

МИНИСТЕРСТВО НАУКИ И ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ  
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ  
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение  
высшего образования  
«РОССИЙСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ  
ГИДРОМЕТЕОРОЛОГИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ»

Кафедра русского языка и литературы

ВЫПУСКНАЯ КВАЛИФИКАЦИОННАЯ РАБОТА

На тему: Поэтика «магического реализма»

в поэме В. Ерофеева «Москва – Петушки»

Исполнитель Смыкова Наталия Владимировна  
(фамилия, имя, отчество)

Руководитель кандидат филологических наук  
(ученая степень, ученое звание)  
Чевтаев Аркадий Александрович  
(фамилия, имя, отчество)

«К защите допускаю»  
Заведующий кафедрой \_\_\_\_\_  
(подпись)  
кандидат педагогических наук, доцент  
(ученая степень, ученое звание)  
Кипнес Людмила Владимировна  
(фамилия, имя, отчество)

31» мая 2022 г.

САНКТ-ПЕТЕРБУРГ  
2022

## СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ .....	<b>Error! Bookmark not defined.</b>
ГЛАВА I. МАГИЧЕСКИЙ РЕАЛИЗМ КАК ЛИТЕРАТУРНЫЙ ФЕНОМЕН .....	<b>Error! Bookmark not defined.</b>
1.1. История понятия «магический реализм» и его теоретическое наполнение .....	<b>Error! Bookmark not defined.</b>
1.2. Положение магического реализма в постмодернистской литературе ..	15
ГЛАВА II. СВОЕОБРАЗИЕ МАГИЧЕСКОГО РЕАЛИЗМА В ПОЭМЕ В. В. ЕРОФЕЕВА «МОСКВА-ПЕТУШКИ» .....	<b>Error! Bookmark not defined.</b>
2.1. Жанрово-стилевая организация поэмы В. В. Ерофеева «Москва- Петушки» .....	<b>Error! Bookmark not defined.</b>
2.2. Поэтика магического реализма в поэме В. В. Ерофеева «Москва- Петушки» .....	<b>Error! Bookmark not defined.</b>
ЗАКЛЮЧЕНИЕ .....	<b>Error! Bookmark not defined.</b>
СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ.....	47

## ВВЕДЕНИЕ

Венедикт Васильевич Ерофеев (24 октября 1938 – 11 мая 1990) – советский писатель, эссеист и драматург, согласно распространенному мнению [29, с. 158], один из основоположников русского постмодернизма. Поэма в прозе «Москва-Петушки» является его наиболее известным произведением, с самого своего появления обращая на себя внимание как российских, так и зарубежных ученых. Исследователями затрагивается огромное количество разнообразных аспектов данного текста, в результате чего обнаруживается связь поэмы с библейскими источниками [38], народной карнавальной традицией [20] и т. д. Заслуживает внимания то, что изучение всевозможных граней «Москвы-Петушков» не приводит к появлению противоречащих друг другу интерпретаций, а лишь дополняет общее представление об этом выдающемся произведении [48].

Подобное положение вещей, по всей вероятности, позволяет выдвинуть предположение о постмодернистской природе поэмы. Постмодернизм – «многообразное, раздробленное и противоречивое» [36, с. 596] явление в культуре и искусстве, которому непросто дать конкретное определение. К постмодернизму причисляют тексты, обнаруживающие ряд определенных особенностей: стилистическое многообразие, интертекстуальность, превалирующее значение иронии, многовариантность истолкования, отказ от воплощения устоявшихся жанровых структур и др. Все вышеперечисленные характеристики верны и в отношении «Москвы-Петушков», что представляется особенно примечательным, если учитывать время написания этого произведения (1970 год), когда в советской критике и научных трудах понятие «постмодернизм» не фигурировало, и даже в западной искусствоведческой среде подобный дискурс только зарождался.

Особый интерес для данного исследования представляет аспект воплощения в постмодернистской литературе метода магического реализма. Сопряжение понятий «магический реализм» и «постмодернизм» затрудняется тем, что оба эти явления не имеют четких границ, а

следовательно, сложно подвергнуть их строгому систематизированию. Безусловно, ошибочно говорить о магическом реализме лишь как о части поэтики постмодернизма, т. к. его феномен гораздо более обширен; ко всему прочему, постмодернистское искусство не всегда проявляет поэтику магического реализма.

Понятие «магический реализм» является достаточно неопределенным; в широком смысле под этим термином понимается художественный метод, совмещающий сверхъестественные элементы с реалистической картиной мира. Основа поэтики магического реализма заключается в том, что осмысление действительности в принадлежащих к нему произведениях осуществляется по «мифически-магической модели мировидения» [33, с. 225], отвергающей рациональность как единственно возможный способ познания, благодаря чему предметы и явления в художественной реальности приобретают двойственную сущность. Подобную особенность можно обнаружить в произведении В.В. Ерофеева «Москва-Петушки».

**Актуальность** данного исследования обусловлена необходимостью аналитического описания поэтики «магического» и «мифологического» начала в поэме В.В. Ерофеев «Москва – Петушки» как одного из первых постмодернистских произведений в русской литературе XX века.

**Научная новизна** заключается в том, что в представленной работе впервые в российском литературоведении предпринимается попытка произвести комплексное исследование поэмы В.В. Ерофеева «Москва-Петушки» с точки зрения воплощения в ней магического реализма, а также изучить влияние постмодернистской организации текста на поэтику магического реализма.

**Объектом** исследования является поэма В.В. Ерофеева «Москва-Петушки».

**Предмет** исследования – поэтика магического реализма в поэме В.В. Ерофеева «Москва-Петушки».

В качестве **материала** исследования выступает поэма «Москва-Петушки», а также смежные литературные явления, содержащие элементы «магического реализма».

Теоретическую основу данного исследования составляют работы: А.А. Гугнина «Магический реализм в контексте литературы и искусства XX века: феномен и некоторые пути его осмысления», М.Н. Липовецкого «Русский постмодернизм. Очерки исторической поэтики», С. Шнитман-Макмиллин «Венедикт Ерофеев “Москва-Петушки”, или The rest is silence».

**Цель исследования** – выявить особенности воплощения метода магического реализма в поэме В.В. Ерофеева.

Для достижения поставленной цели необходимо решение следующих **задач**:

- Дать определение понятию «магический реализм»;
- Рассмотреть феномен постмодернистской литературы, дать определение термину «постмодернизм»;
- Выявить особенности воплощения магического реализма в постмодернистских произведениях;
- Определить положение произведения В.В. Ерофеева «Москва-Петушки» в контексте современной литературы и современного литературоведения;
- Выявить своеобразие применения метода магического реализма в поэме «Москва-Петушки».

В основе **методологии** данного исследования заложены историко-культурный и структурно-типологический принципы отечественного литературоведения. В работе применяется сравнительно-исторический, типологический, историко-культурный и социокультурный методы, а также метод целостного анализа художественного произведения.

**Теоретическая значимость** исследования заключается в том, что его результаты могут быть рассмотрены при изучении метода магического реализма в постмодернистских произведениях.

**Практическая значимость** состоит в возможности использования результатов данного исследования в процессе подготовки преподавания курсов лекций и спецкурсов «Истории русской литературы второй половины XX века», при подготовке учебных пособий, посвященных данному периоду, а также при подготовке комментариев к поэме В.В. Ерофеева «Москва-Петушки».

**Апробация результатов работы** была произведена на студенческой научной конференции «Современная филология: теория и практика» (РГГМУ, май 2022 г.).

# ГЛАВА 1. МАГИЧЕСКИЙ РЕАЛИЗМ КАК ЛИТЕРАТУРНЫЙ ФЕНОМЕН

## 1.1. История понятия «магический реализм» и его теоретическое наполнение

«Магический реализм» – понятие весьма неопределенное, противоречивая природа которого отражается уже в самом термине. Черты его поэтики, однако, достаточно отчетливы и остаются универсальными для произведений, принадлежащих к разным литературным направлениям, жанрам, национальным культурам. В широком смысле магический реализм – это художественный метод, совмещающий реалистическую картину мира со сверхъестественными элементами. Осмысление действительности в произведениях магического реализма осуществляется по «мифически-магической модели мировидения» [33, с. 225], не признающей рациональность релевантным способом познания, благодаря чему предметы и явления в художественной реальности приобретают двойственную сущность.

В XX веке магический реализм проявляется наиболее отчетливо и многообразно, что в некоторой степени может быть объяснено творческой реакцией на стремительно меняющуюся окружающую действительность [18, с. 274]. Сам термин был введен в употребление в 1923 году немецким искусствоведом Францем Роо по отношению к набирающему популярность живописному течению «Новая вещественность», которое использовало искажение реалистичной перспективы для создания ощущения иной реальности и выступало как альтернатива экспрессионизму. Это вновь возникшее явление в искусстве предлагало переосмыслить экспрессионистский субъективно-чувственный взгляд на предметный мир, так как при таком взгляде он лишался собственных, не зависящих от эмоционального восприятия, черт.

«Магическим реализмом» также было окрещено литературное движение, возникшее в 1920-х годах в Италии и возглавляемое писателем

М. Бонтемпелли. В его журнале «900» («Новеченто») публиковались ищущие новые пути выражения писатели, многие из которых стали впоследствии классиками мировой литературы (Дж. Джойс, Д.Г. Лоуренс и В. Вулф). «Новечентизм» постулировал сосуществование двух планов бытия, внешнего и внутреннего, реального и воображаемого; именно воображение должно было помочь художнику во всей полноте отразить сложную, двумерную действительность. «Мир произведения магического реализма», по Бонтемпелли, это не мир сказки, но обыкновенный мир прозаической повседневности, который буквально «кишит» тайнами, загадками и авантурными приключениями» [13, с. 27].

После Второй мировой войны магический реализм вновь актуализируется уже в Германии, где своим происхождением оказывается обязан наследию романтизма и экспрессионизма (романы «Общество с чердака» (1946) Э. Кройдера, «Неизгладимая печать» Э. Ланггессер (1946), «Город за рекой» (1947) Г. Казака и др.). Здесь он обнаруживает узнаваемые черты, характерные для магического реализма, какими их видит современное литературоведение: это, например, ориентация на вечное, мифическое измерение бытия, размывающее значение конкретной исторической эпохи, это также и «особое использование категории времени», предполагающее нереалистическое его воплощение в художественном мире произведения [13, с. 44].

Однако по-настоящему широкую известность феномен магического реализма приобретает в связи с успехом латиноамериканского романа в 1960-1970-х годах (А. Карпентьер, Г. Гарсиа Маркес, М. Астуриас, Х. Кортасар и др.). Основой для возникновения магического реализма в данном регионе послужили верования доколумбовых индейских цивилизаций, таких как майя, ацтеки, инки и пр. Это обусловило особую поэтику произведений местных его представителей, которую А.Ф. Кофман назвал «поэтикой сверхнормативности»: реальность воспринимается через призму чуда и, кроме того, противопоставляется европейской «норме», превышая и попирая

ее в своем художественном воплощении [23]. Магический реализм в Латинской Америке более однороден, чем в других частях света. Он имеет собственную разветвленную систему образов и мотивов, возникших при переосмыслении европейских мифологем на фундаменте «индейского» мировосприятия; тем не менее несомненно и то, что он содержит универсальные признаки, присущие магическому реализму как художественному методу в целом.

