

ЛОГОЦЕНТРИЧЕСКАЯ МОДЕЛЬ РОК-ТЕКСТА В КОНТЕКСТЕ ИЗУЧЕНИЯ СИНТЕТИЧЕСКОЙ ЯЗЫКОВОЙ ЛИЧНОСТИ

Д. И. Иванов

Ивановский государственный университет

Поступила в редакцию 14 ноября 2014 г.

Аннотация: в статье рассматривается вопрос о структуре рок-текста в контексте изучения синтетической языковой личности. Обозначаются основные подходы к решению данной проблемы, а также рассматривается специфика структуры логоцентрического типа синтетического текста.

Ключевые слова: синтетический текст, субтекст, синтетическая языковая личность, логоцентрическая модель синтетического текста, рок-культура.

Abstract: the article deals with the rock text structure in the context of studying of complex linguistic identity. The author specifies the major approaches to the problem and discusses distinguishing features of logocentric synthetic text type.

Key words: synthetic text, subtext, complex linguistic identity, logocentric synthetic text type, rock culture.

Понятие субтекстуальной единицы в структуре синтетического текста

Систему синтетических текстов (далее – СТ) можно назвать *телом современной культуры*. Говоря метафорическим языком, система синтетических текстов – это «костно-мышечный аппарат» культуры, а синтетическая языковая личность (далее – СЯЛ), особая разновидность дискурсивной, семиотической личности [1, с. 40] – это сердце, работа которого определяет специфику функционирования и развития всего организма культуры. Следует отметить, что система СТ представляет собой комплекс принципиально открытых вторичных синтетических текстуальных образований разных модификаций. Например: песенный СТ (рок-текст или авторская песня и т.д.) [2, с. 25], кинотекст [3, с. 58], рекламный СТ и т.д.

В данном контексте необходимо обратить внимание на то, что в современной науке термин «синтетический текст» до сих пор не является конвенциональным [4, с. 63] и имеет несколько аналогов: 1) креолизованный текст [5, с. 190]; 2) интерсемиотический текст [6, с. 32–39]; 3) полисемиотический текст [7, с. 54–57]; 4) интермедиаальный текст [8, с. 149–154]; 5) синкретический текст [9, с. 94]. Несмотря на это, мы вслед за Ю. В. Доманским [10] и В. А. Гавриковым будем использовать термин *синтетический текст*, так как он является наиболее распространенным и полностью отражает специфику и функциональные особенности рок-текста и языковой личности, активизируемой в многокомпонентном пространстве современной культуры.

Итак, под синтетическим рок-текстом в контексте изучения СЯЛ мы будем понимать *вторично син-*

тезированный, принципиально открытый, трансформирующийся комплекс различных семиотических блоков (подсистем) метадискурсивной матрицы культуры, включающий в себя компоненты других синтетических систем, в пространстве которого фиксируется, структурируется и функционирует СЯЛ, определяющая специфику его структуры (контроль за сужением/расширением условных границ текста), функционирования и качественные особенности его эволюции.

Рок-текст обладает сложной, многокомпонентной структурой, основной базовой единицей которой является *субтекст*. Исследователи рок-текста выделяют два основных типа субтекстов: 1) первичный субтекст песенной поэзии; 2) вторичный субтекст песенной поэзии. В. А. Гавриков отмечает: «*Первичный субтекст песенной поэзии – это авторский или авторизованный гомогенный текст, принадлежащий любой сфере семиозиса и влияющий на смысл синтетического рок-текста вследствие взаимодействия с поэтическим текстом <...>* Вторичный субтекст является гетерогенным (например, шоу), т.е. состоит из субтекстов низшего порядка. Соответственно, первичный субтекст синтетическим текстом не является, вторичный – является» [4, с. 74].

Укажем, что данное определение, как замечает сам автор, адаптировано к нуждам литературоведения и актуально прежде всего в контексте литературоведческих исследований. Очевидно, что в контексте изучения СЯЛ понятие субтекста закономерно трансформируется и требует уточнения.

