

Министерство образования Российской Федерации

Ставропольский государственный университет

На правах рукописи

Солнышкина Елена Ивановна

ПРОБЛЕМА СВОБОДЫ В ПОЭТИЧЕСКОМ ТВОРЧЕСТВЕ
В.С. ВЫСОЦКОГО

Специальность 10.01.01 – Русская литература

Диссертация на соискание ученой степени
кандидата филологических наук

Научный руководитель –
доктор филологических наук,
профессор П.К. Чекалов

Ставрополь – 2004

Оглавление

Введение.....	4
Глава 1. Теоретические аспекты проблемы свободы воли.....	16
§ 1. Философская традиция проблемы свободы в 1950 – 1970–е гг....	17
§ 2. Сущность терминов <i>свобода</i> , <i>воля</i> , <i>свобода воли</i>	37
§ 3. Некоторые аспекты видения проблемы диссертационного исследования.....	50
Глава 2. Концепция свободы в песнях тюремно-лагерной тематики В.С. Высоцкого.....	60
§ 1. Изначальная пространственно – психологическая модель <i>тюрьма / несвобода</i>	60
§ 2. Мотив <i>побега</i> как попытка преодоления ограниченного пространства тюрьмы.....	72
§ 3. Функционирование тюремных мотивов в тексте социально – бытового содержания.....	88
Глава 3. Символика <i>самолета</i> , <i>птицы</i> и <i>полета</i> в разработке проблемы свободы	96
§ 1. Выражение проблемы свободы в контексте противостояния человека и машины.....	96
1.1. Конфликтность как принцип реализации проблемно-тематического потенциала текста	97
1.2. Поливариантность конфликта <i>человек / машина</i>	104
1.3. Эволюция мотивно – тематического комплекса <i>полет</i>	118
§ 2. Распространение категории свободы на реалии животного мира.....	125
Глава 4. Семантика образов и мотивов, развивающих проблему свободы в песнях В.С. Высоцкого.....	141
§ 1. Выражение тотального несогласия с миром: « <i>все не так</i> ».....	141

§ 2. Образно – символическая семантика <i>линии</i> как основной преграды в творчестве поэта.....	147
§ 3. <i>Судьба</i> и <i>свобода</i> в художественном мире поэта.....	158
§ 4. Высшая степень несвободы – состояние затравленного зверя в песнях об охоте.....	164
§ 5. Острое ощущение несвободы после физической смерти.....	171
Заключение.....	175
Библиография.....	186

Введение

На современном этапе общественно-культурного развития творчество В.С. Высоцкого воспринимается в качестве определенной востребованной обществом и филологической наукой инстанции. Область высококоведения все больше приобретает статус внутрилитературоведческой дисциплины, где творчество поэта подвергается многостороннему анализу и осмыслению. Характерной чертой высококоведения в целом является, на наш взгляд, то, что оно не замыкается в рамках творчества В.С. Высоцкого, а предпринимает попытки установления связей между поэтическими системами Высоцкого со всей предшествующей и последующей литературой (95, 30, 114, 61, 60, 66). Способность текстов В.С. Высоцкого к диалогу со всей мировой художественной мыслью является уникальным средством и способом их глубокого самораскрытия и утверждения декларируемой внутренней позиции субъективного «Я». Таким образом, рефлексия творчества В.С. Высоцкого как в отечественной, так и зарубежной литературе и культуре обнаруживает новые и порой неожиданные грани поэтического наследия В.С. Высоцкого.

Отдельным уникальным направлением в высококоведении выступает исследование функционирования текстов Высоцкого за рубежом (10, 65), что дает возможность рассмотрения творчества поэта на уровне межкультурного восприятия. Тем самым, на наш взгляд, становится возможным достижение максимально полного и достоверного, наиболее истинного понимания как отдельных его произведений, образов, категорий, так и всего творчества в целом. Такая плодотворная работа над творчеством поэта стала возможной главным образом благодаря деятельности Государственного культурного центра – музея им. В.С. Высоцкого в г. Москва. Именно этот орган концентрирует вокруг себя все любительские и филологические разыскания в области высококоведения. Интерес к творчеству В.С. Высоцкого подтверждает-

ся и проведенными конференциями, посвященными поэту¹. Благодаря такой интенсивной деятельности, исследование наследия Высоцкого набирает высокий темп и стремительность, что свидетельствует об актуальности выдвигаемых поэтом-песенником тем, образов, проблем, подчеркивает важность и необходимость их подробного исследования. Основными приоритетными направлениями работы в области высокоцковедения на сегодняшний день выступают исследование наследия поэта в историко-биографическом аспекте и **интерпретация** отдельных художественных текстов.

Актуальность исследования обусловлена недостаточной изученностью проблемы свободы и связанных с ней мотивов, тем, образов и символов в поэтическом мире В.С. Высоцкого.

Смена парадигмы «идея человека» на каждом культурно-историческом этапе развития человечества обуславливает «доминирование жанров определенного литературного рода, расцвет и развитие тех из них, которые оказываются наиболее предрасположенными к адекватному воплощению этой идеи» (136, с. 8), а так же определяют «концепцию человека» и «концепцию личности» в каждом конкретном произведении каждого конкретного писателя. Так, в 50^е – 70^е годы XX века на формирование «идеи человека» оказали влияние философские размышления экзистенциалистов, персоналистов, постмодернистов, а также мировая политическая мысль и психология. Каждый художник помещает персонажа в определенные пространственно-временные рамки, в зависимости от чего акцентируются, усиливают свое звучание те или иные аспекты бытия человека: как духовного, так и физического. В связи с этим и круг проблем, связанных с литературным героем, философская проблема свободы личности приобретает различный ракурс рассмотрения в художественных системах отдельных поэтов, что оп-

¹ Международные конференции в Москве в ГКЦМ В. С. Высоцкого: «Владимир Высоцкий и русская культура 1960 -1970гг.» (1998); «Двадцать лет без Высоцкого» (2000); «Окуджава – Высоцкий – Галич» (2001); «Владимир Высоцкий: взгляд из XXI века» (2003). Конференции в Самаре: «Владимир Высоцкий в контексте художественной культуры XX века» (2000); «Творчество Владимира Высоцкого – культурный феномен нашего времени» (2003).

ределяется как широтой самого понятия свободы, так и индивидуальным видением действительности каждым из художников. В одних эстетических системах проблема свободы личности ставится на самую высокую по значимости ступень, в других – наоборот.

Проблемы, затрагиваемые В.С. Высоцким в поэтическом творчестве, бесчисленны и неисчерпаемы. Как художник, поэт, наделенный особым индивидуальным видением, восприятием реальной действительности и отношением к самым существенным и определяющим проблемам личности и бытия, В.С. Высоцкий создает свою поэтическую систему, в которой находят свое выражение идеи и взгляды поэта на реалии современности. В созданном им поэтическом мире функционируют многочисленные категории, присущие человеческой личности, индивидуальности. Самой главной и определяющей из них, на наш взгляд, становится для Высоцкого категория свободы.

Данное понятие у поэта подвергается индивидуальному художественному переосмыслению относительно сложившихся культурно-исторических представлений и обретает свою личностно-поэтическую концепцию. Поэтическое творчество Владимира Семеновича Высоцкого и явилось **объектом** нашего диссертационного исследования, а **предметом** стало функционирование проблемы свободы в созданном им поэтическом мире.

Основным источником произведений поэта в данном исследовании является двухтомное издание сочинений поэта (3), наиболее точно и полно отражающее творчество поэта с точки зрения его текстологической обработки и достоверности.

Степень изученности темы. На сегодняшний день по указанной проблеме нет полного и научно обоснованного труда. Она в той или иной мере только затрагивается в работах высокоцковедов. Вместе с тем неоспорим тот факт, что описать поэтический мир Высоцкого, не касаясь проблемы свободы, практически невозможно в силу того, что именно эта проблема являет-

ся основополагающей в творчестве данного поэта и содержит в себе, как в зародыше, другие темы и проблемы.

Впервые проблема свободы в творчестве В.С. Высоцкого на филологическом уровне была обозначена в сборнике трудов, вышедшем в 1990 году в Воронеже (22). В этом плане прежде всего следует отметить две работы: статью Н.В. Феединой (106, с. 105 – 117) и совместную работу А.В. Скобелева и С.М. Шаулова (90, с. 24 – 52). В этих публикациях в общих чертах определяются рамки проблемы свободы в поэтическом мире В.С. Высоцкого, однако подробная разработка темы отсутствует. Так, Н.В. Фекина интерпретирует понятие свободы в рамках соотношения ролевого и лирического героев в поэзии В.С. Высоцкого, отождествляя его с понятием воли, изложенным в работах Д.С. Лихачева. «Действительно, - отмечает Н.В. Фекина, - в стремлении литературного героя к свободе, воле, в его неприязни ко всякого рода рамкам и ограничениям есть как бы нечто русское. Понятие «воля», по мнению Д.С. Лихачева, - понятие типично русское, непере译имое. «Волявольная – это свобода, соединенная с простором, ничем не прегражденным пространством». В сознании слушателя складывается именно вольный, бунтарский, непокорный образ лирического героя» (106, с. 114).

Указанная работа А.В. Скобелева и С.М. Шаулова оказалась более глубокой в раскрытии проблемы свободы. Впоследствии она вошла в отдельную монографию «Владимир Высоцкий: Мир и Слово» (91). Именно этот труд явился отправной точкой нашего исследования: в главе «Проблема свободы» изложены положения о зарождении и развитии проблемы свободы от «блатных песен» до последних лет творчества. Издание А.В. Скобелева и С.М. Шаулова явилось одной из первых серьезных филологических работ в области высоцковедения. Многие систематические труды последующих лет базируются именно на отдельных положениях, высказанных этими авторами. Это полностью относится и к нашему диссертационному исследованию. В силу своей популярности и достаточно небольшого тиража в 5000 экземпля-

ров книга стала библиографической редкостью. Сами авторы назовут ее через десять лет в предисловии к новому дополненному изданию «памятником “эпохи раннего высококоведения”» (92, с. 4). В книге авторы рассматривают проблему свободы в ее эволюции: зарождение в «блатных» песнях, выход за их пределы, проникновение в произведения различных жанров и тематик. Авторы обращают внимание на особенности «блатных» песен, которые уже сами несут в себе скрытую свободолобивую тематику: раскрываются основные мотивы, помогающие глубже понять проблему свободы, отмечается, что пафос свободы - черта романтического мировоззрения. Свобода у Высоцкого интерпретируется авторами в связи с пониманием соборности. «Иными словами, свободный человек сам себе - свой, то есть полностью принадлежит себе, но в этой «свойскости» проявляет общность со всеми своими» (92, с. 122).

Важным для нашей работы стали следующие положения труда А.В. Скобелева и С.М. Шаулова:

1). Авторы определяют проблему свободы как **основополагающую** тему всей поэзии В.С. Высоцкого: «Он, как немногие из современников, творчеством и жизнью своей показал: нравственный человек может и обязан быть свободным или, по крайней мере, освобождающимся, преодолевающим ради общего блага всевозможные пределы, свободу ограждающие. И такое понимание человека есть в конечном итоге уже единое основание как этики, так и эстетики Владимира Высоцкого» (92, с. 92). Уникальность каждого произведения В.С. Высоцкого определяется в развитии тех «ключевых ориентиров» (92, с. 93), одним из которых выступает свобода.

2). Определение сущности свободы как **«всепреодоление»**, стремление к высшему «благу». Свобода в поэтическом мире В.С. Высоцкого выступает главной ценностью человеческой личности. Для ее достижения необходимо **«преодоление»** каких-либо преград, которые могут быть самыми разнообразными и неожиданными: «граница, окружение, косная мораль, быто-

вое убожество», а порой и сама жизнь (92, с. 16). Для героя Высоцкого **граница** становится не только пространственной категорией, а «скорее социально-бытовой, а в наибольшей степени – нравственно-психологической» (91, с. 16). Жизненная позиция героя определяется в акте **выбора** им своего существования в каждом конкретном случае.

3). Рассматривая песни о тюрьме в русле жанра «блатной песни», авторы отмечают их символичность и отход от этого жанра, что способствует «философской, этической разработке проблем личностной и творческой свободы» (92, с. 106). Благодаря тому, что тюремная и лагерная символика «отпочковалась» (92, с. 120) от блатной песни, появляется возможность интерпретации «тюремных» текстов, выходя за рамки тюремно-лагерной тематики на более высокий уровень абстракции и философского осмысления общечеловеческих проблем.

4). Авторы отмечают определяющую роль **бинарных оппозиций** в структурной организации текста Высоцкого. Они имеют самый разнообразный характер, выстраиваясь в целые системы с постоянными уровнями и подуровнями. Мы полностью согласны с А.В. Скобелевым и С.М. Шауловым в том, что «любая из бинарных оппозиций может послужить тем звеном, взявшись за которое, удастся вытянуть всю их цепочку» (92, с. 127). Именно данный принцип был взят нами за основу при анализе текстов В.С. Высоцкого в контексте проблемы свободы.

В силу того, что в задачу авторов рассматриваемой нами монографии не входило систематическое исследование тех или иных категорий в поэтическом мире В.С. Высоцкого, их освещение носит констатирующий характер. Поэтому многочисленные составляющие поэтического мира Высоцкого, мотивы, характерные категории, символы только обозначаются как неотъемлемая его часть, а не исследуются в полной мере. Выводы о проблеме свободы у Высоцкого выстраиваются без опоры на сами определения свободы, воли, свободы воли и т.п. В последующие годы вышли в свет и другие работы, в

которых в той или иной мере рассматривалась обозначенная нами проблема. Конкретной разработки темы свободы в работе Вл.И. Новикова (69) нет, однако, весь анализ особенностей слова Высоцкого говорит о наличии этой проблемы в творчестве поэта.

В 1995 г. выходит монография А. Сидорченко «Прометей мятежной песни», где автор повествует о личности В.С. Высоцкого, породившей в его собственном творчестве проблему свободы: Высоцкий «понял, что только свобода может определить сущность его личности и стать субстанцией его творчества, которое, безусловно, задохнулось бы в узких рамках соцреализма. Поняв это всей своей «сочившейся душой», он стал делать то, чего боялся делать наши прокрустанты: запел так свободно, как нас уже отучили петь неутомимые воспитатели»; «В историю русской культуры Высоцкий войдет как образец гражданского мужества и интеллектуальной честности - как ПРОМЕТЕЙ СВОБОДНОЙ - значит, МЯТЕЖНОЙ! - песни, как ВЗБУНТОВАВШАЯСЯ СОВЕСТЬ и честь России» (89, с. 18) (выделено А. Сидорченко). Как видно, в данной монографии акцент сделан на свободолобивой личности Высоцкого, а не на его творчестве.

На уровне автобиографии подчеркивает присутствие проблемы свободы в поэтическом сознании Высоцкого и М. Влади: она аргументирует поездку поэта за границу своим желанием сделать так, чтобы он «почувствовал себя свободным» (21, с. 51), то есть испытал в полной мере то чувство, которое он искал всю свою жизнь. Однако даже за границей Высоцкий не ощущает своей свободы: «Ты с горечью смотришь на меня:

- Даже здесь я не имею права вести себя как свободный человек...» (21, с. 74).

В ключе русской религиозной философии рассматривается творчество Высоцкого в работе Н.О. Лосского (155, с. 273) и Ю.Н. Блинова (17, с. 267 – 278).

Е. Коркина, изучая творчество Высоцкого в параллелях с литературой Возрождения и русской поэзии XX века, пишет в заключении: «СВОБОДА - вот общий знаменатель, подводящий черту под всем сказанным. Вернее, ОТСУТСТВИЕ СВОБОДЫ, вызвавшее к жизни и шедевр Данте, и остров Застенок Франсуа Рабле, и древнюю мечту о воле, воплотившуюся в образе благородного разбойника Робин Гуда. Эта же вечная тоска по свободе водила рукой Мандельштама, ее горечью пропитаны строки перевода Заболоцкого, она, эта страсть, звучала и продолжает звучать в аккордах гитары Высоцкого» (53, с. 51).

Значительный вклад в развитие проблемы свободы в творчестве В.С. Высоцкого внес С.В. Свиридов своим диссертационным исследованием. Однако и этот труд не претендует на систематическое и исчерпывающее описание проблемы. В нем тема свободы затрагивается в связи с пространственной организацией текстов В.С. Высоцкого, в частности, при рассмотрении пространственной модели ОХОТА в поэтическом мире поэта (86, с. 113 – 160).

Таким образом, можно констатировать, что проблема свободы в творчестве В.С. Высоцкого на сегодняшний день не имеет достаточно глубокого и систематического исследования. Обзор литературы по проблеме свободы в поэзии В.С. Высоцкого показывает, что тема, за исключением каких-то граней, практически не разработана. Указаны лишь основные параметры этой проблемы, однако детальной работе с конкретными текстами было уделено мало внимания. В результате этого многие аспекты функционирования понятия свободы у Высоцкого были упущены и требуют рассмотрения на более широком материале. Роль рассмотренных нами работ неоспоримо велика и существенна, но они не отвечают требованиям основательной разработки проблемы в силу того, что в них не используется понятийный аппарат самих терминов «свобода», «воля», «свобода воли», а также опущена философская традиция проблемы свободы воли на данном культурно-историческом этапе,

что оказало влияние на концепцию свободной личности в поэзии В.С. Высоцкого.

Все сказанное подводит к тому, что необходимо дальнейшее углубленное изучение обозначенной проблемы. **Целью** данного исследования мы поставили изучение и анализ конкретно-текстового функционирования понятия свободы в поэтическом мире В.С. Высоцкого с точки зрения «философии поступка» (128). В соответствии с поставленной целью считаем основными **задачами** диссертационного исследования следующие:

- 1) изучить понятийный аппарат в рамках заданной проблемы;
- 2) определить принципы отбора произведений для анализа с точки зрения функционирования в них понятия свободы и системности исследования;
- 3) проанализировать отобранные тексты в контексте проблемы свободы;
- 4) обосновать характер и содержание категории свободы в каждом конкретном тексте;
- 5) выявить семантику образов, символов и мотивов, характерных для раскрытия проблемы свободы;
- 6) определить особенности и закономерности в художественной реализации философской проблемы свободы в поэтическом творчестве В.С. Высоцкого.

Научная новизна исследования состоит в том, что впервые проблема свободы в поэтическом мире В.С. Высоцкого рассматривается системно, с учетом тех ракурсов, которые она приобретает в том или ином произведении. В основу такой системы положены определенные принципы, организующие ее. При этом автор пытается решить вопросы, связанные с тематикой работы, используя междисциплинарный подход: проблема исследуется на стыке литературоведения, философии, психологии и культурологии. Тем самым соз-

дается возможность формирования новых подходов к раскрытию содержания текста.

Положения, выносимые на защиту, обусловлены научной новизной и заключаются в следующем:

1. Проблема свободы в песнях Высоцкого берет свое начало с пространственно-временной модели ТЮРЬМА, где эта проблема понимается, как само состояние отсутствия / наличия ограничения и принуждения. Необходимыми компонентами развития темы выступает в данном контексте категории правды и лжи, преступления и наказания, нравственности; образы кабака, поезда; мотивы утраты имени, побега; символы Весны, окна.
2. Одной из основных моделей, реализующих проблему свободы в поэзии Высоцкого выступает пространственно-временная модель ПОЛЕТ, получающая свое раскрытие в образах – символах самолета, птицы, летчика, полета, машины, коня, игры и т.д. Главным организующим звеном в развитии проблемы свободы в текстах Высоцкого выступает скрытая внутренняя оппозиция.
3. В общий контекст проблемы свободы включается тема взаимозависимости между понятиями «судьба» и «свобода». В мире Высоцкого эти понятия не образуют бинарную оппозицию, а составляют триаду: *Свобода – Правда – Судьба*. Все три составляющие данной модели в зависимости от внутритекстового смыслового поля могут вступать в тождественные или антагонистические отношения.
4. Категория свободы в творчестве В.С. Высоцкого становится проблемой, выходящей за рамки жизненного пространства человека, приобретая тем самым статус онтологической проблемы. Она не только определяет сущность человека при жизни, но и отстаивает его право на свободу после смерти.

В основу **методологии** исследования положен системно-аналитический принцип анализа художественного произведения. Методологической основой диссертационного исследования явились работы по теории литературы М.М. Бахтина, Б.В. Томашевского, В.Е. Хализева, а также труды по структуре поэтического текста Ю.М. Лотмана.

Теоретическая значимость исследования состоит в возможности углубления концепции свободы вообще и в творческом наследии В.С. Высоцкого, в частности: представить в конкретном анализе наши теоретические соображения, касающиеся поэтической системы поэта.

Практическая значимость исследования определяется возможностью применения полученных автором выводов при проведении в высшей и средней школе занятий, посвященных не только творчеству В.С. Высоцкого, но и изучению наследия поэтов, чьи идеи и взгляды были близки идеям самого Высоцкого или в корне противоречили им. Результаты исследования могут послужить поводом для отдельного изучения тех или иных образов, символов, мотивов и проблем, которые были затронуты автором. Анализ конкретных текстов может послужить примером анализа стихотворения вообще независимо от литературных персоналий.

Структура и объем диссертации продиктованы поставленными задачами. Работа состоит из введения, четырех глав, заключения и библиографического списка.

Во введении мотивируется выбор темы диссертации, приводятся доказательства ее актуальности, определяются предмет и объект, цели и задачи, методология исследования, его структура, аргументируются теоретическая и практическая значимость работы.

Первая глава носит теоретический характер. Она посвящена рассмотрению понятий, являющихся основными для данного исследования: *свобода, воля, свобода воли, своеволие*. Описывается функционирование их в справочной и теоретической философской литературе и определяются значе-

ния, принимаемые в данном диссертационном исследовании. Отдельный параграф посвящен раскрытию философской традиции проблемы свободы в 50^е – 70^е годы XX века. Помимо этого в данной главе излагаются принципы отбора анализируемых произведений и видение диссертантом означенной проблемы, основанное на результатах исследования текстов В. С. Высоцкого.

Во второй главе рассматривается проблема свободы в песнях тюремно-лагерной тематики В.С. Высоцкого, определяются основные параметры заявленной проблемы в рамках пространственно-событийной организации «тюрьма»; выявляется смысл, вкладываемый поэтом в понятие свободы в данном контексте; характеризуются основные образы, символы и мотивы.

Третья глава исследует воплощение темы свободы в текстах В.С. Высоцкого с однородной событийно-субъектной основой, а именно: в произведениях поэта, где присутствует семантика полета и имеются в наличии, как минимум, два героя: летчик и самолет, а так же анализируется песня «Белое безмолвие», где полет подразумевает под собой полет птиц; определяется смысловое наполнение понятия свободы в пределах означенной пространственной модели «полет»; выявляются семантика присущих для данной ситуации образов, символов и мотивов.

Четвертая глава посвящена анализу произведений, отобранных по принципу «развивающегося» текста и не вошедших по семантическому принципу в предыдущие главы. В ней определяются особенности функционирования указанной философской проблемы в каждом конкретном анализируемом тексте, а также на их базе обосновываются общие выводы о семантике свободы у В.С. Высоцкого. Тут же анализируются песни «Охота на волков», «Конец «Охоты на волков», или Охота с вертолетов» и «Памятник».

В заключении обобщены основные результаты исследования проблемы свободы в произведениях В.С. Высоцкого, позволившие установить статус категории свободы в его поэтическом мире.

Глава 1. Теоретические аспекты проблемы свободы воли

В жизни каждого человека проблема свободы определяет самостоятельность личности и особенности ее индивидуальности. Категория свободы в той или иной мере обуславливает уровень духовности каждой личности, определяет аксиологические аспекты бытия личности. Она порождает в человеческом сознании мысли, связанные с важнейшими философскими и мировоззренческими понятиями: выбора, ответственности, вины, творчества, самоопределения и других. На базе того, каким образом складывается нравственный выбор человека в тех или иных мировоззренческих аспектах, определяется соответствующий ореол философских категорий, объясняющий бытие человека в целом и его жизненную позицию в тех или иных вопросах мироздания.

Роль категории свободы, как видим, огромна в определении личностных качеств человека. Возможно, в силу этого в философской мысли предшествующих столетий невозможно отыскать само определение свободы в его единственно верном, раз и навсегда данном для всех случаев изложении. Да и в настоящее время нет такого определения.

Так же, как велика роль данного понятия в определении личности, велико и количество точек зрения на само это понятие. Так, работая над проблемой свободы воли, Гегель писал: «Ни об одной идее нельзя с таким полным правом сказать, что она неопределенна, многозначна, доступна величайшим недоразумениям и потому действительно им подвержена, как об идее свободы...» (135, с. 291). В этом положении философа отражается, на наш взгляд, самая важная черта — невозможность создания константного, устоявшегося и незыблемого во все времена и для всех народов определения свободы. Эта мысль подтверждается и тем фактом, что многие величайшие умы посвящали свои труды данной проблеме. Разным сторонам ее посвящены работы философов с древнейших времен до наших дней.

В начале XX века возрождается представление о свободе в русской культуре. Прежде всего это связано с именами Бердяева, Шестова, Вышеславцева, Франка, В. Соловьева и др. В современном мире проблема свободы стоит наиболее остро. В связи с бурным развитием научно-технического прогресса понятие свободы рассматривается в несколько ином ракурсе: как свобода человека от техники, которая якобы порабощает его, с одной стороны, и как большая степень свободы в достижении своих целей, желаний, намерений в результате возможности выполнения многих действий с помощью техники, в результате чего происходит экономия времени и сил, с другой.

Как видим, понятие свободы многогранно, и его интерпретация во многом зависит от культурно-исторического контекста.

Однако даже все вместе взятые вышеназванные труды, пожалуй, не смогут исчерпать весь спектр проблем, связанный с категорией свободы. Вероятнее всего, в этом вопросе никогда не будет поставлена последняя точка, каждый новый художник слова вносит свой вклад в понимание свободы, вырабатывая новые подходы и решения. В связи с этим творчество В.С. Высоцкого выступает в качестве определенной индивидуально-авторской модели воплощения категории свободы в созданном им поэтическом мире. И эта модель стоит в ряду всех философских и литературных трудов данного толка, дополняя и обогащая их.

§ 1. Философская традиция проблемы свободы в 1950 – 1970^{-е} гг.

Из философских течений наибольшее признание и популярность в середине XX века получил **экзистенциализм**. Он стал «одним из наиболее влиятельных и продуктивных факторов эпохи», определил «интеллектуально-духовные поиски широких слоев интеллигенции», оказал «сильное влияние на литературу, литературоведение, искусство и др.» (194, с. 1305). Экзистенциалисты во главу угла ставили «субъекта», реальное индивидуальное созна-

ние, определяющее себя через действие в реальной ситуации в мире. Отсюда и проблема свободы в экзистенциализме обретает особо значимый статус. Человек выделяется из всего состава универсума своей способностью трансцендировать, выходить за пределы. В этом и состоит его свобода. «Человек должен постоянно делать себя человеком, его бытие есть постоянная постановка себя под вопрос, и он должен быть тем, что он есть», а не «просто быть» (194, с. 1307). Экзистенциализм настаивает на понимании человеком фундаментальной специфичности своего места, статуса и значения в универсуме, на осознании им своей участности в бытии, признании свободы и ответственности. Среди своих предшественников экзистенциалисты указывают Кьеркегора, Достоевского, Ницше. Сильное влияние на экзистенциализм в целом оказали философия жизни и феноменология Гуссерля. Однако применительно к отдельным представителям экзистенциализма этот перечень специфицируется. Так, в случае Сартра следует говорить также о влиянии на него философии Р. Декарта, И. Канта, Гегеля и других.

Различают **экзистенциализм религиозный** (Ясперс, Марсель, Бердяев, Шестов, Бубер) и **атеистический** (Сартр, Камю, Мерло-Понти, Хайдеггер). В 1960 году представители обоих направлений пишут работы, в которых в той или иной мере затрагиваются проблемы свободы. Жан-Поль Сартр (1905 - 1980), один из крупнейших представителей экзистенциализма, характеризует свободу в негативных терминах. Это всегда свобода «от» - от общества, от других людей и даже от самого себя. По Сартру, человек свободен именно потому, что у него нет никакой природы. Он страшится своей свободы, страшится быть единственным источником ценностей, ему тяжело нести бремя ответственности, и он пытается «списать» свои действия на якобы не зависящие от него объективные причины, пытается скрыться за какой-нибудь маской, социальной ролью. Таково «неподлинное», «неаутентичное» существование. Но и в этом случае любая маска, любая роль – результат свободного выбора (141, с. 211 – 212).

Таким образом, человеческое бытие и свобода – это одно и то же. В «Критике диалектического разума» Сартр утверждает, что свобода каждого отдельного человека зависит не только от свободы других, но и от многих ситуаций – проектов. Сказать, что человек есть то, что он есть, значит сказать: человек – то, чем он может быть. Материальные условия очерчивают круг его возможностей, но сфера возможного становится целью, ради которой субъект преступает границы социально-исторической реальности (163, с. 411).

Последняя книга Ж.-П. Сартра «Слова» принесла ему высшее официальное признание – Нобелевскую премию, от которой он отказался. В том же 1964 году, 23 октября Сартр делает заявление шведским журналистам в Париже «Почему я отказался от премии», обосновав свой отказ нежеланием «превращать себя в институт» (166, с. 493). В этом же заявлении Сартр говорит о свободе, о том, что само «это слово имеет много толкований». И далее поясняет: «Что касается меня, то я понимаю свободу в более конкретном плане: как право иметь свыше одной пары ботинок и есть в соответствии со своим аппетитом» (166, с. 494). В этом, на первый взгляд, шуточном высказывании кроется, на наш взгляд, глубокий смысл: свобода для Сартра, как и для Ясперса, конкретна, а не абстрактна. Акт свободы осуществляется в действии конкретного человека в конкретной ситуации.

Все сказанное о понятии свободы у Сартра можно охарактеризовать его же изречением: «Свобода состоит в выборе собственного бытия. И этот выбор – абсурд».

Карл Ясперс (1883-1969), медик по образованию, представитель религиозного экзистенциализма, утверждает, что человеческое Я существует «в реализации своих возможностей». Человек – «бытие в возможности». Сам выбор заключается в признании возможности, которая принимается как единственная (163, с. 402). По Ясперсу, «я есть, пока я делаю выбор. Свобода – это не произвол, но автономия, самозаконодательство. Однако наша самоучреждающая законы самость – не всеобщая воля Руссо и не универсальный разум

Канта, а конкретный человеческий индивид, который своим выбором детерминирует и последующие свои акты. Человек должен сам избрать себя в соответствии со своей совестью, которая и является гласом Божиим. Поэтому и выбор его никогда не абсолютен и не непогрешим (137, с. 261).

Для Ясперса понятие экзистенции и свободы синонимичны, иначе говоря, экзистенция и есть свобода, они не могут быть предметом научного познания или философского созерцания. Именно в свободе коренится бытие самости. Отсюда вытекает важный для Ясперса принцип: «Или человек как предмет исследования, или человек как свобода» При изучении человека в психологии, антропологии, социологии, политической экономии сущность его максимально абстрагируется именно от свободы, т. е. от экзистенции, в то время как «человек как свобода» - понятие конкретное, обусловленное конкретной ситуацией.

Выдающийся итальянский философ **Николо Аббаньяно** (1901-1990) является создателем оригинальной философской системы «третьего пути» - «позитивного экзистенциализма», снимающего крайности религиозного и атеистического экзистенциализмов. Основные положения системы были изложены Н. Аббаньяно в книге «Структура экзистенции» (1939), а затем развиты в двух работах «Введение в экзистенциализм» (1942) и «Позитивный экзистенциализм» (1948), а также в многочисленных статьях 1940^х - 1950^х годов. Свою концепцию философ создавал, полемизируя сначала с Хайдеггером и Ясперсом, а позже с Сартром.

«Философия и свобода» (1950) – эта статья Н. Аббаньяно является ответом, посланным автором на вопросы, предложенные ЮНЕСКО в качестве тем для дискуссии на III Панамериканском философском конгрессе, проходившем в г. Мехико с 11 по 20 января 1950 г. Это были вопросы об интеллектуальной свободе философа в современном мире. В своей статье Н. Аббаньяно говорит о том, что не должно быть и не может быть различия между свободой философа и свободой каждого отдельного человека и определяет сущ-

ность философствования. При этом 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» (124, с. 22).

В своей статье Н. Аббаньяно обращает внимание на неотложные, сущностные задачи современной ему философии (1950^е годы), главной из которых выступает признание своей сущностной связи со свободой индивида, и это признание должно быть основой всех технических разработок.

Философ в настоящее время, утверждает Н. Аббаньяно, «свободный человек, который говорит с другими свободными людьми, пытаясь разбудить их и призвать к их собственной свободе» (124, с. 23). Каждая личность имеет право на свободу и тем самым она обретает свою ответственность и свою границу. Как видим, у Аббаньяно происходит разделение понятий свободы и произвола. Свобода имеет свои границы в силу того, что предполагает ответственность. В качестве важнейшей категории в диалоге людей философ называет «категорию различия самих личностей», которая призвана разрушать унифицированную модель общества, открывая путь свободному сосуществованию (124, с. 28).

Таким образом, характерной чертой предлагаемого Аббаньяно экзистенциализма выступает именно свобода, определяемая как вовлеченность в экзистенцию: «Свобода ведет экзистенцию к историчности; экзистенция, которая отказывается от вовлеченности, распавшаяся и неподлинная экзистенция, стоит ниже историчности, потому что она не реализует ценность *Я*, мира и сообщества, но губит их в бессмысленности и непоследовательности чистой временности» (122, с. 53). 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 телес-

ную жизнь, сколько для того, чтобы быть действительно самим собой» (122, с. 42).

Другим философским направлением, получившим развитие в 1950^е - 1960^е годы, является **персонализм**. Одним из ведущих представителей его во Франции был **Жан Лакруа** (1900-1986). В своих работах «Личность», «Современный персонализм», «Смысл диалога» он ставит проблему свободы во главу угла бытия личности: «Личность – это свободный человек. Это понятие имеет фундаментальное значение. Свобода шаг за шагом будет становиться той глубинной основой, которая не утратит своей роли в процессе развития понятия личности» (142, с. 15). Лакруа утверждает, что именно игра заложила основы разделения свободы и регламентации. Общественная жизнь предстает в трудах философа как масштабное соперничество между людьми. Развитие как таковое, по мнению Жана Лакруа, в современности «коснулось того, что в каждом из нас является источником способности *выхождения за пределы*, которая может и должна постоянно вести нас все дальше и дальше» (142, с. 19). Для философа мерилom всех ценностей выступает личность каждого отдельного человека, и в любом случае личность тесно связана со свободой. В идеале свобода должна стать фундаментальным отношением между всеми людьми. В философии Жана Лакруа основными понятиями являются такие как «самообладание» и «самоотдача», «ритм личной жизни», «открытость личности» и др. Все они раскрывают внутренний мир личности, индивидуальности, а значит, свободной личности.

Свобода определяется философом в соотнесении с понятием ответственности: «Свобода – это ответственность перед самим собой» (143, с. 139). Тем самым разграничиваются понятия самой свободы и произвола. Первейшим и фундаментальным доказательством осуществления свободной воли человека является сомнение, «поскольку оно позволяет разорвать существующие контакты и посмотреть на вещи со стороны» (144, с. 349).

В работе «Смысл диалога» Жан Лакруа исследует природу воли. В ее основе лежит преодоление препятствия: «Воля возникает из ощущения помехи, устранение которой и составляет ее цель» (145, с. 472). Волевой акт заключается в соотнесении своих желаний и стремлений с системой ценностей в идеале. Тем самым, имея волю, субъект создает себя в соответствии с идеалом. В другой главе этой же работы Лакруа рассматривает проблему соотношения понятий свободы и счастья. Философ считает в данном случае, что свобода и счастье – разные полюса на одной оси. Свобода ассоциируется со страданием: «Свобода может быть для человека источником наибольших страданий. Быть духовно свободным – значит нести ответственность за самого себя, т. е. по-настоящему отвечать за себя, брать на себя заботы о себе: существует ли более тяжкая ноша?» (145, с. 517). Теорию о свободе Лакруа называет аристократической в том смысле, что она «стремится превратить всякого человека в аристократа». А аристократом Лакруа называет «ответственную за себя личность» (145, с. 518). Свои размышления по поводу свободы и счастья Лакруа заключает следующим выводом: «Группе, как и индивиду, надлежит поэтому не устремляться на поиски счастья, ставя его превыше всего, а принимать и делать желанным то самое страдание, которое является вечным спутником свободы» (145, с. 519).

В России традиции персонализма развивались в трудах Н.О. Лосского и его ученика С.А. Левицкого. **Сергей Александрович Левицкий** (1908-1983) – философ русского Зарубежья. В своих воззрениях он сочетал интуитивизм и персонализм своего учителя Н.О. Лосского (1870-1965) с философией Вл. Соловьева, С. и Е. Трубецких и Е. Франка. Главной темой всего философского творчества С.А. Левицкого является свобода. Он защитил докторскую диссертацию по теме «Свобода как условие возможности объективного познания».

Главный труд С.А. Левицкого «Трагедия свободы» (1958) начинается так: «Нет проблемы, которая бы уходила так глубоко в метафизические высо-

ты и имела бы в то же время такое практическое значение, как проблема свободы воли. В этой проблеме, как в огненном фокусе, скрещиваются основные проблемы гносеологии, метафизики, этики и религиозной философии. С проблемой свободы воли, несмотря на всю ее сугубую теоретичность, невольно сталкивается рано или поздно каждый, коль скоро задает себе вопрос о последнем основании наших поступков и мотивов» (150, с. 7). Отсюда видно, что свобода для С.А. Левицкого является самой главной ценностью. В главе «Проблема свободы воли» Левицкий всесторонне исследует основные компоненты идеи свободы: свободу действия, свободу выбора, свободу хотения. Говоря о свободе выбора, философ отмечает, что «самое мучительное – необходимость выбирать, и чем больше предметов выбора, тем интенсивнее это психологическое ощущение несвободы» (150, с. 12). Однако «выбор *eo ipso* (этим самым) свободен - несвобода выбора уничтожает понятие выбора, почему «выборы» по одному списку в тоталитарных странах являются комедией». Значит, проблема не в том, существует ли (субъективно говоря), свобода выбора, а в том, существует ли свобода хотения, определяющего выбор» (150, с. 13 – 14). Иными словами, обусловлено ли все многообразие выбора моим хотением, желанием или нет. В противном случае сам выбор изматывает человека и становится ненужным бременем.

