. «По Юнгу, архетипы появляются в мифах и сказках точно так же, как и в сновидениях и продуктах фантазии. Сновидение в этом отношении можно рассматривать как личный миф. Оно приводит в движение миф в современной культуре, активизирует в человеке способность к мифотворчеству. Сновидения и мифы имеют единую основу: они отражают процессы, происходящие в глубинах человеческой психики» [21, с. 11].

Следует отметить, что сновидение и мифы имеют общую основу, так как именно они способны отражать процессы, которые происходят в глубинах человеческого сознания. Зачастую сновидения входят в состав мифов и выполняют прогностическую и информативную функции. Сновидение и миф схожи еще тем, что они архетипичны и универсальны. Однако именно сновидение напрямую связано с переживаниями личности, которые носят субъективный характер. Если во снах появляются мифологические сюжеты, они обязательно предстают в искаженной форме, так как проходят через личные переживания человека.

Н. А. Нагорная отмечает, что «сон, как и миф, нуждается в толковании, в переводе с языка символов на язык понятий» [16, с. 6].

Обратимся к первым научным исследованиям в области сна. В своей пятитомной «Онейрокритике» древнегреческий историк Артемидор Далдианский (вторая половина II в. н. э.) составил толкование сновидений, которые в целостности дошли до наших дней и подготовили почву для изучения феномена сна.

В своем «Соннике» Артемидор Далдианский собрал все известные ему достижения античной и эллинистической онейрокритической традиции. Он обратился к опыту уличных гадалок. «Я же, во-первых, почитал делом чести добыть любую книгу о снотолкованиях, а во-вторых, я много лет, пренебрегая клеветой, водился с теми оболганными рыночными гадалками, которых люди важные и надменные обзывают нищими, обманщиками и шутами; и в эллинских городах, и на праздничных сборищах, и в Азии, и в Италии, и на самых больших и людных островах я терпеливо выслушивал рассказы о древних вещих снах и их исполнении» [1, с. 9].

Его представления основываются на простейших психологических механизмах мышления. Например, на замещении частью целого, ассоциациях по сходству и смежности и т. д.

Артемидор разграничивает понятия обычного сна и вещего сновидения: «Вещий сон и простое сновидение различаются тем, что первый предсказывает будущее, а второй указывает на настоящее» [1, с. 10].

В «Онейрокритике» значительную часть занимают толкования природных и растительных образов. В эллинском мировоззрении обожествлялись природные явления, фауна и флора, поля и леса, моря и реки и т.д. «Растительные культы эволюционировали, семиотически трансформировались и подвергались интеллектуальной и художественной переработке. За каждым растительным символом скрывалось божество, обладающее лишь ему свойственным набором характеристик. Растение являлось либо олицетворением, либо атрибутом того или иного бога, а затем символизировалось (текстуально, визуально, ритуально) и становилось общекультурным клише» [28, с. 12].

При толковании снов Артемидор учитывал всевозможные вариации, он опирался на социальное положение того, для кого происходит толкование, также обращался к мифологическим значениям символов, т. е. образы не имеют единого однозначного толкования. Для представителей разных слоев общества одни и те же элементы сновидения трактуются неодинаково.

О природе снов рассуждал и Платон. Сон по Платону – это показатель уровня нравственности человека, не зависящий от представлений человека о самом себе [22, с. 31].

Значительное влияние на традицию толкований снов оказал неоплатоник Макробий. Макробий предложил свою типологию сновидений. Так, он выделил: ниспосланные свыше пророчества (*oraculum*); видения (*visio*); сны, нуждающиеся в интерпретации (*somnium*); ничего не значащие (*insomnium*); болезненные (*phantasma*); кошмарные (*ephialtes*) [20].

Такое представление о сновидениях и их классификация по типу предсказательности на будущее была популярна в Средневековье. Вместе с тем она актуальна в народной культуре и в наше время. На ней основан психоанализ Зигмунда Фрейда и его школы, до сих пор используемый в клинической практике диагностики и терапии неврозов.

Теория сновидений Зигмунда Фрейда была изложена в его научном труде «Толкование сновидений» в 1900 году. Он утверждал, что смысл сна с точки зрения биологии – отдых, а с точки зрения психологии – отключение от внешнего мира.

Ключевые положения теории сновидений из «Толкования сновидений»:

- сновидение является искажением бессознательного, наряду с явным сновидением существует бессознательное скрытое сновидение, содержанием которого являются вытесненные желания;

- сновидения оберегают сон и служат компромиссом между необходимостью во сне и бессознательными желаниями, стремящимися нарушить его;

- в сновидениях проходит своего рода обработка: превращение мыслительных умозаключений в зрительные образы; сгущение и смещение, а также подмена скрытого содержания символами [40].

С древних времен до наших дней огромной популярностью пользуются сонники. Если рассматривать Западную Европу, то там зачастую преобладали именно авторские сонники. Русские сонники были представлены книжными и устными (или народными). Популярнее всего были анонимные произведения данного жанра и записи устного народного творчества.

Несмотря на то, что сонники создавались преимущественно предприимчивыми гадалками и прочими шарлатанами, они пользовались огромной популярностью. Однако стоит отметить, что, например, в XIX–XX вв. составителями сонников являлись и серьезные писатели, и этнографы-фольклористы.

Самым знаменитым сонником можно назвать «Сонник Миллера», изданный в XIX веке Густавом Хиндманом Миллером. В нем содержится достаточно широкое описание сновидений. Оно систематизировано, научно обосновано. Составляя сонник, Миллер руководствовался культурными реалиями своего времени, опирался на специальные профессиональные знания. Одна из главных особенностей «Сонника Миллера» – возможность полисемии образа. То есть многие сновидения можно толковать по-разному в зависимости от тех или иных обстоятельств. Также можно отметить гендерную зависимость в толковании снов; на семантику сновидения может влиять и семейное положение сновидца.

1920–1930-е гг. – самый пик издательства всевозможных сонников. В это же время сон стали изучать с естественнонаучной стороны. Изобрели энцефалограф, который позволил проанализировать процессы, протекающие в мозге человека. Р. Бергером была разработана методика записи электропотенциалов работы мозга в виде графиков. С этого открытия началось успешное изучение природных механизмов сна.

Таким образом, мы видим, что сон – это процесс, который невозможно изучить полностью, поэтому поле работы для исследователей разных областей всегда велико.

1.2 Сон и литература: аспекты соотношения и взаимодействия

В литературном произведении сон является продуктом сознания человека, а не бессознательного, что отличает его от нелитературного явления.

«Литературные сновидения — сюжетные построения, отмечаемые в текстах самых разных народов, эпох и форм литературы» [5, с. 100]. Они встречаются не только в Ветхом Завете, но и в древних текстах шумеров, египтян, ассирийцев, индийцев. Сновидение в них выступают в качестве проводника при общении с Богом. А в текстах античности сны выполняют функцию объяснения происходящих событий, историю которых повествует сам памятник.

Сновидения также выступают сюжетообразующим ядром многих мифов и фольклорных повествований. Сон в таких произведениях письменного и словесного искусства часто сближается со смертью. Такие сновидения становились самодостаточными и законченными повествованиями, однако бесконечно важными для идейного раскрытия текста как целого.

Всего восемь сюжетов со сновидениями мы можем обнаружить в Ветхом Завете, однако во времена раннего христианства начинает оформляться новый жанр литературы (позднее его назовут онейрической автобиографией), и связано появление его с трудами Элия Аристиды. Во главе подобных произведений всегда стояло сновидение, чаще — пророческое. Особенность таких произведений заключается в том, что биография перед читателем предстает в облике того, что приснилось сновидцу.

В контексте Нового времени зарождается художественный прием, основой которого является сновидение. Таким образом, функции данного явления в тексте становятся более обширными. Тут уже можно говорить о психологических снах, снах, на которых базируется структура повествования, даже основа сюжета может представлять собой сон.

Ю. М. Лотман выделил следующие свойства сновидений: семантические, общезнаковые и познавательные — с отсылкой к литературоведению. И. Б. Васильева в статье «Литературные произведения с когнитивной точки зрения» [5, с. 101] пишет: «Ю. М. Лотман рассматривал образы сна пушкинской Татьяны в связи с традиционной символикой: медведь — символ сватовства и брака, это также мифический помощник; водный поток — символическая граница между двумя мирами; мосток — путь между ними, а в контексте романа также символ женитьбы как перехода из одной жизни в другую; лес — «иной мир»; шалаш и чудовища в лесу — образы нечистой силы и ее пространства, допускающие толкование всего этого эпизода как

мифологического нисхождения героини в подземный инфернальный мир и обеспеченное этим ее духовное перерождение» [5, с.101].

Мотив сна углубленно изучался Л. В. Соколовой в работе «Сон Святослава» [31]. В статье рассматриваются вещие сны, предсказывающие то, что произойдет в будущем. Л. В. Соколовой были выделены сновидческие свойства с когнитивной точки зрения, описана их связь с композиционной и структурной частями текста. Исследователь детально рассмотрела сновидческие образы произведения.

Изучением литературного сна занимался и В. П. Руднев в статье «Культура и сон» [25]. Исследователь выделил новую грань литературного сновидения, а именно – пересечение пространственно-временных границ, из чего вытекает такая функция сновидения в литературе, как раскрытие будущего либо же возвращение сновидца в прошлое для того, чтобы исправить какие-либо ошибки.

Мотив сна является атрибутом многих прозаических и лирических произведений. К классическим примерам из русской литературы мы можем отнести сон Святослава в «Слове о полку Игореве», воспринятый героем как предзнаменование, предупреждение о том, что вражда князей не идет на пользу Руси, ослабляет ее. Также вспоминается сон Татьяны Лариной из «Евгения Онегина» А. С. Пушкина, в котором девушка встретила с медведем и различными чудовищами; увидела она во сне и своего возлюбленного, который на ее глазах убивает Ленского ножом. Сон оказывается вещим: медведь, предвещающий неожиданность, переход через реку по мостику – к скорому замужеству, убийство Ленского – к дуэли со смертельным исходом. Сон Обломова («Обломов» И. А. Гончаров), раскрывающий внутренний мир главного героя, был даже опубликован как самостоятельное произведение; сон Раскольникова («Преступление и наказание» Ф. М. Достоевский) о забитой лошади как следствие пережитой в детстве эмоциональной встряски, приснившийся в момент глубоких душевных терзаний Родиона.

Таким образом, сон, проходя существенную модификацию в сознании человека на протяжении веков, принимал разные формы, наделялся сакральностью, магичностью, загадочностью. Произведений словесного творчества, где сон является главным художественным приемом, создано немало. Авторы всегда интересовал и будет интересовать данный феномен. Дмитрий Липскеров не стал исключением: в романе «Последний сон разума» мотив сна проходит тонкой нитью, связывающей круговорот героев и событий воедино, заинтересовывая и заставляя задуматься читателя.

1.3 Сон в мотивной структуре художественного произведения

«Мотив – это обобщенная форма семантически подобных событий сюжетных, взятых в рамках определенной повествовательной традиции фольклора или литературы. В центре смысловой структуры мотива – собственно действие, своего рода предикат, организующий потенциальных действующих лиц и потенциальные пространственно-временные характеристики возможных событий» [24, с. 130]. Такое определение дает «Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий» под редакцией Н. Д. Тмарченко.

Однако мотив воспринимается исследователями разнопланово, что побуждает литературоведов-современников изучать его еще глубже. Началось развитие концепций мотива на рубеже XIX–XX веков. Вопросом изучения данной категории занимались многие авторитетные ученые, например, В. Я. Пропп, А. Н. Веселовский, Б. В. Томашевский, А. Л. Бем и другие.

Концепция А. Н. Веселовского является наиболее продуктивной и неисчерпаемой, исследователи развивают ее в различных направлениях и по сей день. А. Н. Веселовский понимал термин «мотив» так: «Под мотивом я разумею простейшую повествовательную единицу, образно ответившую на разные запросы первобытного ума или бытового наблюдения» [6, с. 305].

