

УДК 785.16:821.161.1-192  
ББК Щ318.5+Щ33(2Рос=Рус)6-453  
Код ВАК 10.01.08  
ГРНТИ 17.07.41

**Д. Г. СКОРЛУПКИНА**

Тверь

**КОНТАМИНАЦИЯ КУЛЬТУРНЫХ КОДОВ:  
«ЧУЖОЕ СЛОВО» В ПОЭТИКЕ ГРУППЫ «УНДЕРВУД»**

**Аннотация:** В статье рассматривается поэтика «чужого слова» в текстах рок-группы «Ундервуд». Анализ показывает, что в песнях группы цитата не несёт за собой семантику своего претекста, а зачастую присутствует в тексте для создания эффекта контраста, смешения культурных кодов. Это сближает поэтику «Ундервуда» с постмодернистской.

**Ключевые слова:** «Ундервуд», «чужое слово», цитата, постмодернизм.

**Сведения об авторе:** Скорлупкина Дарья Геннадьевна, менеджер проектов в брендинговом бюро «WBB».

**Контакты:** 170100, г. Тверь, б-р Радищева, д. 48, оф. 10, Deuyra-ra@yandex.ru.

**D.G. SKORLUPKINA**

Tver

**THE SYNTHESIS OF CULTURAL CODES:  
«AN ALIEN WORD» IN POETICS OF THE BAND «UNDERVUD»**

**Abstract:** The article explores poetics of «an alien word» in the lyrics of the rock-band «Undervud». The analyses shows that in the band's songs the quote doesn't introduce semantics of its pre-text. The quote is often used for the creating of a contrast effect and a mixture of cultural codes. This feature makes the poetics of «Undervud» similar to postmodern one.

**Key words:** «Undervud», «an alien word», quote, postmodernism.

**About the author:** Skorlupkina Darya Gennadyevna, project manager in branding bureau «WBB».

Исследователи рок-текста неоднократно отмечали, что одной из его важнейших определяющих черт является установка на интертекстуальность как насыщенность текста цитатами из других текстов [см. 8, с. 87; 10, с. 55]. Однако мы считаем необходимым с осторожностью относиться к постановке проблемы «чужого слова» в рок-тексте. Первая причина этого заключается в том, что тенденция к активному использованию цитат характерна не только для рок-поэзии, но и для современной культуры в целом; в частности, для парадигмы постмодернизма [3, с. 4; 11; 13, с. 10; 12, с. 378; 15, с. 178]. И даже если не соглашаться с утверждением, что мы живём в эпоху

постмодернизма, отрицать его огромное влияние на современное искусство нельзя. Вторая же причина в том, что до сих пор не существует единого представления о том, что такое рок-текст как феномен и каковы его определяющие черты<sup>1</sup>, поэтому обобщающей работы на тему поэтики чужого слова в рок-тексте пока нет. Мы тоже не претендуем на обобщение, поставив перед собой более частную задачу: рассмотреть поэтику использования «чужого слова» в текстах песен группы «Ундервуд», поскольку эти тексты дают богатый материал для подобного исследования.

Песни группы «Ундервуд» действительно изобилуют цитатами из различных текстов<sup>2</sup>, причём источники цитат достаточно разнообразны: сакральные тексты (Библия), классическая литература (как русская, так и зарубежная), тексты поп-культуры второй половины XX века, советская детская литература (С. Я. Маршак), советская эстрадная песня, современные рок-тексты других исполнителей и т.д. При этом механизм цитации у «Ундервуда» обладает следующей особенностью: «чужое слово» попадает в контекст, из которого оно стилистически и/или семантически выбивается; в контекст, в котором оно должно было бы выглядеть инородным элементом. Так, цитаты из классической литературы и сакральных текстов попадают в окружение жаргонной лексики: например, в тексте песни «Порно» цитата из стихотворения Бродского «Большая элегия Джону Донну» («Джон Донн уснул, уснуло всё вокруг») не только встречается в окружении сниженной лексики типа «Порно! Топорно!», «Два хороших негра», «Климакс наступил», но и трансформируется следующим образом: «Джон Донн икнул. Икнуло всё вокруг / И солнце