По отношению к произведениям русской литературы термин «магический реализм» используется довольно редко. Он не был востребован отечественными литературоведами в течение длительного времени после появления в европейском дискурсе, что, вероятно, обуславливалось идеологической ангажированностью советской науки. Однако причиной этому, вполне возможно, служило и разнообразие форм, которые принимал магический реализм в произведениях русских писателей. Современные исследователи говорят о его возникновении в литературе XIX века, обосновывая такое предположение наличием в некоторых текстах реалистического направления (А.С. Пушкин, «Пиковая дама»; Н.В. Гоголь, «Портрет», «Невский проспект» и др.) фантастических элементов и фольклорных мотивов [18, с. 274]. Данный феномен во многом объясняется влиянием романтической традиции на писателей того времени, однако «чудесное» вплеталось ими в повествование столь тонко, что тексты эти продолжали относить к реализму. С пришествием в русскую литературу модернистских веяний реалистическая поэтика утратила свою главенствующую роль, художники принялись искать новые пути выражения. Литературоведы отмечают усиление «неомифологических тенденций» [43, с. 47] в начале XX, своим распространением они были обязаны поэтическому подходу к миру писателей Серебряного века (А. Белого, Ф.К. Сологуба и др.). «Желание восстановить в правах коллективное мифически-мифологическое мировидение, позволяющее представить мир как космический круговорот в его загадочной, необъяснимой сущности» [43, с.

67] сближает с магическим реализмом также и творчество авторов новокрестьянского направления, в первую очередь С.А. Клычкова и Н.А. Клюева.

Многие исследователи обнаруживают черты магического реализма в художественном наследии А.П. Платонова, М.А. Булгакова. Эти черты выражаются очень по-разному в произведениях двух таких непохожих писателей: персонажи Платонова зачастую являются носителями «континуально-циклического и изоморфного мифологического мышления, которое обеспечивает гармонию с природой и окружающим миром» [22, с. 57], что сближает их с литературными героями латиноамериканского магического реализма; Булгаков же активно использует мифологемы и фантастические элементы, сопрягая их с изображением узнаваемой действительности современной ему эпохи, однако не вполне воплощая мифически-магическую парадигму мировоззрения.

С наступлением в мировой и русской литературе «эры» постмодернизма магический реализм как часть поэтики последнего воплощается в произведениях писателей-постмодернистов: С. Соколова, В.О. Пелевина, В.В. Ерофеева и др. Кроме того, совсем недавно в научной среде появилась дискуссия об обособлении на основании ярко выраженной региональной специфики «уральского магического реализма», флагманами которого выступают А.В. Иванов и О.А. Славникова [12].

Будучи впервые применен по отношению к живописному течению, термин «магический реализм» зачастую употребляется для характеристики разнообразных направлений изобразительного искусства: так называли и творчество немецких художников Северного Возрождения, и американский гиперреализм 1950-х годов (Э. Уайет и др.). Не меньший сумбур порождает это понятие в литературной среде. Различные художественные объединения, желающие преодолеть кризис познания (как рационального, так и иррационального), наиболее остро проявившийся в XX веке, сконструировали новую, «внерациональную» поэтику. Каждое движение

определяло ее по-своему, как бы «перепридумывая» магический реализм снова и снова; неизменным оставался лишь способ преодоления этого кризиса – «восстановление в правах мифически-магического мировидения» [13, с. 107]. Несмотря на возникшую в результате путаницу в определениях, современным исследователям удалось выделить несколько отличительных черт, едва ли референтных по отдельности, но в совокупности формирующих суть магического реализма как художественного метода.

Если попробовать обобщить изыскания в этой области таких ученых как А.А. Гугнин [13], К.Н. Кислицын [18], О.А. Овчаренко [37], работы которых, вероятно, наиболее обстоятельны, можно вывести следующие положения:

1. В художественном мире произведения магического реализма обязательно сосуществуют две реальности, первичная и скрытая. Принцип жизнеподобия внешне сохраняется, но в то же время вводится мотив чудесного, обеспечивая таким образом взаимопроникновение фантастического и обыденного пластов воплощаемой действительности. Эту особенность магического реализма исчерпывающе точно охарактеризовал самый знаменитый, пожалуй, его приверженец, колумбийский писатель Г.Г. Маркес: «Я убежден, что читатель “Ста лет одиночества” не поверил бы в вознесение на небо Ремедиос Прекрасной, если бы не то, что она вознеслась на небо на белых перкалевых простынях» [30, с. 6].

2. Появление в тексте магических элементов объясняется специфическим видением автора и героя, которые обладают одновременно мифически-магическим и реалистическим типами сознания. Синтез этих типов сознания создает «внерациональный» способ осмысления действительности, посредством которого она претворяется в художественную реальность. На данный аспект магического реализма обращал весьма пристальное внимание литературовед А.А. Гугнин. Он считал неизбежным в контексте магического реализма дискурс о «проблемах человеческого бытия и человеческого сознания, одновременно отражающего

и формирующего это бытие» [13, с. 35]. По мысли А.А. Гугнина в XX веке переживает кризис бинарная оппозиция рационального-иррационального, и творческий метод магического реализма – один из путей преодоления этого кризиса в искусстве.

3. Пространство, как правило, изображается искаженно: для этого, например, используется смещение границ между реальным и ирреальным, в том числе может быть задействован мотив сна; сон при этом является по сути «скрытой реальностью».

4. Художественное время субъективно, оно передает поэтическое ощущение мира, основанное на отвержении рационалистической модели мышления. Категория времени весьма часто воплощается нарочито неестественно: это и сосуществование всех трех времен одновременно, и «подвешенность» во времени, и свободное перемещение в нем.

5. Магический реализм отмечает психологический подход к показу «типического героя в типических обстоятельствах». Он опирается на непреходящее, мифическое измерение бытия, в котором конкретно-историческая реальность утрачивает свою значимость, а порой и отчетливые очертания.

Наряду с вышеизложенными признаками магического реализма, некоторые исследователи отмечают среди присущих ему черт использование национального и исторического контекстов в качестве мотивировки характеров и ситуаций в тексте произведения. В этот перечень добавляется также и строгая замкнутость художественного пространства, отличающая его от пространства реального. Упоминается и такая особенность поэтики магического реализма, как замещение писателем своего угла зрения (угла зрения «образованного» человека) наивным взглядом более примитивного героя.

Сочетание в произведении большинства из вышеперечисленных принципов создания художественного мира позволяет говорить о его принадлежности к магическому реализму.

Стоит, однако, учитывать и особый неопределенный статус магического реализма, не являющегося в строгом понимании ни литературным направлением, ни, тем более, жанром; такое положение магического реализма затрудняет систематизацию относимых к нему произведений и не вписывается в привычные литературоведческие схемы.

Для более глубокого постижения сущности магического реализма представляется целесообразным отграничить его от схожих художественных явлений. Это, прежде всего, произведения, содержащие в основе своего сюжета миф, актуализирующие и рационализирующие его («Адская машина» Ж. Кокто, «Иосиф и его братья» Т. Манна). Для отделения такого рода текстов от литературы магического реализма необходимо иметь в виду различие между мифическим мышлением (как одним из способов мировосприятия) и мифологией, под которой понимается свод зафиксированных мифов отдельных народов [47, с. 87]. Вместе с тем совершенно не исключается возможность внедрения мифологем в художественную картину мира произведений магического реализма; граница между ним и «мифологическим реализмом» [13, с. 63] пролегает при задействовании писателями принципиально непохожих типов сознания, через призму которых описывается бытие: мифического и рационального.

Отличается изображаемая действительность в текстах, принадлежащих к магическому реализму, и от образа мироздания в произведениях, сюжет которых мотивирован различными мистическими учениями, магией, каббалистикой и другими "окультурными" сферами человеческого сознания («Ангел западного окна» Г. Мейринка). Более трудноуловимое расхождение существует между магическим и так называемым «фантастическим» реализмом. А.А. Гугнин объясняет его нарочитой самостоятельностью фантастических элементов в последнем, их «слишком очевидным» вторжением в первичную реальность [13, с. 64], однако проблема разделения этих двух литературных явлений остается неисчерпанной.

Также на основании сверхъестественного начала, диссонирующего с реальностью, от магического реализма можно отделить и готические романы, и литературу ужасов. Примечательно и то, что фантастические элементы в произведениях этих двух жанров заключают в себе угрозу для человека, тогда как в магическом реализме они подаются как нечто обыденное и не нарушающее привычный ход событий. При рассмотрении в таком контексте более интересной представляется так называемая «южная готика», во многом напоминающая магический реализм: укорененностью необычайного в повседневности, вовлечением фольклорных мотивов, обращением к вневременным проблемам бытия и т.д. Однако от классического готического романа южная готика унаследовала склонность к макабрическому, а специфика регионального самосознания добавила к и без того достаточно мрачной картине мира темы отчуждения и разрушения. Как и в случае с «фантастическим реализмом», вопрос о дифференциации южной готики и магического реализма пока не получил своего разрешения.

Отличительной особенностью сюрреализма можно назвать культивирование иррационального начала, являющегося, по мысли теоретиков этого направления, «бессознательным», высвобожденным с помощью «раскрепощения» психики. В этом сюрреализм, без всякого сомнения, непохож на магический реализм, так как последний весьма редко интересуют столь специфические проблемы психологии.

К магическому реализму, безусловно, не следует относить жанр научной фантастики, предлагающей «сверхрациональную» картину мира, где «элемент необычайного... представлен в виде рационально-фантастической посылки, мотивированной непосредственно в тексте как научное открытие, изобретение, социальный катаклизм, техногенная или природная катастрофа, космическая экспансия или война и т. д.» [19, с. 452]. Художественная картина мира произведений жанра «фэнтези» также активно эксплуатирует мотив «чудесного», однако воплощает его принципиально иначе, чем это делается в магическом реализме: носителями фантастического начала здесь

являются мифологические персонажи (гномы, гоблины, тролли и проч.), существующие в сакральную «довременную» эпоху.

Обобщая все вышесказанное, можно прийти к следующим выводам: магический реализм как творческий принцип складывается из ряда характерных приемов, совокупность которых отделяет этот феномен от всех прочих литературных направлений, течений и жанров. Художественная картина мира магического реализма зиждется на мифически-магической модели мировосприятия, органично сочетая элементы фантастики и узнаваемую реальность. Сам же термин «магический реализм» является скорее широко описательным, чем критически строгим, и со времени своего появления в 1923 году относится к разнородным по идеям, по времени существования и по региональной принадлежности движениям. Уникальная «внерациональная» поэтика магического реализма стала особенно актуальной в XX веке, отвечая вновь возникшим вызовам в искусстве, однако свою значимость она не утрачивает и по сей день.

## **1.2. Положение магического реализма в постмодернистской литературе**

Сопряжение понятий «магический реализм» и «постмодернизм» затрудняется тем, что оба эти явления не имеют четких границ, а следовательно, сложно подвергнуть их строгому систематизированию. Неправомерно было бы, например, говорить о магическом реализме лишь как о части поэтики постмодернизма, т.к. этот феномен гораздо более обширен; к тому же сам постмодернизм не всегда прибегает к данному художественному методу.

