

## МОДЕРНИСТСКИЙ ХУДОЖНИК В ПРОСТРАНСТВЕ УТОПИИ: Ю. ОЛЕША И ВЕН. ЕРОФЕЕВ

**И.В. Саморукова, В.В. Ромашова**

*Самарский национальный исследовательский университет  
имени академика С.П. Королева (Самарский университет), Самара, Россия;  
satorukov@inbox.ru; romashovavv@mail.ru*

**Аннотация:** В статье исследуется проблема легитимности модернистского высказывания в символическом пространстве советского утопического проекта. Главной чертой текста, включенного в утопический проект, является трансляция заданных извне установок и культурных ценностей, что в целом не согласуется с демиургическими притязаниями модернистского автора. Художник-модернист претендует на право трансформации мира. В этом смысле он ощущает себя конкурентом утопическому проекту, реализуемому властью. Материалом исследования являются роман Ю. Олеша «Зависть» (1927) и поэма Вен. Ерофеева «Москва — Петушки» (1969). Выбор произведений продиктован, во-первых, схожестью судеб обозначенных авторов; во-вторых, диахронической соотнесенностью главных героев — Николая Кавалерова и Венички — как художников в пространстве двух версий утопии (расцветающей и умирающей); в-третьих, схожестью повествовательной структуры обоих произведений. Последнее указывает на возможность рассмотрения их как примеров модернистского я-повествования (о себе и субъективном варианте действительности). Поэма Ерофеева рассматривается как своеобразная реплика на роман Олеша, поскольку она подхватывает основную интенцию романа. Авторы статьи приходят к выводу, что видение — внимание и воображение — Кавалерова и Венички демонстрируют их отчужденность от советского символического и невозможность самореализации в мире советских ценностей. Модернистский художник проигрывает и маргинализируется. Если Кавалеров как активный модернист 1920-х гг. все же предпринимает попытку найти зону контакта с советским миром, ассоциирующимся в его сознании с будущим, то Веничка пассивен и не предъявляет притязаний на легитимность собственного высказывания.

**Ключевые слова:** модернизм; символическое пространство; советский проект; художественное высказывание; субъективное повествование; изохрония

doi: 10.55959/MSU0130-0075-9-2023-47-06-11

**Для цитирования:** Саморукова И.В., Ромашова В.В. Модернистский художник в пространстве утопии: Ю. Олеша и Вен. Ерофеев // Вестн. Моск. ун-та. Серия 9. Филология. 2023. № 6. С. 123–134.

# MODERNISTIC CREATOR IN THE SPACE OF UTOPIA: YURI OLESHA AND VEN. EROFEEV

I.V. Samorukova, V.V. Romashova

*Samara National Research University (Samara University), Samara, Russia;  
samorukov@inbox.ru; romashovavv@mail.ru*

**Abstract:** The paper is devoted to the problem of the legitimacy of the modernist creator's statement in the field of the closed discourse of the Soviet utopian project. The main feature of the text that exists in the utopian project is the consolidation of accepted attitudes and cultural values, which is not consistent with the strategies of the modernist text. The modernist claims the right to create his own unique reality rather than follow the requirements of the new art. Yu. Olesha's novel *Envy* (1927) and Ven. Erofeev's *Moscow — Petushki* are illustrative material. The choice of literary works is justified by three reasons. Firstly, by the similarity of the fates of the designated authors. Secondly, by the diachronic correlation of the main characters of the texts — Nikolai Kavalerov and Venichka — as creators in the space of two versions of utopia (flourishing and dying). Finally, by the similarity of the narrative structures of both works, which indicates the possibility to consider them as examples of modernist self-tale (about oneself and a subjective version of reality). The authors of the paper suggest that *Moscow — Petushki* is a response to *Envy*, because it continues the development of that novel's main intention. This paper concludes that the settings of Kavalerov's and Venichka's creative statements demonstrate their alienation from the project of utopia and the impossibility of self-fulfillment in it. For this reason, both characters and their demiurges find themselves in the zone of the marginal and taboo, in the zone of distance from utopia. At the same time, Kavalerov as an active modernist of the 1920s tries to become part of the new century, while Venichka as a passive modernist of the 1960s no longer expresses any claim to a place in the Soviet world.

