

УДК 821.161.1-192(Летов Е.)
ББК ШЗЗ(2Рос=Рус)-8,445
Код ВАК 10.01.08
ГРНТИ 17.81.31

Е. С. ШЕРСТНЁВА

Санкт-Петербург

КТО СКАЗАЛ «ХОЙ»?

(СПЕЦИФИКА ЛЕТОВСКОГО ИНТЕРТЕКСТА)

Аннотация: Статья посвящена специфике интертекстуального устройства песенных текстов Егора Летова. В статье мы пытаемся показать, каким образом Летов, отталкиваясь от традиций западной психоделической музыки и русского концептуализма, развивает собственный новаторский способ отношения к цитате.

Ключевые слова: Летов, интертекстуальность, концептуализм, психоделическая традиция.

Сведения об авторе: Шерстнёва Екатерина Сергеевна, аспирант СПбГУ.

Место работы: Академическая гимназия СПбГУ.

Должность: преподаватель.

Контакты: 198504, г. Санкт-Петербург, ул. Собственный проспект (Петергоф), д. 1; kvostokova@yandex.ru.

E. S. SHERSTNEVA

St. Petersburg

WHO SAID 'HOY'?

(SPECIFICITY OF LETOV'S INTERTEXT)

Abstract: This article is about the specificity of the structure of the intertextuality in the song-lyric of Egor Letov. In this article we are trying to show, in what way Letov, being coherent with the traditions of psychedelic music and Russian conceptual art, evolves his own new manner of treating a quotation.

Key words: Letov, intertextuality, conceptualism, psychedelic tradition.

About the author: Sherstneva Ekaterina Sergeevna, Post-graduate Student, St. Petersburg State University.

Place of employment: Academic Gymnasium in St.Petersburg.

Post: Teacher.

Начнём с того, что откrestимся от всяких обобщений. В этой статье не будет идти речи об интертекстуальности рок-поэзии вообще, поскольку такая постановка вопроса лишена смысла. 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. Более того, ввиду стилистической неоднородности внутри поля

явлений, традиционно относимых к рок-песне, нам представляется, что описание поэтики этого поля как монолитного в принципе невозможно.

На сегодняшний день нет единогласия в понимании того, является ли рок-песня продуктом определённой социальной среды или жанром, поэтика которого могла бы быть отрефлексирована литературоведом. В первом случае продуктивным мог бы оказаться социологический подход (изучение субкультур, принятых в них кодов речи, одежды, поведения, типов самоорганизации, идеологии, деятельности отдельных рок-клубов, внешних и взаимных влияний), во втором случае могла бы идти речь о некоем негласном литературном рок-каноне, отступление от которого автоматически выводило бы художественное явление за жанровые рамки. Пока такой универсальный канон не найден. Вероятно, его верней всего было бы искать в области текстовой ритмики, как предлагали С. Л. и А. В. Константиновы [5], поскольку исторически структурным отличием рок-песни стало появление доминирующей ритм-секции, что дало основание к распространению такого явления, как *встречный ритм*¹, то есть подчинение ритма вербального субтекста ритму музыкальному. Но сразу можно заметить, что и это явление не стало универсальным, и во многих песнях, за которыми в сознании носителей русской культуры прочно закреплён статус рок-песен, субтексты соотносятся иначе.

Часто статья по рок-поэзии содержит некоторые тезисы исследователя относительно тех или иных черт поэтики рок-песни, постулируемых в качестве универсальных, и в доказательство этих тезисов приводятся цитаты из песен разных коллективов, принадлежность которых к рок-культуре очевидна для автора статьи. Но поскольку на сегодняшний день художественный объект «рок-текст» не определён, то и проблемы «“Чужое” слово в поэтике русского рока» [4] 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. Очевидно, при подходе к этой проблеме не удалось бы ограничиться в качестве материала несколькими текстами А. Башлачёва и М. Науменко.

Таким образом, большинство теоретиков рок-поэзии совершают как минимум две методологические ошибки ещё в момент постановки проблемы. Эти ошибки – в отсутствии вопроса о границах исследуемого материала и о том, какая научная дисциплина предоставляет методологию для установления этих границ.

В своей статье мы ставим достаточно узкую задачу: мы попытаемся рассмотреть некий принципиально новый для русской песенной культуры способ взаимодействия художественного текста с претекстами, реализовавший себя в песенном творчестве Егора Летова и повлиявший на его собственную концепцию рок-песни.