Постмодернистское искусство изначально «оказалось многообразным, раздробленным и противоречивым» [36, с. 596]. Оно возникло на основе модернистской поэтики, одновременно и преодолевая ее, и наследуя ей. Заявив о себе в 50-х годах XX века, постмодернизм развивается по следующим векторам:

- Нарушается принцип единства, в качестве его замены предлагается плюрализм, стилистическое и тематическое многообразие. Вместо утверждения единственной истины постулируется релятивизм идей и ценностей, относительность истинности как таковой.

- «Недоверие к тотальному» [36, с. 609] порождает стремление к фрагментарности, широко используется прием «коллажа»; интертекстуальность становится непреложным и определяющим свойством текста.

- Большое значение приобретает ирония, в том числе она воспринимается как «средство, позволяющее в условиях плюрализма и отсутствия каких-либо парадигм находить истину» [36, с. 610].

- Происходит смешение высокой и низкой культур; нивелируются жанры в классическом их понимании.

Наряду с вышеперечисленными категориями, характерными для постмодернизма как художественного явления, исследователи называют также отказ от мимесиса, многовариантность истолкования, эпатажность, выявление игрового характера искусства.

Стоит заметить, что постмодернизм сложно охарактеризовать как «направление», или, тем более, «движение»; под этим термином принято объединять сходные явления в культуре, в искусстве второй половины XX века и начала XXI века. Несмотря на чрезвычайное разнообразие видов и форм, принимаемых произведениями постмодернизма, большинство описанных выше черт так или иначе актуализируются в каждом из них.

Особое внимание необходимо уделить жанрово-стилевой организации постмодернистских текстов, учитывая ее связь с понятием магического реализма, а также ее влияние не только на структуру, но и на семантику произведения. Представляющую интерес теорию «жанрово-стилевых доминант» постмодернизма выдвинули российские литературоведы Н.Л. Лейдерман и М.Н. Липовецкий [29]. Они предложили понятие «метажанра», которое обозначает «структурный принцип построения

мирообраза», присущий тому или иному литературному направлению; при этом метажанр, по мысли авторов данной теории, проявляется в функционировании целого ряда жанров. Так, например, в романтизме «поэмность» проникала и в повесть, и в драму; «романизация» же стала системообразующим принципом реализма.

В качестве метажанра постмодернизма М.Н. Липовецкий называет «меннипею» [29, с. 288]. Это понятие было предложено советским литературоведом М.М. Бахтиным для обозначения своеобразного жанра, который, начиная от античности и вплоть до современности, существовал по следующим принципам [1, с. 318]:

1. Смеховой элемент является важной составляющей произведения.
2. Философские идеи подвергаются испытанию в ходе изображения критических ситуаций.
3. Происходит смешение стилей.
4. Глубокий символизм сочетается с грубым натурализмом.
5. Описываются нестандартные морально-психические состояния.
6. От сюжета не требуется обладать жизнеподобием.
7. Смелость вымысла сочетается с философским универсализмом и предельной мирозерцательностью.
8. Действие происходит в трех измерениях, которые условно можно обозначить как Землю, Олимп и преисподнюю.
9. Используется необычный ракурс зрения.
10. Характерно введение сцен эксцентрического поведения и нарушения общепринятого хода событий.
11. Применяются контрастные сочетания (например, добродетельная гетера и т. д.).
12. Содержатся элементы социальной утопии.
13. Происходит смешение прозы и поэзии.
14. Злободневность позиционируется как существенная черта поэтики.

Стоит, однако, заметить, что термин «меннипея» является достаточно спорным, так как находится «на пересечении поэтики, философской эстетики и нравственно ориентированной онтологии» [9]. Тем не менее дискурс о воплощении многих принципов построения меннипеи в произведениях постмодернизма представляется вполне плодотворным.

В качестве подкрепления своей идеи о связи меннипеи и постмодернистской литературы на жанрово-стилевом уровне организации текста М.Н. Липовецкий приводит следующие точки предполагаемого пересечения этих двух явлений:

- Особая роль фантастических элементов, подрывающих «литературную авторитетность» с помощью авторского самопародирования, создания образа не внушающего доверия повествователя, а также с помощью специфического финала, опровергающего все уроки, полученные героем на протяжении повествования.

- Смещение стилей как определяющий принцип, «бурлескная битва формы и содержания, в которой все апелляции к восприятию, знанию, истине, опровергаются фантазией, формой, языком и самопародией» [29, с. 289].

- Изображение мира непостижимым и, вследствие этого, интерпретация поиска героя как бесцельного и абсурдного. Автор отождествляется с недостоверным повествователем, что ставит под сомнение его позицию, его право «проповедовать и даже просто понимать» [29, с. 290]; повествователь занимает центральное место в произведении лишь потому, что сам является средоточием хаоса и путаницы.

М.Н. Липовецкий отмечает также и более явные, «относительно легко вычленимые», признаки сходства между постмодернистской прозой и меннипеей в определении М.М. Бахтина: «исключительная свобода сюжетного и философского вымысла» относительно исторических персонажей; «трусобный натурализм», совмещаемый с «философским диалогом»; «резкие контрасты и оксюморонные сочетания» на уровне

образной системы произведения; «обилие почти всегда пародийных вставных жанров»; «диалогичность автора и героя в подходе к самому себе, разбивающая внешние оболочки образа личности», а также «многостильность и многотонность» вкупе с «исключительным философским универсализмом и предельной мирозерцательностью» (эквивалентом последних, по мысли ученого, в постмодернизме являются «культурологическая формульность и стилевая интертекстуальность») [29, с. 288].

Такое подробное описание жанрово-стилевых принципов построения постмодернистского текста представляется важным для уяснения положения элементов «чудесного» в постмодернистской поэтике. Понимание сложной организации последней (оказывающейся связанной с «меннипейной» относительностью и ироничностью) позволяет глубже осмыслить позицию, которую, проявляясь в постмодернистских произведениях, занимает парадигма магического реализма.

Художественная картина мира магического реализма предполагает отсутствие сомнения в реальности обоих пластов воплощаемой действительности: и обыденного, и фантастического. Этот эффект возникает благодаря тому, что «фантастические эпизоды развиваются по законам житейской логики» [7, с. 419]. Характерная особенность метода магического реализма состоит именно в том, что сверхъестественное воспринимается как безусловная данность и персонажами произведения, и его имплицитным автором, и, как ожидается, его реципиентами. Дождь, идущий в Макондо «четыре года, одиннадцать месяцев и два дня» [30] не является ни особенностью восприятия героев «Ста лет одиночества», ни авторской гиперболой; такое, казалось бы, неестественное состояние природы, будучи помещенным в произведение магического реализма, не ставит своей целью удивить читателя, заставить его усомниться в реальности описываемого.

Несколько иное отношение к фантастическим элементам может складываться при восприятии постмодернистского художественного

мирообраза. В этом случае даже глубокая укорененность сверхъестественного в «первичной реальности» не позволяет с уверенностью отнести это сверхъестественное к тому, что мыслится как несомненная данность, т. к. абсолютно все представляется относительным. В признанном классикой русского постмодернизма романе «Чапаев и Пустота» В.О. Пелевина герой Петр Пустота принадлежит одновременно двум хронотопам, в первом из которых он — пациент московской психиатрической клиники, во втором же — поэт-декадент, по совместительству адъютант Чапаева, красного командира и вместе с тем мистика-дзенбуддиста. Две эти пространственно-временные рамки связаны мотивом сна: психбольному Пустоте снятся сны о том, что он чапаевский адъютант, а Пустоте начала века снятся сны о психбольнице [39]. Элемент сверхъестественного эксплицитно присутствует в каждом хронотопе, читатель же на протяжении всего романа пытается определить, какой из них первичен; однако ни он, ни сам герой, ответа на этот вопрос не находят. Постмодернистский принцип тотальной условности нередко не позволяет определять, что вообще является действительностью, а, следовательно, и реальность чудесного ставится под сомнение.

Подобное действие имеет и столь характерное для «меннипейной» природы постмодернизма внедрение в текст «повествователя, не заслуживающего доверия» [29, с. 289]. Здесь необходимо заметить, что важной чертой поэтики магического реализма считается «бесстрастие, спокойствие, невозмутимость в интонации повествователя» [7, с. 422]. Возникающая при таком нарративе дистанция между описываемыми событиями и тем, кто эти события описывает, надо полагать, позволяет создать у читателя ощущение истинности слов рассказчика, будь он безличным или персонифицированным. Постмодернизм же как правило искажает эту художественную особенность магического реализма.

Так, в произведении С. Соколова «Школа для дураков» [46] задействуются два типа нарраторов, первый из которых — автор-

повествователь, второй — персонаж романа, юноша с раздвоением личности, сознание которого и оказывается генератором всего фантастического в тексте. «Мотив двойничества и бегства от реальности становятся источником постоянной жизни в двух мирах — реальном и воображаемом, созданным фантазиями. Так, в книге образуется, помимо плана банальной, повседневной жизни, план вечного бытия, пространство, живущее в воображении героя» [41, с. 44]. Таким образом, «чудесное», являющееся в классическом варианте магического реализма несомненно действительным, в постмодернистских текстах часто оказывается в неопределенном положении благодаря ненадежному рассказчику: безумцу, алкоголику, обманщику и т.д.

С традиционной для магического реализма бесстрастной манерой повествования вступает в противоречие и то, что нередко весь текст постмодернистского произведения оказывается проникнут иронией. В ее основе всегда лежит завуалированная насмешка, всегда присутствует второй план, стимулирующий порождение двусмысленности. При данных условиях несерьезная интонация, с помощью которой описывается мир произведения, распространяется и на фантастические его элементы, что препятствует восприятию фантастического как безусловно реального.

С этой точки зрения представляется интересным рассмотреть роман В.О. Пелевина «Generation “П”», в котором мифически-фантастическое и реальное совмещаются по-разному в нескольких сюжетных линиях. В одной из них внедрение сверхъестественного в действительность происходит, как в ситуации с произведением «Школа для дураков» С. Соколова, благодаря измененному сознанию персонажа, только здесь это — сознание под воздействием наркотиков. В результате употребления главным героем галлюциногенов реальность для него превращается в магический ритуал, связанный с шумеро-аккадской мифологией; пребывая в таком состоянии он переносится в иную «виртуальную реальность» [21].

Вторая же мифическая линия сюжета определенно содержит некоторую двусмысленность: телевидение в романе изображается и как миф,

и как средство передачи мифов. «Рекламная магия» описывается иронически: «Была одна волшебная книга, прочтя которую можно было уже никого не стесняться и ни в чем не сомневаться. Она называлась “Positioning: a battle for your mind”, а написали ее два продвинутых американских колдуна» [40]. Использование слов «волшебный», «колдуны» прямо «указывает на сверхъестественный характер рекламного бизнеса» [21], что может восприниматься как своеобразный элемент сатиры. Таким образом в романе, вероятно, воплощается насмешка над влиянием телевидения на человеческий разум: некие «вау-импульсы» [40] формируют у зрителя ложные ценности, навязывают несуществующие потребности.

На примере этой последней сюжетной линии нетрудно заметить, что фантастическое в постмодернистских текстах перестает описываться как сухой факт, фрагмент обыденной реальности; оно наделяется вторым планом значения, в том числе, используется как мотивировка иронических смыслов.

