

ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ АВТОНОМНОЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ  
**«БЕЛГОРОДСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ  
НАЦИОНАЛЬНЫЙ ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ»**  
(НИУ «БелГУ»)

**СТАРООСКОЛЬСКИЙ ФИЛИАЛ  
ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ ФАКУЛЬТЕТ**

**КАФЕДРА ФИЛОЛОГИИ**

**ЖАНРОВОЕ МНОГООБРАЗИЕ ПОЭЗИИ В.С. ВЫСОЦКОГО**

Выпускная квалификационная работа  
обучающегося по направлению подготовки  
44.03.05 Педагогическое образование  
профиль Русский язык и литература  
заочной формы обучения, группы 92061367  
Грашиной-Окйай Елены Николаевны

Научный руководитель  
к.фил.н., доцент  
Смелковская М.Ю.

СТАРЫЙ ОСКОЛ 2018

## ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение.....	3
Глава I. СВОЕОБРАЗИЕ ПОЭЗИИ В.С. ВЫСОЦКОГО.....	6
§1. Тематический и жанровый диапазон лирики В.С.Высоцкого.....	6
§2.Феномен авторской песни как жанра литературы.....	8
Глава II. ЛИРИЧЕСКАЯ ИСПОВЕДЬ КАК ЛИТЕРАТУРНЫЙ ЖАНР....	14
§1. Соотношение лирической исповеди и автобиографии. Литературное значение феномена исповедь.....	15
§2. Лирическая исповедь в поэзии В.С. Высоцкого.....	17
2.1. Исповедальный характер творчества В.В. Высоцкого.....	17
2.2.Своеобразие жанра лирической исповеди в поздней поэзии В.С. Высоцкого.....	21
Глава III. ЖАНР БАЛЛАДЫ В ТВОРЧЕСТВЕ В. С. ВЫСОЦКОГО.....	35
§1. Тема Великой Отечественной Войны в творчестве В. С. Высоцкого...35	
§2. Образ лирического «я» в балладах В.С. Высоцкого.....	42
§3.Дидактическое воплощение дипломного исследования в школьной практике.....	46
Заключение.....	50
Список использованной литературы.....	55

## ВВЕДЕНИЕ

В отечественной поэтической традиции авторская песня, в своём художественном проявлении, всегда была искусством слова, феноменом, «новым руслом». [Новиков 2002: 5] .

До сих пор не прекращаются споры между противниками и защитниками авторской песни. Защитники считают, что гармония слова и мелодии у бардов невероятно высока. Противники же в свою очередь утверждают, что музыкальное сопровождение вовсе не обязательно, поэтическое слово самоценно. Упрощённый синтаксис и слабая метафоричность в поэтике бардов ярко выражены. Оппонируя, защитники опираются на историю, напоминая об изначальном синкретизме лирики. В бардовской песне огромное значение имеет авторская интонация, манера исполнения. Проявление индивидуального начала принципиально иное, нежели в эстрадной.

Многоэлементность лирической системы Высоцкого несколько отличается от реалистической лирики XIX века, где формы выражения авторского сознания довольно строго очерчены. В системе Высоцкого такой строгой определённости мы не наблюдаем. Помимо собственно ролевого героя и собственно лирического героя мы находим в его поэзии и типы переходных героев. Для издания собраний сочинений В. Высоцкого потребовалась серьёзная комментаторская и текстологическая работы, публикация биографических источников открыла множество фактов из жизни поэта.

В.Высоцкий начинал писать для узкого круга друзей. Первые работы были просты и однозначны. Постепенное обогащение поэтического и гражданского видения привело его к высоким литературным образцам. Как и любой другой одаренный поэт, Высоцкий учился у жизни, у литературы. Таким образом, совершенствуя своё творчество, поэт пришёл к самой широкой публике, к предельному выражению себя.

Среди жанровых поисков В.С. Высоцкого ведущее место занимают лирические исповеди и военные баллады, именно поэтому пристальное внимание мы и уделяем в нашей работе этим жанрам. Феноменальный талант поэта и главным образом то, что В.Высоцкий был голосом своих современников, сделали его знаковой фигурой для поколения 1960-х — 80-х годов. Он лирически воплотил мироощущение отдельной личности, передал энергию сопротивления «материалу жизни».

Государственный культурный центр-музей В.С. Высоцкого вносит огромный вклад и изучении творчества поэта. Сотрудники центра, бережно храня наследие поэта, ежегодно проводят научные конференции, привлекают как отечественных, так и зарубежных исследователей-высоцковедов, выпускаются сборники исследований и материалов «Мир Высоцкого».

**Актуальность** дипломной работы определяется кругом вопросов, которые рассматривают внутреннее содержание и цельность художественного мира Владимира Высоцкого. Феномен жанра является той самой константой, которая обеспечивает эту цельность, ибо жанр является той категорией, которая определяет внутренне связанный комплекс магистральных идей и мотивов, высвечивает смысловое целое произведений. «Энциклопедия русской жизни», так можно назвать лирическое воплощение песен Высоцкого. Подобные успехи были бы немыслимы без жанровых инноваций, жанровых поисков художника, так как «жанровая система произведения, — по справедливому замечанию Н.Л. Лейдермана, — чуткий резонатор на все внешние и внутренние факторы художественного развития» [Лейдерман, 1979: 5].

**Объектом** исследования работы является поэзия В.С.Высоцкого, а **предметом** — жанровый аспект песенного творчества Высоцкого.

**Цель** исследования — выявить жанровые закономерности песенной поэзии Высоцкого, определяющие ее художественное своеобразие. Поставленная цель может быть достигнута решением следующих **задач**:

- 1) Проанализировать тенденции в развитии и изучении жанра авторской песни;
- 2) Опираясь на анализ современных жанровых теорий обосновать теоретическую модель жанра поэзии В.С. Высоцкого, выявить жанровые параметры авторской песни; определить специфику «лирической исповеди» в песенном творчестве Высоцкого с учетом особенностей авторского мироощущения;
- 3) проследить процесс жанрового модифицирования баллад Высоцкого, рассмотреть их разновидности;

Цели и задачи настоящей работы соответствует её **структура**: работа состоит из Введения, трех глав, Заключения и Списка использованной литературы.

Теоретико-методологической основой были работы отечественных и зарубежных ученых Ан. Веселовский, М. М. Бахтин, О. М. Фройденберг, Г. Н. Пospelова, Н. Л. Лейдерман и другие в определении понятия жанра мы попытались учесть не только общность поэтической системы текстов, но и общность «целей применения» работы, объединенной в одном жанре. С точки зрения методологии - помимо выделения общих структурных особенностей жанра - важно установить характеристики конкретных функций жанра в каждую эпоху. Это позволяет избежать дальнейшего смешивания стиля, композиции, идеологических и художественных особенностей песни разных исторических периодов.

В работе использованы системно-типологический, культурно-исторический, историко-литературный и структурно-семантический **методы** анализа.

## Глава I. СВОЕОБРАЗИЕ ПОЭЗИИ В.С. ВЫСОЦКОГО

### §1. Тематический и жанровый диапазон лирики В.С. Высоцкого

Творчество уникального поэта и композитора Владимира Высоцкого остаётся неразгаданной тайной для многих поколений. Нам предстоит сделать множество новых открытий, исследуя творчество мастера. Вот как оценивает его творчество критик Н. Крымова в январе 1968 в журнале «Советская эстрада и цирк»: «...Высоцкий на эстраду выходит как автор песен - поэт и композитор. Насколько театр на Таганке не похож на БДТ в Ленинграде, настолько Владимир Высоцкий не похож на Юрского или Рецептора. Театр сформировал этого актера по своему образу и подобию, в таком виде он и вышел на эстраду - шансонье с Таганки. Особый тип нашего, отечественного шансонье. Можно гордиться, что он, наконец, появился. Появился - и сразу потеснил тех исполнителей эстрадных песен, которые покорно привязаны к своим аккомпаниаторам, чужому тексту и чужой музыке. Новый живой характер не вошел даже, а ворвался на эстраду, принеся песню, где все слито воедино: текст, музыка, трактовка; песню, которую слушаешь как драматический монолог. Песни Высоцкого в нем рождаются, в нем живут и во многом теряют свою жизнеспособность вне его манеры исполнения, вне его нервного напора, вне его дикции, а главное - заражающей энергии мысли и чувства, вне его характера» [Кулагин 1996:29].

Довольно сложно передать содержание стихов поэта, каждые из них – это оригинальные драмы жизни. Меняются одна за другой жанровые картинки, то радость, то грусть чередуются между собой, размышления самого автора о течении времени и монологи героев его стихотворений – все вместе они дают очень яркое представление о современнике и его месте в этом мире.

Высоцкий преследует такую цель в своём творчестве - открыть глаза читателю на действительность, снять с него розовые очки, показать мир

высших человеческих ценностей и высмеять его благодушие. Поэт в своём творчестве несёт пророчество о страшных катаклизмах и изменениях в этом мире, свидетелями которых мы ныне являемся.

Опираясь на исторический и поэтический опыт, заложенный в нашей культуре, в своих пророчествах В.С.Высоцкий словно бы ожидает новых «Колумбов».

Его многочисленные стихотворения обнажают жанровую природу лирики во всём её многообразии. Учитывая все это, мы понимаем, как в каждом отдельно взятом произведении трансформируется сам жанр.

Поэзия Высоцкого была слишком непохожей на все, что современники знали до сих пор. Песни поэта слышали все, но не каждому удавалось прочитать его стихотворения при его жизни. Творчество Высоцкого представлялось как бардовое, песенное. Отчасти это представление справедливо: приблизительно треть стихотворений автора были не доступны большинству читателей, а две трети стихотворений стали песнями.

Вместе с тем считать поэзию Высоцкого разновидностью самодеятельной песни – значит сознательно ограничивать себя. Творческий путь Высоцкого намного шире даже авторской песни.