¹ Термин, введённый в 80-е годы Е. Ручьевской [1].

При выделении внутри песенной культуры XX века эстрадной, бардовской и рок-песни, эстрадная песня обычно рассматривается как явление официального искусства, выразитель господствующей идеологии, а бардовская и рок-песня – как явления периферийные и маргинальные. Так, американский славист Д. МакФэдьен, исследуя переход от советской эстрады к постсоветской, описывает советскую эстрадную песню как песню, выражающую коллективное начало, часто политическую; в постсоветский период она переживает трансформацию, становясь принципиально аполитичной; политические темы же, по предположению исследователя, уходит на периферию, то есть на рок-сцену [13]. Это довольно расхожее представление. В частности, статус «политической» группы закрепился за коллективом «Гражданская оборона», а её лидера Егора Летова воспринимают как поэта, вернувшего актуальность политической песне в позднесоветскую и постсоветскую эпоху [См., например 2]. Однако главная заслуга Летова, на наш взгляд, заключается в другом.

Егор Летов – один из немногих рок-авторов, сознательно рефлексировавших над теоретическими вопросами эстетики рок-песни. В своих программных высказываниях он относит рок-песню к явлениям концептуального искусства: «Рок по своей сути – концептуализм» [8, с. 17]. Впрочем, здесь не всё так просто.

При взгляде на деятельность московской концептуальной школы, и, в особенности, её «аналитической» ветви, складывается представление о концептуализме как об искусстве в первую очередь интеллектуальном. Но для Летова оно приобретает эмоциональный, даже можно сказать, экстатический характер: «...концептуализм – это как бы некое искусство, которое направлено на то, чтобы выбить человека из обычных нормативов сознания, логических нормативов. Причем чем сильнее выбьешь... чем сильнее тетива натянута, тем дальше стрела летит» [8, с. 17].

Представляется, что песенный жанр в принципе – крайне неблагоприятная почва для концептуалистских экспериментов. Механизмы воздействия песни на слушающего таковы, что практически исключают возможность дистанцированного, сугубо интеллектуального восприятия объекта. Как при просмотре кинофильма зритель проходит первичную (с камерой) и вторичную (с героем) идентификации [9], так слушающий песню (и в особенности – запоминающий её наизусть) неизбежно идентифицирует свой голос с тем, который слышит. И этот момент значим для летовской концепции творчества: «Я впервые когда Doors услышал, или Love, или песню “Непрерывный суицид”, первое, что во мне возникло, – это фраза: “Это я пою”» [8, с. 73].

Концептуализм же интересует Летова, в первую очередь, как способ художественного производства, не имеющий собственного языка. В концептуалистском искусстве элементы разных языков, попадая в новое художественное пространство, перестают выполнять свои изначальные, соб-

ственно языковые функции, сохраняя только некий эффект, память о дискурсе, из которого позаимствованы.

Помимо этого, в плане методологии, концептуалистский принцип мультимедийности также оказывается близок Летову. Невозможно сказать, в каком качестве Егор Летов стремился утвердить себя в первую очередь – как музыкант, как художник-коллажист или как поэт. Он реализовал особый метод создания художественного объекта, использующий в качестве материала слово как в качестве фонетической формы, так и как знак, как элемент определённого языка, и визуальный образ (как стоящий за словом, так и сам по себе – в оформлении альбомов), и музыкальный субтекст. Весь материал упорядочивается определённым способом, при этом используемые языки субтекстов расширяют свои границы и меняются своими функциями. Так, вербальная единица может принимать на себя функции поддержки ритма композиции и создания визуального образа (через звукоподражание), в результате чего, например, строка «Тоталитаризм, милитаризм» («Человек человеку волк», альбом «Всё идёт по плану», 1989) на альбоме «Тошнота» превращается в «Тота-та-та-талитаризм», или возникает строка «Это ли не то, что нам надо-да-да-да-да-да-да-да-да-да-да-да-да?» («Русское поле экспериментов», альбом «Русское поле экспериментов», 1988), рисуя образ пулемётной очереди. Языки взаимодействуют по законам синестезии.

Другая традиция, послужившая источником летовского метода, – психоделическая музыка 60-х¹ и лежавшая в её основе идеология. Назначение объекта, создаваемого Летовым, – выступать в качестве медиума, быть проводником в некое изменённое состояние сознания. Это состояние сопряжено с потерей языка: «Я спускался по переходу / Медленно по ступенькам / И неожиданно понял / что падаю / голову вперед / я как-то еду / сползаю / голову вперед / вниз по лестнице / Наименование / изделий / Защелка / ЗЦ-3-1» [7, с. 92].