В нашей интерпретации, независимо от того, о каком типе субтекста идет речь (гомогенном/гетерогенном), под *субтекстуальной единицей* синтетического текста понимается *гомогетерогенная специфи-*

цированная семиотическая зона, обладающая гибкой структурой, в пространстве которой происходит процесс фиксации, материализации, видового распределения и функционирования стержневых концептуальных кодов – контекстуологом (отдельных компонентов когнитивно-прагматического уровня СЯЛ) музыкального, вербального, артикуляционного, имиджевого и других типов, а также активизируется процесс формирования внешней структуры СЯЛ. Другими словами, внутренняя структура СЯЛ определяет специфику субтекстуальной структуры синтетического текста, а эта структура является семантико-семиотическим материалом, на базе которого выстраивается внешняя (формальная) компонентная структура СЯЛ.

Основные подходы к изучению структуры синтетического текста

В современной науке существует несколько подходов к определению качественных особенностей субтекстуальной организации синтетического рок-текста. В рамках данной статьи мы ограничимся представлением основных, на наш взгляд, теорий, но не будем подробно рассматривать их достоинства и недостатки, так как такое исследование уже было проведено [4].

Мы остановимся на трех концепциях. Первая принадлежит С. В. Свиридову. Ее сущность состоит в следующем: «Под вербальной составляющей (1) понимается литературная составляющая, которая имеет устную природу, музыкальный ряд (2) представляет собой аккомпанемент, мелодию, вокал, в пластический ряд (3) входят “артистизм”, театральная составляющая синтетического текста: в основном пластика голоса и пластика тела, визуальный ряд (4) в тексте звучащей поэзии отсутствует как специализированный субтекст. Он сводится к зрительной составляющей пластического ряда. Но гораздо богаче он развит в том метатекстовом пространстве, которое обобщенно называется словом “шоу”» [2, с. 19–20].

В основе концепции организации синтетического рок-текста, разработанной Д. И. Ивановым, лежат идеи С. В. Свиридова, которые в рамках данного подхода существенно корректируются. Концепция Д. И. Иванова выглядит так:

«Рок-текст в эпоху “героических восьмидесятых” состоит из следующих уровней: субтекстуального, пограничного и метатекстуального.

Субтекстуальный уровень, в свою очередь, включает два компонента: а) “вербальный” (поэтический) компонент субтекста; б) музыкальный компонент субтекста (аранжировка, мелодика, особенности вокала).

Пограничный уровень также состоит из двух компонентов: а) пластический (мимика, пластика (осо-

бенности поведения рок-музыкантов на сцене)); б) театральнo-феерический (декорации, свет, костюмы рок-музыкантов, различные специальные эффекты).

Метатекстуальный уровень чаще всего представлен аудиоальбомом и его разновидностями. В эпоху “героических восьмидесятых” рок-поэты создают рок-альбомы с помощью традиционных способов циклизации. Необходимо отметить, что на закате “героической” эпохи начинается процесс усложнения метатекстуального уровня рок-композиции. На современном этапе развития к аудиоальбому примыкают видеоклипы, фильмы о русском роке и интернет-ресурсы (сайты рок-групп)» [11, с. 175–176].

Обобщив и расширив концепции С. В. Свиридова и Д. И. Иванова, В. А. Гавриков разрабатывает свою оригинальную концепцию структуры синтетического рок-текста, в основе которой лежит классификация субтекстов по двум базовым признакам: происхождение и функциональность.

Система субтекстов, предложенная В. А. Гавриковым, состоит из двух основных уровней: 1) аудиальные субтексты; 2) визуальные субтексты, которые, в свою очередь, тоже подразделяются на субтексты статичные и динамические.

В. А. Гавриков предлагает выделять следующие типы субтекстов в пространстве синтетического рок-текста: «Аудиальные субтексты: 1) музыкальный; 2) шумовой; 3) артикуляционный; 4) вербальный. Визуальные субтексты: 5) пластика тела (в том числе мимика); 6) имиджевый; 7) сюжетно-перформативный; 8) сценографический (декорационно-феерический); 9) иллюстративный (художественное оформление обложки); 10) графический (шрифты, используемые при оформлении обложки)» [4, с. 78].

Кроме этого, ученый совершенно справедливо говорит о присутствии в структуре синтетического рок-текста еще двух специфических концептуально-семиотических единиц: темпорального и локативного субтекстов: «Временной фактор является важным для исследователя песенной поэзии (особенно – в разрезе вариантообразования <...> Что касается локативного субтекста (места исполнения), то он в какой-то степени может скорректировать авторскую установку» [4, с. 179–180].

