

Сумской государственный педагогический университет  
имени А. С. Макаренко  
Факультет иностранной и славянской филологии  
Кафедра русского языка, зарубежной литературы и методики их преподавания

Майковская Виктория Игоревна

**ПОЭТИЧЕСКОЕ ОТКРЫТИЕ СОВРЕМЕННОСТИ В ЛИРИКЕ  
ВЛАДИМИРА ВЫСОЦКОГО**

Специальность: 014.025 Среднее образование. Язык и литература (русский)

Область знаний: 01. Образование

Квалификационная работа  
на получение образовательной степени магистра

Научный руководитель

\_\_\_\_\_ И.Б.Иванова,  
кандидат педагогических наук, доцент,  
доцент кафедры русского языка,  
зарубежной литературы и методики их  
преподавания

« \_\_\_\_ » \_\_\_\_\_ 20\_\_ року

Исполнитель

\_\_\_\_\_ В.И.Майковская

« \_\_\_\_ » \_\_\_\_\_ 20\_\_ года

Сумы 2020

## СОДЕРЖАНИЕ

	Введение	3
Раздел 1	Гуманизм поэзии Владимира Высоцкого	6
1.1.	Личность Владимира Высоцкого в контексте развития авторской песни в литературном процессе второй половины XX века	6
1.2.	Гуманистические идеалы в произведениях о войне и гражданской лирике автора	12
	Выводы по первому разделу	18
Раздел 2	Проблема свободы в поэтическом творчестве В. Высоцкого	20
2.1.	Традиции проблемы свободы в обществе в 1950-1970 гг. и конфликтность как принцип ее реализации в творчестве Владимира Высоцкого	20
2.2.	Образно-символическая семантика линии «судьба – свобода»	28
2.3.	Мотив несвободы как состояние затравленности и тотального несогласия с миром	34
	Выводы по второму разделу	40
Раздел 3	Сущность поэтического феномена «Владимир Высоцкий»	42
3.1.	Своеобразие синтетического дарования Владимира Высоцкого	42
3.2.	Культурно-аксиологический аспект творчества автора	47
3.3.	Колористика поэзии Владимира Высоцкого	51
	Выводы по третьему разделу	55
	Заключение	56
	Список использованной литературы	59

## ВВЕДЕНИЕ

Авторская песня является одной из разновидностей поэтического жанра второй половины XX ст. Изначально она предназначена для исполнения в сопровождении гитары или других инструментов. Сплав поэзии и музыки в этом жанре позволил В. Высоцкому в эпоху застоя «докричаться» до масс, разбудить разум и души людей.

Приход В. Высоцкого в авторскую песню был в значительной степени закономерен. Конец 1950 – начало 1960 гг. знаменуется как время, оцениваемое общественным сознанием «временем надежд». Оно стало началом поэтического творчества дерзкой и талантливой плеяды «громких лириков» – Е. Евтушенко, Р. Рождественского, А. Вознесенского; «поющих поэтов» Ю. Визбора, А. Галича, Ю. Кима, Е. Клячкина, Н. Матвеевой, Б. Окуджавы и др. Это было время поэзии, впервые заставившей советскую общественность задуматься над вопросами экономической и политической организации жизни в государственном и нравственно-духовном аспектах.

Поэзия Высоцкого разнообразна, в ней представлены многочисленные модели общественной жизни, различные образы героев. Она – отражение менталитета человека второй половины XX ст. На современном этапе общественно-культурного развития творчество В. Высоцкого воспринимается как востребованная обществом и филологической наукой инстанция. Немало исследовательских работ посвящены творчеству В. Высоцкого. Область высокоцковедения в литературе приобретает статус внутрилитературоведческой дисциплины, где творчество поэта подвергается многостороннему анализу и осмыслению.

Владимир Высоцкий был личностью разносторонней, синтезирующей в себе поэтические, музыкальные и актёрские способности. Ядром его художественного мира стала поэзия, органично вобравшая в себя иные

составляющие. Изучение специфики поэтического феномена «Владимир Высоцкий» позволяет выявить ряд закономерностей, связанных с развитием литературного процесса 1960-1980 гг., полнее и глубже оценить историю литературы обозначенного периода, выстроить некоторые теоретические закономерности. Масштабы и уникальность поэтического творчества В. Высоцкого неоспоримо обеспечивают ему достойное место в мировой словесности и свидетельствуют об актуальности темы данного исследования.

**Актуальность исследования** обусловлена недостаточной изученностью лирики В. Высоцкого как поэтического открытия современности, необходимостью осмысления поэтического феномена «Владимир Высоцкий» в современном теоретическом ракурсе, потребностью уточнения современного гуманитарного представления в междисциплинарном интегрировании, фокусирования литературного процесса в ограниченных временных рамках на основе рефлексии элементов литературной традиции в творчестве автора.

**Теоретико-методологической базой исследования** стали труды мыслителей С. Аверинцева, М. Бахтина, М. Бердяева, В. Виноградова, И. Есаулова, В. Захарова, И. Золотусского, Б. Кормана, Д. Лихачёва, Е. Мущенко, Ю. Тынянова, Б. Эйхенбаума и др. Учтён опыт высокоцковедов Е. Андриенко, Н. Волковой, Т. Вологовой, М. Гасановой, Н. Закурдаевой, Е. Климаковой, А. Кулагина, Т. Маликовой, Ж. Новохацкой, В. Попова, А. Прокофьевой, Т. Сафаровой, С. Свиридова, В. Скобелева, Е. Солнышкиной, Е. Сполоховой, Е. Шевякова, С. Шаулова, О. Шилиной. Ход и результаты исследования подвергались корректировке под влиянием статей П. Вицаи, А. Евтюгиной, А. Житеневой, Л. Томенчук, Н. Фисун и др.

**Целью исследования** является анализ произведений В. Высоцкого на предмет выявления факторов, обуславливающих поэтический феномен «Владимир Высоцкий» как синтетическое образование, обеспечивающее оригинальность, своеобразие и неповторимость лирики поэта, и восприятие его творчества как поэтического открытия современности.

Обозначенная цель требует реализации следующих **задач**:

- рассмотреть поэтическую систему поэзии В. Высокого;
- проследить в поэзии В. Высоцкого семантическую вариативность проблем, бытовавших в рамках литературного процесса 1960-1980 гг.;
- изучить факторы, формирующие феномен «Владимир Высоцкий».

**Объектом исследования** является поэтическое наследие В. Высоцкого.

**Предмет исследования** – факторы, обуславливающие поэтический феномен «Владимир Высоцкий» как синтетическое образование, а также способы его проявления.

В основу **методологии** исследования положен системно-аналитический принцип анализа художественного произведения. Цель и задачи определили выбор **методики исследования** на основе сочетания элементов культурно-исторического, социологического, типологического, герменевтического, биографического методов. Поставленные задачи решались в аспекте выявления культурно-аксиологической парадигмы.

**Научная новизна** определяется историко-литературным подходом к теме и заключается в попытке создания новой концепции феномена «Владимир Высоцкий», объединяющей его смысловую наполненность и функциональное значение.

**Практическая значимость** исследования определяется возможностью использования результатов в курсах истории русской литературы XX в., спецкурсах, а также в высшей и средней школе при проведении занятий, посвященных творчеству В. Высоцкого.

**Апробация магистерского исследования** состоялась на кафедре русского языка, зарубежной литературы и методики их преподавания Сумского педагогического университета им. А. С. Макаренка. Материалы исследования использовались в тезисах докладов и выступлений на Международных конференциях «Формирование языкового эстетического идеала средствами учебных дисциплин» (24 апреля 2020 г.) и «Мова – фольклор – література: аспекти міждисциплінарної взаємодії (до 185-річчя від дня народження О. О. Потебні)».

## РАЗДЕЛ 1

### ГУМАНИЗМ ПОЭЗИИ ВЛАДИМИРА ВЫСОЦКОГО

#### 1.1. Личность Владимира Высоцкого в контексте развития авторской песни в литературном процессе второй половины XX века

Авторская песня, известная как «бардовская» или «поэтическая», – современный жанр устной поэзии, сформировавшийся на рубеже 1950-1960 гг. в неформальной культуре студенчества и молодых интеллектуалов.

Данный жанр также называют «поющей поэзией», и он является древнейшим видом творчества, существовавшим в культурах практически всех народов. Представителей авторской песни часто называют «бардами», сопоставляя с древнегреческими лириками, русскими гусярами, украинскими кобзарями и т. д., исходя из того, что современный «бард», как и древний поэт, обычно сам поет свои стихи под собственный аккомпанемент на струнном инструменте. В XX в. таким инструментом была гитара.

Суть авторской песни – не в «авторском праве» на стихи, мелодию или исполнение. Данный жанр характеризуется утверждением автором в песне самостоятельной (от греч. «autos» – «сам») жизненной позиции, собственного мироощущения, права без посредников доносить смысл высказывания до слушателя, используя весь спектр средств устного общения (слово, музыкальную интонацию, тембр голоса, артикуляцию, мимику, жест и т. д.).

Отличительной чертой авторской песни является личностное начало, определяющее в ней содержание, манеру подачи, характер лирического героя и сценический облик автора, а также делающее это искусство глубоко интимным. В этих произведениях уровень доверия и открытости выше, чем в любом другом профессиональном творчестве. Они обращены лишь к тем, кто готов разделить с автором его мысли, чувства и душевное расположение.

Сущностными признаками авторской песни являются атмосфера взаимного доверия и взаимопонимания, возникающая в ходе обращенности автора к слушателю, переживаемые всеми присутствующими чувства общности и сопричастности, обобщенные О. Митяевым: «Как здорово, что все мы здесь сегодня собрались!» [2].

Данный жанр поэтического творчества является, по сути, не концертным, а скорее бытовым жанром — он родился в тесных дружеских компаниях и изначально рассчитан на теплоту неформального общения в кругу «своих». В настоящее время в формате фестивалей авторской песни этот круг значителен, но сохраняет неформальный характер: аудитория авторской песни состоит из множества дружеских компаний, осознающих свою духовную общность и принадлежность к особому социальному слою.

Истоки авторской песни — в бытовом городском романсе, в студенческом и дворовом фольклоре, в так называемой блатной песне, в народной песне, в популярной танцевальной музыке и песне советских композиторов первой половины XX в. Особое значение для ее становления имели песенные миниатюры А. Вертинского и лирика военных лет. Они стали почвой для незамысловатых мелодий бардов «первого призыва» — М. Анчарова, Ю. Визбора, А. Галича, Ю. Кима, Е. Клячкина, Ю. Кукина, Н. Матвеевой, Б. Окуджавы, А. Якушевой, и др. Особое место в этом жанре занимает творчество Владимира Высоцкого.

В развитии авторской песни выделяют несколько этапов. Первый продолжался примерно до середины 1960-х гг.. Его бесспорным лидером был певец «детей Арбата» Б. Окуджава. Данный период был окрашен неподдельным романтизмом, созвучным возрасту аудитории слушателя и господствовавшему на тот момент настроению в обществе. Авторская песня абсолютно точно передавала эйфорию социального оптимизма, господствовавшую в советском обществе. Поэтика того периода передает светлое мироощущение, лиризм, беззлобный юмор, напевную или романсную интонацию, которая по меткому высказыванию Ю. Визбора «совсем, не

поучала, а лишь тихонечко звала» [3]. Авторская песня того периода выражала идеализацию первых послереволюционных лет и гражданской войны, создавая романтические образы «комиссаров в пыльных шлемах», «маленьких трубачей» и т. д. Центральной темой поэзий этого романтического периода была «песня странствий» с характерными образами друга, прославления дружбы и дороги (пути) как воплощения «линии жизни». Сюжет стихотворных произведений был полон испытаний и надежд, поисков пути к себе и пути в неизведанное. Он обусловил новое название этого течения авторской песни – «туристская» песня, которая стала определяющим пластом песенного творчества тех лет и охватила широкий жанровый диапазон – от философской лирики до шутки, от незамысловатой «костровой» хоровой песни до хрупких романтических признаний.

На первом этапе своего развития авторская песня развивалась в пределах породившей ее среды, распространяясь «от компании к компании» изустно или в магнитофонных записях. Она не имела возможности публичного исполнения из-за своей видимой на первый взгляд несерьезности и интимности исполнения. Основным местом демонстрации и распространения были туристические слеты, со временем превратившиеся в ее подлинные фестивали. Среди других путей продвижения авторской песни на первом этапе – «капустники» творческой интеллигенции, поскольку именно интеллигенция составляла основную аудиторию слушателей. Для данного периода характерно отсутствие внимания со стороны власти, которая считала ее безобидным проявлением самодетельного творчества, элементом интеллигентского быта.

С середины 1960-х гг. социальный оптимизм в советском обществе сменяется апатией, расчлняясь на публичное, вынужденное следовать общественным нормам, и частное, приватное, предназначенное для «внутреннего» употребления. Второй период развития авторской песни характеризуют сменившие романтизм цинизм и социальная «шизофрения» (расщепление сознания интеллигенции). Последнее стало средоточием духовной жизни личности, что вызвало необычайный рост роли неофициальной



культуры, наполнившейся богатым содержанием, приобретшей невиданное ранее значение единственно доступного островка духовной свободы и получившей название «катакомбной» или «андеграунда». В поэтических произведениях данного периода билась живая мысль, она стала выражением настроений «внутренней эмиграции». Свободная сущность авторской песни воплотила демократизм форм этой культуры, основным лозунгом которой стало «поэт в России – больше, чем поэт» [4]. Ее проявлением стала устная, публично читаемая авторами поэзия, в последствии интегрированная официальной культурой и поставленная под жесткий контроль, а также «поющая поэзия», не требовавшая для своей публикации никаких иных средств, кроме голоса поэта и гитары. Последняя на протяжении всего этого периода оставалась свободной, несмотря на запреты и преследования властей, обретая зрелость и жанровую определенность, поднимаясь до явления высокой культуры и оставляя позади породившую ее самодеятельную песню. Голос поэта воспринимался как голос совести больного общества и был услышан всеми.