В качестве основного «конститутивного» признака свободы Левицкий называет «возможность инобытия», «возможность иного». Прежде чем прийти к основному содержанию понятия свободы, Левицкий подвергает критическому рассмотрению все виды детерминизма: материалистический, психологический, теологический и логический. Не отрицая полностью ни один из них, философ настаивает все же, что «свобода является неотъемлемым атрибутом как бытия, так и человеческой личности», и утверждает, что «понятие свободы можно употреблять в двух значениях: в смысле отрицательной свободы «от» чего-либо, чаще всего от причинной связи, и в положительном смысле: свободы «для», то есть свободы в смысле ее положительной ценно-

сти. Это последнее, положительное понятие свободы составляет одну из труднейших задач философии» (150, с. 120). Кроме того, свободу нельзя понимать в смысле абсолютного произвола. Если бы это было возможно, пишет философ, то личность стала бы работой ее собственных иррациональных капризов. В конце концов Левицкий замечает: «Свобода всегда есть выход из круга данностей, есть прорыв к новому, есть внесение новизны в бытие, есть усмотрение и реализация новых ценностей. В этом – вечная юность творчества, вечная юность свободы» (150, с. 147). Свою книгу о свободе Левицкий закончил словами: «Свобода есть шанс и риск».

Идеи персонализма в Италии были развиты в трудах **Луиджи Парейсона** (1918-1991) и его ученика **Джанни Ваттимо** (р. 1936). В 60^е годы XX века Луиджи Парейсон пишет работы: «Теория искусства» (1965), «Проблемы эстетики» (1965), «Беседы об эстетике» (1966). Характерной чертой персонализма Л. Парейсона выступает тождество искусства и свободы. Реальный мир предстает как физическая материя, в которую внедряется искусство на основании своих индивидуальных правил и тем самым дополняет и обогащает эту материю, делает ее свободной. Эта идея, в частности, обосновывается в работе Парейсона «Система свободы» (1965) (163, с. 440 – 441).

В 60^е годы XX века активно развивается **политическая мысль**. Ее представители – Фридрих Август фон Хайек, Герберт Маркузе, Джон Ролс, Роберт Нозик – обращаются к проблемам свободы индивида в политическом обществе.

Фридрих Август фон Хайек (1899-1992), один из крупнейших западноевропейских политологов, писал об опасности ограничения свободы со стороны государства, что, по его мнению, обеспечивает постепенное вхождение в тоталитаризм. Основными его чертами становятся, по Хайеку, отказ от свободы конкуренции и подавление государством индивидуальных свобод. Призыв Хайека – отстаивание индивидуализма во всех сферах жизни. Он утверждает, что реальная альтернатива для человечества – либо свобода, опираю-

щаяся на рыночные отношения и либеральные ценности, либо оковы тоталитаризма (179, с. 416). Классической признана работа Хайека «Свободное общество» (1960). В ней он определяет сущность свободы, признавая ее неоспоримую значимость: «Свобода существенно необходима, чтобы дать место непредвиденному и непредсказуемому, в ней мы нуждаемся, ибо именно из нее рождаются возможности достигнуть многие из наших цепей» (163, с. 610). Свои идеи Хайек изложил также в сочинении «Закон, законодательство и свобода», состоящем из трех томов: «Правила и порядок» (1973), «Мираж социальной справедливости» (1976), «Политический строй свободных людей» (1979).

Герберт Маркузе (1898-1979) пишет в 1964 году книгу «Одномерный человек», принесшую ее автору всемирную известность. Как пишет А. Юдин, книга была воспринята прежде всего как политическое произведение. «Здесь в фокусе его внимания – состояние человека в современном индустриальном обществе» (183, с. VI – X). Основой саморегулирования современной индустриальной цивилизации является уже не репрессия, не подавление влечений и потребностей большинства, но формирование стандартных, ложных потребностей, привязывающих индивида к современному обществу. Тем самым индивид лишается основы, на которой он мог бы развить автономию, а тем более способность противостоять целому обществу. Формируется модель «одномерного мышления» и поведения. Реализацию этой модели и прослеживает в своей книге Г. Маркузе на разных уровнях и в разных областях: на уровне индивида, на уровне общественных процессов, в науке и философии (183, с. VIII). «В развитой индустриальной цивилизации царит комфортабельная, покойная, умеренная, демократическая несвобода, свидетельство технического прогресса». «Права и свободы, игравшие роль жизненно важных факторов на ранних этапах индустриального общества, сдают свои позиции при переходе этого общества на более высокую ступень, утрачивая свое традиционное основание и содержание» (156, с. 1).

Маркузе утверждает, что государственные институты формируют у индивидов потребности, которые не являются истинными. И в этом отношении человек несвободен. «Возможность делать или не делать, наслаждаться или разрушать, иметь или отбросить становится или не становится *потребностью* в зависимости от того, является или не является она желательной и необходимой для господствующих общественных институтов» (156, с. 6).

В этой связи Г. Маркузе дает определения ложным и истинным потребностям: «Мы можем различать истинные и ложные потребности. Ложными являются те, которые навязываются индивиду особыми социальными интересами *в процессе его подавления*: это потребности, закрепляющие тягостный труд, агрессивность, нищету и несправедливость. Их утоление может принести значительное удовлетворение индивиду, но это не то счастье, которое следует оберегать и защищать, поскольку оно (и у данного, и у других индивидов) сковывает развитие способностей распознать недуг целого и находить пути к его излечению. В результате – эйфория в условиях несчастья. Большинство преобладающих потребностей (расслабляться, развлекаться, потреблять и вести себя в соответствии с реальными образами, любить и ненавидеть то, что любят и ненавидят другие) принадлежат к этой категории ложных потребностей» (156, с. 6 – 7).

Как и С. А. Левицкий в «Трагедии свободы», так и Маркузе в «Одномерном человеке» утверждает, что «для определения степени человеческой свободы решающим фактором является не богатство выбора, предоставленное индивиду, но то, что *может* быть выбрано и что действительно им *выбирается*» (156, с. 10).

Несмотря на, казалось бы, пессимистическую картину «одномерного человека» и «одномерного общества», описанную Гербертом Маркузе, финал ее остается оптимистическим: «Взятый в условиях, данных ему в его мире, человек, как кажется, обладает такими качествами и силами, которые дают ему возможность вести «благополучную жизнь», т. е. свободную, насколько

это возможно, от тяжелого труда, зависимости и искажающих воздействий. Достигнуть такой жизни – значит достигнуть «наилучшей жизни»: жить в согласии с сущностной природой человека» (156, с. 165).

В 1970 году **Джон Ролс** (р. 1923 г.) пишет «Теорию справедливости». В этой книге Ролс исследует, каким же должно быть свободное и справедливое общество. Социальные институты должны быть в первую очередь справедливыми. При этом справедливость понимается Ролсом как честность. И эта справедливость начинается с выбора первых принципов справедливости. Признавая, что выбор принципов – задача трудная, Ролс, однако, приходит к формулировке двух основных принципов справедливости: «Первый принцип: каждый человек должен иметь равные права в отношении наиболее обширной схемы равных основных свобод, совместимых с подобными схемами свобод для других.

Второй принцип: социальные и экономические неравенства должны быть устроены так, чтобы: а) от них можно было бы разумно ожидать преимущества для всех и б) доступ к положениям (positions) и должностям был бы открыт всем» (164, с. 690).

Как видим, первый принцип включает в себя понятие свободы. Видимо, неслучайно этот принцип назван первым. Тем самым Ролс признает его первостепенную значимость. Далее в своей работе «Теория справедливости» Ролс поясняет, какими именно свободами должен обладать человек: политическая свобода, свобода слова и собраний, свобода совести и свобода мысли, свобода личности, включающая свободу от психологического подавления, физической угрозы и расчленения (целостность человека), право иметь личную собственность и свободу от произвольного ареста и задержания (164, с. 690 – 691).

В открытую полемику с Джоном Ролсом и его «Теорией справедливости» вступает **Роберт Нозик** (р.1938) в своей книге «Анархия, государство и утопия» (1974). Джованни Реале и Дарио Антисери так интерпретируют со-

держание работы Нозика: «У индивидов есть права; есть нечто такое, чего не может сделать ни один человек и ни одна группа людей, не нарушив прав других, - таков основной вывод работы «Анархия, государство и утопия». Эти права настолько важны, что возникает проблема: может ли государство и его функционеры вообще на что-либо влиять» (163, с. 764). Как видим, Роберт Нозик выступает в защиту прав отдельных индивидов, признавая эти права самыми важными. Неприкосновенность индивидуальных прав означает, что каждый человек рассматривается как цель. «Государство не вправе потребовать жертв ни от кого, даже во имя всеобщего процветания. Любой индивид уникален, требовать от него жертвоприношений не просто незаконно, но и преступно. У государства нет никаких прав на это» (163, с. 766).

Значительной фигурой в 60^е-70^е годы XX в. был французский философ, моралист, постмодернист, автор большого числа работ, посвященных анализу этической проблематики с позиций феноменологии и экзистенциализма **Эмманюэль Левинас** (1906-1995). Его труд «Тотальность и бесконечное» (1961) – докторская диссертация, один из наиболее значительных философских текстов прошлого века. В этой работе Э. Левинас касается (помимо других) и проблем свободы и воли. Философ определяет понятие воли в соотношении с понятием универсальности. Последнее предполагает исключение множественности, которая и есть свобода. «Каждый человек полагает себя, исходя из всех других, однако его воля или самость изначально заключаются в стремлении к универсальности или разумности, то есть к отрицанию самой своей особенности» (148, с. 219 – 220). Но множественность субъектов не позволяет реализоваться Универсальному Государству, в котором бытие прекратилось бы из-за отсутствия собеседников. Из стремления воли к разумности Э. Левинас делает вывод о том, что воля и есть разум: «Если воля может так или иначе стремиться к разуму, то она и есть разум, который сам ищет и создает себя» (148, с. 220).

В своих рассуждениях Эмманюэль Левинас выстраивает модель мира, базирующуюся на категории *избыточности*. Другими словами, без индивидуальности все существование, бытие, избыточно, закончено, статично. Только протест «Я» делает это существование бесконечным, неизбыточным, незаконченным, а значит и развивающимся. Отсюда и определение Левинаса – «бесконечность бесконечного». «Индивидуальное и личностное необходимы для того, чтобы бесконечное могло осуществлять себя как бесконечное» (148, с. 220). Заметим, что понятия свободы и воли обретают в таком ракурсе главенствующие позиции, определяя развитие бытия вообще.

Как и Ж. Лакруа, Э. Левинас считает, что высшим испытанием свободы, как и воли, - в страдании: «Заставить страдать означает не превращать другого в *объект*, а, напротив, всячески поддерживать его в качестве *субъективности*. Необходимо, чтобы в *страдании* субъект осознавал свое унижение, но для этого как раз надо, чтобы он оставался субъектом» (148, с. 238). Свобода заключается в бесконечности и каждый индивид обязан выбирать свою свободу. В этом и состоит разумность мира: «Для свободы самым большим скандалом было бы оказаться конечной. Не избрать своей свободы – вот крайняя абсурдность и высший трагизм существования; вот иррациональное» (148, с. 284). Но каковы же рамки свободы? Как отличить свободу от произвола? Для Эмманюэля Левинаса ответ на этот вопрос кроется в столкновении «Я» с «Другим». При соприкосновении с «Другим» «Я» ставит под вопрос свою неудержимую свободу «натиска», которой все дозволено, даже убийство. Кроме того, свобода не может стать произволом в том случае, если индивид требователен к самому себе и постоянно преодолевает в себе чувство самоуспокоенности (148, с. 284 – 285). Иными словами, требовательность к себе и есть ответственность за других людей. Об этом Левинас пишет в другой своей работе «Гуманизм другого человека» (1972): «Ответственность, превышающая свободу, - это, иными словами, ответственность за других» (149, с. 211).

Проблема свободы активно изучалась и представителями **психологического направления**. Так, в 60^е - 70^е годы XX столетия пишет свои работы, посвященные обозначенной теме, **Эрих Фромм** (1900 - 1980), немецко-американский философ, психолог, социолог, один из основателей и главный представитель неопрейдизма. Среди его работ отметим такие как «Освобождаясь из плена иллюзий» (1962), «Неподчинение как психологическая и моральная проблема» (1963), «Душа человека» (1964), «Анатомия человеческой деструктивности» (1968-1973), «Иметь или быть» (1976).

Написанная в 1962 году книга Э. Фромма «Освобождаясь из плена иллюзий» имеет заключительную главу «Кредо» - «символ веры» великого гуманиста, который верит в человека. В ней Фромм пишет: «Сущность человека заключается в противоречии, заложенном в его существовании, и это противоречие вынуждает человека действовать в поисках его решения» (177, с. 229). Тем самым философ признает, что человек сам по себе противоречив, неодносторонен и в этом противоречии заложена способность к развитию и совершенствованию. Но главным фактором на пути к себе, к личности выступает воля человека. Ее наличие и проявление позволяют человеку сделать свой выбор между «жизнью» и «смертью». «Если же человек не способен выбрать жизнь, то никто другой не способен вдохнуть жизнь в него» (177, с. 252), пишет Э. Фромм. Философ оперирует понятием *включенности* в жизнь, он признает, что свобода выбора человека заключается в акте этого выбора, однако свобода эта ограничена. К ограничителям свободы психолог относит факторы воздействия окружающей среды, самым важным из них выступает пространство семьи, ближайшего окружения (177, с. 230). Таким образом, в главе «Кредо» Эрих Фромм представляет свободу выбора человека как основную его сущность: «Несчастливая судьба многих людей – следствие несделанного ими выбора» (177, с. 231).

Непосредственно над книгой «Анатомия человеческой деструктивности» Фромм работал с 1968 по 1973 годы, но подготовка к ней шла более трех

десятилетий, ибо исходным пунктом своих научных размышлений об истоках агрессии сам автор считает собственные первые исследования авторитарности, а также изучение и описание характера Гитлера («Бегство от свободы», 1941). Позднее в ученом мире большая работа Фромма была оценена как оригинальная теория личности.

В своей работе Э. Фромм пишет: «Среди разнообразных витальных интересов человека, которые подвергаются опасности, есть одна сфера, которую можно считать самой главной, - это сфера свободы личности и общества». Далее Фромм утверждает, что потребность в свободе не является достоянием культуры и не формируется в процессе воспитания, а является «биологической реакцией человеческого организма» (175, с. 245). Вся история человечества представляется Фромму как раз историей борьбы за свободу. Философ придерживается гипотезы «о наличии у человека врожденного импульса борьбы за свободу». Подтверждение этому он видит в том, что признает свободу «предпосылкой для развертывания всех человеческих способностей личности». «Если у него [т. е. человека] отнимают свободу, он становится больным, калекой, инвалидом. **Под свободой понимается не отсутствие каких-либо ограничений, ибо всякое развитие возможно лишь в рамках какой-то структуры, а каждая структура требует ограничений. Все дело в том, кому это ограничение выгодно** – какому-то одному лицу, или учреждению, или же оно необходимо для роста и развития самой структуры личности» (175, с. 246). Приведем еще одну цитату из работы «Анатомия человеческой деструктивности», где подчеркивается важнейшая роль свободы в жизни человека: «Свобода является для человека жизненно важным биологическим фактором, который обуславливает беспрепятственное развитие человеческого организма, и потому опасность лишиться свободы вызывает такую же точно оборонительную агрессию, какую вызывает любая угроза витальным интересам индивида» (175, с. 247).

В книге «Душа человека» (1964) Эрих Фромм критикует традиционную трактовку вопроса о свободе воли. К недостаткам этого подхода он относит недостаточность количества эмпирических психологических данных, обобщающих характер проблемы, когда мы говорим о свободе воли «человека вообще», вместо того, чтобы говорить о свободе воли определенного индивида, а также путаница в определении понятия «ответственность». Исходя из этого, Фромм предлагает понимать свободу выбора «как две различные возможности действия, перед которыми поставлен определенный человек» (176, с. 93). Автор приходит к выводу, что свобода выбора - не абстрактная способность, присущая или нет человеку, а функция структуры характера. Противоречащие друг другу склонности, которыми обладает человек, сбалансированы так, что он *может* выбирать и то, как он действует, зависит от силы тех или иных противоречивых склонностей его характера (176, с. 94 – 95).

Сам термин свобода понимается автором двояко: «С одной стороны, свобода – это поведение, ориентирование, составная часть структуры характера зрелой, полностью развитой продуктивной личности». С другой стороны, свобода – «это способность решаться в пользу одной или другой из двух альтернатив» (176, с. 95). Как видим, понятие свободы от одной работы к другой у Эриха Фромма расширяется.

В труде «Неподчинение как психологическая и моральная проблема» (1963) Э. Фромм пишет о том, что вся предшествующая история была стремлением воспитания в человеке смирения и подчинения. Веками людям внушалось, что неподчинение – это порок. Однако именно неподчинение и делает человека человеком: «Человек был изгнан из земного рая, чтобы он научился все делать сам и стал настоящим человеком» (163, с. 573). Развитие человека в лучшую сторону было бы невозможно без серии актов неповиновения. Именно посредством акта непослушания личность становится свободной.

В одной из самых известных своих книг «Иметь или быть?» (1976) Фромм, анализируя причины кризиса современного общества, утверждает, что модальностями бытия человека должны стать независимость, свобода и присутствие критического разума. Фундаментальным свойством бытия становится активная жизненная позиция индивида, направленная на свое внутреннее обновление, расширение горизонтов собственного «Я».

Шумную полемику и резкую критику вызвали идеи американского психолога **Б.Ф. Скиннера** (1904-1990), автора книги «По ту сторону свободы и достоинства» (1977). Скиннер считал, что подавление человека может быть облечено в такие формы, когда человек и не подозревает о нем, а, наоборот, считает себя свободным и счастливым. Как и Э. Фромм, Б. Ф. Скиннер говорит об активности индивида, предполагающей его «обмен с окружающим миром» (163, с. 587). Кроме того, Скиннер пишет работу «Технология поведения», в которой отмечает необходимость создания и детальной разработки технологии поведения. В отношении проблемы свободы эта теория технологии поведения позволит встать на более высокий уровень их разработки. Свобода и достоинство, по Б. Скиннеру, «являются собственностью автономного человека традиционной теории, и они существенны для практики, в рамках которой личность считается ответственной за свое поведение и получает поощрение за свои достижения. Научный анализ переносит как ответственность, так и достижения на окружение. Он поднимает также вопросы о «ценностях». Кто воспользуется этой технологией и с какими целями? Пока эти вопросы не разрешатся, технологию поведения будут продолжать отвергать, а вместе с ней и, возможно, единственный путь к разрешению наших проблем» (167, с. 45 – 46).

Таким образом, проделанный нами обзор трудов 1950^x – 1970^x годов по философии (экзистенциализм, персонализм, постмодернизм), мировой политической мысли и психологии позволяет сделать вывод об актуальности и значительности рассматриваемой нами проблемы свободы для данного исто-

рического периода времени. В самом определении свободы мнения философов расходятся: если Ж.-П. Сартр понимает свободу только в негативном смысле (свобода «от»), то С.А. Левицкий дает два определения свободы: положительное и отрицательное. Двойное определение этого понятия находим и у Эриха Фромма, хотя оно не совпадает с трактовкой С.А. Левицкого. Важное место при рассмотрении проблемы свободы отводится в трудах философов данного времени проблеме **выбора** как главной составляющей самой проблемы свободы (Ж.-П. Сартр, К. Ясперс, Н. Аббаньяно, С.А. Левицкий, Г. Маркузе, Э. Левинас, Э. Фромм). При этом в трудах С.А. Левицкого и Г. Маркузе прослеживается идея о ложности богатства выбора в современную эпоху.

Рассмотрение проблемы свободы представляется философам только в ее конкретном соотношении с конкретной пространственно-временной реальностью (Ж.-П. Сартр, К. Ясперс, Э. Фромм). Отсюда возникает понятие ситуации, в которой индивид осуществляет свои возможности, что и составляет его свободу. Кроме того, одним из аспектов проблемы выступает разграничение терминов свободы и произвола (К. Ясперс, С. А. Левицкий, Э. Левинас). Причем, все указанные философы признают их полярность и антонимичность. В этой связи исследованию подвергается понятие ответственности, без которого свобода превратилась бы в произвол (Ж. Лакруа, Э. Левинас, Э. Фромм, Б.Ф. Скиннер).

По-разному называют Н. Аббаньяно и Э. Левинас свободное и несвободное состояние индивида: «различие» и «унификация» у первого и «множественность» и «универсальность» у второго. Однако, сущность этих терминов остается синонимичной. По сути дела, они выражают одну идею о наличии свободы во «множественности» и «развитии» и ее исчезновении в «унифицировании» и «универсальности». Примечательно, что определение понятия свободы становится более полным при сопоставлении его с другими терминами. Так, в трудах Ж. Лакруа и Э. Левинаса исследуется вопрос об от-

ношениях внутри понятий свободы и счастья, свободы и страдания. Оба философа при этом утверждают, что свобода есть страдание, а не счастье. Кроме того, философы уделяют внимание как основному субъекту ситуации, так и «Другому», выступающему в качестве ограничителя первого или реализатором его свободы (Н. Аббаньяно, Э. Левинас, Э. Фромм и др.).

Укажем основные позиции представителей философии по вопросам свободы, определив точки соприкосновения их с философией В.С. Высоцкого. Понимание проблемы свободы у В.С. Высоцкого наиболее тесно соприкасается со взглядами экзистенциалистов и обусловлено в какой-то мере политическим дискурсом 1960 – 1970-х гг.. В отношении экзистенциализма мы наблюдаем достаточно уникальное явление. С одной стороны, существует «экзистенциализм как собственно философское течение, позволяющее более или менее строго локализацию и фиксацию (хронологическую, персональную, тематическую и методологическую)», с другой стороны, развиваются «сами экзистенциальная тематика и настроение, которые, будучи соприродными духовным исканиям человека, его поиска смысла жизни, самоопределения и собственно человеческих способов самоосуществления в мире, всегда были широко представлены в культуре в ее различных исторических, национальных, художественных формах. (См., к примеру, А. Тарковский, В. Высоцкий в русской культуре, В. Быков в белорусской и др.)» (194, с. 1308). Исходя из этого положения Т. М. Тузовой, мы сталкиваемся с поразительным и уникальным явлением 50^х - 70^х годов XX века, когда наблюдается соприкосновение, столкновение, взаимное сосуществование «двух» экзистенциализмов: 1) как философского течения середины XX века; и 2) как экзистенциальная тематика и умонастроение, представленные в творчестве В. С. Высоцкого. Возможно, благодаря столь близкому временному сосуществованию, экзистенциализм В. С. Высоцкого приобрел форму крайне выраженного экзистенциализма, максимально заостренного на проблемах личности и ее свободы.

Воззрения зарубежных политических мыслителей важны для нашего исследования тем, что они помогают доказать мысль о двояком основании возникновения проблемы свободы личности в творчестве В. С. Высоцкого. Во-первых, эта проблема вытекала из самого экзистенциального мировоззренческого настроения поэта. Во-вторых, сама политическая система времени творения В. С. Высоцкого в еще большей мере актуализировала, обострила потребность в отстаивании своей свободы.

§ 2. Сущность терминов *свобода*, *воля*, *свобода воли*.

Ключевыми понятиями в нашей работе являются категории *свободы*, *свободы воли* и *воли*. Учитывая разногласия в определении данных понятий в различных отраслях научного знания, считаем необходимым обозначить те значения, на которые мы опираемся при использовании вышеприведенных терминов.

В философии существует несколько определений свободы: свобода – это «универсалия культуры субъектного ряда, фиксирующая возможность деятельности и поведения в условиях отсутствия внешнего целеполагания» (194, с. 935); «возможность поступать так, как хочется» (209, с. 406); «одна из основополагающих для европейской культуры идей, отражающая такое отношение субъекта к своим актам, при котором он является их определяющей причиной и они, стало быть, непосредственно не обусловлены природными, социальными, межличностно - коммуникативными, индивидуально - внутренними или индивидуально - родовыми факторами» (201, с. 501). Ядром всех предложенных определений выступает субъект, способный совершить акт выбора и достичь поставленной цели. Ключевыми понятиями, определяющими степень свободы личности, становятся понятия цели, мотивов, выбора. Возможность выбора независимо от внешних обстоятельств как раз и

делает субъекта свободным. Эта возможность не противоречит интересам индивида, а, наоборот, объективно соответствует им.

В самом общем смысле «свобода» означает «отсутствие ограничений и принуждения» (201, с. 501). В самом содержании понятия «свобода» внутренне заложен вектор альтернативности, то есть сознательного противостояния социальному давлению: свобода конструируется именно в социальном контексте как результат преодоления несвободы. В современной философии проблема свободы понимается как в социальном приложении, так и в качественно новой своей постановке – как свобода текста и свобода его интерпретации. Наука не признает абстрактной свободы, она всегда **конкретна и относительна**. Конкретность и относительность определяются объективными условиями и конкретными обстоятельствами. В зависимости от этого люди могут обладать свободой в одних сферах деятельности и быть лишены ее в других сферах. Отсюда и степень свободы может быть разной: свобода выбора цели, свобода в выборе средств, свобода приспособления к действительности. Таким образом, основной характерной чертой свободной личности, обнажающей присутствие категории свободы, становится ситуация **выбора**, в которой она оказывается. И степень свободы каждого отдельного человека зависит от него самого.

Достаточно своеобразно определение понятия свободы в «Энциклопедии символов, знаков, эмблем»: «Свобода – один из центральных мифов и символов нашего времени» (210, с. 450). Как видим, свобода здесь отождествляется с мифом, который внедряется в умы людей с помощью средств массовой информации и действий агитаторов и идеологов. И именно этот миф преподносится как реальность, хотя он таковой не является: «"Свободное" общество оказывается новой завуалированной формой социально-политической и экономической несвободы...». Авторы статьи утверждают, что свобода в принципе не может быть достигнута никогда, так как, «будучи рабами своих культурно-психологических установок, люди, сбросившие яр-

мо одних несвобод, неизбежно попадают в еще худшую зависимость от новых форм порабощения» (210, с. 43). Все точки зрения на понятие свободы характеризуются авторами как отдельные мифы, каждый из которых акцентирует свои стороны и проблемы. Это понимание свободы можно охарактеризовать как социальную концепцию понятия. Она полностью противоречит философскому пониманию данного определения в силу того, что подходит к нему с позиций человеческого общества в целом, в то время как философия останавливается на конкретном человеке. Поэтому для нас в данном вопросе ближе теория философии, хотя социальная концепция тоже имеет свои плюсы.

Понятие свободы активно используется в этической науке. Здесь оно приобретает качественное определение «нравственная свобода» и понимается как «возможность и способность человека быть самостоятельной, самостоятельной и творческой личностью, выражать в моральной деятельности свою собственную, подлинно человеческую сущность» (207, с. 312). Лишь благодаря свободе человек может быть моральным существом, ответственным за свои поступки. Состояние полной нравственной свободы наступает тогда, когда осознанная необходимость перерастает в личную нравственную склонность, становится внутренней потребностью человека, для которого интересы общества неотделимы от его собственных. Применительно к отдельному лицу это состояние достигается в процессе всестороннего воспитания и самовоспитания личности.

Обобщая все вышеизложенное, отметим, что в этике, по сравнению с философией, подразумевается более конкретный подход к обозначенному понятию. Главной характеристикой свободной личности здесь становится нравственность человека. В связи с этим возникает равенство между личными интересами и интересами общества. Таким образом, категория нравственной свободы в этике становится надличностной, общественной.

Воля определяется в философии как «специфическая способность или сила» (200, с. 432), «феномен саморегуляции субъектом своего поведения и деятельности» (194, с. 194), «духовный акт, благодаря которому подтверждается некоторая ценность, признанная таковой, или благодаря которому стремятся к ней» (209, с. 75). Главное в волевом акте заключается в осознании **ценностной** характеристики **цели** действия, ее соответствия принципам и нормам личности. Воля может быть направлена только на ценное, поэтому она напрямую зависит от индивидуальной субординации ценностей. В отличие от свободы воля – более конкретное понятие, обнаруживающее себя в пределах более конкретной ситуации. «Воля как духовный акт всегда является **свободной волей**, то есть может выбирать среди многих мотивов даже такой мотив, который противоречит жизненным потребностям человека. Благодаря этому человек представляет собой единственное существо, которое может добровольно действовать наперекор своим собственным интересам и даже уничтожать себя» (209, с. 75). Структура волевого акта может быть представлена следующим образом: принятие решения (осуществление выбора цели), мобилизация усилий на его реализацию. Осуществляя волевое действие, человек противостоит власти актуальных потребностей, импульсивных действий. При несовпадении цели волевого действия и актуальной потребности принятие решения часто сопровождается борьбой мотивов. В психологии воля понимается как «способность человека, проявляющаяся в самодетерминации и саморегуляции им своей деятельности и различных психических процессов» (204, с. 62 – 63). В качестве основных **функций** воли выделяют: выбор **мотивов** и **целей**, мобилизация психических и физических возможностей в ситуации преодоления препятствий при достижении поставленных целей. Ситуации, требующие срочной волевой регуляции, многообразны. Это может быть преодоление каких-либо препятствий, направленность действия в будущее, конфликт мотивов, конфликт между требованием подчинения социальным нормам и имеющимся у человека желанием и т.д. В

характеристике воли в психологии основной смысл складывается вокруг понятия волевой регуляции, то есть способности управлять своими желаниями и эмоциями. В зависимости от этого определенный субъект обладает неким набором волевых качеств, характеризующих его личность. Усилия психологии направлены, прежде всего, на развитие волевой регуляции, которое связано с формированием богатой мотивационно-смысловой сферы, стойкого мировоззрения и убеждений человека, а также способности к волевым усилиям в особых ситуациях действия. Развитие этой способности связано с переходом от внешних способов изменения смысла действия к внутренним.

Как видим, понятие «воля» активно используется как философами, так и психологами. Для нас важны сведения обеих наук. Философия – теоретическая наука. Поэтому ее действия не направлены на практическую реализацию. Так, воля только характеризуется, описывается в своей сущности. Психология в этом плане – наука с практическим уклоном: характеризуя понятие воли, она стремится обозначить практические положения для выработки личностных волевых качеств. С этих позиций данные психологии представляются нам как отдельная ветвь философского знания с более детальной разработкой проблемы воли. Психологические аспекты воли важны для нашего исследования в том плане, что в них определяются **закономерности** развития волевой сферы личности, а также ее **проявление** в различных видах поведения и деятельности. Знания в этом направлении могут оказать существенную помощь при характеристике личности героя В.С. Высоцкого. В соответствии с этим, основным трудом в изучении данного вопроса стала для нас монография Е.П. Ильина «Психология воли» (139). В ней теория и методология изучения волевых процессов подвергается тщательному анализу. Автор характеризует теории воли, существовавшие ранее в науке, определяет волевые качества личности, патологии воли, уделяет внимание вопросам развития «силы воли» и методике изучения волевых качеств. Важнейшими для нашей

работы стали следующие положения, обоснованные Евгением Павловичем Ильиным:

1. Анализируя теории воли, автор отрицает их противоречивость друг с другом и указывает на то, что «понимание феномена воли возможно только на основе синтеза различных теорий, на основе учета *полифункциональности* воли как психического механизма, позволяющего человеку сознательно управлять своим поведением» (139, с. 34).

2. «...Волевая регуляция является частным видом произвольного (осознанного) управления и характеризуется использованием значительных волевых усилий, направленных на преодоление препятствий и трудностей, т.е. является механизмом самомобилизации» (139, с. 88). Достижение желаемых целей сопровождается рядом волевых усилий, которые человек должен проявить в той или иной ситуации. Нельзя говорить в общих чертах о проявлениях воли и дать им характеристики, ибо «проявления воли всегда **конкретны** и обусловлены теми трудностями (со всеми присущими им особенностями), которые человек преодолевает» (139, с. 90). С этой точки зрения, никакая теория, существовавшая ранее, не сможет в полной мере и максимально точно охарактеризовать проявление воли героя В.С. Высоцкого (также, как и проявление воли любого человека), так как конкретные обстоятельства каждой конкретной ситуации вносят свои коррективы в решение проблемы. И порой незначительная деталь может коренным образом изменить бытовавшие представления о природе воли.

3. Волевые качества не являющиеся *рефлекторными*, то есть заложенными в человеке независимо от его сознания, а наоборот. Принимая решение в той или иной ситуации, связанной с определенными трудностями, «человек раздумывает, а не реагирует как автомат, при помощи механизма условных рефлексов» (139, с. 100). Таким образом, воля и волевые качества не могут быть поняты как условно-рефлекторный процесс. Преодоление тех или иных препятствий связано с определенными волевыми усилиями, которые пони-

маются как «сознательное и преднамеренное напряжение физических и интеллектуальных сил человеком» (139, с. 106).

4. В своей работе Е.П. Ильин уделяет особое внимание характеристике волевых качеств личности, к которым относятся: терпеливость, упорство, упрямство, настойчивость, выдержка, долготерпение (стоицизм), смелость, решительность, самостоятельность, инициативность, дисциплинированность, организованность, старательность (усердие), энергичность, героизм и мужество, самоотверженность, принципиальность, целеустремленность, самообладание. Учитывая принятое нами положение автора о том, что невозможно дать обобщенную характеристику «силы воли» человека, напрашивается вывод о том, что лирический герой В. Высоцкого обладает определенным набором волевых качеств. Таким образом, нам представляется возможным изучить и описать именно те волевые качества, которыми обладает герой Высоцкого.

Если свобода в самом общем смысле – определенное состояние отсутствия ограничений и принуждения, а воля – конкретный акт, направленный на достижение поставленной цели как ценности, то свобода воли – «способность человека к самоопределению в своих действиях» (194, с. 937). Аналогичные по смыслу определения находим и в других словарных статьях, где свобода воли определяется как «способность индивида к моральному самоопределению» (201, с. 503), «возможность поступать, как самому хочется» (201, с. 501). Авторы «Философского энциклопедического словаря» механически складывают содержание термина «свобода воли» из составляющих его понятий «воля» и «свобода» (209, с. 406). Нам импонирует мысль А.А. Столярова о том, что термин «свобода воли» в ретроспективном плане «можно рассматривать как историко-философскую метафору: ее исторически зафиксированные коннотации значительно шире возможного нормативного значения термина, в котором акцентируется смысл понятия «свобода», а «воля» может быть заменена «решением», «выбором» и т. п. эквивалентами» (201, с.

503). Как категория этики свобода воли означает, что, совершая поступок, человек совершает «моральный выбор между добром и злом, нравственным и безнравственным. Поскольку этот выбор зависит от самого человека, последний обладает моральной ответственностью, его действия могут быть поставлены ему в заслугу или вменены в вину» (207, с. 310). Итак, категория свободы воли предполагает ответственность человека за свои поступки.

Споры вокруг определения понятия свободной воли ведутся еще со времен возникновения философского знания и по сегодняшний день. Они обоснованы в полной мере жизненной важностью этой проблемы, «ибо от ее решения зависит признание ответственности человека за свои поступки». Проблема свободы воли стала центральным звеном философии экзистенциализма. Его представители (Сартр, Камю) акцентировали несколько иную сторону понятия свободы воли, доводя его до понятия «своеволие». В соответствии с выдвигаемой философами теорией, человек выступает в качестве носителя абсолютной воли, которая противостоит внешнему миру.

Термин «своеволие» еще В. Даль приводил с негативным оттенком. «Своеволие, своеволие нигде не терпимо, самоволие, самоуправство» (192, с. 154). Этот оттенок сохраняется и в «Словаре современного русского литературного языка»: «свойство своевольного», т.е. «поступающего по своему произволу, по своей прихоти; упрямого, капризного» (206, с. 423); и в словаре С.И. Ожегова и Н.Ю. Шведовой: «Своевольный, поступающий по своей прихоти; совершаемый по произволу» (202, с. 693).

На наш взгляд, своеволие может проявляться не только в произволе, капризе и прихоти, но и в осмысленном следовании собственной воле, даже когда она не соответствует общепринятым нормам, в осознанном принятии своего нетрадиционного решения. То есть своеволие мы понимаем прежде всего как сознательный акт рефлексии личности, проявляющееся в соответствии с собственным мировоззрением и мироощущением.

Свобода не предполагает своеволия, вседозволенности. Она является определенным законом, границей в душе человека, через которую нельзя переступить.

Чтобы лучше разобраться в сущности рассматриваемых нами понятий, необходимо, на наш взгляд, раскрытие их смысла в соотнесении с терминами «необходимость», «ответственность», «причинно-следственные связи» и др. Разобраться в этом помогают работы современных философов (В.И. Пернацкого, И.А. Егорова, И. Пригожина и И. Стенгерс, Г.Д. Левина) относительно проблем свободы, воли и свободы воли. Так, В.И. Пернацкий, оспаривая определение свободы в материалистической философии как «осознанной необходимости» (158, с. 42), предпочитает говорить о некой предопределенности и заданности, заложенной в содержании данного термина. В этом случае вместо социальной детерминированности человеческой жизни мы получаем ее механическую детерминацию, не оставляющую места никакой свободе.