Укажем, что в контексте изучения СЯЛ эти субтекстуальные образования получают особую актуализацию. Дело в том, что исследование СЯЛ в пространстве темпорально-вариативных и пространственно-континуальных трансформаций позволяет проследить качественные особенности эволюции СЯЛ и определить зону дестабилизации или перехода от логоцентрической модели СЯЛ к ризомной.

На наш взгляд, система субтекстуальных единиц, предложенная В. А. Гавриковым, является наиболее целостной, последовательной и концептуально обос-

нованной, поэтому при построении абстрактной модели синтетического рок-текста в контексте изучения СЯЛ будем использовать именно ее.

Итак, мы считаем, что в контексте изучения СЯЛ с учетом основных источников порождения СЯЛ (сочинение/исполнение), количества субъектных единиц, участвующих в формировании СЯЛ (моноавторская модель СЯЛ/полиавторская модель СЯЛ), а также того, по какой модели СЯЛ (логоцентрической/ризомной) создан тот или иной текст можно выделить четыре базовых разновидности синтетического рок-текста: 1) *логоцентрический моноавторский СТ*; 2) *логоцентрический полиавторский СТ*; 3) *ризомный моноавторский СТ*; 4) *ризомный полиавторский СТ*.

Структура когнитивно-прагматического уровня СЯЛ в пространстве синтетического текста

Однако прежде чем рассматривать качественные особенности логоцентрической разновидности синтетического текста, необходимо прояснить специфику внутренней организации стержневых концептуальных кодов – контекстурологом (компонентов когнитивно-прагматического уровня СЯЛ), так как именно их свойства определяют механизмы корреляции субтекстов, структурно-семантические особенности каждого субтекстуального компонента, а соответственно, и всего синтетического рок-текста в целом.

Прежде всего необходимо отметить, что количество контекстурологом четко соотносится с количеством субтекстуальных единиц, активизируемых в пространстве синтетического рок-текста. Другими словами, сколько субтекстов – столько и контекстурологом, так как ни одна зона синтетического текста не может активизироваться до тех пор, пока в ней не проявится СЯЛ. Здесь же заметим, что в пространстве одного субтекста может одновременно активизироваться несколько контекстурологом одного типа.

Отдельно следует оговорить случаи, когда тот или иной субтекст формально не выражен и имеет «нулевую» степень активизации. В этом случае соотношенная с ним контекстурологема также формально не выражена. Однако в контексте «разворачивания» темпорально-вариативного субтекста потенциально она может приобрести степень положительной активизации, т.е. приобрести материальную форму существования. Здесь достаточно вспомнить инструментальную композицию группы «Наутилус Помпилиус» «Три хита», в которой вербальный компонент имеет «нулевую» степень активизации. Данный инструментальный текст создан на базе трех композиций этой же группы «Прогулки по воде», «Я хочу быть с тобой» и «Последнее письмо». Отметим, что в каждой композиции вербальный компонент присутствует.

Если говорить о типологии контекстурологом в контексте структуры синтетического рок-текста, то следует отметить, что в ее основе лежит принцип семиотической релевантности. В максимально полном виде она представлена в таблице.

Т а б л и ц а

Тип субтекста	Тип контекстурологемы
1. Музыкальный	Музыкальные
2. Шумовой	Шумовые
3. Артикуляционный	Артикуляционные
4. Вербальный	Вербальные
5. Пластико-мимический	Пластико-мимические
6. Имиджевый	Имиджевые
7. Сюжетно-перформативный	Сюжетно-перформативные
8. Сценографический	Сценографические
9. Иллюстративный	Иллюстративные
10. Графический	Графические

Важно, что каждая контекстурологема обладает сложной структурой, которую составляют семиотически однородные элементы. Приведем несколько примеров.

Вербальные контекстурологемы содержат в себе систему вербальных стержневых прецедентно-интертекстуальных кодов, систему вербальных стержневых имиджево-мифологических концептуальных кодов, систему вербальных динамизационных кодов и систему частных вербальных концептуальных кодов. Например, система вербальных стержневых прецедентно-интертекстуальных кодов в пространстве субкультурной эпохи русского рока состоит из следующих основных элементов: 1) имена «культовых» западных рок-музыкантов; 2) названия «культовых» западных рок-групп; 3) названия «культовых» рок-альбомов и рок-композиций; 4) цитаты из западных рок-н-рольных композиций; 5) номинация музыкальных направлений рок-искусства (рок-н-ролл, блюз, буги-вуги, джаз, хэви-металл и т.д.). В данном контексте достаточно удачным примером представляется рок-композиция К. Кинчева «Меломан»: «Я впитывал в себя, как губка, много лет подряд / Тысячи мелодий и тысячи названий. / Я помню, как все это начиналось, – я был рад, / Мне было тринадцать – я слушал все подряд. / Названий вереницы: *Beatles, Rolling Stones, T. Rex, Beach Boys, Creedens, Hollays, Doors, Jimmy Hendricks, Erick Klaption, Janis Joplin, Who, Mango Jerry, Steppen Wolfes, и даже Shoking Blue...*» [12].