На данном этапе перед авторской песней были закрыты двери концертных площадок, издательств, радио- и телестудий. Авторско-исполнителей «поющей поэзии» изгоняли из творческих союзов, выталкивали в эмиграцию, нещадно и беспочвенно критиковали в печати. Некоторые талантливые произведения изредка, по недосмотру свыше, использовались в отдельных кинофильмах и спектаклях в качестве «фоновой» музыки.

Однако в обществе возник новый путь продвижения авторской песни: благодаря усердной нелегальной работе секретарей-машинисток на пишущих машинках (исторически первой и самой доступной форме «самиздата»), общество знало авторскую песню, пело, слушало, переписывало друг у друга. Авторская песня звучала публично не только на традиционных туристических фестивалях, напоминавших глубоко законспирированные дореволюционные маевки коммунистов, но и на «теневой», «левой» эстраде – за плотно закрытыми от посторонних дверями клубов, институтов и дворцов спорта.

Пытаясь совладать с ситуацией, советские власти попытались взять под эгиду комсомола клубы самодеятельной (первоначально – студенческой) песни. Но, чем сильнее было административное управление, тем откровеннее становилась авторская песня, развиваясь на энергетике осознанного противостояния. В лирике этого периода зазвучали ностальгия по прошлому, горечь потерь и предательств, стремление сохранить себя и свои идеалы, редющий дружеский круг, тревога перед будущим. Позднее эта линия была продолжена в творчестве С. Никитина, А. Дольского, А. Розенбаума, В. Долиной, О. Митяева, бард-рокеров А. Макаревича и Б. Гребенщикова. Однако, основным мотивом авторской песни второго периода является «песня протеста», у истоков которой стояли А. Галич, В. Высоцкий, Ю. Алешковский.

Влияние произведений А. Галича, его иронической, а иногда и откровенно сатирической трактовка советского бытия сформировала творчество Ю. Кима («Разговор двух стукачей», «Два подражания Галичу», «Моя матушка Россия» и др.), а также мотив затравленности и тотального несогласия с миром В. Высоцкого («Нет, ребята, все не так – все не так, ребята!»).

Владимир Семёнович Высоцкий родился 25 января 1938 г. в семье кадрового военного Семёна Владимировича и переводчицы с немецкого Нины Максимовны Высоцких. В 1953 г. В. Высоцкий начал заниматься в драматическом кружке под руководством артиста МХАТа В. Богомолова. В этом же году поэт создает свое первое стихотворение – «Моя клятва». 1955 г. Владимир Семенович оканчивает школу и поступает в Инженерно-строительный институт в Москве. Через полгода бросает институт и в 1956 г. поступает на актерское отделение Школы-студии МХАТ. В 1959 г. В. Высоцкий дебютировал в театральной постановке (Порфирий Петрович в «Преступлении и наказании») и киноленте (фильм «Сверстницы»).

С 1960 г. В. Высоцкий работает в Драматическом театре им. А. С. Пушкина в Москве, затем – в Театре миниатюр, а с 1964 г. – в Театре драмы и комедии на Таганке. Он снялся в 28-ми фильмах, участвовал в 15-ти спектаклях.

В 1961 г. В. Высоцкий пишет свою первую песню – «Татуировка»; в 1968 г. выходит первая пластинка автора – «Песни из кинофильма «Вертикаль»». В 1975 г. в сборнике «День поэзии» вышло стихотворение В. Высоцкого «Из дорожного дневника». Это была первая и последняя прижизненная публикация поэта. В феврале 1978 г. В. Высоцкому присвоили высшую категорию вокалиста-солиста эстрады. Творчество поэта насчитывает около 600 песен и более 850 стихотворений [5].

В. Высоцкий стал всенародным поэтом, выразителем и рупором своего времени, синтезировав необходимые для этого факторы: поэтический дар, острый ум, актерский талант, мужественную внешность, насыщенный неукротимой энергией и предельно «мужской» по тембру хриплый голос, великолепное чувство юмора. Это позволило ему придать авторской песне совершенно новый облик: поэт расширил интонационный словарь от традиционной народной песни до рока, предложил инновацию в виде распевания согласных, создающего особо выразительную форму подачи содержания, обогатил поэтический язык. Его последователями стали А. Башлачев, В. Цой, Ю. Шевчук, К. Кинчев и др.

С начала 1990-х гг. третий этап развития авторской песни перешел в спокойное, легальное русло. Количество «поющих поэтов» и их исполнительское мастерство продолжали расти, увеличивая количество профессиональных организаций, концертов, фестивалей, объем продаваемого музыкально-текстового контента. Однако, легализация катакомбной культуры привела к снижению накала страстей и исчезновению мотива протеста, существенно ослабив творческий импульс развития авторской песни. Поэты этого направления перестали быть социально значимым явлением и вернулись в породившую их интеллектуальную среду.

## 1.2. Гуманистические идеалы в произведениях о войне и гражданской лирике автора

Лирическое «Я» у В. Высоцкого многоликое: различия кроются в социальном статусе в виде профессий (рабочий, шофер, актер, ямщик, певец), социальной принадлежности (преступник, принц крови, царь, рыцарь) либо в ситуативной роли героя (пассажир, попутчик, собеседник, прохожий, наблюдатель). Поэтический мир автора изображает дураков и сумасшедших, воров и алкоголиков, чертей и покойников – персонажей, как правило отсутствующих в литературе. Субъект произведений В. Высоцкого – «маленький человек» XX в., а время – эпоха «маленьких людей», «винтиков» государственной машины. Объектом изображения в творчестве В. Высоцкого может быть и стадно-массовое сознание толпы («Песенка о слухах», 1969 [6, с. 134]; «Подумаешь – с женой не очень ладно...», 1969 [7, с. 359]; «Письмо рабочих тамбовского завода китайским руководителям», 1963 [7, с. 164]; «Товарищи ученые», 1972 [7, с. 154]; «Антисемиты», 1964 [7, с. 146]). В ряде стихотворений поэта в лирическом «Я» выделяются две части, приходящих в столкновение: «Мой Гамлет» (1972) [8, с. 299], «И вкусы, и запросы мои станы...» (1969) [8, с. 286].

Гуманистический идеал поэта прослеживается в его социальных стихотворениях; он раскрывается, прежде всего, в произведениях, описывающих разрушение идеологизированного сознания, как в стихотворении «Купола» (1977) [8, с. 237]:

Грязью чавкая, жирной да ржавою,  
Вязнут лошади по стремяна,  
Но влекут меня сонной державою,  
Что раскисла, опухла от сна [8, с. 237].

В центре гуманистического идеала – свободная от идеологии личность. В творчестве В. Высоцкого личность противопоставляется Системе и массовому общественному сознанию. Используя приемы комического, автор одним из

первых [9, с. 114] сумел вскрыть во многом ложный, идеологизированный характер массового сознания – стихотворение «Про глупцов» (1977) [6, с. 386]:

Первый выл: – Я физически глуп! –  
 Руки вздел, словно вылез на клирос, –  
 У меня даже мудрости зуб  
 Невзирая на возраст, не вырос!...  
 К синяку прижимая пятак,  
 Встрял второй: – Полно вам, загалдели!  
 Я способен все видеть не так,  
 Как оно существует на деле.  
 Эх! Нашел, чем гордиться, простак! –  
 Недостатком всего поколенья... [6, с. 386]

Эта тема раскрывается более полно как тема одурманенности сознания, его болезненной искаженности и является одной из самых горьких в поэзии Высоцкого – стихотворение «История болезни» (1976) [10]:

Я лег на сгибе бытия,  
 На полдороге к бездне,  
 И вся история моя –  
 История болезни...  
 Вы огорчаться не должны, –  
 Врач стал еще любезней, –  
 Ведь вся история страны –  
 История болезни [10].

Главный герой у поэта настолько тонко чувствует общую боль, что переносит болезнь целой страны на себя. В этом стихотворении герой является носителем своего гуманистического идеала, тонким, чувствительным, совестливым человеком с достоинством, глубоким внутренним миром и правильной нравственной позицией. Поэт одновременно противопоставляет своего героя времени и обществу, в котором он живет, и подчеркивает его сопричастность с ним. В творчестве В. Высоцкого раскрывается

противоречивость такой ситуации, описываются условия, которые личность отодвигают на второй план – стихотворение «Я никогда не верил в миражи...» (1979) [8, с. 335]:

И нас хотя расстрелы не косили,  
Но жили мы, поднять не смея глаз.  
Мы тоже дети страшных лет России –  
Безвременье вливало водку в нас [8, с. 335].

Герой В. Высоцкого как носитель гуманистического идеала поэта ищет в сопричастности с обществом не столько понимания или помощи, сколько самое себя. Он честен по отношению к самому себе, в возможности самореализации. На первый план в поэзии В. Высоцкого («Купола», 1977; «Я не люблю», 1969; «Спасите наши души», 1967; «Мне судьба до последней черты...», 1977) прямо или косвенно выходит понятие «душа» как цельный признак героя-носителя гуманистического идеала:

Душу, сбитую утратами да тратами,  
Душу, стертую перекатами, –  
Если до крови лоскут истончал, –  
Залатаю золотыми я заплатами –  
Чтобы чаще Господь замечал! [8, с. 238]

Понятие «душа» рассматривается автором как нечто сокровенное, присущее только тому человеку, который сохранил ее в себе. Она страдающая, заблудшая, потерянная, ищущая, призывающая к помощи:

Спасите наши души!  
Мы бредим от удушья! [6, с. 90]

Понятия «душа» соотносится у поэта с главным критерием его творчества: «Ни единою буквой не лгу» («Прерванный полет», 1973) [8, с. 315]. Ложь, предательство, приспособленчество для В. Высоцкого равносильны духовной смерти, что в стихотворении «Мне судьба до последней черты...» [8, с. 254] выражено предельно ясно:

Я до рвоты, ребята, за вас хлопочу!

Может, кто-то когда-то поставит свечу  
 Мне за голый мой нерв, на котором кричу,  
 И веселый манер, на котором шучу... [8, с. 254]

Данное произведение интересно тем, что в нем само слово «душа» отсутствует, но понимается косвенно. Автор использует рифмы, которые заставляют читателя «ждать» его появления в каждой следующей строке. Но несмотря на то, что это слово так и не появляется в стихотворении, состояние души автора читателю к концу произведения становится предельно ясным.

Носитель гуманистического идеала у В. Высоцкого – не романтический герой, вступающий в схватку с «мировым злом», а реальный человек со своими тревогами, бедами и радостями. Будучи реализатором глубоких гуманистических ценностей человека, он сознательно выбирает борьбу за правду, справедливость, творческую и личностную свободу.

Наиболее ярко гуманистические ценности и нравственный идеал поэта раскрыты в его военной поэзии. К теме войны он обращался на протяжении всего своего творческого пути, она была необычайно важна для него. Он вырос в военной семье – его отец и дядя были фронтовиками, много рассказывали о военном времени. Свою мотивацию к теме войны сам автор обозначал так: «Мы все воспитаны на военном материале ... мы дети военных лет – для нас это вообще никогда не забудется... мы «довоевываем» в своих песнях. У всех нас совесть болит из-за того, что мы не приняли в этом участия. Я вот отдаю дань этому времени своими песнями» [11, с. 136]. Эта позиция очень четко выражена в произведении «Баллада о борьбе» (1975) [6, с. 318]:

И пытались постичь –  
 Мы, не знавшие войн,  
 За воинственный клич  
 Принимавшие вой, -  
 Тайну слова «приказ»,  
 Назначенье границ,  
 Смысл атаки и лязг

Боевых колесниц [6, с. 318].

В «Балладе о войне» поэт осмысливает судьбу своего послевоенного поколения, «опоздавшего» на поля сражений и узнающего о подвигах и героях прошлого из книг. Военная тема раскрывается в одном из самых ранних стихотворений В. Высоцкого – «Ленинградская блокада» (1961) [6, с. 29]. Оно характерно тем, что одновременно вписывается в серию песен на улично-уголовную тему и тему войны: герой-маргинал – человек, переживший блокаду, и этим опытом автор объясняет его нынешнее социальное положение, апеллируя к тому, что в осажденном Ленинграде герой лицом к лицу столкнулся с несправедливостью в том, как власть предержащие переживали блокаду в сравнении с простыми людьми:

Граждане смелые, а что ж тогда вы делали,

Когда наш город счет не вел смертям?

Ели хлеб с икоркою, а я считал махоркою

Окурок с-под платформы черт-те с чем пополам [6, с. 29].

Данное произведение поднимает еще одну тему творчества В. Высоцкого – соотношение морали и уголовного права обществе. В стихотворении самые «граждане» преследуют бывшего блокадника, который в блокаду в отличие от них «не пил и не гулял», хотя с точки зрения законодательства его нынешнее поведение должно быть осуждено. Данное стихотворение примечательностью еще и точностью в деталях – приметой творчества Николая Гумилева и других поэтов-акмеистов, ценимых им в юности. В. Высоцкий четко прорабатывает окружающий героя предметный мир: «окурок с-под платформы черт-те с чем наполом» [6, с. 29]. В невзрачной, на первый взгляд, детали выражена целая судьба человека, научившего ценить и такое.

Тему соотношения морали и права В. Высоцкий развивает в двух других военных стихотворениях: «Все ушли на фронт» (1964) [6, с. 32] и «Штрафные батальоны» (1964) [6, с. 35]. В них представлены глубокие нравственные мотивы, ярко выражен гуманистический пафос, прорисована линия судьба –



свобода. Герои этих стихотворений – солдаты-штрафники, отправленные на фронт из сталинских лагерей, фактически это были смертники. Их бросали в прорыв на самых трудных участках фронта, точно зная, что цель будет достигнута любой ценой – за ними шли бойцы НКВД и стреляли в тех, кто повернул в обратную сторону. В бою у штрафников оставался только один выбор: стать победителями или быть убитыми:

У штрафников один закон, один конец –  
 Коли-руби фашистского бродягу!  
 И если не поймашь в грудь свинец,  
 Медаль на грудь поймашь «За отвагу»... [6, с. 35]

В этих произведениях раскрывается глубокий гуманистический посыл поэта, который доносит до нас боль и отчаяние за людей, часто не по своей воле оказавшихся в ситуации безальтернативности выбора.

