

ПЕТЕРБУРГСКИЙ ТЕКСТ
В АЛЬБОМЕ «РЕЗОНАНС»
ГРУППЫ «СПЛИН»

На протяжении всего творчества лидера группы «Сплин» Александра Васильева петербургский текст выражается имплицитно. В данной работе изучаются элементы петербургского текста в двухчастном альбоме «Резонанс», вышедшем в 2014 г. Петербург для Васильева – важнейшая составная часть художественного мира многих песен, даже тех, в которых Петербург не номинирован. Можно сказать, что практически каждый «город», упоминаемый в творчестве Васильева, – это именно Петербург. Город и лирический субъект находятся в сложных отношениях нераздельности-неслиянности, взаимодействуя с городом лирический субъект «расщепляется», объединяя внутри себя коллективные и индивидуальные черты, но при этом не смешивая их.

Ключевые слова: петербургский текст, Александр Васильев, локативный текстовый комплекс, «Сплин», рок-поэзия.

Петербургский текст не ограничивается литературной классикой XIX или XX в. Русский рок – одна из тех сфер актуальной словесности, где он выражен довольно частотно и развивается наиболее активно. Поэтому для того, чтобы осознать современное состояние петербургского текста, продуктивно будет рассматривать именно рок-поэзию.

В качестве объекта исследования выбрано творчество Александра Васильева – лидера и автора текстов группы «Сплин». Не видится возможным изучить петербургский текст на протяжении всего творчества «Сплин» в рамках одной статьи, поскольку Петербург занимает очень большое место в каждом альбоме группы. Предмет исследования – элементы петербургского текста в двойном альбоме группы «Сплин» «Резонанс», выпущенном в 2014 г. Мы попытаемся понять, какое место занимает Петербург в альбо-

ме, как меняются мотивы петербургского текста в поэтике современного автора, как мотивы поэтики Васильева взаимодействуют с мотивами петербургскими и каким образом они влияют друг на друга.

Формат двойного альбома – редкий прецедент в русском роке, тогда как в зарубежном роке это давняя традиция. Часто выходит так, что двойной альбом значимой рок-группы совпадает с пиком ее развития и становится предтечей кризиса («The Beatles» (1968), более известный как «Белый альбом», «The Wall» (1979) группы «Pink Floyd»). В отечественном же роке двухчастные альбомы – это чаще всего концертные альбомы (например, «Шабаш» группы «Алиса» – 1989), сборники или альбомы, объединенные в «двойник», но записанные изначально по отдельности, как, скажем, дебютный магнитоальбом группы «Чайф» «Жизнь в розовом дыму» (1985).

«Резонанс» же – двойной альбом в «западном» понимании этой структуры, концептуально задуманный таким, но при этом разделенный на первую и вторую части не только архитектурно, но и по времени выхода: первая часть вышла 1 марта 2014 г., а вторая 25 сентября того же года. В данном случае «Сплин» тоже действует вне рамок традиции, ведь двойные альбомы обычно представляют собой бокс-сет из двух дисков (или двух сторон пластинки/кассеты) и выпускаются единовременно. Подобная специфика релиза скорее свойственна голливудскому студийному кино («Убить Билла», сиквелы «Матрицы» и «Голодных игр»).

В статье А.С. Афанасьева и К.Ю. Фединой, посвященной первой части «Резонанса»¹, анализируется, как функционирует петербургский текст внутри этого альбома, однако это исследование по объективным причинам не учитывало второй части, на момент написания статьи еще не выпущенной. Нам же кажется принципиально важным рассмотрение альбома именно как двухчастной структуры. Концептуальное объединение двух частей альбома, как мы считаем, куда принципиальнее формального разделения этих двух частей разным временем релиза и выделением каждого в отдельную упаковку. В работе для нас важно понять, влияет ли двухчастность на реализацию петербургского текста в альбоме и в каких отношениях – диалога, спора, согласия, синтеза – находятся две части «Резонанса».

Первая часть альбома начинается с песни «Всадник» – песни, крайне насыщенной элементами петербургского текста. Приведем текст целиком:

В штормы и штили ангел на шпиле
 Сверху на нас глядит.
 Через все войны невские волны
 Бьются башкой в гранит.

Припев:
 Рвется к победе
 Всадник из меди,
 Резко встал на дыбы.
 Мы остаемся и не сдаемся мы.

В марте и мае город в тумане,
 Сказочен и красив.
 Город восстанет вместе с мостами,
 Реки войдут в залив.