Приведенные выше несоответствия между поэтиками магического реализма и постмодернизма, однако, вовсе не свидетельствуют об их полной несовместимости. Можно лишь констатировать, что магический реализм в преломлении тотальной относительности и иронии воплощается и воспринимается несколько специфично, как, по всей видимости, и любое явление, оказавшееся под воздействием постмодернистского осмысления.

К настоящему моменту в научной среде не сформировался еще консенсус, который бы четко определил отношения магического реализма и постмодернизма. Магический реализм называют одной из черт постмодернистской поэтики [32], хотя, разумеется, данный метод обнаруживается совершенно не во всех постмодернистских текстах. Однозначно можно установить лишь то, что «пристрастие к парадоксальным сюжетным ситуациям, алогизму и гротеску, стремление к фрагментарности и хаотичности повествования, к смешению стилей и жанров, реального и фантастического, серьезного и комического, к размыванию границ между высоким искусством и массовой литературой, присущие писателям-

постмодернистам, нередко сочетаются с обращением к мифу с целью обнажения глубинных основ культуры» [6]. Стоит также заметить, что существует дискурс о знаменитых латиноамериканских «магических реалистах» Х.Л. Борхесе, Х. Кортасаре как о писателях, ставших одними из первых постмодернистов [36, с. 595].

Интересный взгляд на взаимосвязь этих двух рассматриваемых феноменов предлагают авторы сборника статей «Постмодернизм. Энциклопедия» А. А. Грицанов и М.А. Можейко: «Можно, — разумеется, с определенной долей условности — трактовать метод магического реализма как первую ласточку, проложившую начало тому направлению истолкования чувственного опыта, который в финале привел к конституированию парадигмы «постмодернистской чувствительности» как основанной на презумпции неискоренимой семиотичности мировосприятия и его тотальной свободы от онтологически заданных ограничений» [35]. Таким образом, считают ученые, нельзя отвергать допустимость восприятия магического реализма как переходного момента между модернистской и постмодернистской программами описания реальности.

Суммируя вышеизложенное, можно сделать следующие выводы: понятие «постмодернистской литературы» объединяет огромное число совершенно разных произведений последних семидесяти лет, во многих из которых обнаруживается поэтика магического реализма, так или иначе воплощается мифически-магическая модель мировосприятия. Эта поэтика, будучи помещенной в тексты со сложной жанрово-стилевой («меннипейной») организацией, несколько искажается; воспринимаемая через призму всеобъемлющей условности и иронии, ненадежности нарратора, художественная картина мира магического реализма приобретает новые смыслы. «Чудесное» в постмодернистских произведениях перестает описываться исключительно как констатация факта, оно, как правило, наделяется вторым планом значения.

## **ГЛАВА 2. СВОЕОБРАЗИЕ МАГИЧЕСКОГО РЕАЛИЗМА В ПОЭМЕ В. В. ЕРОФЕЕВА «МОСКВА-ПЕТУШКИ»**

### **2.1. Жанрово-стилевая организация поэмы В. В. Ерофеева «Москва-Петушки»**

Вторая после «Мертвых душ» Н.В. Гоголя русская поэма в прозе, написанная в эпоху застоя, поначалу распространявшаяся самиздатом, а затем опубликованная в журнале «Трезвость и культура» — поэма «Москва-Петушки» — сложно устроенное произведение. Возвышенная патетика в ней сочетается с экспрессивной «сниженной» лексикой, трагическое смешивается с комическим, а линейное повествование о путешествии внезапно превращается в кольцевое повествование о возвращении. Текст «Москвы-Петушков» усеян всевозможными аллюзиями и реминисценциями, он переполнен цитатами из Библии, русской классики, советской «канцелярской» речи. В поэме также, очевидно, проявляется мотив чудесного, необъяснимого, влияние которого на судьбу главного героя оказывается фатальным. Последнее обстоятельство обосновывает допустимость рассмотрения данного произведения В. В. Ерофеева с точки зрения его принадлежности к магическому реализму.

Учитывая развернутое выше предположение о специфичности воплощения магического реализма в постмодернистских текстах, представляется целесообразным в первую очередь определить, является ли поэма «Москва-Петушки» постмодернистским произведением. Необходимо принять во внимание, что литературоведческое сообщество не сформировало единого мнения на этот счет, однако ученые в большинстве своем высказываются в пользу представления о «Москве-Петушках» как о тексте, имеющем прямое отношение к постмодернизму.

В 1970-м году, когда В.В. Ерофеев писал поэму «Москва-Петушки», в советской критике и научных трудах понятие «постмодернизм» не фигурировало, и даже в западной искусствоведческой среде подобный дискурс только зарождался. Имея в виду такое положение вещей, особенно

удивительным представляется явное, подтвержденное многими учеными, присутствие постмодернистской поэтики в данном произведении. Исследователи называют «Москву-Петушки» «пратекстом русского постмодернизма» [4], о В.В. Ерофееве говорят как о писателе, который «не просто оформил имплицитную постмодернистскую парадигму художественности, но и, придав ей глубоко оригинальное звучание, ввел ее в контекст русской культурной традиции» [29, с. 158].

В поэме «Москва-Петушки» отчетливо проявляются все основные принципы создания постмодернистской художественности.

Основополагающую роль *интертекстуальности* отмечает подавляющее большинство исследователей данного текста, некоторые называют это его главной особенностью; «Москва-Петушки» изобилует «явными, ложными и скрытыми цитатами, реминисценциями, аллюзиями, стилизациями, пародиями, травести, мистификациями», широко задействует «ресурсы устной речи: пословицы, поговорки, «крылатые слова», анекдоты, песни» [51, с. 26]. Цитаты наслаиваются у В.В. Ерофеева по принципу лоскутного письма, нередко в тексте встречается наложение одной цитаты на другую, т.е. пересечение двух смыслов; вследствие этого формируется нечто новое, имеющее право на автономное существование. Неоспоримым представляется тезис С. Шнитман-МакМиллин, автора одного из наиболее полных исследований поэмы, гласящий, что «цитирование является сквозным элементом, организующим смысловую и формальную структуру книги» [51, с. 27].

Важно отметить, что русская литература до В.В. Ерофеева едва ли освоила интертекстуальность в той мере, в какой ее использовал в своем творчестве писатель. Постмодернистские художественные приемы, связанные «механизмом интертекстуальности (игра, бриколаж, пастиш, центон, нонселекция, фрагментарность, гротеск, метонимичность, символизация, рефлексия, симулякр) воедино, создают собственно-авторскую семиотику. Это делает Вен. Ерофеева не просто оригинальным

писателем, но позволяет говорить о нем как о новаторе. Он совершает прорыв в новую эстетическую реальность, реальность постмодернизма» [3].

Так же ярко проявляются *жанровая неопределенность* и *стилистическое многообразие* поэмы.

Авторское обозначение жанра «Москвы-Петушков» — поэма, по всей вероятности, является с своеобразным оммажем самой знаменитой русской поэме в прозе, «Мертвым душам» Н.В. Гоголя, с которой произведение В.В. Ерофеева роднит и сюжет, основанный на мотиве путешествия, и сочетание лирической патетики с сатирической интонацией повествования, и многочисленные философские отступления. Однако необходимо заметить, что исследователи, за редкими исключениями, едины в неприятии авторского определения жанра данного текста. В совместной интерпретации П.Л. Вайля и А.А. Гениса «Москва-Петушки» представляется «фантастическим романом в его утопической разновидности» [8]; Н.В. Живолупова видит в произведении Ерофеева исповедь [15], что подкрепляется типом повествования — рассказом от первого лица и внутренним монологом героя; В.А. Бачинин причисляет поэму к «русскому философскому жанру» [2] и т.д.

Исследователи отмечают, что «одной из важных характеристик жанра поэмы является отраженная в ее тексте космология народа, к которому принадлежит автор. Для жанра «Москвы-Петушков» характерно изображение героя с необычной судьбой, отражающего грани духовного мира нации» [3]. О поэме говорят как об «энциклопедии советской жизни», по аналогии с литературно-критическим штампом, относящимся к роману А.С. Пушкина «Евгений Онегин».

Автор наиболее известного комментария к «Москве-Петушкам», Ю.И. Левин [26], выделяет несколько основных жанровых и стилистических истоков этого произведения:

1) Библия, в особенности Песнь песней и Псалтирь (подобную взаимосвязь прослеживают и литературоведы М.Л. Гаспаров и И.А. Паперно в статье «Встань и иди» [38]).

2) Радио- и газетная публицистика, «с ее навязшими на зубах агитационными клише, к чему можно присоединить не менее надоевшие хрестоматийные — изучаемые в школе — образцы литературы социалистического реализма плюс расхожие и также взятые на вооружение советской пропагандой цитаты из русской классики» [26].

3) Русская поэзия (от Тютчева до Пастернака и Мандельштама). Эту особенность подтверждает и Н.А. Богомолов [5], выделяя также несколько эпизодов поэмы, в которых В.В. Ерофеев, по-видимому, отсылается к творчеству В.Ф. Ходасевича. М.Н. Эпштейн выдвигает свое обоснование связи «Москвы-Петушков» с поэтическими текстами, утверждая, что это «не просто по названию поэма, но и вполне лирическое произведение, поскольку автор воссоздает в нем самого себя» [52].

4) "Сентиментальные путешествия" А.Н. Радищева и Л. Стерна.

5) Русская проза XIX в. (Н.В. Гоголь, И.С. Тургенев и особенно Ф.М. Достоевский).

С. Шнитман-МакМиллин в своей работе «Венедикт Ерофеев "Москва-Петушки" или The rest is silence» указывает на связь данной поэмы не только с эпическими и лирическими жанрами, но и с драмой («театром антимира») и сатирой: «эксцентрическим фарсом, симпозионом, меннипеей» [51, с. 222].

Ясно прослеживающееся родство со всеми перечисленными литературными и словесными явлениями, очевидным образом, влияет на исключительное жанровое и стилевое своеобразие «Москвы-Петушков», и, должно быть, делает затруднительным предельно конкретное определение жанра, в котором написан данный текст. Примечательно, что жанровые коллажи, создаваемые за счет постоянного смешения различных стилевых моделей, обыгрываются уже в самом тексте поэмы: «Черт знает, в каком жанре я доеду до Петушков... До этого все были философские эссе и мемуары, все были стихотворения в прозе, как у Ивана Тургенева. Теперь начинается детективная повесть» [16].

Еще одним доказательством принадлежности поэмы В.В. Ерофеева к литературе постмодернизма служит *ирония*, ее всепроникающее влияние. Заслуживающее внимания предположение об амбивалентности иронии В.В. Ерофеева выдвигают в своих работах М.Н. Липовецкий и И.С. Скоропанова. По мнению Скоропановой, иронические коннотации, содержащиеся во многих цитатах, приносимых героем, можно отнести как на счет источника цитаты и ее смысла, так и на счет самого героя [42]. Липовецкий рассматривает амбивалентность как свойство, в целом характерное для творческой манеры писателя, которое в том числе распространяется и на стилистическое измерение текста. На примере одного из отрывков поэмы исследователь прослеживает трансформацию стилистики, представляя ее в виде нисходящей параболы: в начале — высокий стиль в иронической интерпретации, который затем резко снижается при помощи просторечной лексики, приобретая пародийный оттенок; в финале - вновь возвращение в возвышенную поэтическую тональность. Таким образом, «высокое и низкое в стиле Ерофеева не отменяют, не разрушают друг друга, а образуют амбивалентное смысловое единство» [29].