В современном литературоведении, рассматривая понятие «мотив» в общем плане, можно выделить повествовательную концепцию мотива (И. В. Силантьев вслед за А. Н. Веселовским, А. Л. Бемом, В. Я. Проппом) и тематическую (В. Е. Ветловская, следуя идеям Б. Томашевского, А. П. Скафтымова, В. Шкловского). Нельзя не отметить, что тематическая трактовка является более значимой, так как она имеет не фабульный, а сюжетный характер, это объясняет то, что при изучении мотивного комплекса произведения анализируются не только определенные события, действия, ситуации, но и значительная часть фактов художественной реальности.

Согласно первой концепции, «мотив – это а) эстетически значимая повествовательная единица, б) интертекстуальная в своем функционировании, в) инвариантная в своей принадлежности к языку повествовательной традиции и вариантная в своих событийных реализациях, г) соотносящаяся в своей семантической структуре предикативное начало действия с актантами и пространственно-временными признаками» [29, с. 96]. Согласно второй – «та простейшая единица темы (выраженная словом, или словами, или предложением, или предложениями), чья дальнейшая разложимость для темы уже безразлична, она не важна» [7, с. 104].

Возвращаясь к «Поэтике», «сон (персонажа) – особая композиционно-речевая форма, обладающая типической структурой. В ее состав входят: 1) границы С. и условно-реального мира, хотя бы одна из которых обязательно фиксируется в тексте, 2) определенный комплекс мотивов, с помощью которого передается содержание С. (особые пространство и время, отличные от тех, в которых происходят события, не включенные в С; типические мотивы смерти, болезни, невозможности убежать от опасности, превращения и др.; детали, которые подчеркивают нереальность событий, происходящих во С, их странность с точки зрения законов действительности); 3) субъектная структура, основная особенность которой - преобладание точки зрения персонажа при возможном несовпадении субъекта речи и носителя точки зрения» [24, с. 240].

Следует осветить вопрос введения сна в повествование. Для этого существуют различные способы: самый популярный – введение повествователем (рассказ со стороны, графически выделяется абзацем/главой) и повествование героя-сновидца (заключается в кавычки).

Отметим также, что сон в разных жанрах литературы отличается. Например, в рассказе, новелле, повести чаще всего присутствует только одно описание сна, что связано с одноплановостью повествования. Система снов может наблюдаться в романе или повести. Как правило, все сновидения в произведении связаны между собой: «Мастер и Маргарита», «Белая гвардия» М. А. Булгакова, «Война и мир», «Анна Каренина» Л. Н. Толстого.

Выводы:

1. Усилиями различных наук и междисциплинарных методологий были выявлены основные особенности феномена сна: семиотичность, психологическая углубленность, актуализация коллективного бессознательного и индивидуального подсознания, медиативная роль между сознанием и бессознательным, жизнью и смертью, явью и инобытием, реальностью и фантазией.

2. В литературном произведении сон применяется как сознательный литературный прием и, соответственно, выполняет функции, отличные от сна как нелитературного явления.

В мифо-фольклорную эпоху сновидения становятся сюжетообразующим ядром: сон как путешествие в иной мир, сон как поиск утраченного персонажа или объекта, сон как смерть.

В средние века создаются «онирические автобиографии» (Георг Миш), в которых сновидение является центральным событием: сама биография предстает перед нами как приснившаяся история, то ли пророческая, то ли исцеляющая.

В литературе Нового времени сон выступает как художественный прием, применяемый на разных уровнях повествования:

- детализирующий значение образов,
- раскрывающий внутренний мир персонажей, мотивы, действия,
- определяющий выход за рамки законов пространства-времени,
- сюжетообразующий фактор,
- формирующий рамки повествования, также сны выполняют психологические и изобразительные функции.

Причем, символическое значение литературного сна может быть инверсией по отношению к архетипическим значениям.

3. С нарративной точки зрения сон может быть включен в дискурс повествователя как рассказ со стороны (графически выделяется абзацем/главой) либо – в повествование героя-сновидца, в этом случае заключается в кавычки.

4. Способы введения сна как особой композиционно-речевой формы в повествование различны:

1) сон может быть отделен от условно-реального мира хотя бы одной из повествовательных границ, что обязательно зафиксировано в тексте,

2) сновидность повествования выявляется через определенный комплекс мотивов: особое пространство и время, отличные от тех, в которых происходят события; мотивы смерти, болезни, невозможности убежать от опасности, превращения и др.; детали, которые подчеркивают нереальность событий, их странность с точки зрения законов действительности;

3) субъектная структура может создавать атмосферу сна – в том случае, когда преобладает точка зрения персонажа при возможном несовпадении субъекта речи и носителя точки зрения.

ГЛАВА 2

МОТИВ СНА В РОМАНЕ Д. ЛИПСКЕРОВА: ФУНКЦИИ И КОДЫ

2.1 Сон в художественном мире Д. Липскерова

Переплетение реального и фантазийного, явного и тайного, жизни и смерти является доминантой стиля Дмитрия Липскерова. Эту особенность художественного мира автора мы наблюдаем уже в первом его романе «Сорок лет Чанчжоз» (1996). Основа произведения – хронотопическая модель «Ста лет одиночества» Маркеса, в фантастическом романе присутствуют элементы абсурда, а также сугубо русские сюжетно-тематические элементы. Автор прибегает к средствам пародии и иронии.

В романе «Осени не будет никогда» (2009) наблюдаются те же тенденции: подробное описание жизни москвичей и работы столичной милиции переплетается магией и чудесами в жизни героев. Сюжетообразующим элементом является мотив превращения.

В произведениях «Пространство Готлиба» (1998), «Пальцы для Керолайн» (2001), «Родичи» (2001), «Эдипов комплекс» (2002), «О нем и бабочках» (2016) Дмитрий Липскеров сочетает черты как фантастического, так и реалистического романа. В них автор поднимает вечные вопросы и дает читателю возможность ответить на них самостоятельно.

Наиболее интересным, на наш взгляд, является «Последний сон разума».

Роман «Последний сон разума» (2000) особо примечателен своими интертекстуальными связями с офортами Франсиско Гойи «Капричос». К 43-му офорту «Сон разума рождает чудовищ» отсылает название произведения. Гойя утверждал: «Когда разум спит, фантазия в сонных грезах порождает чудовищ, но в сочетании с разумом фантазия становится матерью искусства и всех его чудесных творений» [8, с. 82]. Дмитрий Липскеров же уподобляет сон разума смерти, но не в привычном ее понимании. Для кого-то эта смерть становится мгновенным сном, а для кого-то – вечным, причем, «умирая», человек может подарить жизнь многим другим людям. Как и Гойя, Липскеров вводит в повествование магических существ, но они предстают в облики простых людей, наделенных какими-либо магическими качествами (Синичкин рождает из ног яркую рыбку, Айза и Илья перерождаются в облики рыб, птиц, насекомых, младенцы обладают даром ясновидения и исцеления). При всем этом автор довольно реалистично описывает будни русского человека. Российские реалии оказываются бесконечно жестокими, довольно подробно рассказывается о работе милиции. Также в центре внимания жизнь людей низших слоев общества.

Следует отметить принадлежность изучаемого романа к направлению неомодернизма. Одной из самых ярких черт, проявляющихся в произведении, можно назвать стремление автора к диалогу культур, так называемая «тоска по мировой культуре» [32, с. 480]. В подтверждение этому положению – использование Липскеровым различных по своему содержанию культурных вех разных народов, в большей мере это дзэн-буддизм и христианство. Казалось бы, два противоположных полюса с абсолютно различающимися философскими основами, однако Д. Липскерову удается органично соединить черты обоих в своем романе, и, признаться, успешно.

Неомодернистские герои задумываются о проблеме смерти, о функционировании времени в разрушительном контексте. Они интересуются историческими реалиями, философски рассуждают на тему проблемы времени. Данная черта направления прослеживается в образах младенцев-пророков, пришедших на землю спасти и предупредить человечество. Именно в их мыслях и диалогах с окружающими находят отражение глубокие философские рассуждения. Эти персонажи приходят как бы из потустороннего мира и, выполнив все необходимое на земле, покидают ее. Происходит это через призму сна-смерти: кто-то превращается в дерево, умирая (или погружаясь в сон) в облики человека и обретая новую жизнь, став безмолвным древом, кто-то намеренно уходит под воду, чувствуя каждой клеткой тела наступление вечного сна. Они стоят выше обыкновенного человечества, они знают больше остальных, они побеждают грех и мрак, прорываются сквозь быт землян, уходя в вечное.

Также отметим, что для произведений неомодернизма характерна «командная работа» участников литературного процесса, целью которых является актуализация художественной реальности. Диалог автора и читателя в данном аспекте архиважен, ведь автор передает бразды в руки читающего. Сначала он погружает нас в состояние неопределенности, заставляет задуматься о причинах и следствиях описываемых событий, побуждает составить логическую цепочку (на сколько это возможно), а потом, когда, казалось бы, ответ почти рядом, обрывает уже привычное повествование, замыкает круговорот событий, сбивая с толку читателя и предоставляя ему возможность поразмышлять над открытым финалом, выдвигать теории и догадки.

Из данных суждений следует и нелинейность повествования, которая в очередной раз подчеркивает идею о подчинении человека течению времени и одновременно о безграничности его сознания, бесконечной силе бессознательного. Кольцевая композиция, имеющая спиралевидные включения, включающая ретроспекции и резкую смену повествований, позволяет автору ставить вечные вопросы: А что там, в недрах человеческого

сознания? Как бессознательное влияет на жизнь человека? Силен ли человек перед временем? Перед Вселенной?

Еще одна черта – попытка восстановления прошлого, «отвоевания его у бытия» [32, с. 480]. Она проявляется как на уровне конкретных персонажей (например, Ильи Ильасова, который живет в воспоминаниях о возлюбленной, или жены Синичкина, мечтающей о счастливом прошлом с мужем), так и на уровне всего повествования: Д. Липскеров поднимает обширные культурные пласты, соединяя их воедино, даря новую жизнь в сознании читающего.

Также герои в произведении постоянно стоят перед нравственным выбором, в романе автор создает систему разных точек зрения, обязательно обращается к «фантастической и гротесковой образности» [32, с. 480].

В романе «Последний сон разума» сон присутствует на протяжении всего повествования. Это связано с тем, что весь роман и есть описание долгого предсмертного сна девушки Айзы (по одной из версий, т. к. произведение имеет открытую концовку, все происходящее можно трактовать по-разному). Кроме того, в этот сон вкрапляются и сны других персонажей. Таким образом, данное произведение представляет собой квинтэссенцию сна, открывающего перспективы для фантазии автора.

В произведении наблюдается смешение сна и яви, ирреального и реального: «И вдруг то тут, то там из воды стали выскакивать рыбки, плескаться, кто выше выпрыгнет, словно старались искупаться в иной среде, в лунном свете. Через мгновение над озером все заблестело серебром, и тысячи металлических отражений ослепили глаза Ильи» [12, с. 8] <...> «Ах! – произнес Илья, когда стайка рыбок запрыгала возле самого его лица, касаясь тельцами щек, а некоторые, самые отважные, пронеслись в полете над бритой головой, царапаясь нежными животиками о жесткую поросль. Откуда здесь такие рыбы? – подумал Илья напоследок. – Здесь же только бычки водятся...» [12, с. 8]; «Удалось разглядеть лишь часть ног, возле самого паха, так как пошевелить ногами Синичкин не мог и явственно понимал, что этой ночью ляжки опять раздались вширь. Но и того, что ему удалось увидеть, было достаточно для смятения. Из-под истонченной до стеклянной прозрачности кожи прямо в самые глаза Синичкина смотрели голубые глазки маленькой рыбки с бензиновым хвостиком, которым она плавно шевелила» [12, с. 13].

Границы фрагментов сна и яви намеренно стираются: «Синичкин вошел в квартиру Ильасова и обнаружил прямо посередине комнаты огромного черного таракана. Чудо природы, подумал милиционер и автоматически наступил на насекомое, расплющивая его о паркет. Самое поразительное, что, когда Синичкин отступил на шаг, от таракана и следа не осталось. Ни крыльев, ни внутренностей, даже капли не обнаружилось. – Ах, – проговорил Ильасов, *рассеиваясь в пространстве. Тараканье тело татарина распалось на атомы и*

превратилось в ничто. Ничто – это бесконечная малость» [12, с. 71]; «Он увидел большую серую морду, которая скалила пасть, где был единственный зуб, сверкнувший в лунном свете золотом. Затем рыба морда на глазах пьяного *начала меняться – и завершила свое преобразование*, став лысой человеческой головой с азиатскими чертами» [12, с. 15].

