

нять окна домов и витрины, являющиеся неперенным атрибутом топоса города. Они похищают, берут в плен душу лирического героя и поэтому опасны. Чтобы вырваться из плена, нужно разбить зеркало. Но зеркала также показывают человеку его двойника – его альтер-эго, делают этого двойника видимым. Можно сказать, что именно благодаря зеркалам в мире поэта может состояться знакомство героя с его двойником. Следовательно, зеркала могут служить инструментом самопознания. Впрочем, образ зеркала служит лишь этапом на пути раскрытия темы двойника, двойничества и дуализма в художественном мире Шклярского. Эта тема нуждается в отдельном подробном исследовании.

¹ Синкевич В. Феномен зеркала в истории культуры. - СПб., 2000. Цит. по: Электронная библиотека Гумер – книги, учебники [Электронный ресурс] – Режим доступа: http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/sink/fen_zerk.php.

² Здесь и далее тексты песен группы «Пикник» цитируются по: Официальный сайт группы «Пикник» [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://www.piknik.info>.

³ Мы подробно рассматривали признаки Города как топоса в творчестве Э. Шклярского в нашей дипломной работе «Система художественных образов и мотивов в рок-поэзии Эдмунда Шклярского», защищенной нами в июне 2010 года на филологическом факультете РУДН.

⁴ Никитина Е.Э. «Приходит твоё королевство», или апология Города в концертной программе «Королевство кривых» группы «Пикник» // Русская рок-поэзия: Текст и контекст: Сб. науч. тр. – Екатеринбург, Тверь, 2008. – Вып. 10. – С. 202-208.

⁵ См.: Большой толковый словарь современного русского языка под ред. Д.Н. Ушакова [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://ushdict.narod.ru/139/w41935.htm>.

⁶ См.: Нечистая сила // Мифологический словарь / Гл. ред. Е.М. Мелетинский. – М., 1991. – С. 396-397.

⁷ Рис А., Рис Б. Наследие кельтов. Древняя традиция в Ирландии и Уэльсе. – М., 1999.

⁸ Бахилина Н.Б. История цветообозначений в русском языке. – М., 1975.

⁹ Магические средства тоже могут блокировать вход-выход: ср. с ситуацией из трагедии Гёте «Фауст», в которой Мефистофель не мог выйти из кабинета усыпленного им ученого, потому что на пороге была начерчена запирающая пентаграмма.

¹⁰ Ганцаж Д. «Кто я?» – один из ключевых вопросов поэзии Эдмунда Шклярского // Русская рок-поэзия: Текст и контекст: Сб. науч. тр. – Екатеринбург, Тверь, 2010. – Вып. 11. – С. 201-207.

¹¹ Никитина Е.Э. Указ. соч. – С. 206

© В.А. Курская

Д.Г. СКОРЛУПКИНА

Тверь

«ТЕАТР АБСУРДА» ГРУППЫ «ПИКНИК»: СПЕЦИФИКА РЕЦЕПЦИИ СИЛЬНЫХ ПОЗИЦИЙ

На сайте группы «Пикник» на вопрос о связи вышедшего в 2010 году альбома «Театр абсурда» с абсурдизмом, а в частности, с известными Эдмунду Шклярскому фигурами Беккета и Ионеско, лидер группы «Пикник» ответил: «Это скорее всего слово, которое используется в одной из песен и в названии самого альбома»¹. Тем не менее мы последуем за деконструктивистами, утверждающими наличие в тексте «остаточных смыслов», и

Роланом Бартом, провозгласившим смерть автора, и проверим, как работает заявленная в заглавии тема «Театра абсурда» в применении ко всему альбому. За отправную точку мы возьмём постулат о том, что «в художественном тексте... есть какие-то универсальные механизмы, которые порождают всю совокупность смыслов», а «смыслы – это сфера ментальности, читательская концепция текста»². Мы попытаемся проанализировать альбом «Театр абсурда» в отношении сильных позиций. Но рассматривать сильные позиции мы будем в первую очередь с точки зрения рецепции.