**Keywords:** modernism; symbolic space; Soviet project; creative statement; subjective narrative; isochrony

**For citation:** Samorukova I.V., Romashova V.V. (2023) Modernistic Creator in the Space of Utopia: Yu. Olesha and Ven. Erofeev. *Lomonosov Philology Journal. Series 9. Philology*, no 6, pp. 123–134.

Отношение модернистского художника к советскому проекту не просто сложное, критическое, развенчивающее иллюзии. В русской литературе это отношение часто принимает характер конкуренции, поскольку художник, как определяет свою идентичность модернистский автор, претендует на признание творимой им символической реальности как уникальной и по крайней мере не менее значимой, чем ценности и символы воплощаемой в жизнь социальной утопии.

Выдвинутый тезис мы намерены развернуть в сравнительном анализе двух текстов, которые обрели статус культовых: романа

Юрия Олеши «Зависть» (1927) и поэмы Венедикта Ерофеева «Москва — Петушки» (1969). Попытка сопоставления ранее предпринималась [Лесин 2014], однако не была направлена на серьезное и последовательное рассмотрение ни взаимосвязи фигур Олеши и Ерофеева, ни потенциальной связи их художественных текстов.

Сходство произведений, имеющих ключевой характер для обоих художников, проявляется не только в их открыто субъективном стиле и не только в сюжете, который разворачивается как воображаемая борьба символов. Обращают на себя внимание текстуальные переключки «Зависти» и «Москвы — Петушков», порой напоминающие парафразы. Сравним, например, два эпизода: скандал в пивной у Олеши и посещение вокзального ресторана у Ерофеева, обратив внимание, что эти эпизоды занимают в структуре повествования сходное место: начало приключений-злключений персонажа [Олеша 1987: 14–15; Ерофеев, 2002: 22–23]. Сходство очевидно: пространство — питейное заведение, изображенное как господство бездушной плоти, автор-персонаж, изгоняемый с позором за неуместную дерзость, его неумолимое падение во тьму — и символическое, и буквальное.

Схожесть судеб двух писателей, необычайно одаренных, очень ярко о себе заявивших, но оставшихся авторами единственного произведения, темы и мотивы которого повторяются и варьируются в других текстах (в цикле «Вишневая косточка» и «Ни дня без строчки» Олеши, «Шагах командора» Ерофеева), также обращает на себя внимание. Олеша так и не смог, а Ерофеев даже не пытался легитимироваться как художник в советском символическом пространстве.

Попытка Олеши интегрироваться в систему эксплицирована в его речи на Первом съезде Союза писателей в 1934 г.: показательная метафора механизации творческого акта предваряет речь об отречении Олеши от Кавалерова, что, тем не менее, не помогло ему окончательно стать «своим» для новой формации писателей:

«Как художник проявил я в Кавалерове наиболее чистую силу, силу первой вещи, силу пересказа первых впечатлений. И тут сказали, что Кавалеров — пошляк и ничтожество. Зная, что много в Кавалерове есть моего личного, я принял на себя это обвинение в ничтожестве и пошлости, и оно меня потрясло. <...> Я стал думать, что то, что мне казалось сокровищем, есть на самом деле нищета.

Так у меня возникла концепция о нищем. <...> Воображение художника пришло на помощь, и под его дыханием голая мысль о социальной ненужности стала превращаться в вымысел, и я решил написать повесть о нищем» [Первый съезд Союза писателей 1934: 235].

Автор-персонаж Ерофеева, используя метафорику Олеси, ощущает себя «нищим» изначально. На советский мир Ерофеев не возлагает никаких надежд и не допускает с ним компромиссов. На вопросы интервьюера И. Большаева о роли современной советской интеллигенции в преодолении кризиса культуры он ответил: «Советская интеллигенция истребила русскую интеллигенцию <...> Никакого кризиса нет, и даже полное отсутствие всякого кризиса. То есть вообще ничего нет. <...> ни культуры, ни кризиса, ничего, решительно ничего» [Ерофеев 2003: 520].