Гуманистические идеалы в поэзии В. Высоцкого выражаются и прямо, и опосредованно. Их носителями выступают и люди, и неодушевленные предметы «Песня самолета-истребителя» (1968) [6, с. 104]. Использование героя-неодушевленный предмет наиболее ярко подчеркивает основной гуманистический посыл Высоцкого – неприятие зла, войны и насилия.

Одним из наиболее известных стихотворений, иллюстрирующих гуманистические идеалы В. Высоцкого, является «Братские могилы» (1964) [6, с. 36]. В нем поэт выражает свое ощущение войны как национальной трагедии, подчеркивая бесчеловечность этого явления:

Здесь раньше вставала земля на дыбы,  
 А нынче – гранитные плиты.  
 Здесь нет ни одной персональной судьбы,  
 Все судьбы в единую слиты [6, с. 36].

Через символ боли и отчаяния сквозит гуманистический пафос поэта, верность идеям добра и человеколюбия. Стихотворение отчетливо реализует гуманистические принципы В. Высоцкого: жизнь ради жизни, готовность принести любую цену во имя спасения других; раскрывает самые главные

нравственные ценности – верность, надежность, дружбу. «Военные» песни автора написаны не только о войне; ситуация войны в них требует проверки человеческих качеств. Именно в этом состоит его собственная поэтическая концепция: «Я вообще стараюсь для своих песен выбирать людей, которые находятся в самой крайней ситуации, в момент риска, которые в каждую следующую минуту могут заглянуть в лицо смерти, у которых что-то сломалось, произошло... И я часто нахожу их в военных временах...» [11, с. 136].

### **Выводы по первому разделу**

Формирование поэтического наследия В. Высоцкого происходило в период становления и расцвета авторской песни. Становление авторской песни как оригинального литературного жанра полностью совпало по времени с эпохой так называемой «оттепели»: потепление политического климата и ослабление цензуры стимулировали оживление общественной, культурной жизни и литературного процесса. В общественном самосознании возросла роль индивидуальных, личностных начал, интерес к жизни «частного человека». Студенческая молодёжь рубежа 1950-1960 гг. была охвачена лирическим настроением, желанием высказать что-то своё, личное, поделиться, объяснить и реализовать в собственных глазах и в глазах общества. Эти мотивы сформировали стремление к публичности, легальности, работе напоказ; сформировали публицистичность и полемический задор молодой поэзии, её зависимость от декламации. Стали популярны выступления с трибуны, с кафедры, с эстрады. Поэзия вышла на стадионы и площади. Это вызвало потребность во вкраплении в лирику эпических и драматургических элементов. Свежий круг ощущений и мыслей послевоенной советской молодежи был очень близок к ощущениям и мыслям общества.

Данный период характеризуется полемикой в обществе касательно «физиков» и «лириков». Утверждения, что человек эпохи научно-технической

революции живёт творчеством разума и искусство у него отходит на второй план, оказались несостоятельными: именно научно-техническая интеллигенция стала основным читателем и потребителем поэзии, а многие «физики» писали стихи, песни и прозу.

Своеобразие творчества В. Высоцкого, как показали результаты проведенного исследования, заключается в том, что автор не скрыт за страницами своих произведений. Их театральность является своеобразной и характерной особенностью – автор выступает в роли исполнителя действия. В. Высоцкий удивительно точно передал дух эпохи, в которой он жил, удовлетворяя вкусы «языковой» моды того времени.

Анализ произведений В. Высоцкого позволяет выделить их основной идейно-тематический вектор. Одним из наиболее сложных концептов его творчества является концепт «душа». Аксиологический концепт «душа» отражает у автора специфические черты национального мировоззрения, его идеалистический характер – приоритет иррационального, духовного над материальным, прагматическим. Душа определяется через эмоционально-экспрессивное пространство с неотъемлемыми характеристиками – широтой, простотой, бескорыстностью. В структуре концепта преобладает образная составляющая, синонимичность с психической деятельностью.

Художественный мир стихотворений В. Высоцкого строится как мир отношений между людьми, отношений с природой, с Богом. Центральной частью художественного мира автора является лирическое «Я». Образ лирического героя сложен и противоречив в экстремальной, военной ситуации или судьбе «конченого» человека. Ситуация вокруг героя формирует гуманистические идеалы поэта. В военной поэзии, где основным мотивом является отрицание войны, это призыв к миру и человеколюбие. В гражданской поэзии – это честь и защита человека, выдвижение на первый план человеческого достоинства как основной ценности общества.

## РАЗДЕЛ 2

### ПРОБЛЕМА СВОБОДЫ В ПОЭТИЧЕСКОМ ТВОРЧЕСТВЕ ВЛАДИМИРА ВЫСОЦКОГО

2.1. Традиция проблемы свободы в 1950-1970 гг. и конфликтность как принцип ее реализации в творчестве Владимира Высоцкого

Поэтическое открытие современности в творчестве В. Высоцкого связано темой свободы. Детальное изучение творчества автора позволило констатировать: понимание проблемы свободы у В. Высоцкого наиболее тесно соприкасается со взглядами экзистенциалистов и обусловлено политическим дискурсом 1960 - 1970-х гг. Проблема свободы определяет состояние личности и особенности ее индивидуальности в жизни каждого человека. Категория свободы обуславливает уровень духовности, определяя аксиологические аспекты бытия человека и порождая в человеческом сознании мысли, связанные с важнейшими философскими и мировоззренческими понятиями: выбора, ответственности, вины, творчества, самоопределения и т. д. В зависимости от нравственного выбора человека в тех или иных мировоззренческих аспектах определяется соответствующий ореол философских категорий, объясняющий бытие человека в целом и его жизненную позицию в вопросах мироздания.

Понятие свободы многогранно; его интерпретация во многом зависит от культурно-исторического контекста. Развитие научно-технического прогресса подтолкнуло к восприятию свободы как свободы человека от техники, которая якобы порабощает его, и свободы в достижении своих целей, желаний, намерений. В русской культуре представление о свободе связано с именами Н. Бердяева, Л. Шестова, В. Соловьева и др. Основные позиции представителей философии по вопросам свободы определили точки соприкосновения и с

философией В. Высоцкого.

Экзистенциализм как философское течение стал одним из наиболее признанных, популярных, продуктивных и наиболее влиятельных факторов эпохи в середине XX в. Человек выделился из всего состава универсума способностью выходить за пределы, в чем собственно и состоит его свобода, и проблема свободы обрела особо значимый статус. Ключевым вопросом экзистенциализма является понимание человеком фундаментальной специфичности своего места, статуса и значения в универсуме, осознания своей роли в бытии, признание свободы и ответственности. Среди своих предшественников экзистенциалисты указывают С. Кьеркегора, Ф. Достоевского, Ф. Ницше. Сильное влияние на экзистенциализм в целом оказали философия жизни и феноменология Э. Гуссерля.

В среде экзистенциализма существуют разные течения, определяющие понятие свободы и оказывающие влияние на ее восприятие обществом. Ж.-П. Сартр как представитель атеистического направления утверждал, что свобода каждого отдельного человека зависит не только от свободы других, но и от многих ситуаций – проектов [12, с. 411]. Представитель религиозного экзистенциализма К. Ясперс считал, что человеческое «Я» существует в реализации своих возможностей [12, с. 402]. Создатель оригинальной философской системы «позитивного экзистенциализма», снимающего крайности религиозного и атеистического течений, философ Н. Аббаньяно настаивал, что термины «философия» и «свобода» взаимно обуславливают друг друга: «Философствование – главным образом и по существу акт свободы. Там, где нет свободы, нет и философии. Философствовать – значит выбирать собственную позицию по отношению к жизни и к миру; этот выбор есть сама свобода» [13, с. 22]. По мнению Н. Аббаньяно каждая личность имеет право на свободу и тем самым она обретает свою ответственность и свою границу. Важнейшая роль в самоопределении субъекта, в его акте свободы, отводится философом «другому»: «Человек нуждается в помощи другого человека, не столько для того, чтобы сохранить свою телесную жизнь, сколько для того,

чтобы быть действительно самим собой» [13, с. 42].

Представитель персонализма Ж. Лакруа ставил проблему свободы во главу угла бытия личности, считая, что личность – это свободный человек. Понятие свободы для него имело фундаментальное значение: в идеале свобода должна стать фундаментальным отношением между всеми людьми. Свободу философ определял в соотнесении с понятием ответственности: «Свобода - это ответственность перед самим собой» [14, с. 139].

Свобода была главной темой всего философского творчества С. Левицкого, защитившего докторскую диссертацию по теме «Свобода как условие возможности объективного познания». Не отрицая полностью мысли ни одного из упомянутых выше философов, С. Левицкий считал свободу неотъемлемым атрибутом как бытия, так и человеческой личности, и утверждал, что понятие свободы можно употреблять в двух значениях: в смысле отрицательной свободы от чего-либо и в положительном смысле как ценности [15, с. 120].

Ф. А. фон Хайек писал об опасности ограничения свободы со стороны государства [16, с. 416]. Г. Маркузе утверждал, что государственные институты формируют у индивидов потребности, которые не являются истинными, делая человека несвободным [17, с. 6].

Проблема свободы активно изучалась представителями психологии как науки. В 1960–1970 гг. XX ст. Э. Фромм представляет свободу выбора человека как основную его сущность: «Несчастливая судьба многих людей – следствие несделанного ими выбора» [18, с. 231]. Шумную полемику и резкую критику вызвали идеи автора книги «По ту сторону свободы и достоинства» (1977) американского психолога Б. Ф. Скиннера, который считал, что подавление человека может быть облечено в такие формы, когда человек и не подозревает о нем, а, наоборот, считает себя свободным и счастливым [12, с. 587].

Проделанный обзор трудов 1950–1970 гг. позволяет сделать вывод об актуальности и значительности проблемы свободы для данного исторического периода времени, когда в культуре в ее различных исторических, национальных

и художественных формах широко представлены духовные искания человека, поиск им смысла жизни, самоопределение, человеческие способы самоосуществления. В этом истоки тематики и умунастроений, представленных в творчестве В. Высоцкого. Совпадение временного отрезка способствовало тому, что экзистенциализм в творчестве В. Высоцкого приобрел форму максимально заостренного на проблемах личности и ее свободы. Воззрения зарубежных политических мыслителей помогают доказать понять двоякое основание этой проблемы: во-первых, данная проблема вытекала из самого экзистенциального мировоззренческого настроения поэта; во-вторых, сама политическая система времени в еще большей мере актуализировала и обострила потребность реализации автором темы свободы в своем творчестве.

Актуальность проблемы свободы, ее понимание через отсутствие зависимости, ее представление путем самоопределения и необходимости выбора отображены в поэзии В. Высоцкого посредством конфликтности как принципа реализации проблемно-тематического потенциала текста. Выражение проблемы свободы автором иллюстрируется в контексте противостояния человека и машины. Во многих произведениях Человек и Самолет в поэтическом мире автора выступают главными действующими лицами одной ситуации, в которой понятие свободы приобретает новые и неожиданные оттенки, актуализируется в свете новых смыслов. Такие песни («Их восемь – нас двое...», «Песня самолета-истребителя», «Я еще не в угаре...», «Всю войну под завязку...») составляют структурно-семантическую модель как неотъемлемую составную часть всего поэтического мира.

«Их восемь – нас двое...» (1968) [6, с. 103] и «Песня самолета-истребителя» (1968) [6, с. 104] образуют своеобразный микроцикл, в котором отражается одно событие с различных точек зрения. В их основе лежит общий конфликт, проявляющийся на двух уровнях: 1) внешний – борьба между сражающимися сторонами, образующая сюжетную линию; 2) внутренний конфликт человека и машины, отображающий философские размышления автора.

В обоих произведениях ощущается вертикальная организация пространства между небом и землей («Земля – Воздух – Небо») как промежуточная, переходная ступень, приближающая к Богу. Основным фоном обоих стихотворений, на котором разворачиваются остальные события, является борьба. Бой сравнивается с игрой и ситуация принимается такой, какая она есть, с ее жесткими правилами и последствиями. Таким образом, мы видим не только видимый бой, но и внутреннюю борьбу в сознании летчика. Безусловно, эта борьба рассматривается автором как дорога внутреннего духовного развития.

В первом стихотворении, как у Н. Аббаньяно, важнейшая роль в самоопределении субъекта, в его акте свободы, отводится «другому»:

Взлетят наши души, как два самолета, -  
Ведь им друг без друга нельзя [6, с. 103].

Во втором стихотворении одушевленный самолет-истребитель не хочет подчиняться летчику. Автор вырисовывает две картины мира, в каждой из которых летчик и самолет стремятся реализовать свои цели и намерения, исходя из своих интересов. В обобщенном смысле такое противостояние можно воспринимать как решаемый поэтом конфликт между душой и телом человека, овеществленный в образах летчика и самолета-истребителя. Данную ассоциацию можно строить на основе «Словаря символов» Н. Жюльен, где «мотор («лошади») символизирует человека, водитель («возничий») разум» [19, с. 9]. Повествование ведется от имени самолета, однако в ходе конфликта пальма первенства переходит от одного действующего лица другому: вначале мы видим схему «Я – он», а затем: «Он – Я». Накал борьбы подчеркивается часто повторяющимися противительными союзами «а» и «но». Особо следует подчеркнуть перцептивную функцию текста, направленную на достижение максимального восприятия текста читателем или слушателем: наличие разговорной лексики и фразеологии («нам не светит с тобою»; «он рвет на себя» и др.), разговорного синтаксиса («разорванное» предложение, часть которого переносится на другую строку), интонации, троп и фигур речи,



особого тембра голоса, создающего звуковую ауру обеих песен.