Способы смешения реального и фантазийного различны.

Введение сновидческих фантазий может обосновываться размыванием границы яви – состоянием не вполне завершившегося пробуждения («не отошел полностью от сна»): «Участковый проснулся посреди ночи от сильного дискомфорта, открыл глаза и разглядел некое свечение, исходящее из-под пледа. *Еще не отошедший полностью ото сна*, он скинул плед и потерял дар речи в одночасье. Его раздувшиеся до невероятных размеров ляжки, растянувшие ноги почти в шпагате, источали из себя свет, как будто в каждой из них было заключено по стосвечовой лампочке. Были видны все капилляры, просвечивала желтым жировая прослойка, и гуляли взад-вперед некие воды» [12, с. 11]. <...> «Ему привиделась в сих водах рыбка с бензиновым хвостиком под названием гуппи. Такие плавали в аквариуме вестибюля главка в большом количестве, плодясь тысячами. Представительница таковых плыла сейчас в глубинах одной из его ног» [12, с. 11].

В других случаях, например, оживание фотографии маркируется словом «показалось»: «На секунду Илье *показалось*, что иллюстрация задвигала жабрами и зачмокала губами, но, прикрыв на мгновение красные воспаленные глаза, а затем открыв их свету, татарин убедился, что иллюстрация – это фотография, а фотографии – неживые» [12, с. 6].

Один из частых у Д.Липскерова мотивов – **сон-превращение**: «От сознания того, что он пойман, Илья взметнулся к поверхности, а затем резко ушел в сторону, пытаясь освободиться от крючка. Боль была невыносимой, чудовищной, но рыба старалась ее не замечать, так как внизу оставалось будущее ее потомство, и чтобы его охранять, необходимо было сорваться со смертельного острия» [12, с. 17]. <...> «Он с удивлением обнаружил себя спеленатым сетью и пошевелил конечностями, чтобы освободиться. Правую ногу ожгло болью, и татарин изогнул шею назад. Он не удивился, увидев вместо ноги обрубок, тотчас вспомнил, что с ним произошло, и зачем-то хихикнул» [12, с. 17].

Сон-смерть актуализирует архетипические корни образа сна как путешествия в иной мир: «Она не почувствовала, как ожгло тело. Не увидела черной как небо воды, просто от души глотнула ее, а потом, напившись, вдохнула колодезный холод и вмиг наполнилась им до краев. Она не умерла, а, отяжелев, стала опускаться ко дну, пока не коснулась его ногами, а затем

встала и вовсе уверенно. На крошечное мгновение к ней вернулось сознание, и она было подумала, что превращается в рыбу, что умеет дышать под водой, но это было ее последнее предположение...» [12, с. 64].

Не существует единого мнения у критиков по поводу самого главного сна. Был ли это сон Ильи, либо же это предсмертное видение Айзы. А может, они оба увидели это перед своей смертью. На наш взгляд, сон все-таки принадлежит Айзе, и видит она его на заре своей жизни, погружаясь в вечность.

На протяжении всего произведения автор держит читателя в сильнейшем напряжении, и лишь на последних страницах частички паззла складываются воедино, переворачивая все в сознании читателя. Это является характерной чертой поэтики Дмитрия Липскерова.

Текст строится на бесконечном чередовании обыденных жизненных сцен с фантазийными, однако и те и другие представляются крайне реалистичными, что заставляет верить даже в самое абсурдное и невозможное. Например: «Митрохин оглядел дочь, губы которой размазались под нос дешевой помадой, а сама их сочность была подтенена синевой. В одежде наблюдался беспорядок, а грудь вольно жила под блузкой, освобожденная от лифчика. Отец помнил, что дочь, уходя днем к подруге, лифчик надевала, и по совокупности изменений в своем отпрыске понял, что Елизавета блудила» [12, с. 15], «Он лежал на дне между камнями, пока мозг вновь не заработал и не сказал своему хозяину, что он попросту проглотил свою возлюбленную, а еще проще – съел любовь!» [12, с. 16].

Сон легализует **мотив превращений** в структуре романа. После прочтения произведения можно провести параллель с «Метаморфозами» древнеримского писателя Апулея, в которых прослеживается мотив превращения. Он же присутствует и в нашем произведении. Интертекстуальные связи делают роман открытым для интерпретаций, ограняя его новыми скрытыми смыслами.

Как известно, понимание сновидения, формирующееся в сознании человека веками, отождествляло **сон и смерть**. Мотив смерти преследует мотив сна на протяжении всего произведения. Это и гибель девушки, и несостоявшаяся смерть татарина после избиения, это череда смертей после перерождений Айзы и Ильи, это смерть любимого питомца главного героя, и гибель сотен младенцев-потомков несчастных влюбленных. Эту цепь перечисления можно продолжать до бесконечности, т.к. смерть идет об руку со сном в данном произведении. Данный факт подчеркивает неразрывность понятий «сон» и «смерть» в подсознании человека и глубокую осведомленность автора в затронутом вопросе: «Смерть не обратная сторона жизни, – продолжила Жанна, и Петрову показалось, что из ее чуть раскосого

глаза выкатилась слезинка. – Смерть – это... – она подбирала слова. – Это – как снотворная таблетка... Ты засыпаешь после боли, а там сон...» [12, с. 61]; «Смерть – не злая тетенька, которая подливает вам в шампанское яду. Смерть – просто как выключатель. Когда лампочка накалилась до предела, ее нужно отключить. Почему же смерть отвратительна, если вы ее сами призываете?» [12, с. 64].

Следует отметить, что в романе преобладают именно кризисные сны (по терминологии Бахтина) [3, 171 с.]. Такие сны приводят героя к обновлению и перерождению, что мы и наблюдаем на примере Айзы и Ильи, каждый сон-смерть они встречали в новых обликах. Данная вариация сна помогает увидеть совершенно иной мир, отличный от человеческого.

Таким образом, можем выделить функции сна в романе «Последний сон разума»:

Сюжетообразующая.

Мотив сна является ведущим мотивом в сюжете произведения, его «скелетом», опорой, на которой строится повествование.

Психоаналитическая: обличительная и объясняющая функция.

Сон вскрывает тень и самость персонажей: пороки, страхи, болезни.

Моральное уродство мира показано Липскеровым в мельчайших подробностях. Создав обывательский мир персонажей, имеющих свои изъяны и пороки, автор умело обличил русского человека в лицемерии, гордыне, эгоизме, злости, зависти и других отрицательных качествах, присущих человеку. Распутный образ жизни, пьянство, жестокость, равнодушие – все это в подробностях раскрывается в романе посредством введения мотива сна.

Тем не менее за каждым порочным поступком персонажей стоит какая-либо душевная травма, чаще всего – детская. Автор с психологической точностью и скрупулезностью создал образы травмированных людей XX столетия, которые вобрали в себя все ошибки воспитания и жизненного устройства общества в целом.

Терапевтическая.

Светлой частью романа можно назвать лишь любовь. Сильную и нескончаемую. Болезненную и самоотверженную. Глубокую и настоящую. Любовью пропитано все произведение. Пока она жива, хочется верить в лучшее.

Роман вобрал в себя бесчисленное количество мотивов сна. Тут мы встречаем и сон-смерть, и сон наяву, и сон-воспоминание, и т. д. Т. е. автор глобально подошел к созданию онейрической картины мира в произведении, он ввел все черты, присущие сновидению: смерть, болезнь, превращения. Жизнь и смерть лавируют в онейрическом пространстве, переплетаются и борются друг с другом, заставляя читателя затаить дыхание.

2.2 Коды художественного текста: семантика и функции

Сон как функциональный элемент структуры и семантики романа позволяет вводить тот или иной код повествования (культурный, зооморфный и др.), переключать регистр повествования с якобы правдоподобных ситуаций на сновидческие.

Код – это система знаков, передающая семантику, зашифрованную с помощью определенного набора образных элементов. «Код художественного текста может включать в себя различные элементы, такие как язык, стиль, символы, метафоры, образы и другие литературные приемы. Он служит средством коммуникации между автором и читателем, позволяя передать эмоции, идеи, настроение и глубину произведения» [24].

Доминирующим в романе «Последний сон разума» является *ихтиологический код*.

Д. Липскеров вплетает в канву романа образ рыбы (сомы, пираньи, дельфины, фантастические рыбы присутствуют на протяжении всего повествования). Ихтиологический код можно назвать ведущим кодом в произведении, так как именно образ рыбы сопровождает читателя по ходу прочтения книги.

Образ рыбы достаточно распространен в обычаях и верованиях народов мира. Рыба выступает как символ жертвы, плодovitости, она связывает между собой небо и землю. В раннехристианской церкви символ рыбы соотносили с Христом. «Греческое слово «Ихтис» (рыба, отсюда «ихтиология», наука о рыбах) можно прочесть как акроним (сокращение по первым буквам) имени Иисуса Христа, состоящий из начальных букв слов: Ἰησοῦς Χριστὸς Θεοῦ Ὑιὸς Σωτὴρ (Иисус Христос Божий Сын Спаситель)» [37]. Ихтиологические мотивы отсылают нас к символике раннехристианской церкви. Образ рыбы широко встречается в эпизодах Евангелия.

В Энциклопедии символов рыбу относят к знакам Христа: «В раннехристианской церкви Христа называли Большой Рыбой, поскольку его рождение приходится на начало эпохи Рыб, согласно астрологическому разделению эпох по знакам зодиака» [2, с. 191].

Рыбу часто изображали в церковном искусстве. В пример можно привести мозаику V века в израильской Церкви Умножения Хлебов и Рыб. Мозаика изображает рыб и корзину с хлебами, является уникальным образцом раннехристианского искусства. А в Каппадокии в пещерной церкви на фреске XIII в. под названием «Тайная вечеря» изображено тело Христово. Но не в привычном облике – в облике рыбы на блюде.

Повествование начинается со знакомства с центральным персонажем. В главе «Крым» мы узнаем о татарине Илье Ильясове, который является

торговцем рыбы уже сорок три года и питает к ней нездоровый интерес. Он увлекается всем, что связано с рыбой, заводит себе питомца-сомика: «Когда выдавалась свободная от работы минута, Илья засовывал в теплый аквариум руку и поглаживал мозолистой ладонью скользкую спину сомика со всей нежностью, на какую был способен. Рыбина любила своего хозяина и в благодарных порывах присасывалась губами к среднему пальцу татарина и сосала его нежно, как новорожденное дитя, – мягкими, беззубыми деснами. В такие мгновения продавец рыбы был всемерно счастлив» [12, с. 5], наблюдает за поведением дичайших пираний в своем магазине: «рыбьи зубы, крючковатые и хищно белые, вызывали в татарине любопытство, даже некий страх, и он приобрел пяток иностранок для эксперимента» [12, с. 5], интересуется экзотическими рыбками и даже сам превращается в рыбу.

Образ рыбы становится ключевым во всем произведении: в рыбу обращаются Айза и Илья, рыбка с бензиновым хвостиком плавает по просторам раздувшихся ног участкового Синичкина.

В образе Ильи Ильясова очевидно получает реализацию пословица «без труда не выловишь и рыбку из пруда»: Илья – трудолюбивый работник, который понимает, что для достижения желаемого нужно хорошо потрудиться. Он ответственно относится к своей деятельности. Кроме того, он так умело справляется со своими обязанностями, что окружающие люди не понимают, как ему это удастся. Символично в этом плане и то, что Илья трудится не только на работе. Его вечная гонка за любимой Айзой, попытки продлить встречи, сохранить ей жизнь, спасти потомство также находят отражение в данной пословице, а это в очередной раз подтверждает неразрывную связь современной русской литературы с фольклорными истоками.

Первый сон героя связан с его возлюбленной Айзой: «...снилась ему Айза, юная татарочка из детства, от которой осталось лишь сладкое воспоминание, томящее сердце даже во сне» [12, с. 6]. С помощью введения данного сна в повествование мы узнаем историю жизни Ильи. Девушка погибла в пучине волн, а юноша без конца твердил, что она превратилась в дельфина. Если обратиться к словарю архетипов коллективного бессознательного, то дельфин – аллегория спасения; символ открытости, стремительности, свободы [27, с. 43]. Можно предположить, что данный факт послужил отправной точкой для отождествления девушки с этим существом, ведь только рядом с ней Илья чувствовал себя живым.