Уже отмечалось, что рок-альбом обладает всеми признаками лирического цикла; сильными позициями в нем будут являться заглавие альбома, название группы, имена исполнителей и визуальное оформление обложки, вместе представляющие собой заголовочный комплекс³, а также начальная и финальная композиции. Заглавие – один из важнейших циклообразующих элементов. Как феномен, оно, во-первых, воплощает в свёрнутом виде смысл текста, а, во-вторых, функционирует как имя текста⁴.

Заглавие рок-альбома, как и заглавие лирического цикла, во-первых, является формальной скрепой, объединяющей входящие в ансамбль тексты, а, во-вторых, создает установку на восприятие всего ансамбля, проецируя свою семантику на всю целостность. При этом важны те дополнительные смыслы, которые рождаются взаимодействием заглавий отдельных текстов, составляющих ансамбль, между собой и с общим заглавием. Это даёт основание считать список песен, традиционно помещаемый на обложке альбома, ещё одной сильной позицией.

Существуют два уровня функционирования заглавия художественного текста: в тексте и вне его. Когда текст ещё не прочитан, заглавие выступает в качестве претекста. Реципиент соотносит его со своим опытом, на основе которого у читателя вырабатывается некоторое предпонимание текста. Причём, чем полисемантичнее заглавие, чем к большим областям читательского опыта оно отсылает, тем более сложным является его восприятие.

Таким образом, заглавие, находясь на границе между текстом и внетекстовой действительностью, соотносит с внеположенными тексту явлениями сначала себя, а через себя и весь текст.

В соотношении с внетекстовыми реалиями заглавие «Театр абсурда» разворачивается в следующих планах:

1. Прежде всего, это абсурдистское направление в западноевропейской драматургии и театре, возникшее в середине XX века.

2. В обыденном же сознании, в сознании человека, не знакомого с особенностями драматургии XX века, сочетание слов «театр абсурда» представляет собой устойчивое выражение, «идиому, обозначающую ситуацию, в которой, с точки зрения говорящего, нарушаются базовые принципы естественной логики»⁵.

3. Наконец, присутствие слова «театр» в названии альбома группы «Пикник», знаменитой своими театрализованными представлениями (на

это в творчестве «Пикника» работают и остальные составляющие синтетического рок-текста: например, создаются длинные музыкальные проигрыши для выступления персонажей и разыгрывания сценок)⁶, может означать именно театрализацию представления программы «театра абсурда».

Рассмотрим все эти планы подробнее.

В плане «театр абсурда как направление в драматургии» заглавие будет пониматься в логике, присущей этому направлению: абсурдность мира, лишённого Бога и вообще каких-либо высших сил, бессмысленность любых активных действий, беспомощность слова и языка, необходимость осознания абсурдности как «принятия без смирения». Но этот план подключается только в том случае, если реципиент имеет какое-то представление об абсурдистском направлении в искусстве.

В плане «театр абсурда как идиома» самое очевидное понимание заглавия будет следующим: жизнь (или какой-то ее аспект) как театр.

Что касается аспекта театрализации, то альбом можно воспринимать (особенно если реципиент слушает его в аудиозаписи) как сконструированный в форме театрального спектакля – случаи представления альбома как спектакля на определенную тему в русском роке не редки⁷. В таком случае спектакль будет внешним планом альбома, а абсурд – сущностью данного спектакля, внутренним планом.

Как упоминалось выше, в состав заголовочного комплекса входят название группы, имена исполнителей и визуальное оформление обложки. К заголовочному комплексу могут относиться и факультативные элементы, как то: подзаголовок, посвящение, эпиграф и другие, которые сложно классифицировать из-за единичности их использования. В «Театре абсурда» таким элементом является стихотворение, помещённое на внутренней стороне обложки альбома. Приведём его:

А вот перепуганный музыкант,
который растрчивает талант,
играя без усталости каждое утро,
на жалобных струнах
в Театре Абсурда.
В театре, в котором
и скрежет, и звон.
В театре, который
придумал ОН.

