

**Е.М. Тюленева / Elena M. Tyleneva**  
*Ивановский государственный университет, Иваново, Россия*  
*Ivanovo State University, Ivanovo, Russia*

**ЭФФЕКТ ШАХЕРЕЗАДЫ И НЕПРИКОСНОВЕННОСТЬ СЛОВА  
В ПОЭМЕ ВЕН. ЕРОФЕЕВА «МОСКВА-ПЕТУШКИ»**

**THE EFFECT OF SCHEHERAZADE AND THE INVIOLEABILITY  
OF THE WORD IN PROSE POEM "MOSCOW-PETUSHKI"  
BY VEN. YEROFEYEV**

*Предлагается попытка прочтения поэмы Вен. Ерофеева «Москва-Петушки» через описание авторской стратегии, условно определенной как стратегия Шахерезады и ориентированной на самодостаточность и неприкосновенность акта высказывания. Что в свою очередь позволяет дать предположительные объяснения, почему поэма оказывается практически единственным безусловно состоявшимся текстом автора.*

**Ключевые слова:** Вен. Ерофеев, «Москва-Петушки», эффект Шахерезады, трикстер, автотеличность текста, неприкосновенность акта высказывания.

*The article is an attempt of reading Ven. Yerofeyev's prose poem "Moscow-Petushki" through the description of the author's strategy, conditionally defined as the strategy of Scheherazade and focused on the self-sufficiency and the inviolability of speech act. This suggests why the poem is practically the only unconditionally effective text of the author.*

**Key words:** Ven. Yerofeyev, "Moscow-Petushki", effect of Scheherazade, trickster, autotelic text, inviolability of speech act.

Венедикт Ерофеев – один из тех авторов, для которых даже в обобщенном или специфически российском смысле литератор не профессия, хотя после успеха «Москвы-Петушков» он начал «думать о себе как о писателе, т.е. как о том, кто может и должен писать на регулярной основе, а не оставаться создателем единственного произведения, по сути дела, и не литературного» [4]. Это последнее определение в воспоминаниях А. Архипова весьма существенно: «Москва-Петушки» была создана как текст для внутреннего пользования, напрямую перенесенный из жизни и вчерашних разговоров и воспринимавшийся друзьями-читателями как дневник, забавные зарисовки [4] или внелитературное явление, подобное «поступку» или «живой душе» [11]. Литературным произведение становилось при втором прочтении, т.е. некотором остранении. Этот важный момент нестабильности, двойственного одновременного существования в полях fiction и non-fiction, думается, и является источником всех дальнейших перипетий в судьбе поэмы и автора.

В самом деле: с одной стороны, «Москва-Петушки» манифестирует в отечественной литературе поворот к новому типу литературного текста, его соотношения с реальностью, собственным автором и т.п.; с другой – осознавший себя писателем и, более того, вынужденный соответствовать читательским ожиданиям, Ерофеев не может больше ничего подобного уровня написать. Именно желание поддержать писательский миф заставляет его придумывать

историю потерянного готового текста о Шостаковиче [4; 9], говорить о почти готовых набросках, которые нужно только как следует доработать. И даже осуществленная «Вальпургиева ночь», которая уже вполне обоснованно воспринимается как «литература, продукция» [4], стилистически восходит к «Москве-Петушкам» и именно поэтому им проигрывает: блестящие игровые фигуры поэмы перегружают драму и оказываются в ней не вполне уместными. Оставим в стороне вопрос о том, почему у Ерофеева не получилось стать литератором, но есть смысл разобраться, почему получилась «Москва-Петушки» и в чем особенность авторской стратегии, которая сработала однажды и почему-то перестала работать дальше.