Небезосновательна также и гипотеза о том, что В.В. Ерофеев в «Москве-Петушках» использует прием *постмодернистской игры*, т. е. «создает текстовую реальность, регулированием которой всецело занят читатель как рецептор/реконструктор культурного наследия» [3]. Эта идея обосновывается колоссальным объемом литературных, исторических, философских и других явлений, к которым отсылается писатель.

Если учесть приведенные выше доводы, вполне правомерным представляется дискурс о поэме В.В. Ерофеева «Москва-Петушки» как о произведении, напрямую относящемся к постмодернистской поэтике. Из этого следует, что при рассмотрении данного текста через призму магического реализма необходимо принимать во внимание его сложное жанрово-стилевое устройство.

## 2.2. Поэтика магического реализма в поэме В. В. Ерофеева «Москва-Петушки»

Научное осмысление поэмы В. В. Ерофеева «Москва-Петушки» началось едва ли не до момента ее официального издания. С тех пор появилось великое множество исследований, в которых это произведение рассматривается с абсолютно разных подходов — с точки зрения теории «карнавала» М.М. Бахтина [20], с точки зрения рецептивной этики [3], с точки зрения связи с библейскими текстами [38] и т.д. Поэма сконструирована так, что интерпретировать и изучать ее можно с чрезвычайно непохожих позиций, и трудно будет определить, какая из трактовок более верна. «Загадка поэмы в том, что всякое ее понимание убедительно и не противоречит другим. Она опровергает привычные представления об интерпретациях как вариантах некоего инварианта, потому что в ней нет (или пока невозможно найти) доминанты. Ее можно читать так и эдак, и все будет “правильно”, убедительно, доказательно и не будет противоречить другим толкованиям...» [48].

Однако, насколько можно утверждать, пока еще исследователями не было затронуто предположительное наличие поэтики магического реализма в поэме «Москва-Петушки»; такая ситуация сложилась, вполне вероятно, по причине того, что термин «магический реализм» в отечественном литературоведении не слишком востребован.

В художественной картине мира произведения определенно присутствуют фантастические элементы (потусторонние существа, эпизоды, развивающиеся не по естественным законам и т.д.), и при этом они полностью интегрированы в повседневную действительность. «Повествование построено так, что неразличимы границы между бытием и инобытием, сном и явью, визионерством и реальностью» [48]. Подобное положение вещей дает основание для произведения исследования аспекта поэтики магического реализма в поэме «Москва-Петушки».

Приступая к этому исследованию, в первую очередь необходимо принять во внимание следующие два тезиса, которые уже были выдвинуты в ходе работы:

- 1) Постмодернизм несколько искажает поэтику магического реализма;
- 2) «Москва-Петушки» — произведение со сложным жанрово-стилевым (постмодернистским) устройством.

Следовательно, и в данном произведении поэтика магического реализма, по всей вероятности, претерпевает некоторые изменения.

Первое, на что следует обратить внимание в данном контексте — это вид наррации. Важным признаком классического магического реализма считается то, что он прибегает к эффекту «авторской сдержанности» [53], создание которого обеспечивается за счет двух факторов:

- Бесстрастного тона повествования;
- Отсутствия у рассказчика попытки объяснить вторжение сверхъестественного в действительность: «authorial reticence... naturalizes the supernatural» («авторские умалчивания... рационализируют сверхъестественное») и, таким образом, «does not disconcert the reader» («оно не вызывает у читателя сомнений») [53, с. 61].

В поэме «Москва-Петушки» повествование ведется от первого лица — от лица Венички Ерофеева, который не только выступает в качестве рассказчика, но и одновременно с этим является участником описываемых событий. Такой тип нарратора называется диегетическим (по классификации В. Шмидта [50]); важно обозначить, что только нарраторы, принадлежащие к данному типу потенциально могут рассматриваться как «ненадежные» [54, с. 83].

Чтобы выяснить, каков Веничка Ерофеев как нарратор, следует сперва определить, каков он как персонаж. В этом плане главный герой поэмы «Москва-Петушки» устроен сложно: алкоголик и эрудит, нерадивый и изобретательный, «деликатный» и эгоцентричный — совмещающий противоположные, казалось бы, качества; но, что самое важное, это герой,

ощущающий мир совершенно иначе, чем другие. Мотив инаковости задается уже в первых строках поэмы: «Все говорят: Кремль, Кремль. Ото всех я слышал про него, а сам ни разу не видел» [16, с. 9]. Веничку можно считать трикстером [28], «люмпенизированным человеком» [11] — такие характеристики являются основанием для того, чтобы читатель относился с недоверием к словам героя. Однако основное качество данного персонажа, которое делает его рассказ, вероятно, не совсем адекватным реальности, а его самого — ненадежным нарратором, это инаковость, о природе которой выдвигается множество предположений: в Веничке Ерофееве видят юродивого, лишнего человека, избранного и т.д. Суть же заключается в том, что главный герой, по всей видимости, ощущает мир не так, как все остальные, и это способно поставить под сомнение достоверность его повествования.

Чтобы подкрепить предложенный выше тезис о том, что Веничка Ерофеев — ненадежный рассказчик, необходимо обратиться к теории. А. Нюннинг, посвятивший ряд исследований проблеме ненадежного нарратора, выдвинул следующий набор признаков, характерных для этого явления: противоречивость, экспрессивность, необъективность; большое количество комментариев о самом себе, частые обращения нарратора к читателю в намеренной попытке «вызвать сочувствие», а также саморефлексию, размышления о том, какой степени доверия он заслуживает» [55, с. 90].

Все эти речевые характеристики обнаруживаются у Венички Ерофеева:

1) *Противоречие* содержится как на семантическом уровне речи Венички, так и на стилистическом; например, в ней нередко встречаются оксюморонные сочетания («в назидание народам древности», «сиплый женский бас» [16, с. 20] и т.д.). Противоречиво определение, которое герой дает сам себе: «я и дурак, и демон, и пустомеля разом» [16, с. 50]. Отдельно стоит обратить внимание и на то, что Веничка признает за собой вышеназванное качество: «Я был противоречив» [16, с. 60].

2) Манера речи Ерофеева-рассказчика крайне *экспрессивна*, причем экспрессия варьируется в диапазоне от возвышенного пафоса до обценной лексики.

3) Экспрессивная интонация нарратива может создать у читателя ощущение, что рассказ *не вполне объективен*; важно заметить, что именно эта черта, даже если воспринимать ее в отрыве от концепции ненадежного повествователя, вступает в противоречие с бесстрастной интонацией, призванной обеспечивать эффект достоверности в магическом реализме. Так, например, конечный пункт своего путешествия, к которому Веничка всей душой стремится, город Петушки, ему представляется как «место, где не умолкают птицы ни днем ни ночью, где ни зимой, ни летом не отцветает жасмин», а возлюбленная описывается «девушкой, с глазами белого цвета» [16, с. 45] — патетический тон этих фраз, вероятно, способен поколебать уверенность читателя в правдивости слов говорящего. Действительность фантастических образов, рисуемых рассказчиком, может вызывать у реципиента сомнения не только в зависимости от того, кто данные образы продуцирует, но и от того, в какой манере это делается.

4) *Комментарии о самом себе* Веничка Ерофеев оставляет регулярно на протяжении всей поэмы. Выражается это в том, что он пускается в подробные рассуждения о собственном душевном состоянии, дает себе различные характеристики и оценки и т.д.

5) Рассказчик достаточно часто *апеллирует к читателю*, в том числе, и с целью вызвать сочувствие: «Я знаю лучше, чем вы, что “мировая скорбь” — не фикция... потому что я сам ношу ее в себе и знаю, что это такое...» [16, с. 49].

6) Вопрос *доверия* нарратором поднимается неоднократно. Подобно тому, как последовательность событий Веничка Ерофеев восстанавливает по сорту спиртного, выпиваемого в ходе этих событий, так и степень доверия (в том числе, доверия к нему самому) он предлагает сопоставлять со степенью опьянения: «По утрам и с перепою я и сам о себе такого мнения. Но ведь

нельзя же доверять мнению человека, который еще не успел опохмелиться!» [16, с. 24]). Или, например, попадая в странную ситуацию, когда все окружающие определяют его по-разному, то школьником, то женщиной, то «старшим лейтенантом», Веничка пытается установить, чье восприятие верно: «Я в своем уме, а они все не в своем — или наоборот: они все в своем, а я один не в своем?» [16, с. 148]. Из приведенного эпизода становится вполне очевидно, что и главный герой доверяет себе не абсолютно.

Стоит обратить внимание и на то, что мотив сумасшествия Венички возникает не единожды: «...Я болен душой... я только и делаю, что симулирую душевное здоровье...» [16, с. 48]; частая артикуляция обстоятельств подобного характера также может побудить читателя усомниться в достоверности слов рассказчика, равно как и сохраняющийся на протяжении всей поэмы мотив алкоголизма главного героя: «Я и до этого не сказать, чтоб очень просыхал, но во всяком случае я хоть запоминал, что я пью и в какой последовательности, а теперь и этого не могу упомянуть... У меня все полосами, все в жизни как-то полосами: то не пью неделю подряд, то пью потом сорок дней, потом опять четыре дня не пью, а потом опять шесть месяцев пью без единого роздыха... Вот и теперь...» [16, с. 43].

Таким образом, если принять во внимание произведенный выше анализ речевого поведения Венички Ерофеева, представляется достаточно обоснованным предположение о том, что он является ненадежным нарратором. И, поскольку все повествование, включая изображение фантастических существ, чудесных мест, нереалистичных ситуаций, ведется от лица главного героя (если не учитывать реплики других персонажей), то действительность, истинность описанного оказывается под сомнением. Однако, как уже было выяснено ранее, подобное положение вещей, по всей вероятности, вполне естественно для постмодернистских произведений, в которых задействуется метод магического реализма.

Итак, с одной стороны, характерная для магического реализма дистанция между описывающим и описываемым стирается за счет того, что

нарратор не вызывает доверия у реципиента, а также за счет экспрессивности интонации повествования. С другой стороны, важно отметить, что фантастическое, вторгающееся в обыденную реальность, никоим образом не удивляет главного героя, и он не делает попыток объяснить читателю или самому себе появление обстоятельств подобного рода. Сомнения в адекватности собственного восприятия возникают у Венички Ерофеева лишь ближе к концу повествования, и связаны они скорее не с нарастанием числа сверхъестественных элементов, а с растерянностью Венички, против ожидания, не попавшего в Петушки. «Где же Петушки?» — спросил я, подойдя к чьей-то освещенной веранде. Откуда она взялась, эта веранда? Может, это совсем не веранда, а терраса, мезонин или флигель?..» [16, с. 146] — так, главный герой, сбитый с толку неожиданным результатом путешествия и неспособный определить свое местонахождение, начинает сомневаться даже в самых обычных вещах.