С одной стороны, это стихотворение сложно назвать одним из основных компонентов альбома, так как оно представляет собой вербальный графический тест, тогда как весь корпус песен – синтетический и звучащий; с другой стороны, мы не можем отнести его и к какому-либо элементу из традиционно выделяемых в заголовочно-финальном комплексе: это не эпиграф, так как не является «чужим словом», не предисловие, и, конечно, не посвящение и не подзаголовок.



Е.В. Войткевич считает напечатанные на обложке альбома тексты составной частью именно обложки⁸. Но помимо своей представленности в качестве графического оформления обложки, подобные элементы имеют и собственную семантику в парадигме циклообразующих элементов (как название альбома и группы, которые могут быть представлены на обложке и рассматриваться в её контексте как её элементы, но, кроме того, имеют очевидную самостоятельную значимость как циклообразующие составляющие альбома). Наличие подобных элементов в рок-альбоме уже отмечалось⁹, но статус их не определялся, поэтому эта проблема требует специального изучения. Решение этого вопроса уведет нас в сторону от темы статьи; мы же пока предлагаем определить это стихотворение как графический автометапаратекст. Аудиальные вербальные автометапаратексты (то есть слова, произносимые между песнями автором) характерны прежде всего для концертов¹⁰. Представляется логичным выделить и графические автометапаратексты, так как по своим особенностям подобные авторские тексты, помещённые на обложке диска, близки к автометапаратекстам, озвученным во время рок-концертов.

Визуальное оформление обложки также соотносится с семантикой театра: на лицевой стороне располагается рисунок фигуры с маской в руке, причем маска представляет собой человеческое лицо, а существо, держащее это маску, лица не имеет. Но обычно, наоборот, в театре актёры надевают маски, напоминающие человеческие лица весьма условно (гипертрофированные черты лица, ненатуральный цвет и т.п.), в результате чего зритель сразу понимает, что актёр выступает в маске. Таким образом, оформление обложки обретает по отношению к театру смысл абсурдности.



Эту семантику усиливает название альбома «Театр абсурда», размещённое также на лицевой стороне обложки. Остальные элементы графического оформления обложки тоже актуализируют планы «театра абсурда» как устойчивого выражения и «театра абсурда» как спектакля: на задней стороне обложки представлен рисунок, на котором изображён странный музыкальный инструмент, напоминающий одновременно и виолончель, и человеческое лицо.

На внутренней стороне, рядом со стихотворением, которое упоминалось выше («А вот перепуганный музыкант...») – рисунок того самого «музыканта» (к мысли об этом приводят соседство рисунка и текста и начальная строка «А вот...»), которая строго указывают на иллюстрацию – как в детской книге). Это странное существо (на этот раз с человеческим лицом,

на внутренней стороне, рядом со стихотворением, которое упоминалось выше («А вот перепуганный музыкант...») – рисунок того самого «музыканта» (к мысли об этом приводят соседство рисунка и текста и начальная строка «А вот...»), которая строго указывают на иллюстрацию – как в детской книге). Это странное существо (на этот раз с человеческим лицом,



но с нечеловеческой фигурой), играющее на виолончели, которая упирается острым, как у стрелы, концом в огромное сердце на груди музыканта. В графическом оформлении самого компакт-диска дублируется представленная на лицевой стороне обложки маска. Вкладыш представляет собой две фотографии с выступлений «Пикника», на обеих запечатлены театрализованные исполнения композиций.



Оформление обложки раскрывается в большей степени в том плане, который соотносит альбом с установкой на спектакль; в плане искусства («живой» инструмент или музыкант, извлекающий музыку будто из своего сердца); но стоит заметить, что талант свой музыкант «растрчивает»: здесь актуализируется значение бессмысленности всех усилий музыканта, что отсылает к антидраме (синоним драматургии абсурда)¹¹. Так что для реципиента, ещё не ознакомившегося с содержанием диска, графическое оформление обложки и стихотворение будут подключать все три внетекстовых плана, которые мы отметили в начале статьи.