Позволим себе предположить, что решающим фактором стала избранная для «Москвы-Петушков» авторская стратегия, которую стоит определить как стратегию Шахерезады. Изначально ориентированная не просто на потенциальный диалог с читателем, но и на активную рецепцию, она была весьма органична для Ерофеева: стилистически это была его естественная манера общения («в жизни он говорил таким же слогом» [12]); ему была свойственна проповедническая, режиссерская интенция («для него это было важно, увлекать за собой» [12]; «Многое он провоцировал. Жизнь его была непрерывным действием, которое он режиссировал, – отчасти сочинял, отчасти был непредсказуем, и все становились соучастниками этого действия» [10]); для него принципиальным было наличие слушателей и ответной реакции («себя чувствовал начинателем какого-то движения ... всегда был окружен последователями, которые вслед за ним бросали все» [12]). Мы приводим свидетельства О. Седаковой и В. Муравьева, но в этом единодушны авторы всех воспоминаний.

Эффект Шахерезады очевиден по отношению к «Москве-Петушкам», автор-герой которой безостановочно рассказывает небылицы. Ее образ даже упоминается в поэме в известной ситуации с контролером, которому Веничка рассказывает байки из мировой истории, каждый раз отсрочивая свою травестированную расплату. Однако для понимания ситуации стоит уточнить, что Шахерезада вообще и Шахерезада-Ерофеев по сути своей трикстер.

О трикстерстве Венички неоднократно писал М. Липовецкий, опровергая свою первоначальную и весьма распространенную в ерофееведении идею юродства: «Веничкин перформанс ... ведет не к трансценденции, а к неразличимости божественного/ангельского и дьявольского, жизни и смерти и потому ничего абсолютного не утверждает», как это было бы в случае юродствования [5]. Тогда как характерные свойства трикстера налицо: нонконформизм, замаскированный под конформизм; пародирование и, соответственно, подрыв властных конвенций и игра с властными дискурсами, их абсурдирование; производство амбивалентности, манипуляционная провокация реципиента и т.п. [6].

Заметим, что и персидская Шахерезада вполне в эту структуру трикстерства попадает: желая положить конец убийствам и/или будучи уверена в своих способностях и получая возможность их использовать, она манипулирует двумя самыми мощными в ее мире силами: шахом и смертью, абсурдируя их власть и опустошая.

Трикстер не боится смерти, поскольку функционально он посредник – посредник между богами и людьми, жизнью и смертью. Поэтому трикстер никогда не выступает жертвой обстоятельств, напротив, эти обстоятельства – удачный повод показать/проявить/проговорить себя. Оба наши героя (и Шахерезада, и Веничка) не столько реагируют на происходящее, сколько сами вызываются на диалог с ним. Они начинают повествование, поскольку не сомневаются в своих силах преодолеть словом смерть и освоить свое лиминальное пространство. Существующее как промежуток это пространство нестабильно, никогда не завершается и не свершается, но доказав его самодостаточность и самоценность, можно его легитимизировать, а следовательно – осуществить себя.

Наличие подготовительного момента, предшествующего непосредственно повествованию, важно как свидетельство осознанного выбора. Так Шахерезада не только заранее продумывает свои действия, но и предусмотрительно вовлекает в них сестру. А Ерофеев в качестве катализирующей провокации эпатизирует читателя мистификацией о будто бы существовавшей главке «Серп и Молот – Карачарово», содержащей полторы страницы «чистейшего мата» [2, 3]. Это балансирование на грани, по сути, и становится источником повествовательных манипуляций, для которых обязательно наличие двойственности, провокационности, возможности обратной стороны, подмены и т.д. А высота ставок в игре лишь повышает градус повествования. Оба готовы поставить в игре максимальные ставки (жизнь) ради достижения собственной власти/свободы – здесь в бинарности наступает неразличение.

Трикстер в принципе вне бинарности, и как самый демонстративный показатель – его возможность менять гендерные роли: Шахерезада не исполняет роль наложницы, выполняя маскулинные функции руководства и принятия решений; Веничка, выступая в качестве Шахерезады, вызывает эротические реакции у контролера. Но, что показательно: эротическая реакция здесь связана со словом (рассказом) Ерофеева, а отнюдь не с ним самим. И здесь уже с другой стороны Слово оказывается в центре феномена Шахерезады: слово не как способ, слово как цель. Поэтому дар забалтывания, которым обладают трикстеры, становится самоценным даром слова, который нужно сохранить, защитить, а по возможности и продемонстрировать, доказать его сверхценность. Отсюда – самоценность процедуры говорения. Трикстер такого рода манипулирует читателем/слушателем, заставляя продолжать чтение/слушание как автотелический, самодостаточный процесс.