Упоминания дельфина можно встретить как в средневековых сборниках зоологических статей, так и в памятниках античности. Этот образ отличается запутанностью и сложностью семантики. Словарь сюжетов и символов в искусстве дает следующее пояснение к дельфину: «Рыба в представлениях

первых христиан символизировала их веру. Это часто был дельфин, поскольку рыба, поглотившая Иону, была «большой рыбой» (по русской Библии — кит). В этом сюжете видели прообраз смерти и Воскресения Христа и, вероятно, по этой причине дельфин стал символом этого» [36, с. 206]. У христиан дельфин – Христос, спаситель душ, который переносит их через смертные пучины [11, с. 68].

В античной мифологии дельфин – атрибут Нептуна, Венеры, Арион и Фортуна передвигаются на дельфине, также он запряжен в колесницу Галатеи. Прыгнувшие за борт моряки превращались в дельфинов.

Таким образом, превращение Айзы в дельфина можно считать воплощением веры и надежды Ильи Ильясова. Всю жизнь после несчастного случая мужчина с особым трепетом и интересом относится к любым представителям класса Рыбы. Возможно, что именно таким образом он подкрепляет любовь к юной Айзе и бережно несет память о ней через года.

Перерождение в дельфина – один из первых аспектов произведения, отсылающих нас к *реинкарнациям дзэн-буддизма*. Под реинкарнацией подразумевается вера в перерождение души после смерти в новое тело. Эта концепция является одной из основных в буддизме и широко распространена в странах, где преобладает данный религиозный культ. В буддизме реинкарнация не связана с понятием наказания за грехи или вознаграждения за добрые поступки. Сторонники буддизма убеждены, что каждое живое существо переживает цикл перерождений, который заканчивается только по достижению нирваны – такого состояния, при котором человек полностью освобождается от страданий.

Говоря о буддизме, нельзя не упомянуть четыре благородные истины:

- вся жизнь есть страдание: рождение – страдание, болезнь – страдание, не достижение желаемого – страдание, словом, вся привязанность к земному есть страдание;

- причина страдания – желания;

- прекращение, освобождение от страданий;

- восьмеричный путь, ведущий к нирване” [39].

В такой картине мира человеческая жизнь полна страданий, мучений, беспокойств. Страдание преследует человека на протяжении всей жизни, оно не имеет начала и конца и никак не связано с грехами человека. Учение не отрицает положительных событий, которые приносят удовольствие, но удовольствие нельзя противопоставить страданию. Так и Илья Ильясов, и остальные герои романа находятся в постоянном круговороте из беспокойства, боли, страха, мучений и болезней (оторванная культя Ильясова, больные ноги и бесплодие Синичкина). Да, у каждого есть какая-то отдушина, однако

каждый персонаж находится в клетке своих мыслей и жестокости окружающего мира. Счастливых людей в созданной автором картине нет.

Желания порождают страдания. Все герои романа чего-то желают: кто-то – подвигов и славы, как Синичкин, кто-то – детей и мужа, как Кино Владленовна Дикая, а кто-то – воссоединения с потерянной любовью, как татарин Илья. Когда человек желает того, чего не может получить по каким-либо причинам, он обрекает себя на вечные страдания.

Как утверждает Будда, возможно достичь состояния, в котором страдания прекращаются. Главное условие – освободить разум от каких-либо желаний и привязанностей. Тогда возможно выйти из колеса сансары и достичь нирваны. Мы не можем сказать, что кто-либо из героев произведения дошел до этого этапа, так как каждый поглощен своими мирскими проблемами и не задумывается о том, что выше этого. Даже главным героям романа в череде своих перевоплощений, встреч и расставаний не удалось разомкнуть сансару и достичь нирваны. По крайней мере, автор не дает нам финала истории двух любящих людей. Концовка настолько размыта и непонятна, что кажется, что круг и вовсе никогда не разомкнется. Тут мы можем только догадываться.

Таким образом, *в романе Д. Липскерова можно выявить отсылки не только к христианскому мировоззрению, но и восточно-азиатской религии, философской традиции – буддизму.*

Значим для архитектоники превращений в романе и **орнитологический код**.

Наравне с образом рыбы, в сновидении фигурирует и образ птицы. Будучи широко распространенной в мифологии, птица внедрилась вглубь семиотических кодов многих культур света. Образ птицы встречается не только в литературе, но и в живописи, фольклоре, геральдике – данный список можно продолжать бесконечно. «Символический образ птицы, воплотивший в себе устойчивый архетип, объясняющий реальность, открывает нам наиболее древнюю форму восприятия человеком действительности. В формате современной науки понятие „орноморфный архетип” выступает как инструмент исследования закономерностей исторического развития, приобретая статус метатеоретической категории, которая служит источником новых знаний о культуре» [26, с. 226].

Обратимся к образу вороны, который имеет место в повествовании. Илья Ильясов живет недалеко от свалки, где вороны являются постоянными жителями. Они летают огромными тучами, питаются отходами и падалью, нагнетают обстановку. Встреча Ильясова с этими птицами привела к серьезным последствиям. Татарин шел выкидывать дохлую крысу, которую подкинули ему очень «доброжелательные» соседи, когда одна из ворон

выхватила ее, да еще и расцарапала щеку и откусила часть уха. Зверское нападение птиц стало отправной точкой чего-то мистического и загадочного: «Они поднялись всем дьявольским сонмом, сразу заслонив солнечный луч благословения» [12, с. 28]. Эта птица упоминается и при описании волос девушки, которая была одной из трех выживших младенцев: «С воронным отливом, они отражали свет комнатной лампочки и все же еще были недостаточно длинны, чтобы целиком скрыть наготу» [12, с. 61].

Обратившись к Энциклопедии символов Купера, можно узнать, что «...у китайцев черная ворона означает зло, коварство, неудачу и провалы в делах. В христианстве она символизирует одиночество. У евреев символизирует падаль и трупы» [11, с. 46]. Мы можем выявить переплетения данного толкования с романом Липскерова. Во-первых, встречи Ильи Ильясова с воронами всегда заканчивались плачевно: вспомним, как они откусили ему кусок уха или хотели заклевать, когда он пребывал в облике сома. Во-вторых, Илья Ильясов совсем одинокий человек. У него нет ни родственников, ни друзей. Наличие свалки с воронами около дома героя в очередной раз указывает на его одиночество и незащищенность в суровом мире. В-третьих, именно вороны безжалостно разрывают потомство Айзы и Ильи, которое вылупилось из икринок, приняв облик человеческих младенцев. Таким образом, ворона не только символизирует одиночество героя, но и делает все для того, чтобы он оставался одиноким.

После встречи с воронами Илья решил искупаться в карьере ночью, что само по себе очень странно, так как он всю жизнь обходил воду стороной, ведь именно эта могучая стихия отняла у него первую и последнюю любовь: «Это желание было столь странным, столь неожиданным для старого татарина, так как с момента гибели Айзы, уже много десятков лет, он никогда и нигде не купался. Ни в морях, ни в речках. А тут вдруг такая непреодолимая сила потянула его к воде, что он стал незамедлительно раздеваться, складывая одежду на большой валун, вросший наполовину в песок. Он снял рубаху, цокнув языком, когда ткань оторвалась от раненного места, затем брюки и, на мгновение замешкавшись, трусы» [12, с. 8].

Татарин наблюдает невообразимую картину: сотни рыбок, отражая серебристый свет луны, выпрыгивают из воды. А затем он сам превращается в рыбу. С этого момента странные события, свойственные сновидениям начинают активно преследовать главного героя, наполняя его жизнь краткосрочным наслаждением любви и адскими муками. В главе «Рыбий царь» Ильясов в облики сома начинает свой странный путь. И даже здесь он встречается с вороной, которая погибает, утащенная им в воду.

На протяжении всего романа автор возвращает читателя к образу вороны, ведь именно он как ничто другое очень тонко передает весь трагизм

происходящих событий и возглавляет все ужасные моменты в жизни Ильи Ильасова. Мыкин стреляет в ворону, которая занимается поеданием той самой дохлой крысы, зверски отобранной у татарина. Эта маленькая деталь начинает связывать героев. Затем Мыкин с Синичкиным обнаруживают кусочек человеческого уха. Теперь герои становятся неразрывно связанными.

Помимо образа вороны мы встречаемся с образами голубя, воробья и колибри. И это весьма символично: согласно словарю архетипов, голубь – духовная сила, сублимированное либидо, душа после смерти, благодать Святого Духа; огонь, льющийся с небес [27, с. 43]. Также голубь «символизирует дух жизни, душу, переход от одного состояния к другому, дух света, непорочность (но в некоторых традициях – символ сладострастия)» [11, с. 58]. Голубем Илья Ильасов возрождается после своей смерти в облике рыбы. Воробьи на Руси считались проклятыми птицами, а в произведении именно при участии этих пернатых случается смерть Айзы-колибри. Айзе, как и этой маленькой птичке, приходится прилагать массу усилий, чтобы держать равновесие и оставаться рядом с Ильей. При встрече с ней Илья Ильасов ощущает себя безгранично счастливым, хоть и недолго. Автор предлагает читателю метафорический образ жизни героини, сравнивая ее с маленькой птичкой, жизнь которой также скоротечна и проходит в постоянном движении. Айза – лучик надежды. Она всегда предстает в облике маленького яркого существа, приносящего счастье и радость Илье. Синичкин прибывает к окну термометр в виде колибри. Маленькая, ускользающая надежда преследует героев на протяжении всего повествования. Образ птицы встречается еще и на таблетках Елизаветы Митрохиной, которые являются наркотиками. Как мы видим, образы птиц в произведении отсылают нас к нелегкой судьбе каждого героя.

В определенный момент повествование перестраивается на *энтимологический код*.

Третий ключевой образ – насекомое. Айза переродилась в стрекозу, несущую перемены. В Энциклопедии символов отмечается, что стрекоза «может разделять символизм бабочки, олицетворяющей бессмертие и регенерацию. У американцев олицетворяет вихрь, быстроту и активность. У китайцев – лето, нестабильность, слабость. У японцев национальная эмблема «Остров Стрекозы», но также и символ безответственности, безнадёжности» [11, с. 320]. Итак, отображение значения регенерации мы напрямую видим в тексте. Как и бессмертия, так как наши герои бесконечно перерождаются. Вихрем, быстротой и активностью характеризуются события, происходящие между Ильей и Айзой. Герой не успевает опомниться, как теряет любимую и отправляется на ее поиски после очередного перевоплощения. А безнадёжность – основа повествования. Ее ощущает каждый герой в каждой

жизненной ситуации. От нее никуда не скрыться, как и не скрыться Илье от мучительной разлуки с любимой.

Татарин перевоплотился в большого черного таракана. Мы считаем, что именно это насекомое было выбрано неспроста. Илья Ильясов, подобно Грегору Замзе в «Превращении» Кафки, принял облик большого насекомого. Через этот образ передается тотальное одиночество героя. Перевоплотившись в таракана, он окончательно потерял связь с миром людей и был раздавлен капитаном Синичкиным, который вообще не понял, был ли этот таракан в действительности, потому что от него не осталось ни следа. По древним славянским поверьям, убить черного таракана – к болезни. Так Синичкин навсегда обрекает себя на бесплодие.

Мы упорядочили встречи и превращения героев (таблица 1).

Таблица 1 – Встречи и превращения героев романа «Последний сон разума»

Встреча	Облик		Обстоятельства	Гибель
	Айза	Илья		
№ 1	Маленькая экзотическая рыбка	Большой сом	Айза откладывает икру в водоеме, Илья ее осеменяет	Айзу уносит ворона
№ 2	Яркая колибри	Голубь-сизарь	Встреча под крышей, наслаждение друг другом, воробьи пытаются съесть Айзу	Айза, спасаясь от воробьев, сгорает в финской бане при спортзале

№ 3	Стрекоза	Таракан	В квартире Айза не узнает Илью	Ее придавило обложкой рыбьего атласа, Илья ел Айзу два дня и две ночи
-----	----------	---------	--------------------------------	---

Использование различных архетипов и символов в тексте акцентирует внимание на мифологическом мышлении человека. Архетипические образы и культурные символы аккумулируют многовековой культурный опыт, именно через них автор соединяет прошлое народа с его настоящим, за счет чего на архетипическую основу наращиваются новые смыслы. Автор ювелирно вплетает в канву произведения архетипический опыт, различную культурную семантику мифологем и символов.