Вместо материалистического определения Пернацкий предлагает другое решение проблемы свободы, которое заключается в ее определении как «осознанной возможности / закономерности / случайности». Только осознанная возможность может осуществляться как свобода выбора человеком способа своего мышления и поведения. Кроме того, в работе обращается внимание на то, что свобода не может быть произволом, т.е. неограниченной свободой. Просчитывая перспективу и принимая решение, исторический субъект **сам делает свою историю**, которая отнюдь не является продуктом абстрактных и действующих помимо человека законов, однозначно определяющих ее ход, как это может показаться при неглубоком прочтении исторического материализма.

В то же время Пернацкий указывает на необходимость «двойного рождения человека»: «если для человека состоялся только один, природный акт рождения и не было второго, социально-исторического, человеком в собственном смысле этого слова, свободным существом он сделаться не может»

(158, с. 43). Все реальные Маугли и Тарзаны - воспитанные среди животных дети - остались на сто процентов животными, живущими инстинктами, а не разумом. Более того, возвращенные в общество, они уже никогда людьми не становятся, мыслить, познавать и чувствовать мир по-человечески не способны.

Принципиально новый взгляд на проблему свободы раскрыт в статье И.А. Егорова «Принцип свободы как основание общей теории регуляции» (138, с. 3 – 22), где автор выделяет отрицательное и положительное определения свободы. Для отрицательного определения исходным толчком послужила работа И. Пригожина и И. Стенгерс «Время, хаос, квант. К решению парадокса времени» (159). И.А. Егоров пишет, что, если оставить в стороне терминологические тонкости работы И. Пригожина и И. Стенгерс (поскольку термины используются здесь в физико-математическом смысле), то речь идет вроде бы об истинах, известных с древности: свободы в природе (неживой) не существует, все есть все или, что то же самое, все есть взаимодействия, и обратное - взаимодействия есть все. И еще один вывод: если бы в неживой природе была свобода, т.е. не было бы всепроникающих и всеохватывающих взаимодействий, то не было бы ни жизни, ни самоорганизации. Но в отличие от постулируемых прежде истин здесь они получают строгое доказательство, становясь тем самым фундаментальным научным фактом.

Вместе с тем идея свободы занимает центральное место в истории человечества. Как же то, чего нет, становится ядром человеческой истории?

Анализируя работу И. Пригожина и И. Стенгерс, И.А. Егоров приходит к пониманию отрицательного определения свободы: свобода есть отсутствие, разрыв взаимодействий, **но в приложении не к физическому миру, а к человеку и человеческому обществу**. Именно человек благодаря способности мыслить, осознавать может приостановить поток взаимодействий. Именно факт разрыва (т.е. факт свободы), открытый И.М. Сеченовым на биологическом уровне, становится ключевым в так называемом отрицательном опреде-

лении свободы. Далее И.А. Егоров поясняет, что проблема соответствия «идей и вещей» как бы заслонила факт разрыва (т.е. факт свободы). При этом одни (материалисты) шли от вещей к идеям, другие (идеалисты) - от идей к вещам, одни – от опыта, другие – от разума. В результате такого подхода положительный, содержательный момент в определении свободы, соотносящийся со всем многообразием проявлений жизни (и духа), «вытеснил» ее исходный – отрицательный – момент. Короче говоря, принцип свободы как единство двух противоположных моментов, т.е. как принцип животворящий, оказался разорванным на две части, каждая из которых существовала сама по себе, да и обозначаться могла по-разному.

Таким образом, именно разрыв в потоке взаимодействий и есть прежде всего, отрицательное определение свободы – «свобода от...», есть свобода в первозданном виде. Можно сказать, что «свобода есть ничто» (но по отношению ко всему), что составляет ее суть, ее квинтэссенцию. В то же время ее соотнесение с реальностью (свобода от чего именно) есть, видимо, ее положительное, т.е. содержательное определение. Поэтому **«свободу (человека и человечества) следует понимать как противостояние, оппозицию человека (его сознания) и мира, бытия, необходимости в двух – отрицательном и положительном – определениях»** (138, с. 4).

Причем исходным выступает момент отрицания (факт разрыва), так как именно он позволяет «оторваться» от бытия, реальности, необходимости, именно он выступает исходной точкой становления, изменения, новой линии (линий) эволюции, именно он создает возможность наполнения сознания, мысли положительным содержанием. Тем самым свобода выступает как средство и способ познания. Более того, в самом общем виде **свобода выступает как способ становления и существования Человека.**

Итак, если рассматривать свободу как исходный момент в становлении человека, то она выступает как необходимость «оторваться» от необходимости (в ее обычном для философии значении). Иными словами, **чтобы по-**

знать мир (необходимость), человек должен прежде всего стать свободным; свобода должна превратиться в необходимость, и лишь потом она может служить познанию природы, бытия, объективных причинно-следственных связей.

Как видно, применение результатов, полученных Пригожиным и Стенгерс в их области исследования, позволяет переосмыслить понятие свободы в приложении к человеку, нащупать ту узловую точку, где имеет место качественный переход. А далее появляется возможность глубже понять исходную суть философских религиозных и нравственных исканий отдельной личности.

В качестве положительного определения свободы И.А. Егоров выдвигает следующее определение: «Возможность отбора из множества вариантов реакции, ответа на внешние воздействия, на внешний мир» (138, с. 8).

Таким образом, если в своем отрицательном определении свобода есть ничто, то в своем положительном определении она – все. Но здесь следует внести уточнение. Если мы «остановим время», то имеем «реализованную», т.е. прошедшую через фильтр необходимости, свободу – все многообразие мира на данный момент времени. Если же мы снимаем временное ограничение, то получаем все, «что угодно», – всю гамму вероятностей как проекцию свободы в будущее. В плане нашего исследования важен следующий момент: «столкновение» свободы и необходимости. Отбор, реализуемый свободой, должен быть «утвержден», санкционирован. Именно здесь пролегает второе фундаментальное различие живой и неживой природы, именно здесь вступает в дело необходимость, а тем самым и детерминизм (и, видимо, индетерминизм) в его приложении к человеку и обществу. В неживой природе есть детерминизм, но необходимости нет.

В работе Г.Д. Левина «Свобода воли. Современный взгляд» (147, с. 71 – 87) анализируются позиции детерминизма и индетерминизма. Основной вопрос работы – свобода заключена в личных усилиях субъекта или в боже-

ственном предопределении? Но существует и третья позиция – свобода есть причина самой себя. Однако автор показывает несостоятельность такой точки зрения. Затрагивая вопрос о свободе и вседозволенности, автор утверждает, что бунт, как и покорность, это форма не свободы, а рабства. «Не существует свободы мошкары, летящей на пламя. Высший критерий свободы – счастье. Свободный – это победитель, а действия победителя рациональны. Бунт же и покорность – противоположности, тождественные именно в своей нерациональности.<...> Поэтому *экзистенция бунта – это экзистенция рабства*. Она имеет два следствия: ведет к бессмысленной трате сил лучших представителей общества и насаждает у остальных страх перед свободой, порождает "бегство от свободы"» (147, с. 84).

Возникает, пишет автор, иерархия ценностей. Высшей из них является *блаженство*. Средством для его достижения служит *благо*. Для достижения блага необходимы *истинное* знание и *рациональное* поведение. И то, и другое возможно лишь в ситуации свободы возникновения воли, свободы выбора.

Отсюда ясно, что свобода никогда не была самоцелью человеческого существования. В конечном итоге Г.Д. Левин остается на позициях философского детерминизма, признающего каузальное (причинное) воздействие на волю, свободу не только материальных, но и духовных факторов. В этом контексте свобода возникновения воли выступает как свобода принятия решения, свобода выбора. Она измеряется степенью совпадения пространства выбора, понимаемого как совокупность известных индивиду возможностей поступка, с пространством всех объективно существующих возможностей поступка.

Рассмотрев понятия воли, свободы и свободы воли, мы пришли к выводу, что в нашем исследовании необходимо установить какие-то отношения между данными понятиями. Основополагающей категорией для нас стала категория свободы воли. Именно в ней, на наш взгляд, сосредоточен наиболь-

ший потенциал для раскрытия личности и в приложении к герою В.С. Высоцкого она наиболее плодотворна. В то же время категории свободы и воли значимы для нас, но уже на более абстрактном уровне.

Большей частью термин «свобода» в данной работе подразумевает под собой свободу воли, возможность проявления человеком своих индивидуальных качеств в ответ на существующие в обществе запреты. Понятие воли мы применяем в том случае, когда пытаемся выявить личностные особенности волевых качеств героя В.С. Высоцкого.

Подводя итог предпринятого нами обзора литературы по проблемам свободы, воли и свободы воли, отметим, что все указанные определения не имеют константного содержания. Оно варьируется в пределах определенных концепций, но от этого только выигрывает, ибо концепции эти, на наш взгляд, не противоположные, а взаимодополняющие. Все указанные нами точки зрения на проблему свободы в той или иной мере необходимы для нашего исследования. В конечном итоге они в своей совокупности помогут раскрыть анализируемые нами понятия свободы, воли и свободы воли в рамках художественного творчества В.С. Высоцкого и разработать присущую ему концепцию свободы.

§ 3. Некоторые аспекты видения проблемы диссертационного исследования

Заявленное нами исследование было бы невозможным без определенной теоретической базы, которая составляет его основу и содержит в себе исходные рамки будущих исканий. Поэтому считаем необходимым обозначить круг понятий, ставших опорой в нашей работе, а также изложить основные принципы нашего труда.

1. Первой проблемой (задачей) вставшей перед нами, явилась п р о - б л е м а п р и н ц и п о в о т б о р а т е к с т о в В . С . В ы с о ц к о -

г о д л я а н а л и з а . Эта проблема была естественной, ибо в рассмотренном нами труде А.В. Скобелева и С.М. Шаулова выводы о концепции проблемы свободы строятся лишь на отдельных текстах, принцип их отбора неясен. Это и придает работе двух авторов некую долю бессистемности и отсутствие целостного взгляда на проблему. Перед нами стояла задача: придать своему исследованию системность и целостность, что определит в конечном итоге рождение концепции свободы в творчестве В.С. Высоцкого, выявленной в нем тех граней проблемы свободы, которые ранее не были замечены и изучены. Работая в данном направлении, мы пришли к выводу о том, что при отборе текстов следует учитывать три существенных принципа: тематический, семантический и принцип «развивающегося» текста. Именно сочетание и интерпретация этих принципов в процессе анализа позволяет, на наш взгляд, отобрать основной массив текстов, в которых наиболее остро и обнаженно встает и решается автором проблема свободы.

Тематический принцип подразумевает под собой отбор тех художественных текстов, в которых в той или иной мере присутствует тема свободы. Этот принцип напрямую выполняет главную задачу предложенного исследования – проанализировать тексты, в которых имеется в наличии проблема свободы и описать концепцию свободы в творчестве В. С. Высоцкого. Остальные принципы вскрывают особенности поэзии Высоцкого на внутреннем уровне и обнаруживают проблему свободы в более конкретных пространственно-временных рамках. Тематический принцип распространяется на все проанализированные нами песни. Он реализуется в рамках тематики противостояния «Я» ↔ «Другой», определяющей ракурс рассмотрения темы свободы в каждом отдельном тексте. В той или иной мере герой поэта постоянно противостоит «Другому», обнаруживающему себя в той или иной ипостаси. На этом соотношении себя и другого возникает и получает свое развитие проблема свободы.

Сущность **семантического принципа** заключается в отборе художественных текстов, объединенных общей смысловой семой. В поэтическом мире В.С. Высоцкого круг текстов, входящих в тот или иной семантический цикл, довольно широк. Выбор семы играет для поэта определяющую роль и ведет к раскрытию важных, животрепещущих проблем человека и бытия на разных уровнях человеческого и авторского восприятия. В основу некоторых из семантических циклов поэта легли такие важные темы как: война, игра (карточная), тема противостояния «Я» и «Другого», любовь, спорт, альпинизм и т.д. Эти циклы в высококоведении отдельно не выделяются, однако вся поэзия Высоцкого, на наш взгляд, рождается из определенных «пучков смысла», сем, лежащих в основе целых циклов. В процессе творческой эволюции те или иные темы волнуют поэта в большей или меньшей степени. И весь его творческий опыт состоит из неравномерного переплетения произведений, развивающих определенный семантический аппарат. Выбор семы очень важен для Высоцкого. От него зависит круг проблем, которые он сможет поднять в своем художественном тексте. Основная семантика в какой-то мере определяет и предполагает сюжет и проблематику. Остальные детали поворачивают план повествования в ту или иную сторону, акцентируют или приглушают те или иные мотивы и проблемы.

В нашем исследовании по семантическому принципу отобраны для анализа песни, в основе которых лежат семы «тюрьма» и «полет». Именно эти семы, как показало наше исследование, содержат в себе наиболее широкий потенциал для развития и разработки проблем свободы, воли и свободы воли. Точнее было бы определить их как семы, где указанные проблемы являются единственными, очевидными, и в то же время определяющими и основополагающими. Так, тюрьма, в первую очередь, осознается как лишение свободы в том или ином ее значении. С этих позиций нами проанализированы следующие песни поэта: «Я был душой дурного общества», «Зэка Васильев и Петров зэка», «Вот раньше жизнь...», «Так оно и есть», «Весна еще

в начале», «Город уши заткнул», «Я в деле», «За меня невеста отрыдает честно», «Ребята, напишите мне письмо», «Вот - главный вход, но только вот...», «Был побег на рывок». Песни, имеющие в своей основе семантику полета, открывают в себе возможность многомерной и разветвленной интерпретации проблем свободы, воли и свободы воли в силу того, что в каждой из них меняется ракурс рассмотрения указанных проблем за счет новых дополняющих реалий. Так, в рамках семантической модели «полет» нами были проанализированы следующие песни поэта: «Две песни об одном воздушном бое» (1. «Песня летчика», 2. «Песня самолета-истребителя», 1968), «Я еще не в угаре» (1975), «Песня о погибшем летчике» (1975).

Доминирование одной определенной структурно - содержательной семы в нескольких песнях у В. С. Высоцкого является для поэта определенным средством создания, отображения многогранного бытия, попыткой отразить его с максимально возможных точек зрения с максимально возможными отношениями и проявлениями, то есть стремлением создать полное, разностороннее, многоаспектное бытие.

Другим основным принципом отбора анализируемых текстов стал **принцип «развивающегося» текста**. Термин «развивающийся» текст прозвучал в выступлении С.М. Шаулова на московской конференции «Владимир Высоцкий: взгляд из XXI века» в марте 2003 г. Литературовед применил этот термин в отношении всей художественной литературы, отметив, что вся литература – это развивающийся текст. В нашем исследовании мы относим это понятие только к поэзии В.С. Высоцкого, утверждая, что все его поэтические произведения – это развивающийся текст. Думается, никакое другое определение не сможет так точно и метко определить сущность структурно-семантической организации текстов В.С. Высоцкого. Под самим термином «развивающегося» текста в приложении к поэзии В.С. Высоцкого мы подразумеваем наличие в различных художественных произведениях поэта одинаковых или несколько видоизмененных фрагментов текста, служащих для

создания диалогического единства с предыдущим текстом и получающих в новой словесно-образной структуре новые смыслы и подтексты. Коротко можно охарактеризовать эти переходящие текстовые фрагменты как «выражения», переходящие из одной песни в другую и создающие общий фон, одну ситуацию. Но решение этой общей ситуации, ее воплощение в каждом отдельном случае оказывается различным.

Этот принцип явно обнаруживает себя в нескольких случаях. В связи с этим можно выстроить несколько определенных диалогических цепочек произведений поэта, в которых решаются проблемы свободы воли:

1.) «Терпенью машины бывает предел...» («Песня самолета-истребителя») – «У него есть предел – у меня его нет...» («Я еще не в угаре») – «Узнай, а есть предел – там, на краю земли...» («Горизонт»);

2.) «Когда собаки близко – не беги! / Псы покروпили землю языками – / И разбрелись, слизав его мозги» («Был побег на рывок») – «Идет охота на волков. Идет охота – / На серых хищников, матерых и щенков! / Кричат загонщики, и лают псы до рвоты, / Кровь на снегу – и пятна красные флажков». («Охота на волков») – «Свора псов, ты со стаей моей не вяжись, / В равной сваре – за нами удача. / Волки мы – хороша наша волчья жизнь, / Вы собаки – и смерть вам собачья!» («Конец "Охоты на волков", или Охота с вертолетов»);

3.) «Вот – главный вход, но только вот / Упрашивать – я лучше сдохну. – / Вхожу я через черный вход, / А выходить стараюсь в окна» («Вот – главный вход, но только вот...») – «Эй вы, задние. Делай как я! / Это значит – не надо за мной, / Колея эта – только моя. / Выбирайтесь своей колеей!» («Чужая колея») – «Я скачу, но я скачу иначе, – / По камням, по лужам, по росе. – / Бег мой назван иноходью – значит: / По-другому, то есть – не как все» («Бег иноходца»).

2. Видение заявленной нами темы исследования определяется несколькими исходными аспектами.

2.1. Понимание художественного творчества В.С. Высоцкого с позиций философии поступка. Выше нами было отмечено, что противостояние «Я» ↔ «Другой» выступает в качестве бинарной оппозиции, организующей поэтический мир В.С. Высоцкого. Действительно, множество текстов поэта строится вокруг этой оппозиции. В этом плане мы подходим к ее анализу с точки зрения «философии поступка», обоснованной М.М. Бахтиным: «Два принципиально различных, не соотнесенных между собой центра знает жизнь: себя и другого, и вокруг этих центров распределяются и размещаются все конкретные моменты бытия» (128, с. 66). В этом положении, как видим, ученый определяет оппозицию «Я» ↔ «Другой» в качестве важнейшей организационной структуры бытия. Проблема отношений «Я» и «Другого» встает перед каждым человеком. И с этой точки зрения творчество Высоцкого реалистично, так как отображает реальные коллизии человеческой личности. Отношение «Я» и «Другого», по Бахтину, всегда выливается в поступок, действие. Этот поступок не только физический, но и мыслительный, на уровне мысли, языка: «Каждая мысль моя с ее содержанием есть мой индивидуально-ответственный поступок, один из поступков, из которых слагается вся моя единственная жизнь как сложное поступление, ибо вся жизнь в целом может быть рассмотрена как некоторый сложный поступок» (128, с. 12). В приложении к поэзии В.С. Высоцкого приведенные высказывания М.М. Бахтина оказываются бесценными в том смысле, что в них раскрывается глубинная сущность большей части художественных текстов поэта. Ведь эти тексты являются, по сути дела, ситуационными: поэт реализует свои идеи посредством описания определенных ситуаций и их вариантов. Каждая ситуация предполагает своих неотъемлемых участников: субъект («Я») и его оппонент («Другой»). В определенной ситуации оба героя совершают тот или иной **поступок**, и в этом по-

ступке отражается личность и индивидуальность каждого из них, а вместе с тем и концепция мировидения в целом: «весь содержательно-единый мир, соотнесенный со мной или с другим, проникнут совершенно иным *эмоционально-волевым* тоном, по-разному ценностно значим в своем самом живом, самом существенном смысле» (128, с. 67).

Таким образом, с позиции философии поступка поэтический мир В. С. Высоцкого мы воспринимаем как ситуативный мир, мир поступков «Я» и «Другого». Вокруг этих центров группируются все действия произведения и рождаются философские проблемы, касающиеся человека и бытия. В контексте оппозиции «Я» ↔ «Другой» на наш взгляд, особенно остро встает проблема свободы и воли каждого отдельного человека. В каждой отдельно представленной ситуации в зависимости от обстоятельств и внутреннего потенциала действующих субъектов рождаются новые аспекты решения проблем свободы и воли.

2.2. С о о т н о ш е н и е и н т е р п р е т а ц и и и а н а л и з а в и з у ч е н и и х у д о ж е с т в е н н ы х т е к с т о в весьма различно. В связи с этим считаем необходимым обозначить свои подходы к данной проблеме. В «Литературном энциклопедическом словаре» дается следующее определение интерпретации: «Интерпретация (от лат. interpretation – истолкование, объяснение), истолкование литературного произведения, постижение его смысла, идеи, концепции» (197, с. 127). Анализ произведения в литературоведении предполагает «исследовательское прочтение художественного текста, противостоящее, с одной стороны, интуитивному «вчувствованию» и иллюстративному цитированию, а с другой – описательному вычленению приемов литературной техники» (197, с. 23). Нас прежде всего интересует литературоведческая интерпретация, связанная с толкованием художественного текста. И с этой позиции интерпретация является переводом художественного содержания на «понятийно-логический» язык. В процессе этого пе-

ревода нас интересует, прежде всего, проблема объективности полученных выводов и результатов. Ведь, перефразируя известную мудрость «Сколько людей – столько и мнений», можно предположить, что интерпретаций одного и того же текста может быть множество. Эта проблема издавна поднималась в литературоведении. Коснулась она и высококоведения, в частности, так как изучение наследия поэта потребовало конкретного обращения к текстам с последующей выработкой концепций автора. И это обращение ученых-высоцковедов к одним и тем же художественным произведениям рождает различные, порой противоположные точки зрения на те или иные проблемы в творчестве поэта (116, с. 141 – 166; 104, с. 187 – 218). Отдельного внимания заслуживает точка зрения на поставленную нами проблему Л.Я. Томенчук, хотя она не без погрешностей. Людмила Яковлевна Томенчук считает, что эффективным способом работы с текстами Владимира Высоцкого должен стать «метод "прямопонимания"» (104, с. 189). Автор утверждает, что метод прямопонимания, освобожденный от литературоведческих условностей, позволит наиболее глубоко проникнуть в сам текст и открыть истинный его смысл. Сознание интерпретатора при этом должно быть *tabula rasa*, незамутненным общепринятыми и затверженными мнениями. Текст должен восприниматься по принципу «как в первый раз» (101, с. 84 – 95). Концепция Л.Я. Томенчук была подвергнута критике в диссертационном исследовании С.В. Свиридова «Структура художественного пространства в поэзии В. Высоцкого», который отметил неправомерность отказа исследовательницы от теории литературоведческого анализа (87). Действительно, замена термина «интерпретация» на «прямопонимание» не снимает самой проблемы, встающей перед интерпретатором: как достичь объективности в толковании текста и избежать субъективизма. Ведь порой интерпретатор не анализирует текст, не выявляет авторскую позицию, а просто вкладывает в него свои мысли и идеи, касающиеся той или иной тематики.

Обе точки зрения, на наш взгляд, достаточно обоснованы и имеют полное право на свое существование. Интерпретация художественного произведения с позиций теоретического литературоведения, с применением основных принципов анализа и синтеза кажется, на первый взгляд, наиболее правильной, однако, в этом случае существует опасность автоматизма, схоластичности в понимании текстов, что будет придавать интерпретации сухость и недостаточную глубину постижения смысла. С другой стороны, отвлеченный взгляд на произведение, безотносительно к тем или иным теоретическим аспектам создает не меньшую опасность, так как в этом случае толкование текста полностью опирается лишь на индивидуальный личностный потенциал исследователя, в зависимости от уровня развития личности и притязаний текста. Думается, в этой дилемме выход следует искать в «золотой середине». И хотя «читательское переживание и исследовательский анализ – это два принципиально различных вида деятельности», однако «всякий исследовательский анализ в конечном счете строится на непосредственном читательском восприятии» (153, с. 133). В данном диссертационном исследовании мы придерживаемся той точки зрения, что анализ и интерпретация (в частности, прямопонимание) должны вместе сосуществовать при рассмотрении текстов исследователями. На первом этапе существенную роль следует отвести анализу, пускай схематическому. Это позволит вычленить основной каркас произведения, который на следующих этапах толкования текста обрстет индивидуальными смыслами благодаря интерпретации. Интерпретация, на наш взгляд, позволяет увидеть индивидуальное, уникальное в общем. Однако заметим, что здесь сохраняется опасность разнотолка, бесчисленности мнений. Учитывая этот факт, считаем необходимым отметить, что, вероятней всего, этой опасности в полной мере избежать не удастся никогда. Но именно в этом и кроется путь к истинному пониманию текста: индивидуально-авторские точки зрения интерпретаторов, вступая в спор между собой, образуют один текст о тексте, в котором и рождается истина. Эта сумма различ-

ных точек зрения создает многомерное поле мнение и порождает диалогизм в восприятии текста.

Глава 2. Концепция свободы в песнях тюремно-лагерной тематики В.С. Высоцкого

§ 1. Изначальная пространственно – психологическая модель *тюрьма / несвобода*

По справедливому замечанию А. Сидорченко, «тюремно-лагерная тема это не просто ещё одна сфера, в которой выявлялась гениальная способность поэта быть человеком с тысячью лиц, – это главная пружина его творчества, его беспокойной души. Высоцкий – это такое явление, которое не могло стать фактором без тюремного ущемления и тюремного просвещения» (89, с. 30).

Надежда Георгиевна Колошук по этому поводу замечает, что именно в тюремных мотивах находят свое воплощение «общественная атмосфера застоя и чувство личной несвободы» (51, с. 86). Таким образом, выявление тюремных мотивов и связанной с ними проблематики позволяет, по мнению ученых - высокоцковедов, нащупать узловую точку в раскрытии проблемы свободы в творчестве В.С. Высоцкого.

Применительно к песням тюремно-лагерной тематики акцентируется в первую очередь понятие «свобода», отграничиваясь на первом этапе от двух других терминов: «воля» и «свобода воли». В песнях данного цикла мы прослеживаем начальный этап в разработке проблем свободы, воли и свободы воли, когда проблема понимается в обобщенном смысле. Это так называемый начальный этап приближения к теме, характеризуемый некой долей абстрактности и обобщенности. Высоцкий в песнях данного цикла исследует прежде всего само **состояние** отсутствия / наличия ограничений и принуждения. В данном случае это состояние свободы / несвободы осознается героем в результате прямого ограничения его свободы - тюремного заключения. Отсюда тюрьма – своеобразный антипод свободы, понятие, которое по сути

своей означает полную противоположность свободы. Примечательно, что тюремная система возникла в сознании человека как попытка опредметить в **конкретной** действительности оппозицию **абстрактному** понятию свободы, заложенному в стереотипном массовом сознании людей. Это попытка распознать и воплотить в жизнь саму идею свободы.

У Высоцкого в песнях о тюрьме обнаруживается целый поэтический мир, где понятие свободы подвергается рассмотрению с разных позиций, создавая тем самым в своей полифоничности единую систему. Детально разобраться в этой системе помогает мысленное схематическое разграничение этапов жизни заключенного: «до тюрьмы», «в тюрьме», «после тюрьмы». Проживание каждого этапа сопровождается системой взглядов человека на мир, в котором он находится и обнаруживает его понимание проблем свободы и воли.

В общих чертах эти этапы можно охарактеризовать следующим образом. Жизнь, которой жил заключенный **до тюрьмы**, осознается им как свободная, вольная жизнь. В ней время и пространство открыты для человека во всем их многообразии и вариативности: «И вверх и вниз / Идешь без конвоиров...» («Вот раньше жизнь...»). В то же время необходимо отметить, что это обобщенное понятие свободы на данном этапе творчества поэта не приобретает нравственно-этического оттенка смысла. Свобода в это время предстает в творчестве поэта как вольная, разгульная, разбойничья жизнь. Для героя не существует никаких запретов, здесь свобода обретает значение, близкое по смыслу к понятию «своевольный», т.е. «поступающий по своей прихоти; совершаемый по произволу» (202, с. 693).

В песне **«Я был душой дурного общества» (1961)** картина мира бешабашной жизни героя восстанавливается в процессе его воспоминаний: все произведение написано в прошедшем времени. Это дает возможность герою посмотреть на свою прошлую жизнь с высоты обретенного опыта, осмыслить ее, оценить. В той жизни герой выступает в качестве субъекта, от которого

многое зависит, на его стороне сила, он владеет в какой-то мере ситуацией и чувствует себя свободно. Он – **главарь** грабителей и карманников, в его руках сосредоточена какая-то власть над определенным кругом людей. Он, видимо, неоднократно попадал в органы безопасности, но все время ему удавалось выходить сухим из воды («Мою фамилию-имя-отчество / Прекрасно знали в КГБ»), такое положение придавало ему больше уверенности. В то же время КГБ осознается героем как противоположная враждебная сила, способная в любой момент пресечь вольное существование героя («И гражданин начальник Токарев / Из-за меня не спал ночей»). А.А. Евтюгина и И.Г. Гончаренко, выделяя в данном контексте оппозицию *воровская среда – официальное общество*, отмечают, что она «может быть трансформирована в оппозицию *свобода – несвобода...*» (32, с. 247 – 248). Осознание неправомерности своих поступков в данной ситуации делает неизбежным попадание героя в тюрьму: рано или поздно это должно случиться. Вероятно, большую роль в этом играет сам склад внутреннего мира героя, в котором на подсознательном уровне существуют категории **правды и лжи, преступления и наказания**.

Важными в раскрытии внутреннего мира героя являются строки: «В меня влюблялася вся улица / И весь Савеловский вокзал. / Я знал, что мной интересуются, / Но все равно пренебрегал». Герою льстит то, что в него «влюбляются», им «интересуются», ему нравится привлекать к себе внимание, быть на виду. А чтобы быть заметным, нужно быть неординарным и иметь какое-то воздействие на окружающих, если даже это выражается в том, что ты наводишь страх. Отсюда вытекает главная черта героя Высоцкого – быть у всех на примете и проявлять свою волю. В дальнейшем эта черта вырастает в **нравственный** протест против всего устройства мира и реализуется в позиции героя быть «не как все». Таким образом, уже в ранних стихотворениях, а именно в песнях тюремно-лагерной тематики, закладываются основы и предпосылки развития внутреннего духовного мира героя Высоц-

кого, обнаруживающиеся в творчестве поэта в последующие годы. То есть разгульная жизнь, грабежи, карманничество и, в конце-концов, тюрьма были для Высоцкого важным элементом в создании своего героя. Ему необходимо было найти того, который бы противостоял всему миру, у которого была бы своя четко выраженная позиция и который открыто провозглашал бы ее. В тюремной тематике, как в зародыше, заложены все эти моменты. В дальнейшем, переходя от одной ситуации к другой, герой «обрастает» новыми качествами, но основа в нем остается прежняя. В анализируемой песне герою присуща также черта самолюбования. Он как бы наслаждается своими поступками, тем, что он ничего не боится и, якобы, может сделать все, что хочет. Он сам создает для себя иллюзию свободы. Однако на самом деле это не истинная свобода, а то, что можно назвать своеволием. Именно своеволие не предполагает ответственности за свои поступки, и этим оно отличается от свободы, в определение которой включается понятие ответственности перед окружающими людьми. Однако рано или поздно своеволие героя должно было быть пресечено, и это случилось: «Но кто-то там однажды скурвился, *ссучился* - / Шепнул, навел – и я сгорел». Поразительно то, что ограничить свободу нормального человека, живущего по законам справедливости, правды, добра, свободы, каким выступает герой Высоцкого в дальнейшем творчестве, ограничить его в правах гораздо проще, нежели пресечь действие человека, принадлежащего к уголовному миру. В первом случае герой один против органов власти, во втором – у него есть какая-то поддержка со стороны товарищей, и потому его взять труднее. С героем песни это случается благодаря предательству одного из друзей, нарушившего каноны криминального мира.

Несмотря на все отрицательные стороны в характере героя, он все же вызывает некую симпатию. Наиболее отчетливо это проявляется в сцене суда, когда на все вопросы он «приветливо / И очень скромно отвечал...». Адвокат за «такой веселый нрав» пытается уменьшить срок наказания, но герой

сам определяет свою судьбу дерзостью: «Не брал я на душу покойников / И не испытывал судьбу, - / И я, начальник, спал спокойненько / И весь ваш МУР видал в гробу!».

В песне «Город уши заткнул» (1961) обрисована ситуация, когда герой выходит «на скак». Это происходит тогда, когда все уснули. Здесь вырисовывается оппозиция «Я» ↔ «все». «Я» начинаю свою работу тогда, когда «все» ее заканчивают. Однако данная оппозиция несет в себе несколько иной смысл, нежели в позднем творчестве поэта. «Я» здесь - главарь воров, но он не один противостоит «всем», у него есть группа людей, живущих по тем же правилам, что и он сам («А Колька Демин на углу *на стреме*»). Таким образом, противопоставляются не мир героя и окружающая действительность, а мир преступный («Я») и мир непроступный («все»). В каждом из этих миров свои правила и нормы поведения.

Динамика повествования позволяет менять ракурсы рассмотрения темы в пределах одного произведения. Так, в песне «Город уши заткнул» актуализируется не только оппозиция «Я» ↔ «все», но и более конкретный ее вариант «Я» ↔ «Ты», где оба субъекта оппозиции – конкретные носители норм двух мироустройств. Весь план повествования как бы сужается, конкретизируется, герой («Я») выступает один на один с тем, кого он грабит: «И пускай сторожит **тебя** ночью лифтер / И **ты** свет не гасил по привычке - / **Я** давно уже гвоздик к замочку притер, / Попил водички и забрал вещички». К концу песни вся оппозиция снова абстрагируется, вместо конкретного «Ты» выступает абстрактное «граждане»: «Когда город уснул, когда город затих - / Для меня лишь начало работы... / Спите, **граждане**, в теплых квартирках своих - / Спокойной ночи, до будущей субботы!»

Так же, как и в предыдущем произведении («Я был душой дурного общества»), в песне «Город уши заткнул» прослеживаются мысли о своеволии поступков героя («Ты не уснешь спокойно в своем доме, / Потому что я вышел сегодня *на скак*»), о его наслаждении, испытываемом от своего образа

жизни («А потом - до утра можно пить и гулять, / Чтоб звенели и пели гитары...»), о самолюбовании, о создании иллюзии свободы. Этой кажущейся свободой герой наслаждается до тех пор, пока не попадет в руки органов правопорядка. И сам герой это осознает: «И спокойно уснуть, чтобы не увидеть / Во сне кошмары, *мусоров* и нары». Сон выступает в данном контексте в качестве органа, вскрывающего истинное положение дел. Именно во сне происходит познание себя и окружающего мира на уровне подсознания. Тем самым обнажается иллюзорность в понимании героем своей свободы, ради которой он и принимает жизнь в среде грабителей.

Как видим, в песне «Город уши заткнул» создан поэтический мир, в котором, как и прежде, присутствует сам герой, его ограничители и желание героя выйти за пределы ограничений. Но здесь ограничители (*мусора*) присутствуют только косвенно – герой на подсознательном уровне понимает, что может быть пойман милицией. На самом же деле, в пределах текста песни свобода героя ничем не ограничивается, он совершает грабеж и будет делать это до тех пор, пока не будет пойман. В силу этого и свобода героя приобретает все ту же смысловую окраску – своеволие.

Помимо всего сказанного в характере героя появляется новая черта: он пытается взять на себя роль судьи, право решать, кого грабить, а кого – нет, то есть присваивает себе право решать за других. И это снова подчеркивает понимание им свободы как произвола и вседозволенности, когда явно ощущимо превалирование его эгоистического «Я» над всем окружением.

Следует так же обратить внимание еще на один немаловажный момент, а именно: после удачной кражи герой идет в кабак, олицетворяющий собой разгул и веселье и ставший символом его разгульной жизни: «А потом - до утра можно пить и гулять, / Чтоб звенели и пели гитары...». Появляется он и в песне «**Я в деле**» (1962), герой которой идет в кабак после того, как совершит преступление: «А после – я всегда иду в кабак». Это как бы свидетельст-

во широкой натуры героя, которому присуще состояние веселья, разгульной жизни. И этот разгул становится атрибутом преступной жизни героя.

В песне «Я в деле» продолжается развитие проблемы свободы. В ней обостряется чувство озлобленности и появляется напористость, нежелание героя что-либо понимать в отношении других людей, стремление делать все так, как хочет он, а не иначе. Эти мысли повторяются в конце каждой строфы и образуют своеобразный рефрен:

- I ...И дальше буду делать точно так.
- II ...И дальше буду так же поступать.
- III ...У нас для всех один закон,
И дальше он останется таким.

Герой пытается создать определенный стабильный мир со своими правилами и порядками, которые действительны и единственно возможны сейчас и в будущем. То есть, намечается попытка утвердиться в определенной роли, дающей возможность реализации своеволия, понимаемого героем как истинная свобода, попытка «законсервировать» этот мир, сделать его статичным и неизменным. Не задумываясь, герой убивает того, кто ему не нравится: «Ко мне подходит человек / И говорит: «В наш трудный век / Таких, как ты, хочу уничтожить!» / А я парнишку наколол - / Не толковал, а заporол, - / И дальше буду так же поступать». Это уже антисила, выступающая против Высшей воли. В данном контексте снова обнаруживает себя богоборческий мотив: наделение героем самого себя правом Всевышнего решать судьбы людей.

Как видно из анализа трех песен В.С. Высоцкого, тема преступного мира несколько эволюционирует от одного произведения к другому. Герой претерпевает определенные изменения, касающиеся его внутренних убеждений. Если сначала мы видим его улыбающимся, с насмешкой воспринимаю-

щим свои разбойные действия, то далее в его характере отчетливо вырисовываются отрицательные черты. Безудержное самоволие героя становится губительным для него самого, обнажая до предела всю низость и пошлость глубин человеческого сознания. Он становится озлобленным и резким, защищая правила преступного мира: «У нас для всех один закон, / И дальше он останется таким». Тем самым разрушается представление о преступной жизни как о жизни свободной и правильной, истинной, вскрываются ее недостатки и негативные стороны.

После вынесения приговора жизнь героя песни «Я был душой дурного общества» резко изменилась. И не только потому, что он попал в тюрьму, в ограниченное пространство, а потому, что он потерял тот смысл жизни, которым жил до этого. Всю свою разгульную жизнь герой называет «творчеством». А, как известно, творчество – это в какой-то степени выход к свободе, выход в мир, который ты можешь строить по своим законам. Это понятие воспринято героем буквально, как возможность построить в действительности свой мир, организованный по своим правилам. При крушении прежнего мира, при вторжении в него органов правопорядка, герой превращается в «скучающего субъекта». Самое главное для него то, что закрылась возможность «творчества», а это приводит его к потере целей и ориентиров. Его «выдернули» из привычной среды и поместили в новые обстоятельства. При этом естественным является то, что герой погружается в состояние скуки. В этот момент происходит переоценка ценностей и выработка новых ориентиров, позволяющих реализовать уже в новых условиях главную идею его личности: быть не как все, открыто выражать свою позицию, быть свободным внутренне даже в ограниченном решетками пространстве.