В этом смысле многочисленные и порой взаимоисключающие трактовки финала поэмы, так или иначе включающие в рассмотрение смерть героя (герой преодолел смерть – герой побежден смертью; герой вышел в иной мир – герой не прошел инициацию), могут быть в некотором роде нейтрализованы самим фактом переключения в регистр наррации. Повествование ведется уже после того, как шило пронзило горло. Более того, здесь текст образует рамку: становится очевидным, что все повествование с самого начала велось из этого финального состояния «не приходя в сознание», в противном случае оно не может исходить от 1-го лица. Это идущий по кругу рассказ о предшествующих сцене

«убийства» в подъезде событиях, которые доходят до этой сцены и начинаются вновь, потому что из нее они и исходят, ею/состоянием порождаются. Именно в этом смысле значима фраза «не приходил в сознание, и никогда не приду» [2, 200] – она обеспечивает замыкание круга и бесконечное движение по нему. Тот же эффект производит и рамка в плане интертекстуальном: замкнувшийся сценой удара в горло текст предстает «репортажем с петлей на шее», выводя из фокуса нарратора и актуализируя сам акт повествования<sup>5</sup>.

Итак, вероятно, есть смысл рассматривать не просто образ Венички-Шахерезады-трикстера, а авторскую позицию Ерофеева-Шахерезады-трикстера. В этом случае мы имеем текст по определению созданный как обман, игра, манипуляция читателем-слушателем. И в центре этой специфической наррации – сакральность повествовательного процесса или, в формулировке А. Жолковского, неприкосновенность акта рассказывания [3].

Заметим, что как своеобразное уважение к слову может быть прочитан образ убийц, несущих обувь в руках (безусловно, имеющий и другие интерпретации): в кульминационный момент рассказ Венички звучит в абсолютной тишине. И другой, как будто бытовой (или напротив – как раз профессиональный), слой неприкосновенности слова неоднократно вскрывал сам Ерофеев, настойчиво повторяя в интервью, что его приемы «уже украдены» [13].

Значит, важно выяснить принцип/механизм Шахерезады, благодаря которому неприкосновенность акта высказывания поддерживается и его непрерывность в поэме создается. Начнем с того, что факт принципиальной непрерывности обозначен самим Ерофеевым в предисловии: после того, как он (будто бы) изъяс оскорбляющий читательниц мат, его «станут читать подряд» [2, 3]. И далее ориентация автора на процессуальность поддерживается списочностью названий глав, соответствующих названиям остановок маршрута Москва – Петушки. А со стороны мотивики – дублируется мотивом движения: Веничка не просто путешествует, он постоянно двигается, что-то проходя, перебирая, открывая, закрывая, присаживаясь, пересаживаясь... Причем движение это обозначено как постоянное, бывшее ранее («Сколько раз уже (тысячу раз), напившись, или с похмельюги, проходил по Москве с севера на юг, с запада на восток, из конца в конец и как попало» [2, 5]) и не предвещающее остановки – финальная фраза «и никогда не приду» [2, 200]. Совмещение нами вслед за Веничкой пространства реальности и пространства сознания позволяет обнаружить непрерывающееся движение и на другом уровне: если герой не совершает никаких действий физически, текст заполняется перечнем движений мыслительных:

---

<sup>5</sup> Есть мнение, что Веничка умалчивает (и умирает), потому что ему больше нечего сказать миру. Например, Р. С-И. Семькина, ссылаясь на Фуко и его характеристику мотивации повествования Шахерезады как уклонения от смерти (Шахерезада жива, пока говорит), видит в деконструкции Ерофеевым мифа о Шахерезаде предсказание смерти героя (См.: Семькина Р.С-И. «Записки из подполья» Ф.М. Достоевского и «Москва-Петушки» Вен. Ерофеева: диалог сознаний. URL: <https://doc4web.ru/literatura/zapiski-iz-podpolya-f-m-dostoevskogo-i-moskva-petushki-ven-erofe.html> (дата обращения: 11.08.2018)). Нам же кажется, что замыкание повествования в круг, выстраивание наррации как рассказа живущего героя, напротив, демонстрирует осуществление запрета на перебивание – процесс говорения остановить нельзя. А чтобы сделать это правдоподобным, нужна форма нестабильного сознания, в котором пребывает герой.