Вопрос о жанровой системе бардовской поэзии остаётся все ещё малоизученным. Фольклорная традиция складывалась на стыке литературы и песни. Как правило, исследование к построению жанровой типологии осуществлялось в рамках творчества одного автора. Например, показательна монография Н.М.Рудник, где опираясь на материал творчества В.Высоцкого, был подробно изучен жанр литературной баллады, прослежена его эволюция и намечена внутрижанровая типология. Проанализированы здесь и циклические жанровые формы, с выделением таких разновидностей, как «циклы-комедии», «циклы-трагедии», а также циклы поэмообразной структуры.

## §2. Феномен авторской песни как жанра литературы

Прежде чем приступить к рассмотрению специфики авторской песни на примере творчества В.С. Высоцкого, следует затронуть вопрос о жанре песни, в котором авторская песня выступает как жанровая модификация.

Как известно, жанр песни имеет фольклорные корни. Опираясь на исследования, песни, в устном народном творчестве представляют собой метажанр: различные образцы его разнятся и по времени создания, и по принадлежности к тому или иному литературному роду.

В настоящее время в современном литературоведении различают такие виды песни, как эпические (русские былины, украинские думы, якутские олонхо) которые ярко отражают историческое самосознание народа и носят нарративный характер. Следующая разновидность- лиро-эпические песни, к которым относятся исторические песни (цикл о Степане Разине, песни о Пугачевском восстании и др.) и народные баллады.

Народные песни - настоящая лирика песни связана с лирикой из литературы и выражает субъективное отношение к внешнему и внутреннему человеку. Здесь вы также можете выбрать количество поджанров - в зависимости от времени возникновения, цели, цели, сферы и форм существования. Это ритуальные песнопения, связанные с календарями, свадьбой и похоронными обрядами; (согласно классификации Н. А. Кравцова, С. Г. Лазутина) или отечественной, а лирическая лирика (по тематической классификации В. П. Аникин, Ю. Г. Круглов), получившая наиболее широкое распространение в эстетическом «использовании» " люди; и - амсиньи, солдаты, осужденные (тюремные, позднее «проклятые») песни, цыгане (и позже) и городской роман и т. д. [Лазутин 1968: 712].

К последней разновидности мы отнесём лиро-драматические песни. Такие как хороводные и календарные. Песни не только исполнялись под музыку, но и разыгрывались как сценическое действие.

Приведём пример наиболее древних видов песен, к ним относятся ритуально-обрядовые песни, календарные (колядки, подблюдные,



купальские, масленичные, семицкие и т.д.), которые, как указывает С.Г. Лазутин, исполнялись в определенное время года. Чаще всего они несли в себе ритуально-магический потенциал [Лазутин 1968:711]. Песни похоронные, свадебные, рекрутские причитания относятся к семейно-бытовой обрядности.

Свой расцвет поэзия необрядовой песни получит в более поздний период времени. Так, в XVI-XVII вв., согласно С.Г. Лазутину, большое распространение получили крестьянские лирические песни, обслуживающие сферу семейно-бытовых отношений. Возникновение городского песенного фольклора тесно связано с обострением социального положения рабочих, солдат. В середине XVIII в. получает широкое распространение в городской культуре. Это рабочие, солдатские песни, где наблюдается влияние литературной стилистики (рифма, силлабо-тоническое стихосложение). XIX в. выделяет частушку в самостоятельный жанр, а так же получает широкое распространение мещанский (городской) романс, впитавший в себя влияние цыганских песен.

Отличие фольклорной разновидности песни от песни литературного жанра заключается в том, что автор песни литературного жанра всегда установлен, а текст каноничен. Но все же стоит отличать стихи от песни как вида лирики, переложенные на музыку стихи могут быть успешно исполняться как песни. Работа, в которой установка автора на конкретное существование текста четко выражена в жанровом подстилке, может быть названа литературной песней во внутритекстовых ссылок при включении фактического текста в более широкий жанр-циклический контекст.

Однако авторы литературных песен типологически отличаются от поэтов, которые работают в жанре авторской песни, о том, что первые не являются истинные создатели песни в целостности своего словесного и музыкального воплощения, потому что, как вы знаете, многие поэты писали слова по уже предложенной мелодии (так называемая «рыба») и наоборот - музыка была выбрана для законченный текст, который не давал возможности полного

творческого выражения и иногда влиял на художественные достоинства текстов песен (В. Высоцкий неоднократно подчеркивает это в своих выступлениях).

Определение авторской песни мы берём из монографии И. А. Соколовой: «Авторская песня... – это тип песни, который сформировался в среде интеллигенции в годы так называемой оттепели и отчетливо противопоставил себя песням других типов. В этом виде творчества один человек сочетает в себе (как правило) автора мелодии, автора стихов, исполнителя и аккомпаниатора. Доминантой при этом является стихотворный текст, ему подчинены и музыкальная сторона, и манера исполнения. В качестве дополнительных значимых характеристик выступают такие, как личностное начало, собственная оригинальная традиция, эстетика, стилистика, поэтика авторской песни» [Соколова 2002: 52].

Из вышесказанного определения И. А. Соколовой И. Б. Ничипоров выделяет ряд важных моментов.

Первый указывает на явление бардовской поэзии, которая обусловлена социально-историческими, литературными и культурными влияниями.

Второй момент указывает на разграничение авторской песни со смешанными явлениями песенной поэзии, такими, как массовая, эстрадная песня, рок- поэзия.

Третий фиксирует характер синтетического творчества бардов и в то же время четко обозначает формы словесного искусства.

Еще один немаловажный фактор – это тезис о бардовских текстах, которые заключают в себе специфические черты поэтики и языка, как порождение неповторимой индивидуальности творца [Ничипоров 2009].

Именно благодаря «оттепельной» эпохе раскрепощения в отечественной поэзии появилось такое явление, как авторская песня, которая обрела свои отчетливые очертания в основном к концу 1950-х – первой половине 1960-х годов в творчестве М. Анчарова, Б. Окуджавы, Ю. Визбора, Н. Матвеевой и др. В последующие десятилетия – в песенно-поэтическом

творчестве В.Высоцкого, А.Галича и др. – под воздействием как собственно эстетических, так и социокультурных факторов это направление поэзии испытало значительную жанрово-стилевую изменение, которое во многом было продиктовано движением к более широкому, трагедийно-сатирическому освоению истории и современности.

Бардовская поэзия получила своё широкое распространение благодаря многочисленным фестивалям авторской песни, аудиозаписям, концертам, которые проводились чаще всего без официального разрешения на их проведение, на полноценную публикацию произведений авторов, пропитанными антидогматичным, вольным духом неподцензурного искусства.

Не все исследователи считали авторскую песню жанром. С.В. Свиридов воспринимал её как культурно-эстетическое явление [Свиридов1997:73]. Авторская песня, по-нашему мнению, отличается от литературной определенного рода синкретизмом: автор, чаще всего под свой собственный аккомпанемент (струнный), создаёт песню с установкой на музыкально-сценическое исполнение. Причем синкретизм наблюдался и в фольклорных жанровых разновидностях лирической песни (например, в лиро-драматических песнях). Но в них синкретизм иного рода - мифоритуальный. Здесь очевидна связь авторской песни с фольклорными корнями, древними литературными традициями. Праистоки авторской песни можно усмотреть в мелической лирике, в древних эпических песнях, предполагавших синкретическую нераздельность авторства, исполнения и музыкального сопровождения (под кифару, гусли и другие струнные инструменты). «Распевность» поэтического слова обеспечивалась сопровождением музыкальными инструментами и в большей степени привлекало внимание слушателей.

Диалогическое общение поэтов с адресатом посредством песни – именно такую характерную закономерность отражает поэзия второй половины XX века. Колоссальным был взлёт «эстрадной» поэзии Р.

Рождественского, Е. Евтушенко, А. Вознесенского, которые своими публичными выступлениями собирали целые стадионы и концертные залы. Жанр песни рассматривается нами как отражение многообразных факторов самоопределения художника, совершающегося в диалоге с определенным (в том числе и идеологическим) адресатом. В.Высоцкий в качестве адресата выбирает массового слушателя. Появление нового жанра - авторская песня, ставшего невероятно популярной в 1960-е-1980-е годы середины XX века, приносит значительную перестройку жанровой системы в русской поэзии. Как правило, поэтические системы, отличные друг от друга, порождают сходные явления, что закономерно для литературного процесса.

Проблему взлёта и падения разных жанров поставил А. Веселовский в своем фундаментальном труде «Историческая поэтика». Он рассматривает вопрос, каким образом общественные идеалы связаны с тем или иным литературным жанром: «Соответствие это, вероятно, существует, хотя мы и не в состоянии определить закономерности соотношений. Несомненно, одно подтверждается наблюдением, что известные литературные формы падают, когда возникают другие, чтобы иногда снова уступить место прежним. Падают и возникают не одни формы, но и поэтические сюжеты и типы» [Веселовский 1989:67].

Политические события в стране оказывает влияние на расцвет и становление жанра авторской песни. Не случайно первые песни этого жанра появились сразу после XX съезда, развенчавшего тоталитарные идеи советского государства. Характерными чертами творческой интеллигенции времён хрущёвский «оттепели» стали раскрепощённость в самовыражении и жажда говорить с широкой публикой открыто.

Авторская песня породила ряд публикаций, статей, диссертаций и монографий, которые рассматривают и изучают творчество поэтов, работающих в этом жанре. В статье М. Каманкиной «Владимир Высоцкий и авторская песня: родство и различия» (1998) отмечаются такие её черты, как «исповедальность, социальная отзывчивость, важная роль исполнительской

интонации, «театральность»...». Причем, как подчеркивает автор статьи, именно в творчестве Высоцкого они достигают «совершенно иного уровня концентрации» [Каманкина 1998:261]. Исследование авторской песни другим автором выявляет такую типологическую черту, как «новеллистичность сюжета, остроту и динамичность действия» [Кулагин 1998:27]. Третий автор концентрирует внимание на элементах драматизации. [Свиридов, 1998:73]. Вся «энциклопедия русской жизни» была воплощена в песнях Высоцкого, который сумел понять народную стихию бытия, его мироощущение и неповторимость. Высоцкий достиг огромных высот как художник, благодаря жанровым инновациям, так как «жанровая система произведения, - по справедливому замечанию Н.Л. Лейдермана, - чуткий резонатор на все внешние и внутренние факторы художественного развития» [Лейдерман 1998:20].