Логика говорит о том, что самолет не может без летчика. Но автор опять возвращает к мысли Н. Аббаньяно о необходимости и роли «другого» в вопросе выбора свободы:

Ну что ж он не слышит, как бесится пульс:

Бензин – моя кровь – на нуле!

Данная фраза максимально выражает проблему свободы, поскольку ни один из героев стихотворения не может обойтись без другого. И далее – понимание этого:

Убит! Наконец-то лечу налегке,

Последние силы жгу...

Но что это, что?! Я - в глубоком пике, -

И выйти никак не могу!

В стихотворении «Я еще не в угаре...» (1975) конфликт только внутренний, разворачивающийся в сознании летчика, от лица которого ведется повествование, на двух уровнях: 1) между летчиком и самолетом, разыгранный в сознании летчика; 2) внутренняя борьба летчика с самим собой, со своими принципами и желаниями.

В стихотворении подчеркивается, что и самолет, и летчик являются неотъемлемой частью воздушного боя, и полное проявление их сущности может произойти лишь только в конкретной ситуации. Исход этой борьбы зависит от влияния судьбы, выступающей в качестве сверхсилы, которая управляет человеком. Она действует в совокупности с личными волеизъявлениями человека, что абсолютно созвучно экзистенциальным измышлениям философов того периода.

Интерес вызывает то, что летчик сравнивает самолет с дьяволом, приписывая ему отрицательные свойства, с которыми намерен бороться:

Я иллюзий не строю –

Я старый ездок:

Самолет – необъезженный дьявол во плоти [20].

Самолет в данном произведении двойственен, его сущность не однозначна, противоречива, что предполагает борьбу, хотя летчик уверен в сущности самолета: «Ты же мне с чертежей, как с пеленок, знаком...» [20]

Образ самолета в данной песне представляется как двойственное дуалистическое единство добра и зла, которые противостоят друг другу и не могут существовать отдельно. И именно в этом моменте заключено зерно свободы, которое впоследствии вырастает в философскую проблему: самолет вопреки ожиданиям летчика может сломаться, а может не сломаться. Неустойчивость ситуации, возможность неоднозначности ее исхода подчеркивается употреблением слов «иногда», «вдруг» и их повторением.

Категория свободы выносится поэтом за рамки одушевленности и вкладывается во все существующее на земле. Борьба с самолетом, воплощающим образ дьявола и правды-добра одновременно, превращается для летчика в борьбу за собственное «Я», за отстаивание своего права на свободу и выбор. Отсюда вся песня может быть интерпретирована на уровне внутреннего подтекста как борьба человека за свою свободу и независимость с любой ипостасью реального мира. Актуализация проблемы свободы как главного фактора человеческого существования, совершается с помощью гротеска, доходящего до абсурда.

В произведении мысленный спор летчика с самолетом идет на равных – они оба выступают как две равновеликие силы, готовые сразиться в своей родной стихии, и показать, кто на что способен:

Ты свое отгулял до последней черты,  
Но и я пропетлял на таких вот, как ты... [20]

Одушевление самолета позволяет подойти к вопросу о свободе индивида в социуме. Изначально социальная среда предполагает многообразие действий, поступков, запросов, потребностей каждого из ее участников. Но ее нормальное существование возможно при условии уважения каждым отдельным индивидом этих потребностей со стороны других индивидов. В то же время, необходимо осознание каждым человеком, не ущемляя право на свободу

других людей, выполнять свой долг.

В стихотворении «Мы взлетали как утки...» (1975) через противостояние Человека и Машины автором проблема свободы рассматривается как проблема выбора собственной позиции:

Нам казалось – машина не хочет

И не может работать на нас [21].

Летчик в стихотворении – человек сомневающийся, находящийся в постоянном поиске самого себя, который одновременно пытается понять другого и найти выход своим амбициям. Свое «Я» рождается в нем в тот момент, когда он пытается соотнести свои действия с желаниями другого. Стихотворение «Мы взлетали как утки» продолжает тему «другого» при решении проблемы собственной свободы:

Завтра мне и машине в одну дуть дуду

В аварийном режиме у всех на виду.

Ты мне нож напоследок не всаживай в шею!

Будет взлёт – будет пища: придётся вдвоём

Нам садиться, дружище, на аэродром,

Потому что я бросить тебя не посмею [21].

Летчик-герой данного стихотворения – личность диалогическая, что позволяет создать резкое чередование моментов конфликтных ситуаций и попыток примирения на протяжении одной песни, поддерживает напряженность конфликта, обеспечивает динамичность сюжета. Каждый конфликтный фрагмент моментально опровергается последующей развязкой и примирением, выдвигая на передний план другие поступки и поиск других философских смыслов. Проблема свободы решается через заданную тему игры, поскольку человек, вступая в определенный социальный контакт, становится участником общения, а значит, и участником игры. Летчик остается свободным настолько, насколько позволяют правила этой игры, чтобы сохранить себе и машине жизнь. Попытки летчика вырваться за рамки пространства игры можно рассматривать как поиски человеком совершенной формы человеческих

взаимоотношений. В анализируемой песне герою не удастся отказаться от игры, поскольку он не видит в самолете как напарнике достойного партнера для таких взаимоотношений.

Диалогичность личности летчика важна в том смысле, что именно в диалоге эта личность развивается, в своем развитии проходя стадии своего становления, обрастая все новыми понятиями и философскими категориями. В конечном итоге автор мастерски снимает все противоречия вопросом в последних строках песни: «Кто сказал...?!» Эта фраза выступает точкой в споре и финальной чертой в развитии личности летчика.

## 2.2. Образно-символическая семантика линии «судьба – свобода»

Понятие свободы в поэзии В. Высоцкого тесно связано с понятием судьбы, создавая целостную образно-символическую линию. Наиболее наглядно эта связь прослеживается в стихотворениях «Песня микрофона» (1971) и «Кони привередливые» (1972).

В произведении «Песня микрофона» (1971) автор четко выстраивает линию: «Я – Он – Другой», по которой развивается конфликт на основе столкновения противоположных точек зрения, что определяет характер стихотворения. Через все произведение проходит мысль ограниченности свободы, вербализуясь в рефрене:

Сколько раз в меня шептали про луну,  
Кто-то весело орал про тишину,  
На пиле один играл – шею спиливал, –  
А я усиливал, усиливал, усиливал ... [8, с. 294]

Изменить состояние ограниченности свободы герой не может потому, что это его профессия:

В чем угодно меня обвините –  
Только против себя не пойдешь:  
По профессии я – усилитель, –

Я страдал – но усиливал ложь [8, с. 295].

Объективная причина ограниченности свободы формирует мотив судьбы, ведущей человека: герой не властен над ней. Это понимание усиливается словосочетаниями «сколько лет» и «сколько раз», создающими ситуацию, повторяющуюся постоянно и многократно. Не имея возможности пойти против судьбы, герой надеется, что его судьбу изменит «Он» – тот, кто поет в микрофон, и для кого не нужно усиливать ложь, потому что этой лжи нет априори:

Стоп! Вот – тот, на кого я надеюсь,

Для кого я все муки стерпел [8, с. 294]

У героя появляется надежда усиливать правду или высказать свою волю, если его воля совпадет с волей этого «Другого». Неоправданность надежды порождает протест:

Застонал я – динамики взвыли, –

Он сдавил мое горло рукой...

Отвернули меня, умертвили –

Заменяли меня на другой [8, с. 295].

Внутренний протест реализуется в протесте-действии: герой «застонал», от чего его динамики нарушили поток словесного бальзама и потоки, но своеволие не осталось безнаказанным. В стихотворении автор применяет интересный подход: «другой» – это я, но не совсем в том же понимании: «Я» и «Другой» прямо противоположны друг другу:

Тот, другой, – он все стерпит и примет, –

Он навинчен на шею мою.

Нас всегда заменяют другими,

Чтобы мы не мешали вранью [8, с. 296].

В произведении выстраивается четкая линия «судьба – свобода»: профессия как ограничитель свободы в случае протеста для героя оборачивается трагедией, ему не дают возможности стать свободным. Проводя экзистенциальную линию «Свобода – это Правда», автор подчеркивает

невозможность выбора, поскольку того, кто «не как все» заменяют на такого, который «как все».

Более остро мотив свободы звучит в произведении «Кони привередливые» (1972), переплетаясь с мотивом судьбы и получая свое раскрытие через данную категорию. В отличие от стихотворения «Песня микрофона» (1971), герой борется не с ограниченностью свободы, а с судьбой в ее понимании как стихийной силы, с которой человек не может совладать априори. Обреченность судьбы героя подчеркивается такими существительными, как «обрыв», «пропасть», «край», обозначающими последнюю опасную черту, которую можно незаметно перейти, обрекая себя на верную гибель. Судьба обрисована автором в образе коней, неудержимо несущих человека по жизни. Герой полностью под влиянием судьбы и не в силах ей противостоять. Судьба управляет человеком, он несвободен по самой своей сути. Такая позиция, такой стиль жизни единственно возможны для лирического героя и имеют очень личностный оттенок. Это абсолютно иной ракурс рассмотрения линии «судьба – свобода»:

Чуть помедленнее, кони, чуть помедленнее!

Вы тугую не слушайте плетть!

Но что-то кони мне попались привередливые –

И дожить не успел, мне допеть не успеть [8, с. 307].

Однако, изменение ракурса не снимает экзистенциальной окраски произведения: героя песни, пугает не власть судьбы как таковая, порождающая несвободу, а то, что он не «успеет дожить» и «допеть», то есть не успеет реализовать свою волю на Земле. В данном стихотворении экзистенциальный мотив реализации своей воли воплощается наряду с экзистенциальным мотивом свободы. Такой поворот сюжета абсолютно в контексте экзистенциальной философии: человек несвободен по отношению к судьбе, но он свободен и волен в выборе образа своей жизни, ее целей и путей их достижения.

Таким образом, в первом произведении автор обращается к свободе

объективной, не зависящей от человека, во втором – к свободе субъективной, свободе-судьбе, выбор которой делается по воле человека, и зависящей от самого человека и ни от кого больше.

В противовес этим стихотворениям у В. Высоцкого в линии «судьба – свобода» прослеживается манифестация неограниченных возможностей человека в стихотворениях, посвященных борьбе со стихией. Наиболее яркими представителями этой линии являются произведения «горного» цикла: «Прощание с горами» (1966), «Песня о друге» (1966), «Здесь вам не равнина...» (1966), «Скалолазка» (1966). Герои «альпинистских» произведений В. Высоцкого воспринимают свою встречу с горами (со стихией) как праздник:

Внизу не встретишь, как ни тянись,  
За всю свою счастливую жизнь  
Десятой доли таких красот и чудес [22, с. 96].

Горы в поэзии автора – символ судьбы, которая может и должна быть покорена:

Кто здесь не бывал, кто ни рисковал –  
Тот сам себя не испытал [22, с. 96].

Один из центральных мотивов в «горном» цикле – мотив непокоренной вершины, который в более общем смысле воспринимается как мотив не достигнутой еще цели:

Весь мир на ладони – ты счастлив и нем  
И только немного завидуешь тем,  
Другим – у которых вершина еще впереди [22, с. 97].

Песням этого цикла присущ тот же экзистенциальный мотив «другого», в помощи которого нуждается человек. Однако в сюжете отсутствует конфликтность, заменяясь действием, выражающим беспокойство:

А потом на каждом нашем восхождении –  
Ну почему ты ко мне недоверчивая?! –  
Страховала ты меня с наслаждением,  
Альпинистка моя гуттаперчевая! [22, с. 100]





Так лучше – чем от водки и от простуд,  
 Другие придут, сменив уют  
 На риск и непомерный труд, –  
 Пройдут тобой не пройденный маршрут [22, с. 96].

Неумолимость судьбы в этих произведениях сводится к минимуму: «Что же делать – и боги спускались на землю [22, с. 93]. Автор демонстрирует, что невозможно постоянно совершать волевые беспрецедентные усилия, жить на вершинах духа, но нужно стремиться подниматься до них, чтобы осознавать в себе скрытые, дремлющие силы и реализовать их. В «альпинистских» произведения В. Высоцкого предельно четко организовано пространство «верх – низ», последовательно выдержано и очень наглядно выражено отношение к «верху» как к области лучшей, чем нижняя, земная:

Внизу не встретишь, как ни тянись,  
 За всю свою счастливую жизнь  
 Десятой доли таких красот и чудес [22, с. 96].

Разработанная автором оппозиция «верх – низ» в лирике В. Высоцкого носит отчетливо новаторский характер. Поэт подчеркивает не только и не столько традиционное противопоставление полюсов друг другу, сколько их равноудаленное противостояние – середине с её повседневной обыденностью. И в этом отношении «низ» ассоциируется у автора с судьбой как сверхсилой, а низ – со свободой как проявлением воли. В стихотворениях «горного» цикла нет обреченности: «края», «пропасти», «обрыва», как в произведении «Кони привередливые»:

Нет алых роз и траурных лент,  
 И не похож на монумент  
 Тот камень, что покой тебе подарил, –  
 Как Вечным огнем сверкает днем  
 Вершина изумрудным льдом  
 Которую ты так и не покорил [22, с. 96].

Образ вершины – идеала духа и символа свободы противостоит образу

«края», «пропасти», «обрыва» – символу неумолимой судьбы, под влиянием которой находится человек, и которая ограничивает его свободу. Произведения «горного» цикла концентрированно выражают не только экзистенциальное понимание свободы, но и декларируют ее как наивысшую человеческую ценность.

### 2.3. Мотив несвободы как состояние затравленности и тотального несогласия с миром

Проблема свободы в поэтическом творчестве В. Высоцкого широко представлена и от обратного – выражением тотального несогласия с миром «все не так». Наиболее ярко выражение «тотального несогласия с миром» находит свое воплощение в произведении «Моя цыганская» (1967/68), своеобразным рефреном в которой выступает оценочно-смысловая конструкция «все не так» [23, с. 157]. По сюжету вокруг героя меняется пространство, формула его восприятия мира остается неизменной во всех сферах и пространствах. Надежды на утренние перемены оказываются напрасными:

Но и утром все не так,  
Нет того веселья:  
Или куришь натошак,  
Или пьешь с похмелья [22, с. 134].