Музыканты психоделического направления разрабатывали музыкальные механизмы введения реципиентов в изменённое состояние сознания. Но аналогичные механизмы существуют и в языковой сфере. Например, это так называемые *матричные структуры*, выведенные Д. Спиваком при исследовании мантр и текстов, сопровождающих медитативные практики. Матричная структура – это текст или отрывок текста, состоящий из параллельных конструкций. Переход от одной конструкции к другой происходит как смена уровня погружения в транс, при этом в аспекте языка могут происходить следующие изменения:

¹ Психоделический рок возник в Великобритании и США в середине 60-х годов. Его главной особенностью было активное воздействие на восприятие слушателя с целью имитации действия психотропных веществ. Это достигалось при помощи таких средств, как коллажная структура композиции, различные манипуляции с записью (обратное воспроизведение, хаотическое наложение нескольких голосовых или/и музыкальных дорожек и пр.), репетитивность, приём абсурда в текстах.

- от уровня к уровню происходит его регрессия к более древним структурам;
- падает сложность синтаксиса;
- повышается количество неглагольных предикатов;
- возрастает функциональная значимость междометий, звукоподражаний;
- возрастает роль интонации, ударения, ритма;
- возрастает немотивированность образов [11, с. 16].

Тексты Летова часто выглядят как иллюстрации модели, описанной Д. Спиваком:

Задавите зевоту солдатским ремнём!
 Заразите полено бумажным огнём!
 Заройте собаку морозных ночей!
 Проломите кастрюлю торжественных щей!¹
 («Хорошо», альбом «Хорошо», 1987²)

Каков вопрос – таков ответ!
 Какая боль – такая радуга!
 Такая радуга!
 Да будет свят господь распят!
 Да будет свет! Да будет облако!
 Да будет яблоко!³
 («Невыносимая лёгкость бытия», альбом
 «Невыносимая лёгкость бытия», 1997)

Летовская сосредоточенность на образах телесности также может быть соотнесена с аналогичным механизмом текстов, сопровождающих практики выхода за рамки телесного.

Что же касается самого принципа работы с чужим словом, в дискурсе Летова он отличен от концептуалистских практик, где наиболее частый вид интертекстуальности – пастиш, то есть работа со стилями как с таковыми. И создатель концептуалистского объекта, и реципиент узнают стили в их целостности, с их внутренними идеологическими установками. У Летова всё иначе. При том, что «своего», суггестивного слова в этом дискурсе нет, что всякое слово изначально чужое и мыслится как осколок чужого

¹ Возрастание немотивированности образов.

² Для творчества Егора Летова актуальна проблема периодизации. Однако в этой статье мы не будем её касаться, поскольку здесь речь будет идти не столько о влияниях, сколько о тех внутренних творческих установках, которые, на наш взгляд, оставались неизменными на протяжении всего творческого пути Летова.

³ Выделяются два периода, ритмически оформленные как параллельные, и в них осуществляется параллелизм погружения, переход от клише («каков вопрос – таков ответ» – языковое клише, «да будет свят Господь распят» – библейский код) к абсурду, от этикетного дискурса к темному языку (в первом случае через превращение фразеологизма в квазифразеологизм, а затем разрушение и синтаксической структуры, во втором – через приоритет фонетической ассоциации).

дискурса, попадая в летовский текст, чужое слово теряет связь со своим изначальным контекстом, это уже летовское слово. Формально это выражается в том, что в тесной сети цитатных переплетений большинство отсылок не угадывается моментально и не имеет установки на узнаваемость. Но при этом они *функционируют*, перенося свою функцию из материнского дискурса. Важно и то, что цитата приходит к Летову не из породившего ее стиля, а через посредство общекультурного пласта, и перформативный язык Летова оказывается склеенным из обломков множества языков.

В качестве каркаса стилистической системы берется детский фольклор, пришедший в летовский дискурс через посредство обэриутских практик. В нём для Летова важно всегда новое, неавтоматизированное видение мира с ещё неустановившимися связями между объектами и их именами, языковые игры, связанные с переназванием. Многие тексты выстраиваются по принципу считалок: «Детский доктор сказал: “ништяк”» (альбом «Оптимизм», 1985), «Скоро настанет совсем» («Красный альбом», 1987) и др. Детский фольклорный текст, как и летовский текст, не имеет собственного языка, это практика усвоения чужого.