Примечательно, что почти каждое появление каких-либо сверхъестественных существ, будь то ангелы или сатана, сопровождается похожими репликами Венички Ерофеева: «О! Узнаю! Это опять они! Ангелы господни!»; «Я сразу понял, кто стоит у меня за спиной» [16, с. 13, 149]. Отсюда можно предположить, что подобные явления не нарушают логику художественного мира произведения и, очевидно, вовсе не приводят в замешательство главного героя.

Из вышеизложенного следует, что по крайней мере один из элементов, формирующих эффект «авторской сдержанности» (а именно отсутствие у рассказчика попытки объяснить проявления фантастического начала) оказывается актуален для характера повествования в поэме "Москва-Петушки".

В качестве второго фактора, влияющего на некоторое искажение поэтики магического реализма в поэме «Москва-Петушки», выступает ирония, комическая подоплека всего описываемого. Поскольку она всецело пронизывает текст данного произведения, ее наличие очевидно и

практически в каждом эпизоде, где присутствует фантастическое, нереалистичное. Например, один из попутчиков главного героя изображается как человек, который «...говорил не ртом, потому что рот его был вечно сощурен и начинался откуда-то сзади. А говорил он левой ноздрей, и то с таким усилием, как будто левую ноздрю приподымал правой...», а также этот попутчик оказывается способен «заморгать... всеми своими подмышками» и «вобрать в себя все волосы и заиндеветь» [16, с. 85, 91]. Подобный портрет, надо полагать, содержит несколько смысловых пластов: собственно фантастический, условно метафорический и иронический. Неестественность, фантастичность этого описания вполне укладывается в общую логику художественной картины мира произведения, в которой имеют место сверхъестественные существа и невероятные ситуации. Метафоричность в данном случае можно обнаружить, если предположить, что все приведенные характеристики служат для передачи нелепости, нескладности персонажа; также они, несомненно, работают на создание комического эффекта. Таким образом, сверхъестественный элемент в повествовании предстает не как сухой факт действительности, но оказывается наделен дополнительной семантикой.

Представляется важным зафиксировать на этом этапе исследования поэтики магического реализма в поэме В.В. Ерофеева «Москва-Петушки», что в дальнейшей работе необходимо иметь в виду влияние таких факторов, как ирония, экспрессивная интонация повествования и ненадежность нарратора на смысловую организацию произведения и его потенциальные интерпретации. Всякое присутствие фантастического в тексте поэмы может, безусловно, рассматриваться и трактоваться как преувеличение рассказчика (или даже как бред, порожденный его затуманенным алкоголем сознанием), а также как комический прием — каждый такого рода эпизод будет обладать еще одним планом значения. Подобное положение вещей, однако, не элиминирует, по всей видимости, возможность воплощения в произведении

парадигмы магического реализма, при условии, что сохраняются характерные черты последнего.

Первое, на что необходимо обратить внимание – это специфика изображения пространства и времени в поэме «Москва-Петушки». «Произведение магического реализма, как правило, разворачивается в строго очерченном и замкнутом пространстве, где действуют свои непреложные законы», которые могут обладать «абстрактно мифической, фантастически сконструированной или регионально специфической мифофольклорной основой» [13, с. 43] — все перечисленные А.А. Гугниным особенности оказываются актуальны для образа пространства в «Москве-Петушках»:

- Пространство поэмы не тождественно реальному. Основное сюжетное действие, а именно путешествие Венички Ерофеева и его беседы с попутчиками, разворачивается в «замкнутом движущемся пространстве» [49, с. 152] вагона электрички. При этом повествование практически не затрагивает все, что происходит за пределами электрички во время движения поезда.

Несомненно, важнейшими топосами, вынесенными в название, в произведении являются Москва и Петушки. Это — начальная и конечная точки странствия главного героя, а также определенные границы художественного мира поэмы: «Во всей земле... во всей земле, от самой Москвы и до самых Петушков...» [16, с. 50].

- Эти два места, очевидно, наделены мифическим значением: Петушки представляются «небесным раем» [16, с. 178], а Москва — средоточием бессмысленной земной суеты и страданий, достигающих наивысшей концентрации в Кремле, который Господь, по мнению Венички Ерофеева, «обогнул и прошел стороной» [16, с. 184].

Путь главного героя, таким образом, пролегает «...от страданий — к свету. От Москвы — к Петушкам. Через муки на Курском вокзале, через очищение в Кучине, через грезы в Купавне — к свету и Петушкам» [16, с. 73].

- В замкнутом пространстве поэмы, безусловно, действуют свои непреложные законы: «...Я пошел в центр, потому что это у меня всегда так: когда я ищу Кремль, я неизменно попадаю на Курский вокзал. Мне ведь, собственно, и надо было идти на Курский вокзал, а не в центр, а я все-таки пошел в центр, чтобы на Кремль хоть раз посмотреть: все равно ведь, думаю, никакого Кремля я не увижу, а попаду прямо на Курский вокзал» [16, с. 10]. Кремль Веничке Ерофееву удастся увидеть лишь перед смертью, когда он, напротив, отчаянно ищет Курский вокзал, чтобы спастись от преследователей; эта постоянная подмена происходит вследствие особой магической закономерности, существующей в художественном пространстве «Москвы-Петушков».

Также некая мистическая сила, по всей вероятности, препятствует тринадцатому по счету посещению главным героем Петушков. Для того, чтобы постараться объяснить эту сюжетную коллизию, необходимо углубиться в область трактовок; можно предположить, что путешествие оборачивается фатальным исходом для Венички Ерофеева оттого, что он стремится прервать цикличность своего существования: «...Пойдешь направо — обязательно попадешь на Курский вокзал. Скучно тебе было в этих прогулках, Веничка, захотел ты суеты — вот и получай свою суету...» [16, с. 12]. Близкую по смыслу идею излагает, например, Э. Власов в своих комментариях к «Москве-Петушкам»: «Фраза “сколько раз уже (тысячу раз)” задает цикличность всему происходящему в поэме: далее будет регулярное непопадание в Кремль, регулярные поездки к младенцу, последовательное отторжение Венички разного рода коллективами. Цикличность есть основа жизни... Нарушение цикличности означает смерть, которой и завершается поэма...» [10]. Важно учитывать, что число двенадцать, традиционное для мифической поэтики, считается символом божественной гармонии, тогда как следующая за ним «чертова дюжина» начинает новый цикл и, таким образом, нарушает достигнутое равновесие.

По внутренним ощущениям Венички Ерофеева именно тринадцатая поездка в Петушки должна изменить его жизнь: «...Каждую пятницу повторялось все то же... Но сегодня — сегодня что-то решится, потому что сегодняшняя пятница — тринадцатая по счету...» — герой рассчитывает навсегда соединиться со своей возлюбленной и тем сделать счастливыми их обоих. Однако сам он, как становится ясно, не способен поменяться: «...Все будут говорить: “13-ый раз подряд мы видим сплошной “Василек”. Но мы ни разу не видели ни лилий, ни пурпура» [16, с. 62, 153]. Веничка жаждет изменить свое несчастное положение и вырваться из порочного цикла, но это оказывается ему не под силу.

Иными словами, стремление Венички Ерофеева к переменам (и неготовность к ним) вкупе с его решением отправиться тринадцатый раз в Петушки нарушают размеренный ход бытия и определяют трагическую судьбу героя — против своей воли он вновь оказывается в Москве и там принимает смерть. Вне зависимости от того, верны ли подобные предположения, представляется бесспорным, что пространство, в котором разворачивается действие поэмы, оказывается подчинено законам другого порядка, чем естественные законы реального мира.

Итак, как можно наблюдать, все существование главного героя до определенного момента проходит циклично. Циклично, следовательно, и время в художественной картине мира произведения. Данную особенность, очевидно, ощущает сам Веничка Ерофеев — например, показательно, что первая мысль его, раненного царем Митридатом, была о начале нового жизненного круга, еще более несчастливого, чем прежний: «Если каждая пятница моя будет и впредь такой, как сегодняшняя, — я удавлюсь в один из четвергов!» [16, с. 175]. Однако цикличность распространяется не исключительно на судьбу центрального персонажа поэмы. Так, один из попутчиков Венички сообщает: «Этот круг, этот порочный круг бытия — он душит меня за горло!» [16, с. 94].

Определенно, цикличны и дни всего «народа» — они соотнобразуются с графиком начала и окончания работы магазинов, то есть, с периодами возможности или невозможности приобретения алкоголя: «О, самое бессильное и позорное время в жизни моего народа — время от рассвета и до открытия магазинов!»; «...Магазины у нас работают до девяти, а Елисейский — тот даже до одиннадцати, и... ты всегда сумеешь к вечеру подняться до... какой-нибудь пустяшной бездны...»; «О, блаженнейшее время в жизни моего народа — время от открытия и до закрытия магазинов!»; «О, гнуснейшее, позорнейшее время в жизни моего народа — время от закрытия магазинов до рассвета!» [16, с. 12, 25, 37, 176]. Примечательно, что и сами фразы в приведенном выше пассаже о «времени в жизни народа» выстроены в тексте по кольцевой композиции — в качестве начальной и финальной точки здесь выступает рассвет.

Важным символом регулярности, неизменности, подчиняющей себе и время, и пространство, в поэме является поезд, следующий по известному маршруту: «*Как всегда. И теперь уже навечно: Москва — Петушки...*»; «...Здесь *вечно* ходят поезда, из Москвы в Петушки, из Петушковых в Москву» [16, с. 126, 176].

В момент, когда герой пытается прервать цикл бытия, он оказывается полностью дезориентирован не только в пространстве (о чем свидетельствуют названия заключительных глав его рассказа — «Петушки. Садовое кольцо», «Петушки. Кремль. Памятник Минину и Пожарскому»), но и во времени. Находясь в смятении, Веничка Ерофеев размышляет: «Может, время сначала узнать?»; «Может, найти живую душу и спросить, сколько времени?..» [16, с. 177, 178], однако решает, что, раз обстоятельства сложились столь неудачно, то и время ему больше ни к чему: «Какой же смысл после этого узнавать тебе время, Веничка?» [16, с. 178] (последняя фраза неоднократно повторяется в разных вариациях в пределах одного абзаца). Герой, вероятно, ощущает, что время (вместе с пространством)

перестало функционировать привычным образом, и определение его координат не может способствовать приведению ситуации в норму.

Однако в процессе нападения неизвестных мучителей на Веничку, последний отчаянно сохраняет надежду на восстановление прежнего цикла жизни: «...Вот только дождаться рассвета, я *опять* поеду...»; «Я хочу *опять* в Петушки...»; «Все-таки до самого последнего мгновения я еще рассчитывал от них спастись... Лежи до рассвета, а там на Курский вокзал» [16, с. 182, 183, 186]. Надежде его не суждено сбыться: поэма заканчивается словами «...с тех пор я не приходил в сознание, и никогда не приду» [16, с. 188] — смерть оказывается единственно возможным для героя выходом из прочного круга бытия.

Следует отметить, что характерная для архаических представлений о мире циклическая концепция времени - распространенная в магическом реализме форма «особого использования» [13, с. 42] данной категории. Художественное время строится по такому принципу во многих текстах магического реализма — например, это осуществляется в романе Г.Г. Маркеса «Сто лет одиночества», который считается едва ли не образцом литературы подобного рода.