Состояние затравленности подчеркивается тем, что автор в одной строфе помещает два полюса жизни, две противоположности: «церковь» и «кабак». Сосуществование их в одной плоскости в стихотворении позволяет поэту объяснить истоки несогласия с миром: кабаки отвергаются как своеобразный «рай для нищих и шутов», в котором человек, стремящийся к свободе, ощущает себя «как птица в клетке»; но в тот же момент сомнению подвергается и другая крайность бытия – непорочность церкви, в которой, как и в кабаке, герой ощущает «смрад» и «полумрак»:

В церкви – смрад и полумрак,

Дьяки курят ладан...

Нет, и в церкви все не так,

Все не так, как надо! [22, с. 134]

В произведении автор прибегает к своему излюбленному приему, сравнивая свободу с горой:

Я – на гору впопыхах...[22, с. 134]

Гора как символ свободы воспринимается героем потому, что это место, где он может быть ближе к Богу. Однако ощущения свободы не появляется и здесь, и автор вводит новый символ свободы – «чисто поле» как пространство, символизирующее открытый, свободный, безграничный мир, и дорогу как путь к этой свободе. Однако герой, попавший туда, куда стремился, вдруг обнаруживает: «...Света – тьма, нет Бога!..». Это противоречие и порождает состояние затравленности, поскольку отсутствие для героя Всевышнего провоцирует крах надежд на свободу. Более того:

Вдоль дороги – лес густой

С бабами-ягами,

А в конце дороги той –

Плаха с топорами [22, с. 135].

Дорога, ведущая к свободе, оказывается не такой уж возвышенно чистой, а долгожданная свобода, которой эта дорога заканчивается, имеет страшный образ «плахи с топорами». Этим символом автор ставит под сомнение наличие свободы как ценности вообще и пути ее достижения в частности для героя, что, собственно, и составляет суть состояния затравленности.

С другой стороны, хаотичное движение «на гору впопыхах» и «по полю вдоль реки» говорит о том, что герой этого произведения не стремится к цели и не видит правильного пути к ее достижению (в отличие от героев «альпинистских» стихотворений, которые всегда точно знали путь к свободе):

Ты идешь по кромке ледника,

Взгляд не отрывая от вершины...[8, с. 203]

В повествовании автор констатирует фактическое несоответствие

действительности внутренним запросам индивида, что вытекает из констатации описания дороги как ложного пути в неправильном направлении. С учетом времени создания стихотворения, можно предположить, что В. Высоцкий сравнивает дремучий лес и непроезжую дорогу с образом страны, которая также движется в неправильном направлении, что усиливает состояние затравленности героя. Дорога к свободе у автора названа «дальней», а густой лес символизирует собой препятствие. Эти символы подобны символам «края», «обрыва», «пропасти» из стихотворения «Кони привередливые» и указывают на безволие героя. В новом ракурсе поэт обрисовывает мотив судьбы: герой хочет, но не может свернуть с намеченного для него пути (в отличие от героя в произведении «Кони привередливые», который сам выбрал этот путь). Героя по жизни ведет не собственная воля, а судьба, поскольку для этого существуют объективные обстоятельства:

И ни церковь, ни кабак —

Ничего не свято!

Нет, ребята, все не так!

Все не так, ребята... [22, с. 135].

В отличие от стихотворения «Песня микрофона» (1971), в котором судьба оказывается сильнее воли героя, автор демонстрирует констатацию этого факта и полное смирение героя с ним, в стихотворении «Моя цыганская» (1967/68) герой выступает против существующего устройства мира. Протестные настроения, присущие этому произведению, выражаются в вытекающей из контекста мысли, что дорога не должна быть окутана темным лесом, который не позволяет самому выбрать путь, заставляя идти по предназначенному судьбой. С точки зрения символики, созданной автором в произведении, человек волен сам выбирать свою «дорогу», а концом этой «дороги» не может быть «плаха с топорами». Смысл произведения, заложенный автором, выражает его собственную позицию: благодаря свободе, способности человека действовать в соответствии со своими интересами и целями, опираясь на волю и признание объективной необходимости,

появляется возможности самореализации, эффективность использования которой позволяет оценить жизнь человека и придать ей смысл с иным концом, нежели «плаха с топорами».

Тоска, маета, выход из которых лишь в стремительном движении, бешеной скачке, разудалой пляске, архетипичны, присущи русской ментальности. Такое мироощущение характерно для русского человека с живущим в его душе иррациональным началом, и использовано автором для выражения позиции несогласия: человек пришел в мир, чтобы идти своей дорогой, проявляя свою волю. Данная тема раскрывается В. Высоцким в стихотворении «Охота на волков» (1968) [22, с. 374]. Позднее эта тема будет подниматься А. Розенбаумом в песне «Одинокый волк», И. Кучиным в «Человек в телогрейке», В. Медяником в «Мы – волки», А. Маршалом в «Волчонке».

Анализируя это стихотворение, как исходную берем точку зрения С. Свиридова, работа которого характеризуется высоким уровнем исследования [24; 25]. Анализируя пространственно-временную организацию произведения и его мотивы, С. Свиридов приходит к выводу: в самом общем и главном модель «охота» ориентирована на проблему свободы в том смысле, что сама по себе «охота» проблематизирует онтологическую несвободу человека, его полную независимость от законов мира, тем самым создавая условия для несогласия человека с данным всеобщим порядком [24, с. 146]. Акцент в работе С. Свиридова сделан также на соотношении двух текстов диалогии в их временном разделении на десять лет, в связи с чем образы и мотивы претерпевают определенные изменения.

В произведении «Охота на волков» (1968) [22, с. 374] тема свободы находит свое выражение в мотиве ограничения героя. Сужение рамок свободы делается автором как в пространственном и во временном отрезках:

Оградив нам свободу флажками,

Бьют уверенно, наверняка [22, с. 374].

И в то же время:

Волк не может, не должен иначе.

Вот кончается время мое... [22, с. 375].

Герою-волку, от имени которого ведется повествование, существование в определенных рамках навязано свыше. В структуре произведения автор вербально создает замкнутый круг с помощью понятия «номера», заключающее в себе смысл упорядоченности и лишаящее героя имени, а, следовательно, и своего «Я», а также понятий «традиции», «запрет», которым он слепо должен подчиниться.

В. Высоцкий мотив «другого» переводит в множественное «мы» и возвращается к приему конфликтности и диалогичности главного персонажа стихотворения. В произведении формируется оппозиция «Я» – «Мы», а конфликтность основывается на несогласии с всеобщим подчинением «Мы» диктату:

Мы, волчата, сосали волчицу

И всосали: нельзя за флажки! [22, с. 374]

Мы затравленно мчимся на выстрел

И не пробуем – через запрет?! [22, с. 375]

Но если в стае волков такая ситуация определяется природой естественным образом, то человек мыслит, находя для себя другие возможности. Стихотворение «Охота на волков» (1968) провозглашает главную идею автора: человек живет для самореализации всех своих возможностей; существующий же порядок убивает в личности всякую индивидуальность, закрывая все пути к самореализации. Налицо экзистенциальный конфликт между ложными потребностями, по Г. Маркузе навязываемыми индивиду, и свободой самого индивида. Мотив несогласия с миром подкрепляется победой главного героя, придавая в конце произведения мажоритарность в целом пессимистическому произведению и схематично возвращаясь к «горному» циклу произведений автора:

Я из повиновения вышел –

За флажки, – жажда жизни сильнее!

Только сзади я радостно слышал

Удивленные крики людей [22, с. 375].

Термин «удивленные автором используется неслучайно: он подчеркивает возможность проявления воли на пути к достижению свободы.

Помимо «Я» и «Мы» в стихотворении поэт вводит третье действующее лицо – судьбу как понятие «охотники» или «егеря»:

Из-за елей хлопочут двустволки –  
Там охотники прячутся в тень, –  
На снегу кувыркаются волки,  
Превратившись в живую мишень [22, с. 374].

В отличие от ранее рассмотренных произведений, в данном судьба – не фон для диалога, а активно действующий герой:

Не на равных играют с волками  
Егеря – но не дрогнет рука, –  
Оградив нам свободу флажками,  
Бьют уверенно, наверняка.

Она продолжает у автора оставаться сверхсилой, определяющей возможности человека на пути к свободе:

Тот, которому я предназначен,  
Улыбнулся – и поднял ружье [22, с. 375].

Как и в предыдущих произведениях поэта, борьба продолжает оставаться неравной и несправедливой. Однако, в данном произведении неутомимая жажда свободы и воля помогают лирическому герою вырваться за пределы очерченных пространственных и временных категорий и найти свой собственный, ни от кого не зависящий жизненный путь, позволяющий реализовать внутренний потенциал личности. Такова же схема и стихотворения «Конец «Охоты на волков», или Охота с вертолетов» (1978), отражающего философскую рефлексию о границах человеческой свободы. Глубоко затаенный внутренний протест против ограничения свободной воли заканчивается победой воли и получением свободы:

Улыбаюсь я волчьей ухмылкой врагу,

Обнажаю гнилые осколки,

А на татуированном кровью снегу –

Таёт роспись: мы больше не волки! [6, с. 413]

Эффект вкуса свободы, ее цена определены строкой «на татуированном кровью снегу». Несмотря на жуткость расплаты за свободу конец стихотворения провозглашает ее торжество над обреченностью как возможность полной реализации мотива тотального несогласия с миром.

### **Выводы по второму разделу**

Данное исследование выполнено в рамках одного из актуальных направлений современного литературоведения, которое можно условно обозначить как «Концептуальный анализ и картина мира». В каждой культуре концептуальная картина мира имеет свои составляющие. Творчество В. Высоцкого очень концептуально. В его поэзии наиболее четко присутствуют такие концепты, как «судьба» и «свобода».

Присутствие в творчестве В. Высоцкого концептов «судьба – свобода» как основных в 1950-1970 гг. XX в. объясняется влиянием философских размышлений экзистенциалистов, а также мировой политической мысли и психологии того времени. Художник помещает героя в определенные пространственно-временные рамки, акцентируя, таким образом, те или иные аспекты его бытия. Философская проблема свободы личности подается под различным ракурсом рассмотрения, что определяется как широтой самого понятия свободы, так и индивидуальным видением действительности В. Высоцким.

Сущность концепта «свобода» В. Высоцким определяется как «всепреодоление», стремление к высшему «благу». Свобода в поэтическом мире поэта выступает главной ценностью человеческой личности. Однако, для ее достижения необходимо «преодоление» каких-либо преград: границы, окружения героя, моральных норм, самой жизни. Для героев В. Высоцкого



«граница», «предел», «финиш», «черта» – не только пространственная категория, а в большей степени – нравственно-психологическая. Свою жизненную позицию герой определяет через акт выбора своего существования в каждом конкретном случае. Категория свободы в творчестве В. Высоцкого – проблема, выходящая за рамки жизненного пространства человека, имеющая статус онтологической проблемы: она не только определяет сущность человека при жизни, но и отстаивает его право на свободу после смерти.

Основное содержание концепта «судьба» у В. Высоцкого подается как сверхъестественная сила, предопределяющая все события в жизни человека. Она наделяется экзистенциальным смыслом, что было выявлено в результате исследования и изложено во второй главе работы. По замыслу автора герои в той или иной мере противостоят судьбе. Часто это противостояние имеет трагическую окраску, поскольку они не успевают выполнить своего предназначения.

Вариантом развития данной темы у В. Высоцкого является мотив несмирения и нежелания подчиняться. Он строится на оппозиции «чужое – свое» или «как все – иначе». Борьба героя за свободу подчеркивается наличием принципа «Я должен» или «Я не хочу». Действие героя по этому принципу происходит от безальтернативности выбора. Однако, именно такой подход автора убеждает в наличии у героя внутреннего ощущения свободы и воли проявить это стремление внешне. Таким образом, внешняя ситуация способствует реализации внутренних побуждений героя, выступая как фон для глубокой внутренней работы, которая совершается свободным человеком в моменты его развития.

### РАЗДЕЛ 3

## СУЩНОСТЬ ПОЭТИЧЕСКОГО ФЕНОМЕНА «ВЛАДИМИР ВЫСОЦКИЙ»

### 3.1. Своеобразие синтетического дарования Владимира Высоцкого

Результаты анализа контента по теме исследования позволяют сделать вывод, что в литературоведении недостаточно, на наш взгляд, разработан вопрос о сущности поэтического феномена «Владимир Высоцкий». Феномен «Владимир Высоцкий» на настоящий момент не сформулирован [26, с. 71]. Решить данную проблему представляется возможным с учетом ряда конкретных субъективных (о масштабе дарования В. Высоцкого) и объективных (о влиянии среды на эго поэзию) обстоятельств, принимая в расчёт специфику времени его жизни и творчества.

Сущность предлагаемой в данном исследовании концепции заключается в том, что В. Высоцкий – прежде всего поэт. Владимир Высоцкий – это не взаимодействие двух-трёх или нескольких феноменов: его уникальность состоит в их единстве. Он – поэт, поэт-актёр и поэт-актёр-музыкант, при этом его музыкальность не является наслоением на иные грани таланта и проявляется не сама по себе, а как оригинальная разновидность поэтического дара.

Т. Маликова, ссылаясь на умозаключения других исследователей, утверждает, что песня В. Высоцкого является не просто талантливым соединением текста, музыки и исполнения, которое можно без особого ущерба для сущности каждого из них разъединить и исследовать каждый компонент в отдельности, без учёта их взаимодействия и взаимосвязи. Песня В. Высоцкого является единым целым и как объект изучения нуждается в целостном подходе» [26; 27]. В этой связи следует привести слова В. Золотухина о том, что Владимир Высоцкий, прежде всего, – поэт, и только потом все остальное.