---

<sup>1</sup> Ср: «Проблема вычленения русской рок-поэзии как жанрово-стилистического единства из всего корпуса явлений песенной культуры России XX века на сегодняшний день не решена, следовательно, было бы, как минимум, несвоевременно говорить о поэтике рок-текста <...> поскольку на сегодняшний день художественный объект “рок-текст” не определён, то и проблемы “«Чужое» слово в поэтике русского рока” либо не существует вообще, либо же она включает в себя широкий спектр проблем, начиная с определения границ исследуемого явления и заканчивая рассмотрением каждой из множества поэтических тенденций внутри исследуемого поля по отдельности» [19, с. 260–261].

<sup>2</sup> Сразу оговоримся, что в нашей работе мы будем использовать понятия «чужое слово» и «цитата» как синонимы. В современной науке ещё не сложилось устоявшейся точки зрения на объём понятия цитаты (см. об этом, напр., [17, с. 7–22]), так же, как и на её отличия от «чужого слова». Однако можно выделить две тенденции употребления понятия «цитата»: как частный случай «чужого слова» и как фактически синоним «чужого слова» (наиболее разведены эти тенденции И. В. Фоменко в статье «Цитата» из словаря «Поэтика: слов. актуал. терминов и понятий» [15, с. 293]: «Цитата (лат. cito – привожу, вызываю) – 1) точно воспроизведенный и графически выделенный фрагмент “чужого” текста; 2) любой элемент “чужого” текста, включённый в авторский (“свой”) текст». Для достижения целей нашего исследования нет нужды детально разграничивать понятия «цитата» и «чужое слово», наделяя каждое понятие какой-то областью его деятельности. По наблюдению Н. В. Семёновой, существует тенденция употребления понятия «цитата» «как “конкретная реализация цитатности в данном тексте”, как продукт “цитирования” и “цитации”... обычно “цитация” и “цитирование” употребляются как синонимичные понятия для обозначения процесса использования цитаты» [17, с. 15]. В нашей статье мы говорим исключительно о «чужом слове», употребляя понятие «цитата» именно в таком значении, как форму, в которой «чужое слово» входит в текст, продукт цитации.

село за христовый копчик». В песне «Это судьба» за описанием панибратских отношений с Богом, за спальней которого незаметно наблюдает лирический субъект, следуют трансформированные цитаты сразу из трёх классических произведений: романа «Ночь нежна» Фицджеральда<sup>1</sup>, стихотворений «Пророк» Пушкина и «Выхожу один я на дорогу...» Лермонтова, - тесно уместённых всего в две строчки:

Но мы потихоньку шпионим за ним  
И это его веселит  
*Ночь нежна, шестикрыл Серафим*  
*И звезда звезде говорит:*  
Это судьба.

Наоборот, цитаты из текстов поп-культуры и современных текстов попадают в окружение лексики «высоких» стилистических пластов: в песне «Чёрный Пьеро» лирический субъект, сначала сравниваемый с Орфеем в аду, шепчет, что «без строчки я ни дня», используя в своей речи трансформированный фразеологизм «Ни дня без строчки», изначально приписываемый Плинию Старшему, но большую популярность обретший именно в советское время, после выхода одноименной книги Ю. Олеси. В результате этого сочетания лирический субъект предстаёт то ли современным Орфеем, то ли усердным членом Союза писателей.