Как уже упоминалось выше, особый тип системных отношений между заглавиями в цикле представляет собой оглавление. В применении к рок-альбому роль оглавления играет список песен, обычно помещённый на обложке. Он маркирует законченные фрагменты и фиксирует их последовательность; выполняет и чисто утилитарную функцию: список песен указывает номер композиции, что необходимо для удобства поиска нужной песни. В книжном оглавлении этой цели служат номера страниц. Кроме того, в списке песен рок-альбомов часто указывается и продолжительность каждой композиции (но в оглавлении «Театра абсурда» длительность композиций не указана).

Между тем список песен как оглавление цикла выполняет и смыслообразующую функцию. Взаимодействуя между собой, заглавия порождают новые смыслы; оглавление может быть ключом к пониманию текста,

представляя в снятом виде его смысловые доминанты и выявляя логику его построения.

В альбоме «Театр абсурда» список песен может служить аналогом своеобразной театральной программки, особенно в связи с третьим аспектом внетекстовых планов, с которыми соотносится «Театр абсурда», – установкой на спектакль (если мы пришли в *театр* абсурда смотреть спектакль, то список песен будет служить программой спектакля).

Тут необходимо сделать существенное уточнение: на диске «Театр абсурда» содержится 10 композиций, последняя из которых – «Начало игры»; в качестве бонус-трека добавлена песня «И смоеется грим...». На официальном сайте же «Пикника» все 11 композиций даны в общем списке. В дисковом варианте композиция «И смоеется грим...» является дополнительной, как бы не входящей в основной корпус. В этом проявляется сущность рока как феномена: вариативность и факультативность текстов песен, их исполнений, названий и составов альбомов¹² и т.д.

Театральная семантика актуализируется в семи из одиннадцати заглавий песен – выделим слова и словосочетания с театральной семантикой курсивом в общем списке:

1. *Театр абсурда*
2. *Кукла с человеческим лицом*
3. Не в *опере* венской...
4. Фетиш
5. *Карлик Нос (в виду существования одноимённой оперы на сказку Гауфа)*
6. Урим Туммим
7. Русы косы, ноги босы
8. Уйду-останусь
9. *Дикая певица*
10. *Начало игры*
11. *И смоеется грим...*

В списке песен, как мы видим, проявляются связи с внетекстовыми реалиями: в соотнесении с предпониманием «Театра абсурда» как направления в драматургии в первую очередь обращает на себя внимание песня «Дикая певица». Для человека, знакомого с абсурдистским театром XX века, сразу же возникает ассоциация с названием пьесы Ионеско «Лысая певица» (как самой знаковой, наряду с пьесой «В ожидании Годо» Беккета, для театра абсурда как такового)¹³. Кроме того, характерное для театра абсурда смешение жанров соотносится в системе заглавий со смешением видов искусства: заглавия песен «Не в опере венской...» и «Русы косы, ноги босы» напоминают фольклорные образования, чего не скажешь, например, о заглавии «Театр абсурда» и, тем более, «Урим Туммим», отсылающем к представлению о ритуальных предметах, при помощи которых священник обращался к Богу¹⁴ (факт их существования не является общеизвестным и требует специального знания).

Заглавия композиций «Театра абсурда» работают и в соответствии с обыденным пониманием театра абсурда как бессмысленной, нелогичной, гротескной ситуации: например, заглавия песен «Уйду-останусь» и «Кукла с человеческим лицом», содержащие в себе противоречивость; название песни «Не в опере венской...», которое при построении фразы, характерном для фольклора (ср: «Не белая берёзка нагибается, / Не шатучая осина расшумелась, / Добрый молодец кручиной убивается») или «То не ветер ветку клонит...»), содержит в себе такое понятие, как «венская опера»; помещение композиции «Начало игры» в финал списка, что тоже, казалось бы, противоречит логике, так как спектакль к этому моменту завершается, и игра должна заканчиваться.