Летов активно обращается к пласту сакральных текстов, в частности, заговорных. Интересно, что это было свойственно, например, и Пригову, но в его азбуках сакрально-заклинательные элементы моментально узнаваемы, они оказываются отрефлексируются и самим Приговым, и аудиторией как знаки определённой стилистики, но не функционируют так, как функционировали бы внутри заговорного текста. В поэтике Летова заговорные элементы могут внешне сильно отличаться от традиционных, поэтому не угадываются, но сохраняют свою функцию (как, например, замыкающее каждую строку «он скоро умрёт» в песне «Оптимизм»). Эта функция – переключение из профанного модуса в сакральный. При этом прагматика заговора как такового (изменение внешней реальности) Летова, разумеется, не интересует. Поэтому в его текстах отсутствует момент заговаривания, но активно используется модель заговорного зачина, например:

По земной глупи, по небесной лжи
По хмельной тоске и смирительным бинтам
По печной золе, по гнилой листве
По святым хлебам и оскаленным капканам
По своим следам, по своим слезам
По своей вине да по вольной своей крови
<...>
Мимо злых ветров, золотых дождей,
Ядовитых зорь и отравленных ручьев,
Мимо пышных фраз, мимо лишних нас,
Заводных зверей и резиновых подруг,
Мимо потных лбов, мимо полных ртов,
Мимо жадных глаз и распахнутых объятий,
Сквозь степной бурьян, сквозь стальной туман

Проливным дождем по крошечной синеве
(«Невыносимая лёгкость бытия», альбом
«Невыносимая лёгкость бытия», 1997)

Традиционно одна из вступительных формул заговора описывает некий заговорный локус, где происходит пересечение миров, и путь к этому локусу, состоит при этом из монотонного перечисления минуемых локусов и служит цели вхождения заговаривающего в определённое состояние. В следующем тексте – иная разновидность вступительной формулы:

Мёртвые не тлеют, не горят,
Не болеют, не болят.
Мёртвые не зреют, не гниют,
Не умеют – не живут.
Словно на прицел,
Словно в оборот.
Словно под обстрел,
На парад, в хоровод.
Словно наутек,
Словно безоглядно.
И опять сначала...
(«Мёртвые», альбом «Солнцеворот», 1995)

Куплеты этой песни соотносятся с определённым типом заговора на болезнь, в котором проводится параллель между миром живых и миром мёртвых, и по аналогии с тем, как у мёртвого ничего не болит, все болезни должны отстать от того, на кого читается заговор. Летов же осуществляет только вход в мир мёртвых при помощи заговорной модели. При этом для современного реципиента отсылка к стилистике заговора в обоих приведённых случаях не лежит на поверхности.

Заметим, что отсутствие установки на узнаваемость в этом примере касается и другого рода цитат. Немотивированные, на первый взгляд, образы в выделенной курсивом строке получают свою мотивировку, осмысляясь как отсылки к менее архаичным, чем заговор, культурным пластам (*хоровод мертвецов* как расхожий образ средневековой культуры, цитата «пойду на смерть, как на парад» из А. С. Грибоедова). Любопытно, что появляются они в строке, воспроизводимой в наиболее быстром темпе, и имеют минимум шансов быть узнаваемыми.

Аналогичным образом, из загадок, выступавших у древних славян как инициационные тексты, в летовский текст входит только загадывание¹.

¹ Само сценическое имя Летова пришло, видимо, из загадочных текстов (*Егор* – распространённый «герой» славянских загадок, обозначение загадываемого объекта, например: «Лежит Егор под межой / Накрыт зелёной фатой»). Такое предположение подкреплено тем, что Летов, очевидно, семантизировал собственную фамилию («И напроломное лето моё, однофамильное, одноимённое...» [7, с. 65], «Лето в рукаве, пламя в рукавице» [7, с. 157]; «Запутан-

Часто из стилистики загадки берётся апофатический способ определения объекта, но при этом определяемый объект отсутствует, это невыразимое «ничто». Так, например, строится текст песни «Отряд не заметил потери бойца» («Прыг-Скок», 1990) или, например, «Песенка о святости, мышке и камыше» («Прыг-Скок», 1990):

Всю ночь во сне я что-то знал такое вот лихое,
Что никак не вспомнить ни мене, ни тебе,
Ни мышцу, ни камышу, ни конуре, ни кобуре,
Руками не потрогать, словами не назвать.