Важным является постоянно повторяющееся *число три, отсылающее читателя к библейским мотивам* (триединство Бога, три апостола, три дня, проведенные Ионей во чреве кита). На наш взгляд, трех младенцев, которые выжили после нападения ворон, можно отождествить с пророком Ионей. Иона попал во чрево могучей рыбы. Все происходило в океане, а океан в христианстве – это место обитания всего демонического, он подобен аду. Младенцы, как и Иона, попали в своеобразный ад, который находился на земле. Там, среди грешных, распутных людей, они выполняли свою миссию.

Интересен тот факт, что Илья Ильясов – крымский татарин, проживающий в Москве, что является мотивировкой введения *мифопоэтики крымских татар*. В. А. Франжуло в статье «Изображения животных, рыб и птиц в предметном мире крымских татар» [34] акцентирует внимание на мифопоэтической картине мира данного народа, в которой особое место занимает как ихтиологическая, так и орнитологическая символика. На гончарных изделиях мастеров Крыма присутствуют различные рыбы, а также птицы (в частности, голуби). В автор исследования утверждает, что мотив птицы является самым устойчивым в народном творчестве: он встречается в поверьях, легендах, сказках и т.д. «Самое древнее изображение птиц – пара голубей, обращенных друг к другу наклоненными к земле головами (в знак печали), размещенных на надгробии XV в. найдено в Эски-Юрте» [34, с. 102].

Барочные культурные смысловые слои проявляются в произведении через разнообразие символов и метафор и иллюзорность. Противостояние человека и мира, наполненность духовным началом, фантазийность, варианты в толковании – черты данной концепции в романе.

Особое внимание следует уделить названию произведения. Оно отсылает к знаменитому произведению *Франсиско Гойи «Сон разума рождает чудовищ»* из серии офортов *«Капричос»*, где художник, как и Липскеров, обращает внимание на пороки человечества. Данный офорт нумеруется 43-м, что отсылает нас к главному герою романа, который 43 года питает нездоровый интерес к рыбе.

Выводы по главе:

В романе переплетаются различные культурные пласты. Образный план повествования можно трактовать как через библейские мотивы, так и через дзен-буддистскую философию, барочные слои и мифологию, что делает его многогранным.

Таким образом, мы можем говорить о многокодовости литературного текста. В произведении один план сменяется другим, происходят многочисленные реинкарнации героев, меняются места их встреч и гибели. Смена кода происходит достаточно часто и быстро, что наполняет роман новыми смыслами и загадками, над которыми предлагается поразмыслить читателю. Дмитрий Липскеров создал произведение, актуализирующее разноплановые культурные коды.

Для художественных кодов романа характерна:

- символичность (каждый символ имеет как универсальное значение, так и индивидуально-авторское);
- контекстуальность (все мифологемы и архетипы, попадая в контекст произведения Липскерова, раскрывают новые смыслы);
- интертекстуальность (содержит ссылки на другие произведения, что создает новые значения и связи);
- многозначность (за счет скрытых смыслов, символики и аллюзий), что открывает перспективы различных интерпретаций

ГЛАВА 3

МЕХАНИЗМЫ СОЗДАНИЯ ОНЕЙРИЧЕСКОГО ХУДОЖЕСТВЕННОГО МИРА

3.1 Повествовательные границы сна: нарушения и смещения

Повествование в романе ведется от третьего лица, что позволяет наиболее гибко описывать происходящие события. Рассказчик не является внутренним персонажем истории, он не вовлечен в сюжетный ход произведения, однако это не мешает ему раскрыть всю суть человеческого характера, осветить многогранность и порочность русского человека, создать иллюзорный мир, соединяющий прекрасное и ужасное, высокое и низкое, комическое и трагическое. Автор погружает читателя в глубины романа без каких-либо ограничений. Каждого персонажа раскрывает подробно.

Повествование от третьего лица дает возможность использования разнообразных приёмов психологического изображения: в повествование органично включаются внутренние монологи, письма, исповеди, фрагменты дневников, сны, видения и т. п.

Вместе с тем третьеличное повествование определяет свободу художественного времени: время то останавливается и фиксирует скоротечные эмоциональные состояния и кратко описывает длительные периоды, не несущие психологической мотивации и выступающие сюжетными связками. Такие приемы переключают читательское внимание с деталей действия на подробности душевной жизни и повышает значимость психологического изображения.

Идентифицировать границы сновидения в романе достаточно сложно, так как автору свойственно обрывать одно повествование и переключаться на другое, абсолютно не связанное с предыдущим, для создания эффекта неожиданности.

Мы можем наблюдать своеобразную картину «сна в сне», где все реалистичные события имеют компонент фантастического, а фантастическое приобретает черты реального.

Итак, в произведении нами было выделено несколько планов сна, относящихся к разным героям. Самый главный из них – сон Айзы.

Выявить границу введения начала сна в данное произведение не представляется возможным, она условна. Автор лишь дает подсказку в конце произведения, из которой мы можем сделать заключение, что все происходящее было одним бесконечным сном: «Через несколько лет она почти забудет мальчика Илью и полюбит другого мужчину. Вероятно, у них

родятся дети, а у их детей еще дети... А потом Айза умрет. Лишь в самый миг смерти перед ее глазами встанет далекий, почти расплывшийся образ мальчика-татарина... Ее последний сон будет очень долог, почти совсем как жизнь. В этом сне она встретит своего Илью...» [12, с. 71]. По сути, все произведение – один сплошной сон. Читатель сразу погружается в онейрический мир романа, однако осознание этого приходит только после прочтения последней страницы книги.

Так же условна и граница завершения сна. Это тоже предоставляется додумать читателю. Мы пришли к выводу о том, что сон Айзы оканчивается именно тогда, когда Синичкин придавил Илью-таракана. На этом фантастическая история приходит к своему смысловому завершению. Примечательны следующие слова автора: «Тараканье тело татарина распалось на атомы и превратилось в ничто. Ничто – это бесконечная малость» [12, с. 71]. Конечно же, Синичкин решил, что ему таракан всего лишь почудился. От таракана и следа не осталось. Данный образ завершил свое существование, как и завершился сон Айзы, оставив после себя лишь неизвестность. Физическое пребывание героини в реальном мире пришло к концу. Можно долго рассуждать о том, что было после. Перешла ли душа Айзы в иной мир, переродилась, застряла ли в бесконечности, или потерялась в неизведанной материи вселенной. Ответ найти невозможно, т.к. данный вопрос навсегда останется для человечества неизведанным.

В общее повествование-сон включены и другие сны, составляющие полноценную картину происходящего. Дискурс сна регулярно просматривается на уровне остальных персонажей. Эти дискурсы уже не такие обширные, но не менее значимые.

С помощью упоминавшегося ранее сновидения Ильи автор знакомит нас с трагичной историей детской любви, которая оставила отпечаток на его сердце. Также мы узнаем о причинах появления героя в Москве. В этой части романа можно наблюдать соприкосновение сна (нереального) и воспоминаний (реального). Кроме того, невозможно точно определить границы сна и воспоминания. Введение такой своеобразной ретроспекции в произведение помогает развить сновидение героя, а также отсылает читателя в прошлое, помогая соединить воедино частички пазла, сформировать понимание жизни и боли героя. Таким образом, данная фигура повествования внедряется в общую мотивную цепочку событий, неся при этом важнейший пласт информации.

Участковый Синичкин также видит сны. С помощью них он отключается от бременной реальности и переносится в мир без проблем, где он, например, является известным композитором. Данное мечтание его вполне мотивировано: на службе подвигов он не совершал, гордиться нечем, он

считает себя неполноценным человеком из-за отсутствия того самого подвига и всю жизнь мечтает что-то сотворить. Т.е. внедрением в произведение такого сна-мечтания автор раскрывает натуру Синичкина, показывает суть его существования, что делает мотив сна еще более ценным в контексте романа. Также в его снах возникают образы, связанные с Айзой и Ильей: «Ему снились прекрасные рыбки в чудесных водоемах и маленькие птички, порхающие по деревьям с райскими плодами; снилась Анна Карловна, еще совсем молоденькая, с крепким задиком и вздернутой грудкой...» [12, с. 11]. Таким образом, Д.Липскеров связывает персонажей не только посредством якобы реальных событий, но и через сон.

Анна Карловна, жена Синичкина, перед сном вспоминает молодость: «Сама она легла в гостиной под семейным одеялом и, прежде чем заснуть, коротко вспоминала дни своей молодости, ее счастливые минуты, наполненные милыми поцелуями Вовочки, его пухлыми губками, тыкающимися в ее разные девичьи места» [12, с. 11]. Данное замечание отсылает читателя к осознанию проблемы этой пары. В браке у них нет детей. Бедная жена вечно крутится вокруг мужа и опекает его, но они оба не ощущают счастья любви. В этом и заключается трагедия героев. А во снах разум женщины выдает какие-то небылицы: «Анна Карловна хоть и переживала, что бездетна, но не настолько, чтобы сделаться совсем несчастной, а оттого через короткие мгновения заснула крепко, и снился ей бегемот с головой мужа...» [12, с. 12].

Стоит отметить, что ключом всех бед и несчастной жизни всех героев произведения является неудавшаяся, искалеченная, по каким-либо причинам неполноценная любовь, сдобренная остальными неприятностями. Это касается практически всех героев.

Важную роль в построении онейрической картины мира играет мотив болезни. Сновидениям она свойственна в абсолютно любых проявлениях. Например, болезнь участкового Синичкина. Его ляжки очень толстые, из-за чего между ног постоянно есть мозоль, которая воспаляется и не дает ему жить спокойно. Это касается вполне реальной и обыденной сферы, но его болезнь прогрессирует на фантастическо-мистическом уровне. Илья Ильясов постоянно страдает от какого-то недуга и старается совершить самоубийство: он теряет ногу при встрече с Митрохиным и Мыкиным, у него чернеет перемотанная Петровым кулья, он бросается в окно, бьется головой об угол ванны, в облиии таракана пытается убиться о стены, но ничего не выходит.

Видя ночью непонятное свечение из раздувшихся ног и маленькую рыбку, плавающую внутри, Синичкин предается морфею, дабы спрятаться от этих пугающих событий: «И Синичкин предпочел заснуть. Так поступают дети, когда происходит что-то ужасное и непонятное. Они прячутся во сне.

Капитан милиции участковый Синичкин спал, спрятавшись глубоко во сне...» [12, с. 12]. Дискурс сна используется в произведении и в виде спасения от ужаса.

К осознанию того, что все повествуемое является долгим сном, читателя приводят фантастические элементы. В таблице мы собрали персонажей и ключевые моменты фантастического, происходящего с ними (таблица 2).

Таблица 2 – Ирреальные ситуации в жизни героев романа «Последний сон разума»

Персонаж	Ирреальные ситуации
Илья Ильясов	Перерождения в рыбу, птицу, насекомое, встречи с покойной возлюбленной, создание с ней потомства, наблюдение за уничтожением младенцев воронами
Айза	Смерть, превращение в яркую рыбку, колибри и стрекозу
Синичкин	Светящиеся ноги, рождающаяся из них рыба, птица. Увидел младенческие останки. В одну ночь отправился летать со светящимися ногами, встретился с одним из трех младенцев
Анна Карловна	Нашла горячего ребенка в снегу, наблюдала за его быстрым взрослением. Их с Синичкиным ребенок превратился в дерево, раздавая мудрые советы людям
Митрохин	Тянули рыбу, которая вдруг стала Ильей Ильясовым.
Мыкин	
Карпетян	Рыбы откусили язык и бакенбарды, ему пришили пороссячий язык
Петров	Нашел ребенка в мусорном баке, наблюдал за быстрым взрослением
Елизавета Митрохина	Наблюдала весьма странные появления Ильясова на лестничной клетке

Продолжение таблицы 2

Погосян	Увидел младенческие останки. Наблюдал за летающим Синичкиным со светящимися ногами. Разговаривал с младенцем-деревом, узнал, что умрет в Новый Год
Зубов	Увидел младенческие останки
Дети из детдома	Столкнулись с одним из трех младенцев
Кино Владленовна Дикая	Убита воином Батыем (третьим младенцем) с помощью пластмассового меча
Кузьминична	Также подверглась нападению, но ее живот заживает

Примечательно то, что автор постоянно меняет планы повествования. Разбавляет реалистичное фантастичным и наоборот. Например, в главе «Рыбий царь» читателю представляется возможность следить за сценами пребывания Ильи и Айзы в водоеме и за Митрохиныи и Мыкиным, которые приобрели эхолот втайне от жен. Повествование переключается с одного плана на другой, автор обрывает одно, начинает другое. В заключении оба плана сливаются воедино и герои, которые вначале казались ничем не связанными, встречаются. В данном случае Митрохин и Мыкин вытягивают Ильясова из воды во время рыбалки, случайно отрубают ему правую стопу и в ужасе покидают место преступления.