Он называет В. Высоцкого уникальным случаем, когда песни пел талантливо талантливейший поэт» [26, с. 72]. Первоочередность поэзии В. Высоцкого основывается на понятии того, что песня – это литературный жанр, жанр поэзии, представляющий собой стихотворный текст, неотделимый от музыкального сопровождения, исполняемый певцом или декламатором, владеющим распевной или речитативной манерой и техникой [26, с. 72]. Ее корни – в творчестве древнерусских сказителей былин, украинских лирников и кобзарей.

Не умоляя роли других талантливых людей, следует заметить, что феномен В. Высоцкого гораздо сложнее, чем Б. Окуджавы или А. Галича, поскольку он был актером и весь свой актерский опыт, все свое актерское дарование мог выразить в поэзии. Еще раз прибегая к высказыванию В. Золотухина, хорошо знавшего «поэтическую кухню» своего коллеги по театру, В. Высоцкий «... был крайне придирчив к своему слову. Для него каждая удачная рифма была событием. Он часами пел одну и ту же песню почти без слов, подбирая слова. Для него гигантское значение имела поэтическая метафора. Конечно, он – поэт» [28]. Актёр тут же указывает на В. Шекспира, который был актёром и драматургом одновременно.

Итак, исходя из определения В. Золотухина, В. Высоцкий работал над стихом, и это было первичное и главное, а остальное, хотя и важное, но подчинённое. Его стих имеет четко выделяемые составляющие – музыкальную и театральную. При этом, «театр» благодаря или вопреки его основной профессии – внутри стихов, и условно может быть обозначен как «поэтический театр» (пример – его песни «Диалог у телевизора» или «Инструкция к поездке за рубеж»). В. Высоцкий уникален, поскольку был воплощенным соединением таланта поэтического, композиторского и театрального.

Музыкальное сопровождение по отношению к словам у В. Высоцкого имманентно и имеет семантическую функцию. В зависимости от произведения оно многофункционально: подчёркивает нужный ритм, усиливает лиризм, акцентирует степень эмоционального воздействия на слушателя, подчёркивает

ярко выраженную диалогичность или разговорные интонации. Сам автор в многочисленных интервью не раз высказывался по этому поводу: «Вы спросили, кем я себя больше считаю – поэтом, композитором, актёром? Этого слова пока нет... Я думаю, сочетание тех жанров и элементов искусства, которыми я занимаюсь и пытаюсь сделать из них синтез, это какой-то новый вид искусства». Свой жанр он часто определял так: «стихи, положенные на ритмическую основу». Очевидцы процесса его творчества утверждали, что «кухня» поэта состояла в том, что слово и музыка рождались одновременно [29]. Следует также учесть, что поэт писал в XX в., когда развитие радиотехники помогло раскрыться самобытному таланту Владимира Высоцкого – синтезу поэтического слова, музыки, артистизма, необыкновенной модуляции голоса, сделав его достоянием миллионов людей. Что не было доступным для талантов начала XX в. или, скажем, XIX в.

Используя гитару как музыкальный инструмент, поэт «играл» свои стихи, и актёрский опыт помогал это делать. При исследовании синтетичности феномена В. Высоцкого следует подчеркнуть, что актёр театра и кино – это была его профессия, сама по себе предполагающая синтетизм дарования, и расчленять феномен «Владимир Высоцкий» на отдельные составляющие – очень упрощённый подход. Поэзия – это Божий дар; умение перевоплощаться в других персонажей – это стилизация, органичное и существенное проявление театральности. Специфика поэзии В. Высоцкого – в её музыкальности и театральности одновременно.

Формированию синтетичности таланта В. Высоцкого способствовало время, в которое он жил и работал. Данный феномен возник на рубеже 1950-1960 гг. в эпоху, которая имела свои специфические черты. Тоталитаризм общественной жизни породили строгую цензуру и отсутствие возможности публикаций. Такое «непечатание» активизировало другие возможности построения диалога с публикой: в концертном или театральном формате, под аккомпанемент, когда особая нагрузка падала на мимику, жестикуляцию, интонацию, речитативную декламацию и актёрские возможности поэта.

Упомянутое ранее явление научно-технического прогресса породило расширение возможностей телевидения и радиовещания как средств массовой информации; дополнительное использование магнитофонных записей неизбежно расширяло и популяризировало литературные произведения; способствовало тому, что литература в классическом ее понимании уступала свою монопольную роль в воздействии на сознание личности. Сам Высоцкий это чётко осознавал, спрашивая у своих слушателей: «А вы не думаете, что магнитофонные записи – это род литературы теперешней?» [29]. С другой стороны, В тоталитарных общественных условиях магнитофон, посредством которого распространялись записи поэта, способствовал объединению разобщённого слушателя, росту гражданского самосознания, личностного достоинства, создавая возможность для высказывания актуальной на тот момент «правды». Очень важным моментом является и то, что поэзия «повысила» голос, вышла напрямую к читателю, превратив его в слушателя и максимально сократив расстояние между поэтом и его аудиторией. Увеличилась энерговооружённость стиха, что увеличивало шанс поэта быть услышанным. Во второй половине XX в. восприятие вербального искусства стало более многомерным: человек не только читал, но слушал и смотрел одновременно литературные произведения. Акцент на визуальность является исключительно важным фактором, поскольку это существенно расширяло аудиторию.

Если строго следовать жанру, то произведения В. Высоцкого можно одновременно назвать как стихами, так и песнями. Этот жанр ближе к литературному творчеству, нежели к эстрадно-концертной деятельности, рассчитанной на так называемую «массовую культуру». В восприятии В. Высоцкого она противопоставлялась авторской песне, к которой поэт предъявлял столь высокие требования, которые давали основания говорить о русском поэте как о «гражданине»: «Авторская песня – тут уж без обмана, тут будет стоять перед вами весь вечер один человек с гитарой, глаза в глаза... И расчёт в авторской песне только на одно ваше желание – услышать» [29].

Касалось оценки литературных достоинств следует отметить, что поэт был подчёркнуто скромнен. Он не стремился войти в «литературоведческий оборот»: феномен «Владимир Высоцкий» укладывался в рамки рождения нового жанра, основополагающей особенностью которого был анализируемый синтетизм. Поэт жил и творил в выразительную, многоликую эпоху, которая уже несла коренную смену общественно-экономической формации, активизируя черты обновления. По этому поводу Д. Лихачев сказал, что зависимость появления новых жанров от смены эпох очевидна: «...жанры живут не независимо друг от друга, а составляют определённую систему, которая меняется исторически. Историк литературы обязан заметить не только изменения в отдельных жанрах, появление новых и угасание старых, но и изменение самой системы жанров» [30]. С этой точки зрения на рубеже 1950-1960 гг. начинает претендовать на господство синтетический жанр, который опирался на функции показа, но не рассказа.

Следует признать, что всё искусство XX ст. как времени бурного развития научно-технического прогресса в той или иной степени синтетично. По-иному и не могло быть в век всеохватывающего развития кинематографа и телевидения. Другим ярким представителем искусства, базирующегося на синтетичности дарования, был В. Шукшин – писатель, режиссёр и актёр, создавший совершенно неповторимый, уникальный жанр киноповести («Печки-лавочки», «Калина красная»).

Синтетизм Высоцкого способствовал росту гласности, стремлению гражданина формировать и выражать своё собственное мнение, искоренению всепоглощающего страха, придавившего общество в послереволюционный период. В этом смысле «сказочные» поэтические циклы, которые были актуальны во времени, когда было опасно выражать свои мысли от первого лица, реабилитировали автора, снимала с него долю ответственности за высказываемое. Демократизация общества посредством поэтического творчества Владимира Высоцкого способствовала совершенствованию его мировоззрения и мироощущения, поиску адекватных форм самовыражения. Наиболее эффективной формой, как доказало время, был синтетизм.

### 3.2. Культурно-аксиологический аспект творчества автора

Владимир Высоцкий является полноправным создателем неповторимой, своеобразной поэтической системы, основанной на выражении единства поэтического осмысления человеческого бытия и мира в целом. Умело используя свойственную ему многожанровость и органичную целостность, не оставаясь в стороне от глобальных проблем, автор постепенно утверждал свой статус «большого» поэта. Главная поэтическая задача для В. Высоцкого состояла в борьбе за сохранение личного человеческого достоинства во всём многообразии жизненных проявлений.

Ссылаясь на исследование В. Клыкова, В. Бондаренко видит особенности феномена «Владимир Высоцкий» в национальном ракурсе, считая его «чисто русским» явлением, природа популярности которого непонятна ни западным слушателям, ни национальной культурной элите. При этом исследователем особо подчеркивается «русская» внешность поэта («не очень красивый, невысокий, но в нём было заложено что-то удивительное, коренное, народное»), а также сила его таланта («ему Господь Бог дал этот дар во всей многогранности») [28, с. 98]. В. Захаров поддерживает данный подход, отождествляя с «русскостью», и предлагает ввести термин «этнопоэтика» [28, с. 133-134].

Подчеркивая «русскость» поэта, не следует забывать, что В. Высоцкий жил в советскую эпоху, и на уровне сознания христианское восприятие у него не могло не быть деформировано. Беря во внимание И. Есаулова [31, с. 53], не можем не заметить, что христианский контекст в русской словесности не задан, а дан, в чем, собственно, его ценность: он зачастую присутствует в подразумеваемой сверхфабульной реальности в качестве некой автономной меры абсолютного критерия свершающегося [31, с. 53].

Если вести речь о «христианской составляющей» в творчестве В. Высоцкого, то поэтический мир его основывается на некоем

противопоставлении: общей разобщенности автор противопоставляет идеал духовного (соборного) единства нации. Поэт постоянно находится в непрерывном поиске «целостной нравственности», и смысл исконно-нравственных понятий для него остаётся неизменным:

И во веки веков, и во все времена  
Трус, предатель – всегда презираем,  
Враг есть враг, и война всё равно есть война,  
И темница тесна, и свобода одна –  
И всегда на неё уповаем.

Время эти понятия не стёрло... [6, с. 323]

Лирический герой в произведениях поэта не находит покоя и после смерти, попадая в рай:

И погнал я коней прочь от мест этих гнилых и зяблых,  
Кони просят овсу, но и я закусил удила.  
Вдоль обрыва с кнутом по-над пропастью пазуху яблок  
Для тебя привезу: ты меня и из рая ждала! [6, с. 415]

Герои Высоцкого совершают прорывы ради заветной цели: вернуть соотечественников к спасительному движению, к желаемому ощущению единения людей – к соборности.

Христианское осознание земли как ключевого образа-символа, традиционного для русской классики, в «Песне о Земле» (1969) [6, с. 123]. Написанная к посвященному теме войны кинофильму «Сыновья уходят в бой», эта песня живописует растерзанную войной больную Землю, при этом констатируя временность данного состояния. Для автора Земля – живая как и человек, обладающая способностью выздоравливать. Поэт рассуждает о Земле, как о Матери, о ее данной Богом способности рожать:

Материнства не взять у Земли,  
Не отнять, как не вычерпать моря... [6, с. 123]

Это произведение имеет и христианский, и русский подтекст одновременно: для русского самосознания понятие земли – основополагающее.



В Полном церковно-славянском словаре [32, с. 1106] дается такое объяснение этому понятию: «Въ славянскихъ языкахъ мы не имѣемъ для слова «земля» коренного слова съ звукомъ «г», въ санскритъ же есть глаголь «ганя» – рождать, следовательно, смыслъ слова земля – рождающая. Послѣ этого понятно, почему въ нашей народ<ной> поэзіи постоян<ным> эпитетомъ слова «земля» является слово «мать».

В данном произведении Земля у В. Высоцкого – не только Мать, но и Душа. По этому поводу сошлемся на Т. Маликову, которая утверждает, что в древности в христианстве существовал обряд «Исповедь земле». Перед землей каялись в самых тяжких преступлениях, землею клялись [26, с. 93]. Используя образ земли-души, В. Высоцкий явно обнаруживает свою миссию поэта-пророка, возвращающего совесть людскую к вечным истинам:

Нет! Звенит она, стоны глуша,  
Из всех своих ран, из отдушин.  
Ведь Земля – это наша душа, –  
Сапогами не вытоптать душу! [6, с. 123]

Таким образом, у В. Высоцкого осмысление понятия Земли происходит в православно-христианском ключе. Созданная в стиле раздумья, спокойно-философского размышления, «Песне о Земле» (1969) обнаруживает онтологическое восприятие мира В. Высоцким, его способность к созданию подлинных шедевров. Вместе с «Куполами российскими» (1975), эта песня вполне может восприниматься как авторская исповедь: в ней поэт выстраивает понятный каждому русскому человеку единый семантический ряд из таких понятий, как «Земля», «Мать», «Душа», «Родина», «Бог».

Важным для русского православного самосознания христианским образом-символом в произведениях В. Высоцкого является Вода. Л. Хворова подчеркивает, что понятие «живая вода» прочно влилось в художественное пространство русской классической литературы как важное звено единой семантической цепочки Земля – Благодать Христова – Вода (в виде росы или дождя) – Вера, скрыто присутствующей в произведениях даже тех, авторов,

которые не разделяли христианское вероисповедание [33, с. 43].

Наиболее ярким представителем этой темы является цикл «банных» произведений: «Банька по-черному» (1967) [6, с. 78], «Банька по-белому» (1968) [22, с. 150], «Баллада о бане» (1971) [6, с. 177]. В своих произведениях поэт обрисовывает «крайние», «полярные» состояния воды: лёд или пар. Первое выражает невыносимость, безысходность состояния: «И снизу лед, и сверху – маюсь между...» [6, с. 432]. Второе состояние – спасительное, очистительное. Пар, вода и сама баня ассоциируются у В. Высоцкого с избавлением, возможностью отдыха и расслабления после жизненных тягот:

Все пороки, грехи и печали,  
Равнодушие, согласие и спор –  
Пар, который вот только наддали,  
Вышибает, как пули, из пор [6, с. 177].

Или:

Разомлею я до неприличности,  
Ковш холодный – и все позади [22, с. 150].