Заглавием рок-альбома может стать либо заглавие одной композиции из него, либо заглавие, не имеющее аналогов среди списка песен. Причем если альбом называется по одной композиции, то его заглавие соотносится не только с ней, а со всем альбомом вообще¹⁵. Заглавие альбома «Театр абсурда» совпадает с заглавием одной из композиций альбома, причем эта композиция располагается первой в списке песен, то есть является сильной позицией. Таким образом, одна сильная позиция – первая песня – совпадает по формальному выражению с другой – с заглавием всего альбома, что даёт повод рассматривать композицию «Театр абсурда» как ключевую. Она представляет собой своеобразную квинтэссенцию смыслов всего альбома (актуализация смысла «жизнь-театр», «в театре абсурда ты – главный герой», «зрители плачут... сражённые игрой»). Мир абсурден, изменить в нем ничего нельзя:

Высоких и низких, далёких и близких
Далёких и близких иллюзий не строй

Но в отличие от персонажа антидрам, которому свойственна пассивность, который не хочет действовать, говорить, мыслить¹⁶, лирический герой композиции «Театр абсурда» призывает играть свою роль так, чтоб зрители (весь мир вне субъекта) плакали, «сражённые игрой», ведь это «что-то да значит».

Другой сильной позицией альбома «Театр абсурда» является финальная песня, то есть либо «Начало игры» (в дисковой версии), либо «И смоеся грим...» (в версии сайта или если рассматривать бонус-трек как финальную песню). Постановка композиции «Начало игры» в конец альбома, то есть в конец спектакля (если воспринимать весь альбом как театральное представление), показывает, что по окончании спектакля начинается настоящая игра, то есть жизнь:

А смоеся грим, тогда уж держись!
Работай, скрипи, крутись механизм.
Где искры, где тьма? Где небо, где низ?
Не думай – скрипи, крутись механизм.

А всё, что вокруг, так похоже на жизнь
Скрипи же, скрипи, крутись механизм
Крутись механизм
Крутись механизм...

Музыкальный ряд в этой композиции имитирует работу механизма, что-то вроде тяжелого вращения колеса; текст поётся «роботизированным голосом», причем в песне используется малый диапазон нот и повторяется одна и та же музыкальная фраза. Заканчивается песня тяжелым стуком железа и тихим вздохом.

Но в то же время есть и отличия в обоих вариантах финала: если в «И смоемся грим...» жизнь показана механизированной, крутящейся «со скрипом», что подчёркивают и музыкальный, и артикуляционный планы, то инструментальная тема «Начала игры» более светлая: в ней отсутствуют ударные, используется женский бэк-вокал, трели, эффекты эха, темп музыки замедленный и т. д. Таким образом, каждый из двух финалов можно воспринимать как два разных отношения к тому, что жизнь – игра. Причём если альбом заканчивается композицией «И смоемся грим...», то она, оказываясь следующей после «Начала игры», соотносится с ней. Но сильной позицией всё же становится «И смоемся грим...» и, соответственно, ее смыслы оказываются тогда доминирующими.

Совет не задумываться о строении всего сущего, а катиться по колее (в данном случае – по колесу механизма), который фигурирует в песне «И смоемся грим...», встречается и в композиции «Урим Туммим»:

Зачем знать, скажи, больше большего
Зачем ждать, скажи, запредельного
Что положено и так сбудется
О другом же, да речь отдельная

Самого себя не забудь в пути
Не кричи, не дури, всё как есть прими

Урим Туммим
Урим Туммим

Тайну тайн зачем да разгадывать
Витиеватых слов да узор плести
Хитромудрому что загадывать?
Хитромудрый жив, да без радости