«Так. Стакан зубровки. А потом – на Каляевской – другой стакан, только уже не зубровки, а кориандровой. Один мой знакомый говорил, что кориандровая действует на человека антигуманно...» [2, 5]. Таким образом овеществленное движение, представленное разного рода перечнями, каталогами, рецептами и т.п. умножением рядов, создает эффект насыщенности и постоянного приращення наррации, или плотности/осуществленности высказывания.

Другим питающим наррацию источником становятся многочисленные диалоги с разного рода адресатами – от ангелов до читателя. Фраза «Вы, конечно, спросите, а где/что/как ты, Веничка...» – один из маркеров поэмы. Однако обратим внимание на направленность формулы: рассказчик *за (от имени)* читателя обращается к себе. И подобный вариант более частотен, чем вопрос рассказчика, обращенный к читателю. Срабатывает весьма распространенный в дальнейшем постмодернистский прием – совмещение автокоммуникативности с внешней адресованностью. Речь идет об обращении к отсутствующему или несуществующему адресату как своеобразном замещении лирического дневника. Это дает двоякий эффект: во-первых, осуществляется стирание границ между реальностью и вымыслом (проговаривание-обращение к адресату превращается в текстовый сюжет); во-вторых – бытие-небытие героя, воспринимаемое как принцип, переносится на существование и восприятие мира в целом и далее – художественного текста<sup>6</sup>.

Соответственно, можно говорить о некоей симуляции диалогичности, которая не столько взывает к читателю и вопрошает его, побуждая к ответу, сколько вводит новый виток наррации: возможность вставной конструкции, ассоциативной линии, параллельной истории и т.д. Иначе говоря, диалог становится риторическим, вспомогательным, как в случае с Шахерезадой, – некой разминкой перед основной историей. Его роль весьма специфична: он сродни зову глашатая или эффекту рекламы – созывает слушателей на представление, удерживает их внимание, поощряет интерес. Сходным образом работает и ерофеевский интертекст – вызывая прецедентные тексты, он стимулирует постоянство читательского узнавания и, значит, присутствия. А вот уже присутствие читателя/слушателя – тот искомый фактор, которого добивается всякая Шахерезада. Ибо без него продемонстрировать ценность повествования и его неприкосновенность крайне затруднительно.

Но главным приемом Шахерезады, видимо, оказывается композиционный расчет, прерывание на нужном месте – он не только привлекает читателя/слушателя, но интригует и гарантирует его возвращение, то есть желаемую непрерывность. Следуя этой задаче, Ерофеев так разрывает повествование на главки, что заголовок всегда оказывается посередине повествования – вплоть до разрыва сцены, диалога и даже фразы. Его истории не заканчиваются вовремя не только для контролера, но и для читателя. Эта прерывистость, внешне внезапная и как будто лишь формально мотивированная остановкой (или не оста-

---

<sup>6</sup> Об этом нам уже приходилось писать, см.: Тюленева Е.М. «Пустой знак» в постмодернизме. Теория и русская литературная практика. Иваново, 2006. С. 178. URL: <http://ivanovo.ac.ru/upload/medialibrary/d6f/Tyuleneva.pdf> (дата обращения: 12.08.2018).

новкой) на той или иной станции, уравнивается и постепенно нейтрализуется упорядоченным единообразием названий главок/станций и типичным образом рядом, сопровождающим движение поезда (электрички). Возникает своеобразная ритмизованность<sup>7</sup> – гармонизирующая, заговаривающая, успокаивающая, вовлекающая, образующая, по-бахтински, «бытие, целесообразное без цели» [1]. Именно здесь наступает опасность для уловленного этим текстовым разговором читателя. Поэтому любой разрыв наррации отзывается дискомфортом реципиента, который, естественно, стремится его устранить, открывая новую страницу, возвращаясь к тексту и сохраняя его непрерывность. С другой стороны, собственно текст нуждается в разрыве как месте противоречия и источнике дальнейшего движения, а потому сознательно его провоцирует. Иначе, как прекрасно понимает Шахерезада, гармония сменится единообразием.