В пределах одного текста могут, пересекаясь, взаимодействовать цитаты из текстов классических и цитаты из текстов популярных. В композиции, озаглавленной так же, как и новелла Томаса Манна, «Смерть в Венеции», сложный философский манновский текст в совокупности с упоминаниями связанных с Венецией реалий (биеннале, Сан-Микеле, Адриатика, гондола, волны лагуны, набережная неисцелимых, появление которой в тексте связано с завуалированной ссылкой на могилу Бродского: «над камнем, где неисцелимый нашёл свой покой»<sup>2</sup>) сочетается с лексикой иных пластов: трансформированной цитатой из песни группы «Аквариум» («Девочка видит, как снова и снова / *Сползает по крыше старик Казанова*»; в оригинале был старик Козлодоев, но здесь он заменён на вполне венецианского персонажа), цитатой из популярной песни Окуджавы «Голубой шарик» («*Девочка плачет* и хочет на пати»), расхожими пословицами и поговорками (тоже трансформированными: «Не стая синиц – журавли пролетели», «С корабля на карнавал», «свет белый не мил») и варваризмами («хочет на *пати*»).

Иногда в песнях «Ундервуда» наблюдается несоответствие коннотативной окраски цитаты и предмета разговора: либо цитаты из классики используются для описания предмета, о котором не принято говорить «высокой» лексикой, как в «Порно», либо, наоборот, о «высоких» предметах говорится с

---

<sup>1</sup> Или «Ода соловью» Китса как претекст для названия романа Фицджеральда.

<sup>2</sup> В связи с названием автобиографического эссе Бродского «Набережная неисцелимых», заглавие которого отсылает к устаревшему названию венецианской набережной Дзаттере.

помощью несоответствующих им цитат. Так, строка из детского стихотворения Маршака «Ищут пожарные, ищет милиция», начинающая песню «Как звали парня?», травестирует образ Христа, о котором идёт речь в песне, превращая его из далекого могущественного бога в самоотверженного, но вполне земного героя. Или цитаты из песенки сеньора Помидора из советского мультфильма «Чиполлино» по сказке Родари и песенки герцога из оперы «Риголетто» нивелируют романтизацию любви, которая было задаётся в первом куплете композиции «Кровавая Мэри»:

И так сладко бьётся красный мотор,  
Разбуди во мне зверя, сеньор помидор.  
Но сердце красавицы склонно к утратам,  
Сердце красавицы много не весит:  
Десять каратов, двадцать каратов,  
Розовый крест, голубой полумесяц.

Несмотря на разную природу и семантику текстов-источников, цитаты из стихотворения Маршака, «Чиполлино» и «Риголетто» имеют схожие коннотации. Причина этого заключается в том, что эти цитаты уже потеряли связь с источником и стали употребляться вне связи с текстом-оригиналом, превратившись в своего рода крылатые фразы. Поэтому в тексте они воспринимаются не как отсылка к семантике мультфильма о Чиполлино и детского стихотворения о неизвестном герое, а скорее как своеобразные знаки популярной и/или массовой культуры, поскольку, оторвавшись от контекста и став расхожими, эти цитаты приобрели черты фольклорных текстов. За счёт этого и достигается контраст между окраской цитаты и вполне серьёзным предметом, о котором идёт разговор в песне.

В результате такого смешения стилистических пластов контексты, изначально воспринимаемые как контрастные, в текстах песен «Ундервуда» синтезируются и сближаются. Они перестают восприниматься как «высокое» и «низкое», ставя понятия, обычно относимые к этим категориям, в один ряд и демонстрируя, что на самом деле эти понятия – одного порядка. Такой синтез приводит к созданию качественно нового смыслового целого.

Так, в песне «Рок-н-рольный возраст Христа» сталкиваются трансформированная цитата из «Божественной комедии» Данте в переводе Лозинского («Земную жизнь доковыляв до цифры 33, / Я заблудился в собственных аккордах»), «Гамлета» Пастернака («Пусть кто-то в крыльях чашу эту мимо пронесёт»; впрочем, эти строки можно трактовать и как отсылку к библейскому тексту («Да минует меня чаша сия», Матф., 26, 39; Лука, 22, 42, Марк, 14, 36)), ещё одна цитата из Библии («...и щёки подставлять / Опять хорошим людям для удара»), фразеологизм «Святая простота» и современная лексика (фраза «рок-н-рольный возраст Христа», которая дублируется сильной позицией – названием песни), и просторечное «доковыляв» (вместо «пройдя» в переводе Лозинского [6, с. 45]). В результате вопрос о творческом предназначении художника остаётся открытым: сосед-