Музыкальные контекстурологемы содержат в себе системы разнообразных национальных, фольклорно-мифологических и современных музыкальных концептуальных, невербальных кодов (например, русские народные, обрядово-ритуальные мелодии и

ритмы, блюзовые, джазовые, рок-н-рольные музыкальные коды). Можно выделить несколько базовых компонентов национальных систем невербальных когнитивно-музыкальных кодов, формирующих музыкальную картину мира СЯЛ в русском роке: 1) англо-американский компонент; 2) советский компонент; 3) русский компонент. Рассмотрим механизм воспроизведения англо-американского музыкального компонента. Этот компонент можно считать фундаментом отечественной рок-культуры, в основе которого лежит принцип заимствования (копирования) и стилизации рок-н-рольных, блюзовых, джазовых мелодий.

Укажем, что в русском роке в пространстве русской рок-культуры существует два основных варианта обработки англо-американских национальных эталонных музыкальных компонентов: 1) воспроизведение музыкальных компонентов западных исполнителей (по этой модели работали группы «Рубиновая атака», «Ветры перемен», «Второе дыхание» и т.д.); 2) создание собственных подражательных композиций (ранний «Аквариум», «Зоопарк», «Машина времени» и т.д.). А. Троицкий отмечает: «На “сейшенах” царили корявые местные Хендрексы, Клэптоны, Джимы Моррисоны и Роберты Планты. Они самозабвенно копировали и редко понимали, о чем поют и что играют, а публика и не хотела ничего иного» [13, с. 31].

Имиджевые контекстурологемы включают в себя невербальные концептуальные коды, зашифрованные в семантике одежды (например, одежда хиппи, битников, панков и т.д.), образцах поведения на сцене, закрепившихся за культовыми западными и отечественными рок-музыкантами (например, Мик Джагер, Боб Дилан, Курт Кобэйн, Роберт Плант, М. Науменко, Б. Гребенщиков, К. Кинчев, В. Цой и некоторые другие). Историки русского рока указывают на вторичность имиджа и поведения на сцене советских музыкантов. Например, использование грима, концертных костюмов и другой атрибутики (М. Науменко, К. Кинчев, В. Бутусов, Д. Умецкий, В. Цой, Д. Ревякин, Глеб и Вадим Самойловы и др.), освобождение вокалиста от музыкального инструмента (Ю. Шевчук, В. Цой, Н. Полева), свободное перемещение музыкантов по сцене во время концерта («сейшена»), открытое общение с фанатами: «В ДК имени Луначарского БГ порол сцену ремнем, снятым с брюк (как Мик Джагер), тыкался гитарой в микрофон, словно слепой кутенок, и размахивал руками (как Пит Таундшенд), обвивал все тот же микрофон и сползал по нему (как многие другие)» [14, с. 106].

Артикуляционные контекстурологемы включают в свою структуру прецедентные, знаковые тембрально-темповые невербальные концептуальные

коды, «различного рода артикуляционные жесты (начиная от фактизации пропеваемого и заканчивая синтетическим ассонансом), специфическую субъектную организацию (например, пение одним исполнителем “на несколько голосов”), артикуляционные интертексты (пародирование чужой манеры говорения), валентность в синтетическом тексте (серьезная песня, исполненная в иронической манере, меняет валентность)...» [4, с. 86]. Приведем небольшой пример из субкультурной эпохи русского рока. Субкультурный период русского рока условно можно назвать *немым*, так как он характеризуется крайне низким уровнем вербализации и практически «нулевой» степенью артикуляции. Это связано с тем, что отдельные элементы вербального компонента, а иногда и целые тексты в пространстве представляют собой совокупность труднопроизносимых, непонятных звуков, которые в сознании русских рок-музыкантов отождествляются с необходимыми, но лишенными смысла элементами синтетического текста. Например, вербальный компонент композиции «Доктор Буги» из альбома «Энергия» («Алиса», 1985 г.) открывается специфическим звуко сочетанием «бабулю бабулю бу бу е» [15], имитирующим музыкально-фонетическую англо-американскую рок-н-рольную, блюзовую манеру произнесения, пропевания текста. Важно, что на данном этапе подобные элементы не нуждаются в дешифровке, семантической конкретизации. Это связано с тем, что они воспринимаются как универсальные, интернациональные концептуальные коды, вписывающие русские синтетические рок-тексты в контекст эталонной традиции.