С классическими произведениями магического реализма поэму «Москва-Петушки» сближает множество мотивов, один из самых явных — тема одиночества, также присущая в особенности творчеству Г. Г. Маркеса (романы «Сто лет одиночества», «Недобрый час», «О любви и прочих бесах» и т.д.). «...Когда мне стукнуло двадцать лет, — тогда я был безнадежно одинок» — рассказывает Веничка Ерофеев, и добавляет: «...не менее одиноким я стал в эти тридцать лет...» [16, с. 64]. Данная мысль повторяется неоднократно как в буквальном виде: «Я одинок» [16, с. 163], так и завуалированно: «...И никто тебя не встретил, и никто никогда не встретит».

Одиночество главного героя воплощается и на сюжетном уровне — его последовательно отторгают все коллективы, от работников ресторана на Курском вокзале до сослуживцев, и, наконец, он оказывается зарезан

«коллективом» неизвестных убийц. «Постоянный невольный конфликт с окружающими» [51, с. 68] – результат инаковости Венички Ерофеева, приводящей его к неизменной отверженности.

Примечательно также, что центральный персонаж произведения — сирота. Во-первых, подобное обстоятельство вновь утверждает мотив одиночества. Во-вторых, любопытно фольклорное осмысление этого явления; восприятие сироты, основанное на славянских архаических верованиях, двойственно. С одной стороны, сирота отстраняется обществом, потому что он «представитель другого рода, иногда иного мира» и носитель «недоли»; с другой стороны, традиционная культура предполагает непосредственную связь людей, лишенных родителей, с Богом [25]. Небезосновательной будет гипотеза, что оба аспекта архаического представления о сиротах воплощаются в поэме «Москва-Петушки» в отношении сироты-Венички. Невозможно, разумеется, утверждать, что фольклорный подтекст намеренно заложен в семантику произведения, однако подобное обстоятельство выступает дополнительным основанием для сопряжения данного текста с магическим реализмом.

Вера в незыблемость неких сверхъестественных законов, довлеющих над повседневной действительностью, воплотилась в одно из универсальных мифических представлений — идею судьбы, фатума, рока. В магическом реализме это представление отражено во множестве произведений, однако, прежде всего, его можно обнаружить в литературном наследии Х. Кортасара и Г.Г. Маркеса. Самым показательным примером актуализации в магическом реализме мотива судьбы является повесть Г.Г. Маркеса «Хроника объявленной смерти» [31]: в ней изображается неумолимость рока, подчиняющая себе жизнь и волю людей. Сюжетная линия строится на том, что предсказанное во сне убийство, нежеланное тем не менее ни для кого, даже для самих убийц, совершается. Согласно мифически-магической модели мировидения, избежать уготованной участи невозможно.

В поэме «Москва-Петушки» отчетливо прослеживается мотив неизбежности гибели Венички Ерофеева, которую, к тому же, он сам предчувствует. С самого начала сюжетного действия героя посещают мысли о смерти: «Тяжелая это мысль: ты сидишь, а на тебя сверху люстра. Очень тяжелая мысль...»; «Что ж они думают? Что... меня... удавят, как мальчика? или зарежут, как девочку?» [16, с. 17, 47]. По мере развития событий «тревога» одолевает Веничку все сильнее, но поначалу он сохраняет надежду на лучшее: «...Доеду, если только не подохну, убитый роком...»; «...Доберусь живым, если милостив Бог» [16, с. 51, 80]. Однако, не попав в Петушки, находясь в полной растерянности, Ерофеев признается: «...Я очень скоро умру, я знаю» [16, с. 177]. Следует заметить, что мотив предвидения, предсказания также является характерным для произведений магического реализма. Представляется важным и то, что идея неизбежности судьбы напрямую артикулируется в тексте поэмы: «Мы начисто лишены всякой свободы воли, мы во власти произвола, которому нет имени и спасения от которого — тоже нет» [16, с. 73].

Отдельного упоминания заслуживает еще одна особенность данного текста, которая оказывается связана с воплощением мифических существ. Исследователи мифов народов мира говорят о проявлении в образе христианских ангелов более архаичных представлений о «демонах... и других носителях Судьбы» [34]. Стоит обратить внимание на то, как изображены ангелы в «Москве-Петушках»; во-первых, они, по всей видимости, заранее знают об участии Венички Ерофеева: «...Мы боимся, что ты... не доедешь...» [16, с. 51]. Во-вторых, когда герой, переживающий нападение, спрашивает ангелов, что ему сделать, чтобы избежать смерти, они начинают смеяться, выражая таким образом полное удовлетворение ситуацией и равнодушие к мольбам Венички о спасении. Можно сделать предположение, что в поэме, как и в мифических верованиях, ангелы отождествляются с «носителями Судьбы», поэтому то, что она настигает Ерофеева, эти существа принимают как должное.

Специалист по теории фольклора И.С. Конрад утверждает, что образ смерти в поэме «Москва-Петушки» также оказывается связан с архаическим миромоделированием. «Культурный код» карнавализации «подтверждается на всех уровнях структуры» данного произведения; мифические представления «о единстве процессов рождения и умирания, жизни и смерти» воплощены в поэме в символической форме. Исследователь приходит к выводу о наличии «связи произведения с архаическим мироощущением, в основе которого лежала идея непрекращающегося круговорота бытия», и говорит о том, что следует «рассматривать текст как пример реализации мифологического сознания в литературе XX века» [20].

Важно отметить, что в поэме соединяются различные мифологические пласты — фольклорный, библейский и, возможно, даже советский. Существование последнего в «Москве-Петушках» обосновывал В. Н. Курицин: железная дорога, по его мнению, представляет собой советский мистический символ, олицетворяющий путь в загробный мир [24]. Связь произведения с библейской мифологией хорошо изучена, о ней говорят, например, С. Шнитман-МакМиллин [51], И.А. Паперно и Б.М. Гаспаров [38]. Подобная полифоничность не покажется удивительной, если обратить внимание на то, как сочетаются фантастические и метафорические образы непосредственно в самом тексте поэмы: «...Как Везувий, как Геркуланум и Помпея, как первомайский салют в столице моей страны...»; «...Пролетел... тракторист Евтюшкин... тем же путем ворвались полчища Эриний...»; «Петушинский райсобес, а за ним тьма во веки веков и гнездилище душ умерших» [16, с. 26, 171, 184]. Можно лишь добавить, что внедрение в художественную картину мира произведения национального колорита также является одной из характерных черт магического реализма.

Резюмируя все вышеизложенное, можно сделать следующие выводы: в поэме В. В. Ерофеева «Москва-Петушки», по всей вероятности, присутствует поэтика магического реализма. Это подтверждается обнаружением во множестве аспектов текста фольклорной основы, связанной с мифически-

магическим сознанием. Она проявляется в сюжетном воплощении циклической концепции времени, в отображении смерти, в мотиве сиротства главного героя, в образе ангелов как носителей Судьбы и т.д. Художественное пространство поэмы оказывается наделено мифическим планом значения, а в описываемой картине мира соединяются реальная и фантастическая грани бытия, сверхъестественные элементы включаются в узнаваемую повседневную действительность. В дополнение к этому в «Москве-Петушках» наличествуют характерные для магического реализма темы одиночества и неизбежности предначиненной судьбы. Следует также добавить, что поэтика магического реализма в данном произведении искажается под воздействием таких факторов, как ненадежность нарратора, экспрессивность интонации повествования и всеобъемлющее проникновение иронии на каждом уровне текста поэмы.

## Заключение

Подводя итог исследования своеобразия поэтики магического реализма в поэме В.В. Ерофеева «Москва-Петушки», необходимо привести ряд выводов, сделанных в ходе работы.

Магический реализм как творческий принцип складывается из ряда характерных приемов, совокупность которых отделяет этот феномен от всех прочих литературных направлений, течений и жанров – это совмещение в художественной картине мира реального и фантастического пластов действительности, бесстрастная манера повествования, искажение пространственного и временного жизнеподобия, воплощение мифически-магической модели мировосприятия и т. д. Сам же термин «магический реализм» является скорее широко описательным, чем критически строгим.

Понятие «постмодернистской литературы» объединяет огромное число различных произведений, во многих из которых обнаруживается поэтика магического реализма. Эта поэтика, будучи помещенной в тексты со сложной постмодернистской жанрово-стилевой организацией, несколько искажается; воспринимаемая через призму всеобъемлющей условности и иронии, ненадежности нарратора, художественная картина мира магического реализма приобретает новые смыслы. «Чудесное» в постмодернистских произведениях перестает описываться исключительно как сухой факт действительности, оно, как правило, наделяется дополнительными планами значения.

Сложная жанрово-стилевая организация поэмы В.В. Ерофеева «Москва-Петушки», заключающаяся в превалирующем значении иронии, в нарочитом стилистическом многообразии, в явно проявляющейся жанровой неопределенности, во всепроникающей интертекстуальности, позволяет сделать вывод о принадлежности вышеназванного произведения к постмодернистской литературе. Из этого, в свою очередь, следует, что при

рассмотрении данного текста через призму магического реализма необходимо принимать во внимание подобные особенности его устройства.

Присутствие поэтики магического реализма в поэме «Москва-Петушки» подтверждается обнаружением во множестве аспектов текста фольклорной основы, связанной с мифически-магическим сознанием. Она проявляется в сюжетном воплощении циклической концепции времени, в отображении смерти, в мотиве сиротства главного героя, в образе ангелов как носителей Судьбы и т. д. Художественное пространство поэмы оказывается наделено мифическим планом значения, а в описываемой картине мира соединяются реальная и фантастическая грани бытия, сверхъестественные элементы включаются в узнаваемую повседневную действительность. В дополнение к этому в «Москве-Петушках» наличествуют характерные для магического реализма темы одиночества и неизбежности предначиненной судьбы. Важно отметить, что на вышеперечисленные художественные особенности поэмы накладывается воздействие таких факторов, как ненадежность нарратора, экспрессивность интонации повествования и всеобъемлющее проникновение иронии на каждый уровень текста – все это в совокупности обеспечивает своеобразие поэтики магического реализма в данном произведении.

Таким образом, в ходе исследования была подтверждена изначальная гипотеза о наличии в поэме «Москва-Петушки» поэтики магического реализма; также обнаружилась специфичность воплощения магического реализма в указанном тексте, объясняющаяся его постмодернистской природой.

Можно утверждать, что вопрос, поставленный в данной работе, малоизучен. Исследование особенностей реализации поэтики магического реализма в постмодернистской литературе и, в том числе, в творчестве В.В. Ерофеева, определенно, нуждается в развитии в рамках современного литературоведения.