Для оттепели, на исходе которой создается «Москва — Петушки», фигура Олеси и его «Зависть» весьма значимы. С этого периода и до конца советской власти Олеше была посвящена обширная критическая рефлексия как яркому, но до конца не реализованному, «загадочным образом» угасшему таланту. Упаковка «Зависти» в тему «интеллигенция и революция», которую использовали практически все исследователи, кроме М. Чудаковой [Чудакова 1972], пыталась вписать роман в советский историко-литературный нарратив, а не раскрыть его подлинную интенцию. Парадоксально, но эту же модель интерпретации «Зависти» и ее основного конфликта использовал А. Белинков, весьма критически относившийся к советскому историко-литературному нарративу и его «партийности». Его книга об Олеше писалась в СССР, фрагменты публиковались в журнале «Байкал» (1968), однако полностью она вышла уже в 1976 году в Мадриде. Ее название афористично формулирует концепцию Белинкова: «Сдача и гибель советского интеллигента. Юрий Олеша».

Однако более точным представляется рассмотрение близкого автору Кавалерова через фигуру модернистского творца.

Как доказал К.С. Поздняков, «Зависть» представляет собой переработку новеллы Т. Манна «Тристан» (1902) с целью адаптации темы «художник-модернист, одинокий гений против буржуазной витальности» к советскому контексту [Поздняков 2015: 449]. В «Зависти» немало отсылок к «Тристану»: особое, символически маркированное пространство (туберкулезный санаторий / Фабрика-Кухня), фигура жизнелюба, хозяина жизни (Клетериян / Андрей Бабичев), борьба за символическое первенство вокруг женщины, страх будущего, воплощенного в представителях новых поколений (мальш с погрешкой / Володя Макаров), мотив позорного бегства, но главное — фигура талантливого, но неуспешного, невостребованного писателя, наделенного неординарным видением (Шпинель / Кавалеров). В этом смысле «Зависть» Олеси можно рассматривать как реплику на новеллу Манна, произнесенную из советского контекста.

«Москва — Петушки», в свою очередь, является развитием темы противостояния уже окончательно маргинализированного модер-

нистского творца символам воплотившейся в жизнь и окостеневшей советской утопии. В этом аспекте текст Ерофеева анализируется нами как реплика на роман Олеши.

В самом деле, об интеллигенции в «Зависти» говорить сложно. По своему социальному положению Кавалеров — богема, художник, а не интеллигент с комплексом вины перед народом. Об этом свидетельствует каждый эпизод романа, в котором субъект письма озабочен одним, чисто модернистским стремлением — сказать о мире свое слово. Действие разворачивается на исходе НЭПа, так что безработному творцу, сшибающему копейку на куплетах про совбарышень, противостоит не революция с ее романтикой, героизмом и кровавостью, а то, ради чего она свершилась: утопия советского коллективизма, символически представленная Фабрикой-Кухней, и ее патрон — советский начальник Бабичев, изображенный как новый барин, новый хозяин жизни.

Неявное (для Бабичева) соперничество литератора и директора треста пищевой промышленности есть попытка Кавалерова найти легитимный способ поставить себя наравне с людьми «нового века». Маргинальность несостоявшегося литератора вскрывается через невозможность для Кавалерова эстетически принять символическое пространство утопии: антропологическая значимость фабрики-кухни ему не раскрывается, аэродром теряет былую привлекательность, поскольку «авиация стала промышленностью» [Олеша 1987: 30], стадион стал местом триумфа молодого Володи Макарова (и публичного позора Кавалерова). Кавалеров существует как бы «между»: между рождающимся проектом соцреализма с его механизированными публичными пространствами и витальным пространством мещанской пошлости (пивные, кровать вдовы Прокопович), которое В. Тупицын метко назвал «коммунальным телом» [Тупицын 1998: 11], имея в виду и реальные формы социального устройства, и его артикуляционные характеристики. Этой «пошлости» герой Олеши приписывает черты «старого мира», у Ерофеева «коммунальное тело» — оборотная сторона безальтернативного советского.