Снежки и санки, дворцы и замки,
 Первый весенний лист.
 Город проснется, сердце забьется,
 Видно без всяких линз
 Сколько счастливых лиц...

Заметим, что далеко не все петербургские локусы, присутствующие в песне, прямо номинированы. При этом, однако, они легко распознаются. Номинированы только «невские волны» – единственный природный, а не рукотворный объект в последующем ряду мотивов. В «ангеле на шпиле» узнается ангел на шпиле собора Петропавловской крепости, во «Всаднике из меди» – памятник Петру I. «Дворцы и замки», как и «мосты», вряд ли можно соотносить с каким-то одним сооружением в Петербурге, скорее данное имя можно воспринимать как обозначение всех подобных элементов петербургского пейзажа, т. е. «все дворцы, замки и мосты Петербурга, а не какой-то один». Не назван и сам город, однако в комплексе легко узнаваемых черт нам вполне достаточно типологической номинации «город» для того, чтобы без труда понять: этот город – Петербург.

Именно эти легко узнаваемые локусы и являются динамическим началом в песне. Почти все глаголы действия привязаны к ним. Ангел на шпиле *глядит*, всадник *рвется к победе*, город *проснется* и *восстанет*, невские волны *бьются*. В припеве памятник перестает быть памятником и становится не изображением всадника в боевой позе, а самим этим всадником,двигающимся резко

и интенсивно. С лирическим субъектом, выраженным в припеве местоимением «мы» и соответственно обладающим коллективными чертами, у этого Всадника неоднозначные отношения. Всадник «рвется к победе», а «мы» собираемся «оставаться и не сдаваться». Получается, что Всадник и «мы» противопоставлены, более того, находятся в состоянии войны. Вместе с тем Всадник может быть не противопоставлен «мы», а наоборот, быть с «мы» на одной стороне. Всадник тогда ведет за собой и вдохновляет. В данном случае оказывается, что и победа – общая, и остаемся «мы» вместе с Всадником.

Сложность взаимосвязей между субъектами в песне этим не исчерпывается. Ведь и коллективный лирический субъект таковым в полной мере становится только в припеве – объединяющем, эмоциональном и оптимистичном, что подтверждается и по-настоящему роковым музыкальным субтекстом песни. В припевах же лирический субъект делится довольно нетривиальным мнением по поводу того, в какое время года город «сказочен и красив». И это не время белых ночей, как могло бы показаться, а вряд ли претендующие на роль лучших месяцев для Петербурга март и май. Данную позицию вполне можно охарактеризовать как очевидно субъективную. Таким образом, лирический субъект в данной песне неоднороден, он соединяет в себе противоречивые черты – как индивидуальные, так и коллективные. Можно сказать, что лирический субъект «Всадника» расщеплен.

Впрочем, в песне активно взаимодействуют и объекты, выраженные через третье лицо и показанные будто бы со стороны. Обратим внимание тут на противостояние: «Через все войны // невидимые волны // бьются башкой в гранит». Волны в данном случае не только имеют голову, но и могут биться ею о что-то, за гранитом же отчетливо узнаются петербургские набережные. В.Н. Топоров утверждал², что внутри Петербурга постоянно происходит противоборство, которое, если обобщить, можно назвать борьбой природного и культурного, рукотворного и нерукотворного. Другое важное противостояние, часто встречаемое в контексте первого – борьба воды и суши в Петербурге, городе, расположенном как бы на границе двух этих стихий. В «стартовом» произведении для петербургского текста – «Медном всаднике» Пушкина – эта борьба тоже выражена в противостоянии реки и города; у Пушкина, напомним, изображено торжество природы над плодами рук человека – грандиозное наводнение, ввергшее Петербург в панику и хаос. У Васильева же противоборство реки и камня (но не природного, а обработанного) показано в патовой ситуации, более того, это про-

тивостояние вечно, оно пережило «все войны». Скорее это неотъемлемая часть картины мира, не только борьба, но и гармоничное взаимодействие, часть мирового порядка.

В этой же песне можно легко вычленил еще один традиционный мотив петербургского текста – провиденциальность этого города. Лирический субъект «Всадника» понимает, что «Город проснется, сердце забьется» и станет «Видно без всяких линз // Сколько счастливых лиц», а до этого субъект понимает, что «Город восстанет вместе с мостами. // Реки найдут в залив».