В литературном процессе 1960-х и 1970-х годов, Авторская песня, несомненно, приобретает статус жанра, так как поэтические произведения, объединенных общностью авторского отношения, условия жизни, обусловленные социально-культурными запросами времени. Жанровые установки формируют стилистическую и образную типологию, присущую произведениям этого вида. Творчество в. Высоцкого стоит особняком среди других авторов-исполнителей. Сегодня никто не сомневается, что Высоцкий- это не просто Автор, работавший в жанре авторской песни, а настоящий исторический феномен, сыгравший исключительную роль в развитии русской культуры. Его творчество, отвечая типологическим особенностям авторской песни, благодаря уникальности творческого мышления, во многом углубляет и расширяет горизонты жанра.

## **Глава II. ЛИРИЧЕСКАЯ ИСПОВЕДЬ КАК ЛИТЕРАТУРНЫЙ ЖАНР**

### **§1. Соотношение лирической исповеди и автобиографии. Литературное значение феномена исповедь**

Исповедь – откровенное признание в чем-либо, способные шокировать своей откровенностью, рассказ о своих сокровенных мыслях, взглядах.

В письме М.А.Кузмина к Г.В.Чичерину от 18 июля 1906 г., он говорит о своем дневнике так: «Дневник я веду с сентября, и Сомов, В.Иванов и Нувель, которым я его читаю, находят не только лучшим моим произведением, но вообще каким-то мировым «факелом» вроде Confessions Руссо и Августина. Только мой дневник чисто реальный, мелочной и личный» [Цит. по: Перхин1999:46].

Соотношение исповедей Августина, Руссо и Льва Толстого основывается на традиционном для XIX-XX вв. «размытом» значении слова исповедь. Для европейской литературы, начиная с XVIII в., исповедь воспринимается, несмотря на указанную размытость понятия, как самостоятельный жанр, восходящий к «Исповеди» Блаженного Августина.

Говоря о произведениях «исповедального» жанра, необходимо проанализировать его становление, поскольку, как это удачно сформулировал М.И. Стеблин-Каменский, «становление жанра и есть история жанра» [Цит. по: Толстых 1986:405]. Жанр исповеди возникает на пересечении традиций, связанных с повседневной жизнью: исповедание веры, покаяние и церковное исповедание можно рассматривать как основу измеренного образа жизни, подходящего для истинного христианина. Другой основой жанра является автобиография, которая имеет свою литературную историю и развитие в стиле жизни, что требует официальных записей о карьере. Напротив, вся последующая история жанра исповеди может восприниматься как «мирская», но одно отличие от его автобиографии, когда-то появившееся, не погибнет - описание внутреннего мира, а не внешний набросок жизни будет оставаться симптомом жанра до настоящего времени.

Рост, достигнутый в «Исповеди» Благословенного Августина, в будущем никто даже не попытается достичь: то, что можно назвать темой «Я, мой внутренний мир и космос», «время как абсолют и время, в которое Я

живу »- все это как признак признания больше нигде не появится - философский взгляд на жизнь и пространство, понимание того, что есть Бог, и приведение вашего внутреннего мира в соответствии с его волей. [Перхин, 1999: 76]. Однако этот последний аспект будет косвенно отражен в «Исповеди» Руссо в связи с идеей «естественного» и Толстого, для которых одна и та же идея «естественного» оказывается фундаментальной. В то же время корреляция его внутреннего мира с Богом, Вселенной и Космосом остается неизменной, но позже возможен иной взгляд на автора на основе существования. И первый шаг в этом направлении сделал Августин, которого можно по праву назвать Творцом нового литературного жанра.

Давайте подробнее рассмотрим, как был создан новый жанр? Августин определяет свой жанр очень оригинально, упоминая исповедь как жертву: «Я принес тебе жертву, это мое признание». Это понимание исповеди как жертвы Богу помогает определить текст функционально, но мало определяет жанр. Также найдено определение «исповедание веры» и «исповедание веры» [Карпунин 1997: 360].

На западноевропейских языках название работы легче перевести, хотя иногда есть многозначность, потому что одно и то же слово передается, что на русском языке обозначается словом «покаяние». Очевидно, что Благословенный Августин не представляет символа веры, и то, что мы находим, не соответствует концепции покаяния.

Исповедь берет внутренний духовный путь с неизбежным включением каких-то внешних обстоятельств жизни и, в частности, покаянием в них, а также определением ее места во Вселенной, во времени и в вечности, и это взгляд из вневременной что дает твердую основу Августину для оценки его действий, поиска его и других в истине в абсолюте, а не в мгновенном измерении [Карпунин, 1997: 252].

Литературный жанр «Исповеди», несомненно, связан с древними источниками из которых появляется жанр автобиографии.

Автобиография встречается уже в текстах II тыс. до н.э. Древнейшим текстом жанра «Исповеди» является автобиография Хаттусилиса III (1283-1260 до н.э.), хеттского царя периода Среднего царства. Повествование ведется от первого лица.

Хаттусилис сконцентрирован на своей внешней судьбе и на поддержке, которую ему оказала богиня Иштар. Автобиографические замечания присутствуют и в античной литературе, где первые указания на автобиографический жанр начинаются уже в «Одиссее» с рассказа героя о себе, эти истории соответствуют обычным канонам автобиографии.

Автобиографический жанр был актуален в I тыс. лет до н.э. на Востоке. Показательна в этом отношении Бехистунская надпись персидского царя Дария I (521-486 гг. до н.э.).

Конечно, не все автобиографии античного времени, имели шанс дойти до нас в полном виде, однако, в нашем распоряжении имеются тексты сравнительных жизнеописаний Плутарха, который в качестве материала использовал любые биографические сведения, начиная от самых злобных обвинений и кончая самооправданием. Все вышеперечисленные жанры преследовали практическую цель преуспевания в обществе или утверждения принципов проводимой политическим деятелем программы.

На протяжении долгих веков, жанр автобиографии понимался как соединение внешних проявлений человеческой деятельности с помощью мотивировок, в которых при желании можно увидеть отдельные черты внутреннего мира героя. Эти мотивировки никак не являются самоцелью описания или результатом самоанализа.

С течением времени жанр автобиографической литературы переместился в лирический род литературы, образовав новую жанровую дефиницию – исповедальная поэзия.

## **§2. Лирическая исповедь в поэзии В.С. Высоцкого**



## 2.1. Исповедальный характер творчества В.В. Высоцкого

Значительное место в исследованиях о «протеизме» занимали размышления о многообразных «ролевых» героях лирики Высоцкого, как важнейшей черте художественного мышления поэта-актера, но меньше рассматривается собственно исповедальное начало, которое в творчестве барда постепенно становится главным.

Тексты песен Высоцкого предстают неотделимым не только от авторской музыкальной манеры, но и от тех комментариев, которыми поэт предварял или заключал их исполнение во время концерта: по мысли В.И.Новикова, сам концерт становится у Высоцкого целостным текстом [Новиков 1990:56]. Эти автокомментарии несли в себе исповедальную направленность. Высоцкий подчеркивал усиление в ней, по сравнению с эстрадой, исповедальной, лирической составляющей: «Мне кажется, что она помогает – от того, что легко запоминается – переносить какие-то невзгоды, - всегда «влезает в душу», отвечает настроению» [Высоцкий 1998:29]. Поэт, незадолго до смерти так выразил смысл своих сценических выступлений: «У меня есть счастливая возможность, в отличие от других людей, такому большому количеству людей рассказывать о том, что меня беспокоит, прихватывает за горло, дергает по нервам, как по струнам, – я рассказываю только об этом» [Высоцкий 1998:29]. Первые критики обратили внимание на исповедальный характер творческого взаимодействия поэта со слушательской аудиторией: «Высоцкий с гитарой - беседует, разговаривает. Манера общения Высоцкого – исповедальная» [Томенчук 1990:78].

Углубление философского начала в лирике Высоцкого рубежа 1960–1970-х годов исследователи считают постепенным [Томенчук 1990:45]. А.В.Кулагин указывает на возрастающую весомость автобиографических подтекстов в «ролевых» песнях этого периода («Он не вернулся из боя», «Бег иноходца» и др.), а также на связь исповедальной лирики, которая раскрывается в первую очередь в жанрах драматической баллады и лирико-

философского монолога, с актерской работой Высоцкого над ролью Гамлета (1971) [Кулагин 1996:52].

Важное значение имеет рассмотрение образной системы лирико-конфессиональных песен Высоцкого в контексте авторской песни, в том числе с точки зрения их соотношения с поэтической традицией Серебряного века. Бард остро интересовался поэзией рубежа веков, все еще слушая курс Александра Синявского по русской литературе XX века. в школе-студии МХАТ. Поэзия линии наложила отпечаток на впоследствии созданные философские произведения. Конфессиональные мотивы в зрелой лирике Высоцкого "имплантированы" и в трагический монолог о времени, о советской действительности.

В ранних песнях Высоцкого, в стиле "блатной", звучат конфессиональные ноты. Таким образом, в "серебряные струны" (1962), чувство судорожного беспокойства о разорванной душе, об утерянной свободе, связанным стены закрыты навсегда:

Очень часто исповедальные мотивы сочетаются с многоплановой художественной разработкой образа двойника, выражающего душевную противоречие и внутренний надрыв лирического «я». Негативное, губительное начало этот образ знаменует в таких стихах, как «Про черта» (1965–1966), «И вкусы и запросы мои - странны...» (1969), «Маски» (1971) и др.

В стихотворении «Про черта» сам черт выступает в качестве двойника лирического героя, погруженного в «запой от одиночества». Двойник предстает здесь в сниженно-бытовом облике: он «брезговать не стал» коньяком, «за обе щеки хлеб уписывал», знаком с «запойным управдомом»-то есть оказывается плоть от плоти родственным реалиям советской жизни. В фамильярном полуироническом обращении лирического героя с силами тьмы вырисовывается кризисное состояние души, готовой поддаться их власти, проигнорировавшее свою индивидуальность:

Трагикомическое, сниженно-бытовое токование «инфернальной» темы в этих заключительных строках подчеркивает тягостное для лирического «я» чувство своей внутренней духовной несвободы.