Последние строки песни полемизируют с первой строкой произведения:

I Я был душой дурного общества...

IX Зачем мне быть душою общества,
 Когда души в нем вовсе нет.

В заключительных строках под «обществом», скорее всего, подразумевается не только «дурное» и криминальное, а все общество в целом, весь социум. В результате того, как «общество» обошлось с ним, герой приходит к мысли о том, что данное общество лишено души, вследствие чего и отказывается от того положения, которое занимал в «дурном обществе» - быть его «душой».

В тюрьме чувство свободы обостряется и обрывает новыми смыслами. Выпадая из «своевольного» мира, который предполагает определенную систему человеческих взаимоотношений, герой осознает несостоятельность заданных данными обстоятельствами событий в его теперешней жизни. Это выражается в формулировке «за меня»: «**За меня** невеста отрыдает честно, / **За меня** ребята отдадут долги, / **За меня** другие отпоят все песни, / И быть может, выпьют **за меня** враги» («За меня невеста отрыдает честно»). В то же время необходимо отметить, что именно с того момента, когда герой оказался в тюрьме, он начинает постигать свободу. Это движение героя к свободе осуществляется через запреты тюремного мира на прежние привычные для него поступки (разгул и грабежи). Осознание своей дотюремной жизни как противоречащей определенным канонам нравственности приходит именно в тюрьме. Герой произвольно сопоставляет в сознании три пласта своей жизни: до тюрьмы, в тюрьме, после нее (жить как прежде или нет?). Отсюда начинается движение мысли героя в отношении проблемы свободы в сторону ее углубления и переосмысления с позиций нравственности.

Прежняя жизнь для героя утрачивает свою реальность и вместе с этим обозначается переход в качественно новое состояние, где есть свои правила и запреты. Именно их не было у героя до того, как он попал в тюрьму. Пространство и время для него закрыты, ограничены до предела: «И нельзя мне

выше, и нельзя мне ниже», «Мне нельзя налево, мне нельзя направо» («За меня невеста отрыдает честно»). Единственная возможность сохранения какой-то доли прежней свободы – сны героя, именно в них он обретает свободу, которой он лишен в реальности. Сны не поддаются регламентации, вследствие чего степень свободы в них безгранична. Поэтому они и оказываются для заключенного нитью к прежнему свободному миру. Стремление к этой свободе и становится главной целью героя.

Невидимой нитью, связывающей заключенного с прошлой жизнью являются также письма. Они ведут к восприятию позиции из «другого» мира, в который он стремится вернуться: «Ребята, напишите мне письмо: / Как там дела в свободном вашем мире?» («Ребята, напишите мне письмо»).

Диалектика жизни, постоянный ход событий в тюрьме останавливается: в закрытом «бессобытийном тюремном пространстве» (40, с. 135), казалось бы, ничего не происходит» («Ребята, напишите мне письмо»). Но это неподвижное, сосредоточенное, аккумулярованное во времени и пространстве состояние не воспринимается героем как самое безнадежное и безысходное. Самое ужасное для него – Страшный суд: «Страшней, быть может, – только Страшный суд!» («Ребята, напишите мне письмо»).

В песне «Зэка Васильев и Петров зэка» заключением в тюрьму акцентируется момент *называний* героев, мотив неразличения имени. Весь план повествования данного произведения строится на попытке сменить свое «имя», которое, как клеймо, было дано в тюрьме и избавиться от которого практически невозможно. Это имя – «зэка». На протяжении всей песни идет борьба за освобождение героев от такого называния, а вместе с тем и со всем устройством тюремно-лагерной системы. Эту мысль подчеркивает изменяющийся в некоторых своих элементах рефрен:

II На нас двоих нагринула ЧК,
И вот теперь мы оба с ним зэка –
Зэка Васильев и Петров зэка.

IV Ну а начальству наплевать – за что и как, -
Мы для начальства – те же самые зэка –
Зэка Васильев и Петров зэка.

Итак, герои попали в тюрьму. Они реально сталкиваются с ее миром: «А в лагерях – не жизнь, а темень-тьмушая: / Кругом *майданички*, кругом *домушники*, / Кругом ужасное к нам отношение / И очень странные поползновения». Здесь тюрьма – не отдельная камера, а именно среда уголовников, людей, которые переступили закон. И если в других песнях в тюрьме герой ощущает одиночество, то в данном случае акценты смещаются на отображение круга заключенных. Отмечается полный хаос, царящий в тюрьме. В своей совокупности представленные заключенные образуют огромную темную отрицательную силу. Героям чужды как уголовники, так и «начальство», которое их посадило в тюрьму: «Ну а начальству наплевать – за что и как, - / Мы для начальства – те же самые зэка...».

Ожидания героя лучшей свободной жизни в мире **после тюрьмы** не оправдываются. Выйдя «на свободу» герой обнаруживает, что этот мир «равнодушных, слепых», «ни своих, ни чужих» людей не стоит того, чтобы к нему стремиться: «Так зачем проклинал свою горькую долю? / Видно, зря, видно, зря! / Так зачем я так долго стремился на волю / В лагерях, в лагерях?!» («Так оно и есть»). Картина мира и система ценностей в нем для героя качественно изменились. Он не находит прежнего веселья. Все, что он видит, это «расплывчатый город без людей», «пустота» и одиночество. И это та жизнь, к которой он стремился? Разве она отличается от тюремной, где героя окружали пустота и одиночество? Время и пространство вновь расширяют свои границы, но они по-прежнему остаются не заполненными, пустыми, а поэто-

му бессмысленными. Отсюда можно сделать вывод о том, что объем и степень заполненности пространства вокруг героя не является для поэта показателем его сущностной полноты или ущербности. Внутренний мир героя, его система ценностей определяют в данном случае отношение к миру, к тому или иному пространственно-временному отрезку в его жизни.

Как видим, картины мира в восприятии героя «до тюрьмы» и «после неё» диаметрально противоположны. Если раньше герою нравилась его вольная жизнь, то теперь он обращает свое внимание на внутренний мир людей, его окружающих. Этот момент свидетельствует о качественной переоценке героем своих взглядов на мир и человека в нем за время своего заключения. Не столь важно, в какую сторону изменился человек, а важно качественное изменение внутреннего его мироощущения как следствие оставленного тюрьмой отпечатка.

Все вышеизложенное подводит нас к одному из основных философских вопросов о том, обусловлены или нет все намерения и поступки человека внешними факторами? Со времен Сократа философия ищет ответ на этот вопрос, порождая все новые и новые теории. Для Высоцкого в данном контексте этот ответ звучит двояко: с одной стороны, обстоятельства определяют мировоззрение человека (это мы видим на примере жизни героя Высоцкого до тюрьмы и в тюрьме). Однако, с другой стороны, это утверждение опровергается описанием жизни героя после тюрьмы: вернувшись к прежней жизни, он не мыслит так, как раньше. Следовательно, не всегда бытие определяет мышление. В приложении к проблеме свободы это фраза может звучать иначе: чувство свободы, заложенное в самом человеке определяет его действия и поступки.

§ 2. Мотив *побега* как попытка преодоления ограниченного пространства тюрьмы

Важным типологическим мотивом в песнях тюремно-лагерной тематики выступает мотив *побега*. Многоаспектность этого события складывается из варьирования некоторых деталей в его описании в различных художественных текстах. На наш взгляд, наиболее объемное, полное описание самой ситуации побега раскрыто поэтом в песнях, где побег стал не только определяющим мотивом, но и основной его темой. Так, в песне «**Весна еще в начале**» (1962) побег становится для героя целью и средством возвращения в прежнюю ситуацию свободы. Однако это возвращение не столько в старый мир, в котором герой пребывал до ареста, сколько возвращение в новый, преобразованный мир. Эта грань смысла обнаруживается уже в самом названии времени, в которое хочет вернуться герой, - Весна. Недаром слово *Весна* пишется у Высоцкого с заглавной буквы. Это не просто обозначение одного из времен года, весна приобретает символический смысл, становится обозначением определенного состояния героя. Весна – это обновление и пробуждение природы. Эта семантика вошла как часть в смысл символа Весны, и она для героя Высоцкого – пробуждение нравственных принципов, смена нравственных ориентиров (как смена времен года), это новый этап в жизни, с которым герой связывает все свои надежды. И как следствие этого, - Весна становится олицетворением желанного мира, к которому стремится герой. Помимо того, Весна символизирует «*бегство и исчезновение с целью избавиться от преследователя*» (193, с. 63). Она является символом свободной жизни, из которой героя пытаются «вырвать», она – символ веселья («Еще не загуляли, / Но уж душа рвалась из груди»). Весна выступает и как символ времени, когда душа героя раскрепощается, «рвется из груди», веселится, наслаждается своей свободой. Обрисованная в начале песни ситуация предчувствия Весны (раскрепощения) внезапно обрывается, перечеркивается втор-

жением противоположной силы: «И **вдруг** приходят двое / С конвоем, с конвоем: / «Оденься, - говорят, - и выходи!»

Снова, как и в других произведениях поэта, воссоздается двоичная модель мира, в котором есть герой, и его ограничители. Необходимым элементом жизни героя является наличие угнетающей оппозиции, силы, кардинально противостоящей герою, самым главным его принципам. И все произведение строится вокруг образовавшегося конфликта между героем и ограничителем его желаний. Снова мир этот двоится: с одной стороны – герой, с другой – конвой; конвой также состоит из двух человек («приходят двое»); сам герой не один, с ним – Катя. Именно она дает согласие на побег. С женским началом, как видим, поэт связывает свои лучшие чувства и побуждения, для героя оно несет в себе положительный смысл. «Конвой» несет в себе негативную, отрицательную семантику. Сам герой стремится к Весне как к чему-то светлому, чистому, радостному. Таким образом, герой представлен в анализируемой песне как борющийся с отрицательной стороной своей сущности, стремящийся вырваться из пут ограничений, желающий освободиться от влияния противоположных сил. Вся суть героя заложена в его неистребимом, неутолимом **стремлении** «в Весну», выступающем самоцелью и высшей ценностью жизни: «Я так тогда просил у старшины: / “Не уводите меня из весны!”». Женская ипостась проглядывает и в символике чисел: «Нечетные числа являются мужскими, а четные имеют женскую сущность» (193, с. 478). В песне – только четные числа: «приходят двое», «темню я сорок дней», «на вторые сутки / На след напали...». Как видим, символика положительно-го женского начала присутствует в произведении на уровне подтекста. Таким образом, создается положительный фон всей песни как стремление героя к лучшему, светлому, чистому. Конфликт *свобода – несвобода* может быть трансформирован в данном контексте в оппозицию *мужское – женское*.

Герой отчаянно сопротивляется попытке его арестовать, «увезти из Весны»: «До мая пропотели - / Все расколоть хотели, - / Но – нате вам – тем-

ню я сорок дней». Он ощущает себя сильным и вправе сопротивляться до последнего. Но снова **внезапно** врывается контраргумент противоположной герою стороны и все идет прахом, переходит в свои противоположности: «И **вдруг** – как нож мне в спину - / Забрали Катерину, / - И **следователь** стал меня главней». До этого события герой считает себя свободным, сопротивляющимся по собственной воле и отстаивающим свое право на жизнь. Но арест Катерины поменял все коренным образом, сделал героя покорным, смирившимся, не сопротивляющимся. Он уже не ощущает силы, стойкости духа, и потому следователь становится «главней». Из этих строк вытекает вся суть героя Высоцкого вообще: он должен быть «главнее» всех (следователя, милиции, конвоя; всех, кто пытается ему противостать) по той простой причине, что, по его мнению, он несет в своих установках истинный смысл жизни, свободной, неогражденной глупыми условностями. Он – глашатай свободы, высшей ценности человеческой жизни. И в тот момент, когда герой понимает, что выхода нет, им овладевает отчаянье, тоска по утраченной свободе: «Я понял, я понял, что тону, - / Покажите мне хоть в форточку Весну!» Но это отчаянье не убивает в нем стремления вырваться на волю, он все равно пытается найти выход из создавшейся ситуации. Это вечное присутствие духа свидетельствует об огромной силе воли героя. Именно поэтому произведение столь динамично, а повествование напряженно. Преодолевая одну преграду за другой, герой сохраняет волю к свободе. Она перемешивается с отчаяньем, горечью, грустью, но сохраняется. Следует отметить, что мотив *побега* является той узловой точкой, из которой начинает свое развитие проблема *воли* героя, то есть раскрытие конкретного акта, направленного на достижение поставленной героем цели как ценности, а также *свободы воли* как способности к самоопределению в своих действиях.

Герою не удалось вырваться из рук следователя. Его отправляют в места заключения. Употребление слова «опять» указывает на то, что это заключение не единственное. И в сознании всплывает образ человека, вечно

пытающегося убежать из тюрьмы, человека, которого всегда пытаются поймать и ограничить (заклЮчить в тюрьму), а он рьяно сопротивляется и пытается спастись бегством.

В песне возникает образ поезда: «И вот **опять** – вагоны, / Перегоны, перегоны, / И стыки рельс отсчитывают путь». Связанный с идеей путешествия, образ поезда «служит символом *развития, судьбы, роковой неизбежности*» (193, с. 317). Герой по воле судьбы едет в этом поезде. Он как бы находится в вечном круговороте, постоянно убегает, но неизбежно попадает **снова** в эти «вагоны». Указание на то, что вагонов много («вагоны, вагоны») создает в воображении образ многих других судеб таких же «убегающих» людей, выкинутых за пределы безнадзорной свободной жизни.

Но даже в этих вагонах, неизбежно везущих героя в места заключения, герой все равно находит нить, связывающую его с Весной (с миром свободы). В этой связи возникает символ окна как выражение идеи проникновения, возможности выхода из сложившейся ситуации: «А **за окном** – в зеленом / Березки и клены, - / Как будто говорят: "Не позабудь!"» Окно – нить, связывающая героя с миром, к которому он стремится, символ выхода из сложившейся ситуации, символ освобождения, скрытой возможности. То, что находится «за окном», манит героя: это мир в разноцветных красках. В данном случае этот цвет зеленый, «цвет природы и очистительных вод, наделен силой *возрождения* (...) Является цветом духовного обновления» (193, с. 455). Отсюда и мир, к которому стремится герой, - мир, в котором его ждет духовное обновление, обретение свободного состояния.

Стремление в мир «за окном» толкает героя на побег. Это решение рождается опять-таки в сомнениях: герой «советуется» с Катей, пытаясь как бы утвердиться в правоте своего решения бежать. Ведь, если он не один так считает, значит есть правота в таком поступке: «Спросил я Катю взглядом: / «Уходим?», - «Не надо!» / «Нет, хватит, - без Весны я не могу!» / И мне сказала Катя: / «Что ж, хватит так хватит». - / И в ту же ночь мы с ней ушли в

тайгу». Заметим, что герои бегут ночью. Ночь для героя Высоцкого – возможность осуществить свои замыслы, под ее покровом зарождается мысль героя о возможности побега. Именно ночью становится возможным то, что было невозможно днем. Это опять-таки свой мир, в котором царят свои законы. И этот мир ночи для героя – фрагмент, часть его собственного мира. Он близок ему, благодаря ему становится возможным осуществление самых сокровенных желаний.

Совершив побег, герой сутки наслаждается «Весной»: «Как ласково нас встретила она! / Так вот, так вот какая ты, Весна!» Наконец-то он попал в мир, в который стремился, и понимает, что стремление это не было пустым и напрасным. Он как бы сам познает этот мир и восхищается им.

Однако побег из тюрьмы полностью не удается. И снова герой пойман. Сама ситуация поимки сбежавшего заключенного ассоциируется с ситуацией охоты. Недаром поимщики названы «**псами**»: «А на вторые сутки / На след напали суки - / Как псы на след напали и нашли, - / И завязали суки / И ноги и руки - / Как падаль по грязи поволокли».

После неудавшегося побега герой совсем теряет надежду на возвращение в «Весну»: «Я понял: мне не видеть больше сны - / Совсем меня убрали из Весны...»

Лишение героя свободы настолько потрясает его, что он утрачивает возможность «видеть сны», то есть возможность быть свободным. Сны – это последняя надежда на хоть какую-то свободу, ибо они, как и символ окна, являются выходом за грани дозволенного. Это мир бессознательного, где человек познает себя и окружающую его действительность, а значит, и оценивает эту действительность с позиций своих нравственных норм и установок. И, следовательно, продолжает жить и стремиться к свободе.

Следует обратить внимание на наличие рефрена, повторяющегося после каждой строфы на протяжении всего произведения. Его наличие во многом обязано своим существованием отнесению анализируемого произведения

к жанру авторской песни. Благодаря этому рефрену придается динамика всему повествованию. А такая его особенность, как изменение какой-то части рефрена, вскрывает новые грани смысла и помогает глубже и точнее отобразить описываемую ситуацию. Кроме того, рефрен несет в себе огромный эмоциональный заряд, он как бы обнажает чувства героя до предела, не оставляя ни одного скрытого фрагмента в душе героя. Он обнажает душу героя, раскрывает ее перед воспринимающим текст во всех своих проявлениях.

Ситуация побега стала также темой песни **«Зэка Васильев и Петров зэка» (1962)**. В двух первых строфах произведения кратко описываются причины, по которым оба героя попали в заключение. Эти причины сам герой, от лица которого ведется повествование, называет «недоразумением»: «Сгорели мы по недоразумению - / Он за растрату сел, а я - за Ксению, - / У нас любовь была, но мы расстались: / Она кричала и сопротивлялась». В тюрьме перед героями встает две возможности выбраться из нее: отсидеть срок или совершить побег. И они выбирают последнее. Сама мысль о полном отбывании наказания даже не возникает. Побег в данном случае – единственный способ обрести свободу: «И вот решили мы – бежать нам хочется, / Не то все это очень плохо кончится: / Нас каждый день мордуют уголовники, / И главный врач зовет к себе в любовники». Обстановка в лагере напоминает психиатрическую больницу, где происходят порой абсурдные вещи. В дальнейшем в творчестве Высоцкого появится этот образ тюрьмы-больницы в полную силу в отдельном произведении. В отличие от песни «Весна еще в начале», где отсутствовало описание подготовки к побегу, в песне «Зэка Васильев и Петров зэка» этот момент присутствует. Побег тщательно планируется, в его подготовке принимают участие даже уголовники: «Четыре года мы побег готовили - / Харчей три тонны мы наэкономили, / И нам с собою дал половничек / Один ужасно милый уголовничек». Этот момент подчеркивает естественное желание любого человека сбежать из тюрьмы, из места, где он «зэк» и боль-

ше никто. И это желание – единственное, что объединяет всех заключенных, независимо от того, как они туда попали.

Наконец, Васильев и Петров сбежали из тюрьмы. Заключенные провожают их «рукоплесканиями». С их стороны побег героев одобряется. Заметим, что с момента попадания в тюрьму до момента совершения побега в песне в отношении двух главных героев употребляется только местоимение «мы», они всегда вместе, едины в своих помыслах. До тюрьмы (I строфа) и после побега (VIII, IX, X строфы) уже действуют «Я» и «Он». Этот момент вскрывает сущность жизни в тюрьме и за ее пределами. Тюрьма в этом ракурсе выступает как место, где заключенные представляют собой безличную массу людей под именем зэков. Никто из них не воспринимается как индивидуальность. Мир за пределами тюрьмы осознается героями как мир, в котором каждый отдельный человек воспринимается как личность со своей судьбой, своими принципами, достоинствами и недостатками. В этом мире герои имели различные имена – Петров и Васильев. В тюрьме же их стали называть зэками. Это стало для них общим и единым с другими заключенными. Границы индивидуальностей стерлись. До того, как Петров и Васильев стали заключенными, употребление местоимений «Я» и «Он» при их назывании не носило антиномичный характер. Они воспринимались в сознании героя-повествователя как два человека со своими судьбами. Их жизни не пересекались и, следовательно, не было никакого конфликта: просто «Я» и «Он».

После побега из тюрьмы судьбы героев оказались уже переплетенными самым тесным образом: ведь от каждого из них зависит исход всей операции. Герои на какой-то отрезок времени вступают между собой в конфликт: «И вот по тундре мы, как сиротиночки, - / Не по дороге все, а по тропиночке. / Куда мы шли – в Москву или в Монголию, - / **Он** знать не знал, паскуда, **я** – тем более. // **Я** доказал ему, что запад – где закат...». По сути дела, спор идет о том, куда и какой дорогой идти. Каждый герой имеет на этот счет свое мнение. Но спор героев **внезапно** (как всегда у Высоцкого) обрывается: «Но

было поздно: нас зацапала ЧК - / Зэка Петрова, Васильева зэка». Побег не удался. Снова герои в заключении, снова они – «мы» и «зэка». Лишение свободы опять обезличило их.

В следующей (XI) строфе конкретизируется образ «начальства» в лице «полковника», награжденного за поимку бежавших героев: «Потом приказ про нашего полковника: / Что он поймал двух крупных уголовников, - / **Ему за нас** – и деньги, и два ордена, / А он от радости все бил по морде нас». Если бы Петров и Васильев не сбежали и не были бы пойманы, этот полковник не получил бы награды. Все взаимообусловлено: одни живут за счет других.

Таким образом, в песне «Зэка Васильев и Петров зэка» ситуация побега преподнесена иначе, нежели в песне «Весна еще в начале». Если там побег является возвращением в мир свободы для героя, то здесь – он выступает в качестве средства избавления от несправедливо приклеенного ярлыка. В обеих песнях побег, кроме того, является выражением протеста против попытки ограничить героя во времени и пространстве, способом достижения свободной жизни вне навязанных рамок и систем. Так же мотив побега служит художественным средством для раскрытия проблем воли и свободы воли в понимании действующих в песне субъектов.

Песня **«Был побег на рывок» (1977)** является своеобразным продолжением развития темы побега, заявленной в предыдущих рассмотренных нами песнях. В ней углубляются и расширяются рамки повествования, придавая новые оттенки смыслов описываемой ранее ситуации. Проследивая динамику развития сюжета в песнях «Весна еще в начале», «Зэка Васильев и Петров зэка», «Был побег на рывок», можно отметить определенную эволюцию. В первом произведении наличествует два героя, главный из них не имеет имени, спутником героя является женщина, весь побег воспринимается как стремление вернуться в Весну, в чистое, светлое, свободное состояние. Во втором снова встречаем двух героев, попавших в тюрьму «по недоразумению», имевших до заключения имена-фамилии (Петров и Васильев), и

весь побег воспринимается ими как попытка избавиться от ярлыка «зэка» и вырваться в мир свободной жизни, где каждый человек живет своей индивидуальной судьбой. Наконец, в третьей песне («Был побег на рывок») ситуация становится более конкретной в силу того, что произведение имеет посвящение Вадиму Туманову, человеку, проведенному восемь лет в сталинских лагерях и близкому другу последних лет жизни Высоцкого. Здесь событие в большей степени конкретизируется и актуализируется. Как и в двух предыдущих песнях, побег героев из тюрьмы не удастся, но желание убежать становится еще более очевидным и сильным. Смерть одного из героев не останавливает оставшегося в живых беглеца, он продолжает бежать и надеяться на спасение. Тем самым ситуация приобретает драматический оттенок. В конечном итоге и этот герой оказывается пойманным.

Обратимся к детальному анализу песни «Был побег на рывок». В ней опущен момент, описывающий жизнь героя до тюрьмы или причины его заключения. В данном случае это не столь важно. Перед нами «голая» ситуация побега, сам поступок без лишних сюжетных линий: «Был побег *на рывок* - / Наглый, глупый, дневной, - / Вологодского - с ног / И вперед головой». Побег в данном произведении не был спланирован и тщательно подготовлен, как в песне «Зэка Васильев и Петров зэка», он совершается внезапно, вне территории лагерной зоны. Данные обстоятельства приносят свои коррективы в ситуацию побега: внезапность и случайность акцентируют внимание на том, что, будучи в заключении, огражденным в своих притязаниях и волеизъявлениях, в мыслях каждого заключенного есть идея побега и реализация ее зависит от случая, от стечения обстоятельств, благоприятствующих побегу. Побег совершен вне территории лагерной зоны, где герой с большей силой ощущает близость другой жизни, противоположной той, которая окружает его в тюрьме. В этих условиях обостряются чувства и желания героя, что и толкает его на побег. Сами эпитеты – «наглый, глупый, дневной» - указывают на обреченность, на безуспешный его исход. Все эти определения

противоположны «правилам» побега, представленным в песне «Зэка Васильев и Петров зэка». Единственная надежда, оставшаяся в данном случае у героев, - это надежда на случай, Судьбу, которая вопреки сложившимся обстоятельствам может решить исход ситуации положительно. Как видим, отношение к Судьбе здесь несколько изменяется: герой уже не воспринимает ее как враждебную силу, а, наоборот, полагается на нее.

Мысль о бессмысленности побега проскальзывает в самой ткани повествования: «И запрыгали двое, / В такт сопя на бегу, / **На виду у конвоя** / Да по пояс в снегу». При всей обреченности и глупости предпринятого шага герои как бы вступают в схватку вопреки всему: они «запрыгали», убегая «на виду у конвоя» в невероятно трудных условиях – «по пояс в снегу», что в какой-то степени предрешает трагическую развязку. Тем самым побег воспринимается не просто как попытка убежать, а как высказанный, открыто проявленный **протест** против тюремного устройства.

В ситуации, когда уже нет выхода и остается влечить свое существование в чуждых условиях, героям ничего не остается, кроме как выразить свой протест, но побег сразу замечен и предприняты попытки по поимке сбежавших, у героев нет времени, чтобы успеть скрыться, все шансы сведены к нулю. Как и в предыдущих рассмотренных нами песнях, здесь появляются «псы», идущие по следу сбежавших и в конце концов настигающие их: «А за нами двумя - / Бесноватые псы». «Псы» становятся неотъемлемой составляющей частью ситуации погони. В их образе воплощается отрицательная, враждебная сила. Если стрелок может промахнуться, не попасть в цель, то от псов уйти невозможно. И это еще раз подчеркивает безуспешность предпринятого побега. Глупость и обреченность ситуации передается через самоиронию героя, от чьего лица ведется повествование: «Мы на мушках корячились, / Словно как на колах. // Нам – добежать до берега, до цели, - / Но **свыше** – **с вышек** – все предрешено: / **Там у стрелков** мы дергались в прицеле - / Умора просто, до чего смешно». Какая-то возможность скрыться все-таки

есть: условие – добежать до берега, ведь в воде даже псы потеряют след. Но снова эта возможность оборачивается невозможностью. Так в мире Высоцкого рука об руку соседствуют друг с другом удача и неудача, победа и поражение, жизнь и смерть. Все внезапно становится своей противоположностью, когда в жизнь героев вторгается случай.

Противниками героя выступают не только псы, но и тюремные охранники и, воспринимаемые героями как живые, пули: «Девять граммов горячие, / Аль вам тесно в стволах!» Любая попытка пресечения бегства воспринимается героями максимально полно, обостренно и доходит до того, что даже неодушевленные предметы воспринимаются как живые и могущие повлиять на исход бегства: ведь пули могли бы и не вылетать из стволов.

В сложившейся ситуации представлены две силы, полярно противоположные друг другу: сбежавшие и их преследователи. Последние взяли на себя функции диктовать условия жизни беглецам. Происходит случайная, на первый взгляд, но семантически очень важная подмена понятий «*свыше* – *с вышек*». То, что стоит свыше (Бог), приравнивается конкретному проявлению власти. В ситуации побега герой утрачивает своевольные полномочия (как и в тюрьме). Теперь право решать судьбы людей и его судьбу, в частности, принадлежит его преследователям. Теперь они властители судеб. Тем самым в рамках оппозиции *заклученный* – *охранник* обнаруживается борьба субъектов данной оппозиции за право реализации своей воли, утверждения себя в роли Всевышнего, определяющего порядок и ход вещей.

Далее в тексте тема абсурдности побега отходит на второй план и появляется новый аспект, отсутствующий в песнях «Весна еще в начале» и «Зэка Васильев и Петров зэка». Это момент обращения одного из сбежавших к другому с целью узнать, кто он такой, каков этот человек, с которым «отправился в путь» и «затеял рискнуть»? Впервые намечается попытка диалога сбежавших героев не на отвлеченные темы («где запад, где закат»), а в отношении друг друга, попытка слияния судеб, желание понять того, кто рядом с

тобой. В конечном итоге это диалог, в котором каждый из его участников познает себя самого. Это попытка самопознания и идентификации своей личности. Но диалог обрывается, так и не начавшись: «Где-то виделось будто, - / Чуть очухался я - / Прохрипел: «Как зовут-то? / И – какая статья?» // Но поздно: зачеркнули его пули...». До этого момента оба героя были единым целым и не осознавали друг друга в отдельности или в противоположности. До VII строфы употребляются слова, обозначающие нераздельность сбежавших («запрыгали двое», «за нами», «мы», «нам») и только с VII строфы намечается попытка разъединения, отъединения, идентификации каждого в отдельности. Появляются соответствующие словоупотребления: «мне» - «с кем» («Он», «Другой»), «я» - «его», «я». Наблюдается раздвоение созданного мира на два составляющих его субъекта. Но они при этом не вступают между собой в конфликт, а идут на равных, потому что каждый из них воспринимает «Другого» как себя самого.

Для сбежавших свобода – это мир за колючей проволокой, где нет конвоиров и тех, кто «с вышек» решает их судьбу. Наличие второго персонажа, сбежавшего с главным, призвано указать на то обстоятельство, что герой, стремящийся к свободе, - не одиночка. Второй герой необходим был для того, чтобы усилить позицию несмирения, подчеркнуть, что в каждом человеке живет чувство свободы, хотя не каждый стремится к его выражению и реализации. Однако в определенных условиях это желание находит выход, и человек вопреки всему пытается достичь состояния свободной жизни. Немаловажен и тот факт, что один из сбежавших заключенных расстрелян **«крестом** – в затылок, пояс, два плеча». «Значение креста – это объединение противоположностей: положительное (или вертикальное) с отрицательным (или горизонтальным), высшего с низшим, жизни и смерти. Основная идея, скрывающаяся за символом распятия на кресте, есть переживание сущности антагонизма, - идея, которая лежит в основе существования, выражая агонизирующую боль жизни, *пересечение в ней возможного и невозможного, созидания*

и разрушения» (195, с. 271). Как видим, символика креста подтверждает нашу мысль о соседстве в мире поэта противоположных начал. В конкретном случае употребление символа креста-распятия свидетельствует об антагонистичности устройства мира, в котором могут существовать беглецы и их преследователи. В то же время распятие на кресте и расстрел крестом вызывает ряд ассоциаций, порождая мысль о каре, возмездии.

С момента расстрела одного из сбежавших, исчезает прежнее «Мы», «Я» = «Он», остается только «Я». Снова герой оказывается один. Понимая всю тщетность своих попыток скрыться, он продолжает бежать, а, следовательно, и сопротивляться. Но прежде он склоняется над убитым: «Я - к нему, чудаку: / Почему, мол, отстал? / Ну а он – на боку / И мозги распластал. // Пробрало! – телогрейка / Аж просохла на мне: / Лихо бьет трехлинейка - / Прямо как на войне!» В определении убитого спутника героя проскальзывает название «чудак». Тем самым герой как бы определяет основную сущность себя и своего напарника. Это чудак, то есть человек, совершающий поступок, который невозможно постичь разумом, поступивший вопреки разуму. В этом смысле героя Высоцкого можно сблизить с «чудиками» Шукшина, которые также не вписываются в рамки обычной жизни. Однако у Шукшина они представлены с ироничным оттенком, герои же Высоцкого трагичны и серьезны. Сложившаяся ситуация сравнивается героем с войной. Семантика войны привносит новый смысл во все произведение в целом и раскрывает дополнительные грани смысла. «В космическом смысле всякая война подразумевает борьбу света против тьмы – или добра против зла» (195, с. 123). В этом плане вся песня представляется как правильная, справедливая борьба героев за свое право на свободу. Все преследующие их воспринимаются как темные, злые силы. Сами герои являются их противоположностью, а поэтому ассоциируются со светом и добром.

Поняв, что его напарник мертв, герой испытывает ужас. Бежать дальше нет смысла. «Приподнялся и я, / Белый свет стервения, - / И гляжу – кумовья/

Поджидают меня». И далее, как и в песне «Зэка Васильев и Петров зэка», возникает мотив награды за поимку сбежавших заключенных, но с тем отличием, что в песне «Был побег на рывок» привносится элемент сожаления из-за того, что один из беглецов убит, а значит, награду за него не дадут: «Пнули труп: “Эх, скотина! / Нету проку с него: / За поимку полтина, / А за смерть – ничего”». Награда за поимку заключенных выступает стимулом не стрелять в них, а оставлять живыми. Человеческий фактор сохранения жизни другого человека («не убий»), как видим, поддерживается не нравственными нормами и установками, а бытовой наживой, материальным удовлетворением. Этот факт раскрывает нравственную сущность тюремно-лагерного персонала. В этом контексте обнажается оппозиция «Я» ↔ «Они» как подтверждение антагонистичности героя и его поимщиков на всех уровнях: заключенный – конвой, беглец – ловец, пойманный заключенный – оперуполномоченные. Все обозначенные составляющие оппозиции находятся на противоположных полюсах. У каждого из них своя система жизненных ценностей, и потому каждый из них пытается создать свой мир, в котором он ощущал бы себя наиболее комфортно. Естественно, что конфликт между этими двумя полюсами мнений постоянный и неизбежный. При их столкновении радость одной стороны будет оборачиваться горем для другой.

Оставшись один против системы, понимая, что все усилия вырваться из тюрьмы – тщетны, герой все же пытается сопротивляться: «Я сначала грубил...», но потом осознает, что это бессмысленно: «А потом перестал». Перед глазами читателя встает картина избивания пойманного заключенного: «Целый взвод меня бил - / Аж два раза устал». Заметим, что в первом анализируемом нами в данном параграфе тексте («Весна еще в начале») нет никакого указания на то, что пойманного героя избивают, во втором («Зэка Васильев и Петров Зэка») – возникает образ полковника, избивающего пойманного беглеца за «деньги» и «два ордена», в третьей («Был побег на рывок») вместо полковника выступает «целый взвод», избивающий героя. Как видим,

сцена претерпела определенные изменения в своем развитии, и из нее вытекают выводы о нравственной сущности представителей порядка и каждого из действующих в песне персонажей. Следует также обратить внимание на тот факт, что в песне «Был побег на рывок» актуализируется помимо основного конфликта ловца ↔ беглеца также и противостояние героя с заключенными, не решившимися на побег. Последние не одобряют побега (мы наблюдали это в песне «Зэка Васильев и Петров Зэка»), а молчаливо следят за происходящим и покорно выполняют приказы начальства. В этом плане заключенные олицетворяют собой массу равнодушных, покорных людей, которой герой прямо противоположен. Именно поэтому он решается бежать из этого мира, и именно поэтому еще острее выступает ощущение своего одиночества в достижении целей, своей непохожести на других. Единственный близкий герою человек в этом произведении – убитый персонаж. Герой пытается сблизиться с ним, понять его и себя самого, но даже эта попытка оказывается нереализованной.

Отношение героя к загробной жизни не пронизано страхом, две ипостаси – жизнь и смерть – ставятся им на одну ступень и воспринимаются одинаково: «Зря пугают тем светом, - / Тут – с дубьем, там – с кнутом: / Врежут там – я на этом, / Врежут здесь – я на том». Жизнь «на этом свете», в таких условиях, в которых оказался герой, уподобляется жизни загробной и наоборот. Отсюда следует, что мир загробной жизни в сознании героя покоится на тех же основаниях, что и реальный мир. Таким образом, категории свободы, правды, лжи выходят за рамки конкретной реальной жизни и наличествуют даже в загробной жизни. Тем самым признается универсальность данных категорий независимо от времени и пространства.

Единственное, о чем жалеет герой, это о неудавшемся побеге: «Эх бы нам – вдоль реки, - / Он был тоже не слаб, - / Чтобы им не с руки, / А собакам – не с лап!...». Предпоследняя строфа в содержательном плане выходит на уровень абстракции, резюмируя все событие побега. В ней даны определения

всем персонажам, все названо своими именами: «Вот и сказке конец. / Зверь бежал на ловца. / Снес – как срезал – ловец / Беглецу пол-лица». Герой назван загнанным зверем, его поимщики – ловцами, а убитый напарник героя воспринимается как сам герой, потерявший «пол-лица» и утративший какую-то толику своего «Я», вследствие чего героя окружают пустота и одиночество. Эта строфа представляет собой описанную ситуацию на уровне абстракции, а следующая, заключительная строфа, абстрагирует уже не ситуацию, а мысль, заложенную в песне на самом высоком уровне: «Все взято в трубы, перекрыты краны, - / Ночами только воют и скулят, / Что надо, надо сыпать соль на раны: / Чтоб лучше помнить – пусть они болят!» Трубы выступают как олицетворение жизни в замкнутых рамках, где есть только один путь жизни – тот, который указывает эта труба. С этого пути нельзя свернуть (сравни: «Мне нельзя налево, мне нельзя направо...»), нельзя вернуться назад, потому что сзади идут другие люди (ср.: «Чудака оттащили в кювет, / Чтоб не мог он нам, задним, мешать / По чужой колее проезжать»), нельзя действовать по своей воле: все продумано и запрограммировано на единственный вариант действия. Труба – это один из вариантов «чужой колеи», более глубокий и точный. Ведь труба имеет кран, который в любой момент можно открыть или закрыть. Кран выступает как образ, воплощающий в себе функции контроля и порядка. Образы трубы и крана воплощают в себе идею несвободного мира, замкнутого, искусственно созданного пространства. И снова ночь выступает на стороне героя. Именно ночью сохраняется возможность исполнения желаний. В ограниченном мире ночь выступает как символ обнажения сути реального мира: люди не спят спокойно и тихо, а «воют и скулят», что тоже в какой-то степени выражает протест, неприятие, неправильность созданного порядка. Наконец, возникает мотив *памяти* как основного параметра, позволяющего сохранить в человеке человеческие чувства и в дальнейшем не повторить совершенных ошибок.