В.Н. Топоров пишет, что в какой-то момент героям петербургского текста «становится видно во все концы, с души спадает бремя (свободное, незатрудненное дыхание), наступает эйфорическое состояние (и, как правило, мгновенно, в отличие от депрессии), новая жизнь, что, собственно говоря, и означает переход к другому измерению времени. Зрительно – бескрайняя видимость (простор), чему на более глубоком и внутреннем уровне соответствуют экзотические видения будущего, счастливый выход, вера, что, собственно, и является знаком совершившегося прорыва в космологическое, почти совпадающее в данном случае с пространством свободы»³. Субъект Васильева связывает с приходом весны пришествие положительных начал. Положительных не только для города, ведь он проснется, не только для реки, которая снова сможет восстановить свое природное течение в Финский залив, но и для жителей этого города – Петербурга – жителей, которые, наконец, обретут счастливые лица.

Город не назван прямо, но легко узнается во «Всаднике», расположенном в сильной позиции альбома, – эта песня открывает «Резонанс». В двух частях альбома тенденция непрямого названия города его именем продолжена, но Петербург также легко узнается, как и в первой песне. За весь альбом слово «город» употребляется в семи песнях (из двадцати пяти) 16 раз; назван же город лишь однажды (и то не Петербургом, а Ленинградом) – в «Песне на одном аккорде» лирический субъект заявляет: «Я родом из Советского Союза, родом я из Ленинграда».

Пускай город не назван своим именем, он тем не менее занимает принципиальное место в творчестве Васильева, активно взаимодействуя с лирическим субъектом его песен, который не только может попасть в город и жить в нем, но и вступать с ним в коммуникацию.

Песня «Мороз по коже» в первой части альбома начинается словами «Здравствуй, мой город, знакомый до слез». Данная строка – очевидная отсылка к стихотворению Осипа Мандельштама

«Ленинград», начинающемуся со строки «Я вернулся в свой город, знакомый до слез». «Ленинград» – во многом автобиографичное стихотворение, написанное Мандельштамом в тяжелый период последнего посещения им города на Неве. Стихотворение полно тревожных образов: «зловещий деготь», «шевелия кандалами цепочек дверных», «Вырванный с мясом звонок». Город в сознании лирического субъекта разделен на два: Петербург – город ностальгического и теплого прошлого, город детства, к которому лирический субъект трогательно обращается «Петербург, я еще не хочу умирать»; и Ленинград, названный в заглавии стихотворения, – город сурового настоящего, город «ленинградских ночных фонарей», город враждебный, смертельно опасный⁴. Лирический герой Васильева же, возвращаясь в свой город, наоборот, не видит никакого расхождения между городом, ранее знакомым, и городом, заново посещаемым; город остался тем же, каким был, именно поэтому он действительно «знаком до слез» и при этом не претерпел сильных изменений.

Нельзя точно сказать, кому адресован рефрен «Мы так похожи», повторяющийся после каждого куплета. Грамматически оформленное второе лицо в тексте встречается лишь однажды – в вышеназванной первой строчке. Привязать фразу «мы так похожи» можно и к городу, и к «брошенному псу», упомянутому в первых двух куплетах, и к некоей абстрактной общности людей в целом, с которыми лирический субъект «плачет от счастья, смеется до слез», и просто к случайному прохожему, который «спрятался в арке». «Мы так похожи» – внутри этого текста скорее универсальная формула, показывающая единение лирического субъекта с действительностью, со всеми ее частями: «Мы так похожи, // Смотрим друг другу в глаза // И мороз по коже» – подобная неоднозначная схожесть и родство могут быть как раз внутри этого «знакового до слез» города.

Песня «Помолчим немного» также начинается с обращения к городу: «Дорогой, несказанно чудесный, любимый город, меня подбили», город здесь становится единственным близким для лирического субъекта, ведь «лучших на свете друзей пустые автомобили // у знакомых парадных как вкопанные стоят. // И никто из них не выбежит мне навстречу». Однако это одиночество неожиданно прерывается строками «Одевайся, пойдем, чудовищно пахнет гарью»; вероятно, к тому же адресату направлены строки «Мы такого тут натворили и наломали, // что от ужаса сгущаются облака» и «Это раньше мы расходились с победной песней, // а теперь давай потише и поскромней», а также «будто все, что мы так любили, дав-