Углубление мотивов дуализма, продиктованное укреплением конфессиональных намерений, происходит в стихотворении «и мои вкусы и просьбы странны ...» Как и в предыдущем случае, отношение лирического субъекта к его «второму под видом негодяя », подчеркнуто иронически, но герой, разоблачающий « грани » своей страшной души, с горечью осознавая экзистенциальные трудности признания истинного « я »:

Как это часто бывает в лирике Высоцкого, исполинские мотивы здесь участвуют в динамике сцены в результате того, что повседневные явления наполняются символическим смыслом. В стихотворении возникающий образ уголовного суда становится напоминанием о последнем суждении и отчасти по мнению исследователя, его «пародийной заменой» (17:87). В пронзительном исповедальном слове лирического «я» существует напряженное стремление к самоочищению и освобождению от ложных обликов:

В песне «Кони привередливые» (1972) отражается более сложная внутренняя раздвоенность души героя, хотя в поэтическом мире Высоцкого двойник мог ассоциироваться и с высшим зовом души, побуждающим к подвигу, самопожертвованию. Это видно в ряде военных баллад, содержащих в себе ярко выраженные исповедальные элементы: таковы «Песня самолета-истребителя» (1968), построенная как взволнованный лирический монолог о «том, который во мне сидит», или песня «Он не вернулся из боя» (1969), которую Н.М.Рудник справедливо определила как «исповедь-реквием» [Цит. по: Свиридов 1998:99].

## **2.2. Своеобразие жанра лирической исповеди в поздней поэзии В.С. Высоцкого**

А. Блок на заре нового века, думая о том, что самая важная составляющая современного художественного отношения - это «чувство пути» («душа писателя», 1909). Категория пути Центральная в конфессиональных песнях Высоцкого, где строится целостная философия пути - как индивидуальная, так и личная, а также национальная, национальная. Усиленное «чувство путешествия» пронизывает различные актуальные стихи поэзии Высоцкого.

Страх перед «односторонней памятью» в «Балладе о детстве» (1975) побуждает лирическое «я» смотреть на вехи его существования, начиная с «фетального» периода в его отношениях с судьбой людей войны и послевоенные годы. И «роль» ситуации «растянутой веревки» (1972), где усиленное эволюционное напряжение вызвано внутренним императивом «пройти четыре четверти пути», приобретает глубоко личный характер.

В конце 1960-х годов Высоцкий создал песню «Мой цыган» (1967-1968), в исповедальном звуке которой в символической форме отражались мысли о путях лирического героя и его современников в советской действительности, что отражено в система пространственных изображений.

Лирический герой песни ищет наивысшую радость от бытия: «праздник», «веселье», но, как и Егор Прокудин, Шукшина, он не находит в своей мечте или реальности: «Нет такой забавы ...» Он достигает за знание абсолютных духовных ценностей - и это сквозной мотив многих стихотворений-песен Высоцкого, - но в пабе он находит только «Рай для бедных и шутов», а в Церкви, увы, там это не что иное, как «зловоние и тьма». Голос совести, который дает представление о том, «как» убедить героя признать всюду болезненно недостоверным: «Все не так, как должно быть ...» Лирическое «Я» стремится к достижению естественного смысла существования, что отражается в его символическом движении «торопиться на гору». Здесь, по мнению исследователя, появляются пространственные изображения гор, полей, лесов, рек, как «традиционные формулы русского фольклора, связанные с семантикой рассеяния, избытком горя» [Свиридов,

1998: 29]. Через контакт с родным элементом горы «рассеивается», но ненадолго. Через оксюморонный «конфликт» самого поэтического языка («Свет есть тьма, нет Бога!») И с помощью аллегорического образа ада, появившегося в финале, трагедии утраты современной душой смысл Бога, который воплощает неизбежное наказание за неполноту внутренней жизни, передается:

Обращает на себя внимание ценностная глубина выстроенной здесь поэтической модели пути: утрата тайного знания о рае неизбежно влечет за собой другое - страшное - знание о том, каким будет «конец» дальней дороги»:

Текст Высоцкого несет в своих содержательных глубинах диалогическое начало. В.И. Новиков отмечает, что сквозной лирической темой становится здесь часто «переживание взаимоисключающих точек зрения на жизнь» [Новиков 1990:65].

Обращение героя "моей цыганки", страдающего неверием и отчаянием, адресовано "парням", в широком смысле - людям, с которыми его объединяет общее несчастье. Синтаксическая структура этой трактовки раскрывает диалог сознания поэта: после безнадежного "и ни церкви, ни таверны! - //Нет ничего святого! - он с последним усилием перечеркивает этот вывод, вступая в неразрешимый спор с самим собой и обращаясь к окружающему миру

Особенностью лирического исповедания Высоцкого является преломление характерных, в том числе кризисных сторон национального сознания.

Песня "кони привередливые" (1972) в этом отношении показателен. Предельное эмоциональное напряжение героя выражается здесь на уровне пространственных образов, подчиненных семантике "края", к которому с "катастрофическим экстазом" тянется лирическое "я". До крайности, сама атмосфера балладного действия конденсируется: "мне чего - то не хватает-я пью ветер, глотаю туман". В сюжетном движении встречается пьянящее влечение, которое воздействует на духовные ориентации человека к "краю"

жизни, к "последнему прибежищу", за которым стоит напряженное предчувствие встречи с Богом ("у нас было время: нет промедления посетить Бога"), и, с другой стороны, тяга к укрощению спонтанно-лихого состояния души. Конфликт связан с этим внутренним конфликтом в семантическом соотношении рефренов ("чуть помедленнее, кони, чуть помедленнее! А творческий мир основной части произведения пронизан ощущением "урагана", ведущего к "последнему укрытию". Духовная трагедия лирического "я" обусловлена логикой действия баллады и конфессиональным самораскрытием героя, а не нахождением желаемого райского состояния и неподготовленностью к нему, ведь "ангелы" предстают в его глазах в демоническом облике:

Непреходящий мотив в конфессиональной лирике Высоцкого, а именно движение к прорыву в инаковость, всегда проходит через душевные страдания.

Исследователи не случайно рассматривают образ Гамлета как одну из главных философских поэзий Высоцкого начала 1970-х годов, ссылаясь на поэму "мой Гамлет" (1972) и актерское творчество поэта. В предложенном А. в. особом "Гамлетовском" периоде (1971-1974), характеризующемся укреплением в его произведениях конфессионального, философского начала, глубоким прикосновением к "последним вопросам" бытия, стремлением к притчевым образам, целостным осмыслением собственной судьбы [Кулагин 1997: 50].

Драму шекспировского героя Высоцкий понимает, прежде всего, как драму прозрения и болезненного разоблачения правды о человеческой душе и своем времени:

Сам поэт так сформулировал собственное понимание смысловой сердцевины жизненной, бытийной позиции датского принца: «В нашем спектакле «продуман распорядок действий», и Гамлет знает намного больше, чем все другие Гамлеты, которых я видел. Он знает, что произойдет с ним,

что происходит со страной! Он понимает, что никуда ему не уйти от рокового конца. Такое выпало ему время – жестокое» [Высоцкий 1989:79].

В таких произведениях Высоцкого этих лет, как "Баллада о бане" (1971), "Две судьбы" (1976), "мне - судьба до последней черты, до Креста ..." (1978), "упрямо я стремлюсь ко дну. .. (1977) прослеживается путь к духовному преодолению греховного бремени души. Бытовое моющее положение в бане в "Балладе бани" перерастает в существо, притчевое обобщение. Глубокая нагота всего существа лирического героя подчеркивает атмосферу конфессиональной искренности. Лирическое "я" обращается к благодати, к гармонизации внутреннего мира, раскрывая тягу к очищению через страдание:

Вот, священные ассоциации рождаются с "крещением", "omoveniem", "святая вода", "райский сад". Прямым обращением к Богу стихотворение начинается и заканчивается, а Заключительные строки несут скрытый переключку с обращениями лирического героя А. блока к высшим силам в стихотворении "может жестокий с белыми ночами"...(1908): "Проткни меня мечами, // от страсти моей свободной!":

Взаимосвязь духовного поиска лирических героев блока и Высоцкого не ограничивается отдельными переключками. Блоково "уют - нет покоя - нет" или "я вышел в ночь - учиться, понимать ..." (1902) созвучно поэтическому контексту Высоцкого, мироощущению его персонажей. Лирическое "я" обоих поэтов, во многом погруженное в трагическое ощущение беды времени, разрывает в его тревожном беспокойстве сквозь "ночь "и тьму" страшного мира " навстречу неувядающим ценностям бытия. Черты сходства с Блоковой картиной мира проявляются в стихах Высоцкого "Две судьбы", "мне-судьба до последней строки, до Креста"...".

В стихотворении "Две судьбы" существование лирического героя "поучению", в соответствии с "застоявшимися" полуофициальными штампами, подводит его на грань окончательного разорения, болезненного обесценивания ("Пресвятая Богородица не спасет вас ...") в полусфере под

властью трудного и Кривого. Но прежняя инертность бытия под влиянием болезненного усилия нравственного чувства уступает внутренней потребности найти выход из последних сил:

Трагически-напряженная саморефлексия звучит в стихотворении "мне судьба до последней черты, до Креста ..." (1978). Герой, предвидевший горечь "чаши", которую "нужно выпить"... судьба, "осознавая неизбежность пути" в полную тьму и неясным образом", тем не менее стремится волевыми усилиями сохранить в себе и своих современниках веру в высший смысл бытия:

Чувствительность лирического "я" крайний, духовные состояния, знакомые с ним формирует отзывчивость к чужим бедам, что существенно расширяет сферу обращаясь к исповеди слово:

Многие "Ролевые" герои часто появляются "в момент напряжения всех жизненных сил" [Чикин 1987: 99], что позволяет говорить об их вовлеченности в конфессиональный поток зрелой поэзии Высоцкого в целом.