А. Жолковский сравнивает эту композиционную структуру рассказов Шахерезады с анжамбеманом в поэзии, находя не только формальные (разрыв строки), но и функциональные соответствия [3]. Как в стихотворной речи преодоление преград и условностей в виде строкоразделов обеспечивает стиху свободный выброс за пределы, а поэту – творческую свободу слова, так и в сказках Шахерезады несовпадение границ наррации и границ временных драматизирует само высказывание и освобождает его, демонстрируя своеволие и неостановимость речи. И далее, расширяя проблему, он возводит заботу о неостановимости речи к самой природе художественного слова, а в запрете на перебивание Шахерезады видит не простой сюжетный ход, а воплощение «метасловесной темы» [3].

Итак, текст начинает самостоятельное движение, демонстрируя свою природу и повествуя уже о ней. Причем, если в сценах, начинающихся с Петушинской революции, где движение поезда, Венички и повествования обращается вспять, метанарративная установка более проявлена, и, как пишет О.А. Маркелова, «литература начинает структурировать жизнь героя», а произведение цитировать самое себя [8], то в докульминационной части метанарративные маркеры хотя и менее заметны, но не менее интересны, как любые провоцирующие и организующие повествование элементы. Поскольку текст представляет собой историю о рассказывании, то в ход идут любые устойчивые нарративные формулы: сказочные, притчевые, анекдотические, хроникальные и т.д. Например, характерно сказочные нарушения запрета («"Ну хорошо, Веня, – сказал, – хорошо, выпей сто пятьдесят, только никуда не ходи, сиди дома". Что ж вы думаете? Я выпил сто пятьдесят и усидел дома?» [2, 46]), или провал предыдущей попытки (недостижение Кремля), или недостаток героя (застенчивость, интровертированность, его «расширенная сфера интимного» [2, 29]), или

---

<sup>7</sup> См. также рассмотрение ритмического единства поэмы «Москва-Петушки» Ю.Б. Орлицким, который демонстрирует специфическую ориентацию текста на стиховую парадигму (Орлицкий Ю.Б. «Москва-Петушки» как ритмическое целое. Опыт интерпретации // Анализ одного произведения: «Москва-Петушки» Вен. Ерофеева. Сборник научных трудов / Отв. ред. И.В. Фоменко. Тверь, 2000. URL: <https://www.e-reading.club/book.php?book=115312> (дата обращения: 12.08.2018)).

введение добрых помощников (ангелы) и т.п. – то есть элементы, способные выступить завязками или источниками повествовательных линий.

Целый комплекс манифестаций метанарративной темы связан с условным противником/антагонистом/врагом: официанты в ресторане Курского вокзала; соседи по комнате, не разделяющие бытовой застенчивости Венички; начальство, не оценившее графики; Митричи, укравшие «четвертинку российской»; Сфинкс, задающий Ерофееву загадки и т.д. – все они позволяют рассказчику обратить повествование на себя и, отработав эффект противопоставления врагам и недругам, поведать следующую небыль, причудливо его возвышающую или снижающую (что в условиях трикстерства, как мы говорили, не принципиально). Шахерезада также среди прочих сказок рассказывает шаху свою собственную историю, отождествляя, как замечает М. Липовецкий, целое и его фрагмент [7], и добавим: добиваясь неразличения автора/рассказчика и персонажа. Длительность рассказывания, перенасыщенность его разного рода деталями создает эффект овеществления, наполнения персонажа – и далее его оживление, поскольку рассказчик наполняет его собой.

Следующим шагом неразличения субъектов и, соответственно, ракурсом повествования оказывается мнимость врагов: в ходе повествования, абсурдируясь и травестируясь, они оказываются либо не существенными, либо не страшными, либо преодоленными, либо не врагами вовсе, как Митричи, например. Это оборотничество, зеркальность с эффектом нарративных вариаций существует не только на уровне персонажной системы, в которой выстраивать повествовательные ходы достаточно просто, но и на уровне стилистики.