но исчезло». Так же, как и в песнях «Всадник» и «Мороз по коже», нельзя однозначно сказать, кого можно объединить этим «мы»: лирического субъекта и город, лирического субъекта и некоего его друга, коллективного лирического субъекта, воплощающего всех жителей города или даже мира, а может, представителей определенного поколения? Все эти варианты имеют право на существование, как мы считаем; придерживаться только одного – значит, заранее ограничивать исходный текст в адекватных интерпретациях. Можно сказать лишь, что специфика лирического субъекта распространяется на многие песни альбома, особенно на содержащие в себе элементы петербургского текста. Так же как оказывалось расщеплено сознание многих героев петербургского текста, в котором герои часто выходят из духовного равновесия или даже теряют разум, так и лирический субъект Васильева несколько расщепляется, но при этом не болезненно, а сохраняя индивидуальные черты, коллективные же черты приобретаются, но не вытесняют индивидуальные. Близость лирического субъекта своему городу выражена настолько сильно, что не представляется возможным вообще разделить обращение к городу и не к городу (к другому человеку, к другу) в отдельно взятой строке.

Это интересно также в контексте того, что якобы «Помолчим немного» – единственная в альбоме песня не авторства Васильева. По его собственному утверждению, автор текста сам не желает раскрытия своей личности. Нельзя точно сказать, правда это или мистификация, но текст «Помолчим немного» более чем органичен внутри творчества Васильева и конкретно альбома «Резонанс». В песне «Помолчим немного» лирический субъект дважды прямо обращается к городу, оба раза – в самом начале, и оба раза это не просто обращение, а показатель любящего, трогательного отношения лирического субъекта к своему городу, в обоих случаях он делится с городом личными тревогами. И в обоих случаях границы субъектной организации в тексте песни очень расплывчаты, далеко не всегда можно точно сказать, где кончается одна точка зрения и начинается другая и как они взаимодействуют друг с другом.

Город также влияет на взаимосвязь лирического субъекта с его окружением. В последних песнях обеих частей альбома лирический субъект намерен покинуть город и собирается сделать это не один. Первая часть «Резонанса» заканчивается «Подводной песней» и строками «Мы покидаем этот город навсегда // С тобой. // Все под водой». Строка «Когда погаснут фонари над мостовой» также не прямо номинирует, но почти прямо намекает, что это не какой-то условный город, а Петербург. Ранее нами уже упоминались петер-

бургские фонари как неотъемлемая часть петербургского ландшафта, что замечено было и классиками, в частности Мандельштамом в вышеупомянутом стихотворении «Ленинград».

«Под водой» актуализирует важный для петербургского текста мотив гибели города в воде. Текст Васильева вполне коррелирует, скажем, со стихотворением М.А. Дмитриева «Подводный город» (1847), в котором шпиль Петропавловского собора – единственная часть Петербурга, видная из-под покрывшей его морской пучины⁵. В песне Васильева есть такие строки: «Мы покидаем этот город навсегда // Подует ветер и поднимется вода // Из под воды ему не деться никуда», т. е. город действительно гибнет под водой. Тут же появляется и мотив ковчега «Теперь ты знаешь, для чего строился так долго этот ковчег». Данные мотивы формируют картину потопа, однако для двух субъектов в песне Васильева это не конец, они способны спастись и вместе покидают этот город.

С точки зрения субъектных отношений песня «Под водой» построена несколько не так, как рассмотренные нами ранее. Здесь не наблюдается расщепления лирического субъекта на трудно различимые точки зрения, здесь «мы» – это довольно четко сформулированное «я + ты», это «ты» в песне грамматически выражено рефреном «с тобой» и вышеупомянутой строчкой про ковчег. Можно сказать, что «из всех мифов Петербурга А. Васильеву наиболее близок миф гибели города»⁶. Но также это и способ подчеркнуть собственную поэтику, элементы, не относящиеся к петербургскому тексту прямо, скажем специфику субъектной организации лирики Васильева. В данном примере органично взаимодействуют традиции петербургского текста и индивидуальные особенности, присутствующие лирике Васильева.

Подобное же взаимодействие лирического субъекта с объектом своей любви предложено в песне «Два плюс один» (из первой части «Резонанса»), насыщенной автобиографическими мотивами: «Раньше нас было двое, теперь у нас есть сын» или в песне «Танцуй» (вторая часть альбома): «Мы странно оказались рядом // Приняв одну микстуру с ядом», «Нас как магнитом притянуло // Друг другу...», «С тобой так много интересней». То есть подобный подвид лирического субъекта появляется там, где описываются переживания любовные, глубоко личные. Здесь нет никаких коллективных черт.