В поэме «Москва — Петушки» образ утопии символически выражен Кремлем, незыблемым для советской культуры центром власти, а коммунальное тело, как у Олеши, опутано карнавальными метафорами, связанными с едой, напитками и материально-телесным низом. Подобно Кавалерову-маргиналу, Веничка — дитя андеграунда, воплощенного через метафорику коммунального тела. В той же степени, что и предшественник, в мире воплощенной утопии с ее бесчеловечными императивами Веничка — «так», сбоку припеку. Акты пьянства, разработка системы индивидуальных

графиков (губительная инициатива, неприемлемая для дискурса власти) и многочисленные уходы в интертекстуальность в целом отвечают тем же установкам на сотворение субъективного варианта действительности, что и трансформирующее видение в «Зависти». Кавалеров тоже часто нетрезв и лишь в таком состоянии предпринимает нечто похожее на поступок. Когда голова Кавалерова ясна, он мучается от того, что его не замечают, как не замечают мальчика на посылках.

В диахроническом аспекте Кавалерова, существующего на рубеже 1930-х гг., разумно рассматривать в качестве активного модерниста, заставшего благотворные 1920-е гг. и живущего согласно этим угасающим в новом культурном пространстве импульсам; Веничка, напротив, модернист пассивного порядка, уже не имеющий каких-либо притязаний на признание.

Нарративы Кавалерова и Венички открыто субъективны, сконцентрированы на «пишущем» субъекте и его рецепции. Их мысли и жизненные установки не совпадают с установками окружения. Стиль обоих текстов, говоря языком Олеси, «высокопарен и низкопробен» [Олеша 1987: 65] одновременно. Основная предпосылка письма Кавалерова и Венички — заявить о себе, оставить хоть какой-то «след» [Эпштейн 2015], позволяющий идентифицировать их как автономных единиц социума. Фокус на рецепции повествователя обостряет эстетическую конфронтацию с проектом реальности, предлагаемым властью. Официальному взгляду художник противопоставляет собственное видение, свой фокус восприятия мира. В обоих текстах на этом восприятии постоянно делается акцент:

«Да, она стояла передо мной, — да, сперва по-своему скажу вам: она была легче *тени* <здесь и далее курсив наш. — И.С., В.Р.>, ей могла бы позавидовать самая легкая из теней — *тень падающего снега*; да, сперва по-своему: не ухом она слушала меня, а *виском*, слегка наклонив голову; да, на орех похоже ее лицо: по цвету — от загара, и по форме — скулами, округлыми, сужающимися к подбородку. Это понятно вам? Нет? Так вот еще. От бега платье ее пришло в беспорядок, открылось, и я увидел: еще не вся она покрыта загаром, на груди у нее увидел я *голубую рогатку вены*...

А теперь — по-вашему. Описание той, которой вы хотите полакомиться. Передо мной стояла девушка лет шестнадцати, почти девочка, широкая в плечах, сероглазая, с подстриженными и взлохмаченными волосами — очаровательный подросток, стройный, как шахматная фигурка (это уже по-моему!), не великий ростом» [Олеша, 1987: 38].

Веничку тоже не понимают. Интенция его речи не угадываются представителями «коммунального тела», тем более не считается руководящими лицами:

«И так всю жизнь. Всю жизнь довлеет надо мной этот кошмар — 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*» [Ерофеев 2001: 31].

Кавалеров хочет славы, хочет сиять как советский начальник Бабичев, но не из-за проекта колбасы, а по причине того, что может воплотить мир, как никто другой. Он завидует славе и, как всякий завистник, наказан демонстрацией собственной пошлости.

В «Москве — Петушках» на легитимацию модернистского художника нет никакой надежды. Утопия окостенела в образе Кремля, недостижимого и нежеланного для Венички. От исполинского знака власти он прячется в поток иронической рефлексии, травестирует и заговаривает зло. В этой вере в силу внимания, воображения и яркого слова Веничка, как и Кавалеров, исключительно самонадеян. Он уверен, что творит иную реальность, суть которой могут уловить лишь избранные. Однако в потоке травестируемых символов и переименованных цитат автор-персонаж Ерофеева начинает заговариваться, терять сознание, чувство автономии — символы сбивают его с пути и в конце концов добивают.