Военная песня – ещё один стилевой пласт, активно эксплуатируемый Летовым. В военной песне Летова привлекает аффективность, эстетика пограничного состояния¹. При этом образы своих и врагов, образ мира, ради которого ведётся война, вычитаются из претекстов, и если у Исаковского в песне «Враги сожгли родную хату...»: «Вздыхнул солдат, ремень поправил...», у Летова: «Партизан спалил в пизду родную хату, / Завязался в узел ремешок...» (в черновиках: «Завязал *петлёю* ремешок...» [6, с. 21]).

Современная Летову советская символическая система (язык бытового общения, советской / антисоветской пропаганды, официальной печати и прочих средств массовой информации) во многих случаях используется как поставщик пустых форм, освобождённых ото всех языковых функций, кроме художественной. Так, аббревиатуры могут занять в речитативном тексте несколько строк подряд, при этом за счёт скорости и манеры воспроизведения они перестают восприниматься как аббревиатуры и превращаются в фонетические заполнители стихового ряда («ГПУ, ГПТУ, МТС, / КПСС, ЛДП и т.д., и т.п...»), отрывки бытовой речи или прозаических литературных произведений ритмизируются и членятся соответствующим образом на строки, превращаясь в тексты стихотворные («Коммунизм», «Красный смех», альбом «Народоведение», 1989), советские лозунги, разбавленные контрастирующим с ними рефреном, могут быть использованы в качестве заполнения формы обрядовой песни вроде «Во поле берёзка стояла...» («Зомби», альбом «Русское поле экспериментов», 1989), а высказывания, разоблачающие ценности советской идеологии, ложатся на протяжную жалостливую мелодию, в результате чего получается колыбельная («Колыбельная», альбом «Так закалялась сталь», 1988). Здесь Летов в наибольшей степени приближается к концептуалистскому методу.

Но в результате опустошения от идеологемы не всегда остаётся только фонетическая форма, может остаться также и её место в смысловом поле идеологической системы, из которой она изъята. Скажем, централь-

лась кулья в рукаве, весна забылась в рукопашной...» [7, с. 321]), естественно было бы допустить, что и выбор сценического имени был мотивированным.

¹ «...Ибо только в этом состоянии ты можешь проверить, действительно ли ты чего-то стоишь, чего-то можешь, – в состоянии войны, когда ты на волоске» [8, с. 43].

хлеба – из таких делают канapé с голубями, двигались они боком, переступая на крабих клепнях. Листья были черным-черны от всех этих насекомых... [10, с. 52].

Отталкивающая картина, описанная Сартром, воздействует на читателя буквально на физиологическом уровне (как и текст Е. Летова). Обилие неприятных ползучих тварей в этом эпизоде «Тошноты» могло послужить мотивировкой появления у Летова образов *мёртвых мышат, грязных липких пальцев*.

Но есть ещё один претекст, о котором Летов, видимо, помнил в первую очередь – это поэма Н. Заболоцкого «Деревья» (1933). В ней деревья, как и у Шолохова, антропоморфны, они «чёрными лицами упираются в края атмосферы». Все предметы, которые есть вокруг, именуются деревьями: и те, которые уже имеют имена, и те, что никак не называются:

Вы, деревья, императоры воздуха, <...> Вы, деревья, бабы пространства, <...> Вы, деревья, солдаты времени, <...>, Наконец, вы, деревья-самовары, <...>, Вы, деревья-пароходы, <...> Вы, деревья-виолончели и деревья-дудки, <...> Вы, деревья-топоры, <...> Вы, деревья-лестницы, <...> Вы, деревья-фонтаны и деревья-взрывы, / Деревья-битвы и деревья-гробницы, / Деревья – равнобедренные треугольники и деревья – сферы, / И все другие деревья, названия которых не поддаются законам человеческого языка... [3, с. 140]

Деревья Н. Заболоцкого – это вся телесность мира: «Я всю природу уподоблю печи. / Деревья, вы её большие плечи, / Вы рёбра толстые и каменная грудь...» [3, с. 142]. Они наблюдают природные процессы взаимного пожирания и плачут «в страхе и тревоге» (возможно, этим мотивируется «и с них стекала жидкая вода») [3, с. 144]. Бомбеев (герой поэмы) кормит деревья мясом, призывая всю раздробленную природу слиться воедино: «Итак, да здравствуют сраженья, / И рёв зверей, и ружей гром, / И всех живых преображенье / В одном сознание мировом!» [3, с. 147]. Поэма заканчивается словами: «Дерево-Сфера – это значок беспредельного дерева, / Это итог числовых операций. / Ум, не ищи ты его посредине деревьев: / Он посредине, и сбоку, и здесь, и повсюду» [3, с. 148].