Таким образом, в стихотворении "упрямо я стремлюсь ко дну ..." (1977), ролевой "сюжет, изображающий погружение в морские глубины, приобретает символическое значение, что подтверждает движение к инаковости, истине, скрытой под поверхностными, коварными расслоениями времени:

В образном мире произведения отчетливо слышны отголоски Пастернака: "я хочу пройти весь путь до самого дна ..." (1956), связанный с поиском пути обретения чувства индивидуального и всеобщего бытия ценой преодоления скептицизма, мучительных сомнений, давления исторического времени:

Один из последних "аккордов" стихотворения-отчаянный призыв "Спаси наши души!" Звучит не только из лирики "я", но и может рассматриваться как символическое обобщение голоса поколения, забывшего о духовных ориентирах своего пути. В лирической исповеди Высоцкого, стремление найти путь к спасению часто балансирует на грани надежды



"добраться до глубин" и крайнее отчаяние. Это рождает ощущение вечного, бессмысленного цикла жизни, понимание того, до какой степени "круг велик и ориентир сбит", которым Блокка, так отчаянно нуждавшаяся в своей безнадежности, написала известное стихотворение "ночь, улица, фонарь, Аптека"..."(1912). Созвучная с блоком поэтическая рефлексия разворачивается в Высоцком:

В размышлениях о " босоногих душах "поэтов и" роковых "для них" датах и фигурах " лирический герой Высоцкого, проходя через очищающую иронию, преобладает над крайностями унылого фатализма:

Конфессиональная интенсивность в поэзии Высоцкого часто выражается через образ пути через семантику пространственных границ, "края", "бездны", "дна", "последней строки", "сожженных мостов" и др. Ибо лирика " я "живет" в жульничестве бытия. ", в связи с сильным внутренним стрессом, по-прежнему оставляет надежду на приближение к истине" четырех четвертей пути", чтобы самостоятельно противопоставить себя" застою "эпохи" общепримирающему бегу на месте. "

В конфессиональной лирике Высоцкого проецируются мысли о пути и о постижении посмертной судьбы. В поэме "памятник" (1973), основанной на многовековой поэтической традиции [Зайцев, 2001: 171], высказывается мнение о будущей жизни души-напряженной и обнаженной, но воспринимает это как победу над мрачностью каменных оков и ложным "приятным фальцетом". В том же году поэт создает стихотворение "я ушел из бизнеса", ставшее своеобразным смысловым продолжением "памятника", где трагедия посмертного одиночества ("доброе дело ушло - без него не обошлось") становится наследием земного пути, с которым герой предстает перед Богом:

Из" моей цыганки", " баллады бани", " лошадей привередливых " для поэзии-песни Высоцкого последние годы развили архетипическую историю, приблизив к раю, став более глубоким смыслом.

Изложение лирического "я" рая, Бога всегда укоренившейся границы между официальной идеологией сомнения иронично и искренней жадой веры, как, например, в "Балладе об отставке в рай" (1973, "Маккинли мистер Лам" за фильм). Сама история выхода в "цветной рай" на поезде, пожалуй, могла быть истолкована лишь как веселое приключение, если бы не агрессивно звучащая песня лейтмотива, связанная с латентным чувством острой необходимости самоопределения героя по отношению к Богу:

Варьируя, эта тема возникает и в "песне погибшего летчика" (1975), и в стихотворении "под деньги на кону"...(1979-1980), где русская жажда геймплея ("я теряю-пыление / рай") накладывается на подозрительное ожидание встречи со Христом:

Характерной чертой конфессиональных песен Высоцкого является то, что грани глубокого мистического опыта в восприятии Бога, его пути, посмертной судьбы подвергаются осязаемой, почти обыденной конкретной специфике с легко узнаваемыми реалиями земной жизни. Выступая перед зрителями доступным, внешне простым языком, поэт одновременно знакомил современников с забытыми духовными понятиями, пробуждал в душе жажду понимания основ личного бытия.

В "райских яблоках" (1978) перспектива загробной жизни лирического "я", душа которого "галопом устремляется в рай" собирать бледно-розовые яблоки", показана в условной форме. За сказочно авантюрным сюжетным поворотом скрывается озарение души, жаждущей благодати, но не внутренне готовой к ее приобретению. Переживаемое здесь разочарование носит онтологический характер: желанное спасение превратилось в тоску "из мест этих гибких и холодных". Да, и райские сады, изображающие воображение героя, предстанет в образе тоталитарного гетто: "и огромный этап-тысяч пять-на коленях сидел. В песне также выражена личная трагедия лирического героя, который в роковой момент не нашел Бога [Стеблин-Каменский 1964: 92], и судьба народа, отчужденного от тайного знания души и духовного опыта. Воображаемый мир, сюжетные

коллизии поэмы дают основания полагать, что искренний импульс познанию Бога, вступивший в противоречие с насущной тяжестью Советской современности и потому столь насильственный и внутренне конфликтный, составляет одно из центральных коллизий конфессиональной лирики Высоцкого.

Тесная взаимосвязь с осмыслением исторических судеб Родины стала основополагающим качеством конфессиональных стихов и песен Высоцкого и, как следствие, "самопознания народной души", происходящего здесь [Зайцев 2000: 270].

Одним из ключевых с этой точки зрения стихотворение "я никогда не верил в миражи ...(1979-1980), смысловым ядром которого стало воспоминание о знаменитом блоковом послании Зинаиды Гиппиус "рожденной в годы глухих"...(1914):

Трагическое отражение на пути сближает Высоцкого с блоком, пройденным и лирическим героем, и его поколением через "увядающие годы". Для блока это были первые перевороты нового века-1905 года и начало Первой Мировой войны; для Высоцкого-кровавые события в Будапеште в 1956 году и Пражская Весна 1968 года. Настроение автора в обоих стихотворениях схоже: это позиция духовной трезвости, стремление сохранить память об историческом пути, встать в "страшном мире""безвременья". Последнее слово, озвученное Высоцким как весомая характеристика" застойного "брежневского анабиоза, также валентно в блоковом контексте, если вспомнить статью 1906 года "Безвременье", наполненную тревожными предчувствиями надвигающихся бурь. Высоцкого лирический герой несет в себе черты антиутопического сознания ("я никогда не верил в миражи" / в будущий рай не ладил с чемоданом ") и с признанием искренности раскрывает свой путь к пониманию истины, о времени и исторический опыт 20-го века - от катастрофических блок эпоху рубежа веков в сталинских расстрелов и "застойных" 70-х годов. Однако и блок, и "безумие" Высоцкого личности и ее поколения от переживаний потрясений

сочетаются с "надеждой" восстановить память о пути, преодолеть социальную амнезию.

Проблемные тематические горизонты философской лирики Высоцкого расширяют взаимосвязь конфессиональных элементов с эпически многогранным знанием судеб России.

Эта связь возникает в таких стихах, как " и мы живем в мертвой пустоте ..." (1978-1980 годы), " дело на таможне " (1975 год). В последнем повседневный, иронически насыщенный очерк "инцидентов" на границе приводит к массовой трагедии обобщения безразличия нации:

Мотивы Есенина видны в стихотворении " мой чернокожий в сером костюме ..." (1979-1980), где чернокожий человек, " злобный клоун", олицетворяет безличную современность, враждебную поэту, осознающему тяжесть своего пути, но не отступающему от него: "мой путь один, только один, ребята, - // мне, к счастью, не дано."

Через Высоцкого становится антитезой искомого лирического "я" "пути и гибельного "несвободы" народа-в стихах "маски", 1971; "чужой след", 1973;" история болезни", 1976. В "истории болезни" пространственные образы "сгиба жизни", "на полпути к бездне" приобретают особую психологическую тяжесть и символическое значение, а конфессиональное откровение о больном духе людей приходит к ощущению мировой дисгармонии, колеблющейся от представления о высшей осмысленности жизни:

Поэт-певец признался во время одного из выступлений 1978 года: "тема России-это тема, над которой я работаю уже двадцать лет" [Высоцкий 1998: 37]. Эти суждения имеют принципиальное значение при рассмотрении конфессиональной лирики Высоцкого, где личная судьба героя проецируется на перекресток русской истории и современности. С этим связаны творческие роллы, например, между песней "кони привередливые", в центре которого есть индивидуальная драма лирического субъекта, и такие панорамные стихи о России как "пусть жизнь летать" (1978) или "огонь"

(1978): штанга, эпически масштабный образ последнего ("пожары над страной все выше, жарче, веселей") предвещает знаменитую метафору в. Распутина.

Поэма "купол" (1975)-уникальный результат сочетания размышлений о внутреннем самоопределении героя и осмыслении темы России. Центральный образ-Россия выводится здесь в призме мучительных диссонансов: от восходящих куполов до дороги, знаменующей потерю бездорожья и образа "сонной силы", "набухшей от сна". Содержащая напоминание о высших силах, лейтмотив стихотворения ("к Господу наиболее часто высказывается") объединяет образ духовной жизни героя и судьбы родной земли. Доминантой авторской эмоциональности здесь-это нерушимая вера в возможность преодоления стремления к Богу-сдержанность, обрести внутреннее исцеление, которое проявляется в слиянии цели, визуальные ассоциации и философские обобщения, а также в интенсивной звуковой инструментовки стиха [Свиридов 1998: 74]:

Философские стихи, песни Высоцкого разных лет образуют внутреннее единство, показывают жанровый симбиоз лирико-конфессиональных и балладных тенденций. Эта целостность основана на экзистенциальном напряжении, объединяющем конфессиональные стихи с образцами "ролевой" лирики, а также на сквозном образе дороги, - повышенном "чувстве", которое в немалой степени приблизило Высоцкого к блоку. Этот путь не был однонаправленным: он ассоциировался с проникновением в божественное присутствие в мире, приводил к нравственному очищению, но в то же время часто превращался в отчаяние от вечного цикла жизни, страдая от не встречи с Богом, болезненного переживания бытия, что "все неправильно".

