

МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ И НАУКИ РФ
федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования
КРАСНОЯРСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ
УНИВЕРСИТЕТ им. В.П. АСТАФЬЕВА
(КГПУ им. В.П. Астафьева)

Филологический факультет
Кафедра мировой литературы
Специальность 44.03.05 «Педагогическое образование»

Выпускная квалификационная работа

Экзистенциальное начало в рок-поэзии Эдмунда Шклярского.

ДОПУСКАЮ К ЗАЩИТЕ
Зав. кафедрой мировой литературы

_____ С.Г.Липнягова

« _____ » _____ 2016 г.

Выполнил студент группы: 52

И.А. Зукол

(подпись, дата)

Форма обучения: очная

Научный руководитель:
Доцент кафедры русской литературы
Колпаков А.Ю.

(подпись, дата)

Дата защиты _22.06.2016_

Оценка _____

Красноярск
2016

Оглавление:

| | |
|---|----|
| Введение | 3 |
| Глава 1. Экзистенциальный подход в отношении Рок-поэзии | 6 |
| 1.1. Рок-поэзия: проблемы изучения..... | 6 |
| 1.2. Экзистенциальное начало в рок-поэзии..... | 10 |
| Глава 2. Экзистенциальное начало в лирических текстах Эдмунда Шклярского | 15 |
| 2.1.Экзистенциальные переживания героев по поводу собственного существования | 14 |
| 2.2.Экзистенциальные состояния лирических героев..... | 18 |
| 2.3.Конфликт героя с окружающим миром..... | 23 |
| 2.4.Реконструкция экзистенциальной картины мира Эдмунда Шклярского..... | 30 |
| Глава 3. Методическая часть | 33 |
| Заключение | 35 |
| Список литературы | 37 |

Введение

Феномену рок-поэзии в последние годы посвящено много работ. Часть из них содержит исследование темы рок-поэзии Эдмунда Шклярского. Результаты таких исследований были представлены в некоторых статьях сборников Тверского университета «Рок-поэзия: текст и контекст». Среди этих работ в первую очередь стоит выделить статью Е.Э. Никитиной «“Квазимодо - урод”: безобразные и странные персонажи Эдмунда Шклярского» [Никитина2012: 129-139], и статью В.А. Курской «Пророк и шаман: к проблеме героя в художественном мире Эдмунда Шклярского» [Курская2010: 203-209]. В некоторых случаях мы будем опираться на выводы, полученные в этих работах. Также творчество рок-группы «Пикник» в разных аспектах изучалось такими исследователями, как Д. Ганцаж[Ганцаж2010: 206-212], А.А. Власова[Власова2008: 197-202], Е.С. Воробьёва и А.П. Сидорова[Воробьёва,Сидорова2012: 139-147]. Среди имеющихся исследований нет обобщающей работы. Кроме того, отсутствуют работы, связанные с таким явлением, присущим рок-поэзии как экзистенциальное начало в творчестве Шклярского. Данная работа поможет глубже понять творчество группы «Пикник», которая за последние двадцать лет стала немаловажным явлением в рок-культуре.

Начало деятельности современной группы «Пикник» положено в 1978 г., когда Ленинградские музыканты Алексей Добычин и Евгений Волощук (до этого игравшие вместе пять лет в студенческой группе «Орион» политехнического института) создают коллектив из шести человек. Группа решает назвать себя «Пикник». Это название имеет отсылку на произведение Аркадия и Бориса Стругацких «Пикник на обочине». Однако в таком составе рок-группа просуществовала недолго, и в 1981 году в ней остаются лишь А. Добычин и Е. Волощук. Именно в этот момент в группу приходит Эдмунд Шклярский, до этого игравший в группе «Лабиринт», которая к тому времени уже распалась.

Группа активно концертирует и даёт гастролы при частой смене барабанщиков. Далее в 1982 году записывается дебютный магнитофонный альбом «Дым», «открывший Шклярского как сильного мелодиста и одаренного поэта» [Алексеев1991: 185]. Творческое своеобразие Шклярского приводит к перестановке сил в группе, в последствии основатели группы Добычин и Волощук покидают её. В результате, от первоначальной группы остаётся только название. Лидером группы становится Э. Шклярский.

К 1986 году формируется относительно устойчивый состав группы. Примерно в это же время группа попадает в список запрещённых к тиражированию в студиях звукозаписи. С некоторой долей иронии можно расценивать это событие, как признание коллектива «несоветским» и «роковым» на уровне власти. [Алексеев1991: 198-199], [Троицкий1990: 270-271].

Группа имела спады и подъемы, находилась несколько раз на грани распада. Несмотря на это, на данный момент группа выпустила 21 альбом и продолжает вести активную гастрольную деятельность. Тексты подавляющего большинства песен (за исключением альбома «Три судьбы» (2011) и ещё нескольких текстов, сочинённых Алиной Шклярской) написаны вокалистом и лидером группы Эдмундом Шклярским.

Таким образом, актуальность исследования обоснована следующими факторами:

1. Вниманием современного литературоведения к феномену рок-поэзии;
2. Особым местом, которое занимает творчество Э. Шклярского в рок-музыке 90-х — 2000-х годов;
3. Вниманием Э. Шклярского к экзистенциальной проблематике и поэтике.

Цель дипломной работы: рассмотреть творчество Эдмунда Шклярского в экзистенциальном аспекте.

Для её изучения были поставлены следующие задачи:

- 1) Рассмотреть экзистенциальную проблематику рок-поэзии.

- 2) Выявить экзистенциальное содержание рок-поэзии Э. Шклярского.
- 3) Рассмотреть способы создания экзистенциального плана в текстах Э. Шклярского.

Объект исследования: поэтические тексты Эдмунда Шклярского, написанные в период с 1982 по 2014 год. Все тексты группы «Пикник», цитируемые в работе, приведены в том виде, в каком они представлены на официальном сайте творчества группы.

Предмет исследования: экзистенциальное начало в рок-поэзии Э. Шклярского.

Методы: в работе были использованы интертекстуальный, структурно-типологический методы анализа. Также методологической базой выпускной работы являются идеи, высказанные исследователем рок-поэзии Н. В. Ройтберг в работе «Экзистенциально-трагедийное начало в рок-поэзии»
Дипломная работа состоит из введения, двух глав, заключения, библиографии. Список использованной литературы насчитывает 50 источников.

Глава 1. Экзистенциальный подход в отношении рок-поэзии

1.1. Рок – поэзия: проблемы изучения

Примерно в 70-х—80-х годах рок в России становится заметным культурным явлением. Бытуя, как один из вариантов молодежной культуры рок интегрируется со временем в культуру в целом. Первые, серьезные научные исследования, дающие толчок для дальнейшего изучения рок-поэзии, написали Т. Е. Логачёва, Н. К. Нежданова, А.И. Николаев, В.А. Карпов, О.Ю. Суровая и др.

Нельзя не обращать внимания, на сыгравшую большую роль в изучении рок-музыки (как культурного, так и литературного явления) Тверского государственного университета, выпускающего свои исследования в виде сборников «Рок-поэзия: текст и контекст», в которых поднимаются проблемы изучения рок-поэзии и принимаются попытки их решения.

Первая проблема относится к терминологии. Дефиниции «рок-поэзия» и «рок-текст» неоднократно используются в исследованиях, но ясного и принятого всеми исследователями определения нет. Данная проблема освящена С.В. Свиридовым: «Что касается дефиниции рок-поэзия, то она, на наш взгляд, точнейшим образом фиксирует путаницу в нашем осмыслении рок-текста. Данный термин может пониматься и как 'вербальная составляющая рока', и как 'единый поэтический текст рока' и иным образом; в результате с ним все согласятся, но станут мыслить под ним разные вещи. Вместо единого термина мы получаем пучок омонимов» [Свиридов2002: 14].

Ситуацию усугубляет желание некоторых исследователей (А.В. Константинов, С.Л. Константинова, А.В. Щербенок) отказаться от термина «рок-поэзия»: «Если рок - это особое мироощущение, то понятие рок-поэзии по сути глубоко вторично и существует лишь по отношению к ряду сопутствующих социо-культурных факторов, при исключении которых оно полностью дематериализуется, подобно дырке от съеденного бублика»

[Константинов1999: 56-64]. «Слово «рок-поэзия» трудно воспринять как определение разновидности поэзии. В отличие от, скажем, поэзии раннего символизма или даже советской поэзии, приставка «рок-» настолько прочно срастается с корнем, что мы сразу же понимаем: есть поэзия вообще, которая делится на разные виды и разряды, бывает, может быть, хорошей и плохой, а есть еще и такая вот «не-вполне-поэзия» – рок-поэзия» [Шербенок1999: 5-32]. Встаёт вопрос, является ли этот термин приемлемым в нашем исследовании. Данная дефиниция используется исследователями до сих пор и укоренилась уже настолько, что отказ от неё представляется невозможным. Понимать этот термин мы будем, как лаконично сформулировавший, но критикующий его С.В.Свиридов: «Рок-поэзия – это то, что поется под рок-музыку» [Щербенок1999: 5-32]. Под наше внимание также попадают ситуации, когда рок-текстами становятся образцы поэзии написанные задолго до появления рок-музыки (Например, альбом «Жилец вершин» группы «Аукцион», тексты которого полностью заимствованы из поэзии Велимира Хлебникова).