Но если бездействие в антидраме – это единственно разумный способ существования в негармоничном мире, поскольку любые действия абсурдны, то в «Урим Туммим» бездействие очень напоминает смысл бездействия в даосизме (как известно, группа «Пикник» соотносит себя в числе

прочего с даосизмом)¹⁷: бездействие как способ достичь счастья в гармоничном мире, так как «хитромудрый жив, да без радости». И самое главное, само название «Урим Туммим», повторяющееся припевом в тексте песни, относит к представлению об обращении к Богу, что уже предполагает его существование, а следовательно, и какой-то закон, по которому строится мир (что в корне противоречит идеям абсурдизма).

К тому же в альбоме представлены и светлые поступки: например, Карлик Нос, который, несмотря на то, что обречён на вечное уродство и непонимание, «сам от слёз промок, но другим помог» и «всех врагов простил, в сердце свет пустил». Кстати, песня «Карлик Нос» хорошо ложится на понимание театра абсурда как устойчивого выражения: добрые поступки Карлика Носа кажутся абсурдными в его обстоятельствах. Но для знакомых со сказкой Гауфа актуализируется ожидание счастливого финала, и, таким образом, действия Карлика Носа обретают смысл.

Отдельно отметим песню «Дикая певича». Как уже было сказано выше, в понимании «Театра абсурда» как антидрамы название этой песни отсылает к «Лысой певиче» Ионеско. Но если в пьесе Ионеско демонстрируется бессилие языка и неэффективность коммуникации, то в «Дикой певиче» показана сила голоса и песни:

Только двери дубовые послетали с петель,
Только стекла потрескались, задрожали дома

Впрочем, про слова здесь не говорится; здесь скорее мистическая сила голоса, песни как своеобразного заклинания, текста, тяготеющего к синкретизму. Таким образом, до того, как слушатель прослушал тексты песен, для него в «Дикой певиче» будет актуальна только связь с Ионеско, а после того, как услышал саму песню – полемический момент: «Дикая певича» вступает в полемику с «Лысой певичей», как и вообще многие композиции и (в какой-то мере) сам альбом – с театром абсурда.

Итак, все проанализированные нами субтекстуальные элементы (являющиеся одновременно сильными позициями) задействуют три плана внетекстовой соотнесенности понятия «театр абсурда». В альбоме как целостности это понятие наполняется собственным содержанием, которое вступает в диалог с предпониманием реципиента. На эту диалогичность «работают» все субтекстуальные элементы; кроме того, они соотносятся и между собой, и с основным корпусом текстов, и соотношения эти могут быть разными: например, восприятие графического оформления обложки или списка песен до обращения к основному корпусу текстов и после него будет различным. Точно так же восприятие заглавия альбома может меняться в зависимости от восприятия реципиентом графического автометапартекста, визуального оформления обложки или оглавления.

¹⁷ «Театр абсурда»: комментарии [Электронный ресурс] // «Время Z» – журнал для интеллектуальной элиты общества: сайт. – Режим доступа: <http://www.ytime.com.ua/ru/50/2786>.