### **Глава III. ЖАНР БАЛЛАДЫ В ТВОРЧЕСТВЕ В. С. ВЫСОЦКОГО**

#### **§1. Тема Великой Отечественной Войны в творчестве В. С. Высоцкого**

Песни о Великой Отечественной войне в творчестве бардов - самые сильные по своему звучанию. Поэзия Б.Окуджавы, В.Высоцкого, А.Галича и М.Анчарова, для многих поколений стала вектором в пути к осмыслению истории и современности, к самопознанию песенных персонажей и лирического «я». В.Высоцкий старается не только проникнуть в суть людских переживаний, но и понять окружающее этих людей. Как художник, он ищет формы выражения обстановки того времени.

Взаимосвязь «блатного» фольклора и военных баллад привносит особый колорит динамичного разговорного слова и намного сильнее ощущается социальная острота. Так, с точки зрения его мироощущения и социального статуса, рассказчик в песне "Ленинградская блокада" (1961) "принимает и объединяет героев" внутреннего "и военные песни", - его слово, как это ни парадоксально снята с исповедальной лирики, и с открытой иронией по отношению к "гражданам мужественный", что "они читают информацию в эвакуации // и они слушали по радио "от Совинформбюро" [Высоцкий 1988: 17]. Композиционная и ритмическая динамика, контрастный эмоциональный фон обусловлены здесь чередованием "эпического" повествования о блокаде-и рефренов, представляющих собой прямое, саркастическое обращение к "горожанам с повязкой". При изображении блокадного Ленинграда Автор, обогащая героический замысел, вносит нотки острого социально-критического осмысления:

Изображая войну, Автор умело избегает официальной лжи. Поэт перешел к овладению сутью этой темы из понимания внешне "периферийных", оборотных сторон военной реальности, не несущих явного героизма.

В песне "о Сережке Фомине" (1964) повествование о повседневной истории, которое разворачивается на жанровом уровне "анекдота" и приобретает широкий социально - исторический смысл, охватывая при этом значительную временную дистанцию-от начала войны до послевоенных лет.

В структуру повествования произведения входят различные голоса времени-и" актуальная " история центрального героя, и речь Молотова о начале

войны, и разговор в военкомате. Величественное Слово о войне связано с горько-сатирическим образом неоправданной общественной жизни:

Тема «штрафных батальонов», уже пронзительно звучавшая в песне «Цыган-Маша» Михаила Анчарова (1959), стала одним из важных творческих ориентиров для молодого Высоцкого, который немного позднее обратится к этой теме.

В песне Высоцкого «Штрафные батальоны» (1964), впервые, в творчестве барда, на сцену выступает непосредственно «драматургия» балладного действия, заключенного в предельно сжатые пространственно-временные рамки и знаменующего крайнюю степень напряжения героев-«штрафников», их вызов судьбе, игра со смертью выражены в голосе собирательного, «ролевого» повествователя. Песенный рассказ звучит убедительно главным образом благодаря его пропитанности «солью» разговорного языка («*Гуляй, рванина, от рубля и выше...*» [Высоцкий 1988:33]), сквозным антитезам, служащим для обозначения «пограничного» положения персонажей («*кому – до ордена, а большинству – до «вышки»*» [Высоцкий 1988:33]). Непосредственное присутствие слушателя в ходе событий достигнуто эффектом повторяющейся фиксации времени и точных обстоятельств действия в «сценических» ремарках: «*Вот шесть ноль-ноль – и вот сейчас обстрел...*» [Высоцкий 1988:33].

Уже с середины 1960-х гг., в военных балладах поэта намечаются те пути символизации, которые способствуют расширению их образного мира.

Вот как происходит совмещение пространственно-временных планов в «Братских могилах» (1964) («*Здесь раньше вставала земля на дыбы, // А нынче – гранитные плиты*») [Высоцкий 1988:36], постепенное перемещение балладного действия в сферу душевной жизни героя, национальной исторической памяти. При внешнем ослаблении сюжетного движения, усиление сквозных образов «компенсируется» первостихией бытия – земли, огня, – которые в позднейших песнях поэта станут основой мифопоэтических обобщений:

Усложняя композиционный рисунок и жанровые параметры военных баллад, мы видим, как певец избирает свой оригинальный ракурс в известной «Песне о звездах» (1964): *«С неба свалилась шальная звезда – // Прямо под сердце...»* [Высоцкий 1988:33]. Действие одновременно разворачивается и в сознании безвестно погибшего солдата и в эмпирическом пространстве поля боя. Ориентируясь на простые ценности мирной жизни, слово поэта глубоко отражает индивидуальный опыт миропереживания (*«Я бы Звезду эту сыну отдал»* [Высоцкий 1988:33]), на целостное восприятие природного бытия: *«Звезд этих в небе – как рыбы в прудах...»* [Высоцкий 1988:33]. Противопоставляя это слово безликим приказам, появляется новый смысл в песне и ролевое повествование «маленького» участника войны наполняется сатирическими нотками :

Ядром интенсивного действие становится катастрофическое событие, которое сопряжено в песне и с развитием символического образного ряда: «звездная» тематика соединяет в себе земное и неземное, материальное-конкретное и вечное, затрагивая героическую и постыдную стороны фронтовой реальности; воплощая собой и благодатную надежду героя на спасительное небесное начало, и его роковую встречу с «шалой звездой» судьбы...

Обогащённые элементами поэтической «новеллы», военные баллады Высоцкого получают новый толчок в жанровом развитии. Основательно и детально прорисованы эпизоды, – как в песнях «Высота» (1965), «Сыновья уходят в бой» (1969), «Разведка боем» (1970) и др. Новеллистическое начало в первой песне проступает, как пульсирующий ритм, ярко рисуя эпизод решающего сражения, в редукции экспозиционной части преобладание отрывистых и энергичных фраз, кульминационные сцены запечатлены отдельными штрихами: *«Вцепились они в высоту как в свое. // Огонь минометный, шквальный...»* [Высоцкий 1988:35]. Сознательно опуская промежуточные сюжетные звенья, Высоцкий, таким образом, концентрирует трагедийное мироощущение песенной новеллы, в глубинах которой зреет



философское обобщение: *«Но так уж случилось— все судьбы-пути // На этой высоте скрестились...»* [Высоцкий 1988:35]. Новелла, вбирая в себя элементы фольклорной образности и сюжетики, выражает общенациональный опыт жизни на войне: *«Семь раз занимали мы ту высоту — // Семь раз мы ее оставляли»* [Высоцкий 1988:35].

Используя многообразные ракурсы в передаче самой динамики эпизода боя, поэт таким образом, создает эффект авторского присутствия в изображаемой сцене. В песне «Сыновья уходят в бой» этот эпизод раскрывается как во взгляде смертельно раненного солдата (*«Я падаю, грудью хватая свинец»*) [Высоцкий 1988:121]), так и в имеющем архетипический смысл образе отцов и матерей, провожающих детей на войну: *«Мы не успели оглянуться — // А сыновья уходят в бой!»* [Высоцкий 1988:121]. Благодаря образным обобщениям, реальность всего происходящего наполняется онтологическим звучанием, а мистическое единение с землёй усиливает противостояние общему врагу: *«А я для того свой покинул окоп, // Чтоб не было вовсе потопа»* [Высоцкий 1988:121].

Композиционная форма обращения героя-повествователя к сослуживцам в кульминационном эпизоде войны — как, например, в «Военной песне» (1966), где «объективное» повествование синтезируется с прямой речью рассказчика и того собирательного воинского множества, частью которого он себя ощущает. Эпизод войны, при косвенном раскрытии, выдвигает в фокус не яркую героиню балладного события, а его ужасающую оборотную сторону:

Все разнообразие персонажной сферы и связанное с этим «многоголосье» в песенной поэзии Высоцкого, также присуще и для военных баллад. Многообразные формы диалогов переходят в кульминацию фронтового эпизода.

Так, в песне «Он не вернулся из боя» (1969) мы видим значительное углубление психологической перспективы. Центральной темой является не эффектный эпизод боя, а то катастрофическое мироощущение человека, та

пропасть бытия, которая образует новый ракурс самопознания лирического «я»:

*«Друг, оставь покурить!» – а в ответ – тишина...»* [Высоцкий 1988:122] – этот прерванный диалог становится кульминацией психологического повествования, центр тяжести балладного действия перенесён в область душевной жизни героя, проецирующего случившееся на собственную судьбу: *«...только кажется мне – // Это я не вернулся из боя»* [Высоцкий 1988:122]. Выстраданный индивидуальный опыт расширяет здесь сферу художественной реальности, простирающейся теперь за грань эмпирического существования (*«Наши мертвые нас не оставят в беде»* [Высоцкий 1988:122]); углубляет привычное восприятие окружающей нас природы, которая становится противовесом потрясенной действительности: *«Тот же лес, тот же воздух и та же вода... // Только он не вернулся из боя»* [Высоцкий 1988:122]. В той же форме незаконченного диалога, Высоцкий продолжит повествование и в песне «О моем старшине» (1971), где трагизм фронтовой повседневности предстанет в подвижной диалогической речевой ткани, в мозаике эпизодов бытового общения, обретающего не меньшую психологическую значимость, чем непосредственное изображение батальных картин:

Сюжетно-композиционная структура военных баллад «новеллистична». Высоцкий довольно часто приходит к масштабным обобщениям о судьбе как лирического героя, так и целого поколения.

В песне «Мы вращаем Землю» (1972) Высоцкий одушевляет Землю и делает её активной действующей силой в походе. Ритмы марша подчеркивают напряженную сюжетную динамику баллады, отразившей не только реально-исторический, но и мистический смысл пешего продвижения обороняющих свою Землю войск. Высоцкому очень свойственно экстраординарно выстраивать событийный ряд в произведении. Это проявляется в том, что хронотоп стихотворения отчасти близок архаическому восприятию природы, где все события войны «укладываются» как бы в один

«былинный день», заключающий полноту природного цикла. В сознании, потрясенной войной, восприятие действительности кардинально меняется : *«Солнце отправилось вспять // И едва не зашло на востоке»* [Высоцкий 1988:188]. Расширяет те пределы, в которых существует личность до всеобщего масштаба коллективного переживания (*«Шар земной я вращаю локтями»*) [Высоцкий 1988:188] усиливая взаимосвязь движения «оси земной» с этапами балладного действия. Венцом военного подвига становится здесь восстановление нарушенных ритмов природного бытия, привычного круговращения Земли: *«Но на запад, на запад ползет батальон, // Чтобы солнце взошло на востоке»* [Высоцкий 1988:188]. Выдвигая на первый план ощущение внутреннего единства лирического «мы» с духом Земли, поэт объединяет как все вселенское, так и индивидуальное начало:

В творчестве Высоцкого военная баллада оказывается открытым жанровым образованием. Оно активно взаимодействует со многими направлениями, такими как: философская баллада, лирическая исповедь, поэтическая «новелла». Проходя трагедии конкретных эпизодов войны, он раскрывает значительный потенциал эпохальные, экзистенциальных, мифопоэтических обобщений, становится одним из ключевых способов творческого самовыражения поэта-певца в причастности к общегосударственным историческим опытом.