§ 3. Функционирование тюремных мотивов в песне социально-бытового содержания

Тюремно-лагерная тема стала для Высоцкого целым этапом в его творческой биографии, но тюремные мотивы проявляются и в песнях социально - бытового, нормативно - общественного содержания. По меткому замечанию Н.Г. Колошук, «Высоцкий не расстался со своими тюремно-лагерными мотивами потому, что в отечественной истории и литературе они были **н е п р е м е н н ы м а т р и б у т о м** важнейших для него экзистенциальных тем: свобода, смерть, преодоление общественного гнета, отчаяние, преследование личности и т. д.» (51, с. 87).

Так, например, в песне **«Вот — главный вход, но только вот...»** (зима 1966/67) поэтом обрисовывается оспаривание героем, казалось бы, обычной, обыденной нормы общественного поведения: выходить и входить нужно через дверь. Жизнь по этой норме становится для героя внутренней «тюрьмой». В данной песне эта норма поставлена на одну ступень со своей противоположностью, в ней сталкиваются норма и антинорма человеческого поведения. С нормой связывается принадлежность к обществу «обезличенных» людей, для которых существует одно понятие «все» вопреки понятию «Я» каждого отдельного человека. Антинорма предполагает своего носителя, который противостоит общей массе «всех» и отстаивает свою собственную личностную позицию, свое право поступать «не как все».

Наличие двух противопоставленных начал предполагает зарождение конфликта между ними. В рассматриваемой нами песне конфликт выглядит следующим образом: «все» ↔ «Я». Уже в первой строфе произведения этот конфликт всплывает при сопоставлении «всех» и «Я». Все входят через главный вход, однако герой делает это через черный ход, а выходить старается в окна. Как и в рассмотренных нами ранее песнях, на лексическом уровне эффект противоречия усиливаются повторяющимися противительными

союзами «а» и «но». Они обладают смысловой насыщенностью, акцентируя своим существованием обозначенное противоречие.

Однако данными составляющими конфликт не исчерпывается. При дальнейшем рассмотрении произведения высвечиваются и другие его грани. Для более наглядного отображения восприятия представим конфликт в схематическом изображении:

«главный вход»	↔	«черный ход»
«все»	↔	«Я»
«милиционер»	↔	«народ»
существование в навязанных рамках	↔	жизнь свободная, истинная

Не так парадоксально то, что герой входит через «черный ход», как то, что он «выходить старается в окна». Это вызывает в какой-то степени смех. И не случайно. Смех этот функционален.

Д.С. Лихачев, отвечая на вопрос «Что такое "смеховой мир?"», отметил, что смех «показывает **бессмысленность и нелепость существующих в социальном мире отношений**: отношений причинно-следственных, отношений, осмысляющих существующие явления, **условностей человеческого поведения и жизни общества**». Он «отвергает неравенство социальных отношений и **отвергает социальные законы**, ведущие к этому неравенству, **показывает их несправедливость и случайность...**». Но, «разрушая, он строит нечто свое: (...) **мир свободы от условностей**, а потому в какой-то мере желанный и беспечный. Психологически смех снимает с человека **обязанность вести себя по существующим в данном обществе нормам** - хотя бы на время» (152, с. 343). Д. С. Лихачев отмечает также, что смеховой мир, и в отдельные эпохи и у отдельных народов различный. И у Высоцкого смех свой, не похожий на других. В песне «Вот — главный вход, но только вот...» смех призван разрушить стереотип массового поведения, в частности, норму

входить в дом через дверь, противопоставив ей свою норму, личную, индивидуальную. Тем самым поэт создает свой мир, свою культуру, противоположную по своим принципам существующей в окружающем мире. Главной ценностью этого «своего» мира выступает свобода проявления сущности каждого отдельного человека, свобода выбора своего существования.

Появившись в начале произведения, к его концу смех постепенно исчезает. Этот момент иллюстрирует разрушение созданного героем «своего» мира. Разрушение смехового пространства ведет к разрушению «Я» героя. В конце песни в полную силу звучит отчаяние и грусть, пришедшие на смену смеху.

В то же время смех призван обострить описываемую ситуацию, придать ей максимальную полноту и достоверность. Герой, напоминающий шукшинских чудиков, выходящий в окна, вызывает смех, но этот смех добрый, одобрительный. Недаром в IV строфе герой назван «всенародно прославленным»: именно народу присуще это умение смеяться в лицо судьбе. Смех как бы одобряет то, что герой противостоит всему окружающему, он «защищает» героя, смягчает ситуацию, создает «свою» действительность, построенную на законах свободы. Этот смех помогает герою жить по-своему, не отчаиваться, видеть во всем не только плохие, но и хорошие стороны. Пока есть этот смех над собой и над окружающими, — герой жив и индивидуален. Как только он исчезает (VII строфа), герой становится «как все», теряет свою индивидуальность и, в конечном итоге, погружается «в бездну отчаянья», вызванную неизбежностью примирения со всеобщим порядком.

Как видим, перед нами снова герой, живущий в своей системе координат, которая противоречит всему существующему. Даже самые обычные бытовые вещи он «старается» переиначить на свой лад. Это свидетельствует об огромной силе воли, порождающей потребность свободы, желания проявлять свободу каждого отдельного «Я» человека везде, всегда и во всем. Основное ядро философского потенциала данного произведения сосредоточено

вокруг проблемы свободы воли героя как **способности проявлять свою волю**, способности к самоопределению в своих действиях, а также вокруг проблемы воли. Сила сопротивления героя социальным стандартам поведения позволяет говорить о его волевых качествах. Свобода в данной ситуации – ее двигатель, идея, ради которой субъект идет наперекор обществу, проявляя свою волю и свободу воли.

Система ценностей мира, созданная героем в данном произведении, строится на оппозиции к существующим мировым укладам. Как было отмечено выше, главный принцип в создаваемом героем мире - принцип свободы. Но обратим внимание на другой немаловажный момент. В песне упоминаются два социальных слоя: правоохранительные органы и народ. Первый противостоит герою, символизирует собой официоз, определенный закон, норму, порядок. В ее глазах герой - правонарушитель. Это сила, противостоящая герою и вызывающая у него отторжение. Другой слой - народ - это, напротив, положительная сила, к ней герой причисляет себя самого, и все его взгляды в адрес существующего социального уклада якобы одобряются народом. Об этом свидетельствует краткое, но емкое по смыслу, выражение «всенародно прославленный». Таким образом, вырисовывается неявная, скрытая оппозиция, заложенная в ткани всей песни: официальные (государственные) блюстители порядка (милиция) ↔ народ и герой. Видимо, принцип жизни народа считается героем соответствующим в какой-то степени принципам истинной жизни человека, не зависящей от господствующей идеологии.

Можно было бы предположить, что если герой так рьяно пытается противостоять всему окружающему, то он сам — идеал и призывает людей стремиться к собственным нормам. Однако это совсем не так: герой сам не идеален («Хоть бывал и хуже я сам...»), у него есть свои отрицательные и положительные стороны, свои слабости и достоинства. И призывает он всех людей не к достижению его собственных целей (в этом случае получилось бы просто перетягивание каната на свою сторону, и герой просто занял бы

позицию официоза), а к достижению каждым отдельным человеком состояния свободы, в котором человек и является во всей своей сущности. По сути дела, герой никому не мешает тем, что он выходит в окно, как говорит он сам, «Не вгоняю я в гроб никого», но тем не менее он вызывает отторжение у официальных блюстителей порядка - у милиционеров. И в III строфе ситуация доходит до полного абсурда:

И, плюнув в пьяное мурло
И обвязав лицо портьерой,
Я вышел прямо сквозь стекло —
В объятья к милиционеру.

Оскорбленный «непониманием» окружающих, с обострившимся чувством собственного достоинства, герой поступает еще абсурдней, стараясь обострить еще резче каждую деталь своего поступка, чтобы более четко подчеркнуть свое собственное «Я», свой отдельный мир, который нельзя подчинить общим правилам. Он плюется, ругается, обвязывает лицо немислимой портьерой и, не открывая окно, разбивает стекло (что было совсем не обязательно) и выходит на улицу - «в объятья к милиционеру». Со стороны это выглядит глупо и даже смешно.

В этой строфе обозначается и другая черта, присущая герою-бунтарю, - открытость всему миру. Он не таится, не прячет, не бережет свои личные помыслы, а выставляет их напоказ, на всеобщее обозрение, доказывая свою обособленность от затверженных мнений и принципов. Он всегда и везде заявляет: вот я какой, не такой, как «все» и таким должен быть каждый человек - индивидуальным, уникальным. И от милиционера он не убегает, он выходит к нему «в объятья», но не покорно, а по-своему, с гордо поднятой головой. Образ милиционера не случайно появляется в песне. Милиционер - человек, действующий в соответствии с законом, занимающийся борьбой с преступностью и правонарушениями, охраной порядка. Он воплощает в себе норму, которой и противостоит герой. Он - конкретный носитель общего по-

рядка. В песне милиционер выступает как ограничитель свободы героя, рассматривая его действия как правонарушение. С одной стороны, «окровавленность» героя - следствие того, что он разбил стекло, а с другой - еще одна деталь в обрисовке ситуации на уровне подтекста, еще одна характеристика самого героя: отстаивая свою позицию, свои «амбиции», он не щадит себя.

Попав в милицию, «окровавленный» герой получает наказание: сначала неофициальное - от «милиционеров», выступающих уже не в своих должностных полномочиях, а в своей человеческой сущности как ненавистники индивидуальности в человеке (избиение героя: «И, кулаками покарав / И попинав меня ногами...»), а потом официальное - штраф («Мне присудили крупный штраф — / За то, что я нахулиганил»). Все действия героя по защите своего «Я» обозначены милиционерами как хулиганство и ни что иное. Однако герой по-прежнему сопротивляется и считает себя «несправедливо наказанным». Все действия милиционеров в данной ситуации напоминают воспитательную ситуацию. Героя избили, считая что это повлияет на его дальнейшие поступки и исправит его теперешнее поведение. После этого воспитательного момента героя «перевязали» и «дали спать на диванчике». Но в следующей, VII строфе в поведении героя не обнаруживается положительных плодов такого воспитания: он просыпается и, не задумываясь (!), пытается выйти в окно. Этот момент свидетельствует о том, что невозможно **воспитать** в человеке отвращение или нежелание свободы, воспитание в данном случае бессильно. Свободу можно только ограничить. И в данном произведении свободу героя оградили «стальные прутья» на окне. Возникает образ тюрьмы. Но это уже не конкретная тюрьма, в которой отбывает срок герой, а особое состояние героя, в котором он находится, подчиняясь против своей воли требуемым от него нормам: «Встаю и, как всегда, — в окно, / Но на окне - стальные прутья!»

Окно в символике «выражает идею проникновения, возможности» (193, с. 358). У Высоцкого в данном контексте символ окна вбирает в себя

общий смысл: содержит в себе возможность выхода в открытое пространство от неприемлемого существующего мирового порядка. Упоминание этого символа акцентирует дистанцию героя от «чужого» мира, его непринадлежность ему. В то же время, в семантике данного символа поэт привносит свои оттенки и новые грани смысла. Это своеобразная грань между свободой и несвободой, между уникальной человеческой индивидуальностью и нормальным общественным человеком. Как известно, уникальность выходит за рамки нормы и самими носителями этой нормы воспринимается как болезнь души, недостаток и т. п. Окно для героя Высоцкого становится символом выхода в свободный мир, символом преодоления чуждого герою устройства окружающей среды, символом существующей возможности жить свободно, никому не подчиняясь. И вот это окно, являющееся для героя символом свободы, собственной уникальности, неповторимости, оказывается для него закрытым, на нем стальные прутья. И, «ко всему подготовленный», герой не выдерживает такого сопротивления и отчаивается: «И меня - патентованного, / Ко всему подготовленного, — / Эти прутья печальные / Ввергли в бездну отчаянья». Отчаивается от непонимания окружающих, от осознания сущности той жизни, которая ему предстоит за «стальными прутьями», где герой будет таким, как «все». Обозначается распад «Я» героя, он постепенно становится одним из «всех», из той общей массы людей, где нет и не может быть никакой личной свободы, где все одинаковы, безвольны и бездушны.

Пережив глубокий душевный кризис, герой перестает сопротивляться ограничениям его свободы. Однако и это не дает ему покоя: он начинает **сомневаться в себе самом**: «А рано утром - верь не верь — / Я встал, от слабости шатаясь, — / И вышел в дверь - я вышел в дверь! — / С тех пор в себе я сомневаюсь». Осознание своей несвободы не может дать герою удовлетворения и покоя. Оно будет постоянно терзать его. И эти муки в конечном итоге приведут героя к новому бунту или же, наоборот, убьют в нем всякую личную инициативу, разрушат его «Я», он станет таким, «как все». Как видим, в

данном контексте понятия «окно» и «дверь» противопоставлены друг другу, хотя в обыденной нашей жизни они так не воспринимаются. Это стало возможным благодаря способности поэтического текста создавать художественные образы в пределах определенного контекста. Окно здесь - символ свободы, дверь - символ ее ограничения.

В конце стихотворения смех покидает героя. Он становится замкнутым, неуверенным, сомневающимся, «чужим» даже для себя самого. Человек, лишенный свободы, — человек, лишенный главной идеи своей жизни, а значит, равнодушный и легко подчиняющийся. Он не может чему-либо или кому-либо противостоять, и, следовательно, он легче управляем.

В заключительной X строфе обозначаются характеристики мира, в котором нет свободы: «тишь и безветрие, / Чистота и симметрия». Это мир, который пытаются создать те, кто ограничивает героя. Эти характеристики противоположны тому миру, в котором герой ощущает себя свободным. В нем - всегда борьба и радость. Здесь же: «На душе моей - тягостно, / И живу я безрадостно». Однако то, что герой не ощущает себя счастливым в созданной среде, говорит о ее неестественности и неправильности. В ней человек теряет себя.

Глава 3. Символика самолета, птицы и полета в разработке проблемы свободы

Семантика полета в том или ином значении становится неотъемлемой составляющей нескольких произведений В.С. Высоцкого. Присутствуя в тексте, она определяет его продуктивность в развитии проблемы свободы на разных уровнях через возникающие в каждом новом произведении поэтические реалии. С одной стороны, семантическая модель «полет» присутствует в текстах, объединенных темой противостояния летчика (человека) и самолета (машины) («Песня летчика»(1968), «Песня самолета – истребителя» (1968), «Я еще не в угаре...» (1975), «Песня о погибшем летчике» (1975)). В них проблема свободы получает свое развитие в свете противоборства человека и машины. С другой стороны, под полетом имеется в виду полет птиц («Белое безмолвие» (1972)). Отсюда и вытекает новый подход к проблеме: категория свободы получает свое развитие на материале природы, где нет условий человеческого бытия.

§ 1. Выражение проблемы свободы в контексте противостояния человека и машины

Человек и Самолет в поэтическом мире Владимира Семеновича Высоцкого выступают главными действующими лицами одной ситуации, в которой понятие свободы приобретает все новые и новые, а порой и неожиданные оттенки, актуализируется в свете новых смыслов. Песни данного содержания (например, «Две песни об одном воздушном бое», «Я еще не в угаре», «Песня о погибшем летчике») организуют определенную структурно-семантическую модель, являющуюся неотъемлемой составной частью всего поэтического мира Высоцкого. Данная модель выступает в качестве актуализатора проблемы свободы в творчестве поэта. В этом случае, на наш взгляд,

следует идти путем скрупулезного анализа названных песен. Согласимся с профессором Вл.И. Новиковым в том, что этот путь заманчив, но на него может не хватить «ни времени, ни бумаги» (69, с. 72). Однако другого выхода здесь быть и не может. Иначе многие мысли и идеи поэта, спрятанные практически за каждой строкой, останутся для многих не востребованными.

1. 1. Конфликтность как принцип реализации проблемно-тематического потенциала текста

«Песня летчика» (1968) и «Песня самолета-истребителя» (1968) образуют своеобразный микроцикл. Они не могут и не должны рассматриваться отдельно, в противном случае утрачивается смысл произведений, упускаются многие аспекты и проблемы. Это единое целое, одно событие, отображенное с различных точек зрения. Благодаря этому конкретная ситуация воздушного боя вызывает в сознании лирического героя бурю животрепещущих тем, проблем и образов, которые не являются узкоиндивидуальными, а приобретают общечеловеческий характер.

В основе этих песен лежит общий конфликт, проявляющийся на двух уровнях:

1. внешний конфликт – борьба между сражающимися сторонами («Их восемь – нас двое...»), он образует сюжетную линию;
2. внутренний конфликт – конфликт человека и машины (летчика и самолета-истребителя), несущий в себе скрытый пласт философских размышлений поэта.

С первых строк «Песни летчика» заявлена тема борьбы. Она является основным фоном обоих стихотворений, на котором разворачиваются остальные события. Борьба в данном случае является выражением существующего конфликта, она неравная. Об этом говорят цифры: восемь и двое. Однако это не смущает героя: количество противников не говорит об их качестве. Обра-

тим внимание на символику цифр: «восемь», «двое», «квадрат» (**четыре** угла). Данные семы организуют в своем сочетании пространственные характеристики текста. Как замечает Н. Жюльен, в восточной традиции «деление на восемь, которое предполагает четыре промежуточные точки (*т.е. квадрат – мое*), символизирует промежуточный мир между Небом и Землей, воплощая целостность, или полноту космического проявления» (193, с. 61). Пространство между небом и землей – это промежуточная, переходная среда, ступень, приближающая к Небу, Богу. В бою в этой промежуточной среде может быть только два выхода: кто-то прямо с самолета в воздухе поднимается на высшую ступень (к Богу), т.е. умирает, а кто-то возвращается на землю. Таким образом, пространство в стихотворениях организуется вертикально: Земля – Воздух – Небо. Причем, эта вертикаль может быть представлена в виде трех ступеней, ведущих Человека к Богу. Эта дорога внутреннего духовного развития. То есть, перед нами не только физический, видимый бой, но и внутренняя борьба, которая отражается в сознании героя-летчика.

Принятый бой герой сравнивает с игрой, то есть принимает ситуацию такой, какая она есть, с ее жесткими правилами и последствиями.

Их восемь – нас двое, - расклад

перед боем

Не наш, **но мы будем играть!**

Сережа, держись! Нам не светит с тобою,

Но козыри надо равнять.

В этом решении «играть», несмотря ни на что, проступает волевой акт героя. Он поступает именно так, а не иначе, потому что этого требуют его жизненные принципы. Это на самом деле сильная личность. «Изначально игры, являясь коллективным ритуалом, носили священный характер и означали **победу добра над злом, богов над злыми духами**» (193, с. 152). Герой Высоцкого, вступая в неравную борьбу организует свои действия по принципу игры, в которой добро должно победить зло. Эта фатальная уверенность в

победе рождается в герое благодаря его вере в дружбу. И здесь, как отмечает Е.М. Четина, «на первый план выходит мотив братского единения» (109, с. 322):

Сегодня мой друг защищает мне спину,

А значит – и шансы равны.

Дружба, по Высоцкому, выступает мощным источником положительной энергии, способной противостоять любому злу. Количество противников при этом становится не столь важным. Это чувство перерастает в нечто огромное, неизменное, постоянное, его невозможно погасить даже после смерти:

Взлетят наши души, как два самолета, –

Ведь им друг без друга нельзя.

Дружба делает людей единым целым. Лирический герой Высоцкого пытается увековечить это чувство:

И я попрошу Бога, Духа и Сына, –

Чтоб выполнил волю мою:

Пусть вечно мой друг защищает мне спину,

Как в этом последнем бою!

Нужно уметь хранить дружбу всегда и везде, «на воздухе и на земле». Герои песни не изменили этому принципу нигде:

Хранить – это дело почетное тоже, –

Удачу нести на крыле

Таким, как при жизни мы были с Сережей

И в воздухе и на земле.

Тема противостояния Человека и Машины навязна, очевидно, возрастающей ролью НТР. Символическое значение автомобиля заключается в следующем: «Автомобиль – прообраз современного Я. Ведомое другим, оно страдает от невозможности жить, как хочется, иными словами, от психологического комплекса» (193, с. 10). На грани этого противоречия возникает **тема**

свободы. Она обретает своеобразную окраску: проблема свободы, возникающая «в приложении не к физическому миру, а к человеку и человеческому обществу» (138, с. 3 – 22), раскрывается поэтом на примере неодушевленной техники, а ограничителем этой свободы выступает человек. Такая смысловая насыщенность текста оказалась возможной благодаря лирическому контексту и используемой при этом символике образов. В «Словаре символов» Нади Жюльен находим объяснение символики самолета: «это комбинация символических значений автомобиля, восхождения, птицы и воздуха» (193, с. 348). Как видим, образ самолета смог вобрать в себя достаточно широкий круг понятий. У Высоцкого мы находим одушевленный самолет-истребитель, который не хочет подчиниться летчику. Причем, оба героя равноправны, каждый поет **свою** песню. Вырисовывается, таким образом, две картины мира. Каждый герой (летчик и самолет) стремится реализовать **свои** цели и намерения, у каждого свои интересы. В то же время, в обобщенном смысле, это противостояние может быть представлено как конфликт между душой и телом человека, овеществленный в образах летчика и самолета-истребителя. Таким образом, конфликт Человека и Машины образует в своих рамках подтекст общепhilософской проблемы: борьбы души и тела, чувства и разума. Такая ассоциация становится возможной при обращении к «Словарию символов» Н. Жюльен, где читаем: «мотор («лошади») символизирует человека, водитель («возничий») разум» (193, с. 9).

Наиболее резко противостояние Человека и Машины выражается в «Песне самолета-истребителя». Оно реализуется в желании ЯКа действовать самому, без чьей-либо указки. Этот конфликт разворачивается в первых десяти строфах стихотворения. Повторяющиеся противительные союзы «а» и «но» обостряют эту борьбу. Каждая строфа как бы разбита пополам: две строки – «Я» (самолет-истребитель), две другие – «Он» (летчик). Причем «Он» в глазах «Я» все делает не так, как хотелось бы ему самому, преграждая путь к свободе, к возможности делать, «что хотел».

Я **Я** в прошлом бою навывлет прошит,
 III ↑ Меня механик заштопал, –
 ↓ А **тот**, который во мне сидит,
 Он Опять заставляет – в штопор!

 Я Вот сзади заходит ко мне «мессершмитт»,
 V ↑ Уйду – **я** устал от ран!..
 ↓ Но **тот**, который во мне сидит,
 Он Я вижу, решил – на таран!

С шестой строфы принцип их построения меняется: теперь «Он» на первом месте, «Я» - на втором. Вырисовывается обратная схема: «Он» ↔ «Я». Это говорит о динамичности повествования, о смене угла зрения, что позволяет максимально разносторонне отобразить ситуацию, достичь полноты восприятия.

Например:

Он Что делает **он**?! Вот сейчас будет взрыв!..
 VI ↑ Но мне не гореть на песке, –
 ↓ Запреты и скорости все перекрыв,
 Я **Я** выхожу из пике!

 Он И **тот**, который в моем черепке,
 VIII ↑ Остался один – и влип, –
 ↓ **Меня** в заблуждение он ввел – и в пике
 Я Прямо из мертвой петли.

Он **Он** рвет на себя – и нагрузки вдвойне, –
 IX ↑ Эх, тоже мне – летчик – ас!..
 ↓ Но снова приходится слушать **мне**, –

Я И это – в последний раз!

С десятой строфы начинается перелом: «Я» (самолет) отказывается быть покорным, предпочитая «лучше лежать на земле». Но читатель знает, что без человека машина не будет двигаться. Значит, она никогда не сможет обрести ту свободу, о которой мечтает. Самолет не сможет лететь без летчика, а, следовательно, свобода для него – вечное, неосуществимое в жизни желание. Но, может, весь смысл заключен в самом **стремлении** к свободе? Может быть, самое важное – состояние стремления к свободе?!

Остановимся на фразе: «Бензин – моя кровь – на нуле»! Если обратиться к символике, то обнаружим, что «отсутствие топлива свидетельствует о переоценке собственных сил или неполном их использовании» (193, с. 10). В стихотворении Высоцкого не самолет переоценил свои силы (он, напротив, замечает, что бензин заканчивается: «Ну что ж он не слышит, как бесится пульс: / Бензин – моя кровь – на нуле!»), а летчик переоценил возможности машины. В небе это играет решающую роль: даже если сам человек – летчик сильнее его восьмерых противников, то «терпению **машины** бывает предел». И летчик гибнет вместе с самолетом, как единое целое. В данном случае метко характеризуют ситуацию слова из «Песни летчика» о друзьях: «Ведь им друг без друга нельзя». На самом деле, эти две противоречащие друг другу стороны в изображении Высоцкого являются единым целым. Это целое, включающее в себя два бинарных составляющих. Они состоят в конфликте и в то же время не могут существовать друг без друга. В этом нет ничего парадоксального, так как перед нами естественный закон, названный в философии законом единства и борьбы противоположностей. Отношения между понятиями души и тела, разума и чувства так же подчинены этому закону. Именно он и «выступает источником и движущей силой всякого развития» (172, с. 176).

Как видим, здесь понятие свободы расширяет свою содержательную сторону. В само определение свободы вкрадывается антиномичное понятие

ответственности. Это случай определения через отрицание. Таким образом, исключается возможность интерпретации свободы как своеволия, намечается новая трактовка понятия через ответственность, внутренний нравственный закон.

Самолет, радуясь сначала смерти летчика, в конце концов «умирает» сам:

Убит! Наконец-то лечу налегке,
Последние силы жгу...
Но что это, что?! Я – в глубоком пике, –
И выйти никак не могу!

Но текст песни был бы неполным без трех строф, которые как бы вкрапливаются в ткань повествования и в конечном итоге вырастают в главную его мысль. Речь идет о строфах, в которых встречается фраза – рефрен: «Мир вашему дому!» (строфы IV, VII, XIII). В первом случае эти слова звучат в сознании «Я» самолета как песня «стабилизатора», в то время, когда «Из бомбардировщика бомба несет / **Смерть** аэродрому...». Встретились два понятия: «смерть» и «мир». Кто-то **умирает за мир** на земле. Такова ситуация войны, борьбы вообще. Между понятиями «смерть» и «мир» поэт устанавливает такие же отношения, которые существуют в оппозициях *человек – машина, тело – душа, разум – чувства*. Мир невозможен без смерти. Это закон природы. В VII и XIII строфах «песню мира» поют сбитые один за другим самолеты: во имя мира на земле.

Особо следует выделить еще один момент. В поэтическом творчестве В.С. Высоцкого вообще большую роль несет на себе перцептивная функция, то есть функция, направленная на достижение максимального восприятия текста читателем или слушателем. Отметим в анализируемых нами стихотворениях некоторые механизмы, реализующие эту функцию: разговорная лексика, разговорная фразеология (например «нам **не светит** с тобою»; «он **рвет на себя**» и др.), разговорный синтаксис (например, «разорванное» пред-

ложение, часть которого переносится на другую строку), интонация, тропы и фигуры речи, особый тембр голоса поэта, создающий звуковую ауру песен. Следует учитывать, что это песни, а значит, полностью их смысл раскрывается в звучании. Кроме того, большое воздействие на реципиента оказывают невербальные средства общения – мимика и жесты исполнителя. Все вместе эти особенности создают неповторимый, своеобразный мир песни Владимира Высоцкого. Это может стать темой отдельной работы.

1. 2. Поливариантность конфликта *человек / машина*

Песня «**Я еще не в угаре...**» (1975) – фрагмент ситуации, описанной поэтом ранее в «Двух песнях об одном воздушном бое». Эпизод предшествует бою в небе, в нем представлена подготовка летчиком своей машины к предстоящему испытанию. В зависимости от ракурса рассмотрения ситуации конфликт утрачивает свою прежнюю двухуровневую структуру (внутренний → внешний). Здесь он только внутренний, так как разворачивается в сознании летчика, от лица которого ведется повествование, и внешне никак не проявляется. Однако внутренний конфликт подразумевает его деление на два уровня:

1. внутренний конфликт между летчиком и самолетом, разыгранный в сознании летчика;
2. внутренняя борьба летчика с самим собой, со своими принципами и желаниями.

Первая строфа представляет описание жизни летчика и самолета на земле. Она совсем не такая, как в воздухе. Сам летчик еще «не втиснулся в роль», то есть не ощутил себя в схватке с машиной в небе, а самолет «притворился» «святошей». Такое распределение ролей определяет пространственное расположение ситуации: на Земле. В ней проблема *человек ↔ машина* не акцентируется в силу того, что оба «героя» (летчик и самолет) в данной

ситуации не проявляют своей истинной сущности, заложенной в самих их наименованиях: Летчик – человек, летающий на самолете; Самолет – «летающий аппарат тяжелее воздуха с силовой установкой и крылом, создающим подъемную силу» (202, с. 684). Отсюда следует, что любая ситуация предполагает своих непосредственных участников. Неотъемлемой частью воздушного боя является самолет и летчик и полное проявление их сущности может произойти лишь только в этой единственной ситуации. Только в данный момент познается истинная суть вещей. В нехарактерной данным субъектам действия ситуации невозможно узнать, что они собой представляют. Именно поэтому у Высоцкого находим огромное количество ситуаций, в которых огромное множество героев проявляет свое чувство свободы. Многообразие вариантов решения проблемы свободы в поэзии Высоцкого позволяет говорить о том, что чувство свободы – основополагающее, сущностное, фундаментальное в творчестве данного поэта.

Как узнаешь в ангаре,
 кто – раб, кто – король,
 Кто сильней, кто слабей, кто плохой, кто хороший,
 Кто кого допечет,
 допытает, дожмет:
 Летуна самолет
 или наоборот?..

В данной строфе уже закладывается предчувствие неизбежности борьбы между «летуном» и «самолетом» в иной пространственной среде. Исход этой борьбы герой Высоцкого связывает с влиянием судьбы, выступающей в качестве сверхсилы, которая управляет человеком. Но в то же время роль человека не принижается: «Завтра я испытаю судьбу...». Он сам – активный участник процесса и от его собственных усилий многое зависит. Таким образом, жизнь человека определяет судьба в совокупности с личны-

ми волеизъявлениями человека. В данном контексте нет полного приоритета судьбы над желаниями человека, все зависит от него самого.

Далее в песне разворачивается мысль о неизбежной борьбе. Она неизбежна потому, что «Я» летчика противопоставляется «Я» самолета: «Я иллюзий не строю – я старый ездок: / Самолет – необъезженный дьявол во плоти». Как видим, летчик сравнивает самолет с «дьяволом», то есть приписывает ему отрицательные свойства, с которыми он намерен бороться. Таким образом, борьба с самолетом (с Машиной вообще) оборачивается борьбой человека с дьявольскими силами. Это силы, воплощенные в образе самолета, наделенного сознанием: «Вот решает он: стоит – не стоит / Из – под палки работаешь на нас».

В рефрене самолет уподобляется коню: «Ну а конь мой – хорош и сейчас...». Как видим, образ самолета двоятся. С одной стороны, это конь-самолет, а с другой – самолет-дьявол. Символика лошади в разных трактовках многозначна: от символа **победы** до символа **разрушения**, от воплощения **дьявола** или проклятия до символа **веры, чистоты и непорочности** (193, с. 222).

В данном произведении перед нами крылатый конь – символ самообладания, а, с другой, - «необъезженный дьявол во плоти» - символ безудержной силы и свободы.

Иные грани смысла обнаруживаются при соотнесении песни Высоцкого с замечанием Н. Жюльен: «В библии лошадь является символом разума, призванного усмирять инстинкты, подобно тому, как всадник укрощает дикого скакуна» (193, с. 222). С этих позиций вся песня может быть рассмотрена как борьба чувства и разума: Летчик – ездок (разум) укрощает коня – самолета (чувство). Как видим, смысловая насыщенность текста у Высоцкого практически неисчерпаема. С конем ассоциируются положительные чувства, с дьяволом – отрицательные. Таким образом, сам самолет двойственен, его сущность в сознании летчика не однозначна, противоречива, что уже пред-

полагает борьбу в нем самом (в образе самолета) двух противоположных начал. В целом образ самолета в данной песне представляется как двойственное дуалистическое единство добра и зла, противостоящих друг другу и не могущих существовать отдельно друг от друга. Такова сущность каждого создания на земле, проявляющая себя с одной из своих сторон **в зависимости от ситуации**. На земле самолет – «святоша» и «хороший» «конь», а в воздухе (в своей родной стихии) – «дьявол во плоти».

Следующая строфа характеризует сам самолет с позиции летчика, каким он его знает: «Ты же мне с чертежей, как с пеленок, знаком / Ты не знал виражей – шел и шел прямиком...». Поразительно, что летчик, зная с «чертежей» о самолете практически все, в конкретном реальном полете не может гарантировать его обычной, характерной работы. И именно в этом моменте заключено зерно свободы, которое впоследствии вырастет в большую философскую проблему: самолет вопреки ожиданиям может «сломаться», а может не сломаться, то есть может произойти непредвиденная ситуация. В данном тексте все решают «предпочтения» самолета, он сам «решает» - «стоит – не стоит» работать на человека. Опять, как и в «Двух песнях об одном воздушном бое», проблема свободы находит свое выражение в противостоянии Человека и Машины, в частности, в образах Летчика и Самолета. Таким образом, категория свободы выносится поэтом за рамки одушевленности и вкладывается во все существующее на земле. Человеку изначально присуще чувство свободы, но вызвать его могут любые, даже не наделенные сознанием вещи, которые выступают как бы источниками, актуализаторами данной проблемы в человеке, в определенном пространственно-временном окружении.

Важным для летчика является вопрос: «кто кого?», то есть кто обладает большим правом на свободу своего поступка: он или самолет? Борьба с самолетом, воплощающим образ коня–дьявола или правды–добра, превращается для летчика в борьбу за собственное «Я», за отстаивание **своего** права на

свободу. Отсюда вся песня может быть интерпретирована на уровне внутреннего подтекста как борьба человека за свою свободу и независимость с любой ипостасью реального мира, даже если и она имеет право на свободу. С другой стороны, это гротеск, доходящий до абсурда с тем, чтобы как можно сильнее актуализировать проблему свободы, которая должна стать главным фактором человеческого существования.

«Жизнь» самолета до того, как он «попал к испытателю в руки», представляется следующим образом: он «не знал виражей – шел и шел прямым, / Плыл под грифом «секретно» по волнам науки. / Генеральный конструктор тебе потакал - / И отбился от рук ты в КБ, в ОТК...». Иначе говоря, он шел всегда прямо, не встречая препятствий на своем пути, ему «потакали» и в конечном итоге он «отбился от рук», то есть стал своевольничать (или проявлять свою волю). То, что самолет попал к испытателю в руки, представляется как угроза свободе самолета: «Ты свое отгулял до последней черты...». Теперь он в руках испытателя, и тот должен его урезонить и полностью подчинить себе все его импульсы для успешного прохождения испытания. Иными словами, машина должна подчиняться каждому требованию человека. Только в этом случае испытание самолета пройдет успешно.

Но одного подчинения самолета летчику не достаточно. Нужна обратная связь: летчик должен «чувствовать» машину и управлять ею с учетом ее возможностей. В конце концов оба в какой-то степени **ограничивают** свободу друг друга: летчик хочет подчинить себе самолет, а самолет не желает подчиняться. В случае, если компромисс не будет найден, полет не будет удачным. Только в разумных пределах ограниченная свобода обеих сторон ведет к положительным результатам и достижению целей двух субъектов деятельности. Значит, в данном случае свобода – не только утверждение своего собственного права на действие независимо от потребностей других субъектов действия. Мы подошли к вопросу о свободе индивида в социуме. Социальная среда предполагает многоголосие действий, поступков, запросов,

потребностей каждого из ее участников. Но ее нормальное существование невозможно без учета каждым отдельным индивидом этих потребностей со стороны других индивидов. В то же время необходимо осознание каждым человеком своих собственных достоинств и умение не просто идти своим путем, не смотря ни на что, а включиться в ситуацию и, не ущемляя право на свободу других людей, выполнять свой долг. Долг жить свободным человеком.

Мысленный разговор летчика с самолетом идет на равных. Оба они осознаются как две равновеликие силы, готовые сразиться в своей родной стихии, показать, кто на что способен: «**Ты** свое отгулял до последней черты, / Но и **я** пропетлял на таких вот, как ты, - / Так что грех **нам обоим** идти на попятный». И снова изменяющийся рефрен:

Иногда недоверие точит:

Вдруг не все мне машина отдаст,

Вдруг она засбоит, не захочет

Из-под палки работать на нас!

Употребление слов «иногда», «вдруг» (два раза) подчеркивает неустойчивость ситуации, возможность ее неоднозначного исхода. Этот исход будет зависеть от летчика (в какой степени он будет отстаивать свою свободу), самолета (насколько он будет сопротивляться ограничению его собственной свободы) и судьбы (случая, который может решить все сразу и бесповоротно, независимо от обеих сторон). Кроме того, в данном рефрене, как в первом употреблении, так и во второй раз обнаруживается элемент насилия: «**Из-под палки** работать на нас». Возможно, и «недоверие точит» летчика не зря: ведь он-то хочет во что бы то ни стало подчинить себе самолет «из-под палки» и в то же время сознает неправильность такого подхода. Тень сомнения в дальнейшем вырастает в позицию примирения, в попытку понять своего соперника и найти разумный выход для обоих.