И здесь особый интерес представляют своеобразные «двойчатки» Ерофеева: фигуры, построенные на обыгрывании антонимических пар или противоположных значений с последующим эффектом нейтрализации и неразличения полюсов бинарности. Самый известный пример: Кремль – Курский вокзал. Однако это в прямом смысле «красная нить» Шахерезады, вдоль и поперек пронизывающая ткань произведения. Чаще всего используется нарушение логических построений. Так, абсурдная оборачиваемость аргументационной конструкции в рассуждениях («Не знаем же мы вот до сих пор: царь Борис убил царевича Димитрия или же наоборот?») ставится в параллель необходимости вынести оценку своим действиям («Во благо ли себе я пил или во зло?») и, соответственно, обесмысливает эту необходимость: «Никто этого не знает, и никогда теперь не узнает» [2, 6].

Это может быть травестирование бинарной связки «хорошо – плохо»: «Пусть я *дурной* человек. Я вообще замечаю: если человеку по утрам бывает скверно, а вечером он полон замыслов, и грез, и усилий – он очень *дурной*, этот человек. ... Вот уж если наоборот – если по утрам человек бодрится и весь в надеждах, а к вечеру его одолевает изнеможение – это уж точно человек *дрянь, дяляга и посредственность*» [подчеркнуто мной – *Е.Т.* 2, 22]. Дурному человеку противопоставлен не хороший, а «дрянь, дяляга и посредственность», и в рамках этой новой оппозиции «дурной» становится «хорошим».

Порой ситуация двойничества намеренно обнажается и подается как постоянно ощущаемая рассказчиком: «кошмар, заключающийся в том, что понимают тебя не превратно, нет – "превратно" бы еще ничего! – но именно строго наоборот, то есть, совершенно по-свински, то есть, антиномично» [2, 34]. При этом утрированное мнимое противопоставление опустошает саму коллизию, и Веничку начинает занимать не отсутствие социальной коммуникации, как это подается поначалу, а способ «плетения словес» – восприятие на слух строящейся фразы (не случайно он оценивал писателей как музыкальных и не музыкальных).

Таким же образом авторефлексии, сформулированные как противоречие, трансформируются в афористичные абстрактные выводы: «"А когда ты в первый раз заметил, Веничка, что ты дурак?" – "А вот когда. Когда я услышал, одновременно, сразу два полярных упрека: и в скучности, и в легкомыслии. Потому что если человек умен и скучен, он не опустится до легкомыслия. А если он легкомыслен да умен – он скучным быть себе не позволит». Впрочем, это достигнутое равновесие тут же совершает новый виток преобразования, основанного на двоичности: «А вот я, рохля, как-то сумел сочетать"» [2, 50]. Обращиваемость парадокса позволяет множить интерпретации и демонстрировать их создание. И многочисленность вариантов подтверждает очевидность удовольствия, которое получает Веничка от этого процесса: «Я был противоречив. С одной стороны, мне нравилось, что у них есть талия... Но с другой стороны, ведь они зарезали Марата перочинным ножиком, а Марат был неподкупен, и резать его не следовало...» [2, 62–63]; «Внучек на две головы длиннее дедушки и от рождения слабоумен. Дедушка – на две головы короче, но слабоумен тоже» [2, 87]; «я отчаялся во всем, но нет у меня ни в чем никакого сомнения» [2, 126]; «Это тайный советник Гете, он дома у себя ходил в тапочках и шлафроке. А я – нет, я и дома без шлафрока; я и на улице – в тапочках...» [2, 178] и т.д.

Кроме того, множественность вариаций замедляет действие, что лишний раз подчеркивает основной ерофеевский интерес – самодостаточное художественное слово и акт его высказывания. В этом смысле меняется само существо вымысла: это не столько придуманная для чего-то история, сколько вымысливаемая жизнь – небылицы, становящиеся фактом жизни. Отсюда, кстати, и многочисленные ерофеевские мифические истории о своей жизни и текстах, которые теперь в большом количестве описаны и порой десакрализованы мемуаристами. Здесь же, в поэме «Москва-Петушки» Ерофеев с такого рода мистификацией преуспевает, потому что адекватен избранной стратегии и совпадает с горизонтом ожидания читателя: как Шахерезада, рассказывает заказанную небыль, как трикстер использует эту выдумку как пространство для выплеска метапрозы. Поскольку эффектом ерофеевского стиля (занятностью/новизной/другостью/родственностью) читатель дорожит, авторское слово остается неприкосновенным, а потому автономным и самоценным. Как только Ерофеев начинает избирать другие стратегии и ставить в своих произведениях другие цели (возможно, уже осуществленные до него), этот эффект пропадает.