В роман периодически внедряются ретроспективные вставки, повествующие о детстве и взрослении героев, показывающие, что у каждого человека есть детская травма, какой-то изъян или порок. Например, достаточно большое по объему такое повествование о детстве грузчика Петрова, о его нежеланном появлении на свет, первой любви, трагической гибели девочки, убийстве отца является дискурсивным обоснованием этой сюжетной линии.

Таким образом автор создает картину онейрического мира в романе.

3.2 Слово и молчание в коммуникативном поведении рассказчика и персонажей

Слово в коммуникативном поведении рассказчика и персонажей играет важную роль, так как от правильности его использования зависит достижение цели писателя – выйти на диалог с читателем. Роман «Последний сон разума» включает в себя большое количество лексем, различных как по стилистической окраске, так и функционально. Особое внимание следует уделить употреблению просторечной лексики в романе, так как она является прямым отражением личности героев.

Рассмотрим явление просторечия в языке. Связи между литературным языком и разговорной речью достаточно крепки. Разговорная речь и просторечия входят в состав литературного языка, являются его частью. Разговорные и просторечные слова могут переходить в письменную речь, пополняя словарный запас литературного языка. Случаи такого перехода встречаются в произведениях писателей и поэтов.

Для того чтобы повысить образность художественного текста, авторы прибегают к использованию специфических слов. Для речевой характеристики персонажей писатели применяют диалектизмы, арго, просторечную, архаическую лексику, придумывают неологизмы и оригинальные обороты речи. Просторечные слова в высказываниях литературных героев помогают читателю воссоздать их полноценный образ (от внешности и характера до социального статуса).

Также в художественной литературе просторечие может употребляться в авторском языке. В таком случае оно используется в качестве средства особой выразительности (для иронии, эмоциональной оценки ситуаций, явлений и персонажей).

Г. Н. Складарская отмечает, что большое количество слов, отнесенных авторами словарей к разряду просторечных, употребляется для непринужденного повествования, создает стиль, близкий к разговорному [30, с. 70]. Такие слова, по мнению исследователя, лишены оттенка грубости: они как бы взяты непосредственно из живой разговорной речи, из повседневного общения. К ним автор относит в первую очередь существительные-«стяжения» на -к(а): *моторка, анонимка, неотложка, оперативка, читалка, самоволка, сгущенка, курилка, короткометражка, попутка, «вечерка», «литературка»* и др. [30, с.72].

С помощью просторечной лексики можно дать резкую оценку описываемому явлению. В таком случае отчетливее всего проявляются стилистические свойства просторечия и стилистическая культура говорящего (или пишущего). Г. Н. Складарская считает необходимым подчеркнуть, что

«просторечные слова и выражения употребляются еще для изображения отрицательного явления, что, несомненно, выходит за пределы привычной для них разговорной стихии» [30, с. 72].

Г. Н. Складарская справедливо считает, что «не всегда украшение текста просторечными словами бывает уместным, потому что колоритное слово, повторяющееся десятки раз в различных контекстах уже не будет восприниматься в качестве выразительного элемента, пришедшего из другой стилистической сферы» [30, с. 73].

Г. Н. Складарская называет основные функции просторечных лексем в произведении. Это характерологическая, стилиобразующая, эмотивная, функции. Также функция создания группового портрета и функцию создания комического эффекта [30, с. 73].

И. Б. Голуб характеризует просторечия как «сниженные слова, которые находятся за пределами литературной лексики» [9, с. 62]. По ее мнению, среди них могут быть слова, которые содержат как положительную оценку называемого понятия (работяга, башковитый, обалденный), так и отрицательное отношение говорящего к обозначаемым ими понятиям (рехнуться, хлипкий, дошлый).

Характеризуя просторечную лексику, И. Б. Голуб подчеркивает ее принадлежность к разговорному стилю, но при этом не исключает возможности ее использования в других стилях по усмотрению автора произведения для реализации конкретных коммуникативных задач. «В таких случаях, - считает И. Б. Голуб, - способы отбора речевых средств... не являются универсальными, они носят частный характер» [9, с. 62]. Просторечия, например, можно обнаружить в публицистическом, в художественном стилях.

О. Н. Емельянова в качестве ключевых признаков просторечной лексики называет яркую образность, оценочность, экспрессия некоторой грубости и непринужденности. Она пишет: «Ввиду большой экспрессивности и оценочности просторечная лексика активно используется в публицистическом стиле» [41, с. 251].

По наблюдениям О. Н. Емельяновой, просторечная лексика используется в художественном стиле со следующими целями:

- для стилизации под чей-то ход мыслей;
- для создания эмоционального рассказа;
- для создания комического эффекта, иронии;
- для речевой характеристики персонажей;
- для передачи эмоционально-оценочного авторского отношения к описываемому и др.

Роман Дмитрия Липскерова интересен и в языковом аспекте, так как лексический состав произведения «Последний сон разума» уникален. В тексте

одновременно уживаются слова *трех лексико-стилистических пластов*, что помогает по-новому взглянуть на литературное произведение. Данный симбиоз лексических единиц делает текст романа многоуровневым, благодаря чему во многих фразах можно найти параллельные смыслы и разгадать своеобразные “пасхалки” от автора.

Во-первых, автор использует одновременно и нейтральную и стилистически окрашенную лексику, что делает изложение достаточно необычным и непривычным для читателя.

Во-вторых, повествование строится преимущественно на диалогах между героями. Реплики очень короткие и отрывистые. Речь персонажей помогает читателю определить их социальный статус, возраст, приоритеты. В них встречается много междометий, просторечных и разговорных слов, имеют место и жаргонизмы, а также архаизмы. Следует отметить, что просторечные слова чаще всего встречаются именно в репликах героев. А стиль повествования автора зависит от того, о чем именно он говорит и как он относится к тому или иному персонажу.

Писатель отлично владеет не только общеупотребительной лексикой, но и профессиональной, диалектной, жаргонной, что помогает ему реализовывать свой замысел, раскрывать характеры героев и оказывать эмоциональное влияние на читателя.

В-третьих, функционально нагружена не только лексика романа, но и синтаксис. Например, речь автора предстает перед читателем часто в виде сложных предложений, которые нередко представляют собой отдельные абзацы. Также важно отметить фонетические особенности произведения, которые особенно ярко выражены в репликах Карпетяна (он остался без языка): «Лейтенант открыл свои армянские глаза и, несмотря на высокую температуру, почувствовал себя мужчиной. Он собрался с силами и сказал комплимент: – Ы аая оошая!» [12, с. 84].

Также выделим образные средства, которые использует автор. Дмитрий Липскеров выбирает самые необычные сочетания слов, делая язык произведения более глубоким: «*Когда его рука уже почти достала Айзу, уже могла поймать ее за **розовую** пятку, татарочка неожиданно всплеснула ногами, словно **дельфиньим хвостом**, и нырнула под воду, **запенив поверхность теплым шампанским**. Илья последовал за нею тотчас, **молотил ногами, как паровозным винтом**, стараясь не отстать, смотреть на девушку во все глаза, **осая ее целиком***» [12, с. 4]. «*Восемьдесят процентов отделения ржало **над вновь испеченным** Зубовым, так как старшина был **темен лицом, черняв волосами**, а из-под **узкого лба на синее от щетины** лицо спадал **огромный, многоярусный** нос, из которого торчали в разные стороны **жесткие** волоски и, несмотря на частое*

состригание маникюрными ножницами Василисы, росли стремительно, как бамбук под солнцем» [12, с. 11].

Таким образом, автор строит повествование на употреблении просторечных лексем для того, чтобы сделать роман более эмоциональным, живым, чтобы охарактеризовать своих персонажей, подстроить свой слог под кого-либо. Также с помощью просторечий автор прибегает к иронии, показывает свое отношение к героям и складывающимся ситуациям.

Посредством просторечной лексики автор окунает читателя в реалии России на рубеже XX–XXI веков. За счет рассматриваемого лексического пласта читатель знакомится с обстановкой того времени, формирует мнение о тех или иных персонажах или ситуациях. Просторечная лексика помогает автору заговорить голосом несчастной России: на языке бедных, уставших, загнанных в угол людей. Употребленные в романе просторечия мы систематизировали в таблице для подтверждения их широкого употребления (приложение).

Обращаясь к концепту **молчания** в коммуникативном поведении героев упомянем тютчевские строки: «Молчи, скрывайся и тай / И чувства и мечты свои... / Как сердцу высказать себя? / Другому как понять тебя? / Поймет ли он, чем ты живешь? / Мысль изреченная есть ложь. / Взрывая, возмутишь ключи, – Питайся ими – и молчи...» [33]. Безмолвие и молчание прославлялись в любые времена в разных обществах. Подтверждением тому выступают пословицы и поговорки на тему молчания: «Слово – серебро, а молчание – золото», «Молчи – за умного сойдешь», «Всякое молчание лучше ворчания» и др.

Рассмотрим мотив молчания на примере героев романа. Во-первых, татарин в произведении немногословен, чаще всего молчалив, однако автор описывает все, что происходит в его голове. Илья неразговорчив, старается не вступать в перепалки с соседями и коллегами по работе, ведет себя отрешенно. Он лишний в этом мире, его немота по отношению к окружающим указывает на то, что его место не здесь. Его место там, где юная татарочка Айза, где остановилась его жизнь много-много лет назад. Хотя Ильясов и молчалив, он, как уже упоминалось, способен глубоко размышлять над вечными вопросами, анализировать происходящее вокруг, поведение окружающих, свои действия и желания. Татарин часто утопает в воспоминаниях, единственное, что срывается с его губ: «Айза...» Таким образом, молчание в отношении татарина Ильясова указывает на позицию чужого в этом мире, на его одиночество и уникальность.

Айза в произведении тоже немногословна, она, встречаясь с возлюбленным в облике рыбы, птицы, насекомого, общается с ним в большинстве своем посредством мимики, жестов. Наверное, при таких

встречах слова совершенно излишни, так как общение без слов – это подлинное слияние душ. В молчании возлюбленных скрывается и счастье от пребывания вместе, хоть и недолгого, и боль утраты, и бесконечная любовь, связывающая их и в мире людей, и в параллельном мире иллюзий.

Молчание также присутствует и в отношениях Синичкина со своей женой. Пара глубоко несчастна, находясь в этих отношениях. У них нет и не может быть детей, потому что, как сначала было известно, жена бездетна, а потом выяснилось, что это Синичкин бесплоден. Эта губительная для мужского достоинства информация только усугубила положение в семье, ведь самое ужасное, что можно испытывать к человеку, которого ты когда-то любил, – это жалость. Единственное, что им остается, – безмолвно существовать в одной квартире, утопая в снах и воспоминаниях, где пара была влюблена и счастлива.

Карпетян молчит в произведении не по своей воле: ему откусили язык. Герой стал жертвой обстоятельств, он так же, как и многие другие герои, подвергся влиянию ирреального в своем реальном мире. Возможно, автор награждает героя именно такой участью, потому что он говорил слишком много лишнего. Показательно, что в конечном счете герою пришили язык на место, однако он оказался пороссячим.