ство сакральной и современной лексики, поэмы Данте и просторечного «довковыляв» приводит, с одной стороны, к травестии, снижению библейского и дантовского текстов: лирический субъект текста песни «Ундервуда», безусловно, не Христос и не Данте. С другой стороны, он определённо обладает чертами Гамлета, Данте и Христа, поскольку соответствующие дискурсы повышают статус лирического субъекта, наделяя его чертами божественного и великого. Художник в этом тексте предстаёт чем-то средним между Христом, Данте, Гамлетом и современным музыкантом-рок-н-роллщиком, и вопрос о его сущности так до конца и не проясняется.

В тексте песни «Дураки и дороги» соседство библейских цитат («как *пройти* на Голгофу», «встретил Святую Марию»), трансформированных цитат из произведений Гоголя («Мы живём на Земле, без особых затей, шьём шинели и носим носы», «заходит херсонский помещик», «мёртвых душ иногда не спасает вино») и жаргонно-сниженной лексики («Мой внутренний компас <...> наверное, накрылся», «Укатали осла», «Такое дело», «вот так вот», «Потому что в натуре у нас происходят странные вещи») создаёт образ России как культурного пространства, где «высокое» и «низкое» не разделены, а слиты воедино. По сути, эти понятия в российских реалиях отсутствуют вообще, поскольку здесь явления, обычно обозначаемые как «высокие», и явления, обозначаемые как «низкие», функционируют сходным образом и воспринимаются как феномены одного порядка.

В песне «Америка» образ западного мира создаётся путём совмещения цитат из Эдгара По (строка «Над Балтимором кружит ворон» сразу после упоминания Эдгара По вызывает ассоциации с его стихотворением «Ворон» и деталями биографии По), отсылок к культовым американским произведениям второй половины прошлого века («В джазе только девушки» из одноименного фильма с Мэрилин Монро), упоминания Микки-Мауса как типично «американской» реалии, иностранной лексики («Sweety kitty Underwood») и современного жаргона («сверхдозы», «пиписки», «облом»), что создаёт образ Америки как области пересечения всех этих пластов, эдакого культурного ассорти. Заодно сюда добавляется и взгляд на Запад нашего соотечественника, которому, однако, не приписывается истинность, поскольку в песне всё же значительная роль отведена «американским» претекстам.

Вообще «чужое слово» как феномен предполагает возникновение диалога между семантикой текста-источника и семантикой текста-реципиента, участие в формировании семантической структуры нового текста семантики предыдущих употреблений в рамках того или иного претекста<sup>1</sup>. Но в песнях «Ундервуда» так происходит далеко не всегда: иногда

---

<sup>1</sup> См., напр.: «Цитата аккумулирует определённые грани смысла, ассоциативные ходы того текста, из которого она взята. И привносит их во вновь создаваемый авторский текст, делая эти “чужие” смыслы частью становящейся содержательной структуры, причём частью, диалогически взаимодействующей с целым» [9, с. 217–218]; «Ч. с. всегда находится в диалогических отношениях со словом повествователя, потому что выражает другую по отношению к нему точку зрения. Диалог точек зрения, выраженных в “своём” и “чужом” слове - одна из

важнее становится сам факт сочетания, казалось бы, несочетаемого: Чехова и Цоя, Бродского и Бориса Гребенщикова, Пушкина и современной жаргонной лексики, Маршака и Библии, классики и расхожих клише.