Общим является развертывание повествования через настоящее нарративное время (*praesens historicum*) [Падучева 2010: 287–288], при котором излагаемое событие и факт его изложения синхронизируются. Это позволяет рассматривать тексты с точки зрения изохронического повествования. Ж. Женнет предпочитал говорить о данном явлении в рамках постоянства темпа, исключая понимание изохронии как совпадения времени истории и псевдвремени повествования [Женнет 1998: 341]. Однако можно предположить, что некоторые модернистские тексты все же пытаются создать иллюзию своего бытования в актуальном времени, т. е. во времени своего непосредственного рождения.

Кавалеров всю первую часть романа не апеллирует к точному времени в рамках диегетического мира: многие сцены (к примеру, глава 2) не имеют границ ни как единичные явления, ни как повторяющиеся. По сути, это растянутый итератив с интегрированными воспоминаниями и многочисленными отступлениями Кавалерова. Ретроспективные фрагменты (например, воспоминания об отце) встраиваются без явного грамматического указания на прошедшее диегетическое время. Они врываются в повествование, уподобляя его композицию акту погружения в память. Субъективное изложе-

ние чередуется с цитацией служебных записок, пространной и тоже не маркированной датами. Это свидетельство того, что в «Зависти» предпринята попытка изохронического повествования, правда, во второй части произведения повествующая инстанция меняется на так называемое «третье лицо» и нарративная оптика становится более широкой.

Повествование Венички еще больше походит на изохронию (и в плане синхронизации, и в отношении ритма). Формальное членение нарратива на завершённые единицы в виде глав создает темпоральную и пространственную динамику. Оформление мысли Венички развивается синхронно его передвижению (если мы допускаем, что диегетически Веничка все-таки сел в электричку), однако наличие аллюзий и реминисценций, охватывающих мировую культуру, а также обилие иронической рефлексии накладывают на этот внешний ритм собственную темпоральность, связанную с реализацией Венички как художника, стремящегося реинтерпретировать окружающее его символическое пространство. Изохрония Ерофеева вскрывает неустойчивость положения Венички как субъекта истории. Речь идет не только о большой истории, советском нарративе, в основе которого лежит проект утопии, но и об истории как составляющей повествования. По мере развития повествования фабульные моменты все более растворяются в субъективных интерпретациях автора-персонажа, что затрудняет установление его статуса в событии, вплоть до финала, когда Веничка не уверен, жив он или мертв:

«Я не знал, что есть на свете такая боль, я скрючился от муки. Густая красная буква “Ю” распласталась у меня в глазах, задрожала, и с тех пор я не приходил в сознание, и никогда в него не приду» [Ерофеев 2001: 119].

И настоящее нарративное время, и потенциальная изохрония закрепляют понимание «Зависти» и «Москвы — Петушков» как примеров модернистского я-повествования, в котором письмо в настоящем времени принципиально. Это попытка осуществления творческого акта здесь и сейчас, доказательство того, что автономный творческий субъект жив и претендует быть услышанным. Недостижимость последнего связана с нелегитимностью подобного эгоистичного жеста как в мире высоких символов власти, так и в пространстве окормляемого ей «коммунального тела».

Кавалеров возвращается в ненавистную ему постель вдовы Прокопович. Веничка, условное путешествие которого начинается с лестничной клетки подъезда, так и не попадает в заветные Петушки и находит свою смерть в том же подъезде. Символический квест завершается полным фиаско. Попытка предъявить миру свое я об-



рывается молчанием. У Кавалерова остается шанс «переквалифицироваться в управдомы», вернуться к сочинению комических куплетов и реприз, футбольных репортажей и прочих изящных мелочей, чем и занимался остаток жизни автор «Зависти». Для Веночки такой сценарий отыгран в вагоне до обетованных Петушков, которые он проскочил. Да и существуют ли эти Петушки, описанные в духе блоковских «Поэтов», утопии модернистской автономии творца?