## **§2. Образ лирического «я» в военных балладах В.С. Высоцкого**

Проблема разграничения автора и героя очень важна в поэзии Высоцкого. Исследователи, как правило, часто используют морально-этический критерий для разделения героев на ролевые и лирические. Принимая во внимание такое отношение, мы логически приходим к идеализации автора, а вслед за ним и лирического героя. Из-за этого мы порой не слышим за неграмотной, незатейливой речью Вани и Зины,

поклонника Нинки-наводчицы спокойный, немного ироничный голос автора. Отсюда - отождествление барда с его персонажами [Томенчук 1988:30].

Разделяем «лирического» и «ролевого» героев по нравственному признаку по таким критериям: 1) сближение автора с героем, у которого преобладание позитивных черт максимально, а 2) негативный герой от автора отдаляется, а это ведет к идеализации и автора, и «лирического героя». Процесс идеализации-отождествления в первом случае выглядит так—за счёт голоса героя, голос автора «звучит громко», во втором, наоборот, «голос приглушается» и даже частично пропадает. Во-первых, такие персонажи нам кажутся исключительно негативными, а во-вторых, мы не замечаем авторского сочувствия к ним. В.Высоцкий отнюдь не воспринимает своих персонажей столь же однозначно, как мы.

Поэт до конца не совмещает себя ни с одним из своих героев, и, значит, в системе его отношений с ними противоположные (то есть несовместимые, как да и нет) точки зрения невозможны. Когда автор касается сочетания смыслов, то он предпочитает соединять не контрастные смыслы, а различные по тону и насыщенности оттенки одного смысла, одной темы.

Ролевая лирика в творчестве Высоцкого постоянно совершенствуется и развивается. Не во всех его стихотворениях и песнях лирическое «я» героя близко к авторскому, а также не все написаны от первого лица. Та традиция, которая сложилась в литературоведении, различает героев ролевой лирики от лирического героя.

Существует один из способов раскрытия авторского сознания, обратится к лирическому герою- образу поэта в лирике. Художественный двойник поэта, это его лирический герой. Он вырастает из текста лирических композиций (цикл, книга стихов, лирическая поэма, вся совокупность лирики) , как четко очерченная фигура или жизненная роль, как лицо, наделенное определенностью индивидуальной судьбы, психологической отчетливостью внутреннего мира, а подчас и чертами

пластического облика... Отношение между биографической личностью поэта и его лирическим героем подобно отношению между житейским прототипом и художественным типом [Высоцкий 1990:139].

Когда автор, выступая не от своего лица, а от лица разных героев - это и является сущностью ролевой лирики. Используя способ овладения эпическим материалом, автор дает слово героям, явно отличным от него. Скрытое присутствие автора очевидно для читателя. Он стоит за монологом героя. Непосредственно в тексте его нет, но он есть в выборе материала, его расположении и освещении.

Когда впервые знакомишься с поэзией Высоцкого, то встает такой вопрос, а кто именно является субъектом речи того или иного стихотворения? Лирический ли герой, человек, настолько близкий к автору? Его ли речь мы можем воспринимать как лирическую исповедь автора-поэта, или один из многочисленных героев ролевой лирики, речь которого является выражением сознания другого человека?[Баранов 1994:345].Играя масками лирического и ролевого героев, поэт таким образом ищет новую форму, которая была найдена - внутренняя речь, внутренний монолог лирического героя и «внешний» монолог героя ролевой лирики. Они были детально разработаны в творчестве Высоцкого. Различаются и группы песен в авторском исполнении. Например, интонацией и произношением некоторых звуков (например, «г» фрикативное у многих ролевых героев). Встречаются особые слова в текстах, которые умышленно ломают четкий стихотворный размер, усиливая этим эффект речи ролевого героя:

Поэт использует различные стилистические средства, проявляющиеся в песнях и стихотворениях ролевой лирики, они направлены на ограничение литературного характера речи героя и, по возможности, приближают ее к устному не литературному слову. Помимо средств обозначения героев ролевой лирики (соответствующая лексика, фразеология, синтаксические конструкции, неправильное использование грамматических форм, установка на сиюминутный импровизационный характер речи), можно гипотетически

предположить наличие ролевых персонажей и других признаков, характерных для устной разговорной речи.

"... Во всем этом,-говорил Высоцкий о своих ролевых песнях, - есть мой взгляд на мир, на эти проблемы, на людей, на события, о которых я пишу, мой, только мой, мой собственный взгляд ..."[Высоцкий 1986: 83].

Помимо традиционного ролевого разнообразия персонажей, в поэзии Высоцкого мы также очень далеки от автора, отсюда и формируется очень своеобразная роль "я".

По количеству ролей она достаточно разнообразна, но абсолютно одна по своей психологической, этической и нравственной сути. Роль и лирические герои существуют как близнецы, они дополняют друг друга, а затем сливаются в единое целое в восприятии слушателя [Федина 1990: 157].

Роль " я "тесно связана с лирическим" я", подчеркивая единство и целостность авторской позиции мировоззрения. Это выражается в лирике в. Высоцкого различными субъективными способами организации текста. Таким образом, вся уникальность ролевой лирики в. Высоцкого в целом не укладывается в привычные рамки теории героя, что в свою очередь требует дальнейшего развития и доработки.

Позиция автора обусловлена его удивительной целостностью в отрицании, которая приближает лирического героя к его "маскам", делая их психологически едиными.

В заключение скажем, что ролевые персонажи в той или иной степени свойственны течению авторской песни в целом. Создавая своих, ролевых героев со всей художественной достоверностью, В. Высоцкий отмечал, что будучи актером ему гораздо легче, чем, например, кому-либо из авторов-исполнителей, «влезать в шкуры других людей». Исходя из сказанного автором, мы связываем вторую причину возникновения «масок» лирического героя В. Высоцкого в его поэзии. А. Скобелев и С. Шаулов, отмечая специфику творчества Б. Окуджавы и В. Высоцкого, называли первого одним из самых «литературных» бардов, так как у него «исполнитель постоянно

уступает место поэту», а о втором (В. Высоцком) говорили, что в его песнях исполнитель тесно слит с актером. Замечания очень уместны, поскольку, действительно, профессия В. Высоцкого, его «актерская струя» наложили самый серьезный отпечаток на его песенное творчество, в том числе и на своеобразии способов выражения авторской позиции.

В песнях-новеллах и в балладах Высоцкого мы видим воплощение одного типа характера героя. В песнях автора, почти всего герои попадают в экстремальные обстоятельства, но при этом, проявляя недюжинную силу духа и щедрость натуры, побеждают все трудности. «Разведка боем» становится главной движущей силой в произведениях Высоцкого, объединяя все его песни, и формирует новеллистические и балладные принципы воплощения русского национального характера. Сходство авторской задачи обуславливает и композиционное «средство» этих жанров, некоторую «подвижность» жанровых границ. Высоцким создано около десятка стихотворений, которые он сам именует «балладами», что свидетельствует об актуальности этого жанра для художественного сознания барда.

### **§3. Дидактическое воплощение дипломного исследования в школьной практике**

#### ***Элективный курс по литературе на тему: «Жанровое своеобразие поэзии В.С. Высоцкого».***

##### **Пояснительная записка**

В конце пятидесятых-начале шестидесятых годов XX века, во времена знаменитой "оттепели", зародились новые формы общения между соседями и друзьями, то, что позже можно было бы назвать "Московской кухней". Авторская ("Бардовская", "поэтическая") песня - современный Жанр устной поэзии ("поющая поэзия"), сформировавшийся в неформальной культуре студентов и молодых интеллектуалов.

Сама по себе" поющая поэзия " - древнейший вид творчества, известный культурам почти всех народов. Неслучайно представителей авторской песни часто называют "бардами", их сравнивают с древнегреческими лириками, русскими гусарами, украинскими кобзарами и др., прежде всего, исходя из того, что современный "бард", как и древний поэт, обычно поет собственные стихи для собственного аккомпанемента на струнном инструменте. Однако, это внешние, не всегда обязательные, признаки жанра. Термин "Авторская песня", согласно легенде, был введен в. С. Высоцкий, дабы отделить, с одной стороны, от песен, поставляемых профессиональной сценой (кем бы ни был их автор), а с другой стороны, от хозяина простеньких "любительских" песен, сочинял "по случаю" для "своей компании" интересные за пределами узкого круга. Суть авторской песни вовсе не в "авторском праве" на стихи, мелодию и исполнение, а право утверждать, песня - жизненная позиция, авторское мировоззрение и право, без посредников, донести смысл высказывания до слушателя.

Нами разработан тематический элективный курс «Жанровое своеобразие поэзии В.С. Высоцкого» с целью расширить и углубить знания обучающихся по теме исследования. Многообразие приемов и форм обучения – необходимое условие углубленного изучения литературы, источник развития литературных интересов и способностей учащихся. Занятия ведутся с постепенным усложнением форм и методов учебной работы.

**Цели:** Расширение и обогащение представления о жизни и творчестве В.С. Высоцкого, его феноменальным талантом как поэта, композитора, актера, но главным образом с тем, что он стал голосом своих современников.

**Задачи курса:**

- расширить представление школьников о роли творчества поэта, актера, композитора - В. С. Высоцкого в истории литературы и современного искусства;



- научиться пользоваться справочной литературой, критическими статьями;
- развить способности извлекать информацию из различных источников, исследовать и анализировать;
- формирование активной, независимой жизненной позиции.