Вторая не менее важная проблема - принцип подхода к рок-тексту, т. е как анализировать текст. Теоретического труда, от которого можно было бы оттолкнуться при изучении данной темы, нет.

Ситуацию ухудшают разногласия учёных в высказанных мнениях. Например, С.Л. Константинова и А.В. Константинов отрицают возможность существования рок-текста самого по себе: «Исследователи почему-то полагают “по умолчанию”, что их читатель уже знаком с музыкой и поэтому поймет их правильно. Легко увидеть, что изучение печатного варианта в отрыве от интерпретируемого, звукового, может привести к искажению “исходного” смысла» [Константинов1999: 57]. Разделяет их позицию и дополняет Е.А. Козицкая: «Рок-текст не самодостаточен и не самостоятелен; он является составной частью рок-композиции, включающей музыку и шоу, хэппенинг. Поэтому его нельзя рассматривать как литературное явление. Кроме того, у литературоведения нет адекватного инструментария для

анализа такого специфического материала, каким является рок-текст» [Щербенок1999: 10]. А.В. Щербенок по этому поводу говорит: «Когда филолог обращается к напечатанному тексту, абстрагируясь от его песенного происхождения, он сразу же ощущает его неполноценность. Однако признать, что это просто плохие стихи (что спокойно может сделать исследователь, например, пролетарской поэзии) мешает воспоминание о слышанной песне, которая может быть вполне гениальной» [Щербенок1999: 15].

Другие исследователи переосмысливают понятие «рок-текст» (по причине неточности терминологии) и тем самым придают ему иной смысл. Например, С.В.Свиридов говорит, что «текстом в рок-искусстве и авторской песне является единый синтагматический ряд, объединяющий музыку, слово и пластику. Само слово «текст» в отношении рок-искусства следует употреблять только в этом смысле» [Свиридов2002: 40-62]. Некоторые такой подход к термину считают допустимым с некоторыми оговорками: «Нормальная форма существования текста рок-композиции или авторской песни – голосовое исполнение с музыкальным аккомпанементом. Поэтому *текст* в данном случае – единство слова и звука. Этот единый текст состоит как минимум из двух *рядов* (субтекстов): вербального (словесный ряд, который может быть записан на бумаге как стихи) и звукового (музыка, вокал). Каждый из рядов представляет собой многоуровневую структуру, в силу чего может рассматриваться отдельно от другого, но с неизбежными потерями, большими или меньшими в зависимости от свойств конкретного текста и методов анализа» [Свиридов2001: 93-105].

Наиболее полно и подробно аргументы «за» и «против» были изложены в работе Ю. Доманского «Русская рок-поэзия: проблемы и пути изучения». При этом число аргументов склоняет в пользу позиции, разрешающей анализировать рок-тексты как таковые. Приведём из данной работы несколько наиболее важных цитат: «Что касается аргументов «против», важнейший из них – часть нельзя изучать в отрыве от целого, поскольку такое изучение может дать превратное представление о произведении»

[Доманский2012: 167-174], «но есть аргументы и в пользу того, что «слово рока» можно изучать как самостоятельный вид словесности. Прежде всего - многочисленные примеры исследования составных частей синтетических искусств, в частности жанров устного народного творчества, когда изучается лишь словесный компонент» [Там же]. «Важным является и тот факт, что с самого начала 1990-х гг. рок-поэзия издаётся в печатном виде. Следовательно, печатное слово становится одной из форм бытования рок-культуры, что предполагает возможное знакомство реципиентов *только* со словесным вариантом вне его соотнесения с музыкой и исполнением» [Там же]. «Наконец, как аргумент в пользу изучения рок-поэзии вне прочих составляющих рок-композиции можно рассматривать многочисленные указания на особую значимость и даже на самостоятельность в русском роке (в отличие от западного) именно словесного компонента» [Там же].

Наконец, немалое количество исследователей умалчивает о своей позиции в данном вопросе. Но сам факт наличия их работ по рок-поэзии говорит нам о том, что они также согласны с возможностью изучения рок-текстов без учёта их музыкального и сценического сопровождения.

Мы в своём исследовании также будем придерживаться подобной позиции (ни в коей мере не преуменьшая роль музыкального и сценического сопровождения), обращаясь к музыкальной составляющей в редких исключениях – тогда, когда будет требоваться уточнение общего эмоционального настроения отдельно взятого текста (в случаях, когда музыка будет вступать с текстом в конфликт, её эмоциональный настрой будет учитываться в первую очередь как более соответствующий авторскому замыслу; это позволительно ещё и потому, что автор стихотворений сам лично участвует в создании и оформлении музыкального сопровождения).

Наконец, рядом исследователей (в том числе Е.А. Козицкая) поднимается вопрос о характере отношения рок-поэзии к литературе в целом. «Рядом исследователей рок-текст рассматривается как принадлежащий массовой культуре, в то время как другие предлагают видеть в рок-поэзии

современную разновидность фольклора» [Власова2008: 197-202]. Некоторые другие сближают его с авторской песней [Свиридов2001: 93-105]. В целом культурный статус рок-поэзии остаётся неясным.

Итак, при изучении рок-поэзии возникают три основные проблемы:

1. неясность терминологии;
2. комплекс проблем по вопросам анализа рок-текста;
3. соотнесение рок-поэзии с другими культурными явлениями.

Относительно первого вопроса мы решили придерживаться мнения, что рок-текст – любой текст, исполняемый под рок-музыку. Относительно второго признали в целом целесообразность литературоведческого подхода (с некоторыми оговорками). Третья проблема не имеет никакого влияния на ход исследования, поэтому в данном случае оставим вопрос открытым.

1.2 Экзистенциальное начало в рок-поэзии

Время появления экзистенциализма, как философского направления, относится к концу 19— началу 20 века. В это время пишут труды Ясперс, Хайдеггер, Шестов и Бердяев. Только потом оно оформляется в литературное направление, примерно, в 30-е —40-е годы 20 века.

Экзистенциализм (от лат. *existential* – существование). Данное понятие, как отмечает Сартр, имело неоднозначность: « Слово приобрело такой широкий и пространственный смысл, что, в сущности, уже ничего равным счётом не означает». Философ Больнов О.Ф. позже даёт более точное определение : «Экзистенциальное существование предполагает теперь человеческое бытие в том совершенно определенном истолковании, как оно вырастает на почве экзистенциального переживания». [Больнов1999: 95]

В познании человека на первый план выступают «...переживания, характеризующие человеческое существование. Экзистенциалистская палитра знает по преимуществу лишь темные краски. Страдание объявляется величайшей жизненной реальностью. Страх, озабоченность, тошнота и другие отрицательные эмоции приобретают значение онтологических категорий, психологических состояний, имманентно

присущих человеку независимо от обстоятельств его жизни. Жить — значит, умирать». [Озейорман1966: 126].

Здесь нужно понимать, что переживания относятся к субъективности. «Человек — это прежде всего проект, который переживается субъективно, а не мох, не плесень и не цветная капуста. Ничто не существует до этого проекта, нет ничего на умопостигаемом небе, и человек станет таким, каков его проект бытия. Не таким, каким он пожелает. Под желанием мы обычно понимаем сознательное решение, которое у большинства людей появляется уже после того, как они из себя что-то сделали. ...Но если существование действительно предшествует сущности, то человек ответственен за то, что он есть. Таким образом, первым делом экзистенциализм отдаёт каждому человеку во владение его бытие и возлагает на него полную ответственность за существование» [Сартр1999: 326].

Согласно статьи Ройтберг Натальи Владимировны, «принадлежность к року во многом обусловлена экзистенциально-трагедийным характером художественного сознания рок-поэтов». [Ройтберг2001: 69]

Такая специфика образа мышления и мировоззрения, естественно отображается на рок-тексте. Рассмотрим, что происходит с ним.

«Рок-произведения представляют собой художественное осмысление «заброшенности» человека в мир, описание ужаса и страха, обусловленных «оголением» существования, и в этом плане они близки жанру трагедии, изображающему действительность «наиболее заострённо, как сгусток внутренних противоречий», вскрывая «глубочайшие конфликты реальности в предельно напряжённой и насыщенной форме»» [Ройтберг2001: 70].

Особенность рок-героя — в его обречённости, его главное предназначение — повлиять на ход событий, складывающихся роковым образом, изменить реальность. Экзистенциальная проблема состоит в том, что он не может сделать этого, а ценой за попытку может стать собственная жизнь (ср.: «Хочешь ли ты изменить этот мир? / Сможешь ли ты принять

как есть? / Встать и выйти из ряда вон, / Сесть на электрический стул или трон?» [В. Цой]). Поэтому арена действий рок-героя – это крайние, предельные ситуации, обуславливающие «высочайшее напряжение существования». Рок-герой бунтует против существующего миропорядка. Кроме того рок-герой связан с танатологической темой, и вследствие этого становится героем «имеющим умереть» [Бахтин1975: 309]

Рок-герой воспринимает мир абсурдным и это тяготит его [«Чёрное солнце» Д. Арбениной, «Мама, мы все сошли с ума» В. Цоя], состояния напряженного ожидания неотвратимой беды, катастрофы («Ты нарисуешь круги на стенах, / Закроешь сына от взрыва телом». [слова А. Васильев]).