Напомним, что и «Зависть», и «Москва — Петушки» стали, что называется, культовыми и породили в русской прозе второй половины XX века своеобразный жанр — я-повествование о горделивом, но проигрышном поиске своего места-пространства, зоны дистанции-контакта с легитимным символическим, куда входит классика, мемы идеологии и голос коммунального тела. Такова, в частности, трилогия И. Яркевича «Как я и как меня» [Яркевич 1996: 5–95], в которой автор-персонаж с претензией на автономию пытается самоутвердиться путем иронической рефлексии не только советских образцов, но и символов культуры высокого модернизма (Серебряный век) и даже текстов неподцензурной, подпольной культуры. Среди последних, кстати, есть и «Москва — Петушки» [Саморукова 2002: 147–162].

Эта сюжетная модель повторяется до сих пор в я-повествованиях и «автофикшн» на тему места художника в современном мире, что заставляет задуматься о границах так называемого российского постмодернизма. При становлении этого понятия было принято расширять границы явления, и книга М. Липовецкого, одна из первых теоретических работ на эту тему, признавшая за отечественным постмодернизмом реальную художественную парадигму со специфической поэтикой, начинается с анализа «Дара» [Липовецкий 1997: 8–9]. К слову, Набоков не только заметил и высоко оценил «Зависть», но и разгадал основную стратегию романа — поиск художественной автономии внутри советского мира [Набоков 2002: 204–205]. Но думается, что «русский постмодернизм» и все его «канонические» тексты, где присутствует фигура заплутавшего художника, скорее описывает подспудно жившую внутри советского мира модель модернистского письма с фигурой художника в центре. На фабульном, при всей условности этого понятия по отношению к подобным текстам, уровне автономный творец проигрывает, но на уровне письма он оказывается востребованным, о чем говорит неутраченный интерес к произведениям типа «Зависти» и «Москвы — Петушков».

## СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Добренко Е. Futur plus perfectum: соцреализм и стазис // Homo scriptor. Сб. ст. и материалов в честь 70-летия М. Эпштейна. М., 2020. С. 204–223.
2. Ерофеев В. Мой очень жизненный путь. М., 2003.
3. Ерофеев В. Москва — Петушки. Бессмертная поэма Венедикта Ерофеева «Москва — Петушки». Комм. Э. Власова. М., 2002.
4. Женнет Ж. Повествовательный дискурс // Женетт Ж. Фигуры: В 2 т. Т. 2. М., 1998. С. 308–434.
5. Кабаков И., Тупицын В. За пределами коммунальной речи // Творчество. 1992. № 1. С. 22–25.
6. Кларк К. Соцреализм и сакрализация пространства // Соцреалистический канон. Сборник статей под общей редакцией Х. Гюнтера и Е. Добренко. СПб., 2000. С. 119–128.
7. Лесин Е. Сегодня ваша очередь спать с Анечкой... // Независимая газета, 2014. [Электронный ресурс]. URL: [https://www.ng.ru/ng\\_exlibris/2014-02-20/1\\_glavnaia.html?ysclid=1z4gvp76x92944684](https://www.ng.ru/ng_exlibris/2014-02-20/1_glavnaia.html?ysclid=1z4gvp76x92944684) (дата обращения: 06.10.2023).
8. Липовецкий М. Модернизм и авангард: родство и различие // Филологический класс. 2008. № 2 (20). С. 24–31.
9. Липовецкий М.Н. Русский постмодернизм (Очерки ист. поэтики). Е., 1997.
10. Набоков В.В. Набоков о Набокове и прочем: Интервью. Рецензии. Эссе. М., 2002.
11. Олеша Ю. Зависть. Ни дня без строчки. Рига, 1987.
12. Первый Всесоюзный съезд советских писателей, 1934: Стеногр. отчет. М., 1990.
13. Поздняков К.С. Литератор и «халтуртрегер»: проблема художественного высказывания в советской литературе 20-х — 30-х гг. XX века // Известия Самарского научного центра РАН. Социальные, гуманитарные, медико-биологические науки. 2014. Т. 16. № 2–1. С. 182–184.
14. Поздняков К.С. Зависть Тристана // Известия Самарского научного центра РАН. Социальные, гуманитарные, медико-биологические науки, 2015. Т. 17, № 1–2. С. 447–449.
15. Саморукова И.В. Субъект художественного высказывания как «герой произведения». Трилогия И. Яркевича «Как я и как меня» // Дискурс — художественное высказывание — литературное произведение: типология и структура эстетической деятельности. Самара, 2002. С. 147–162.
16. Симбирцева Н.А. Культурологический потенциал категории «текст культуры» // Человек в мире культуры. 2013. № 3. С. 27–32.
17. Тупицын В. Коммунальный (пост)модернизм: Рус. искусство второй половины XX в. М., 1998.
18. Чудакова М. Мастерство Юрия Олеша. М., 1972.
19. Эпштейн М. Скрипторика. Введение в антропологию и персонологию письма // Новое литературное обозрение. Теория и история литературы, критика и библиография. 2015. № 131 (1).
20. Яркевич И. Как я и как меня. Роман-трилогия // Как я и как меня. Роман-трилогия. Рассказы. М., 1996. С. 5–95.