Лизавета, неуправляемая девочка-подросток, молчит со своими родителями. Через ее безмолвие автор создает картину подросткового бунта, недовольства и нежелания подчиняться правилам, которые устанавливают взрослые. Героиня, несмотря на свой юный возраст, ведет распутную жизнь, употребляет наркотики: «Где шлялась?» [12, с. 18]. В данном предложении Митрохин обращается к своей дочери Елизавете, заметив, что она вернулась домой с размазанным макияжем, небрежной прической и без некоторых элементов гардероба, которые были на девушке, когда она уходила из дома. Очевидно, что отец не уважает свою дочь. А дочь не недолюбливает отца. Бунт Елизаветы проявляется в игнорировании отца и матери, если она что-то и говорит, то это происходит обязательно в виде колких фраз, только подкрепляющих ее недовольство: «Чего вам от меня надо-о!.. Чего приперлись !..» [12, с. 58]. Так Елизавета комментирует его появление отца с его другом в школе.

Молчание одного из выживших младенцев-пророков передает его бесконечную мудрость. Герой, превращаясь в дерево и принимая посетителей, которые питают надежды узнать свое будущее, награждает их краткими, но емкими ответами, а на многие вопросы и вовсе молчит, тем самым запуская мыслительные процессы в головах персонажей.

Выводы по главе:

На протяжении всего романа автор постоянно меняет планы повествования, переключаясь с реалистического на фантастическое и наоборот. Только в заключении оба плана сливаются воедино и герои, которые вначале казались ничем не связанными, встречаются.

Таким образом, молчание в произведении – это показатель отношения персонажей друг к другу. В молчании может скрываться и бунт, и протест, любовь и нелюбовь, боль и счастье, страдание и наслаждение, надежда и отчаяние.

Голоса автора в произведении мы практически не слышим. Он, по нашему мнению, прослеживается только в репликах младенцев-пророков, которые родились на свет, чтобы спасти героев, подарить им надежду или помочь умереть без мучений.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В результате проведенного исследования мы пришли к следующим выводам:

1. В романе «Последний сон разума» феномен сна не только определяет проблемно-тематический строй произведения, но формирует целостную модель художественного мира: систему персонажей, хронотопическую организацию, структуру повествования.

2. Сюжетообразующая роль сна позволяет стереть границы между сном и явью, правдоподобным и сновидческим, реальным и ирреальным. Функционально сон определяет закономерность превращений в структуре сюжета и мотив сна/смерти.

3. Сон как функциональный элемент структуры и семантики романа позволяет вводить тот или иной код повествования (культурные, зооморфные и др.), переключать регистр повествования с якобы правдоподобных ситуаций на сновидческие.

4. Д. Липскеров в этом романе использует различные коды: ихтиологический, энтомологический, орнитологический и др., причем актуализирует различные культурные (мифологические, библейские, буддистские) смысловые слои каждого.

5. Для художественных кодов романа характерны:

Символичность (каждый символ имеет как универсальное значение, так и индивидуально-авторское);

Контекстуальность (все мифологемы и архетипы, попадая в контекст произведения Липскерова, раскрывают новые смыслы)

Интертекстуальность (содержит ссылки на другие произведения, что создает новые значения и связи);

Многозначность (за счет скрытых смыслов, символики и аллюзий), что открывает перспективы различных интерпретаций;

6. Характер и способы введения сна в повествования многочисленны и разнообразны.

а) отсутствие маркированных границ между сном и фабульным повествованием. Так, идентифицировать границы сновидения в романе достаточно сложно, так как автору свойственно обрывать одно повествование и переключаться на другое, абсолютно не связанное с предыдущим, для создания эффекта неожиданности (например, переход от главы “Участковый” к главе “Рыбий царь”: “Ассистент боялся серьезного конфликта с профессором за своеволие, но генерала той же ночью хватил левосторонний инсульт, так что конфликтовать стало не с кем и ассистент на время возглавил госпиталь.

Жизнь шла своим чередом...” и “Илья сделал шаг в непроглядную глубину, нырнул и превратился в рыбу...” [12, 14].

б) «сон в сне», где все реалистичные события имеют компонент фантастического, а фантастическое имеет черты самого что ни на есть реального;

в) «сон из болезни»;

г) сон/смерть – смерть/сон;

д) немаркированная смена планов повествования: автор постоянно “разбавляет” реалистичное фантастическим и наоборот;

е) немотивированное перемешивание ретроспекций и проспекций.

7. Все использованные приемы и способы введения сна в структуру повествования служат главной интенции автора: смещению повествования с авторского на потенциально интерактивное. Это способствует «смерти автора» и открывает возможность читательских интерпретаций.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Артемидор. Сонник / Пер. М. Л. Гаспарова [и др.] / Под ред. Я. М. Боровского. – СПб.: Кристалл, 1999. – 448 с.
2. Бауэр, В., Дюмоц, И., Головин, С. Энциклопедия символов. – Москва: Крон-Пресс, 1995. – 512 с.
3. Бахтин, М. М. Проблемы поэтики Достоевского. – 4-е изд. – Москва: Сов. Россия, 1979. – 318 с.
4. Болдырева, Е. М., Асафьева, Е. В. Культурная символика образа ворона в русской и китайской поэзии. Часть 1. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://vv.yspu.org/wp-content/uploads/sites/4/2023/04/VFV-№1-2023-GOTOVO>. – Дата доступа: 01.11.2023.
5. Васильева, И. Б. Литературные сновидения с когнитивной точки зрения. И. Б. Васильева [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/literaturnye-snovideniya-s-kognitivnoy-tochki-zreniya/viewer> – Дата доступа: 01.10.2023.
6. Веселовский, А. Н. Историческая поэтика; [Вступ. ст. И. К. Горского, с. 11–31; Коммент. В. В. Мочаловой]. – Москва: Высш. шк., 1989. – 404 с.
7. Ветловская, В. Е. Анализ эпического произведения: проблемы поэтики / В. Е. Ветловская. – СПб.: Наука, 2002. – 213 с.
8. Гойя, Ф. «Капричос». Альбом по искусству. – М.: Центр Рой, 1992. – 168 с.
9. Голуб, И. Б. Стилистика русского языка / И. Б. Голуб. — М. : Айриспресс, 2010. — 448 с.
10. Камлюк-Ярошенко, Л. В. Автор – герой – читатель в динамической перспективе художественного текста (Д. Липскеров «Сорок лет Чанчжоэ») // Антропологическое измерение в современной гуманитаристике / Р. М. Ковалева [и др.] ; редкол.: Р. М. Ковалева (гл. ред.) [и др.]. – Минск : БГУ, 2023. – 220 с. (Междуречье). - С. 18 – 26
11. Купер, Дж. Энциклопедия символов: [Перевод] / Дж. Купер. – Москва: Ассоц. духов. единения "Золотой век", 1995. – 401 с.
12. Липскеров, Д. Последний сон разума. / Д. Липскеров [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://nice-books.ru/books/proza/sovremennaja-proza/page-71-121331-dmitrii-lipskerov-poslednii-son-razuma.html> – Дата доступа: 01.10.2023.
13. Лотман, Ю. М. Культура и взрыв. – М.: Гнозис; Издательская группа «Прогресс», 1992 · – 272 с.

14. Махрова, Г. А. Художественное своеобразие романной прозы Д. Липскерова 1990-х – начала 2000-х гг.: дис. ... канд. фил. наук: 10.01.01 / Г. А. Махрова. – Нижний Новгород, 2014 – 202 с.
15. Мосс, Р. Тайная история сновидений. Значение снов в различных культурах и жизни известных личностей. Р. Мосс [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://salik.biz/upload/000/u1/2269/secret-history-m.pdf>. – Дата доступа: 01.10.2023.
16. Нагорная, Н. А. Онейросфера в русской прозе XX века: модернизм, постмодернизм: автореф. дис. ... докт. филол. наук: 10.01.01 / Н. А. Нагорная; МГУ им. М. В. Ломоносова. – Москва, 2004. – 46 с. Цит. по: Петько Г. А. Онейрический текст в русской прозе первой трети 20 века: принципы создания и особенности поэтики. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://mail.google.com/mail/u/0/#inbox/>. – Дата доступа: 01.11.2023.
17. Осьмухина, О. Ю. Мифопоэтическое пространство отечественного романа рубежа XX–XXI вв. (на материале прозы В. Пелевина и Д. Липскерова) / О. Ю. Осьмухина [Электронный ресурс]. – <https://cyberleninka.ru/article/n/mifopoeticheskoe-prostranstvo-otechestvennogo-romana-rubezha-xx-xxi-vv-na-materiale-prozy-v-pelevina-i-d-lipskerova/viewer>. – Дата доступа: 05.04.2024.
18. Осьмухина, О. Ю., Махрова, Г. А. Феномен абсурда в литературном сознании России рубежа XX–XXI вв. (на материале творчества Д. М. Липскерова) О. Ю. Осьмухина, Г. А. Махрова [Электронный ресурс]. – <https://cyberleninka.ru/article/n/fenomen-absurda-v-literaturnom-soznanii-rossii-rubezha-hh-xxi-vv-na-materiale-tvorchestva-d-m-lipskerova/viewer>. – Дата доступа: 05.04.2024.
19. Панченко, А. А. Сон и сновидение в традиционных религиозных практиках / Сны и сновидения в народной культуре. Мифологический, религиозно-мистический и культурно-психологический аспект // Сост. О.Б. Христофорова. Отв. ред. С.Ю. Неклюдов. (Серия «Традиция, текст, фольклор»). М.: Российск. гос. гуманит. ун-т, 2001. 382 с.
20. Петрова, М. С. Классификация снов у Макробия и знание ее в средние века // Средние Века. Вып.64 / отв. Ред. А.А. Сванидзе. – М.: Наука, 2003.– 428 с.
21. Петько, Г. А. Онейрический текст в русской прозе первой трети 20 века: принципы создания и особенности поэтики. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://mail.google.com/mail/u/0/#inbox/>. – Дата доступа: 01.11.2023.
22. Платон. Филеб, Государство, Тимей, Критий. / Платон. М. – Мысль, 1999, 656 с.

23. Последний сон разума. Магическое пространство Дмитрия Липскерова [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://zen.yandex.ru/media/biblio_laboratory/poslednii-son-razuma-magicheskoe-prostranstvo-dmitriia-lipskerova-5feba0cab17f202ff3ac053d. – Дата доступа: 01.09.2023.
24. Поэтика: слов, актуал. терминов и понятий / [гл. науч. ред. Н. Д. Тамарченко]. – М.: Издательство Кулагиной; Intrada, 2008. — 358 с.
25. Руднев, В.П. Культура и сон // Даугава. 1990. №3. 121–124 с.
26. Рябцева, Н. Е. Художественное своеобразие орнитологической символики в поэзии Инны Лиснянской и Светланы Кековой // Известия ВПГУ: филологические науки. 2019. № 7. С. 226–229. Цит. по: Е. М. Болдырева, Е. В. Асафьева, Культурная символика образа ворона в русской и китайской поэзии. Часть 1. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://vv.yspu.org/wp-content/uploads/sites/4/2023/04/VFV-№1-2023-GOTOVO>. – Дата доступа: 01.11.2023.
27. Сельченко, К. В. Загадка чарующего образа (имиджпроектирование и психология рекламы) / К. В. Сельченко. – Минск, 1994.
28. Сивакина, В. А., Хазина, А. В. Семантика образов сновидений в «Онейрокритике» Артемидора (на примере растительных символов). [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/semantika-obrazov-snovideniy-v-oneyrokritike-artemidora-na-primere-rastitelnyh-simvolov> – Дата доступа: 11.11.2023.
29. Силантьев, И. В. Поэтика мотива / И. В. Силантьев – М.: Языки славянской культуры, 2004. – 296 с.
30. Скляревская, Г. Н. Просторечие в художественном тексте / Г. Н. Скляревская // Русская речь. – 1973. – № 4.– 7073 с.
31. Соколова, Л. В. Сон Святослава // Энциклопедия «Слова о полку Игореве»: в 5 т. СПб., 1995. Т. 5. 30–39 с.
32. Солдаткина, Я. В. Время и пространство современной русской прозы: неомодернизм и постмодернизм / Я. В. Солдаткина [Электронный ресурс]. – <https://cyberleninka.ru/article/n/vremya-i-prostranstvo-sovremennoy-russkoj-prozy-neomodernizm-i-postmodernizm-setsenziya-na-uchebnoe-posobie-krotova-d-v-sovremennaya/viewer>. – Дата доступа: 05.04.2024.
33. Тютчев, Ф. И. Silentium! («Молчи, скрывайся и тай...») / Ф. И. Тютчев [Электронный ресурс]. – <https://ilibrary.ru/text/1281/p.1/index.html>. – Дата доступа: 15.05.2024.
34. Франжуло, В. А. Изображения животных, рыб и птиц в предметном мире крымских татар / В. А. Франжуло [Электронный ресурс]. –

<https://cyberleninka.ru/article/n/izobrazheniya-zhivotnyh-ryb-i-ptits-v-predmetnom-mire-krymskih-tatar/viewer>. – Дата доступа: 05.04.2024.