Немногими вариантами освобождения от окружающего бытия становятся сон, смерть, сумасшествие («Только сон вселенский нас утешит» [слова Я. Дягилева], «Когда я усну мудро и далеко/... / Не надо меня шевелить» [слова Е. Летов], «Убей меня, убей себя, ты не изменишь ничего, / У этой сказки нет конца» [слова Г. Самойлов], «И сойти с ума не сложнее, чем порвать струну» [слова А. Башлачев] и т.д.). [Ройтберг2001: 74]

Смерть часто представлена как явление циклического характера: «Я разбегусь и – с окна. / Я помню, как это делать» [слова З. Рамазанова], «Скоро он снова шагнёт из окна, и всё будет кончено». [слова А. Васильев] Рок-герой, ощущая невозможность изменить ситуацию задаётся вопросом: «Как же сделать, чтоб всем было хорошо?» [слова Я. Дягилева].

«Тяготение рока к тематике и проблематике кризисных, предельных ситуаций и состояний (собственно, «экзистенциальность» рока) отражено в преобладании военных мотивов в творчестве, по сути, невоенного поколения: рокеры обращаются к теме войны из-за необходимости показать человека в переломные моменты жизни. Точнее, поэты акцентируют внимание на инспирированности сознания и мировосприятия военными мотивами, что создаёт мощное внутреннее напряжение экзистенциального плана.» [Ройтберг2001: 69]

Итак, экзистенциальное начало проявляется в проблематике:

1. Конфликт героя с окружающей реальностью,
2. Проблема смерти, войны, безумия как эксплицитно крайних, предельных состояний и ситуаций,
3. Экзистенциальные переживания героев по поводу собственного существования,
4. Проблема тяготения человека абсурдностью мироустройства.

Глава 2. Экзистенциальное начало в лирических текстах Эдмунда Шклярского

2.1. Экзистенциальные переживания героев по поводу собственного существования

Героям поэзии Эдмунда Шклярского присуща саморефлексия, в которой они пытаются понять, что для них есть собственное бытие, тем самым у них создаётся своя картина мира.

Картина, где герои видят мир замкнутым самим на себя, имеет тенденцию к повторяемости: «Так было, так будет ещё не раз...»¹[песня «Купорос-Е», «Маятник качнётся, / Всё опять начнётся, / Стало быть, живи» [песня «Лакомо и ломко»], «Через десять тысяч лет / Всё опять приснится мне, / Будут снова ветра шептать / “Ничто невозможно понять”» [песня «Через 10 000 лет»].

Для них мир является мимолётным и изменчивым: «Зачем ты закрыла вуалью лицо, / Мне тебя и так не узнать / Все изменилось, все изменилось опять». [песня «Праздник»]; «Сбился с круга - так это пустяк. / Мир не тот, что вчера, что минуту спустя. / Ускользя от нас, рушит стены шутя. / Он не тот, что вчера, что минуту спустя». [песня «Искры около рта»]; «Мы вместе с тобою сделали круг / И торопимся новый начать. / Всё изменилось, всё изменилось опять». [песня «Праздник»]

Осознав, что жизнь является непродолжительным явлением на фоне вечности, человек понимает, что его победы, как и рождение, смерть не имеют смысла, а сам он призрачен: «Я невидим / Наши лица как дым, / Наши лица как дым / И никто не узнает как мы победим» [песня «Я невидим»]; «А может быть и не было меня – молчи / И сердце без меня само стучит / И рвутся струны сами собой / Как будто обрывается свет, / А может быть и нет...». [песня «А может быть и не было меня»]

¹ Тексты песен Э. Шклярского цитируются по: Официальный сайт группы «Пикник» [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.piknik.info>.

Призрачность существования его и мира, лирического героя не волнует: «А было ли чудо,/А было ли счастье –/Ответа никто не ждёт». [песня «Звезда Декаданс»]

Помимо этого многие действия героев тоже становятся бессмысленными. Это можно понять по композиции «Разговор глухих»; действия многих персонажей Шклярского кажутся нелогичными и невероятными: «Нацеди себе сок из тугих проводов» [песня «Пить электричество»], «Стучаться в прозрачные двери / И знать, что никто не ответит» [песня «Интересно»], «Гонит улицу прочь танцевать без одежд» [песня «Когда призрачный свет...»], «Когда наскучит биться лбом / В дверь, нарисованную на стене» [песня «Железный орех»]. Иногда кажущаяся бессмысленность проявлена несколько завуалировано: «От себя куда деваться / Бить себя в горячий лоб / И по улицам шататься / Как разбуженный циклоп» [песня «Театр абсурда»]. Если вспомнить самый известный миф о циклопе – древнегреческом Полифеме, то становится ясно, что разбужен он после и через ослепление. Таким образом, его «шатание» по улице тоже приобретает статус бессмысленного действия, превращаясь в «слепой» (и в прямом смысле тоже) поиск чего-то неведомого.

Это при ближайшем рассмотрении и оказывается единственным смыслом всех этих действий, прочно переплетаясь с постоянными мотивами странствий. Поиск некой «неведомой истины», «правды жизни», которая может оказаться не просто концептом, а даже вполне материальным объектом. Не случайно в некоторых текстах проскальзывают алхимические мотивы [песни «Нигредо», «Urobogor»], строчка «Ты коснись рукою огненного льва» из песни «Дай себя сорвать». Главная цель алхимии, как известно – поиск философского камня.

Выход из этой беспомощной ситуации представляет только дорога, идя по которой ты не должен задумываться о её смысле, а так же и о чужой жизни: «Путь свой в никуда из ниоткуда /Так пройдем, не вспомнив ни ком» [песня «Цветок ненастья»]; «Ты идёшь равнодушно /Свой покой не нарушив, /А куда

и зачем - не понять, /И тебе нет и дела, /Что ушло, что сгорело /И какую дорогу топтать» [песня «Караван»]; «Как будто клятва дана – ничем не дорожить. /А только в этих волнах кружить». [песня «Смутные дни»]

По этой причине в текстах много персонажей странников, путешественников: «Я иду по дну, / Я гоню волну» [песня «Я иду по дну»], «Нет городов на пути нашем» [песня «Отучи же меня говорить»], «И идут по свету, ничего не ведая» [песня «Нигредо»].– «Вдалеке от городов / У лазури тихих рек / Не надеясь на себя / Смотрит в небо человек» [песня «Вдалеке от городов»]. Иногда персонажи желают отправиться в путешествие: [песня «Побежать бы за леса-горы»].

Человек может попытаться изменить ход вещей, но у него ничего не получится: «Он выдумал бы новый мир, да только /Не рвётся кем-то сложенный узор /И видимо ему опять придётся /Вглядеться в зеркало и ощутить позор /Ещё чуть-чуть все на круги своя вернётся /Он вырвется опять из темноты /И зеркало над ним не рассмеётся /И непреступное окажется простым». [песня «Карлик Нос»]

Помимо этого он ощущает несовершенство мира: «Но летать не дано, /Ищет даль, видит дно». [песня «Трилогия»].

Так же этот мир ему представляется как мираж: «Позовут миражи/Побежишь и обманешься./Жизнь придёт и уйдёт –/Ты останешься». [песня «За пижоном пижон»]

По этой причине герой Шклярского равнодушен к миру: «Говоришь: подожди, вот-вот/Солнце на небе да взойдет"/Только есть ли еще оно?/Да не все ли, не все ли равно?» [песня «Игла», «Декаданс»]

Человек воспринимает себя и чужим в нём: «Когда всё на нет сойдёт /Три дыханья будем вместе /Этот мир не ждёт гостей /И детей своих не крестит». [песня «Этот мир не ждёт гостей»]

В итоге он приходит к выводу, что смерть является его пристанищем: «С каждым днём тише нетвёрдый мой шаг, /А тело, как клетка, где птицей бьётся

душа. /Вижу, как идёт навстречу кто-то в белом и с косою; /Все мы гости в этом мире, пора домой!» [песня «Много дивного на свете»]

Страх перед будущим рождает желание предсказать его, но в этом смысла нет, ведь если даже жизнь predetermined, то оно не принесёт никакого удовлетворения : «Тайну тайн зачем да разгадывать /Витиеватых слов да узор плести /Хитромудрому что загадывать? /Хитромудрый жив, да без радости». [песня «Урим Туммим»]

Так же герой представляет мир абсурдным. Здесь нужно обратить внимание на альбом под названием «Театр Абсурда» и в первую очередь на его заглавие. «Заглавие – один из важнейших циклообразующих элементов. Как феномен, оно, во-первых, воплощает в свёрнутом виде смысл текста, а, во-вторых, функционирует как имя текста». [Доманский2000: 106]

Отсылка к театру абсурда XX века, в первую очередь возникает в песне «Дикая певица», отсылающая к пьесе «Лысая певица» (которая является знаковой для данного направления).