Эффект очищения и избавления подчеркивается контрастными эпитетами: «ковш холодный» – «пар горячий», «варварство» – «вода святая», «стены закопченные» – «отмоюсь добела».

Поколение современников В. Высоцкого, пережившее в раннем детстве войну, воспринимало бескомпромиссность жизни наравне со смертью. Герои его произведений часто оказывались в ситуациях безальтернативного выбора («Песня Солодова», 1973):

Мы не умрём мучительною жизнью  
Мы лучше верной смертью оживём [6, с. 226].

у В. Высоцкого прорыв личности к достойному существованию почти всегда драматичен («Баллада о деревянных костюмах», 1967):

И будут вежливы и ласковы настолько –  
Предложат жизнь счастливую на блюде, –  
Но мы откажемся – и бьют они жестоко, –

Люди! Люди! Люди! [6, с. 87]

Некоторые исследователи творчества В. Высоцкого (А. Скобелев, С. Шаулов) отмечают преодоление как доминирующий побудительный мотив авторского мировосприятия. Знаковым в этом смысле является произведение «Я не люблю...» (1969) [22, с. 160], в котором все высшие этические нравственные ценности представлены через частицу «не», а их значимость – местоимением «я»: «я не люблю фатального исхода»; «я не люблю открытого цинизма», «я не люблю себя, когда я трушу».

Как один из наиболее ярких представителей своей эпохи, В. Высоцкий проблемы осмысливал в «вечной» системе координат. Очевидно, что он был личностью высокой интуитивной культуры. Откровенно не исповедуя ни одну религию, поэт болезненно ощущал бездуховность общества («ничего не свято») и понимал неотвратимость отчета:

Мне есть что спеть, представ перед что Всевышним,

Мне есть чем оправдаться перед ним [6, с. 432].

Масштабность поэтического дарования В. Высоцкого охватила огромное количество потоков различной информации. Откровенность поэтических высказываний, исповедальность подтверждают сложность и многогранность его таланта.

### 3.3. Колористика поэзии В. Высоцкого

Видение мира в цвете – одно из самых ярких визуальных мироощущений, дарованных человеку. Оно настолько органично, что зачастую мы не отдаем себе отчет, насколько наши цветовые пристрастия и антипатии на подсознательном уровне могут выразить эмоциональный компонент в восприятии мира. Исследование выполнялось на материале 133 стихотворений разных периодов и тематики на предмет выявления цвета, при этом учитывались не только прилагательные, но и другие части речи с семантикой цвета.

Результаты анализа позволяют констатировать: творчество автора не перенасыщено колористическими образами; наблюдается определенная скупость в использовании им цветового спектра при построении своего художественного мира. Общая цветовая палитра поэта включает три, наиболее часто употребляемые цвета – черный, белый и серый (на их долю приходится приблизительно 68% общей цветовой палитры). Оставшиеся 32% включают оттенки синего, красного, зеленого и желтого.

Основным, наиболее часто употребляемым в произведениях В. Высоцкого является черный цвет. Частота его использования объясняется не эстетическими предпочтениями автора, а необходимостью применения: он подчеркивает глубину трагедийного в стихотворениях. Особо часто он встречается в песнях военной тематики, где черный цвет угрюмо символичен и используется как признак несчастья, ужаса, обреченности от поражения: «черные бушлаты», «черная наша работа» («Черные бушлаты», 1972) [6, с. 190], земля «почернела от горя» («Песня о земле», 1969) [34, с. 29], «черные вороны стаею выются» и «над черной колонной врагов» («В плен приказ: не сдаваться...», 1965) [35], «очи черные» («Погоня», 1974) [22, с. 325].

Следующий по частоте использования – белый цвет – используется как антипод черного для создания атмосферы приподнятости и радости, подчеркивания чистоты, убеждения в неотвратимости возрождения жизни, передачи эмоций, восхищения красотой: «Как хорошо устроен белый свет...» («За хлеб и воду», 1963) [36], «я очнулся от бело-пребелой горячки...» («Про меня говорят...», 1960) [37], «молодая, красивая, белая» («Городской романс», 1965) [22, с. 60], «белее снега белый вальс» («Белый вальс», 1978) [22, с. 376], «белые сны» («Белое безмолвие», 1972) [22, с. 250], «белый слон» («Песня про белого слона», 1972) [22, с. 252], «скатерть белая» («Старый дом», 1974) [22, с. 328].

Завершает основную палитру цветов в поэзии В. Высоцкого серый цвет как смешение двух предыдущих и обозначающий блеклость, безликость, невыразительность: «серая масса бездушная» («Из-за гор – я не знаю, где горы

те...», 1961) [38], «в сером платъице с узорами блеклыми» («Два письма», 1966) [22, с. 116], «холодным, острым серым тесаком» («У тебя глаза как нож...», 1961) [39]. К серому цвету в стихотворениях автор добавляет созвучные ему по значению прилагательные «холодный», «острый» или заменяет его на прилагательное «седой»: «и хирург – седой старик».

Из более ярких цветов наиболее часто употребляем синий и его оттенки. В целом, символическое значение синего цвета традиционно используется для поэтической образности. Синее небо, синее море – образы, пришедшие из фольклора и обозначающие безграничность определяемого им пространства [40]. У В. Высоцкого синий цвет также приобретает значение безграничности: «синева кругом – как не выть» или «впереди – семь лет синевы» («Варианты «Бодайбо», 1961) [8, с. 17]. Иной вариант – синий цвет максимально актуализируют какую-то определенную деталь, выражающую сущностную характеристику героя: «синий свой берет» («Что же ты, зараза, бровь себе побрила...», 1961) [41].

Сохраняя характерные для синего значения, голубой цвет в искусстве, литературе, психоанализе как правило ассоциируется с небесной чистотой, покоем, безмятежностью [42]. Конкретно у В. Высоцкого голубой цвет символизирует мечтательность и безнадежность одновременно: «Но где же он, мой «голубой период»? Мой «голубой период» не придет!» («Мажорный светофор, трехцветье, трио...», 1978) [43]. Он ассоциативно связан с темой творчества, вдохновения, поиском гармонии и покоя и выражает горькую иронию от излишней боязни оказаться талантливым не в той мере, в какой хотелось бы. Этот цвет использует автор также для выражения благородности («Она играет голубую роль, мне голубая роль – необходима»), некой привилегии («Хоть ты – кровь голубая, хоть ты – белая кость...») в стихотворениях «Песня Геращенко», 1968 [44] и «Варианты «Песня про плотника Иосифа», 1967 [45].

Красный цвет у В. Высоцкого соотносится с препятствием или используется как элемент простонародной речи: «Сколько лет счастья нет,

впереди – все красный свет» («Толи в избу и запеть...», 1967/69) [22, с. 152], «Кровь на снегу – и пятна красные флажков» («Охота на волков» (1968) [22, с. 374], «для красного словца» («Комментатор из своей кабины», 1978) [46], «проводив красну девицу к мужу» («Как в старинной русской сказке», 1962) [47].

Зеленый цвет в поэзии В. Высоцкого традиционно обозначает траву или растительного мира в целом: «в зеленом березки и клены» («Не уводите меня из Весны», 1962) [48], «ободрав зеленый дуб» («Лукоморья больше нет», 1967) [8, с. 351]. Однако, этот же цвет помогает автору охарактеризовать не очень приятных персонажей: «Может быть, зеленый змий, а может крокодил! А оно – зеленое, пахучее, противное...» («Песня-сказка про джинна», 1967) [49]. Как символ чистоты и совершенства поэт использует изумрудный оттенок зеленого: «сверкает днем вершина изумрудным льдом» («Здесь вам не равнина...», 1966) [22, с. 96].

В произведениях В. Высоцкого не много желтого цвета, и употребляется он часто для придания уничижительного оттенка: «Ну а мне – вот это желтое в тарелке!» («Поездка в город», 1969) [50].

В противовес желтому, поэт достаточно часто прибегает к золотому, как более экспрессивному и заметному: «Деньги, словно с неба сыпались – крупными купюрами, «займом золотым»...» («Красное, зеленое, желтое, лиловое...», 1961) [51], «цепь златую снес в торгсин» («Лукоморья больше нет», 1967) [8, с. 351].

В то же время серебряный цвет используется автором как символ духовности, совершенства, либо подчеркивает богатство, усиливая значение золотого: «родники мои серебряные, золотые мои россыпи» («Дом хрустальный», 1978) [22, с. 127], «своими семью серебряными струнами» («Гитара», 1966) [52].

У В. Высоцкого есть и такие произведения, в которых чередуются только черный и белый цвет: «очи черные – скатерть белая» («Старый дом», 1974) [22, с. 328], «и черной точкой на белый лист» («Песня про снайпера», 1965) [53],

«только **черные** вороны стаею выются ... и белые птицы – для наших бойцов» («В плен приказ: не сдаваться...», 1965) [35], «черное золото, белое золото» («Туман», 1968) [22, с. 136]. Следует отметить, что по накалу эмоций, ради которых В. Высоцкий использует цвета, черно-белая картина нисколько не уступает многоцветным. Таким образом, результаты проведенного исследования позволяют сделать вывод о том, что особая колористика в лирике Владимира Высоцкого является одним из проявлений творчества автора как поэтического открытия современности.

### **Выводы по третьему разделу**

Личность В. Высоцкого представлена в разносторонней реализации его дарования. Его произведения сюжетны. В их основе – случай, происшествие, скандал. В каждом произведении есть четкая завязка, развитие действия, кульминация и развязка. Активно реализуются три типа конфликта: главного героя с окружающей средой как результат рода его занятий; конфликт героя с людьми его же круга, возникший как результат предательства или на почве ревности; конфликт героя с возлюбленной. В ранней ролевой лирике прослеживается конфликт героя с самим собой. Ролевая поэзия В. Высоцкого многообразна. В его произведениях повествование ведется от лица героев различных социальных и профессиональных групп, людей с разными характерами, темпераментом, моральными и интеллектуальными качествами.

Речь ролевого героя ориентирована на разговорный язык, что выражается использованием вводных слов и определенных синтаксических конструкций, в выборе языкового материала, соответствующей лексики и фразеологии, намеренном употреблении неправильных грамматических форм, в использовании широкого стилистического диапазона языкового материала: от архаизмов и возвышенной лексики до грубого просторечия и бранных слов. Эти приемы поэтики породили особенность его поэзии, которую принято называть поэтическим феноменом «Владимир Высоцкий».

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Результаты проведенного теоретического поиска и системно-аналитического анализа творчества Владимира Высоцкого в целом позволяют говорить о реализации поставленных целей и задач и дают возможность сделать следующие выводы и рекомендации.

Творчество Владимира Высоцкого отражает основные тенденции, определявшие облик его эпохи. Как официально непризнанный поэт он органично вписался в контекст времени. Его поэзия впервые поднимает темы, доминировавшие на тот момент в обществе: «маленького человека» XX в., свободной от идеологии личности, одурманенности общественного сознания, противостояния героя времени и обществу и одновременной сопричастности с обществом. Только спустя определенное время эти темы стали рассматриваться другими авторами.

Одной из основополагающих у В. Высоцкого следует признать военную тему, сформировавшую не только содержание, но форму и пафос его поэтических произведений. Глубокая проработка этой темы привела к попыткам решения серьезных гуманитарных проблем: соотношения морали и уголовного права обществе, безальтернативности выбора в тоталитарном обществе, неприятия зла и насилия.

В значительной части произведений В. Высоцкого реализуется проблема свободы; ощущается влияние экзистенциализма как философского течения XX в. Категория свободы выносится поэтом за рамки одушевленности и интерпретируется на уровне внутреннего подтекста как борьба человека за независимость с любой ипостасью реального мира. Для героев произведений этой тематики характерна диалогичность их личности в том смысле, что именно в диалоге эта личность развивается, проходя стадии своего становления.



В. Высоцкий неизмеримо расширил границы традиционных жанровых форм, результативно используя целостную систему образно-символических линий: «Я – Он – Другой» для столкновения противоположных точек зрения как основы развития личности и решения морально-нравственных проблем; «судьба – свобода» для обозначения ценности свободы и подчеркивания условий влияния судьбы как ограничивающего свободу фактора; «церковь – кабак» для выражения состояния затравленности. В. Высоцким впервые введена модель «охота» для выражения несогласия человека с данным всеобщим порядком.

Обстоятельное осмысление жизненного материала автором позволило органично вписать В. Высоцкого в контекст литературного процесса 1960-1980 гг. и в контекст русской классической литературы. Независимо от используемого жанра и сюжета, В. Высоцкий мастерски решал главную поэтическую задачу – сохранение личного человеческого достоинства во всём многообразии жизненных проявлений. Его поэзия отличается лаконичностью колористического решения – основной цветовой линией является «черный – белый» во всем многообразии их проявления. Скупость в использовании автором цветового спектра при построении своего художественного мира продиктована необходимостью сосредоточить внимание на сущности проблемы, и цвет в данном случае выступает вспомогательным инструментом акцентирования этого внимания, а не самостоятельным субъектом происходящего действия.

Синтетичность дарования В. Высоцкого объясняется многими факторами: общественно-политической ситуацией, в которой рождалось его творчество, и господствующими в социуме мотивами; профессиональной подготовленностью и реализованностью в своей профессии; особенностями жанра авторской песни; развитием научно-технического прогресса, который дал поэту дополнительные возможности в выражении своего дара, помог локализовать читательскую аудиторию как слушательскую и способствовал продвижению произведений автора «в массы».

Ранние темы творчества в этих условиях эволюционировали до состояния зрелости, конкретизации, усложнённости и приобрели обобщённо-философское значение. Своеобразие и оригинальность произведений В. Высоцкого в том, что наряду с полисемантизмом трагедийности звучания, он обладал редкостным даром весёлости и мастерски умел сочетать внешнюю шутливость формы с глобальной внутренней серьёзностью, злободневностью затрагиваемых проблем. Ему в равной степени удавались как комические, так и трагедийные персонажи. Это было выигрышной стратегией в ситуации, когда людей слишком долго объединяло общее горе (сталинские репрессии, война), на смену которому должен был прийти объединяющий добрый смех.