1. Бахтин М.М. Автор и герой в эстетической деятельности // Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. Издание 2-е. М., 1986. URL: [http://www.infoliolib.info/philol/bahtin/3\\_3.html](http://www.infoliolib.info/philol/bahtin/3_3.html) (дата обращения: 11.08.2018).
2. Ерофеев Вен. Москва-Петушки. Поэма. М., 1999.
3. Жолковский А.К. Власть слова: тема и вариации // Вопросы литературы. 2009. № 6. URL: [http://www-bcf.usc.edu/~alikh/rus/ess/skazka.htm#\\_ftnref31](http://www-bcf.usc.edu/~alikh/rus/ess/skazka.htm#_ftnref31) (дата обращения: 11.08.2018).
4. Лекманов О., Свердлов М. Венедикт Ерофеев: посторонний. Главы из жизнеописания // Октябрь. 2018. № 1. URL: [http://magazines.russ.ru/october/2018/1/venedikt-erofeev-postoronnij.html#\\_ftnref7](http://magazines.russ.ru/october/2018/1/venedikt-erofeev-postoronnij.html#_ftnref7) (дата обращения: 11.08.2018).
5. Липовецкий М. Кто убил Венечку Ерофеева? // НЛО. 2006. № 78. URL: <http://magazines.russ.ru/nlo/2006/78/li12.html> (дата обращения: 11.08.2018).
6. Липовецкий М. «Новый реализм» – это ранний симптом тяжелой болезни». URL: <https://www.colta.ru/articles/literature/3003> (дата обращения: 11.08.2018).
7. Липовецкий М. ПАРАЛОГИИ: Трансформации (пост)модернистского дискурса в русской культуре 1920–2000-х годов. URL: <https://pda.coollib.net/b/274540/read> (дата обращения: 11.08.2018).
8. Маркелова О.А. Функция литературной цитаты в структуре поэмы Венедикта Ерофеева «Москва – Петушки» // Русская словесность. 2001. № 4. URL: [http://literary.ru/literary.ru/readme.php?subaction=showfull&id=1205319801&archive=1205324210&start\\_from=&ucat=&](http://literary.ru/literary.ru/readme.php?subaction=showfull&id=1205319801&archive=1205324210&start_from=&ucat=&) (дата обращения: 11.08.2018).
9. Муравьев В. Монологи о Венедикте Ерофееве. Часть 2 // Театр. 1991. № 9. URL: <https://stengazeta.net/?p=10006528> (дата обращения: 11.08.2018).
10. Муравьев В. Монологи о Венедикте Ерофееве. Часть 3 // Театр. 1991. № 9. URL: <https://stengazeta.net/?p=10006529> (дата обращения: 11.08.2018).
11. Седакова О. Венедикт Ерофеев. Москва-Петушки. URL: <http://kirovsk.narod.ru/culture/ludi/erofeev/articles/sedakova.htm> (дата обращения: 11.08.2018).
12. Седакова О. Венедикт Ерофеев – человек Страстей. URL: <http://www.olgasedakova.com/interview/1600> (дата обращения: 11.08.2018).
13. «Сумасшедшим можно быть в любое время»: Интервью с Венедиктом Ерофеевым ведет Леонид Прудовский // Континент. 1990. № 65. URL: [http://www.moskva-petushki.ru/articles/interview/sumasshedshim\\_mozhno\\_byt\\_v\\_ljuboe\\_vremja/](http://www.moskva-petushki.ru/articles/interview/sumasshedshim_mozhno_byt_v_ljuboe_vremja/) (дата обращения: 11.08.2018).