Но в отличие от персонажа антидрам, которому свойственна пассивность, который не хочет действовать, говорить, мыслить, лирический герой призывает к действиям: «Ведь что-то да значит,/Раз зрители плачут,/Рыдают и плачут сраженные игрой./Рви волосы-кудри /И лоб свой напудри,/В театре абсурда ты главный герой». [Скорлупкина2012: 215]

Как уже и говорилось раньше, герой считает, что нужно жить не задумываясь о том как устроен мир, и не пытаюсь предсказать будущего: «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 /... /Тайну тайн зачем да разгадывать/Витиеватых слов да узор плести/Хитромудрому что загадывать? /Хитромудрый жив, да без радости». [песня «Урим Туммим»]

В связи с этим можно поставить вопрос: как должен в таких условиях вести себя лирический герой? Единственная правильная, по-видимому,

модель поведения в таком мире – жить здесь и сейчас, без оглядки на прошлое и будущее: «А все печали зачем? Харе-харе / А все печали зачем? Харе-харе / Была большая река – харе-харе / Да было б куда лететь» [песня «Течёт большая река»], «Не спрашивай только меня ни о чём, / Пускай продолжается бал, продолжается бал» [песня «Бал»], «Будь что будет, а-а, / Дальше ли идти? / Никто не осудит, а-а, / Лети пока, лети» [песня Лакомо и ломко]. Здесь стоит вспомнить концепцию «мимолётности бытия» в творчестве Эдмунда Шклярского [Никитина2012: 129-139], выдвинутую Е.Э. Никитиной. В общем и целом наше исследование подтверждает эту идею.

2.2.Экзистенциальные состояния лирических героев.

«Анализируя такой большой массив рок-текстов нельзя не обратить внимание на те персонажи, которые связаны с таким понятием как интертекст. Так, по мнению ряда исследователей, «рок поэзия содержит принципиальную установку на цитатность, в чём оказывается близка современной ей русской поэзии постмодернизма». [Гавриков2011: 25]

Таким образом, наиболее активно заимствуются образы подверженные экзистенциальным состояниям: безумцев, уродов, пророков, людей маргинального положения из литературы и истории, которые вписываются в его картину мира.

Мотивы сна, переплетения с реальностью и невозможности отличить одно от другого. «А проснуться бы, / Только это не сон» [песня «Из коры себе подругу выстругал»], «Нет ни сна, ни пробужденья, / Только шорохи вокруг» [песня «Мы как трепетные птицы»]. Объективной реальности не существует, её невозможно определить [песня «А может быть, и не было меня»]. Отсюда логически вытекает мотив безумия, который был частично раскрыт при классификации персонажей. Стоит добавить, что герои бывают безумны не только по мнению общества, но и по своему собственному: «Ты не знаешь, как сходят с ума / Как вода разольётся точь-в-точь» [песня «Самый звонкий

крик – тишина»], «Зачарованный как будто / Что без воли и рассудка, / Сам идёт туда, чтобы снова пропадать» [песня «На луче...»].

В песне «Здесь живут дома-колодцы» даются прозрачные аллюзии отсылающие к творчеству Фёдора Михайловича Достоевского. Первый куплет содержит название персонажа: «Здесь лихим путём окольным / С топором идёт раскольник, / Сам Раскольников гуляет с топором». Необходимо обратить внимание на то, что один раз он называется раскольником (главный герой книги «Преступление и наказание» по социальному положению не является таковым), а второй раз – по фамилии. Для чего? Возможно, автор, назвав героя по-другому, тем самым задал для него дополнительную характеристику. Раскольник в смысле не старообрядец, а человек, несущий мировоззренческий «раскол» в самом себе, человек, находящийся на границе между разными социальными слоями.

Одна из последующих цитат текста отсылает к роману «Игрок»: «Здесь игрок играет в кости, / Набиваясь к чёрту в гости - / Вот так да!». Внимание переносится на другого персонажа, но он также представлен как пограничный, маргинальный образ. Роман «Идиот» упоминается в третьем куплете. В нём описывается персонаж, отвергнутый обществом и подозреваемый в безумии.

По таким принципам (принадлежность к какой-либо группе «маргинальных» персонажей, представленных в классификации ранее для использования в лирических текстах) отбирались и остальные литературные персонажи или исторические персоналии. Среди литературных можно отметить инженера Гарина, Робинзона Крузо, Карлика Носа, Квазимодо, Заратустру (в данном случае это именно литературный герой, а не историческая личность). Положение персонажа из песни «Граф Д» в этом случае двойственно, так как отсылает сразу и к исторической личности, и к популярному литературному образу графа Дракулы. Среди исторических персоналий использовались имена Навуходоносора (речь идёт, скорее всего, о Навуходоносоре II, самом известном, так как именно его личность была

сильнее всего мифологизирована), художника Иеронима Босха, Нострадамуса, австрийского писателя Захер-Мозоха.

Персонажи из мифологии (обладающие сверхъестественными способностями). Здесь спектр персонажей тоже очень велик: это и Ихтиандр из одноимённой песни, и уже упомянутый выше Шаман. Некоторые герои сохраняют свой человеческий облик, но способны на невозможные вещи: «А поёт тихим голосом, просто так, без затей, / Только двери дубовые послетали с петель» [песня «Дикая певица»], «Мантрами железными, / Как простыми лезвиями, / Как простыми лезвиями / Выправляют мир...» [песня «Железные мантры»], «Я угли согреваю в ладонях, / Значит, вам до меня далеко» [песня «Теперь ты»]. Другие способны изменять свой облик: «Стоит солнцу зайти, вот и я / Стану вмиг фиолетово-чёрным» [песня «Фиолетово-чёрный»], «Я следом за тобой пойду, / Меня не отличишь от тени, / А спрячешься в траву / Я притворюсь растением» [песня «Твоё сердце должно быть моим»]. Третьи изначально имеют существенные отличия от людей: «Я, я, я, я невидим, / Наши лица как дым» [песня «Я невидим»], «И закипает в крови женьшеневый сок...» [песня «Смутные дни»], «Приглядишься ли, близко ль издали / Всё как будто не так, и лицо, и душа» [песня «Из коры себе подругу выстругал...»], «На руке капризной восемь линий жизни» [песня «Нигредо»]. Есть и те, кто при человеческом облике скрывает его с помощью одежды или макияжа: «Вздохи и листья твои одежды» [песня «Оборотень»], «Ремни и упругая кожа, чулки из слюны пауков» [песня «Себе не найдя двойников»], «Ты наверно нарочно красишь краской порочной лицо» [песня «Лицо»]. Наконец, в текстах Эдмунда Шклярского щедро рассыпаны всевозможные мифологические герои, известные и неизвестные: персонажи песен [«Падший ангел – сын греха»], [«Граф Д»], [«Два великана»], [«Упругие их имена»], [«Ихтиандр»], [«Лишь влюблённому вампиру...»].

Это, конечно же, далеко неполный список всех заимствованных образов в рок-поэзии Эдмунда Шклярского. Случаев аллюзий и скрытого цитирования мы не касались вообще. Интересно то, что сам мир в текстах Шклярского

можно воспринимать как непрерывно происходящую фантасмагорию, которая оказывается основой самого мироздания. Такие выводы пересекаются с работой Е.С. Воробьёвой и А.П. Сидоровой [Воробьёва, Сидорова 2012: 139-147], разрабатывавших проблему карнавального действия в лирике Эдмунда Шклярского. Рассмотрим некоторые из них.

Граф Д.

Образ вампира часто встречается в рок-поэзии Шклярского. «Люди боятся их, но не потому, что они несут потенциальную угрозу человеческой жизни. «История уродства» определяет страх перед вампирами как беспокойство, подозрение, вызванное отсутствием точного знания о том, что данный человек отличается от нас, что он – вампир» [Курская 2012: 186-191]. Тема вампиризма встречается в двух альбомах: [«Вампирские песни», «Тень вампира»].

Герой-вампир связан с «проблемой неопределенной тождественности» [Ганцаж 2010: 206-212]. Вампир – это образ, полный противоречий, сталкивающих его с миром. На деле вампир – это мёртвое существо, пребывающее в мире живых. Несмотря на то, что вампир является персонажем, представляющим злое начало, он способен и на высокие чувства. Пытаясь приблизиться к добру, он терпит поражение, так и не приблизившись к счастью из-за своего злого начала, которое приносит страдание, столкнувшись с ним.

Иероним.

Двойственной натурой в поэзии Шклярского обладает не только вампир, но и персонаж Иероним. Объявленный всеми как сумасшедший: Старый шизофреник/ Что он там творит? [песня «Иероним»]

Пренебрегая общественными и нравственными нормами, Иероним исполняет танец: Как шальной тарантул /Духами гоним /Мечется по кругу /Пляшет Иероним [песня «Иероним»]. Тем самым получает освобождение, выраженное в забвении и экстазе. Что в развязке приведёт к трагическому

концу: «Он за все заплатит /Кровушкой своей /Хватит! Нет, не хватит /А ну еще сильнее!» [Там же].