Вторая часть «Резонанса» заканчивается песней «Исчезаем в темноте». Город не назван здесь прямо, но вполне логично предположить, что в данном случае город тоже является именно Петербургом. В этой песне лирический субъект также не один (есть

грамматически выраженное «мы»), также несколько отстраняется от окружения: «Когда на город ляжет тень, мы исчезаем в темноте». С городом также происходят какие-то изменения, но на этот раз он покрывается не водой, а темнотой, и «мы» в этой темноте исчезают, точнее – становятся не видны. Это также некоторая форма интериоризации, однако в данном случае не обязательно уходить за пределы города, достаточно просто скрыться из виду, что актуализируют и строчки куплетов: «Никто не знает наших нор, // никто не знает наших нот, // никто не видит наших тел». Допустима интерпретация подобной песни как песня о субъекте и его возлюбленной, но это не единственное толкование. Грамматически выраженного «ты» в тексте нет, в данном случае у нас нет прямых, грамматически выраженных доказательств того, что данное «мы» это «я и кто-то еще один». Можно сказать, что оба ранее употребленных в альбоме варианта – и «я + объект любви», и «я с коллективными чертами» – вполне подходят в данном случае. Так, расположенная в сильной позиции (конец второй части и конец альбома вообще) песня обладает несколько более высоким уровнем обобщения в данном плане.

Как мы помним, в другой сильной позиции текста – в начале альбома (песня «Всадник») – лирический субъект с коллективными чертами заявлял «Мы остаемся и не сдаемся мы». В другой песне, уже из середины второй части («Оркестр»), есть строки: «...теперь я знаю, что сказать // Вы остаетесь зимовать // Мы остаемся насовсем...». Здесь имеющий коллективные черты лирический субъект намерен остаться, заметим также очевидную автоцитату Васильева из хита группы «Сплин» «Остаемся зимовать».

Второй куплет песни «Оркестр» – трогательное посвящение Петербургу:

Над домом развевался флаг
И в небе появился враг
И ну – давай кружить над городом
Враги несли ему урон
И, окружив, со всех сторон
Морили город голодом
И город пальцы сжал перстом
Перекрестил себя крестом
Чтоб на себе не дать поставить крест
Мой город сохранил лицо
Прорвал блокадное кольцо
И вновь зовет к себе оркестр.

Сам Васильев утверждает, что песню «написал от лица питерского парня, чьи родственники пережили блокаду»⁷. В данной песне остается абстрактность и условность субъектно-объектных отношений. Город, в котором находится дом, одушевлен, но не назван прямо, не имеет также имени враг, напавший на этот город. Для того чтобы связать этот куплет с конкретным моментом истории города на Неве, нам достаточно несложно изложенного лирического сюжета и, конечно, фразы «блокадное кольцо».

По сути, песня «Оркестр» метонимична всему двухчастному альбому. Три куплета в ней очень разные, но в той или иной мере реализуют уже ранее заданные в альбоме темы. Первый куплет – псевдопримитивистская и за счет этого более многозначная лирика: «Я буду краток в двух словах, // или вообще всего в одном, // или вообще не надо слов...». Ярче всего данный подход реализован в песне «Наоборот» из первой части альбома, песне, состоящей из одной только фразы «Все в мире наоборот» (Васильев назвал эту песню мантрой⁸). Второй куплет – петербургская тематика в данном фрагменте выражена эксплицитно, здесь автора интересует более современный извод петербургского текста – история Ленинграда, в частности – Блокада. Третий куплет – личные или даже автобиографические элементы, при этом еще и содержащие автоцитату («Вы остаетесь зимовать»). Фраза «Но вот, смотри, прекрасный вид, и новый дом, и сад и сын» вторит другой песне о семейных ценностях: «Два плюс один», а «С меня в момент слетает хмель // слетает хмель при цифре тридцать семь» может быть также воспринято в автобиографическом ключе, ведь дед Васильева был репрессирован. Кроме того, нельзя игнорировать то, что это прямая цитата из песни Владимира Высоцкого «Поэтам и прочим, но больше поэтам». Как признавался сам автор, эта песня объединила в себе две важные для него темы – родной город и один из любимых поэтов⁹.

Все три куплета песни объединены припевом, связанным с тематикой музыкального выступления, также выраженной в других песнях альбома – это «Пусть играет музыка» и «Симфония», уже в названиях которых актуализирована тема музыки.