Очевидным образом, обэриутский претекст был первичен для Летова. Но благодаря формальной связи с текстом военной прозы, у реципиента, который слышит эту отсылку, возникает иллюзия проникновения летовского (обэриутского) сюжета, прорастания его и в других текстах русской литературы. Экзистенциалистская проза нужна как шифт переключения внимания с внешней реальности на реальность собственного сознания, которое находится вне реального мира, в виртуальном пространстве художественной мифологии.

Осмелимся утверждать, что в таком специфическом отношении к цитате проявилось новаторство Егора Летова в песенном жанре. Интересно, что подобный способ создания песни, несмотря на популярность группы «Гражданская оборона», не превратился впоследствии в тенденцию. В

среде подражателей Летова продуктивными можно назвать линии псевдо-фольклорного примитивизма, вербального минимализма в политической песне и пр. В подобном использовании структурных возможностей цитаты Летов не нашёл последователей ни в бумажной поэзии, ни среди тех, кто относит себя к рок-поэтам.

Литература

1. Анализ вокальных произведений: Учебное пособие [Текст]. - Л.: Музыка, 1988. – 352 с.
2. *Герасимов В.* Политическая философия Егора Летова [Электронный ресурс]: Электронная статья // Русский журнал: сайт. – 19 февраля 2010 г. – Режим доступа: www.russ.ru/layout/set/print/pole/Vse-idet-po-planu (дата обращения: 15.12.2013).
3. *Заболоцкий Н. А.* Столбцы и поэмы. Стихотворения [Текст] / Н. А. Заболоцкий. – М.: Художественная литература, 1989. – 352 с.
4. *Козицкая Е. А.* «Чужое» слово в поэтике русского рока [Текст] / Е. А. Козицкая // Русская рок-поэзия: текст и контекст: Сб. науч. тр. - Тверь: ТвГУ, 1998. – 308 с. – С. 49–56.
5. *Константинова С. Л., Константинов А. В.* Рок-поэзия как тип текста (к вопросу о генезисе структурной модели) [Текст] / С. Л. Константинова, А. В. Константинов // Русская рок-поэзия: текст и контекст: Сб. науч. тр. - Тверь: ТвГУ, 2000. – Вып. 4. – 304 с. – С. 123–128.
6. *Летов Е.* Автографы. Черновые и беловые рукописи [Текст] / Е. Летов. – Новосибирск: Культурное наследие, 2009. – 192 с.
7. *Летов Е.* Стихи. [Текст] / Е. Летов. – М.: Хор, 2003. – 528 с.
8. *Летов Е.* Я не верю в анархию (сборник статей) [Текст] / Е. Летов. – М.: Иксер, 2001. – 272 с.
9. *Метц К.* Воображаемое означающее. Психоанализ и кино [Текст] / К. Метц – СПб: Европейский университет, 2010. – 336 с.
10. *Сартр Ж. П.* Тошнота: Роман; Стена: Новеллы [Текст] / Ж. П. Сартр / Перевод с фр. Б. Ф. Бублика. - Харьков: Фолио; М: ООО «Издательство АСТ», 2000. – 235 с.
11. *Спивак Д. Л.* Матрицы: Пятая проза? Филология измененных состояний сознания [Текст] / Д. Л. Спивак // Родник. - Рига, 1990. – № 9. – 93 с. – С. 15–19.
12. *Шолохов М. А.* Наука ненависти [Текст] / М. А. Шолохов // *Шолохов М. А.* Собрание сочинений: В 8 т. – М.: Гос. изд-во худож. лит., 1956–1960. – Т. 8. Рассказы, очерки, фельетоны, статьи, выступления. – 382 с. – С. 13–31.
13. *MacFadyen D.* Estrada?!: Grand Narratives and the Philosophy of the Russian Popular Song since Perestroika. California: McGill-Queen's University - Press, 2002.