Отсюда мы можем перейти к мотиву танца. Его упоминания очень многочисленны: «А танец подходит к концу» [песня «Стоя на этой лестнице»], «А мы танцуем весь день» [песня «Течёт большая река»], «Вот и тень моя тихой змеёй покидает меня / И на синем асфальте босая танцует» [песня «Вот и тень моя...»], «В тишине шатаюсь, пляшет Иероним» [песня «Иероним»], «Ты в плену босоногого танца, / Тебе голову кружит мечта» [песня «Декаданс»], «Это дело по мне, / Танцевать в глубине, / Среди тихих камней / Да погасших огней» [песня «Я иду по дну»]. Образ танца прямо ассоциируется с беззаботной, счастливой жизнью: «Я танцую не в такт, / Я всё сделал не так, / Не жалея о том» [песня «Я невидим»], «Какие смутные дни, как дышит ветер тревог. / И мы танцуем одни, на пыльной ленте дорог. / Как будто клятва дана ничем не дорожить / А только в этих волнах кружить» [песня «Смутные дни»]. Если логически предположить, что танцуют под музыку, то в эту группу попадают и тексты, где упоминается пение, музыкальные инструменты и игра на них: «Не до того пока – душа несётся в рай, / Играй шарма-ма-ма, моя шарманка играй» [песня «Шарманка»], «А кто слышал эти песни / Попадают прямо в рай» [песня «Мы как трепетные птицы»]. Танец становится действием сакрального значения, неким обрядом, обеспечивающим связь персонажей с высшими силами, Космосом. В связи с этим вспоминается реально существующая традиция танцев дервишей: «танура» - танец вращения, вводящий исполнителя в глубокий транс. Таким образом, все танцующие персонажи текстов Шклярского дополнительно приобретают черты шамана-пророка .

«Заратустра».

«Все настойчивей и краше /Льется песня что есть сил /Из смирительной рубашки /Флаги сам себе скроил». [песня «Заратустра»]

«Флаг может иметь не только опознавательную функцию, но и являться выразителем идеи, а это значит, что безумие пророка, является неким его атрибутом». [Топоров1995: 624]

Чтобы видеть истину, нужно быть не похожим на других, то есть по общепринятым меркам сумасшедшим. Это перекликается с текстом Ницше: «Нет пастуха, одно лишь стадо! Каждый желает равенства, все равны: кто чувствует иначе, тот добровольно идет в сумасшедший дом» [Ницше2012: 350].

2.3. Конфликт героя с окружающим миром

Конфликтующих персонажей можно разбить на две подгруппы – активную и пассивную. Активные герои целенаправленно вступают с обществом в конфликт: «Ты веселящего газа большой знаток, / А значит, будет с кем вместе ступить за край» [песня «Шарманка»]; «Он из зала душу вынул / И ногами растоптал» [песня «Клоун беспощадный»]; «И вступив в борьбу с толпой, / Вёл себя он как герой» [песня «Диск-жокей»]; во многих случаях они ожидают агрессивной реакции и готовы к последствиям, вплоть до собственной гибели: «Клянись же, ешь землю, / Что вместе со мною сгоришь» [песня «Клянись же, ешь землю»], «И что накажут, знает / Что головы не снесёт» [песня «И всё...»].

Пассивные герои живут как бы «параллельно» окружающей их реальности. В этом случаи реакция общества не так однозначна. В некоторых случаях это просто насмешка или объявление героя сумасшедшим: «Каково удержаться, / Каково не упасть, / Ведь в лицо ему глядя / Насмехаются всласть» [песня «Недобитый романтик»], «Старый шизофреник, что он там творит?» [песня «Иероним»]. В других используются и более агрессивные меры: «Уж камнями кидались в них, / Да не сбить их никак - / То укроет их облако, / То сорвётся рука» [песня «Лунатики»]. Стоит отметить, что мир иногда словно стремится защитить таких людей от других. В то же время, такие романтики иной раз становятся жертвами собственных неверных

представлений о мире: «Прыгая с крыши, мог он не знать, / Как нелегко научиться летать» [песня «Много дивного на свете»].

Таким образом, проанализировав все основные разновидности встречающихся в текстах Эдмунда Шклярского персонажей, мы приходим к выводу, что объединяющей для них всех категорией будет маргинальность в самом широком смысле этого слова, существование всегда в пограничном положении. Это и пространственное положение (нахождение в пути), и социальное (положение отверженного в обществе), и одновременная принадлежность к реальному и фантастическому миру. В целом – противопоставленность героя обществу на основе одного или нескольких признаков.

Конфликт с возлюбленной.

Конфликт между лирическим героем и его второй половиной носит открытую форму, помимо этого он довольно част: «Когда я выучил все буквы /И начал говорить, меня послушав /Ты крикнула:«Так это же «Записки сумасшедшего», Я их уже читала, это скучно» [песня «А учили меня летать»].

Помимо этого любовь и смерть часто пересекаются: «Жили тут двое – горячая кровь,/Неосторожно играли в любовь. /Что-то следов их никак не найти /Видно с живыми им не по пути. /.../Все мы гости в этом мире, пора домой!» [песня «Много дивного на свете»]; «Да, наверно мы с тобой... да наверно мы с тобой/ Под звездою под одной/ Под звездою под одной /.../Между небом и землей... между небом и землей/ Путь кончается любой путь кончается любой» [«Под звездою под одной»]; «Не упрекай весь свет, что розы вянут вновь /Их в тот же яркий цвет моя раскрасит кровь, /Увидишь за окном из этих роз букет /Не торопись в мой дом – меня там больше нет» [песня «Романс»].

Ситуаций согласия между ними практически нет, и поэтому единственное место, где они могут быть счастливы, это вымышленный мир: «Этот остров,

где всё не так, /Как когда-то казалось нам, /Этот остров, где каждый шаг /
Словно колокол, рвёт небеса» [песня «Остров»].

Но в реальной жизни лирический герой воспринимает любовь, как
нескончаемую пытку [песня «Не кончается пытка»].

Возлюбленная не имеет чувств к герою: «И вот уже бледные тени
/Заглядывают нам в окно /Как будто бы здесь преступленье /Сейчас
совершиться должно /Но будет здесь нечто иное /Руки не коснется руки /И
лишь ожиданием зноя /Мы будем с тобою близки»; «Всё вернется, ты
вывесишь вновь / Два флага своих: печаль и любовь» [песня «Нет берегов»].

Даже если они сходятся, то несчастье окружает их: «Не в опере венской, /А в
клубе смоленском /Друг друга нашли. /Казалось – лишь малость /До счастья
осталось, /Ой ли? /.../ А чем виноваты? /Судьбою горбатой /Встречались
тайком. /А чем виноваты? /Откуда заплаты /На счастье таком?» [песня «Не в
опере венской»].

Мужчина и женщина в поэзии Шклярского неразрывно соединены
самой судьбой, им предначертано принадлежать друг другу, они идут по
земле бок о бок [песня «Две судьбы»] однако ужиться вместе не могут. Быть
счастливыми им мешает слишком большое сходство друг с другом: Ты –
Королева Ночи, /я – господин Никто /Когда сойдутся две темноты, /Настанет
рассвет, /А потом... [песня «Ты – Королева Ночи»].

Единственным счастливым героем оказывается персонаж песни «Из коры
себе подругу выстругал», который выдумывает себе возлюбленную: «А он
шел себе по свету, насвистывал./Из коры себе подругу выстругал».

Персонажи с физическими отклонениями от нормы.

Эта категория персонажей очень обширна: в одних текстах они становятся
центром лирического произведения, в ряде других – даны фоном, как
второстепенные образы. Чаще всего эти отклонения осознаются персонажем
и обществом как уродство.

Ярким примером такого героя может послужить Карлик Нос [песня
«Карлик Нос»]. Несмотря на своё явное физическое уродство, герой несёт в

себе доброту и высокоморальность: «Сам от слёз промок, / А другим помог, / Вот какой. / Всех врагов простил, / В сердце свет пустил / Вот какой!». Поэтому его положение среди настоящих монстров двойственно: «Свой-чужой среди уродцев». Не принимает его и общество. Карлик Нос остаётся почти изгоем, но! Обратим внимание на эти строки: «Лишь лопух да крапива, / Поймут некрасивого». Его духовное родство с этими полезными растениями, в то же время считающимися сорняками, очевидно. Карлик Нос одинок, но не абсолютно: он находит понимание среди подобных ему людей, некрасивых внешне, но прекрасных внутренне. За внешней некрасивостью при внимательном взгляде легко распознать внутреннюю красоту: «С первого взгляда он некрасив, / Со второго – безобразен. / Только речи его горячи, / Только прочь сомнения, прочь, / Самый звонкий крик – тишина, / Самый яркий свет – ночь». [песня «Самый звонкий крик – тишина»]

Таким образом, уродливый внешний облик в лирике Эдмунда Шклярского часто может послужить гарантией того, что перед нами высоконравственный персонаж.

Такая же ситуация и с Квазимодо из песни «Серебра!». Более того общество, отвергающее его, оказывается внутренне истинным чудовищем через прямое сравнение с гоголевским Виём: «Поднимите им веки, пусть видят они / Как бывает, когда слишком много в крови серебра».