## REFERENCES

1. Chudakova M. *Masterstvo Yuriya Oleshi* [Yura Olesha's mastery]. Moscow: Nauka Publ., 1972, 100 p. (In Russ.)
2. Clarck K. *Socrealism i sakralizatsiya prostranstva* [Social realism and the sacralization of space]. Socrealisticheski' kanon. Sbornik statei pod obche' redakcie' H. Gunt-

- tera i E. Dobrenko. Saint Petersburg: *Academicheskii' proekt Publ.*, 2000, pp. 119–128. (In Russ.)
3. Dobrenko E. *Futur plus perfectum: socrealism i stasis* [Futur plus perfectum: social realism and stasis]. *Homo scriptor: Sbornik statei i materialov v chest' 70-letiya M. Epshteina. Mocsow: Novoe literaturnoe obozrenie Publ.*, 2020, pp. 204–223. (In Russ.)
  4. Epstein M. *Scriptorika. Vvedenie v antropologiu i personologiu pis'ma* [Scriptoria. Introduction to the anthropology and personology of writing]. *Novoe literaturnoe obozrenie. Teoriya i istoriya literatury, kritika i bibliografiya*, 2015, no. 131 (1). (In Russ.)
  5. Erofeev Ven. *Moi ochen' zhiznenni put'* [My very life journey]. Moscow: *Vagrius Publ.*, 2003. 621 p. (In Russ.)
  6. Erofeev Ven. *Moskva — Petushki. Bessmertnaya poema Venedicta Erofeeva "Moskva — Petuchki"*. *Komm. E. Vlasova* [Moscow — Petushki. An immortal poem by Venedikt Erofeev "Moscow — Petushki". Comments by E. Vlasov]. Moscow: *Vagrius Publ.*, 2002. 573 p. (In Russ.)
  7. Genette G. *Povestvovatel'ni' diskurs* [Narrative discourse]. *Figures*. Moscow: *Izdatel'stvo im. Sabashnikovih Publ.*, 1998, pp. 308–434. (In Russ.)
  8. Kabakov I., Tupitsyn V. *Za predelami kommynal'noi rechi* [Beyond the communal speech]. *Tvorchestvo*, 1992, no 1., pp. 22–25. (In Russ.)
  9. Lesin E. *Segodnya vasha ochered' spat' s Anechko'...* [Today it's your turn to sleep with Anechka...]. *Nezavisimaya gazeta*, 2014. URL: [https://www.ng.ru/ng\\_exlibris/2014-02-20/1\\_glavnaya.html?ysclid=Iz4gvp76x92944684](https://www.ng.ru/ng_exlibris/2014-02-20/1_glavnaya.html?ysclid=Iz4gvp76x92944684) (accessed: 06.10.2023) (In Russ.)
  10. Lipovetsky M. *Modernism i avangard: rodstvo i razlichie* [Modernism and the avant-garde: affinity and distinction]. *Philologicheskii' klass*. 2008, no. 2 (20), pp. 24–31. (In Russ.)
  11. Lipovetsky M. *Russkii' postmodernism (Ocherki istoricheskoi' poetiki)* [Russian Postmodernism (Essays on Historical Poetics)]. Ekaterinburg: *Ural. gos. ped. un-t Publ.*, 1997. 317 p. (In Russ.)
  12. Nabokov V.V. *Nabokov o Nabokove i prochem: Interviu. Retenzii. Esse*. [Nabokov about Nabokov and etc.: Interviews. Reviews. Essays]. Moscow: *B.S.G.-Press Publ.*, 2002. 704 p. (In Russ.)
  13. Olesha Yu. *Zavist'. Ni dnya bez strochki* [Envy. Not a day without a line]. Riga: *Liesma Publ.*, 1987. 349 p. (In Russ.)
  14. *Pervi Vsesoyuznyi s'ezd sovetskikh pisatelei, 1934: Stenograficheskii' otchet* [First All-Union Congress of Soviet Writers, 1934: Verbatim record]. Moscow: *Sov. pisatel' Publ.*, 1990. 718 p. (In Russ.)
  15. Pozdnyakov K. S. *Literator i "halturtreger": problema hudozhestvennogo vyskazyvaniya v sovetskoi literature 20-h — 30-h gg. XX veka* [A literary man and a "hackertrager": the problem of creative statement in soviet literature in the 1920d and 1930s]. *Izvestiya Samarskogo nauchnogo ctentra Rossi'skoi akademii nauk. Soctial'nye, gumanitarnye, medico-biologicheskije nauki*, 2014, T. 16, no 2–1, pp. 182–184. (In Russ.)
  16. Pozdnyakov K. S. *Zavist' Tristana* [Tristan's envy]. *Izvestiya Samarskogo nauchnogo ctentra Rossi'skoi akademii nauk. Soctial'nye, gumanitarnye, medico-biologicheskije nauki*, 2015, T. 17, no 1–2, pp. 447–449. (In Russ.)
  17. Samorukova I. V. *Sub'ekt hudozhestvennogo vyskazyvaniya kak "geroi proizvedeniya". Trilogiya I. Yarkevicha "Kak ya i kak menya"* [The subject of a creative statement as the "character of the work". I. Yarkevich's trilogy "How I did and how I was"]. *Discourse — Creative Statement — Literary Work: Typology and structure of aesthetic activity*. Samara: *Izdatel'stvo Samarskii' universitet Publ.*, 2002, pp. 147–162. (In Russ.)