## Список литературы

1. Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского / Бахтин М. М. – Собр. соч.: В 7 т. – М.: Русские словари: Языки славянской культуры, 2002. – С. 7—300.
2. Бачинин, В. А. Петербург-Москва-Петушки, или "Записки из подполья" как русский философский жанр / В. А. Бачинин // Санкт-Петербургский университет МВД РФ. – URL: [https://thelib.ru/books/bachinin\\_vladislav/peterburg\\_moskva\\_petushki\\_ili\\_zapiski\\_iz\\_podpolya\\_kak\\_russkiy\\_filosofskiy\\_zhanr-read.html](https://thelib.ru/books/bachinin_vladislav/peterburg_moskva_petushki_ili_zapiski_iz_podpolya_kak_russkiy_filosofskiy_zhanr-read.html) (дата обращения: 28.04.2022)
3. Безруков, А. Н. Поэтика интертекстуальности в творчестве Вен. Ерофеева: поэма "Москва-Петушки" : автореф. дис. ... канд. фил. наук : 10.01.01 / Безруков Андрей Николаевич ; БашГУ. – Бирск, 2005. – 28 с.
4. Богданова, О. В. Постмодернизм в контексте русской современной литературы (60-90-е годы XX в. – начало XXI в.) / О. В. Богданова // Филол. фак. СПбГУ. – СПб, 2004. – 716 с.
5. Богомолов, Н. А. "Москва-Петушки" : историко-литературный и актуальный контекст / Н. А. Богомолов // Новое литературное обозрение. – 1999. – № 38 – С. 302—329.
6. Большая российская энциклопедия. В 35 т. Т. 28 (2) Постмодернизм / ред. Ю. С. Осипов. – М.: Большая рос. энцикл., 2005. – 960 с.
7. Борев, Ю. Б. Эстетика: Учебник / Ю. Б. Борев. – М : Высш. шк., 2002. – 511 с.
8. Вайль, П. Л. Страсти по Ерофееву / П. Л. Вайль, А. А. Генис // Эхо. – 1978. – №4. – С. 109—117.
9. Ватченко, С. А. О статусе термина "мениппея" в современной науке / С. А. Ватченко // Днепрпетровский национальный университет. – URL: [http://www.rusnauka.com/SND/Philologia/2\\_vatchenko.doc.htm](http://www.rusnauka.com/SND/Philologia/2_vatchenko.doc.htm) (дата обращения: 08.02.2022)

10. Власов, Э. Бессмертная поэма Венедикта Ерофеева "Москва-Петушки" / Э. Власов. – Москва : Вагриус, 2001. – 579 с.
11. Воробьева, Е. С. Герой Венедикта Ерофеева и его мир (на материале поэмы "Москва-Петушки") / Е. С. Воробьева // САФУ. – 2014. – 6 с.
12. Городничая, С. И. Магический реализм в современной уральской литературе: традиции и трансформации : ВКР / С. И. Городничая ; науч. рук. Е. Е. Земскова ; НИУ ВШЭ. – Москва, 2020. – 92 с.
13. Гугнин, А. А. Магический реализм в контексте литературы и искусства XX века : феномен и некоторые пути его осмысления : Доклады научного центра славяно-германских исследований. 2 / А. А. Гугнин. – Москва, 1998. – 117 с.
14. Догалакова, В.И. Структура и функции пространства и времени в поэме В.Ерофеева "Москва-Петушки" : Художественный мир Венедикта Ерофеева / В. И. Догалакова ; под ред. К.Ф. Седова // Труды Саратовского межрегионального центра по изучению художественного текста. – Саратов: Издательство Саратовского государственного педагогического института, 1995. – № 5 – С. 17.
15. Живолупова, Н. В. Паломничество в Петушки, или Проблема метафизического бунта в исповеди Венички Ерофеева / Н. В. Живолупова // Человек. – 1992. – №1. – С. 78—91.
16. Ерофеев, В. Москва-Петушки : поэма / Венедикт Ерофеев, – СПб. : Азбука, Азбука-Аттикус, 2017. – 192 с. – ил. – (Азбука Premium)
17. Касаткина, Т. А. Мифологема "4" в поэме Венедикта Ерофеева "Москва-Петушки" / Т. А. Касаткина. – М.: Начало, 1995. – № 3 – С. 203—210.
18. Кислицын, К. Н. Магический реализм / К. Н. Кислицын // Знание. Понимание. Умение : Научный журнал Московского гуманитарного университета . – Москва, 2011. – № 1 – С. 274—277.

19. Ковтун, Е. Н. Художественный вымысел в литературе XX века : учеб. пособие / Е. Н. Ковтун. – М.: Высшая школа, 2008. – С. 452.
20. Конрад, И. С. Фольклорные мотивы с семантикой смерти/возрождения в произведении Венедикта Ерофеева "Москва - Петушки" : дис. ... канд. филол. наук : 10.01.01 / Конрад Инна Сергеевна ; МПГУ. – Москва, 2004. – 160 с.
21. Колесникова, А. Ю. Функционирование мифологических сюжетов в контексте массмедийного пространства романа "Generation «П»" / Международный журнал гуманитарных и естественных наук. – 2017. – №7. – С. 73—76.
22. Костров, Х. Мифопоэтика Андрея Платонова в романе "Счастливая Москва" / Хели Костров ; University of Helsinki. – Хельсинки, 2000. – С. 57. – ил. – (Slavica Helsingiensia)
23. Кофман, А. Ф. Проблема "магического реализма" в латиноамериканском романе / А. Ф. Кофман // Современный роман. Опыт исследования. – Москва : Наука, 1990. – С. 183—200.
24. Курицын, В. Н. Русская постмодернистская литература : учеб. пособие / В. Н. Курицын. – 4-е изд. – М : ОГИ, 2001. – 288 с.
25. Лаборатория фольклористики РГГУ : официальный сайт. – Москва. – URL: <https://www.ruthenia.ru/folklore/folklorelaboratory/TROFIM1.htm> (дата обращения 04.04.2022)
26. Левин, Ю. И. Комментарии к поэме "Москва-Петушки" / Ю. И. Левин. – Грац : Heinrich Pfanl, Vorwort, 1996. – 97 с.
27. Левин, Ю. И. Семиосфера Венички Ерофеева / Ю. И. Левин // Сборник статей к 70-летию профессора Ю. М. Лотмана / ред. А. Мальтс. – Тарту, 1992. – С. 486—499.
28. Липовецкий, М. Н. "Новый реализм" – это ранний симптом затяжной болезни / М. Н. Липовецкий // Colta. – URL:

<https://www.colta.ru/articles/literature/3003-mark-lipovetskiy-novyiy-realizm-eto-ranniy-simptom-zatyazhnoy-bolezni> (дата обращения: 02.05.2022)

29. Липовецкий, М. Н. Русский постмодернизм. Очерки исторической поэтики : Монография / М. Н. Липовецкий // Урал. гос. пед. ун. – Екатеринбург, 1997. – 317 с.

30. Маркес, Г. Г. Избранное: Сто лет одиночества; Повести и рассказы. – М.: Прогресс, 1979. – С. 6. – ил. – (Мастера современной прозы)

31. Маркес, Г. Г. Хроника объявленной смерти : повесть / Габриэль Гарсиа Маркес. – Москва : АСТ, 2020. – 156 с. – ил. – (Эксклюзивная классика)

32. Мартынова, Ш. Кратчайшее введение в литературу постмодерна / Ш. Мартынова // Горький Медиа. – URL: <https://gorky.media/context/kratchajshee-vvedenie-v-literaturu-postmoderna/> (дата обращения: 22.04.2022)

33. Маслова, Е. Г. Магический реализм как парадигма культурно-художественного сознания современного общества / Е. Г. Маслова // Вестник Челябинского государственного педагогического университета. – Челябинск, 2002. – №10. – С. 225.

34. Мифы народов мира : Энцикл. в 2 т. / гл. ред. С. А. Токарев. – 2-е изд. – М : Советская энциклопедия, 1988. – 671 с.

35. Можейко, М. А. Постмодернизм. Энциклопедия / М. А. Можейко, А. А. Грицанов. – Москва : Книжный дом, Интерпрессервис, 2001. – 1040 с.

36. Никитина, И. П. Эстетика : учебник для бакалавров / И. П. Никитина. – 2-е изд., перераб. и доп. – Москва : Издательство Юрайт, 2016. – 676 с. – ил. – (Бакалавр. Академический курс)

37. Овчаренко, О. Магический реализм / О. Овчаренко // Теория литературы. Литературный процесс. – Москва, 2001. – С. 425—441.

38. Паперно, И. А. Встань и иди / И. А. Паперно, Б. М. Гаспаров. – Slavica Hierosolymitana, 1981. – №6. – С. 387—400.

39. Пелевин, В. О. Чапаев и Пустота : роман / Виктор Пелевин. – Москва : АСТ, 2020. – 416 с. – ил. – (Эксклюзивная новая классика)
40. Пелевин, В. О. Generation "П" : роман / Виктор Пелевин. – Москва : АСТ, 2021. – 352 с. – ил. – (Эксклюзивная новая классика)
41. Писарева, Ю. Нарративные особенности прозы С. Соколова ("Школа для дураков") : автореф. дис. ... канд. фил. наук / Ю. Писарева ; Masarykova univerzita. – Брно, 2013. – С. 44.
42. Скоропанова, И. С. Русская постмодернистская литература : учебное пособие для студентов филологических факультетов вузов / И. С. Скоропанова. – Москва : Флинта : Наука, 2007. – 607 с.
43. Скороспелова, Е. Б. Русская проза XX века : От А. Белого ("Петербург") до Б. Пастернака ("Доктор Живаго"). – М.: ТЕИС, 2003. – С. 47—67.
44. Смирнова, Е. А. Венедикт Ерофеев глазами гоголеведа / Е. А. Смирнова. – М.: Русская литература, 1990. – № 3 – С. 58—66.
45. Смирнова, О. А. «Христианские реминисценции в постмодернистическом контексте ("Москва-Петушки" Вен. Ерофеева) : анализ одного произведения / О. А. Смирнова ; под ред. И. В. Фоменко // Сборник научных трудов. – Тверь: Твер. гос. ун-т, 2000. – С. 102.
46. Соколов, С. Школа для дураков : роман / Саша Соколов ; ил. А. Зинштейна. – СПб : Азбука, Азбука-Аттикус, 2018. – 280 с.
47. Урнов, Д. М. Вторжение мифа. Магический реализм и латиноамериканский роман // Урнов Д. М. Пристрастия и принципы. Спор о литературе. – М., 1991. – С. 87.
48. Фоменко, И. В. Анализ одного произведения: "Москва-Петушки" Вен. Ерофеева / И. В. Фоменко // ТвГУ. – Тверь, 2001. – 208 с.
49. Школьская, А. Н. Особенности художественного пространства в поэме Вен. Ерофеева "Москва-Петушки" / А. Н. Школьская // Грамота. – 2015. – №12. – С. 152—155.

50. Шмидт, В. Нарратология / В. Шмидт. – М : Языки славянской культуры, 2003. – 312 с. – ил. – (Studia philologica)
51. Шнитман-МакМиллин, С. Венедикт Ерофеев "Москва-Петушки", или The rest is silence / Светлана Шнитман-МакМиллин. – М.: Новое литературное обозрение, 2022. – 248 с. – ил. – (Научная библиотека)
52. Эпштейн, М. Н. Постмодернизм в России / М. Н. Эпштейн. – 3-е, расшир. и перераб. изд. – СПб : Азбука, 2019. – 606 с. – ил. – (Новый культурный код)
53. Chanady A. B. *Magical Realism and the Fantastic* / A. B. Chanady // Garland Publishing. – New York, 1985. – 179 p.
54. Lodge D. J. *The Art of Fiction* / D. J. Lodge. – London, 1992. – P. 83.
55. Nünning A. *Reconceptualizing Unreliable Narration: Synthesizing Cognitive and Rhetorical Approaches* / A. Nünning. – Oxford, 2005. – P. 90.