В лирике Шклярского черты уродства могут приобрести даже неживые объекты: «Не соперник я другим / Фюзеляжем и хвостом...» [песня «Вертолёт»], опять же оказываясь способными на то, на что не способны «нормальные»: «Отрываюсь от земли. / Без разбега сразу взлёт...».

Но также в текстах немало число тех, кто, обладая физическими отклонениями, воспринимается просто как «особый», «странный», но никак не уродливый. Например, если собрать все характеристики Шамана [песня «У Шамана три руки»], получится по-настоящему фантастическое существо: и третья рука, и «крыло из-за плеча», и золотые ладони с нарисованными

глазами... и вновь – особые возможности героя: «Видит розовый рассвет / Прежде солнца самого, / А казалось, будто спит / И не знает ничего».

Внутренний мир в лирике Шклярского часто проявляется сильнее, чем внутренний : «Квазимодо не похож на обычных людей. Он физический урод, и это вызывает у других чувство превосходства. Но он по определению не похож на них! В этом – его превосходство над одинаковыми другими. А нет ничего обиднее, чем быть одинаковым... Квазимодо обладает избранностью. Заметность, очевидность уродства заставляет его преодолевать свой путь. Да, ему сложнее достичь чего-то. Но он обречен быть героем. Обречен быть героем с самого рождения!» [Эко2005: 48] И обреченность эта первоначально связана именно с его внешностью, с его уродством, а не с внутренним миром.

Следует сказать про персонажей героев в том плане, что они становятся «обречёнными» быть героями. Лунатики, не оглядываясь на агрессию окружающих, продолжают свой путь, неся безумные мысли в лунный город [песня «Лунатики»]. Герой песни «Из коры себе подругу выстругал», вообразив себе девушку, счастлив с ней, несмотря на то, что его считают сумасшедшим. А герой песни «Недобитый романтик» продолжает жить в своём выдуманном мире, несмотря на усмешки окружающих.

«В творчестве «Пикника» противопоставление «герой – остальной мир» часто выражается именно через наделение персонажей внешностью, отличной от внешности других людей, не соответствующей общепринятым канонам красоты: это и трехрукий Шаман, и урод Квазимодо, и великаны. Для того чтобы показать отличие своего духовного мира от духовного мира других людей, герою нужно как-то проявить себя. Персонажам Шклярского это делать не обязательно: их отличие от остальных видно, так сказать, невооруженным глазом».[Никитина2010: 215]

В отдельную подгруппу стоит выделить людей, способных к видениям, так называемых «пророков», исходя из терминологии В.А. Курской [Курская2010: 203-209]. Поиск некой «неведомой истины», «правды жизни»,

становится для них главным делом жизни. В эту категорию можно отнести алхимиков, о которых мы упоминали выше. Для них смысл жизни – поиск философского камня, поиск бессмертия.

История этих персонажей повторяется от песни к песне: пытаюсь донести некие сакральные истины до окружающих их людей, они наталкиваются на агрессию этого же общества по отношению к себе. Например, песни «Настрадался Нострадамус от людей», «Много дивного на свете». Получается, само мироустройство противится тому, чтобы эти знания были каким-либо образом переданы обычным людям. С этой точки зрения намного мудрее поступают те герои, которые этими знаниями обладают, но молчат: «На все вопросы рассмеюсь я тихо, / На все вопросы не будет ответа...» [песня «Иероглиф»].

А ведь знания очень важны в текстах Шклярского. Тема знаний в творчестве переплетается с мотивами глухоты, немоты, нехватки информации. Здесь снова можно вспомнить композицию «Разговор глухих». В песне «Немое кино» молчит целый город: «Видно да, в этом городе все заодно. / Видно, кем-то молчание заведено». В других текстах встречается особое «немые» песни: «Помни, что прошу я - исполни / Моё сердце наполни / Дивной песней без слов» [песня «Песня без слов»], «Стоны, слёзы слышатся / В пении немом» [песня «Железные мантры»]. Герои ряда текстов способны говорить, но молчат умышленно: «На все вопросы рассмеюсь я тихо, / На все вопросы не будет ответа...» [песня «Иероглиф»], «На слова ответь дыханием» [песня «Сердце бьётся на три четверти»], «Все молчат напряжённо, / Все об одном, / Сегодня клуб прокажённых/ Открывает сезон» [песня «Нет берегов»]. В песне «Отучи же меня говорить» лирическому герою только предстоит научиться молчать. В поэзии Эдмунда Шклярского к слову проявлено особое, мистическое отношение. Эта позиция ярко представлена в песне «Вот же это слово»: «Вот же это слово, с ног как будто сбило. / Слово – это ветер, а ветер – это сила». Слово рассматривается как исчерпываемый ресурс, который необходимо беречь. Отсутствие

необходимого слова в нужный момент оборачивается негативными последствиями для героев: «Бежать бы, да где это слово / Что крепче чугунных оков? / И жить нам приходится снова, / Себе не найдя двойников...» [песня «Себе не найдя двойников»]. Точно таким же концептом в лирике оказывается и знание – его правильное использование может помочь герою («И никто не узнает, как мы победим» [песня «Я невидим»]), его нехватка может и погубить (ситуация в песне «Инквизитор»: «Если бы были ещё силы, / Я б сказал ему: Мой милый, / Я не знаю, кто я, где я, / Что за силы правят миром /.../ Инквизитор мне не верит, / Заворачивает винт»). Но избыток информации оценивается также негативно: «Тайну тайн зачем да разгадывать, / Витиеватых слов да узор плести» [песня «Урим Туммим»]. По всей видимости, логическое, словесное осмысление некоторых истин может привести к их потере.

Такая позиция – ещё и позиция абсолютного доверия к миру, безграничного фатализма в сочетании с почти таким же безграничным оптимизмом: «Зачем знать, скажи, больше большего? / Зачем ждать, скажи, запредельного? / Что положено, и так сбудется...» (песня «Урим Туммим»), «Только небо далеко / Тонет в сумрачных волнах / И поэтому легко / Знать, что всё лишь пыль и прах...» (песня «Вдалеке от городов»), «И теперь всего будет сполна, / Будь что будет, спаси-пронеси» (песня «Самый звонкий крик – тишина»).

Есть герои, попавшие в странные ситуации: «Нет и нет, мне не до смеха, / Нет окна и дверь размыта; / Ведь пытать меня приехал / Сам Великий Инквизитор» [песня «Инквизитор»], «Хорошо тебе, не так ли? / Таять воском от свечей / С нарисованным пентаклем / На горячем на плече» [песня «Пентакль»]; герои, попавшие в особые взаимоотношения из-за собственных активных действий: «Так ешь мел, пей ртуть, жги кровь, будь скор» [песня «Навухудоносор»], «Кроме бархатного мрака / Он не видел ничего, / Упыри и вурдалаки / Сотоварищи его» [песня «Упыри и вурдалаки сотоварищи его»]. Наконец, герои, находящиеся в особых отношениях с обществом из-за своего

социального статуса (как более высокого, так и более низкого): песни «Фараон», «Навухудоносор», «Гильотины сеченье и верёвки петля», «Разбойники».

Следует сказать про образ зеркала в лирике Шклярского, который носит в основном агрессивный характер: «Истерзало пол-лица / Зеркало немое, / Ах, оставь же ты меня / Хоть на миг в покое» [песня «Ветер лилипутов»], «И видимо ему опять придётся / Вглядеться в зеркало и ощутить позор» [песня «Карлик Нос»]. Из-за этого герои текстов проявляют к зеркалам ответную агрессию: «Вот и бьём мы зеркала с плеча» [песня «И летает голова то вверх, то вниз»], «В зеркало плюются, над собой смеются – да» [песня «Нигредо»], «Идут хилые да хитрые, / Строят рожи зеркалам» [песня «От Кореи до Карелии»]. Эта агрессия носит странный характер: обращённая на зеркало, она проецируется и на отражение, которое герои не могут принять (по всей видимости, в этом и заключается единственная вина зеркала – оно показывает героям, какие они есть на самом деле). Преодоление этого неприятия собственной внешности возможно и, вероятно, является важным шагом: «Когда станет страшно богам / И почудится шорох в углах, / Они вспомнят тогда о себе самих / И полюбят себя в зеркалах» [песня «Это река Ганг»].

2.4.Реконструкция экзистенциальной картины мира Эдмунда Шклярского

Итак, героям поэзии Эдмунда Шклярского присуща саморефлексия, в которой они пытаются ответить на вопрос «Что есть бытие?», тем самым у них создаётся своя картина мира.