18. Simbirtceva N. A. *Kul'turologicheski' potencial kategorii "tekst kul'tury"* [The cultural potential of the category "culture text"]. *Chelovek v mire kul'tury*. 2013, no. 3, pp. 27–32. (In Russ.)
19. Tupitsyn V. *Kommunal'nyi (post)modernism: Russkoe iskusstvo vtoroi poloviny XX veka* [Communal (post)modernism: Russian art of the second half of the 20<sup>th</sup> century]. Moscow: *Ad Marginem Publ.*, 1998, 206 p. (In Russ.)
20. Yarkevich I. *Kak ya i kak menya. Roman-trilogiya* [How I did and how I was. Novel trilogy]. *Kak ya i kak menya. Roman-trilogiya. Rasskazy*. Moscow: *Proza-press Publ.*, 1996, pp. 5–95. (In Russ.)

Поступила в редакцию 14.07.2023

Принята к публикации 17.10.2023

Отредактирована 09.11.2023

Received 14.07.2023

Accepted 17.10.2023

Revised 09.11.2023

#### ОБ АВТОРАХ

*Саморукова Ирина Владимировна* — доктор филологических наук, профессор кафедры русской и зарубежной литературы и связей с общественностью Самарского национального исследовательского университета имени академика С.П. Королева; samorukov@inbox.ru

*Ромашова Виктория Валерьевна* — магистрант Самарского национального исследовательского университета имени акад. С.П. Королева; romashovavv@mail.ru

#### ABOUT THE AUTHORS

*Irina V. Samorukova* — Prof. Dr., Department of Russian and Foreign Literature and Public Relations of Samara National Research University; samorukov@inbox.ru

*Victoria V. Romashova* — PhD Student, Samara National Research University; romashovavv@mail.ru