35. Фрейд, З. Толкование сновидений. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://librebook.me/the_interpretation_of_dreams – Дата доступа: 10.10.2023.

36. Холл, Дж. Словарь сюжетов и символов в искусстве / Пер. с английского А. Е. Майкапара. – М.: КРОНПРЕСС, 1996. — 656 с.

37. Худиев, С. Знак рыбы. О раннехристианском символе Спасителя, дожившем до наших дней / С. Худиев [Электронный ресурс]. – <https://foma.ru/znak-ryiby.html>. – Дата доступа: 25.04.2024.

38. Цопов, И. Г. Интертекстуальные аспекты романа Д. Липскерова “Последний сон разума” / И. Г. Цопов [Электронный ресурс]. – <https://cyberleninka.ru/article/n/intertekstualnye-aspekty-romana-d-lipskerova-posledniy-son-razuma/viewer>. – Дата доступа: 05.04.2024.

39. Чимитдоржиева, Ч. Т. Основы философии буддизма: четыре благородные истины / Ч. Т. Чимитдоржиева [Электронный ресурс]. – <https://cyberleninka.ru/article/n/osnovy-filosofii-buddizma-chetyre-blagorodnye-istiny/viewer>. – Дата доступа: 05.04.2024.

40. Щавелев, С. П. Вечная тень реальности: очерк философской антропологии сновидений / С. П. Щавелев [Электронный ресурс]. – <https://cyberleninka.ru/article/n/vechnaya-ten-realnosti-ocherk-filosofskoy-antropologii-snovideniy/viewer>. – Дата доступа: 10.10.2023.

41. Энциклопедический словарь-справочник. Выразительные средства русского языка и речевые ошибки и недочеты / под ред. А. П. Сковородникова. – М. : Флинта : Наука, 2005. – 480 с.

42. Юнг, К. Г. Психология бессознательного / Пер. с англ. – Издание 2-е., М.: «КогитоЦентр», 2010. – 352 с.

43. Юнг, К.Г. Психология и поэтическое творчество / К.Г. Юнг // Самосознание европейской культуры. – М., 1991. – С.115–118.

44. Ярошенко, Л. В. Автор на территории чужого текста (Д. Липскеров «Сорок лет Чанчжоз») // Автор как проблема теоретической и исторической поэтики: сб. науч. ст.: в 2 ч. / отв. Ред. Т. Е. Автухович. – Минск: РИВШ, 2007. – Ч.2. – С.148–153.

45. Ярошенко, Л. В. Неомифологизм в литературе XX века: Учеб.-метод. пособие. – Гродно: ГрГУ, 2002.– 103 с.

ПРИЛОЖЕНИЕ

ПРОСТОРЕЧИЕ	КОНТЕКСТ	СТРАНИЦА
Жрать	– Пусть татарин жрет! – сказали в подсобке тихо и засмеялись.	3
Порешить	На том и порешили.	3
Махнуть	Когда за воротом его рубахи собралось достаточно плодов, которые от тесноты давились и пускали по животу липкий сок, когда он собирался уже махнуть через забор, чтобы убраться восвояси, она окликнула его.	3
Таращиться	Толпа со страшным упоением слушала, как трещат продавленные ребра, и таращилась на кровавые пузыри, надувающиеся, словно праздничные шары, и прущие изо рта со сломанной челюстью...	6
Переть		
Товарняк	Он возненавидел море, как только можно ненавидеть, и бежал от него в самое далеко, проехав в товарняках...	6
Прибить	Вот сомика сотрясение и прибило!	7
Бабий	О дальнейшем думать было преждевременно, а потому бабья болтовня его сейчас раздражала.	8
Шайтан	– Шайтан! – выругался татарин и, с трудом поднявшись со своего диванчика, вышел в коридор и спросил: – И кто?	8

Фигня	– Да кончайте фигней заниматься!	8
Скинуться	На том и порешили , что с зарплаты, скинувшись , приобретут эхолот, а потом при случае испробуют его немедленно.	9
Помереть	– Что мы будем делать, когда старуха помрет ?	10
Ржать	Восемьдесят процентов отделения ржало . – Ты-то что ржешь ! – сорвался Жечков.	11, 94
Глазеть	– Ишь, глазееет ! – прокомментировал он и вновь выстрелил.	11
Шмотье	Правый глаз милиционера наполнился чистой слезой, а левый вдруг обнаружил рядом с валуном какое-то шмотье , которое он же, Синичкин, сбросил с камня.	12
Оттяпать	– Сами знаем, что от человека оттяпали !	12
Баранка	Старшина Зубов признавал свое место за баранкой .	12
Кобыла	Он почему-то разозлился на жену и стал поругивать ее про себя бездетной кобылой , приведшей его жизнь к никчемности и осиротелым перспективам.	13
Дерьмо	Пусть фуражку отскребает от дерьма !	13
Гад	– У-у-у, гады !	13
	Подсовывают мне всякую армянскую жратву , а у нас, русских, организмы непривычные,	

Жратва	вот и распирает ляжки!..	
Какого черта	– Какого черта – мазь Вишневого? – спросил капитан.	14
Морда	– Ух, русская морда! – зашипел Погосян.	15
Лузгать	Зубов управлял машиной, черпая левой рукой из кармана форменного плаща тыквенные семечки и лузгая их прямо на пол.	15
Шляться	– Где шлялась?	18
Настырный	Какой-то настырный старик решил выловить из карьера рыбу поблагороднее, а потому наварил пшенной каши и прикармливал место, вываливая в воду пшено кастрюлями.	19
Вкалывать	Навкалывавшийся за жизнь, татарин усыпил свой мозг, упрятанный в рыбий череп, и просто жил безмятежно.	19
Прохудиться	– Сегодня лодку проверю, может, где прохудилась .	22
Вдарить	Он даже на минуту забыл об икре и метнулся к поверхности, вдарив хвостом так, что все его тело вынесло над кромкой воды...	22
Какого хрена	– Кстати, какого хрена вы батареи не включаете?	23
Двинуть	– Твоему чудовищу по башке двинуть!	23
Башка		
Харя	– Ты тоже отменно мне в харю засадил!..	23
Скотина	– Скотина!	24

Гаркнуть	– Помогай! – гаркнул он и вдарил что есть силы Мыкина по плечу.	24
Кретин	– Что тебе понятно, кретин ?!	24
Брюхо	Анна Карловна перевезла мужа домой на такси и нянчилась с ним, как с младенцем, не обращая внимания на злобные подковырки мужа насчет ее пустого немецкого брюха и фашистов родственников.	26
К едрени матери	– Даже грызущего семечки Зубова к едрени матери заменить!	27
Мать твою	– Мать твою! .. – выругался дежурный, так как Синичкин забыл сообщить адрес, по которому высылать бригаду	27
Бабища	Они распрощались на первом этаже, и Синичкин направился в домоуправление за слесарем, который оказался дюжей бабищей в телогрейке, с большущими руками.	27
Чихать хотел	– Да чихать я на твое преступление хотел !	30
Хрен с ним	– Да и хрен с ним !	30
Баба	Анна Карловна хоть и спала, но всю ночь ворочалась, и Синичкин любовно пожалел свою супругу, очень верную женщину, переживающую все жизненные тяготы стойчески, совсем не как немка, а как истинно русская баба – с покорностью, со смирением...	31

Пялиться	Подергивая сизой головкой, Илья в первую очередь пялился на рыбный отдел, в котором столько лет заправлял ...	32
Заправлять		
Гундеть	– Хороша, – прогундел Петров в ответ, а затем вдруг быстро зажал головку голубки между указательным и средним пальцем и резко встряхнул.	32
Влепить	– Тебе на всю катушку и влепят!	35
Юшка	Драка тотчас развалилась, и противники отшатнулись по углам, тяжело дыша и размазывая по злым лицам кровавую юшку .	36
Толкануть	Мыкин смело толкнул дверь и с левой ноги вошел в спортивный зал.	38
Припереться	– Чего вам от меня надо-о!.. Чего припе-ерлись! ..	38
Сука	– Ты ж, сука , на соли воруеть! – выдавил Мыкин.	39
Скотина	– Скотина ты все же! – почти беззлобно выругался майор, но про себя подумал, что армяшка прав, что у этих детишек нет родителей, которые бы могли пролить за их упокоенные души слезы...	41
Армяшка		
Нажраться	– А теперь все в отделение. Только день рабочий начался, а вы уже нажрались!	41
Зашебуршать	Под дверью зашебуршали , и Синичкин громко оповестил, что прибыл участковый и просит дверь	44

	открыть для разговора.	
Шут его знает	– А шут его знает! .. Может, волной в озеро снесло?..	45
Нутряной	После этих слов своего начальника Синичкин заволновался очень и попытался приподняться в кровати, но двухцентнеровые ноги не дали ему это сделать и он чуть было не пустил под себя нутряные газы от натуги , вспотел лбом и остался в прежнем положении.	48
Натуга		
Шуровать	– Ефим! – командовал отец, шуруя рычагами.	48
Образина	– Экая ты, Ефим, образина!	49
Мертвяк	– У-ты! – отскочил он. – Мертвяк новорожденный!..	49
Сучка	– Сучка! – зачем-то сказал Петров громко и опять огляделся по сторонам.	49
Нагадить	– Если бы у тебя были крылья, то ты могла бы улететь и нагадить отцу на голову!	51
Тереться	– Ты с Жанкой терся?	52
Садануть	Саданул со всей силы под дых.	53
Кемарить	В этот день компания распила три фугаса и, покуривая по кругу папиросу, кемарила потихонечку, дожидаясь ужина.	53
Батька	– Ты что это, гаденыш, удумал?! – испугался батька .	54
	А тебе, гниде уголовной, велел передать, что только	

Гнида	пукнешь , второго лишишься!	56
Пукать	Понял?..	
Сучок	Про себя он сказал в адрес Петрова: «Ах ты сучок! ..»	56
Черт побори	– Ишь ты, черт побори!	56
Душегубец	Душегубец , – подумала Светка.	56
Дрыхнуть	– Дрыхнет , – ответил Жора.	59
Мамка	Бросят смотреть футбол, пить водку, перестанут тискать своих жен, и все на поимку нерадивой мамки!	59
Взъерепениться	– А ты не командуй! – взъерепенилась Василиса Никоновна. – Здесь я командую!	64
Вмазать	– Вмазать бы тебе вот этой кружкой по лбу! – тепловик поднял над головой стеклянную тару.	66
Вышка	– Вышка нам грозит! – врал Митрохин.	66
Снюхаться	– А менты с военными снюхаются?	67
Покудова	А вы живите тут покудова!	70
Запороть	– Если ты мне запорешь пленку, – шипел он в ухо оператора, – я тебя отошлю репортером в Косово!	76
Сморозить	Светка пустила слезу и стала оправдываться, что она женщина и имеет право иногда глупость сморозить!	81

Подыхать	– Не хочу подыхать !	82
Скот	– Все скоты ! – бросила она. – А где девочка?	83
Кажись	– Кажись , мы сбили кого-то!	86
Дочка	– Кушай, дочка , торт! – как-то нервно предложил майор.	86
Хрен с ним	– Да хрен с ним , пусть отлеживается.	92
Черт тебя дери	– Ах ты, черт тебя дери!!! – сдавленно кричал Мыкин.	92
На кой черт	– А на кой черт оно вам?	93
Спраздновать	– Вот и справим после! Как полагается, спразднуем !	93
Мужик	Спали этой ночью мужики плохо.	93
Придурок	– Придурок какой-то!	93