Для них мир является мимолётным и изменчивым. Осознав, что жизнь является непродолжительным явлением на фоне вечности, человек понимает, что его победы, как и рождение, смерть не имеют смысла, а сам он призрачен. Человек может попытаться изменить ход вещей, но из этого ничего не выйдет. Помимо этого он ощущает несовершенство мира. Так же этот мир ему представляется как мираж. Человек воспринимает себя и

чужим в нём. По этой причине герой Шклярского равнодушен к миру. В итоге он приходит к выводу, что смерть является его пристанищем. Страх перед будущим рождает желание предсказать его, но в этом смысла нет, ведь если даже жизнь предопределена, то оно не принесёт никакого удовлетворения. Чтобы видеть истину, нужно быть не похожим на других, то есть по общепринятым меркам сумасшедшим. Таким образом, проанализировав основные разновидности встречающихся в текстах Эдмунда Шклярского персонажей, мы приходим к выводу, что объединяющей для них всех категорией будет маргинальность в самом широком смысле этого слова, существование всегда в пограничном положении. Это и пространственное положение (нахождение в пути), и социальное (положение отверженного в обществе), и одновременная принадлежность к реальному и фантастическому миру. В целом – противопоставление героя обществу на основе одного или нескольких признаков.

Герой представляет мир абсурдным. Герой решает странствовать, идя по жизни, в которой ты не должен задумываться о её смысле, а так же и о чужой жизни.

Таким образом, наиболее активно заимствуются образы безумцев, уродов, странников, пророков из литературы и истории, которые вписываются в его картину мира.

Помимо этого любовь и смерть часто пересекаются. Ситуаций согласия между ними практически нет, и поэтому единственное место где они могут быть счастливы это вымышленный мир.

В творчестве «Пикника» противопоставление «герой – остальной мир» часто выражается именно через наделение персонажей внешностью, отличной от внешности других людей, не соответствующей общепринятым канонам красоты.

Таким образом, безобразная или просто «странная» внешность чаще всего служит для усиления контраста персонажей песен Эдмунда Шклярского с окружающими людьми и миром, для углубления

трагичности их пути. Они, как говорит сам автор, герои с самого рождения, их путь изначально – это преодоление трудностей, неприязни со стороны других людей. Они живут в своем, особом мире, и их особая внешность – это знак принадлежности этому иному миру.

Глава 3. Методическая часть

Практическое применения дипломной работы, считаем необходимым развернуть в плане преподавания факультативного курса, посвящённого теме «Рок-поэзии», который даст представление об истории развития рока как культурного явления.

Полагаем важным сделать конспект первого урока, дающего представление о роке, как об одном из музыкальных жанров.

Тема урока: История и особенности рока.

Цели:

- 1) дать представление об эволюции русского рока;
- 2) показать особенности русского рока;

Ход урока

Учитель: Сегодня речь пойдёт об актуальной теме: рок-поэзии. Наверняка, вы знаете многих исполнителей этого жанра и можете назвать их.

Начнём урок с показа фрагмента концерта группы «Алиса». Что вам показалось необычным в выступлении группы. Что бросается в глаза?

Ученик: Особый внешний вид, призванный эпатировать публику.

Учитель: Так выражается протестность – основа рока.

Предыстория: Зародился рок на Западе.

- 1) (Здесь ученик рассказывает про зарождение рока на Западе по заготовленному тексту, который помог ему составить учитель)
- 2) (Здесь ученик рассказывает про зарождение рока в Советском Союзе) по заготовленному тексту, который помог ему составить учитель.
- 3) Основным отличием русского рока от зарубежного является внимание к социальным и нравственным проблемам.

Для примера обратимся к песне А. Макаревича «Однажды мир прогнётся под нас».

Послушайте песню группы «Ария», определите основные мотивы и образы, отметьте характерные атрибуты рок-культуры.

(Песня группы «Ария» «Беспечный ангел»).

Учитель: Своего пика социальный рок достигает в 80-ые, что связано с именем В. Цоя. Его песня «Мы ждём перемен» стала гимном «героических восьмидесятых». По своему накалу и страстной жажде изменения существующего миропорядка она не уступает песне К. Кинчева.

(Песня В. Цоя «Мы ждём перемен»).

4) В 90-е годы происходит появление поп-музыки. И в это время начинают говорить о роке, что он «мёртв».

Что вы думаете об этом явлении?

5) А теперь поделимся на две группы. Одни будут представлять рок-музыкантов, а другие работников телеканала, где те в свою очередь делятся на журналистов, видеоператоров, звукорежиссёров (подбирающих необходимую композицию) и др. Итогом работы станет интервью.

Литература:

1). Алексеев, А. Кто есть кто в советском роке. Иллюстрированная энциклопедия отечественной рок-музыки/А. Алексеев, А. Бурлака, А. Сидоров. – М.: Издательство МП «Останкино», 1991. – 320 с. + 64 с. ил.

2) Троицкий, А.К. Рок-музыка в СССР: опыт популярной энциклопедии/Сост. А.К. Троицкий. – Ярославль: Книга, 1990. – С. 384, ил.

3) Щербенок, А.В. Слово в русском роке/ А. В. Щербенов // Русская рок-поэзия: текст и контекст: Сб. науч. тр. – Екатеринбург; Тверь, 1999. – Вып. 2. – С. 5-32.

Выводы

В данной дипломной работе целью было выявить экзистенциальное начало в лирике Эдмунда Шклярского. Результаты исследования:

1) Обоснован литературоведческий подход к текстам рок-музыкантов. Рассмотрены основные проблемы изучения рок-поэзии: а) неясность терминологии; б) комплекс проблем по вопросам анализа рок-текстов; в) соотнесение рок-поэзии с другими культурными явлениями. Относительно первого вопроса мы решили придерживаться мнения, что рок-текст – любой текст, исполняемый под рок-музыку. Относительно второго признали в целом целесообразность литературоведческого подхода (с некоторыми оговорками). Третья проблема не имеет никакого влияния на ход исследования, поэтому в данном случае оставим вопрос открытым.

2) Выявлена проблематика экзистенциального начала в рок-поэзии: а) конфликт героя с окружающей реальностью; б) Проблема смерти, войны, безумия как эксплицитно крайних, предельных состояний и ситуаций; в) экзистенциальные переживания героев по поводу собственного существования; г) проблема тяготения человека абсурдностью мироустройства.

3) Рассмотрено экзистенциальное содержание в рок-поэзии Шклярского.

Экзистенциальные переживания героя по поводу собственного существования приводит к тому, что он делает вывод, что единственная правильная модель поведения в таком мире – жить здесь и сейчас, без оглядки на прошлое и будущее.

4) Мы рассмотрели способы создания экзистенциального плана в лирических текстах Шклярского. Экзистенциальные состояния героев: безумцев, пророков, людей маргинального положения. Пребывание в таких пограничных состояниях позволяют герою видеть истину или нести идею.

- 5) Выявили варианты конфликта героя с окружающим миром: конфликт возлюбленных; пророка и общества.
- 6) Была предпринята попытка воссоздать экзистенциальную картину мира Шклярского, откуда был сделан вывод, что способом создания экзистенциального начала становится постановка автором в центральное положение в самом широком смысле маргинального героя в мире, носящего характер двойничества.

Список литературы

1. Алексеев, А. Кто есть кто в советском роке. Иллюстрированная энциклопедия отечественной рок-музыки/ А. Алексеев., Бурлака А., Сидоров А. – М.: Издательство МП «Останкино», 1991. – 320 с. + 64 с. ил.
2. Больнов, О.Ф. Философия экзистенциализма/ О. Ф. Больнов. - СПб.: Издательство «Лань», 1999. - 222 с.
3. Бахтин, М.М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике / М. М. Бахтин. М.: Художественная литература, 1975. - С. 309.
4. Бахтин, М.М. Проблемы поэтики Достоевского. - М.: Художественная литература, 1979. - С. 140.
5. Власова, А.А. Рок-альбом группы «Пикник» «Танец волка» (1984) и детский фольклор тоталитарного общества /А. А. Власова// Русская рок-поэзия: текст и контекст: Сб. науч. тр. – Екатеринбург; Тверь, 2008. – Вып. 10. – С. 197-202.
6. Воробьева, Е.С., Сидорова, А.П. «Кончается праздник»: к проблеме карнавального действия в творчестве группы «Пикник»/ Е. С. Воробьева, А. П. Сидорова // Русская рок-поэзия: текст и контекст: Сб. науч. тр. – Екатеринбург; Тверь, 2012. – Вып. 12. – С. 139-147.
7. Ганцаж Д. «Кто я?» - один из ключевых вопросов поэзии Эдмунда Шклярского / Д.Ганцаж // Русская рок-поэзия: текст и контекст: Сб. науч. тр. – Екатеринбург; Тверь, 2010. – Вып. 11. – С. 206-212.
8. Гавриков, В.А. Литературоведение vs поэтико- синтетический текст: в поисках метода/ В. А. Гавриков// Русская рок-поэзия: текст и контекст: Сб. науч. тр. – Екатеринбург; Тверь, 2011. – Вып. 12. – С. 19-28.
9. Гейко Ю. О вкусах спорят!/ Ю. Гейко // Комсомольская правда..- 1984. - №3.- С.4.