Подводя итоги, следует констатировать, что В. Высоцкий внёс неоценимый вклад в литературоведение, предельно сократив дистанцию между автором и читателем, фактически слившись с ним. Своим синтетическим даром он значительно расширил возможности слова, использования языка в целом, подчеркнув его театральность, музыкальность, глубокую духовность и величие.

## СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Майковская В. Функциональные особенности лексики и фразеологии произведений Владимира Высоцкого как фактор культуры русской речи современных украинцев. *Формування мовного естетичного ідеалу засобами навчальних дисциплін: матеріали міжнар. наук.-практ. конф., Суми, 24 квітня 2020 р.).* Суми: СумДПУ ім. А. С. Макаренка, 2020. С. 29-33.
2. Митяев Олег. «Изгиб гитары желтой...» // Текст песни. URL: <https://teksty-pesenok.ru/rus-oleg-mityaev/tekst-pesni-izgib-gitary-zhyoltoj/1881367/> (дата звернення 10.05.2020).
3. Визбор Юрий. «Наполним музыкой сердца...» // Текст песни. URL: <https://teksty-pesenok.ru/rus-oleg-mityaev/tekst-pesni-izgib-gitary-https://www.karaoke.ru/song/2537.htm> (дата звернення 11.05.2020).
4. Евтушенко Евгений. «Поэт в России – больше, чем поэт» // Текст. URL: <https://www.culture.ru/poems/26277/poet-v-rossii-bolshe-chem-poet> (дата звернення 14.05.2020).
5. Биография Высоцкого. Образовака. URL: <https://obrazovaka.ru/alpha/v/vysockij-vladimir-semyonovich-vysotsky-vladimir-semyonovich#:~:text=Владимир%20Высоцкий%20родился%2025%20января,живет%20у%20отца%20в%20Германии.> (дата звернення 10.05.2020).
6. Высоцкий В. С. Не вышел из боя. Воронеж, 1988. 559 с.
7. Высоцкий В. Песни и стихи. Сборник. Переиздание: Изд-во «Литературное Зарубежье». Нью-Йорк, 1981. Киев, 1993. 384 с.
8. Высоцкий В. С. Кони привередливые: песни, стихотворения. Москва : Эксмо, 2008. 448 с.
9. Китайгородская М. В., Розанова Н. Н. Творчество Владимира Высоцкого в зеркале устной речи. *Вопросы языкознания.* 1993. №1. С 97 – 114.
10. Владимир Высоцкий. «История болезни» // Текст. URL: <https://www.culture.ru/poems/19331/istoriya-bolezni> (дата звернення 18.07.2020).
11. Владимир Высоцкий: четыре четверти пути / сост. А. Крылов. Москва, 1988. С.136
12. Реале Д., Антисери Д. Западная философия от истоков до наших дней. Санкт-Петербург: ТОО ТК «Петрополис», 1997. Т. 4. От романтизма до наших дней. 880 с.
13. Аббаньяно Н. Философия и свобода. Н. Структура экзистенции. Введение в экзистенциализм. Позитивный экзистенциализм / пер. с итал., коммент. и имен. указ. А. Л. Зорина. Санкт-Петербург: «Алетейя», 1998. 508 с. С. 19 - 28.
14. Лакруа Жан. Марксизм, экзистенциализм, персонализм. Избранное. Персонализм / пер. с фр. Москва: РОССПЭН, 2004. 608 с. С. 290-385.
15. Левицкий С. А. Трагедия свободы. Сочинения. / сост., послесл. и коммент. В. В. Сапова. Москва: Канон, 1995. 509 с. Т. 1.

16. Хайек Фридрих Август фон. Антология мировой политической мысли: в 5 т. / ред. Семигин Г. Москва: Мысль, 1997. Т. 2. Зарубежная политическая мысль XX в. 830 с. С. 416-428.
17. Маркузе Герберт. Одномерный человек: исследование идеологии развитого индустриального общества. Москва: REFL-book, 1994. 368 с.
18. Фромм Э. Душа человека. Москва, 1992. 429 с.
19. Жюльен Н. Словарь символов. Иллюстрированный справочник. - Челябинск, 2000. 497 с.
20. Высоцкий В. «Я еще не в угаре...» // Текст песни. URL: <https://mirpesen.com/ru/vladimir-vysotskij/ja-eshhe-ne-v-ugare.html> (дата звернения 07.06.2020).
21. Высоцкий В. «Мы взлетали как утки...» // Текст песни. URL: <https://www.culture.ru/poems/19245/my-vzletali-kak-utki> (дата звернения 07.06.2020).
22. Высоцкий В. С. Где же наша звезда?: песни. Москва : Эксо, 2008. 432 с.
23. Шаулов С. М. Эмблема у Высоцкого. *Мир Высоцкого Исслед. и материалы.* / сост. А. Е. Крылов и В. Ф. Щербакова. Вып. IV Москва: ГКЦМ В. С. Высоцкого, 2000. С. 141-166.
24. Свиридов С. В. Конец охоты. Модель, мотивы, текст *Мир Высоцкого Исслед. и материалы.* / сост. А. Е. Крылов и В. Ф. Щербакова. Вып. IV Москва: ГКЦМ В. С. Высоцкого, 2000. С. 113-160.
25. Свиридов С. В. Структура художественного пространства в поэзии В. Высоцкого : дис. ... канд. фил. наук: 10.01.01. Москва, 2003. 234 с.
26. Маликова Т. О. Своеобразие поэтического феномена «Высоцкий» : дис. ... канд. фил. наук: 10.01.01. Тамбов, 2007. 176 с.
27. Томенчук Л. Я. О музыкальных особенностях песен В. С. Высоцкого. М., 1988. С. 153.
28. Бондаренко В. Живи опасно. Москва, 2006. С. 98.
29. Официальный сайт Фонда В. С. Высоцкого. URL: <http://www.kulichki.com/masha/vysotsky/pesni/concerts/> (дата звернения 07.06.2020).
30. Лихачёв Д. С. Поэтика древнерусской литературы. Москва, 1979. С. 317-318.
31. Есаулов И. А. Категория соборности в русской литературе. Петрозаводск, 1995. С. 53.
32. Дьяченко Г. Полный церковно-славянский словарь. Москва, 1993. С. 1106. (Репринтное воспроизведение издания 1900 г.)
33. Хворова Л. Е. Сила распятой правды: к истокам самобытности русской классической литературы. Тамбов: ТГТУ, 2000. С. 43.
34. Высоцкий Владимир. Нерв: стихи. Москва: «Современник», 1981. 192 с.
35. Владимир Высоцкий «В плен приказ: не сдаваться...» // Текст песни. URL: <https://www.culture.ru/poems/19576/v-plen-prikaz> (дата звернения: 23.06.2020)..

36. Владимир Семенович Высоцкий. Варианты «Мы вместе грабили одну и ту же хату...» // Текст песни. URL: <http://vysotskiy-lit.ru/vysotskiy/stihi-varianty/024.htm> (дата звернения 23.06.2020).
37. Владимир Семенович Высоцкий. «Про меня говорят...» // Текст песни. URL: [https://poems.net.ua/poet/Высоцкий\\_Владимир\\_Семёнович/Про\\_меня\\_говорят%3A\\_он%2C\\_конечно%2C\\_не\\_гений...](https://poems.net.ua/poet/Высоцкий_Владимир_Семёнович/Про_меня_говорят%3A_он%2C_конечно%2C_не_гений...) (дата звернения 23.06.2020).
38. Владимир Семенович Высоцкий. «Из-за гор – я не знаю, где горы те...» // Текст. URL: <http://geo.web.ru/bards/Visotsky/part526.htm> (дата звернения 23.06.2020).
39. Владимир Семенович Высоцкий. «У тебя глаза как нож...» // Текст. URL: <https://www.culture.ru/poems/19840/u-tebya-glaza-kak-nozh> (дата звернения: 28.06.2020).
40. Мир Высоцкого: Исследования и материалы. Выпуск II / Сост. А.Е.Крылов и В.Ф.Щербакова. – М.: ГКЦМ В.С.Высоцкого, 1998. – 672 с.
41. Владимир Семенович Высоцкий. «Что же ты, зараза, бровь себе побрила...» // Текст. URL: <https://www.litmir.me/br/?b=564439&p=2> (дата звернения 28.06.2020).
42. Яньшин П. В. Эмоциональный цвет. Москва, 1996. 218 с.
43. Владимир Семенович Высоцкий. «Мажорный светофор, трехцветье, трио...» // Текст. URL: <https://www.culture.ru/poems/19673/mazhorneyi-svetofoor-trekhcvete-trio> (дата звернения 03.07.2020).
44. Владимир Семенович Высоцкий. «Песня Геращенко» // Текст. URL: <http://www.bards.ru/archives/part.php?id=15431> (дата звернения: 03.07.2020).
45. Владимир Семенович Высоцкий. Варианты «Песня про плотника Иосифа» // Текст. URL: <http://vysotskiy-lit.ru/vysotskiy/stihi-varianty/129.htm> (дата звернения: 03.07.2020).
46. Владимир Семенович Высоцкий. «Комментатор из своей кабины...» // Текст. URL: <https://www.culture.ru/poems/19306/kommentator-iz-svoei-kabiny> (дата звернения 13.07.2020).
47. Владимир Семенович Высоцкий. «Как в старинной русской сказке...» // Текст. URL: <http://www.world-art.ru/lyric/lyric.php?id=457> (дата звернения 05.07.2020).
48. Владимир Семенович Высоцкий. «Не уводите меня из Весны» // Текст. URL: <http://geo.web.ru/bards/Visotsky/part184.htm> (дата звернения 06.07.2020).
49. Владимир Семенович Высоцкий. «Песня-сказка про джинна» // Текст. URL: [https://poems.net.ua/poet/Высоцкий\\_Владимир\\_Семёнович/Песня-сказка\\_про\\_джинна](https://poems.net.ua/poet/Высоцкий_Владимир_Семёнович/Песня-сказка_про_джинна) (дата звернения 02.07.2020).
50. Владимир Семенович Высоцкий. «Поездка в город» // Текст. URL: <http://vysotskiy-lit.ru/vysotskiy/stihi/284.htm> (дата звернения 02.07.2020).
51. Владимир Семенович Высоцкий. «Красное, зеленое, желтое, лиловое...» // Текст. URL: <https://vysotsky.com/1049.htm?250> (дата звернения 02.07.2020).

52. Владимир Семенович Высоцкий. «Гитара» // Текст. URL: <http://www.world-art.ru/lyric/lyric.php?id=553> (дата звернения 05.07.2020).
53. Владимир Семенович Высоцкий. «Песня про снайпера...» // Текст. URL: <http://geo.web.ru/bards/Visotsky/part278.htm> (дата звернения 10.07.2020).
54. Киричук Е. В. История зарубежной литературы XX века : учеб. пособие. Москва: ФЛИНТА, 2017. 73 с.
55. Гиль Ольга Львовна. Зарубежная литература XX века: учеб.-метод. пособие. Москва : ФЛИНТА, 2018. 144 с.
56. Зарубежная литература XX века [Электронный ресурс]: практические занятия / под ред. И. В. Кабановой. Москва: Флинта: Наука, 2009. 472 с.
57. Русская и зарубежная литература [Электронный ресурс]: Учебник. Москва : Издательский Дом "ИНФРА-М", 2012. 512 с.
58. Лошакова Т. В. Зарубежная литература XX века (1940–1990-е гг.) [Электронный ресурс]: практикум : учеб. пособие. Москва: Наука, 2010. 328 с.
59. Filipova Helena. Владимир Высоцкий: Путь од барда к поэту. Masarykova univerzita v Brne, Brno, 2002. 199 s.
60. Новиков В. И. Высоцкий: монография. Москва: Молодая гвардия, 2006. 412 с.
61. Перевозчиков В. Неизвестный Высоцкий : монография. Москва: Вагриус, 2005. 301 с.
62. Перевозчиков В. К. Владимир Высоцкий: Правда смертного часа. Посмертная судьба : монография. Москва: Вагриус, 2006. 431 с.
63. Перевозчиков В. К. Возвращение к Высоцкому: сб. воспоминаний. Москва: Вагриус, 2008. 206 с.
64. Андриенко Е. В. Концепты русской культуры в поэтическом творчестве В. Высоцкого: между тоской и свободой : дис. ... канд. фил. наук: 10.01.01. Владивосток, 2003. 296 с.
65. Волкова Н. В. Авторское «Я» и «маски» в поэзии В. Высоцкого : дис. ... канд. фил. наук: 10.01.01. Тверь, 2006. 172 с.
66. Вологова Т. С. Авторское Антономичные номинации в поэзии В. С. Высоцкого : дис. ... канд. фил. наук: 10.01.01. Санкт-Петербург, 2005. 215 с.
67. Гасанова М. А. Автор и герой в поэзии В. С. Высоцкого : дис. ... канд. фил. наук: 10.01.01. Махачкала, 2005. 174 с.
68. Закурдаева Н. В. Концептосфера поэзии В. С. Высоцкого : аксиологические и экзистенциальные концепты: дис. ... канд. фил. наук: 10.01.01. Орел, 2003. 211 с.
69. Климакова Е. В. Мифопоэтические аспекты творчества В. С. Высоцкого : дис. ... канд. фил. наук: 10.01.01. Красноярск, 2011. 180 с.
70. Новохацкая Ж. В. Фольклорно-мифологические истоки художественных концептов в индивидуально-авторской картине мира В. Высоцкого : дис. ... канд. фил. наук: 10.01.01. Белгород, 2011. 221 с.

71. Шевяков Е. Г. Героическое в поэзии В. С. Высоцкого : дис. ... канд. фил. наук: 10.01.01. Нижний Новгород, 2006. 216 с.
72. Высоцкая И. К. Короткое счастье на всю жизнь. Москва, 2005. 182 с.
73. Цыбульский М. Жизнь и путешествия В. Высоцкого. Ростов-на-Дону, 2005. 634 с.