- ² Фоменко И.В. Введение в практическую поэтику. Учебное пособие. – Тверь, 2003
- ³ Доманский Ю.В. Циклизация в русском роке // Русская рок-поэзия: текст и контекст. – Тверь, 2000. – Вып. 3. – С. 99–123.
- ⁴ Здесь и далее теория заглавия излагается по работе: Веселова Н.А. Заглавие литературно-художественного текста: онтология и поэтика: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.08. / ТвГУ. – Тверь, 1998.
- ⁵ Фразеология [Электронный ресурс] // Онлайн энциклопедия: сайт. – Режим доступа: http://encyclopaedia.bigra.ru/enc/liberal_arts/FRAZEOLOGIYA.html.
- ⁶ «Поиски сюжета и драматургии действия привели к созданию новых персонажей и декораций. Из черновиков и набросков, благодаря стараниям художника Лео Хао, материализовалась Спутница Кентавра. Сценарий её участия в шоу зависит от работы сложных механизмов, приводящих персонажа в движение. *Специально для этого в песне “Декаданс” создается “свободное пространство”* (курсив мой – Д.С.)» (Новая концертная программа «Декаданс» [Электронный ресурс] // Официальный сайт группы «Пикник». – Режим доступа: <http://www.piknik.info/news/view/id/291>).
- ⁷ «Однако театрализованность рока не ограничивается сказками. Как своего рода аудиоспектакли можно рассматривать альбомы группы “Водопад имени Вахтанга Кикабидзе” “Водопад отвечает на письма” (1986 г.) и “Первый всесоюзный панк-съезд” (1987 г.), представляющие собой инсценировку соответственно радиопередачи и панк-съезда. Здесь тоже, как и в случаях со сказками, активизируется перформативный субтекст, альбом приобретает новый статус, а рок-произведение оказывается на стыке музыки, литературы и театра» (Ярко А.Н. Рок-песня в аспекте вариативности: синтетическая природа и парадигмальная закреплённость // Русская рок-поэзия: текст и контекст. – Тверь, 2008. – Вып. 10. – С. 13).
- ⁸ Войткевич Е.В. Смыслообразующая роль визуальной обложки в структуре рок-альбома // Русская рок-поэзия: текст и контекст. – Тверь, 2001. – Вып. 5. – С. 26–36.
- ⁹ Плакущая А.Г. Графическое оформление рок-альбома: сильные позиции («Для тех, кто свалился с Луны» группы «Алиса») // Русская рок-поэзия: текст и контекст. – Тверь, 2011. – Вып. 12. – С. 227–233.
- ¹⁰ Доманский Ю.В. Русская рок-поэзия: текст и контекст. – М, 2010.
- ¹¹ Люксембург А.М. История зарубежной литературы 20 века: Методические материалы к курсу для студентов 4 курса факультета филологии и журналистики (отделение журналистики). – Ростов-на-Дону, 2006. – С. 17.
- ¹² Встречаются и случаи вариативности названий самих альбомов. Например, альбом «Кино» группы «Кино», более известный как «Черный альбом» по ассоциации с «Белым альбомом» The Beatles. <http://www.yahha.com/article.php?sid=714>
- ¹³ Наиболее полно принципы абсурдизма были воплощены в драмах «Лысая певица» румынско-французского драматурга Э. Ионеско и «В ожидании Годо» ирландского писателя С. Беккета. См., например: Потехина И.Г. История литературы стран изучаемого языка: Учебное пособие. – СПб, 2009. – С. 110.
- ¹⁴ «Урим Туммим»: комментарии [Электронный ресурс] // «Время Z» – журнал для интеллектуальной элиты общества: сайт. – Режим доступа: <http://www.ytime.com.ua/ru/50/2791>
- ¹⁵ Доманский Ю.В. Циклизация в русском роке // Русская рок-поэзия: текст и контекст. Тверь, 2000. – Вып. 3. – С. 99–123.
- ¹⁶ Французская литература. 1945–1990. – М.: Наследие, 1995.
- ¹⁷ «Конечно, были и книги, которые так или иначе повлияли на творчество. Первой такой стала книга “Дао Дэ Цзин” Лао Цзы, которая в какое-то время стала для меня актуальной. И я пытался её использовать, отражая то или иное явление с разных сторон, не называя его, чтобы каждый читающий или слушающий мог сам его определить по своему разумению»; «Больше всего повлияли на мироощущение две составляющие: 1 – Живопись сюрреалистов; 2 – книга Дао и Дэ (все остальное было уже дополнением)» (Лидер группы «Пикник» Эдмунд Шклярский о своем творчестве [Электронный ресурс] // «Время Z» – журнал для интеллектуальной элиты общества: сайт. – Режим доступа: <http://www.ytime.com.ua/ru/50/567>).

© Д.Г. Скорлупкина