На уроках в действие вступают различные факторы и побуждения: увлеченность чтением, психологический настрой, стремление к самообразованию, самовоспитанию, осмыслению цели жизни, интерес к общественным событиям.

Но восприятие произведения часто остаётся на уровне поверхностно-эмоциональных оценок, непонятными остаются идейно-художественные достоинства текста, творческое своеобразие поэта. Поэтому необходима целенаправленная аналитическая работа по углублению первоначального восприятия, осмыслению ведущих проблем произведения, стилевых, жанровых, композиционных особенностей, авторской позиции.

#### **Формы организации учебного процесса:**

- групповые;
- коллективные;
- индивидуальные.

Проведение бесед; чтение журналов; читательские конференции; исследовательская деятельность, практические занятия, диспуты.

#### **Содержание программы учебного курса:**

Курс рассчитан на 12 учебных часов. Количество часов в неделю – 2.

1. Вводное занятие . Проблематика произведений второй половины XX века (обзор). Жизнь и творчество В.С. Высоцкого (1 час).

Знакомство с биографией поэта.

2. Тема Великой Отечественной Войны в творчестве В.С. Высоцкого. Война и духовная жизнь общества:

« Он не вернулся из боя» 1969, «Разведка боем», «Штрафные батальоны», «Сыновья уходят в бой» (2 часа).

Фильмография: фильмы, музыка, театральные постановки.

Просмотр фильма «Вертикаль»(1967г.) (2 часа).

3. Лирическая исповедь в поэзии В. Высоцкого.

Исповедальный характер в песне «Серебряные струны» 1962- ощущение надрывной тоски в разорванной душе; стихотворения «Про черта»1965-1966, «Маски» (2 часа).

4. Поздняя поэзия, лирическая исповедь.

«Моя цыганская» 1967- 1968, «Кони привередливые» 1972 (2 часа).

5. Образ лирического «я» в балладах В.С. Высоцкого.

Разделение «лирического» и «ролевого» героев по нравственному признаку. «Баллада о брошенном корабле», «Баллада об оружии», «Баллада о маленьком человеке», «Баллада о любви». Традиция различения героев ролевой лирики и лирического героя (2 часа).

6. Презентация мультимедийных проектов обучающихся(1 час).

### **Формы и средства контроля**

- чтение стихов наизусть.
- анализ стихов по плану.
- защита творческих работ, презентаций.

### **Требование к уровню подготовки учащихся**

По завершению элективного курса « Жанровое своеобразие поэзии В.С. Высоцкого» учащиеся должны иметь следующие умения и навыки:

- знать сведения из биографии поэта;
- ученик должен уметь давать оценку произведения, творчеству писателя в контексте нашей современности;
- определять жанр художественного произведения;
- анализировать не только фрагменты, но и текст в целом;
- выявлять традиции и новаторство в творчестве писателя;
- представлять и защищать сообщение, доклад, презентации.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Подводя итоги нашего исследования, мы пришли к выводу и можем смело сказать, что в стихах Владимир Высоцкий открылся нам как уникальный поэт, ценитель исконного, народного русского слова. Его военная, гражданская и любовная лирика настолько разнообразна по жанрам и стилям, что говорит о несомненной гениальности поэта. Новаторские приемы в выборе лексики для своих песен, где наряду с нейтральной книжной соседствуют и внелитературные слова, поэт интуитивно расширяет кодифицированный лексический состав русского языка. Таким образом, поэт показывает живую связь языка с жизнью простых людей.

Как следствие сопряжения лирического и драматического творчества, сознание поэта было игровым, что сделало его поэзию многожанровой, многоликой, многоголосной. Вся совокупность текстов Высоцкого создаёт единую и органичную поэтическую систему. Обилие разнообразных ролевых персонажей, самых необычных субъектов речи оказывается здесь неким общим принципом поэтической реакции на действительность. Следует предположить, что поэзия Высоцкого отражает уникальное для русской лирики многоголосье и многоликость, таким образом, оказывая закономерными и естественными такую особенность взаимоотношений именно этого поэта со своей эпохой.

Включая разнообразное количество разговорных и просторечных лексических единиц, Высоцкий делает свой стих гибким и конкретным, что ярко характеризует его личные вкусы и предпочтения. Весь потенциал русского языка с его элементами городского просторечия в стихотворениях поэта можно рассматривать как ещё не до конца реализованные ресурсы системы русского языка.

Стремление раскрыть духовный мир человека, его характер, мы слышим в каждой песне В.Высоцкого. Экстремальные ситуации в жизни людей раскрывают их до конца, поэт очень часто прибегает к этим темам в своих произведениях. Это люди мужественных профессий (альпинисты,

дальнобойщики с дальнего севера), необычные случаи из жизни большого спорта.

Многоликое «я» лирического героя у Высоцкого различается его социальным статусом. Например, выбором профессии (актёр; шофёр; певец; ямщик), социальной принадлежностью (рыцарь; преступник; царь). Чтобы зафиксировать ситуативную роль лирического «я», Высоцкий пользуется методом сопоставления образов (попутчик; прохожий; пассажир). За внешними характеристиками вырисовывается цельный сложный противоречивый образ лирического героя.

Высоцкий выстраивает в своих стихотворения особый художественный мир. Это отношения человека с природой, с богом и межличностные людей.

Лирическое «я» является центром художественного мира поэта и реализуется здесь по-разному. Включая себя в массу, коллектив, «я» нередко бывает пародийным. Лирический герой может выступать в роли обычного человека, как все, может быть поэтом, невеждой, бросившим Музу. Для Высоцкого, поэт- это индивид, он отличается от общей массы людей, обладает незаурядными умственными способностями. Таким образом, отказаться от поэзии, значит подчинится законам массы. В лирике В.Высоцкого, в центре, стоит сложный и противоречивый герой, живущий в своеобразном мире.

Порой мы наблюдаем воспроизведение мировоззрения дикой, темной силы, для которой опыт предыдущих поколений не имеет никакого значения. Эти герои, «неприметны, как льняное полотно». Объектом изображения становится стадно - массовое сознание толпы.

Тема войны в творчестве поэта занимает огромное место. Война для поэта- это объект описания, наряду с другими темами в его творчестве. Несомненно, у Высоцкого, тема Великой Отечественной войны 1941-1945 годов фокусируется на временных рамках и местах, где проходили грандиозные сражения. Границы этой темы можно с легкостью определить

по тем циклам, в которые объединяет их сам автор. Названия циклов говорят сами за себя, это «мои песни о войне», «цикл военных песен». Отведена особая рубрика в поэтических сборниках, число песен составляет около тридцати. Их количество было подсчитано исследователями творчества Владимира Высоцкого.

Война предстаёт у поэта во всех её сопровождающих аксессуарах, характерных для военного времени. Отбирая маскирующие войну детали, поэт на всех уровнях – от языковых до идейно-тематических, очень чётко рисует картину того времени со всеми её нюансами. Герои войны, как правило, принадлежащие к определенному виду войск, показаны в момент самых страшных испытаний, уготованных им на войне. Это лётчик, который сгорает в своём самолете, сапёр, подрывающийся на mine, подводники, задыхающиеся в подводной лодке.

Дух войны в поэзии Высоцкого, символизирует высший духовный взлет личности, её самореализацию в экстремальных ситуациях. Это нравственный максимализм, которого так не хватает поэту в мирном быту («На чем проверяются люди, // Если войны уже нет?»). Война- это особый, другой мир, и люди на войне другие, особенные. Мирная жизнь совсем не похожа на ту, военную, там действуют другие правила. Даже мирное время не приносит персонажам состояния покоя, они все ещё бредят войной, проживают её снова и снова.

Для Высоцкого обыденность- это непримиримый враг. Ведущей темой его творчества был поиск героического начала, подвига, которого так мало в обыденной человеческой жизни. Страстное желание и тоска поэта достичь воплощение героизма в жизни выражена им настолько сильно и с такой глубиной, что неловко даже приводить в пример слова критической статей на эту тему. Он всю жизнь пел о горах, восхождениях, об освежающем воздухе горных вершин. Он носил в себе этот подвиг, жил им.

Творчество блестящего таланта Владимира Высоцкого противоречиво и уникально, с одной стороны он «пропел» лучшие качества людей той

эпохи, а с другой стороны в своей лирике он показал те следы разложения в советском обществе, начало его деморализации.

Песенное творчество Высоцкого оказало большое влияние на формирование нового зарождающегося литературно-музыкального явления как рок-поэзия. Высоцкий сделал то, что во всём мире сделал рок — приземлил тексты песен, сделал их доступными для массового слушателя. Многочисленные заимствования из песен Высоцкого повысили эмоциональную экспрессивность исполнения рок-поэтов. Их широкое использование в поэтической речи сленга, языка улицы, каламбурное обыгрывание фразеологических оборотов и речевых шаблонов — через их смысловое обновление и поиск внутренней формы, уходящей корнями в фольклор. В творчестве Владимира Высоцкого наиболее емкую реализацию получил его жанровый потенциал. Используя все возможности жанра, от литературного до музыкального, он задействовал все его смысловые парадигмы (за исключением, пожалуй, сугубо лирической («романсовой»), изначально ангажированной Б. Окуджавой). После такого яркого таланта, как Высоцкий, поэтам, работающим в жанре авторской песни, было сложно создавать что-то новое, это и является причиной ухода жанра в другое русло. Переход жанра осуществился в клубный, эстрадный быт.

О любовной лирике поэта можно говорить бесконечно. Она необыкновенна по своему характеру музыкально-поэтических произведений. Большая любовь обогатила их своими мелодиями, вдохновила на созданиях новых форм в его песенном творчестве.

Все стихи и песни великого мастера оставили глубокий след в истории российской поэзии. Как память о периоде советского времени 1970-х и начала 1980-х гг. Высоцкий заполнил и завершил собой огромный период в истории нашей страны. Он сделал то, что не смогли сделать «глашатаи» 1950-1960-х гг. — придать героико-трагическое очертание эпохе советской поэзии.