На протяжении первых шести строф на лексическом уровне обнаруживается явное противопоставление, обнажающее конфликт: «Я» (*летчик, ездок, испытатель*) ↔ «Ты» (*самолет, машина, дьявол, конь*).

Предчувствуемый конфликт, противопоставление снимается в VII и VIII строфах. Это можно назвать маленькой, робкой попыткой сближения, примирения обеих сторон. Противопоставление «Я» ↔ «Ты» плавно переходит в единое целое «Мы». Эти две строфы можно считать лирическим отступлением, в котором летчик вспоминает с радостью (с наслаждением и вниманием к каждой детали) былые полеты свои и предоставленного ему теперь самолета. И хотя летали они, по-видимому, с другими «напарниками», воспоминания о полетах слились в единое воспоминание, в одно целое. Образ летчика и образ самолета вобрали в себя абсолютное содержание, сняли все противоречия конкретной ситуации.

...**Мы** взлетали как утки

с раскисших полей:

VII Двадцать вылетов в сутки –

куда веселей!

Мы смеялись, с парилкой туман перепутав.

И в простор набивались

мы до тесноты, -

Облака надрывались,

рвались в лоскуты,

Пули шили из них купола парашютов.

Образ самолета и образ летчика в данном случае подразумевают под собой совокупность всех летчиков и самолетов, тех, кому дорого и близко небо. И в то же время IX-я строфа – рефрен обнаруживает тот же самый конкретный конфликт между летчиком и самолетом, который развернулся между конкретными его участниками в предыдущих строках данной песни. Этот момент выносит проблему противостояния Человека и Машины на уровень

абстракции и подчеркивает ее присутствие в каждом случае, когда летчик садится за штурвал самолета:

Нам казалось – машина **не хочет**

И **не может** работать на нас.

Ситуация приобретает новый оттенок в связи с употреблением сочетания «не может работать на нас», которое акцентирует слишком большие требования, предъявляемые летчиком к машине. Выполнить их она действительно «не может». Завышенные требования как раз и вызывают, теперь уже повторно, сопротивление и нежелание подчиниться, противостояние. Примирения не получилось и снова в последующих строфах (X и XI) идет постепенное медленное нарастание кульминации конфликта. Летчик осознает, что он и машина должны быть в полете единым целым («Завтра **мне и машине в одну дуть дуду** / В аварийном режиме у всех на виду...»), однако сначала как бы невзначай он бросает реплики, обнажающие неприятие им своего партнера («**Ты** мне нож напоследок не всаживай в шею!»), и снова пытается оправдать в своих глазах необходимость действовать вдвоем («Будет взлет – будет пища: **придется вдвоем** / **Нам садится**, дружище на аэродром - / Потому что **я** бросить тебя не посмею»). вплоть до полного самопожертвования. Как видим, герой–летчик находится в постоянной борьбе, пусть и внешне не обнаруживаемой, однако это свидетельствует о динамике его характера, о его постоянном развитии. Перед нами человек сомневающийся, пытающийся понять другого и в то же время найти выход своим амбициям. Это человек, находящийся в постоянном поиске себя самого. Свое «Я» рождается в нем в тот момент, когда он пытается соотнести свои действия с желаниями своего напарника.

В XI строфе конфликт достигает своей наивысшей точки развития. Летчик в открытую противопоставляет себя самолету:

Правда, шит я не лыком

и чую чутьем

В однокрылом двуликом
 партнере моем
 Игрока, что пока все намеренья прячет.
 Но плевать я хотел
 на обузу примет:
У него есть предел –
у меня его нет, -

Поглядим, кто из нас запоет – кто заплачет!

Возникает перекличка с «Песней самолета - истребителя»: «Терпенью машины бывает **предел**». Мысль о том, что возможности машины не бесконечны, остается практически неизменной в песне «Я еще не в угаре...». Это свидетельствует об устойчивости данного мотива в поэзии Высоцкого. Анализируемая нами песня написана поэтом через семь лет после «Двух песен об одном воздушном бое». Категория неодушевленности, которая, казалось бы, была проигнорирована с самого начала стихотворения в отношении самолета, в данный момент (в предпоследней строфе) расставила все точки над *i*: самолет – неодушевленный предмет, созданный человеком с ограниченными возможностями для действий в определенных ситуациях. Больше того, что в нем заложил изобретатель, он выполнить не в силах. Он ограничен *пределом*. Человек в этом плане выигрывает, он обладает чувством свободы, которое и выступает движущей силой его собственного развития. Именно поэтому человек в определенных ситуациях может быть непредсказуем в своих мыслях и поступках, может перейти грань дозволенного ему привычного существования. Тем самым, категория свободы сужает рамки своего существования: теперь она распространяется не на все реалии мира (одушевленные / неодушевленные), а лишь на человеческую сферу, в которой она становится определяющей в раскрытии сущностных качеств каждого отдельного человека.

Конфликт, возведенный на высшую ступень своего развития в XI строфе, моментально снимается следующим заключительным изменяющимся рефреном. Он сводит все противоречия к нулю:

Если будет полет этот прожит –
 XII **Нас обоих** не спишут в запас.
 Кто сказал, что машина не может
 И не хочет работать на нас?!

И снова примирение. Уже не «Я» ↔ «Ты», а «нас обоих». В конечном итоге все противоречия сняты и все повествование сводится к вопросу в последних строках песни: «**Кто сказал...?!**» Этот вопрос поворачивает весь ход повествования во внутренний мир человека, где и развернулся этот конфликт. Возникает мысль о том, что вся песня – порождение сознания летчика, который с самого начала решил противостоять машине. **Он сам сказал**, «что машина не может / И не хочет работать на нас». Конфликт сам раскрылся в сознании и сам же этим сознанием был свергнут, то есть сведен на нет. Это резкое чередование моментов конфликтных ситуаций и попыток примирения на протяжении одной песни несколько раз создает постоянную напряженность, динамичность сюжета, который ни секунды не стоит на одном месте, постоянно опровергает предыдущие рассуждения. Тот философский подтекст проблем, который обнаруживается при рассмотрении конфликтного фрагмента, почти тут же моментально опровергается последующей развязкой и примирением, в ходе рассмотрения которых появляется новое философское поле с уже другими поступками. Это вечный поиск самого поэта Вл. И. Новиков справедливо и очень метко назвал «процессом переживания взаимоисключающих точек зрения на жизнь как равноправных» и назвал это «глубинной, внутренней темой всего песенного свода поэта. Смысл плюс смысл – такова формула его взгляда на вещи, таков ключ к каждому произведению» (69, с. 96 - 97).

Проблема свободы расширяет возможности существования различных своих вариантов через тему игры, присутствующую в данной песне. Эрик Берн отмечает, что основной принцип теории игр состоит в следующем: любое общение (по сравнению с его отсутствием) полезно и выгодно для людей» (132, с. 11 – 12). Вступая в определенный социальный контакт, человек становится участником общения, а значит, и участником игры. С этой точки зрения герой Высоцкого полностью вписывается в рамки игры. Он постоянно вступает в диалог. Собеседниками его могут выступать самые неожиданные ипостаси: это могут быть неодушевленные предметы (например, самолет), простые реальные люди, персонажи мифов и религий (например, черт и др.), а также и сам герой, когда диалог ведется на уровне «Я» ↔ «Другой Я» («Не-Я»). Одно можно утверждать с полной уверенностью: герой Высоцкого – личность диалогическая. Общение и диалог для него выгодны и полезны в том смысле, что именно в диалоге с кем бы то ни было эта личность и **развивается**. Это личность диалогическая и развивающаяся в этом диалоге. И в своем развитии она проходит стадии своего становления, обрабатывает все новыми и новыми понятиями и философскими категориями. В конечном итоге, набрав полный багаж этих категорий, герой начинает декларировать свое понимание этих же категорий, вкладывает в них свои смыслы, привносит свои оттенки. И вот из этих собственных оттенков и смыслов вырастает индивидуальность героя, его собственное «Я», которое отличает его от героев других поэтов.

С первых же строк в песне создается игровая ситуация (игровое поле), маркируемая словом «роль»: «Я еще не в угаре, не втиснулся в роль...» Каждый герой предстоящей игры выступает, таким образом, как игрок, а вся ситуация представляется игровой со своими правилами и условиями. В дальнейшем летчик напрямую сравнивает самолет с игроком: «Правда, шит я не лыком и чую чутьем / В однокрылом двуликом партнере моем / **Игрока**, что пока все намеренья прячет». Смысл игры в данной песне сходен с ее понима-

нием в «Песне летчика»: «игры означали победу добра над злом, богов над злыми духами» (193, с. 152). Эта мысль подтверждается созданным в песне образом самолета – дьявола. В данном контексте все произведение может быть интерпретировано как борьба человека за свою свободу с дьявольскими силами. Отсюда следует и другой вывод о том, что вся жизнь человека состоит из суммы различных ролей, которые он выполняет в каждой определенной ситуации. Каждая ситуация предполагает своих обязательных необходимых участников и второстепенных действующих лиц. В анализируемой нами песне два главных действующих лица: Летчик и Самолет. Второстепенные лица появляются в лирическом отступлении, когда Летчик вспоминает прежние свои полеты и полеты других летчиков на других самолетах. Другой особенностью игры выступает наличие определенных правил, условий, которым должны подчиниться все действующие лица. В этом контексте как раз и рождается проблема свободы. Мир, в котором действует герой Высоцкого, всегда противоречит ему в самой своей сути. В этом мире всегда действуют различные системы **правил**, которые осознаются героем как ограничение его собственной свободы. В песне «Я еще не в угаре» семантика игры, игрового пространства стала необходимой. Она призвана обострить чувство свободы героя. Ведь игра – это всегда определенные правила. С этой точки зрения, самолет – машина, которая действует по определенным правилам, заложенным в нее конструктором. Например, она не может развить скорость, бóльшую, чем ей предназначено, не может также лететь без топлива. В этом смысле она несвободна. Иначе можно сказать так: машина свободна в пределах своих возможностей. В этом смысле человек менее ограничен по самой своей сути. В нем заложено больше возможностей. В зависимости от потребностей, желаний, стремлений человек может быть способен на действия, в обычном состоянии выходящие за рамки его физических возможностей. Именно сознание, которым наделен человек, регулирует функционирование тела, а не наоборот. Поэтому человек обладает свободой настолько, на-

сколько это чувство присуще его сознанию, насколько он осознает это чувство и на какой ступени по своей значимости оно располагается. Иными словами, все зависит от позиции человека, которую он занимает в данном вопросе. Как заметил Э. Берн, «жизненная позиция проявляется прежде всего в установке, которую она порождает. Именно в соответствии с установкой индивид проводит транзакции, составляющие его роль» (132, с. 40). Отсюда вытекает и другой вывод о том, что в пределах игрового пространства реализуется идея о разделении физического (материального, телесного) и духовного (чувственного, мыслительного) начал. И именно с наличием духа, души и разума увязывается наличие определенного уровня понимания категории свободы.

Игра существует до тех пор, пока оба ее участника соблюдают присущие ей правила. На протяжении всей песни герой-летчик пытается разрушить это поле игры, пытается выйти за рамки ее правил и тем самым доказать свою правоту и преимущество. Но, в конце концов, он понимает, что полет просто не состоится, если он не примет всех правил: «Если будет полет этот прожит - / **Нас обоих** не спишут в запас». Верх берет то обстоятельство, что летчик без самолета – никто. Тем самым летчик как бы подтверждает свою роль. «А подтверждение роли способствует укреплению жизненной позиции индивида» (132, с. 40).

Игра в песне «Я еще не в угаре» предстает в качестве структуры, организующей деятельность ее субъектов. От выполнения или невыполнения ее правил зависит исход полета. В данном случае игра не предполагает победителей и проигравших. Наоборот, смысл этой жизненной игры в том, чтобы добиться единства между противодействующими сторонами. Условно назовем эту игру «Полет». Неиссякаемое стремление летчика разрушить игровые каноны рождается из его жизненной установки на преобладание своей свободы. Отсюда и свобода приобретает новый смысл: это уже не просто реализация своих возможностей, а, в какой-то степени, возвышение своего «Я» над «Другим». Здесь прослеживается уже элемент угнетения «Другого» для ут-

верждения своего «Я». В этом смысле понятие «свобода» на протяжении всего произведения постоянно граничит с понятием своеволия или произвола, пытаясь перерасти в последнее. Однако рамки, установленные данной игрой, не позволяют этого. И летчик остается свободным настолько, насколько позволяют правила игры, чтобы сохранить себе и машине жизнь. Своеволие или произвол также могли иметь место в данной ситуации. Однако в этом случае «полет не был бы прожит». Как видим, понятие свободы у Высоцкого в данном контексте включает в себя семантику самосохранения, то есть ответственности за свои действия.

С другой стороны, попытки героя-летчика вырваться за рамки пространства игры можно объяснить несколько иначе. Обратимся к высказыванию Э. Берна по этому поводу: «Свободная от игр человеческая близость, которая по сути есть и должна быть самой современной формой человеческих взаимоотношений, приносит такое ни с чем не сравнимое удовольствие, что даже люди с неустойчивым равновесием могут вполне безопасно и даже с радостью отказаться от игр, если им посчастливилось найти партнера для таких взаимоотношений» (132, с. 57). С этой точки зрения герой Высоцкого может быть представлен как человек, ищущий совершенную форму человеческих взаимоотношений – свободную от игр человеческую близость.

В пределах анализируемой нами песни герою не удастся отказаться от игры в силу того, что он не видит в своем напарнике (самолете) достойного партнера для таких взаимоотношений. Самолет в его сознании постоянно ассоциируется с понятием «соперник». Таким образом, герой Высоцкого – человек, ищущий свободной от игр жизни и партнера, подходящего для свободных взаимоотношений. В песне «Я еще не в угаре» такой партнер не найден. Герой снова остается в гордом одиночестве.

Каждое созданное произведение поэта – попытка найти этого «Другого», который будет такой же, как и сам герой (то есть «Другой» = «Я»).

Итак, анализ песни «Я еще не в угаре» раскрывает неожиданные грани смыслов проблемы свободы. Как видим, детальный анализ позволил выделить разносторонние аспекты самого понятия свободы, фигурирующего в данном произведении, а также в поэзии Высоцкого в целом. Зачастую один и тот же фрагмент произведения может быть интерпретирован по-разному, а порой и совсем противоположно. Однако это, на наш взгляд, не недостаток, а, напротив, большое преимущество текстов Высоцкого. Тем самым создается возможность диалога мнений. А общение, как известно, «полезно и выгодно для людей» (Э. Берн).

1. 3. Эволюция мотивно-тематического комплекса *полет*.

В построении конфликта «**Песня о погибшем летчике**» (1975) отличается от рассмотренных нами прежде. Здесь обрисована ситуация, сложившаяся после того, как был закончен бой в небе. Главное действие совершается в сознании летчика, оставшегося в живых. Как видим, акцент смещается в другое пространство. Идет борьба не между летчиком и машиной, а между тем летчиком, который умер и тем, который жив. Это противопоставление внутреннее, возникшее в сознании оставшегося в живых летчика. Именно он осознает себя противопоставленным умершему летчику (в начале произведения), а затем и всем, кто погиб на войне. Таким образом, в ткань произведения включаются новые реалии (война, погибшие летчики), и ситуация обрывает новыми смыслами. В своем внешнем обозначении конфликт выглядит следующим образом: «Я» ↔ «Он». Под «Я» подразумевается все тот же герой Высоцкого, которого встречаем на страницах уже рассмотренных нами произведений. Это человек, по каким-то причинам противостоящий в своих стремлениях, принципах, желаниях другому субъекту, выступающему в произведении как противоположная герою сущность. «Он» в данном контексте — уже не самолет и не второе «Я» самого летчика, а конкретный летчик, такой

же, как и «Я». Однако он вступает в противоречие с «Я» летчика в силу того, что он умер. В бою они не были враждующими сторонами, но смерть одного из них породила в сознании оставшегося в живых скрытую оппозицию. По сути дела, перед нами оппозиция *жизнь / смерть*. Обе составляющие данной оппозиции находятся в вечном диалоге, споре. На протяжении всего произведения обозначенный нами конфликт обрастает новыми гранями. В I, II, III строфах сохраняется противопоставление «Я» ↔ «Он»:

		Всю войну под завязку
		я все к дому тянулся,
	Я	И хотя горячился
	↕	воевал делово, —
I	Он	Ну а он торопился,
		как-то раз не пригнулся —
		И в войне взад-вперед обернулся
		за два года — всего ничего.

Смерть летчика воспринимается как случайное событие: «**как-то раз** не пригнулся», то есть сам он не лез под пули. Случай решил все сам.

Состояние, в котором находится оставшийся в живых летчик — состояние воспоминания, сравниваемое с состоянием сна. Это и общий фон всей песни. Возникает символика сна-воспоминания («Ну а я окунулся / В довоенные сны») наяву. Физиологически герой не спит, однако его состояние характеризуется теми же параметрами, что и состояние человека во время сна. Таким образом, оказалось возможным совмещение в одном произведении двух реальностей: прошлого и настоящего. Они также могут быть рассмотрены в качестве скрытой оппозиции всей песни. Прошлое и настоящее благодаря символике сна-воспоминания существуют в пределах данного текста, вступая в противоречивый спор друг с другом.

Понятие «сон» не случайно включено в ткань произведения. «Сон — это продукт подсознания. Во время сна разум и логика перестают контролиро-

вать сознание, уступая место субстрату мыслей, идей, чувств, которые в этом состоянии проявляются свободно, а во время бодрствования вновь оттесняются в подсознание» (193, с. 380). Употребление этого понятия отсылает читателя к тому, что логика может быть отодвинута на второй план, а первое место занимает подсознание. Может быть, поэтому герой резко, не сдерживая злобы, отвечает на то, что если б он не вернулся, то вернулся бы другой. В бодром состоянии он, вероятно, мог бы себя и сдержать. То есть допускается определенная вольность в изложении материала, некий момент свободного повествования, выражение различных «кусков» мыслей без строгой логической последовательности. Это поток сознания, не ограничиваемый разумом. На первом плане чувства и чувства подсознательные, те, что давно зрели, мешали спокойно жить. Как и во сне, герой познает себя самого, свое «Я»: «Сны ведут к познанию собственного "Я"» и являются «отражением психического состояния человека» (193 с. 380 – 381). Таким образом, одно употребление слова «сон» полностью поставило рамки для всего повествования: на первый план выходит подсознательное, отражается психическое состояние героя, который познает самого себя через свои переживания.

«Он» характеризуется героем песни («Я») в III строфе положительно: «Он был лучше, добрее, / Добрее, добрее, — / Ну а мне – **повезло**». Герой («Я») признает, что «Он» лучше его, но все это без тени зависти или соперничества. Почему же умер «Он», а не «Я»? Все объясняет фраза: «Ну а мне – **повезло**». Так в данной фразе начинает звучать уже с первых строф мысль о невозможности противостоять судьбе, случаю. Герою просто «повезло», и никакие качества самого человека здесь ни при чем.

С IV строфы конфликт обогащается новым смыслом: «Он» ↔ «Я» ↔ «Женщины». В противоречие с героем вступает уже не только погибший летчик, но и те, кто ждал его дома. Герой один противостоит теперь не одному человеку, а нескольким, что делает мнимую борьбу неравной. Возникает вариант ситуации «один против всех», хотя весь конфликт

воспринимается читателем из уст главного персонажа. Все остальные лишены в этом плане голоса. Все возникающие противоречия построены на глубоком понимании героем позиции другого человека. И вот это умение чувствовать и понимать позицию другого субъекта выливается в воображаемый конфликт. Однако этот конфликт так же реален, как и всякий реальный конфликт между реальными людьми. Это становится возможным благодаря поэтическому дару художника в частных вещах увидеть общечеловеческое.

Я за пазухой нѣ жил,
нѣ пил с Господом чая,
Я ни в тыл не просился,
ни судьбе под подол, —

Но мне женщины молча
намекали, встречая:

Если б ты там навеки остался –
может, мой бы обратно пришел?!

Упрек женщин герою – это его собственная попытка переиграть ситуацию, в которой погиб его товарищ и попытаться увидеть другой финал. И снова заявляет о себе случай. Он маркируется словом «может»: опять-таки неустойчивость ситуации, возможность ее неединственного исхода. Однако этот исход не зависит от самого героя. Он целиком и полностью зависит от случая или Судьбы. То, что для одного человека является счастьем, радостью (возвращение живым с войны), не воспринимается так же другими людьми в силу того, что они потеряли в этой войне своего близкого человека. Счастье и горе поставлены на одну ступень. Общечеловеческое горе – война – породило частные судьбы отдельных ее участников: кто-то познал счастье остаться в живых, кто-то испытал горечь утраты близкого человека. Однако и оставшиеся в живых, пройдя через такие испытания, не могут быть полностью счастливы. Их гложет память и «мучает совесть» за тех, кто не пришел обратно: «Мне ведь тоже несладко, / Что у них не сбылось». Но понимая пози-

цию упрекающих его женщин, герой не выдерживает и отвечает резкостью на резкость: «Мне ответ подвернулся: / «Извините, что цел! / Я случайно вернулся, / Вернулся, вернулся, — / Ну а ваш – не сумел». И снова подчеркивается участие случая в судьбе героя. Однако какая-то доля (может быть не слишком явная и субъективная) личной заслуги в том, что выжил, со стороны героя все же присутствует: «Ну а ваш – **не сумел**»». То есть «Я» сумел вернуться, а «Он» нет. Это попытка как-то утвердить себя в качестве человека свободного, умеющего влиять на случай (Судьбу). Но это лишь маленькая робкая попытка, которая в конечном итоге подавляется.

В итоге, упрек в адрес главного героя необоснован. И он сам это понимает. Векторы желаний сторон (летчик и «женщины») не пересекаются: оба летчика желали вернуться домой, женщины желали, чтобы их близкие возвратились к ним. Они вернулись, но не все. И возвратившиеся оказались как бы виноватыми за гибель других. Но все эти обвинения – попытка как-то оправдать свои желания.

При рассмотрении ситуации возвращения домой с позиций направленности векторов возникает мысль о том, что героя, оставшегося в живых, никто не ждал с войны. Проясняется мотив одиночества и оторванности от целого мира. Герой остается один на один сам с собой и со своим миром.

Строфа VII – воспроизведение в сознании героя ситуации воздушного боя, в котором погиб его друг:

Он кричал напоследок,
в самолете сгорая:

«Ты живи, ты дотянешь!» —

доносилось сквозь гул.

VII

Мы летали под Богом

возле самого рая, —

Он поднялся чуть выше и сел там,

ну а я — до земли дотянул.

Описанный мотив сходен с «Песней летчика» в «Двух песнях об одном воздушном бое». Это его краткое описание, общий фрагмент двух песен, который в определенных контекстах оброс новым кругом проблем и смыслов. Это то, что можно обозначить понятием «развивающийся текст», когда один фрагмент переходит из одного произведения в другое в различных своих вариациях, рождая новые точки зрения на одну и ту же проблему. Кроме того, данная строфа предполагает деление пространства на три зоны: Рай – Воздух («под Богом») – Земля. Сама структура по своей сути совпадает с аналогичной структурой в «Двух песнях об одном воздушном бое». Е.М. Честина отметила в данном контексте принципиально важную характеристику «восприятия героем своего возвращения из боя как некоего *понижения состояния бытия*», «*приземления* в переносном смысле» как нравственного падения (109, с. 322).

И далее *герой* снова противопоставляет себя тому, кто умер:

Он уснул – не проснулся,

Он запел – не допел.

IX Так что **я** вот вернулся,

Глядите, — вернулся. —

Ну а **он** – не успел.

Отмечается нереализованность всех замыслов («запел – не допел»). (Ср.: «Он начал робко с ноты до...»). Виной тому Судьба человека.

Как и в рассмотренных нами ранее произведениях, конкретное «Я» перерастает в абстрактное «Мы»:

X **Я** кругом и навечно

виноват перед теми

С кем сегодня встречаться

я почел бы за честь, —

Но хотя **мы** живыми

до конца долетели —

Жжет **нас** память и мучает совесть,
у кого, у кого она есть.

Здесь «Я» осознает себя как частица единого целого, одним из тех, кто сумел вернуться и признает себя виноватым за тех, кто не пришел. Радость возвращения, однако, не затмила горечи за тех, кто не вернулся. Так из конкретного вырастает всеобщее. Теперь уже перед нами не один герой, а совокупность людей, объединенных одной радостью и одним горем.

В следующей строфе появляется обозначение того, кто устроил именно так, а не иначе. Это судьба, противостоять которой в вопросах жизни и смерти человек не в силах. И здесь его воля к свободе полностью подавляется вторжением неведомой силы, которую люди называют по-разному: Судьбой или Богом:

Кто-то скупно и четко
XI Отсчитал нам часы
Нашей жизни короткой,
Как бетон полосы, —

И на ней — кто разбился,
Кто взлетел навсегда...
XII Ну а я приземлился,
А я приземлился, —
Вот какая беда...

В этих строках звучит мысль о краткости жизни, она преследовала Высоцкого всю его творческую жизнь. И снова герой песни противостоит всем: «кто разбился», «кто взлетел» ↔ «ну а я...». Счастье и беда вновь поставлены на одну ступень: счастливое возвращение обернулось для героя бедой. Погружение в воспоминания о прошлом приводят к вопросу о праве каждого отдельного человека на жизнь, о роли судьбы и случая в жизни человека, о роли самого человека в выборе жизни или смерти. Анализ данного

произведения приводит к выводу о том, что человек порой бессилен перед Судьбой в вопросах жизни и смерти.

§ 2. Распространение категории свободы на реалии животного мира

Песня «Белое безмолвие» (1972) основана не на конкретном действии, событии, а на воображении. Уже в первой строфе закладывается противоречие, которое, однако, не выливается в конкретный конфликт. Эта антиномия проявляется на двух уровнях: 1). *тепло* ↔ *холод* (морозы, вьюги); 2). *птицы летят на север* ↔ *птицы должны лететь на юг (свобода / несвобода)*. Таким образом, подвергаются сомнению самые коренные устои жизни, весь ход жизни меняет свои ориентиры вопреки всему и несмотря на то, что так было всегда: «Все года и века, и эпохи подряд / Все стремится к теплу от морозов и вьюг». Разрушение созданного противоречия заложено уже в самой постановке вопроса: «**Почему** ж эти птицы на север летят, / Если птицам положено только на юг?». Потому что есть в этих птицах что-то необычное, оригинальное, непохожее и отличающее их от других птиц. Вырисовывается и третья оппозиция: *обычное* ↔ *необычное* (*норма – антинорма, предсказуемость – непредсказуемость*). Первая часть оппозиции (как в первом так и во втором случае) выступает как знак устоявшегося, нормированного, не подлежащего вторжению личного начала и каким-либо новациям уклада жизни. Вторая часть оппозиции олицетворяет собой жизнь, не втиснутую в узкие рамки запретов, традиций, устоев. В ней главное - индивидуальное «Я», которое может поступать вопреки всем нормам и табу во имя утверждения собственного права на поведение по своему усмотрению.

Как видим, в песне создана ситуация невозможного. Образуется мир, находящийся за рамками обыденной реальности. В нем все меняется полюсами, все происходит с точностью до наоборот. Этот мир опровергает законы бытия, в результате чего возникает новое поле реальности, которая ока-

зывается близка лирическому герою и законы которой становятся его эстетическими идеалами (постулатами), системой ценностей. Таким образом, все произведение строится на столкновении двух реальностей: **объективной** – той, которая окружает героя, со своими законами и нормами, и **субъективной** – той, которую пытается установить сам герой. Субъективная реальность в произведении строится по принципам героя – повествователя, они обличают законы объективной реальности.

В созданном ирреальном мире функционирует образ птиц, выступающих носителями идеалов героя. Данный образ удачен тем, что в птицах наиболее отчетливо выступает отсутствие разумного начала, их связь с природой прочна и неразрывна, для них законы природы естественны и неизменны, и потому они запрограммированы лететь на юг. С появлением человека возникла и сама мысль о том, что ход вещей можно или нужно изменить. Это происходит благодаря способности человека мыслить и быть свободным в своих помыслах и поступках. Именно в воображении героя возникает парадоксальная ситуация. Но она создана не как самоцель, а как попытка разобраться в пределах своей свободы. Поэтому герой и задается вопросом «почему?», а не просто констатирует факты. Обнажается, таким образом, сущность самого героя-повествователя: он находится в вечном нравственном поиске и пытается идентифицировать себя как личность свободная и мыслящая. Е.В. Купчик в одной из своих работ отмечает, что в мире Высоцкого птицы не рассматриваются в качестве эстетических объектов, а «образная параллель человек – птица проявлена слабо» (62, с. 396 – 397). Позволим себе не согласиться с этим высказыванием. Песня «Белое безмолвие» - тому подтверждение.

Птица «служит символом духа и души» (210, с. 404). Отсюда и идет восприятие птиц, летящих на север, как мятежной человеческой души, пытающейся найти выход из замкнутого пространства законов, разрушить границы и стереотипы. Птицы у Высоцкого символизируют активность души в

мире, сознание. В данной песне птицы – абстрактный собирательный образ, название их не конкретизируется.

Птицам Высоцкого чужды слава и величие: «Слава им не нужна – и величие...». Эти качества присущи человеку, и тем самым подтверждается мысль о символическом образе птиц, олицетворяющих собой душу человека. Во второй строфе находим ответ на вопрос «почему?», заданный в первой строфе. Птицы летят на север потому, что уверены, что обретут там счастье: «Вот под крыльями кончится лед - / И найдут они счастье птичье / Как награду за дерзкий полет». Каждое существо стремится к счастью или хотя бы к благополучию. И в этом естественном стремлении становятся неважными внешние законы. Ради достижения счастья можно пойти против установившихся догм. И в этом поступке рождается свобода в выборе цели и принципов следования ей. Достижение счастья – состояния гармонии – не представляется герою песни одномоментным и легким. Наоборот, путь к счастью сопровождается препятствиями и трудностями: нужно пойти против всех (по своему собственному пути), претерпеть все лишения, дожидаться, когда «под крыльями кончится лед». Кроме того, актуализируется мысль о том, что нет и не может быть одного на всех, единственного и неизблемого понятия счастья. Для каждого оно свое. Недаром счастье в песне «Белое безмолвие» обретает эпитет «птичье» («счастье птичье»). Счастье выступает в качестве награды за дерзость быть самим собой. В данном контексте счастье понимается В.С. Высоцким как состояние разумной свободы, естественного состояния живого существа, в котором он сам хозяин жизни, он сам творит свой мир по своим законам. И в этом мире благо предусмотрено не только для него самого. Принципы героя основаны на высших категориях справедливости и правды, естественности и свободы. И потому каждый человек почтет за счастье жить в таком мире. Как видим, понимание счастья у Высоцкого в данном контексте как состояния наивысшей степени свободы не сходится с постановкой этой проблемы в трудах философов-современников поэта, против-

поставлявших счастье и свободу и утверждавших, что свободный человек всегда несчастен (Ж. Лакруа, Э. Левинас).

Следующая, третья строфа выстраивает новые вопросы: «Что же нам не жилось, что же нам не спалось? / Что нас выгнало в путь на высокой волне?». Если ранее мы встречаем только упоминание о птицах, то теперь возникает местоимение «нас», обозначающее какую-то общность. На уровне подтекста это «нас» воспринимается как общность, к которой принадлежит сам герой, то есть людей. Он становится теперь не просто мыслящим и наблюдающим субъектом, но и действующим лицом созданной им истории. Он – один из тех «птиц», олицетворяющих собой душу человека. Он также стремится к счастью и разрушает закономерности. Жизнь «несчастливая» характеризуется героем как бессмысленная («не жилось») и беспокойная («не спалось»). Возникает мотив сна. Хороший сон, как известно, признак спокойствия и уравновешенности человека. Сон отражает психическое состояние человека и восстанавливает его психическое равновесие. В данном случае состояние сна нарушено («не спалось»). Тем самым подчеркивается беспокойство и неудовлетворенность героя. Возникает также мотив **пути**: герой пускается в путь, чтобы избавиться от своего состояния несвободы и достичь состояния счастья и свободы. Наиболее точно, на наш взгляд, мотив пути в данном произведении следует назвать мотивом **путешествия**, ибо герой совершает не что иное, как путешествие духа. Мы только следим за перемещением его души из реальности объективной в реальность субъективную. «Символическое путешествие – это приключение духа, спуск в глубины собственного Я, на встречу с самим собой, полный препятствий и небольших побед, страданий и радости и ведущий к обретению спокойствия» (193, с. 324). Стремление героя к свободе – не просто самоцель. Он пытается вырваться из рамок запретов, чтобы познать себя самого, познать сущность человеческой природы, проникнуть вглубь своего существа. Ведь именно нормы социальной жизни, в какой-то степени, скрывают истинную натуру чело-

века. Поэтому путь героя Высоцкого к свободной жизни – это путь к самому себе, навстречу Человеку в его природной сущности.

Заметим, что в путь герой отправляется «по высокой волне», то есть тогда, когда море бушует, оно неспокойно. Таким образом, возникает образ моря как неуправляемой стихии. Кроме того, «высокая волна» отсвечивает внутреннее «высокое» состояние героя, решившегося на нелегкий шаг: душа его бушует, как океан (море). Человек, попавший в эту пучину, становится беззащитным, его спасение зависит от воли случая. Океан безжалостен в своем гневе. Так и герой, решившийся на поступок, гневен и опасен для тех, кто пытается ему противостоять.

Обратим внимание на тот немаловажный факт, что героя в путь «выгнала» какая-то неопределенная сила. Она никак не называется и не обозначается. Одно мы можем констатировать с уверенностью: это сила, разрушающая каноническое и создающая индивидуальное, уникальное, идея свободной личности.

Н. Жюльен отмечает, что «мифологическое путешествие символизирует **зов судьбы...**» (193, с. 324). С этих позиций и путешествие героя Высоцкого приобретает новый смысл. Весь *путь-путешествие* героя можно также представить как путешествие его по «зову судьбы». Эта судьба выступает как личная ноша каждого человека. Он и жизнь свою проживает, стремясь к выявлению этой судьбы, то есть заложенной в себе сущности. Как видим, судьба здесь понимается позитивно. Это уже не Рок, карающий человека, а истинная внутренняя сущность индивида, определяющая ход его жизни. И человек в данном случае не выступает против судьбы, а, наоборот, следует за ней, подчиняется ее «зову». И именно этот зов ведет его к настоящей свободе, к познанию самого себя. Путешествие героев Высоцкого можно отобразить посредством разбиения его на три стадии. С каждой из предложенных стадий связаны определенные архетипические образы. На первой стадии мы наблюдаем мировую катастрофу: птицы вопреки естественным законам

природы летят не на юг, а на север. Так «зов» проявляется в облике птиц. Символом средней стадии выступает *плавание*. Это промежуточное состояние между первой и третьей стадиями. По сути дела, оно и является определяющим. Выйдя из этого опасного состояния, выдержав все испытания, герой достигает желаемой цели, третьей стадии. Плавание представлено как состоянии тревоги. Эта тревога всегда сопутствует духовному развитию. Она сопровождает любое преодоление ограниченности собственной личности и расширение духовных горизонтов. (Например: «Что же нам не жилось, что же нам не спалась? / Что нас выгнало в путь по **высокой волне**? / Нам сиянье пока наблюдать не пришлось, - / Это редко бывает – сиянья в цене!»). В конце этого процесса индивидуализации, когда все барьеры преодолены и стерты ограничения, возникает собственное «Я», сумевшее достичь желаемой сферы реализации своих способностей. Символами собственного «Я» становятся *север, воля, кто-нибудь, снег без грязи, сиянье*.

Образ сиянья возникает как тоска по редким проблескам истины: «Нам сиянье пока наблюдать не пришлось, - / Это редко бывает – сиянья в цене!». Символ *сиянья* может заключать в себе различные смыслы. Во-первых, оно может быть интерпретировано буквально как сиянье льда Севера, который обозначен в песне как страна свободы и воли. С этой позиции восприятия данного образа открываются и другие сопутствующие грани смысла: сиянье можно увидеть редко («Это редко бывает»...) в силу того, что не каждый способен выдержать все испытания: и физические, и моральные. Семантика **полета**, присутствующая в произведении, акцентирует внимание на физических трудностях достижения цели, моральные испытания выражаются в самостоянье человека, в силе воли. Во-вторых, сиянье можно понимать как характеристику того свободного пространства, в которое стремятся действующие субъекты. С этой точки зрения мы можем охарактеризовать два полюса жизни субъектов: жизнь несвободная и жизнь свободная. Первая в противовес второй завуалирована темными мрачными тонами, по-

этому вторая выступает как огромное скопление света, вследствие чего «сиянье» обретает семантику торжества света, радости. И отсюда мир свободы – это мир торжества света и справедливости, обнажения пороков темного, тусклого мира. В-третьих, можно напрямую отождествлять сиянье с истиной.

Интерпретация понятия «сиянье» в данном тексте может быть различной, но нам наиболее верными кажутся те, что указаны выше. Наши предположения исходят из самой сути слова «сиянье»: «Яркий свет, излучаемый или отражаемый чем-либо» (202, с. 709).

Новая строфа несет в себе новую антиномию, с другой стороны раскрывающую взгляд героя на мир. Эта антиномия выглядит следующим образом: *тишина, безмолвие* ↔ *звук*. Отсутствие звука воспринято как отрицательное, чуждое состояние и приравнено к пустоте. Тишина – это пустое пространство, поле, в котором герой не может проявить себя. Это статическое замкнутое состояние самого героя, мешающее выплеску его индивидуальной уникальной энергии, его чувств, действий и волеизъявлений. В этом состоянии умирает всякое движение, как физическое, так и духовное. Заметим, что птицы теперь уже конкретизируются в своем названии. Теперь это не абстрактные птицы вообще, а чайки. Интересен также момент отделения «нас» от «чаек». Если ранее герой был частью «птиц», одним из них, то теперь это уже два разных сообщества: птицы и люди отграничиваются друг от друга. Кроме того, эти чайки ассоциируются с молниями, а молнии, как известно, это маленькие **сияния**. Таким образом, отделив себя от птиц, герой в составе другого сообщества (людей) наделяет чаек признаками своего выдуманного мира свободы – сиянием. Отсюда и сами чайки выступают символом свободы. Чайки в море – примета хорошая, она извещает моряков о приближении берега. С этой позиции вся ситуация в песне «Белое безмолвие» может расцениваться как путешествие героя по воле Рока («Что нас **выгнало** в путь по высокой волне?») в мир своей мечты.