Специфика логоцентрической моноавторской разновидности синтетического рок-текста

Представим основные характеристики логоцентрической моноавторской разновидности синтетического рок-текста.

Пространство СТ условно разделено на два подпространства в соответствии с учетом основных источников порождения СЯЛ (сочинение/исполнение). Это общая характеристика для всех разновидностей СТ в контексте изучения СЯЛ.

Важно, что в рамках СТ моноавторского типа активизируется одна субъектная единица. Заметим, что СТ считается моноавторским в том случае, когда вербальный, музыкальный, артикуляционный и имиджевый субтексты созданы одним субъектом и свойства данных субтекстуальных образований полностью контролируются порождающим сознанием личности автора-исполнителя. Ярким примером этой модели СТ является творчество А. Башлачева. Здесь достаточно вспомнить такие композиции, как «Время колокольчиков», «От винта», «Ванюша». Отметим, что специфическая роль данных субтекст-

туальных образований определена их положением в пространстве СТ. При этом субъектная организация остальных субтекстов может варьироваться, т.е. они могут быть созданы как одним, так и несколькими субъектами.

Из этого следует, что в пространстве СТ данного типа субтексты неравноправны и занимают специфическое, фиксированное положение, образуя иерархическую систему. Можно выделить два основных субтекстуальных уровня: 1) *центральный* (структурообразующий) уровень; 2) *периферический* (уточняющий, раскрывающий специфику содержания отдельных элементов СТ).

Центральный уровень включает в себя следующие субтекстуальные единицы: 1) вербальный субтекст; 2) музыкальный субтекст; 3) артикуляционный субтекст; 4) имиджевый субтекст. Здесь необходимо сказать о том, что традиционно исследователи наделяют свойствами *конститутивности* только аудиальные субтексты, к которым относятся вербальный, музыкальный, артикуляционный и шумовой [4, с. 77–78], лишая статуса структурообразующего компонента имиджевый субтекст. Отметим, что в контексте изучения СЯЛ имиджевый субтекст получает особую актуализацию, так как в его пространстве активизируется комплекс невербальных, экстралингвистических характеристик СЯЛ, определяющих специфику ее когнитивно-прагматического уровня. В то же самое время шумовой субтекст условно теряет свойства центрального элемента. Это связано с тем, что он встраивается в музыкальный субтекст. Однако полного слияния субтекстов не происходит, так как они имеют разную природу и продолжают функционировать параллельно в рамках общей музыкально-шумовой субтекстуальной зоны СТ.

Кроме того, необходимо сказать, что центральный уровень СТ тоже имеет неоднородную структуру. Особое место занимает *вербальный субтекст*, свойства которого определяют не только специфику каждого отдельного субтекста, но и всего СТ в целом. Подчеркнем, что логоцентрическая модель СТ (моно/полиавторская) получает такое название из-за специфической организации вербального субтекста, который создается по принципам сакрализованного художественного произведения.

Вербальный субтекст такого типа отличается четкой структурной организацией, наличием концептуальной, стержневой идеи (комплекса идей), символизацией и мифологизацией пространства поэтического текста, ярко выраженной позицией автора-творца-пророка. Укажем, что по такой модели создается большинство вербальных субтекстов рок-композиций В. Цоя («Группа крови», «Звезда по имени Солнце», «Последний герой», «Перемен» и т.д.); Ю. Шевчука («Родина», «Последняя осень», «Предчувствие граж-

данской войны», «Ветер» и т.д.); К. Кинчева («Время менять имена», «Тоталитарный рэп», «Солнце за нас», «Аэробика» и т.д.); Д. Ревякина («Сибирский марш», «Гон в полдень», «Конь-огонь») и т.д.