Такое «чужое слово», по сути, перестает быть «чужим», поскольку за ним не стоит полноценная чужая позиция и чужая точка зрения. Подобная «минус»-цитация становится одним из основополагающих приёмов в постмодернизме, что отметил в работе «Семиотика интертекстуальности» А.В. Борисенко [3]. По наблюдению исследователя, в постмодернизме претекст, репрезентируемый «чужим словом», теряет свою имманентную семантику, превращаясь в индекс, метку, которая указывает на определённый текст-источник, но не вовлекает его семантику в формирование семантики нового текста. В результате итоговый текст представляет собой поле, где сталкиваются между собой различные дискурсы: классической литературы, массовой культуры, политико-новостной, научный и т.д. Такое столкновение в одном тексте нескольких культурных кодов, каждый из которых претендует на истинность, приводит к тому, что все они теряют право на обладание истиной; мы видим лишь множество вариантов, возможностей, из которых можем выбрать любой – но единого правильного варианта нет. В постмодернизме эта десемантизация составляющих текст дискурсов является значимой, способствуя репрезентации мира, не имеющего единого объекта изображения и единой истины; мира, состоящего из множества текстов, культурных кодов. Таким образом, на месте уничтоженного пространства бытия выстраивается пространство языка; также подобная «минус»-цитация часто служит средством травести и постмодернистской иронии<sup>1</sup>. Подобный приём, на наш взгляд, используется и в текстах песен «Ундервуда». Вообще сходство поэтики рок-поэзии и поэтики постмодернизма отмечалось неоднократно [см. 4; 5; 7; 16; 18], но вопрос о взаимоотношениях феномена рок-поэзии и постмодернизма требует отдельного крупного исследования.

Так, в песне «Платье в горошек» сталкиваются цитаты из «Дамы с собачкой» и «Чайки» Чехова, песни «Город золотой» на стихи Анри Волохонского, фильма Соловьева «Асса» и песни Цоя «Перемен» («Ты словно дама с собачкой», «И пела чайка: “Я – чайка!”»), «Небо голубое, город золотой», «И мы с тобою, как в “Ассе”, / Стоим на ялтинской трассе, / В магнитофоне порвался пассив - / Этих ли я ждал перемен?»).

Но, по сути, семантика этих текстов оказывается безразличной для восприятия текста «Ундервуда». Текст песни «Ундервуда» активизирует в восприятии реципиента два крупных дискурса – чеховский и дискурс фильма «Асса» (в котором представлены песни «Город золотой» в исполнении группы «Аквариум» и цоевская «Перемен»), объединённые общей темой – Ялты. Итоговый текст, текст Ялты, в результате становится текстом культуры, текстом культурных кодов, от классики до кинематографа последних тридцати

---

фундаментальных возможностей воплощения точки зрения “внеаходимого” (Бахтин) автора» [15, с. 297].

<sup>1</sup> Теория цитации в постмодернизме излагается по указанной работе А. В. Борисенко [3].

лет, и сознание лирического субъекта тоже становится полем пересечения различных культурных кодов.

Цитата из текста может стать знаком определённого дискурса, чаще всего в том случае, когда цитата уже утратила связь с источником и превратилась в расхожее клише. Так, в песне «Бабл-гам» встречаются строки «Жуй, жуй, жуй, жуй, / Пролетарий и буржуй!», представляющие собой трансформированную цитату из популярного двустишия Маяковского «Ешь ананасы и рябчиков жуй, / День твой последний приходит, буржуй». Эта цитата, по сути, представляет собой иллюстрацию «правильного» отношения советского гражданина к западному буржуазному миру, своего рода знак дискурса советской лозунговой поэзии. Но эта цитата использована в композиции с названием-англицизмом «Бабл-гам» (жевательная резинка), которое несколько раз повторяется и в припеве и которое, в свою очередь, становится символом западного мира. Обе этих позиции теряют право претендовать на истину, поскольку в пределах одного текста ни одна из них не может быть названа доминирующей. При этом имманентная семантика текста Маяковского теряется, поскольку призыв «жуй» в применении к «бабл-гаму», то есть жевательной резинке, приводит к восприятию цитаты в буквальном смысле, причём «жевать» советуют и «пролетарию», и «буржую», уничтожая таким образом антитезу, присутствующую в двустишии Маяковского. С другой стороны, «бабл-гам» в таком контексте перестаёт быть символом Запада, поскольку и буржуй, и пролетарий оказались объединены, и воспринимается уже как репрезентация беззаботности и лёгкого отношения к миру.