Ситуация, обрисованная в IV строфе продолжает свое развитие дальше: «Тишина... Только чайки – как молнии...». Этот фрагмент образует двойное дно в своей семантике. С одной стороны, в сознании возникает картина, когда моряки сбились с курса и потеряли путь к земле, а чайки приносят им добрую весть о близости этой земли. Тишина здесь символизирует тишь, гладь на море и в душах людей, момент отсутствия борьбы и сопротивления. С другой стороны, в описанной ситуации моряки – это герой и его сообщники в атмосфере полного непонимания со стороны окружающих людей. Корабль – олицетворение некоего пространства духовного единства, средство передвижения и сохранения своего «Я» в море безликих, несвободных людей. Гладь морская – атмосфера равнодушия и непротивления, тишина, беззвучие, приравняемые к душевной пустоте. Чайки – знак мира, желанных звуков и свободы, вестник скорого достижения намеченной цели, а в самом общем смысле – символ свободы.

Учитывая вырисовавшийся подтекст, получаем и объяснение строки «Пустотой мы их кормим из рук» (т.е. чаек). Возникает мотив «кормления», **самоотдачи, отдачи, жертвы**. Если учесть также, что чайки – птицы, понимаемые в символике как душа и знак свободы, то получается следующий смысл: герой пытается насытить душу свою не конкретной животной, а так называемой пищей для ума, мыслями и силой воли, чтобы продолжать начатое путешествие души в мир своих грез. И даже тогда, когда «кормить» уже нечем, он питает свои мысли «пустотой», то есть тем, что его окружает, последним, что он может дать. В этом контексте рождается также мысль и о том, что достижение положительного результата в своих намерениях, в конкретном случае – достижение состояния свободы, невозможно без постоянной, настойчивой работы над собой, подпитки своих идей. Образно говоря, в конце тоннеля должен быть свет, зовущий наружу и не дающий покоя и расслабления. С другой стороны, кормить пустотой – все равно что ничем не кормить. Обозначается ситуация, когда герою хочется поддержать птиц, по-

делиться с ними, но у него нет не только обычной пищи, но и духовной. Это признак апатии и опустошенности.

И снова, как и вторая строфа, четвертая заканчивается мыслью об обязательной награде за все муки и лишения: «Но наградой нам за безмолвие / Обязательно будет звук!» Эти строки могут расцениваться как синонимичные по смыслу известной всем поговорки: «Кто ищет, тот всегда найдет». Награда у Высоцкого – то, что коренным образом противоположно обыденной жизни человека. Она антонимична по отношению к реальности, окружающей героя. Речь о награде заходит во II, IV, VI и VIII строфах, и каждый раз награда – одна из составных частей той или иной оппозиции.

II. ... И найдут они **счастье** птичье *несчастье ↔ счастье*
Как **награду** за дерзкий полет.

IV. ... Но наградой нам за **безмолвие** *безмолвие ↔ звук*
Обязательно будет **звук**!

VI. ... И наградой за **ночи** отчаянья *ночь ↔ день*
Будет вечный полярный **день**!

VIII. ... Чем наградой за **одиночество** *одиночество ↔ кто-нибудь*
Должен **встретиться кто-нибудь**!

Как видим, награда – это «счастье», «звук», «день» и обязательное наличие рядом «кого-то», кто поймет и пойдет тем же путем, что и сам герой. (ср.: «Он не вернулся из боя»). Все эти понятия образуют в своей совокупности характеристику жизненного пространства, выступающего для героя ипостасью истинной свободной жизни. Постепенно в своем стремлении и поиске (на протяжении всего произведения) герой приобретает одну награду за дру-

гой и, в конце концов, достигает своей цели. Воображаемый идеальный мир представляется следующим образом: в душе героя царит полная гармония («счастье»), окружающая субъективная реальность наполнена звуками, значит, движением, жизнью («звук»); астрономическое деление времени на день и ночь отсутствует, превалирует день, как обозначение светлого, чистого, безгрешного мира. «Свет означает "сознание"» (210, с. 443), а, следовательно, и жизнь в свете – жизнь, основанная на осознании индивидом своих и чужих прав и свобод («день»). Но мир этот предназначен не для одного человека, в нем обязательно должен быть еще «кто-нибудь». Герой тем самым не отделяет себя от сообщества людей, не пытается отъединиться и существовать отдельно в воображаемом мире. Он осознанно идет на обличение законов объективной реальности, создает и обосновывает свои параметры жизни и зовет, призывает людей стремиться к этим, на его взгляд, истинным канонам. Это попытка вывести человечество из тупика апатии и безволяности.

Объективная реальность, наоборот, содержит в себе характеристики, противоречащие организации истинной сущности вещей. В ней нет звуков (статическое пространство), нет движения (как внешнего, физического, так и внутреннего), в нем царит дисгармония, постоянные терзания и сомнения, беспокойство, превалирует ночь как «ужасающий символ цивилизации» (210, с. 347). «Ужасна та вечная ночь, та вечная темнота, после которой не наступает дня, когда исчезает время, и человек не видит света земного. Значит, он умер. Ночь – один из символов умирания» (210, с. 348). У Высоцкого день не наступает вслед за ночью и наоборот, в его мире эти понятия существуют отдельно друг от друга, образуя оппозицию. Они – антагонисты и не могут вернуться к своему чередованию. Каждое из этих понятий несет в себе печать окружающего мира и мира мечты героя.

Вернемся и продолжим анализ песни с V строфы. Здесь продолжает свое развитие мотив **сна**. Если в третьей строфе читаем: «что же нам не спалось?», то теперь это состояние без сна характеризуется несколько иначе, а

именно в цветовой палитре. Сон у Высоцкого в контексте данного произведения – признак состояния человека. Герой видит только «*белые сны*» и такое состояние приравнивается к состоянию «не спалось», то есть такой («белый») сон – это не сон. А отсюда и вытекает состояние «невыспавшейся» личности: угнетенность, усталость, неудовлетворенность. Все краски мира стерты, остается только белый цвет как замена и альтернатива всему: «Как давно снятся нам только белые сны - / Все иные оттенки снега замели...» Белый цвет становится синонимом черного и выступает в своем отрицательном проявлении по своей семантике в данном контексте. С этой позиции белый цвет – «знак смерти». Для героев Высоцкого *белый сон* выступает как пустой сон, в котором царят призраки реалий окружающей объективной действительности, рисующие во сне отношения и связи чуждого и чужого мира. «**Только** белые» сны подчеркивают единообразие, отсутствие всего того, что выходит за рамки установленных законов. Это атмосфера подчинения и непротивления, преобладание общего над единичным и подавление второго первым. Заметим, что понятие снега раскрыто в данном случае в следующем ракурсе. Снег здесь покрывает все пеленой, скрывает какие-то стороны жизни (См. «Все иные оттенки снега замели...»). Он создает иллюзию объективного мира. От такой белизны действующие субъекты слепнут: «Мы ослепли – темно от такой белизны...». Эти «белые сны» вырабатывают у героев соглашательскую позицию и закрывают глаза на все ее погрешности. Герои перестают замечать свою ограниченность и, в конечном итоге, должен возникнуть человек, полностью закрепощенный и неспособный на свободный поступок. Прозрение видится герою от черного цвета: «Но прозреем от **черной** полосы **земли**». Как видим, понятия *черный* и *белый* как будто поменялись местами и смыслами. Белый цвет символизирует абсолютную душевную пустоту, темноту, одиночество, а черный – абсолютную полноту, множественность, душевное прозрение и возрождение. «Главное значение черного – тьма и **зарождение во тьме**. Символический ряд включает комплекс идей:

материнство – плодородие - тайна – смерть» (210, с. 531 – 532). У Высоцкого в черном цвете заложена, на наш взгляд, именно идея материнства – плодородия. Это подтверждается сочетанием черного цвета с землей. И отсюда вытекает образ Земли-матери, рождающей новую жизнь и выводящей героев из заблуждения. Она – источник жизни, она возвращает героя в видимый мир, открывает глаза на все происходящее вокруг. Земля – среда в которой произрастает брошенное в нее семя. Отсюда она символизирует в песне «Белое безмолвие» рождение идеи свободы, независимости, естественной жизни. Как видим, поэт отбирает в символике земли лишь позитивные стороны смысла, отбрасывая ее амбивалентную сущность. Вкладывание в смысл понятий «черный» и «белый» противоположных их собственной семантике значений произошло в результате использования поэтом оксюморона «темно от такой белизны».

Далее разворачивается характеристика состояния героя после прозрения: «Наше горло отпустит молчание, / Наша слабость растает как тень, - / И наградой за ночи отчаянья / Будет вечный полярный день!» Возникает мотив сдавленного *горла* (87, с. 186), который поясняет состояние героя до и после прозрения. В первом случае горло героя и его единомышленников было сжатым, в результате чего они были лишены права голоса, права высказываться, говорить о своих мыслях и идеях. Недаром самое первое, на что указывает автор после прозрения, - это горло, свобода говорить. Для него это самое главное и важное орудие в борьбе за свои идеалы. Получив свободу слова, герой обретает постепенно и свободу поступков. Соответственно, прозревший герой обладает правом голоса и имеет возможность стремиться и достичь своей цели. Горло здесь орган человеческого тела, превосходящий по своей функциональной значимости все другие части тела. Может быть, такую определяющую роль оно играет в песне Высоцкого потому, что сам Высоцкий был поэтом и для него самого это было единственное оружие в борьбе за свою идею. Со сдавленным горлом возникает ассоциация о скованно-

сти, ограниченности, статичности, а с освобожденным горлом, наоборот, - о раскрепощенности, безграничности и динамике. Все эти характеристики также входят в описание объективной и субъективной реальностей, существующих в сознании повествующего субъекта.

В этом отношении становится более понятной сущность оппозиции четвертой строфы: *безмолвие* ↔ *звук*. Мир звука – это не просто беспорядочные звуки, хотя, возможно, и они тоже, но это звук человеческого голоса. В более конкретном своем выражении оппозиция *безмолвие* ↔ *звук* может быть представлена как *молчание* ↔ *звук*. Отсюда и мир мечты героя – мир свободы слова, права голоса в первую очередь. Смысл, заложенный в данной строфе, позволяет также детализировать, продолжить синонимический ряд, образовавшийся в четвертой строфе: *тишина* = *пустота*. Теперь мы можем добавить: *тишина* = *пустота* = *молчание* = *отчаяние*. Как видим, важным приемом поэтического мастерства В.С. Высоцкого выступает постоянное **нанизывание символических синонимов** по ходу повествования. В конце произведения в результате получается максимально точная и полная характеристика всех заложенных оппозиций, а значит, и описание всей ситуации. Поэт на протяжении всей песни как бы подбирает новые, более яркие, образные понятия для обрисовки ситуаций. И их совместное наличие и взаимодополняемость создают богатый образный мир всей песни.

Далее в VII и VIII строфах продолжается это нанизывание. В VII строфе вырисовывается следующая синонимическая цепь: *север* = *воля* = *надежда* = *страна без границ* = *снег без грязи* = *жизнь без вранья*. Каждое из этих понятий вносит свои смыслы в обозначении лица, к которому стремится герой. Север предполагает большое открытое пространство, простор, а значит, волю, свободу. Этот простор не имеет видимых границ, и поэтому в воображении героя эта страна без границ становится идеалом человеческого бытия. Как было указано выше, важным составляющим свободного бытия человека выступает его горло, голос. Теперь этот момент опять-таки конкре-

тизируется, обнажается до самой своей глубокой, истинной сущности. Автор как бы отбрасывает лишние оттенки смыслов и оставляет единственно возможный и востребованный вариант созданного образа, символа или понятия. Говорящий субъект не имеет права лгать: «Снег без грязи – как долгая **жизнь без вранья**». Человек свободный обязан говорить только правду и не лгать ни единым словом. (Ср.: «Ни единой буквой не лгу...»). В этой связи в определении понятия свобода вносится новый оттенок: свобода это не своеволие, не произвол, она имеет свои ограничители: ты можешь говорить, но только истину. Здесь намечается та тонкая, незаметная для многих грань между понятиями свободы и своеволия (или произвола). Первое предполагает ответственность за свои поступки, второе такой ответственности не имеет. Где же эта грань? Как понять границы свободы? В ответах на возникшие вопросы, думается, определяющую роль играет уровень нравственности самого субъекта.

Обратим внимание на то, что понятие *снег* встречается в тексте дважды, но во втором случае это понятие вбирает в себя несколько иной смысл, нежели в первом. Теперь это «Снег без грязи – как долгая жизнь без вранья». Здесь снег – символ чистоты и непорочности, правды.

В этой же VII строфе возникает образ *ворона* и *воронья* как собирательного обозначения. В отношении данного контекста мы полностью согласны с высказыванием Е.В. Купчик о том, что ворон у Высоцкого «предстает птицей смерти» (63, с. 545). Особое значение получает мотив *выклеивания глаз* вороном у жертвы. Он имеет под собой мифологический подтекст, согласно которому ворон «как трупная птица черного цвета», «демоничен», связан со смертью, «выступает вестником зла». Он принадлежит сразу трем мирам: небу, земле и загробному царству, поэтому является «медиатором между верхом и низом» (198, с. 245). В этом смысле новую разработку получает проблема *цвета*. Если в предыдущих строках мы наметили оппозицию *белый цвет ↔ черный цвет*, где первая ее составляющая несла на себе

негативный оттенок смысла, а вторая положительный, то теперь наблюдается совершенно противоположная картина. Белому цвету возвращается его чистота и непорочность, а черному – темнота и грязь. Отсюда вытекает мысль о неправильной организации мира, из которого герой «пускается в путь» в поисках свободы. В нем векторы направлены в противоположные стороны. В мире же свободы все становится на свои места и называется своими именами. Вороны в тексте противоположны чайкам, встречавшимся в IV строфе, они привязаны к пространству объективной реальности и выступают его основными атрибутами. Воронье – антагонистическая карающая сила по отношению к самому герою и его сообщникам. В сознании героя они выступают как сила, отбирающая зрение духовное, уничтожающая путь к прозрению. В свободном мире воронье отсутствует, а значит «Воронье нам не выключает глаз из глазниц - / Потому что не водится здесь воронья». Воронье здесь ассоциируется с организаторами и приверженцами каких-либо устоев жизни и идеологии вообще. Они являются ограничителями человека, пытаясь навязать свои правила. Они и «закрывают» глаза тысяч людей на многие пороки выдуманной ими системы, провозглашая ее одну в качестве единственно возможной.

Последнее требование, которое поэт предъявляет к миру свободы – это наличие единомышленников: «Должен встретиться кто-нибудь!», наличие «Другого», который не вступает с «Я» в конфликт или противоречие. Это потребность иметь собеседника, того, кто услышит твой голос и поймет и поддержит твои идеи. Это в каком-то смысле второе Я самого героя. В трудных условиях отстаивания своей позиции, в путешествии в мир свободы человек должен быть стойким, не поддаваться дурным воздействиям, не «верить в дурные пророчества». Эти «дурные пророчества» выступают в качестве силы, влияющей на идеи человека. Чтобы не верить им, порой требуется слишком большая сила воли. Не каждый может найти в себе силы противостоять. Поэтому не все могут вырваться из рамок своего существования.

По-новому воспринимается понятие снега. Оно открывает в себе новые смысловые оттенки. Теперь снег содержит в себе семантику холода, ведущего к смерти: «В снег не лег ни на миг отдохнуть». Как видим, одно понятие в пределах одного подтекста, употребляясь несколько раз, каждый раз вбирает в себя новые грани смысла, порой противоположные друг другу. Выделим этот момент как особенность поэтического мастерства В.С. Высоцкого и обозначим ее как **обогащение смысла образа, понятия за счет употребления его в нескольких значениях** в пределах одного поэтического текста.

Глава 4. Семантика образов и мотивов, развивающих проблему свободы в песнях В.С. Высоцкого

§ 1. Выражение тотального несогласия с миром: *«все не так»*

Выражение «тотального несогласия с миром» (116, с. 157) находит свое воплощение в песне **«Моя цыганская»** (1967/68), своеобразным рефреном которой выступает оценочно-смысловой компонент «все не так». Меняется пространство вокруг лирического героя, но не меняется формула его восприятия: во всех сферах и пространствах она остается неизменной. Песня открывается беспокойным, тревожным сном лирического героя, с надеждой полагающего, что утром все переменится и станет на свои места, т.к. известно, что утро вечера мудренее. Но надежды его оказываются напрасными:

...Но и утром **все не так**,
Нет того веселья:
Или куришь натошак,
Или пьешь с похмелья.

Окружающий лирического героя пространственный план меняется: перед нами кабаки и церковь. И все это в одной строфе. Не парадоксально ли это? Два полюса жизни, две противоположности у Высоцкого сосуществуют в одной плоскости. Герой отвергает кабаки, являющиеся своеобразным «раем для нищих и шутов», он же ощущает себя в них «птицей в клетке». Он подвергает сомнению и непорочность церкви, где, как и в кабаке, стоит «смерд» и «полумрак»:

... В церкви смерд и полумрак,
Дьяки курят ладан...
Нет, и в церкви все не так,
Все не так, как надо!

Далее пространственная перспектива снова меняется: герой оказывается на горе, на том месте, откуда ближе к Богу, над всеми, но и здесь чего-то не хватает:

...Хоть бы что-нибудь еще...

Все не так, как надо!..

Затем герой попадает в поле – чистое пространство, символизирующее открытый, свободный, безграничный мир. Но поразительно то, что «...**Света – тьма, нет Бога!..**».

Здесь много «света», но это не божественный свет, это ложь, подменившая своей видимостью правду: свет без Бога героя не удовлетворяет.

Далее возникает мотив дороги, символизирующий собой, вероятно, дорогу жизни самого героя. Она ведет из «чистого поля» к «плахе с топорами»:

Вдоль дороги – лес густой

С бабами – ягами,

А в конце дороги той –

Плаха с топорами.

Л.Я. Томенчук предпочитает говорить в этом случае о том, что это «движение по дороге не есть движение к цели», а «образы дороги и бездорожья не являются антонимами» (103, с. 125). Это очень верное, на наш взгляд, наблюдение, поскольку действительно герой в песне не стремится к цели, к ее достижению. В повествовании скорее всего преобладает констатация фактического несоответствия действительности внутренним запросам индивида. И эта констатация распространяется и на описание дороги как ложного пути в неправильном направлении. В.Ю. Чибриков сравнивает дремучий лес и непроезжую дорогу с образом страны, которая движется по этой дороге к «плахе с топорами» (110, с. 69). Думается, и такое восприятие имеет место быть. Главное, что объединяет все попытки интерпретации данного текста, – это мысль об осознании героем неправильности и несправедливости, неистинности сложившегося социального окружения героя.

Дорога жизни представляется герою дальней и в какой-то степени бессмысленной. Густой лес символизирует собой непроходимость, темноту, через которую нельзя пробраться. На этом пути герой безволен. Возникает мотив *судьбы*: герой, даже если хочет, не может свернуть с намеченного ему пути. По жизни его ведет не собственная воля, а судьба, от которой не уйти. И в конечном итоге – «плаха с топорами», символизирующая Высший Суд над героем. Но удовлетворяет ли все это героя? Ответом на поставленный вопрос является заключительная строфа:

Где-то кони пляшут в такт,

Нехотя и плавно.

Вдоль дороги все не так,

А в конце – подавно.

Герой выступает против существующего устройства мира. По его мнению, дорога не должна быть окутана темным лесом, который не позволяет самому выбрать путь, а заставляет идти по предназначенному судьбой. Человек волен сам выбирать свою «дорогу» – таково утверждение автора. «Конец дороги» также не устраивает героя. Высший Суд для него – не обязательно «плаха с топорами». Именно благодаря свободе, способности человека действовать в соответствии со своими интересами и целями, опираясь на признание объективной необходимости, а главное, тому, **как**, в **какой** степени человек сумел ее реализовать в своей жизни, благодаря этому и оценивается жизнь человека. Она получает такой смысл, который ведет к иному концу, нежели «плаха с топорами».

Мы рассмотрели несколько пространств, ипостасей реального мира, окружающего лирического героя, но ни одно из них не удовлетворяет героя. Окончательную бесповоротную оценку получаем в последних строках заключительной строфы:

... И ни церковь, и ни кабак –

Ничего не свято!

Нет, ребята, **все не так!**

Все не так, ребята...

Оказывается, все дело в том, что во всех окружающих героя пространствах он искал то, что **свято**, но нигде его не оказалось. Вся действительность противоположна святости: даже церковь утратила ее. Все в реальной жизни потеряло свой истинный, «святой» смысл. И этой жизни герой не принимает, потому что чувствует себя в нем «как птица в клетке». Это не что иное, как ограничение свободы героя. В сложившейся реальности он не может проявлять свою волю, потому что свобода воли ограничена. Если она ограничена, значит, герой вынужден поддаться существующему ходу вещей и идти по указанной дороге. Тогда и конец дороги один – «плаха с топорами». Человек пришел в мир, чтобы идти своей дорогой, проявляя свою волю, в противном случае он сам убивает свою жизнь. Позиция несогласия с общим положением дел и выражена в песне «Моя цыганская». Ценными в этом плане становятся наблюдения Н.М. Рудник, отметившей, что в данном произведении «основу сюжета составляют чувства и мысли, присущие русской ментальности, архетипические. Тоска, маета, выход из которых лишь в стремительном движении, бешеной скачке, разудалой пляске – одно из наиболее характерных ощущений русского человека с живущим в его душе иррациональным началом» (82, с. 122). В реальном мире, получившем оценку Высоцкого – «все не так», правит «карнавал», когда люди надевают маски. Стихотворение «**Маски**» (1971) открывается словосочетанием, вмещающем в себя две несовместимые противоположности:

Смеюсь навзрыд – как у кривых зеркал, -

Меня, должно быть, ловко разыграли:

Крючки носов и до ушей оскал –

Как на венецианском **карнавале!**

«Смеюсь навзрыд» – оксюморон, вобравший две грани: лицо и маску. Маска смеется, а лицо плачет навзрыд. Таким образом, человеческое лицо –

не просто лицо, оно отражает внутренний мир человека. Лицо не может плакать: навзрыд рыдает человек, который испытал глубокое потрясение. Для Высоцкого лицо человека – это его внутренняя сущность. Маска же не имеет этой внутренней сущности, она слепок с чьего-то образа, ею закрывается настоящее лицо. Происходит подмена внутренней сущности человека внешними проявлениями. Налицо мотив *маскарада*.

В мире, где все люди в масках, возникает оппозиция «норма ↔ маска». Причем, «норма» оказывается исключительным явлением. Система уже не верит в существование «нормальных лиц», без масок, и потому обычное лицо принимается за маску:

Вокруг меня смыкается **кольцо** –
 Меня хватают, вовлекают в пляску,
 Так-так, **мое нормальное лицо**
 Все, вероятно, **приняли за маску**.

Человек без маски противопоставляется людям в масках. Это противостояние продолжается до тех пор, пока первый из них не откажется от своей воли и наденет маску, потому что «маски» не терпят «нормы», они вовлекают в свою орбиту, пытаясь подменить лицо «маской». Вокруг героя образуется замкнутое пространство – кольцо, круг, вырваться из которого может только человек с большой силой воли. И герой осознает, что жизнь в этом ограниченном пространстве – подлог, обман:

Петарды, конфетти... Но **все не так**, -
 И маски на меня глядят с укором, -
 Они кричат, что я опять – **не в такт**,
 Что наступаю на ноги партнерам.

Уже само осознание героем неприятия предлагаемой жизни без лица говорит о наличии у него силы воли. Он стоит перед выбором:

Что делать мне – бежать, да поскорей?
 А может, вместе с ними веселиться?..

Выбор того или иного решения зависит от целей и мотивов, которыми руководствуется субъект. Следовательно, цель жизни героя коренным образом отличается от цели жизни тех, кто превратил жизнь в своеобразный карнавал. Что значит жить под маской?

Все в масках, париках – **все как один**,
 Кто – сказочен, а кто – литературен...
 Сосед мой слева – грустный арлекин,
 Другой – палач, а каждый третий – дурень.

Это значит, быть «как все», не проявляя своей индивидуальности, своей воли. Маска – это жизнь по заданному трафарету, будь то жизнь арлекина, палача, дурня или еще кого-либо. Весь ход жизни этих героев и ее финал давно и всем известны. Надевая маску, человек тем самым отказывается от своей индивидуальности, идет по проторенной дорожке. Таким образом, собственное своеобразие пытаются заглушить в себе сами люди, отказываясь от своей индивидуальности и преображаясь в безжизненную маску. Сама **жизнь под маской** становится синонимом **смерти**. Лирический герой В. Высоцкого не принимает этой жизни-смерти, понимая как опасно, казалось бы, безобидное надевание маски: ведь маска может «срастись» с лицом:

Один себя старался обелить,
 Другой – лицо скрывает от огласки,
А кто уже - не в силах отличить
Свое лицо от непрременной маски.

и далее:

А вдруг кому-то маска палача
Понравится – и он ее не снимет?
Вдруг арлекин навеки загрузит,
Любуясь сам своим лицом печальным,
Что, если дурень свой дурацкий вид
Так и забудет на лице нормальном?!

Протест героя слышен в следующих строках:

Я в хоровод вступаю, хохоча, -
И все-таки **мне беспокоит с ними...**

и:

Как **доброты лица не презвать,**
Как **честных отличить** наверняка мне?..

Он понимает, что жить, скрывая свое лицо, намного легче. Можно **ка-**
заться не тем, кто ты есть на самом деле, извлекая из этого какую-то выгоду,
но теряя свою индивидуальность. Однако принять этого герой не может. Он
готов жить «со своим лицом», не защищаясь маской от «плевков и пощечин»,
а значит, сохраняя свою свободу:

Я в тайну масок все-таки проник,
Уверен я, что мой анализ точен:
Что маски равнодушия у иных –
Защита от плевков и от пощечин.

Защищаться с помощью маски – значит, спастись, струсить перед воз-
никающими трудностями. К концу произведения описываемая конкретная
ситуация перерастает в обобщенную характеристику всего существующего
уклада жизни, где «все как один», «все научились маски одевать». Событие
обретает обобщенно-метафорический смысл.

§ 2. Образно – символическая семантика *линии* как основной пре- грады в творчестве поэта

Герой песни «Горизонт» (1971), как видно уже из первой строфы, - че-
ловек с конкретными потребностями и целями, которые он четко и беспово-
ротно поставил перед собой:

Ругайте же меня, позорьте и трезвоньте:
Мой финиш – горизонт, а лента –

край земли.

Я должен первым быть на горизонте.

В реальности эти цели вряд ли достижимы, и тем не менее герой идет против всех:

Условия пари **одобрили не все**, –

И руки разбивали неохотно.

Такая решительная интонация и позиция героя раскрывает его сущность: перед нами человек, обладающий внутренней нравственной свободой. Он обладает ею постольку, поскольку сохраняет реальную возможность **выбора**. Кроме того, герой обладает огромной силой воли. Данная цель действия выбирается им не потому, что он хвастун, а потому, что она соответствует его принципам и нормам. Для него характерно переживание «**я должен**», а не «**я хочу**».

Правила пари прямолинейны:

Условье таково: чтоб ехать – **по шоссе**,

И только **по шоссе – бесповоротно**.

Ехать «бесповоротно», только «по шоссе» – значит, подчиниться существующему ходу вещей, отказаться от собственного выбора. И снова перед нами попытка **ограничить** сферы действия героя, поставить ему такие условия, при соблюдении которых он не сумеет достичь поставленных целей. Сначала герой все же пытается соблюдать главное условие пари:

Наматываю мили на кардан

И еду **параллельно** проводам.

Он едет прямо по шоссе, однако замечает, что, следуя правилам игры, он попадает в ловушку: его контролируют и пытаются мешать:

Но то и дело **тень перед мотором** –

То **черный кот**, то **кто-то в чем-то черном**.

Окружение лирического героя однолико и одноцветно: это тень, черный кот или кто-то в чем-то черном. Преобладание темных тонов представ-

ляет движение героя к горизонту как путь из мрака несвободы на свет свободы.

При отказе от собственной воли герой подчиняет себя **судьбе**, вынужден стать фаталистом: черный кот – плохая примета. Тот, кто верит в приметы, не живет своей волей, свободно, он полностью подчинен. Такая опасность возникает и перед героем песни. Кроме того, что герой четко определил свои цели, он способен реально взглянуть на сложившуюся ситуацию и оценить действия тех, кто настроен против него. Примечателен тот факт, что герой в этой гонке не имеет единомышленников. Все вокруг – его соперники. Их много и они олицетворяют собой унифицированную массу людей, пытающихся помешать лирическому герою вырваться из этой обезличенной массы.

Я знаю – мне не раз в колеса палки ткнут.

Догадываюсь, в чем и как меня обманут.

Я знаю, где мой бег с ухмылкой пресекут

И где через дорогу трос натянут.

Но все эти препятствия не пугают героя:

Но стрелки я топлю – на этих скоростях

Песчинка обретает силу пули, -

И я сжимаю руль до судорог в кистях –

Успеть, пока болты не затянули!

Проявляется, таким образом, позиция **несмирения**, нежелания подчиниться, отступить от собственных целей. Но что это?:

Наматываю мили на кардан

И еду **вертикально** проводам ...

Увидев несправедливость со стороны противника, герой отказывается от соблюдения правил игры. Теперь его уже ничто не может остановить. Он выбирает те способы, которые **сам** считает нужными и правильными. Он преодолевает все преграды и торжествует:

Я голой грудью рву натянутый канат, -

Я жив – снимите черные повязки!

Самое поразительное то, что в конечном итоге герой способен признать недостижимость поставленной перед собой цели, но она соответствует его принципам и нормам и не может быть другой ни при каких обстоятельствах!

Мой финиш – горизонт – по-прежнему

далек,

Я ленту не порвал, но я покончил

с тросом, -

Канат не пересек мой шейный позвонок,

Но из кустов стреляют по колесам.

Для чего же тогда вся эта затея? Зачем герой согласился на такое пари? Ответ – в устах самого героя:

Меня ведь не рубли на гонку завели, -

Меня просили: «Миг не проворонь ты –

Узнай, а есть предел – там, на краю

земли,

И – можно ли раздвинуть горизонты?»

Разгадка в том, что герой согласился на пари не только из-за своих принципов и азарта, но и ради тех, кто «просил» его узнать – «можно ли раздвинуть горизонты». Это как раз тот момент, когда истинно свободная личность, обладающая силой воли, просто не может действовать по принципу «я хочу» / «я не хочу». Для такой личности в данном плане нет выбора. Она неизбежно действует по принципу должествования – «я должен». «Я должен», потому что я свободен. Герой вступает в игру для того, чтобы поддержать, не убить, оправдать веру людей в то, что «можно раздвинуть горизонты». Таким образом, песня обретает глубокий философский смысл. Помимо того, **самим поведением** на протяжении всей гонки он доказал возможность реализации метафоры «раздвинуть горизонты», он показал, что человек, обладающий

сильным характером, крепкой волей, может стать свободным и выйти за рамки, навязываемые не-свободой. Последнее четверостишие может быть понято именно в таком ракурсе:

Наматываю мили на кардан
И пулю в скат вклеить себе не дам.
Но тормоза отказывают, - кода!
Я горизонт промахиваю с хода.

Герой все-таки «пересек горизонт», он проявил позицию сопротивления, не-смирения с окружающей средой, действуя в соответствии со своим мировоззрением. Внутренне герой достиг поставленной и требуемой от него цели. Внешняя ситуация – это реализация внутренних побуждений героя. Она – лишь фон для глубокой внутренней работы, которая совершается свободным человеком каждый момент его жизни. Весь смысл песни замечательно, на наш взгляд, обозначила Л.Я. Томенчук, назвав движущей силой финальной строки «освобожденную энергию движения – без запретов и следов». «Движение по жизни безусловно и неостановимо, оно – свойство жизни, в которой не может быть остановки как цели. Это и есть то новое знание о жизни, которое обретает герой в финале текста» (102, с. 305).

«**Чужая колея**» (1973), как и многие другие песни, аллегорична: колея подразумевает под собой проторенную общую дорогу жизни и отвергает индивидуальный путь. Перед нами вариант мотива «*безвыходности, жизненного тупика, бессмысленного движения*» (81, с. 125).

В центре песни – герой, пытающийся выбраться из «чужой колеи», то есть жить «не как все», своей жизнью.

Сам виноват - и слезы лью, и охаю:
Попал в **чужую** колею
глубокую.

Как и в песне «Моя цыганская», где дорога жизни героя обставлена темным лесом и нет возможности свернуть с нее, в данной песне своеобраз-

ным пространственным ограничителем выступает определенная **линия**, «колея», из которой «не выбраться». Тот же мотив обнаруживается и в песне «Горизонт», где дорога жизни предлагается герою как дорога «по шоссе», «параллельно проводам». Но, как и во всех вышеперечисленных случаях, герой песни «Чужая колея» пытается найти **свой** путь, свою дорогу жизни, он пытается «выбраться» из навязанной колеи.

Герой обладает некой **свободой**, поскольку сохраняет реальную возможность **выбора** и предпочтения. Он **сам выбирает** свои **цели**, однако на пути к этим целям «попал в чужую колею».

Я **цели** намечал свои
на **выбор** сам –
А вот теперь **из колеи**
не выбраться.

Уже в самом начале песни возникает оппозиция «*свое - чужое*» (84, с. 274 – 280), которая получает свое развитие и разрешение на протяжении всей песни. «*Чужое*» обладает отрицательными характеристиками, это та колея, по которой герой вынужден ехать против своего желания. Однако не все так плохо в этой «*чужой* колее»:

Но почему **неймется** мне
нахальный я, -
Условия, в общем, в колее
нормальные...

Сам себя герой упрекает в том, что ему «неймется» в этой колее, ведь условия там, в общем приличные:

Отказа нет в еде – питье
В уютной этой колее.

Даже эпитет, используемый для характеристики этой колеи – «уютная». Почему же она все-таки не устраивает героя? Да, условия в ней нормальные, сама она «уютная», но это не то, чего ищет герой, не то, чего требует его

личность. Эти условия не соответствуют его принципам, ведь в колее герою предназначено движение только в одном направлении:

Желаешь двигаться **вперед** –
пожалуйста!

Кроме того, попадание в эту общую колею грозит тем, что герой может стать «как все», то есть может потерять свою личную **свободу**:

И я живо себя убедил:
Не один я в нее угодил, -
Так держать – колесо в колее! –
И доеду туда, куда все.

Герой не желает «доехать туда, куда все». Он хочет, реализовав свою личную волю, прийти к своему личному результату. А следование «по одной колее» кроит всех людей на один лад.

Но не только главный герой песни пытается вырваться из колеи, обнаруживаются попытки и других:

Вот кто-то крикнул сам не свой:
«А ну пусти!» -
И начал спорить с колеей
по глупости.
Он в споре сжег запас до дна
тепла души –
И полетели клапана
и вкладыши.

Соппротивление единому стандарту говорит о наличии в каждом человеке чувства **свободы**, однако не каждый способен проявить ее и отстоять. Так и в данном случае: «кто-то» пошел **против** колеи, против общего движения. При этом им руководила «глупость» и негодование («крикнул сам не свой»), а не упорство в достижении выбранной цели. В конечном итоге он

сжег до дна запас «тепла души». Несмотря на то, что выбраться ему не удалось, своим сопротивлением и не-смирением он помог другим:

Но покорежил он края –

И шире стала колея.

Он не только подает пример к проявлению своеволия, после него становится проще маневрировать в ставшей шире колее.

Далее возникает ситуация, чем-то напоминающая случай с микрофоном в «Песне микрофона», когда того пытаются заменить на «Другого», чтобы не мешал вранью:

Вдруг его обрывается след ...

Чудака оттащили в кювет,

Чтоб не мог он нам, задним, мешать

По чужой колее проезжать.

В данном случае не происходит никакой замены на «Другого», просто этот «кто-то» убирается в сторону, чтобы **«не мешать»** общему движению. Но движение по общей колее чревато привыканием к ней: вот и самому герою песни надоело двигаться «как все»:

Вот и ко мне пришла беда

стартер заел, -

Теперь уж это **не езда,**

а ерзанье.

И надо б выйти, подмогнуть. –

но прыти нет, -

Авось подъедет **кто-нибудь**

и вытянет

Таким образом, движение по общей колее, «как все», опасно тем, что убивает в человеке волю, свободу воли. Вся надежда возлагается героем не на себя, а на другого, кто «подъедет» и «вытянет». Своя воля притупляется, а движение в одном направлении (против желания, воли движущегося) ста-

новится синонимом не-движения, статики. Двигаться «как все», значит, не двигаться вовсе, а стоять на месте в своем личном развитии. Однако и помощи ждать не от кого:

Напрасно жду подмоги я –

Чужая эта колея.

И герой осознает, что все взаимосвязано и взаимообусловлено:

Тем, что я ее сам углубил,

Я у задних надежду убил.

Не следует полагаться на «кого-то», нужно надеяться только на себя и действовать по своей воле. И, наконец, приходит «спасение», художественно воплощенное поэтом в силах Природы, для которой нет никаких других законов, кроме своих собственных:

Гляжу – размыли край ручьи

весенние,

Там выезд есть из колеи –

спасение!