В результате в пространстве вербального компонента логоцентрического моноавторского СТ формируется комплекс вербальных контекстуологом, работающих в режиме генетической, гармонизирующей активации. Эти процессы наделяют вербальный субтекст магнетическими свойствами. Вокруг него концентрируются другие субтекстуальные единицы центрального, структурообразующего уровня СТ (музыкальный, артикуляционный и имиджевый субтексты). Важно, что в пространстве логоцентрической разновидности СТ в структуре данных субтекстуальных единиц под воздействием вербальных контекстуологом формируются комплексы музыкальных, артикуляционных и имиджевых контекстуологом с тем же режимом активации. Это позволяет обеспечить структурную и концептуальную целостность центрального блока субтекстуальных единиц и определить специфику реализации базовых компонентов когнитивно-прагматического уровня СЯЛ.

Заметим, что в пространстве логоцентрического СТ свойства центральной субтекстуальной зоны и активизированных в нем соответствующих контекстуологом автоматически передаются, транслируются в периферийные зоны СТ, предопределяя его общую структуру и специфику когнитивно-прагматического уровня СЯЛ.

ЛИТЕРАТУРА

1. Баранов А. Г. Семиологический подход к личности / А. Г. Баранов // Языковая личность : проблемы обозначения и понимания : материалы научных конф. – Волгоград, 1997. – С. 17–18.
2. Свиридов С. В. Рок-искусство и проблема синтетического текста / С. В. Свиридов // Рок-поэзия : текст и контекст. – Вып. 6. Тверь, 2002. – С. 5–32.
3. Иванова Е. Б. Художественный видеофильм как тип текста / Е. Б. Иванова // Языковая личность : проблемы межкультурного общения : материалы науч. конф., посвящ. 50-летию фак-та иностр. языков. – Волгоград, 2000. – С. 58.
4. Гавриков В. А. Русская песенная поэзия XX века как текст / В. А. Гавриков. – Брянск, 2011.
5. Сорокин Ю. А. Креолизованные тексты и их коммуникативная функция / Ю. А. Сорокин, Е. Ф. Тарасов // Оптимизация речевого воздействия. – М., 1998.
6. Лотман Ю. М. Текст и полиглотизм культуры / Ю. М. Лотман // Лотман Ю. М. Избранные статьи : в 3 т. – Таллинн, 1992. – Т. 1. – С. 32–39.
7. Свиридов С. В. Пикник на обочине. Песня как таковая в современном висоцковедении / С. В. Свиридов // Владимир Высоцкий : исследования и материалы 2007–2009 гг. – Воронеж, 2009. – С. 54–57.

8. Тишунина Н. В. Методология гуманитарного знания в перспективе XXI века : к 80-летию профессора Моисея Самойловича Кагана : материалы междунар. науч. конф. / Н. В. Тишунина. – СПб., 2001. – Вып. 12. – С. 149–154.

9. Сыров В. Н. Стилиевые метаморфозы рока, или путь к «третьей» музыке / В. Н. Сыров. – Нижний Новгород, 1997. – 102 с.

10. Доманский Ю. В. Вариативность и интерпретация текста (парадигма неклассической художественности) : дис. ... д-ра филол. наук / Ю. В. Доманский. – Москва, 2006. – 494 с.

Ивановский государственный университет

Иванов Д. И., кандидат филологических наук, доцент кафедры практического русского языка

E-mail: Ivan610@yandex.ru

Тел.: 8-910-987-10-33

11. Иванов Д. И. Рок-альбом 1980-х годов как синтетический текст : Ю. Шевчук «Пластун» : дис. ... канд. филол. наук / Д. И. Иванов. – Иваново, 2008. – 202 с.

12. Кинчев К. Меломан / [цит. по фонограмме «Энергия», Алиса 1985].

13. Троицкий А. Рок в Союзе : 60-е, 70-е, 80-е / А. Троицкий. – М. : Искусство, 1991. – 207 с.

14. Смирнов И. Прекрасный дилетант. Борис Гребенщиков в новейшей истории России / И. Смирнов. – М. : Леан, 1999. – 364 с.

15. Кинчев К. Доктор Буги [цит. по фонограмме «Энергия», Алиса 1985].

Ivanovo State University

Ivanov D. I., Candidate of Philology, Associate Professor of the Applied Russian Language Department

E-mail: Ivan610@yandex.ru

Tel.: 8-910-987-10-33