Однако «чужое слово» используется в творчестве «Ундервуда» в качестве «минус»-цитации не всегда: иногда в текстах их песен выстраивается полноценный диалог между претекстом как символом (символом в понимании Пирса)<sup>1</sup> и новым текстом, что приводит к порождению качественно нового смыслового целого. Так, в песне «Вишневый де Сад» возлюбленная лирического субъекта обретает сходство с образом дома из чеховского «Вишневого сада» (любимая как символ дома, ср.: «Но ты бесконечна, как дорога домой, / Я открою калитку и сделаю шаг»). Но с другой стороны, отношения лирического субъекта и его возлюбленной мучительны («Там я был тобой укушен. / Сегодня особенно грустен твой взгляд», «Люби не меня, лови не меня, / Иди не со мной, а мимо» и др.), оттого и «сад» трансформируется в «де Сада». Строка из песни Утёсова «Дорогие мои москвичи» наполняется едкой иронией в словах гастарбайтера из одноимённой песни:

Вже закінчено день, вже напизжено грошей,  
В мерседеси сідають мерзотни сичі,  
Лізуть, мов таргани, крізь прошпекти і площі,  
Дорогі мої москвичі, москвичі.

---

<sup>1</sup> По Пирсу, «любой текст (а он, как известно, изоморфен слову), является знаком-символом. Напомним: “Все слова, предложения, тексты книг и другие конвенциональные знаки суть Символы”» [14].

Переход на украинский язык здесь обозначает смену субъекта говорения: девушка гастарбайтера уступает слово герою песни – самому гастарбайтеру, и украинская речь представляет в тексте песни уже не «чужое», а объектно изображённое слово (по Бахтину, объектное, или изображенное, слово обрабатывается как слово определённого лица, то есть как объект авторской интенции, а вовсе не с точки зрения своей собственной предметной направленности [1, с. 216–217]; это «жест персонажа» [2, с 100]).

Строки «Есть боль и радость. / Покоя нет» из песни «Татьянин день» вызывают ассоциации со строками из стихотворения Пушкина «Пора, мой друг, пора» («на свете счастья нет, но есть покой и воля»). В результате в песне выстраивается диалог с пушкинской установкой: теперь не только счастью, но и покою отказано в существовании. Вместо него – вечная смена чувств, эмоций и настроений.

Итак, цитатность и склонность к частому использованию «чужого слова» можно назвать одной из определяющих черт поэтики «Ундервуда». При этом цитата в текстах «Ундервуда» часто попадает в контекст, который изначально воспринимается как контрастный им. Но такие контексты у «Ундервуда» синтезируются, сближая, казалось бы, контрастные пласты. Часто этому способствует то, что цитата не несёт за собой семантику своего претекста, она присутствует в тексте именно для создания эффекта контраста, смешения классики и поп-культуры, сакральных текстов и жаргонной лексики, контаминации культурных кодов. Это характерная черта поэтики постмодернизма, которая в постмодернистском тексте отражает отсутствие единой истины и дискредитацию культурных контекстов. В этом поэтика «Ундервуда» близка постмодернизму, так как в их текстах ни один из культурных кодов не может претендовать на истину; они уравниваются и обретают способность описывать явления разного порядка.

#### Литература

1. *Бахтин М. М.* Проблемы поэтики Достоевского [Текст] / М. М. Бахтин. – М.: Сов. Россия, 1979. – изд. 4-е. – 320 с.
2. *Бахтин М. М.* Слово в романе [Текст] / М. М. Бахтин. // М. М. Бахтин. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. - М.: Худож. лит., 1975. – С. 72–233.
3. *Борисенко А. В.* Семиотика интертекстуальности [Текст] / А. В. Борисенко. – Тверь: Твер. гос. ун-т, 2004. – 114 с. (Литературный текст: проблемы и методы исследования; Приложение).
4. *Ворошилова М. Б.* Метафорическое моделирование художественного мира в дискурсе русского рока [Текст] / М. Б. Ворошилова. // Русская рок-поэзия: текст и контекст: Сб. науч. тр. – Екатеринбург; Тверь, 2008. – Вып. 10. – С. 58–71.
5. *Давыдов Д. М.* Русская рок-культура и концептуализм [Текст] / Д. М. Давыдов. // Русская рок-поэзия: текст и контекст. - Тверь, 2001. - Вып. 4. – С. 212–217.