Таким образом, «Оркестр» занимает особое место в «Резонансе», становится метонимичен всему двухчастному альбому. Интересно, что такая песня не расположена в сильной позиции текста – в начале или конце одной из частей. Впрочем, можно сказать, что именно расположение ее в середине второй части наиболее логично вторит ее комплексному относительно контекста смыслу. Также в песне варьируется соотношение личности–коллективности лири-

ческого субъекта, от тенденции приближения к биографическому автору до субъекта с эксплицитно выраженными коллективными чертами, выраженного в строке «Мы остаемся насовсем».

Оппозиция «Уходить—оставаться» довольно частотна в творчестве Васильева. В данном альбоме лирический субъект чаще *остается*, и *остаётся*, как мы видим по приведенным примерам, в пространстве города, который, как известно, – Петербург. Исключения составляют случаи, когда лирический субъект не один, а имеет рядом с собой кого-то, и между ними очевидны романтические отношения. Это «Подводная песня» («Мы покидаем этот город навсегда»), «Два плюс один» («Вместе уйдем из города, // Вместе построим дом»), в которых актуализируется мотив покидания города. В близкой же по специфике лирического субъекта песне «Танцуй!» («Хочу уснуть и не проснуться, // Уйти в моря и не вернуться // Или вернуться только вместе») этот мотив сосуществует с возможным возвращением в город. Вместе тут следует не уходить из города, как в прошлых случаях, а вернуться в него (логично, однако, что для того чтобы в город вернуться, его нужно сначала покинуть).

В песне «Исчезаем в темноте» лирический субъект физически не покидает территории города, но теряется из виду. Можно сказать, что данное «покидание» в первую очередь не столько покидание физических границ, сколько сознательная интериоризация лирического субъекта, особенно в том случае, когда он прямо взаимосвязан с объектом своей любви.

В тех же случаях, когда лирический субъект актуализирует коллективные черты в себе («Оркестр», «Всадник»), он остается в пределах города. *Оставаться* в данном случае не только относится к физическому нахождению в пространстве города, но и несет некоторую коллективную идентификацию, оптимистичный взгляд на действительность, готовность остаться как готовность бороться, как готовность жить.

Как мы видим не только из альбома «Резонанс», но и из всего творчества Васильева и группы «Сплин», Петербург в них – важнейший локус. Более того, это не столько локус, сколько целый мир. Безусловно, можно искать менее очевидные элементы, имеющие отношение к петербургскому тексту, мы остановились на наиболее заметных. Впрочем, эксплицитность эта далеко не обязательно должна быть выражена номинацией тех или иных локусов Петербурга или прочих прецедентных наименований. Многие абстрактные понятия, в частности «город», в творчестве Васильева соотносимы с Петербургом, все же остальные мотивы петербург-

ского текста, как классические, так и более современные, меняются внутри этого «города». Таким образом, можно сказать, что Васильев – один из самых (если не самый) активный и сознательно творящий современный автор, повсеместно актуализирующий петербургский текст в поэтическом творчестве.

С точки же зрения построения двойного альбома, нам не удалось выявить очевидных черт спора между двумя частями «Резонанса». Такие важные моменты, как неоднозначный состав лирического субъекта, тематика взаимодействия природного и культурного, воды и суши, тематика песен – все это повсеместно расположено на всем пространстве альбома. Скорее две части находятся в диалоге согласия, подтверждая и развивая общие мотивы и темы, что логично хотя бы с точки зрения названия альбома, ведь резонанс – это совпадение частот.

Примечания

- ¹ *Афанасьев А.С. Федина К.Ю.* Петербургский текст в альбоме рок-группы «Сплин»: «Резонанс. Часть 1» // Казанский социально-гуманитарный вестник. 2015. № 1 (14). С. 13–20.
- ² *Топоров В.Н.* Петербург и «петербургский текст» русской литературы // Топоров В.Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического: Избранное. М.: Издательская группа «Прогресс» – «Культура», 1995. С. 282.
- ³ Там же. С. 289.
- ⁴ *Левин Ю.И.* Избранные труды. Поэтика. Семиотика // Анализ шести стихотворений Мандельштама. М.: Языки русской культуры, 1998. С. 18.
- ⁵ *Топоров В.Н.* Указ. соч. С. 297
- ⁶ *Еловский К.* «Мы еще не родились»: интервью с Александром Васильевым. [Электронный ресурс] URL: <http://lenta.ru/articles/2014/12/19/splin> (дата обращения: 04.01.2016)
- ⁷ Там же.
- ⁸ Там же.
- ⁹ Там же.