10. Давыдов, Д.М. Статус автора в русской рок-культуре/ Д. М. Давыдов// Русская рок-поэзия: текст и контекст: Сб. науч. тр. – Екатеринбург; Тверь, 2000. – Вып. 3. – С. 45-51.
11. Доманский, Ю.В. Русская рок-поэзия: проблемы и пути изучения/ Ю. В. Доманский // Русская рок-поэзия: текст и контекст: Сб. науч. тр. – Екатеринбург; Тверь, 1999. – Вып. 2. – С. 78-82.
12. Доманский, Ю.В. Рок-поэзия: перспективы /Ю. В. Доманский// Русская рок-поэзия: текст и контекст: Сб. науч. тр. – Екатеринбург; Тверь, 2012. – Вып. 14. – С. 167-174.
13. Доманский, Ю.В. Циклизация в русском роке / Ю. В. Доманский // Русская рок-поэзия: текст и контекст. – Тверь, 2000. – Вып. 3. – С. 99–123.
14. Доманский, Ю.В. Русская рок-поэзия: текст и контекст/ А. Н. Ярко. – М.: Intrada — Издательство Кулагиной, 2010. - С. 230.
15. История уродства / Под ред. У. Эко.- М.: "Слово/Slovo" , 2007. – С.203.
16. Иванов, С.А. Блаженные похабы: Культурная история юродства / Рос. академия наук. Ин-т славяноведения. – М.: Языки славянских культур, 2005. – С. 48.
17. Иванов, О. Какая музыка играет?/ О. Иванов // Комсомольская правда. – № 6. - С. 4.
18. Козицкая, Е.А. Академическое литературоведение и проблемы исследования русской рок-поэзии/ Е. А. Козицкая // Русская рок-поэзия: текст и контекст: Сб. науч. тр. – Екатеринбург; Тверь, 1999. – Вып. 2. – С. 136-143.
19. Константинов, А.В., Константинова, С.Л. Дырка от бублика как предмет «русской рокологии» / А.В. Константинов, С.Л. Константинова // Русская рок-поэзия: текст и контекст: Сб. науч. тр. – Екатеринбург; Тверь, 1999. – Вып. 2. – С. 56-64.
20. Курская, В.А. «Пророк и шаман: к проблеме героя в художественном мире Эдмунда Шклярского /В. А. Курская // Русская рок-поэзия: текст и

- контекст: Сб. науч. тр. – Екатеринбург; Тверь, 2010. – Вып. 11. – С 203-209.
21. Курская, В.А. Особенности женских образов и любовный конфликт в рок-поэзии Эдмунда Шклярского /В. А. Курская // Русская рок-поэзия: текст и контекст: Сб. науч. тр. – Екатеринбург; Тверь, 2012. – Вып. 12. – С. 147-155.
 22. Курская, В.А. Образ огня в поэзии Эдмунда Шклярского /В. А. Курская // Русская рок-поэзия: текст и контекст: Сб. науч. тр. – Екатеринбург; Тверь, 2008. – Вып. 10. – С. 19-197.
 23. Кормильцев, И., Сурова, О. Рок-поэзия в русской культуре: возникновение, бытование, эволюция /И. Кормильцев, О. Сурова// Русская рок-поэзия: текст и контекст: Сб. науч. тр. – Екатеринбург; Тверь, 1998. – Вып. 1. – С. 11-39.
 24. Круглов, Л. Мост Александра Македонского. История молодого человека 60-х годов XX столетия/Л. Круглов. - М.: Медиа-Мир, 2007. С. 148
 25. Курская, В. А. «Мир как будто надвое расколот»: предварительные замечания по поводу дуализма художественного мира Эдмунда Шклярского/В. А. Курская // Русская рок-поэзия: текст и контекст: Сб. науч. тр. – Екатеринбург; Тверь, 2012. – Вып. 15. – С. 186-191.
 26. Никитина, Е.Э. «Квазимодо – урод»: безобразные и странные персонажи Эдмунда Шклярского/ Е. Э. Никитина // Русская рок-поэзия: текст и контекст: Сб. науч. тр. – Екатеринбург; Тверь, 2010. – Вып. 11. – С. 212-220.
 27. Никитина, Е.Э. «Всё изменилось опять»: мимолётность бытия в песнях Эдмунда Шклярского/ Е. Э. Никитина // Русская рок-поэзия: текст и контекст: Сб. науч. тр. – Екатеринбург; Тверь, 2012. – Вып. 12. – С. 129-139.
 28. Никитина, Е.Э. «Приходит твоё королевство», или апология города в концертной программе «Королевство Кривых» группы «Пикник» / Е. Э.

- Никитина // Русская рок-поэзия: текст и контекст: Сб. науч. тр. – Екатеринбург; Тверь, 2008. – Вып. 10. – С. 202- 209.
29. Нежданова, Н. К. Русская рок-поэзия в процессе самоопределения поколения 70-80-х годов / Н. К. Нежданова // Русская рок-поэзия: текст и контекст. Сб. науч. тр. - Вып. 1. - Тверь: Твер. гос. ун-т, 1998. - 132 с. - С. 33-49.
30. Ницше, Ф. Так говорил Заратустра/Ф. Ницше.- СПб.: Лениздат, 2012. – С. 350
31. Ожегов, С.И., Шведова, Н.Ю. Толковый словарь русского языка/ С. И. Ожегов. - М.: ИТИ Технологии; Издание 4-е, доп., 2006 г. – С. 944.
32. Пилюте, Ю.Э. К вопросу о «плохой» и «хорошей» рок-поэзии / Ю. Э. Пилюте// Русская рок-поэзия: текст и контекст: Сб. науч. тр. – Екатеринбург; Тверь, 2012. – Вып. 14. – С. 245-267.
33. Пилюте, Э.Ю. Перерождение лирического героя в альбоме «Певец декаданса» группы «Пикник» / Ю. Э. Пилюте // Русская рок-поэзия: текст и контекст: Сб. науч. тр. – Екатеринбург; Тверь, 2012. – Вып. 15. – С. 234-245.
34. Ройтберг, Н.В. Что есть «Рок», или Экзистенциально-трагедийное начало как смысловая доминанта рок- // Русская рок-поэзия: текст и контекст: Сб. науч. тр. – Екатеринбург; Тверь, 201. - Вып. 12. – С. 67-78.
35. Сартр, Ж.-П. Экзистенциализм – это гуманизм/ Ж.- П. Сартр //Сумерки богов. – 1989. - С. 319-344.
36. Соколова, И.А. авторская песня: Определения и термины/ И. А. Соколова// Мир Высоцкого: Исследования и материалы. – 2000. – Вып.4. - С.234-256.
37. Современный экзистенциализм/ Т. И. Озейорман. –М.:Мысль, 1966. – С. 565
38. Скорлупкина, Д.Г «Театр Абсурда» группы «Пикник»: Специфика рецепций сильных позиций/ Д. Г. Скорлупкина // Русская рок-поэзия:

- текст и контекст: Сб. науч. тр. – Екатеринбург; Тверь, 2012. – Вып. 14. – С. 208-219.
39. Свиридов, С.В. Рок-искусство и проблема синтетического текста/ С. В. Свиридов // Русская рок-поэзия: текст и контекст: Сб. науч. тр. – Екатеринбург; Тверь, 2002. – Вып. 6. – С. 40-68.
40. Свиридов, С.В., Башлачёв, А. «Рыбный день» (1984): Опыт анализа/ С. В. Свиридов, А. Башлачёв // Русская рок-поэзия: текст и контекст: Сб. науч. тр. – Екатеринбург; Тверь, 2001. – Вып. 5. – С. 93-105.
41. С какой песней дружишь? // Комсомольская правда. -1984 г. -С. 4.
42. Синкевич, В. А. Феномен зеркала в истории культуры/А. В. Синкевич. - СПб., 2006. – С. 66.
43. Тимофеев, Л.И., Краткий словарь литературоведческих терминов: Кн. для учащихся / Ред.-сост. Л.И. Тимофеев, С.В. Тураев. – 2-е изд, дораб. – М.: Просвещение, 1985. – С. 208., ил.
44. Троицкий, А.К. Рок-музыка в СССР: опыт популярной энциклопедии /Сост. А.К. Троицкий. – Ярославль: Книга, 1990. – С. 384., ил.
45. Топоров В. Н. Миф. Ритуал. Символ. / В. Н. Топоров.- М.: Издательство «Прогресс», 1995. – С. 624.
46. Фоли, Дж. Энциклопедия знаков и символов/ Д. Фоли. - М.: Вече, 1997. – С. 512.
47. Французская литература. 1945–1990/ Н. И. Балашев. – М.: Наследие, 1995. – С. 928.
48. Щербенок, А.В. Слово в русском роке / А. В. Щербенюк// Русская рок-поэзия: текст и контекст: Сб. науч. тр. – Екатеринбург; Тверь, 1999. – Вып. 2. – С. 5-32.
49. Энциклопедия символов, знаков, эмблем/ В. Куклев. - М.:Локид, 1999. С. 490.
50. Ясперс, К. Духовная ситуация времени/К. Ясперс // Ясперс К. Смысл и назначение истории . - М.: Политиздат. -1991. С. 288-418

Интернет-источники:

1)Официальный сайт группы «Пикник» - Тексты песен группы «Пикник» [Электронный ресурс]/ Режим доступа: <http://www.piknik.info/lyrics>

2)«Урим Туммим»: комментарии [Электронный ресурс] // «Время Z» – журнал для интеллектуальной элиты общества: сайт. – Режим доступа: <http://www.ytime.com.ua/ru/50/2791>