6. *Данте Алигьери*. Божественная Комедия [Текст] / Пер. с ит., вступ. ст., ком. М. Л. Лозинского. – СПб. : «Ленинградское издательство», 2009. – 896 с.

7. *Доманский Ю. В.* Вместо заключения: о культурном статусе русского рока [Текст] / Ю. В. Доманский. // Русская рок-поэзия: текст и контекст. - Тверь, 2000. - Вып. 3. – С. 215–225.

8. *Ивлева Т. Г.* Пушкин и Достоевский в творческом сознании Бориса Гребенщикова [Текст] / Т. Г. Ивлева. // Русская рок-поэзия: текст и контекст. - Тверь, 1998. - Вып. 1. – С. 87–94.

9. *Козицкая Е. А.* Цитата в структуре поэтического текста [Текст]: дисс. ... канд. филол. наук : 10.01.08 / Е. А. Козицкая. – Тверь, 1998. – 237 с.

10. *Козицкая Е. А.* «Чужое слово» в поэтике рок-текста [Текст] / Е. А. Козицкая // Русская рок-поэзия: текст и контекст. - Тверь, 1998. - Вып. 1. – С. 49–56.

11. *Курицын В.* Русский литературный постмодернизм [Электронный ресурс] : [электрон. книга] / В. Курицын – Режим доступа: <http://www.guelman.ru/slava/postmod/> (дата обращения: 23.05.2014).

12. *Лейдерман Н. Л., Липовецкий М. Н.* Современная русская литература: 1950 – 1990-е годы [Текст]: Учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений: В 2 т. / Н. Л. Лейдерман, М. Н. Липовецкий. – М.: Издательский центр «Академия», 2003. - Т. 2: 1968 – 1990. – 688 с.

13. *Липовецкий М. Н.* Русский постмодернизм. (Очерки исторической поэтики) [Текст]: Монография / М. Н. Липовецкий. - Екатеринбург, 1997. – 317 с.

14. *Миловидов В. А.* Введение в семиологию [Текст] / В. А. Миловидов – Тверь : Твер. гос. ун-т, 2003. – 182 с.

15. Поэтика: слов. актуал. терминов и понятий [Текст] / гл. науч. ред. Н. Д. Тамарченко. – М.: Издательство Кулагиной; Intrada, 2008. – 358 с.

16. *Румянцев Д. В.* К вопросу об авторской песне в современной ситуации [Текст] / Д. В. Румянцев. // Русская рок-поэзия: текст и контекст: Сб. науч. тр. – Екатеринбург; Тверь, 2008. – Вып. 10. – С. 38–41.

17. *Семёнова Н. В.* Цитата в художественной прозе (На материале произведений В. Набокова) [Текст]: Монография / Н. В. Семёнова. – Тверь: Твер. гос. ун-т, 2002. – 200 с. – (Литературный текст: проблемы и методы исследования; Приложение).

18. *Толоконникова С. Ю.* Русская рок-поэзия в зеркале неомифологизма [Текст] / С. Ю. Толоконникова. // Русская рок-поэзия: текст и контекст. Тверь, 1999. - Вып. 2. – С. 51–58.

19. *Шерстнёва Е. С.* «Кто сказал «хой»? (специфика летовского ин-тертекста) [Текст] / Е. С. Шерстнёва. // Русская рок-поэзия: текст и контекст: сб. науч. тр. – Екатеринбург; Тверь, 2014. – Вып. 15. – С. 260–270.