Уже не сам герой (как это было в предыдущих песнях) при помощи своей воли находит выход из сложившейся ситуации, а на помощь приходит Природа. Замкнутое пространство – колея – разрывается, предлагая герою движение по «своей» колее, которая символизирует собственный неповторимый путь каждого отдельного человека. Герой принимает дар Природы:

Я грязью из-под шин плюю

В чужую эту колею.

И дает совет тем, кто «сзади» движется еще по этой «чужой колее»:

Эй вы, задние, **делай как я!**

Это значит – **не надо за мной,**

Колея эта – только моя,

Выбирайтесь своей колеей!

Смысл этого обращения заключается в том, что «задние» не должны ехать за героем, к тому «спасению», «выходу», который он нашел. Потому что это его собственный путь. Повторив его, другие отрекутся от своей свободы. Каждый должен найти свой путь и надеяться только на свои силы.

Ряд ученых - высококоведов отмечают важность образа *коня* в поэтическом сознании Высоцкого (27, с. 221 – 225; 54, с. 352 – 365; 78, с. 366 – 374). В песне «**Бег иноходца**» (1970) герой выступает в образе коня, пытающегося скакать иначе, не как все. Понятно, что и данный образ аллегоричен, он подразумевает под собой человека, пытающегося жить в противовес провозглашаемому временем **единообразием** и **единомыслию**:

Я скачу, но я скачу **иначе**, -

По камням, по лужам, по росе.

Бег мой назван **иноходью** – значит:

По-другому, то есть – **не как все...**

Здесь в который раз находит подтверждение истина: каждому свое, не стоит, да и глупо кроить всех на один аршин. Конфликт на уровне абстракции предстает следующим образом: *свобода ↔ несвобода* и конкретизируется контекстом: *бег ↔ иноходь, как все ↔ не как все, табун ↔ седло, узда, жокей ↔ конь, Я ↔ Он*. В самом конфликте и его модификациях обнажается, по справедливому замечанию исследователя, «убежденность в неприкосновенности своей воли» (8, с. 263).

Но не так просто, оказывается, вырваться из круга, выйти из подчинения. Лирический герой цитируемой песни, конь-иноходец, вдруг замечает, что он поневоле поддается воздействию седока, и, кроме того, выполняет его приказания!

...Что со мной, что делаю, как смею –

Потакаю своему врагу!

Я собою просто не владею –

Я прийти не первым не могу!

Потеряв контроль над собой, иноходец тем самым позволяет «седоку» контролировать себя и ему остается:

Вышвырнуть жокея моего
И бежать, как будто в табуне, -
Под седлом, в узде, но - **без него!**

Оказывается, главное – «без него»: можно быть «под седлом, в узде» и в то же время сохранять свою позицию при условии, что нет того, кто контролирует, управляет. Вся беда исходит от него. Заметим, что тот, кто правит у Высоцкого **обезличен**. И «без него» герой может достичь определенных высот и результатов:

...Я пришел, а он в хвосте плетется –
По камням, по лужам, по росе...

Последние заключительные строки создают парадоксальную ситуацию:

...Я впервые **не был иноходцем**
Я стремился выиграть, как все!

Что это? Победа стадного чувства? Думается, что нет. На наш взгляд, «как все» употребляется в данном случае Высоцким не в негативном значении, обозначая массовость и единообразие, а с положительным оттенком. «Как все» – значит, пытаться выразить все свои возможности, независимо от «седла», «узды», то есть максимально самовыразиться, показать свои истинные способности. Смысл жизни заключается в **самовыражении**, и «все» люди стремятся к тому, чтобы быть замеченными и оцененными. Таким образом, получается игра слов: «как все» – «не как все», где второе словосочетание употреблено в социальном аспекте, а первое – в аспекте природных потребностей человека. Высоцкий выводит антиномию между природой и социумом. То, что заложено природой, в социуме обернулось противоположной стороной. В чем причина? Почему так произошло? Потому что законы жизни людей в обществе отодвинули природные истины, заградили их своими бессмысленными, чуждыми человеческой природе нормами.

§ 3. Судьба и свобода в художественном мире поэта

Понятия «судьба» и «свобода» не однозначны, однако они находятся в отношениях взаимозависимости, и степень этой зависимости определяется конкретной ситуацией. В поэтическом мире В.С. Высоцкого эти понятия соприкасаются теснейшим образом, создавая тем самым концепцию поэта относительно данной стороны действительности.

Наиболее наглядно, на наш взгляд, проблема взаимоотношений между этими понятиями прослеживается в таких произведениях поэта как «Песня микрофона» и «Кони привередливые».

Выделяя субъектов, действующих в «Песне микрофона» (1971), можно составить структурную схему, которая поможет выявить смысл песни; в каждой строфе будем отмечать действующего субъекта:

I. «Я»	VIII. «Я» ↔ «Он»
II. «Он» (тот), «Я»	IX. «Я» (рефрен)
III. «Я» (рефрен)	X. «Я»
IV. «Он» ↔ «Я»	XI. «Я» ↔ «Он»
V. «Он» ↔ «Я»	«Я» ↔ «Другой»
VI. «Я» (рефрен)	XII. «Другой» ↔ «Я»
VII. «Я»	XIII. «Я» ↔ «Он».

При количественном подсчете получаем следующие результаты: 4 строфы (включая рефрен как одну строфу) посвящены «Я»; 1 строфа – «Он», «Я»; 4 строфы – оппозиция «Я» ↔ «Он»; 2 строфы – «Я» ↔ «Другой». Итак, в песне 3 субъекта: «Я» ↔ «Он» ↔ «Другой». Опишем каждого из них в отдельности и во взаимоотношениях друг с другом. Как видим, лишь одна строфа не обнаруживает конфликта между «Я» и «Другим». Все остальное – острый конфликт, столкновение противоположных точек зрения. Это и определяет характер всего произведения.

«Я» – это собственно герой песни, микрофон. Его жизнь – «страдание» и «потакание» тому, кто в него поет (в нашей схеме это «Он»):

Я оглох от ударов ладоней,
 I Я ослеп от улыбок певиц, -
 Сколько лет я **страдал** от симфоний,
Потакал подражателям птиц!

Из приведенных строк вытекает, что «Я» **несвободен**. Вся жизнь «Я» – подчинена другому, «Я» вынужден повторять, усиливая, все то, что в него говорят, независимо от того, нравится это ему или нет. Мысль ограниченности свободы проходит через всю песню, 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 ...

Такую свою зависимость и невозможность проявить свою волю сам герой объясняет следующим образом:

В чем угодно меня обвините –
 Только **против себя не пойдешь:**
По профессии я – усилитель,-
Я страдал, но усиливал ложь.

Герой не может пойти против своей **сущности**, не может изменить себе, став «Другим». Возникает мотив судьбы, ведущей человека: герой не властен над судьбой.

Обратим внимание на словосочетания «сколько лет» и «сколько раз». Они создают ситуацию, **постоянно и многократно повторяющуюся**. И тем не менее герой не сумел пойти против судьбы, он всегда «потакал», хотя и

«страдал» при этом. Но появляется «Он», тот, кто поет в микрофон, с ним «Я» связывает свои лучшие надежды:

II Стоп! Вот – **тот, на кого я надеюсь,**
 Для кого я все муки стерпел.

Возможно, надежды героя («Я») связаны с верой в то, что на этот раз ему не придется «усиливать ложь», а, наоборот, он будет усиливать правду или же выскажет свою волю, а может быть, его воля совпадет с волей этого «Другого»?

IV и V строфы – характеристика героя («Я») и того, кто поет («Он») в сопоставлении:

IV На «низах» **его** голос утробен,
 На «верхах» **он** подобен ножу,-
 Он покажет, на что он способен,-
 Но и **я** кое-что покажу!

V **Он** поет задыхаясь, с натугой –
 Он устал, как солдат на плацу,-
 Я тянусь своей шеей упругой
 К золотому от пота лицу.

И тут «Я» пытается пойти **против** того, что его не устраивает:

 Только **вдруг**: «Человече, опомнись, -
 VII Что поешь?! Отдохни – ты устал.
 Это – патока, сладкая помесь!
 Зал, скажи, чтобы **он** перестал!...»

Это протест. Микрофон взывает к совести поющего, апеллирует к залу.

Но:

Все напрасно – чудес не бывает, -
 VIII Я качаюсь, я еле стою, -
 Он бальзамом мне горечь вливает

В микрофонную глотку мою.

И тогда внутренний протест реализуется в протесте-действии: от бес-
 силия микрофон «застонал», от чего динамики «взвыли» и нарушили поток
 словесного бальзама и патоки, равнозначного в контексте сладкой лжи и лес-
 ти. Но своеволие микрофона, его протест не остается безнаказанным. Его
 «умертвляют» и заменяют на другой:

Застонал я – динамики взвыли, -

Он сдавил мое горло рукой ...

Отвернули меня, умертвили –

Заменили меня на другой.

Появляется третье звено «Другой», который всеми будет восприни-
 маться как равный «Я», хотя на самом деле «Я» и «Другой» прямо противो-
 положны друг другу:

Тот, другой, - **он все стерпит и примет,-**

Он навинчен на шею мою.

Героя «Масок» тоже пытались заменить на другого. Почему? Ответ
 прост:

... Нас всегда заменяют другими,

Чтобы мы не мешали вранью.

Того, кто пытается пойти против всех, согласно своей воле, всегда ста-
 раются заменить, чтобы он не портил общей картины действий. Так про-
 изошло и в «Песне микрофона», герой которой по профессии – «усилитель».
 И в тот момент, когда он попытался проявить свою волю, его отворачивают,
 умертвляют. «Я» – тот, кто «против всех», «не как все», «Другой» – тот, кто
 «как все». Выстраивается формула: того, кто «не как все» заменяют на тако-
 го, который «как все». По сути дела, для «Я» произошла большая трагедия –
 ему не дали возможности стать свободным.

Мы в чехле очень тесно лежали –

Я, штатив и другой микрофон,-

И они мне, **смеясь, рассказали,**
 Как **он рад был**, что **я заменен**.

«Он» остался доволен заменой «Я» на «Другого», так как «Другой» не «помешал вранью». Отсюда вытекает, что **свобода** – это **Правда**. Именно поэтому ее всячески пытаются подавлять в человеке. Ведь жить не по Правде намного легче.

Анализу песни **«Кони привередливые» (1972)** посвящена работа Н.М. Рудник (83, с. 313), И. Захариева затрагивает ее в связи с проблемой хронотопа (40, с. 134 – 143), С.М. Одинцова анализирует функционирование образа коня в тексте (78, с. 366 – 374). Учитывая все эти исследования, следует, на наш взгляд, внести в интерпретацию данного произведения некоторые дополнения. В частности, его рассмотрение в плане соотношения в нем понятий судьбы и свободы.

Мотив *свободы* в песне «Кони привередливые» также тесно переплетается с мотивом судьбы и получает свое раскрытие через последнюю категорию. Герой борется не против рамок, выставляемых обществом, а с судьбой – стихийной силой, с которой человек не может совладать. Жизнь для героя песни – это жизнь на грани:

Вдоль **обрыва**, по-над **пропастью**,
 по самому по **краю**

Я коней своих нагайкою стегаю, погоняю ...

«Обрыв», «пропасть», «край» – все эти понятия обозначают последнюю опасную черту, которую можно незаметно перейти в порыве азарта, обрекая себя на верную гибель. Но именно такая позиция, такой стиль жизни оказывается единственно возможным для лирического героя.

Судьба предстает в образе коней, неудержимо несущих человека по жизни к этой самой «пропасти». Герой оказывается полностью под влиянием судьбы, Рока и не в силах ему противостоять; судьба владеет человеком, он **не-свободен**. Это уже другой ракурс рассмотрения мотива свободы.

Чуть помедленнее, кони,
 чуть помедленнее!
 Вы тугую не слушайте плеть!
 Но что-то кони мне попались
 привередливые -
 И дожить не успел, мне допеть
 не успеть.

Автор отмечает, что не все люди правят одними и теми же конями. У каждого своя судьба. Для Высоцкого призыв «чуть помедленнее, кони» был криком предчувствия скорого конца. Поэт за свои 42 года успел пережить гораздо больше, чем обычно переживают люди этого возраста. Эта особенность кроется в складе его характера, а также в его Судьбе, предназначенной ему свыше как Поэту.

Но героя песни, которого в данном случае можно отождествить с автором, пугает не то, что он оказался под властью судьбы, сколько то, что он не «успеет дожить» и «допеть», то есть не успеет реализовать **свою** волю на Земле. Мотив *реализации своей воли* возникает наряду с мотивом *свободы*. Человек несвободен по отношению к судьбе, но он свободен (волен) в **выборе** образа своей жизни, в выборе **ее целей** и достижении этих целей. Так, можно говорить о свободе объективной, не зависящей от человека, свободе – судьбе, и о свободе субъективной, зависящей от самого человека и ни от кого больше. Человек свободен в **выборе** целей своей жизни и несвободен от Судьбы, которая несет его к «пропасти». Герой согласен, что не успел «дожить», но не согласен с тем, что не успеет «допеть»:

Но что-то кони мне попались
 привередливые –
 Коль дожить не успел, так хотя бы –
 допеть!

«Допеть» означает реализовать себя, свою волю, достичь цели жизни. Герой согласен отказаться от жизни, но от достижения цели и смысла этой жизни он отказаться не может. За жизнь он держится потому, что только в ней возможна реализация его **воли**.

§ 4. Высшая степень несвободы – состояние затравленного зверя в песнях об охоте

Панорама исследований диалогии об охоте В. С. Высоцкого необозрима. Чуть ли не каждый высоцковед в той или иной мере затрагивал «Охоту». Если даже речь не идет о конкретном произведении, в сознании всегда подразумевается основная главная мысль творчества поэта, основанная на восприятии песен об охоте, - стремление *вырваться за флажки*. В последние годы появились работы, всецело посвященные анализу данных песен. В работах Е.Г. Язвиковой (Колченковой Е.Г.) (52, с. 147 –155; 121, с. 345 – 351) и Д.И. Кастреля (49, с. 102 – 111) исследуется архетип волка в диалогии «Охота на волков». М.Ю. Кофтан рассматривает в качестве основного мотива песни мотив *прорыва границ* (55, с. 84 – 103). Высоким уровнем исследования характеризуется работа С.В. Свиридова (86, с. 164 – 208). Внимание ученого обращено прежде всего на эволюцию поэтического языка в указанных песнях и образе волка как единице этого языка. Анализируя пространственно – временную организацию произведений и мотивы, присущие ей, С.В. Свиридов приходит к выводу, что «в самом общем и главном модель ОХОТА ориентирована на проблему свободы», «ОХОТА проблематизирует онтологическую несвободу человека, его полную независимость от законов мира», «создаются условия для согласия человека с данным всеобщим порядком» (86, с. 146). Акцент в работе С.В. 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.

Не отменяя всех достижений в исследовании песен об охоте и признавая их неоспоримую высокую филологическую значимость, считаем необходимым дополнить список работ в этом направлении. Дополнения касаются прежде всего исследования самих механизмов реализации проблемно – тематического поля *свобода* в песнях Высоцкого об охоте.

В песне «**Охота на волков**» (1968) тема свободы находит свое выражение в мотиве *ограничения героя*. Это сужение свободы проявляется как в пространственном («...**Оградив** нам свободу **флажками**, Бьют уверенно, наверняка...»), так и во временном отрезках («... Волк не может, не должен иначе. Вот **кончается время** мое ...»).

Герою свыше навязывается существование в **определенных рамках**. В ткани самого произведения создается замкнутый круг, который вербально выражается в понятиях *номера, традиций, запрета*:

... Гонят весело **на номера!**

... Волк не может нарушить **традиций**

... Мы затравленно мчимся на выстрел

И не пробуем – через **запрет?!**

Номер – понятие, заключающее в себе смысл **упорядоченности**; герой лишается *имени*, а, следовательно, он теряет свое «Я», он слепо должен подчиниться «традиции», введенной идеологами, и не смеет пробовать даже вырваться за пределы ограничений. Это образ человека, которого требовала эпоха 1960^x – 1970^x гг. Но лирический герой Высоцкого восстает против такой системы. И здесь перед читателем проявляется позиция самого поэта. Возникает оппозиция «Я» ↔ «Мы». С «Мы» связывается всеобщее подчинение диктату:

Мы, волчата, **сосали волчицу**

И всосали: нельзя за флажки!..

.....
Мы затравленно мчимся на выстрел

И не пробуем – через запрет?!..

Наблюдается связь времен, когда последующее поколение с младенчества «всасывает» в себя всю предшествующую мораль жизни. Но если в стае волков такая ситуация определяется природой естественным образом, то у людей все обстоит иначе: человек мыслит, отсюда - всевозможные идеи, возникающие в сознании людей. Эти идеи влияют иногда на жизнь отдельного человека, иногда на жизнь целых поколений. Идеология коммунизма просуществовала столь длительный период вследствие того, что она «всасывалась» в умы людей с детства и освободиться от этого способен был не каждый. Здесь уже на арену выходит «Я» личности, не желающей жить в системе навязанных границ:

... Я из повиновения вышел –

За флажки, - жажда жизни сильней!

Лирический герой из-за «жажды жизни» выходит за пределы ограничения, потому что нельзя назвать **жизнью** то, что предлагается «егерями», это не жизнь, а **существование**. По Высоцкому, человек живет для **самореализации** всех своих возможностей, существующий же порядок убивает в личности всякую индивидуальность, а, следовательно, закрывает все пути к самореализации.

Людей, пытающихся вырваться из замкнутого круга, немного, но они есть. Недаром лирический герой, выйдя за флажки, **«радостно слышал / Удивленные крики людей»**. Эта строка говорит о том, что в душах людей есть еще стремление к свободе, нужен только прецедент.

Помимо «Я» и «Мы» в песне появляется третье звено – «охотники», и они получают меткую характеристику поэта:

...Из-за елей хлопочут двустволки –

Там охотники прячутся в тень...

.....
 ... Не на равных играют с волками

Егеря – но не дрогнет рука, -

Оградив нам свободу флажками,

Бьют уверенно, наверняка ...

.....
 ... Тот, которому я предназначен,

Улыбнулся – и поднял ружье ...

Тот, кто поставил для «волков» рамки ограничения, обезличен, он прячется в тени. «Охотники», «егеря», «загонщики» скрываются под маской, они не вступают в открытое противостояние. Это позволяет говорить о неравной, несправедливой борьбе, при которой одна из сторон – «охотники» – наделена всеми преимуществами, что значительно уменьшает возможности «волков» вырваться «за флажки», и все же это возможно, если есть стремление к свободе, к независимости. Только неутомимая жажда свободы воли помогает лирическому герою Высоцкого вырваться за пределы очерченных пространственных и временных категорий и найти свой собственный, ни от кого не зависящий жизненный путь, позволяющий реализовать внутренний потенциал личности.

«Пересмотр представлений о свободе» (86, с. 151) наблюдается в песне **«Конец «Охоты на волков», или Охота с вертолетов» (1978)**, где выражена «философская рефлексия о г р а н и ц а х ч е л о в е ч е с к о й с в о б о д ы» (84, с. 159). Охота продолжается. Сохраняется оппозиция «Я» ↔ «Мы». Но, если в первой части «Охоты на волков» эта оппозиция проявлялась в кольцевой композиции («Я» ↔ «Мы» ↔ «Я»), то здесь композиция меняется: «Мы» (I – VIII) ↔ «Я» (IX – XII). Причем одной из граней «Мы» становится «Вы», обращенное к стае волков со стороны «Я»:

Вы легли на живот и убрали клыки.

Даже тот, даже тот, кто нырял под флажки,

Чуял волчие ямы подушками лап;
 Тот, кого даже пуля догнать не могла б, -
 Тоже **в страхе** взопрел и прилег – и ослаб.

То есть «Я» в какой-то степени отделяет себя от общего «Мы», разделяя всех на «Вы» и «Я».

Приведенная выше строфа обнажает нежелание стаи продолжать борьбу, ее смирение, непротивление злу и насилию. Даже тот, кто «нырял под флажки», вдруг «ослаб». Почему? Потому что **страх** взял над ним верх. Каждый **выбирает** сам, как ему жить или поступать в той или иной ситуации. Этот выбор зависит от **целей**, стоящих перед особью (личностью). Для того, «кого даже пуля догнать не могла б», цели жизни и смысл борьбы утратили свое значение в безвыходной ситуации. Страх взял верх. Тот, кто подвержен страху, теряет свою свободу, обретая не-свободу, то есть теряет способность здраво осмыслить ситуацию и, сделав правильный выбор, вырваться из тупика. Система образов песни достаточно убедительно рассматривается в указанном выше труде Е.Г. Язвиковой.

Охотники в песне выведены под названием *стрелки, полупьяные стрелки*. Их сопровождает «свора псов». Стрелки – охотники, стреляющие из вертолета, псы – охотничьи собаки, преследующие волков на земле. **Псы противопоставлены волкам**. На уровне животного мира поэту удалось четко охарактеризовать два враждебных друг другу лагеря: волки и собаки. Известно, что волки при встрече с собаками загрызают их до смерти. Почему же в песне обратная ситуация: псы охотятся на волков? VII строфа дает ответ на этот вопрос:

*Свора псов, ты со стаей моей не вяжись,
 В равной сваре – за нами удача.
 Волки мы – хороша наша волчья жизнь,
 Вы собаки – и смерть вам собачья!*

Борьба идет «не на равных». Для Высоцкого эта характеристика становится основой в описании действующих в произведениях субъектов ситуации. Герой чаще всего один против всех и для поэта *он один в поле воин*. Заметим, однако, что и волки один раз в песне характеризуются эпитетом «по-собачьи»:

Мы ползли, **по-собачьи хвосты подобрал...**

Употребление данного эпитета в данном контексте подчеркивает и подтверждает мысль о том, что псы намного слабее и трусливее волков. И если бы борьба шла на равных, победа оказалась бы на стороне волков.

Эта несправедливая схватка приводит к тому, что волки смиряются с данной ситуацией:

Кровью вымокли мы под свинцовым
дождем —

И **смирились**, решив: все равно не уйдем!

Помощи ждать не от кого. И тогда следует обращение к небесам (к Всевышнему):

К небесам удивленные морды задрал:
Либо с неба возмездье на нас пролилось,
Либо света конец — и в мозгах перекос, -
Только били нас в рост из железных стрекоз.

Но не Бог виновен в происходящем, виновен сам человек:

Эту бойню затеял **не Бог — человек**:
Улетающим — влет, убегаящим — в бег...

Это человек, а не Бог придумал, что можно ограничивать свободу живых существ, что можно всех подчинить единому ходу вещей, что всякого «улетающего» можно настичь, а всякого «убегаящего», не желающего подчиниться, можно догнать.

С IX строфы на арену выходит «Я» лирического героя, который берет роль спасителя на себя, не желая мириться с происходящим

К лесу – там хоть немногих из вас сберегу!

К лесу, волки, - труднее убить на бегу!

Уносите же ноги, спасайте щенков!

Я мечусь на глазах полупьяных стрелков

И скликаю заблудшие души волков.

Герой открыто проявляет свою позицию «не-смирения» в отличие от остальных волков. Примечательно, что волки в данной строфе наделяются автором душами, что еще раз подчеркивает мотив свободы: существо, наделенное душой, не может жить полноценной жизнью при малейшем посягательстве на его личную свободу. Полностью убить свободу в живом существе невозможно:

Улыбнемся же **волчьей ухмылкой** врагу –

Псам еще не намылены холки!

Но – на татуированном кровью снегу

Наша роспись: **мы больше не волки!**

«Волчья ухмылка» – это ухмылка дикого зверя, для которого нет ничего важнее, чем свобода. И то, что лирический герой призывает «улыбнуться волчьей ухмылкой врагу», говорит о затаенном глубоко внутри протесте против ограничения свободной воли. Смысл фразы «мы больше не волки» становится понятным при прочтении предыдущей строки: «на татуированном кровью снегу», раскрывающей кровопролитие, то есть смерть. Смысл такой: мы убиты, следовательно, уже не волки. Обретая смерть, герои теряют клеймо загнанного (а значит, несвободного) волка, обретая свободу за гранью жизни.

Но здесь важным оказывается уже не сам факт убийства, не то, что человек одолел волка, важно то, что герой до последнего не сдается и погибает в силу безвыходной, тупиковой ситуации, но эта гибель не смиренная, воля к свободе и протест против насилия проявляются до конца.

Об обреченности волка говорят уже приводимые нами риторические вопросы и восклицания:

Что могу я один? Ничего не могу!..

... Где вы, волки, бывшее лесное зверье.

Где же ты, желтоглазое племя мое?!

Об этом же говорит и обозначение ситуации:

... Я живу, но теперь окружают меня

Звери, волчьих не знавшие кличей.

Особенно красноречива функция противительного союза «но», вскрывающего безнадежность и безвыходность ситуации:

Улыбаюсь я волчьей ухмылкой врагу –

Обнажаю гнилые осколки.

Но – на татуированном кровью снегу

Тает роспись: мы больше не волки!

Волк еще жив, он еще огрызается, дерется, но – конец его предрешен превосходящей силой и безвыходностью.

Но и этот протест одного-единственного героя против «своры псов» не может принести положительных результатов: в неравной схватке эту «свору псов» не победить. Но важен сам факт выступления **«против»**, сама попытка не поддаться чужой воле, не отдать другому право распоряжаться своей свободой.

§ 5. Острое ощущение несвободы после физической смерти

Исследование **«Памятника» (1973)** встречается в трудах таких ученых как В.А. Зайцев, Вл.И. Новиков, И. Захариева и других. В.А. Зайцев рассматривает произведение в контексте традиции жанра. В этом смысле в один ряд с «Памятником» Высоцкого выстраиваются «Памятник» М. Ломоносова, «К Музе» Державина, «Памятник» Пушкина, стихотворения Баратынского, Ба-

тенькова, Брюсова, Маяковского, Ахматовой и других классиков (36, с. 264 – 272). В этом ракурсе и размышления Вл.И. Новикова по поводу стихотворения (20, с. 325 – 333). Ирина Захариева пишет о хронологической обусловленности духовной сущности героя «Памятника» (40, с. 142). Ей же принадлежит замечательная трактовка самого образа *памятника* как тюремной камеры. Таким образом, нравственная основа восприятия содержания бытия от песен тюремно – лагерной тематики до «Памятника» осталась неизменной. Жизнь несвободная для героя даже после смерти – *тюрьма*. Это позволяет выделить в качестве одной из основных в художественном сознании поэта модель ТЮРЬМА.

Как видно, «Памятник» Высоцкого рассматривается в научной литературе прежде всего как литературный жанр, выступающий в одном ряду с произведениями подобного рода в русской и античной классике. Мы же подходим к этому произведению с позиции выявления в нем важной онтологической проблемы бытия человека – проблемы свободы за пределами человеческой жизни, проблемы свободы творческого наследия поэта. С этой точки зрения художественное пространство стихотворения «Памятник» распадается на 2 части: до смерти и после смерти. В нем герой и автор сливаются.

Герой (= автор) предстает здесь как человек, обладающий свободой при жизни и поэтому не умевающийся ни в какие рамки:

Я при жизни был рослым и стройным,

Не боялся ни слова, ни пули

И в привычные рамки не лез...

И дальше:

Я при жизни не клал тем, кто хищный,

в пасти палец,

Подходившие с меркой обычной-

отступались...

Сразу видна яркая индивидуальность героя: он не принимает «обычных мерок», и «не лезет» «в привычные рамки». На такое способен не каждый. Это характеристика свободной личности.

Но после смерти героя образ его пытаются втиснуть как раз в те общепринятые рамки, которых он чурался при жизни: тело его «охромили и согнули», при снятии посмертной маски с гипса «вчистую стесали» азиатские скулы, вследствие чего «поверхность на слепке лоснилась», а то, что при этом беззубая улыбка сквозила «могильной скукой», никого не смущало. Но изменение посмертного облика героя на этом не прекратилось: отчаяньем сорванный голос поэта «современные средства науки превратили в приятный фальцет». Сознание героя - памятника протестует:

Я хвалился косою саженью —
 нате смерти! —
 Я не знал, что подвергнусь суженью
 после смерти, -
 Но в обычные рамки я всажен —
 на спор вбили,
 А косую неровную сажень —
 распрямили.

Всплывает мотив *ограничения* героя, *сужения* жизненного пространства. Все приведено в соответствие с существующими представлениями о личности, но такая подмена противоречит духу даже памятника:

Саван сдернули — как я обужен, -
 нате смерти! —
Неужели такой я вам нужен
после смерти?!

В герое живет сознание того, что из каких бы благих намерений ни ретушировали его посмертный облик, все же он был лучше с косою саженью, азиатскими скулами и сорванным голосом. Но как выразить свой протест па-

мятнику? О всякой тщете таких попыток, казалось бы, красноречиво говорят уже «массивные» строки начала стихотворения:

Не стряхнуть мне гранитного мяса
И не вытащить из постамента
Ахиллесову эту пяту.
И железные ребра каркаса
Мертво схвачены слоем цемента, -
Только судороги по хребту.

Но отчаянье от произведенной подмены столь велико, что памятник предпринимает попытку обрести свои прежние «живые» черты. И, как пушкинский Командор, воздвигнутый поэту памятник трогается с места:

Я решил: как во времени оном –
Не пройтись ли по плитам звеня? –
И шарахнулись толпы в проулки,
Когда вырвал я ногу со стоном
И осыпались камни с меня.

Он сдвинулся с места, чтобы восстановить справедливость: не дать заковать себя в мертвый гранит, в мертвые и однозначные рамки. Главное для поэта – жизнь, пусть не физическая, а духовная. А жизнь означает, что нужно постоянно бороться за свое «Я», и даже после смерти Поэт своим наследием отстаивает свою Свободу:

Накренился я – гол, безобразен, -
Но и падая – вылез из кожи,
Дотянулся железной клюкой, -
И, когда уже грохнулся наземь,
Из разодранных рупоров все же
Прохрипел я похоже: «Живой!»

Заключение

Подводя итоги нашего исследования, следует еще раз подчеркнуть, что проблема свободы, воли и своеобразия восприятия окружающего мира героем является основополагающей темой всего творчества В. Высоцкого, без ее осмысления невозможно понимание его поэзии в целом. Она проходит через все творчество поэта, начинаясь песнями тюремно-лагерной тематики и заканчивая произведениями последних лет творчества.

Поэтическому сознанию В.С. Высоцкого присуще **острое ощущение свободы**. В первую очередь, она встала перед самим поэтом-песенником вследствие неприятия его творчества официальной властью. Это неприятие вылилось в сознании Высоцкого в протесте против государственной системы, в обнаружении и высвечивании ее недостатков. Главной и основной сущностью этой системы явилось, по В.С. Высоцкому, ограничение человека в свободе. Чувство постоянной ограниченности своего проявления метафоризируется в отдельных ситуациях-песнях В.С. Высоцкого, казалось бы, безобидными героями, но мощный философский подтекст вскрывает все противоречия и высвечивает проблему свободы в самых неожиданных ракурсах. Поэт не только провозглашает проблему свободы в качестве основополагающей в своем творчестве, но и пытается сам разобраться в сущности самого понятия «свобода».

Жизненная позиция автора предполагает и выбор соответствующего лирического героя. Герой Высоцкого часто действует в пограничных ситуациях, перед ним почти всегда – барьер, препятствия, которые он должен преодолеть. В связи с этим возникает «мотив преодоления» (92, с. 71). Герой переходит грань ради достижения состояния свободы. Она может быть разной: свобода выбора, свобода действия, свобода воли... В каждой отдельной художественно воссозданной ситуации герой Высоцкого пытается решить для себя проблему свободы, которая актуализируется уже на уровне сюжета. Ав-

тор отбирает такие ситуации, в которых проблема свободы вставала бы наиболее остро и в то же время обнаруживала бы новые грани смысла и неожиданные ракурсы рассмотрения.

Выбор необходимых сюжетных линий обусловил борьбу героя за свою свободу с различными реалиями мира. В этой связи актуализируется противостояние «Я»↔«Другой». В роли «Другого» могут выступать самые различные ипостаси:

- **другой человек** или **несколько субъектов** («Ты не уснешь спокойно в своем доме, - / Потому что **я** вышел сегодня на *скок*» («Город уши заткнул»); «Весна еще в начале, / Еще не загуляли, / Но уж душа рвалась из груди, - / И вдруг приходят **двое** / С конвоем, с конвоем: / “Оденься, - говорят, - и выходи!”» («Весна еще в начале»); «И **кто** бы что ни говорил, / **Я сам** добыл – и сам пропил...» («Я в деле»); «Но живу **я** теперь как в наручниках: / Мне до боли, до кома в горле / Надо встретить того **попутчика**» («Попутчик»); «Пусть у **них**, толчковая левая, / Но **моя** толчковая – правая!» («Песенка про прыгуна в высоту»); «И **маски** на меня глядят с укором, - / Они кричат, что **я** опять – не в такт, / Что наступаю на ноги партнерам» («Маски»); «**Он** был лучше, добрее / Добрее, добрее, - / Ну а **мне** – повезло» (Песня о погибшем летчике»);

- **неодушевленный предмет** («На шее гибкой этот **микрофон** / Своей змеиной головою вертит: / Лишь только замолчу – ужалит он, - / **Я** должен петь – до одури, до смерти» («Певец у микрофона»); «Отвернули **меня**, умертвили - / Заменяли меня на **другой**. // Тот, **другой**, - он все стерпит и примет, - / Он навинчен на шею мою. / Нас всегда заменяют **другими**, / Чтобы мы не мешали вранью». («Песня микрофона»); «Кто кого допечет, допытает, дождет: / **Летуна самолет** или наоборот?» («Я еще не в угаре»); «**Я** – «ЯК», истребитель, - мотор мой звенит, / Небо – моя обитель, - А **тот**, который во мне сидит, / Считает, что он – истребитель» («Песня самолета-истребителя»);

- **второе «Я» героя** («Во мне два **Я** – два полюса планеты / Два разных человека, два врага...», «Поверьте мне: не я разбил витрину, / А подлое **мое второе Я**» («И вкусы и запросы мои странны»).

На важность проблемы свободы в поэтическом мире В.С. Высоцкого указывает также употребление самого слова «свобода» и «воля» в поэтических произведениях: «Век **свободы** не видать из-за злой фортуны!», «Но гитару унесли, с нею – и **свободу**...», «Загубили душу мне, отобрали **волю**...» («Серебряные струны»); «Мне нельзя на **волю** – не имею права...» («За меня невеста отрыдает честно»); «Север, **воля**, надежда – страна без границ» («Белое безмолвие»); «За невидимой тенью безликой химеры, / За **свободным** паденьем – айда!», «Но и падать **свободно** нельзя – потому, / Что мы падаем не в пустоте», «Нет **свободных** падений с высот, но зато – Есть **свобода** раскрыть парашют!» («Затяжной прыжок»); «Но здесь мы – на **воле**, - / Ведь это наш мир» («Спасите наши души»); «Ладно, я буду покорным / Дайте же мне **свободу**!», «Мне вчера дали **свободу** - / Что я с ней делать буду?!» («Дайте собакам мяса»).

Все вышесказанное способствует обнаружению проблемы свободы в поэтическом мире Высоцкого и констатации отдельных сторон ее функционирования. Однако все это не может в полной мере отобразить многочисленные грани данной проблемы, которые обнаруживаются в каждом конкретном произведении. А значит, оправдана постановка проблемы свободы в рамках нашего диссертационного исследования.

Эволюция концепции свободы в песнях В.С. Высоцкого от тюремно – лагерного цикла до «Памятника» выявляет ее основные характеристики. В песнях тюремно – лагерной тематики актуализируется понятие *свобода* как состояние отсутствия ограничений и принуждения. В данном случае это состояние *свободы* / *несвободы* осознается героем в результате прямого пространственно–временного ограничения его действий – тюремного заключения. В творчестве поэта это период осознания наличия проблемы свободы в

мире вообще и во внутреннем мире субъекта, в первую очередь, и попытки преодоления тюремного пространства (побег), во вторую. В то же время необходимо отметить, что это обобщенное понятие свободы на данном этапе творчества поэта не приобретает нравственно-этического оттенка смысла. Свобода в это время предстает в творчестве поэта как вольная, разгульная, разбойничья жизнь. Для героя не существует никаких запретов, здесь свобода обретает значение, близкое по смыслу к понятию *своеволия*. Герой пытается создать определенный стабильный мир со своими правилами и порядками, которые действительны и единственно возможны сейчас и в будущем. То есть, намечается попытка утвердиться в определенной роли, дающей возможность реализации своеволия, понимаемого героем как истинная свобода, попытка «законсервировать» этот мир, сделать его статичным и неизменным.

Анализ песен В.С. Высоцкого показывает, что тема преступного мира несколько эволюционирует от одного произведения к другому. Герой претерпевает определенные изменения, касающиеся его внутренних убеждений. Если сначала мы видим его улыбающимся, с насмешкой воспринимающим свои разбойные действия, то далее в его характере отчетливо вырисовываются отрицательные черты. Безудержное своеволие героя становится губительным для него самого, обнажая до предела всю низость и пошлость глубин человеческого сознания. Он становится озлобленным и резким, защищая правила преступного мира. Тем самым разрушается представление о преступной жизни как о жизни свободной и правильной, истинной, вскрываются ее недостатки и негативные стороны.

Именно с того момента, когда герой оказывается в тюрьме, он начинает постигать свободу. Эволюция героя осуществляется через запреты тюремного мира на прежние привычные для него поступки (разгул и грабежи), приходит осознание своей дотюремной жизни как противоречащей определенным канонам нравственности. Герой произвольно сопоставляет в сознании три пласта своей жизни: до тюрьмы, в тюрьме, после нее (жить как

прежде или нет?). Отсюда начинается движение мысли героя в отношении проблемы свободы в сторону ее углубления и переосмысления с позиций нравственности. Средством возвращения в прежний мир свободы становится для героя *побег*. Однако это возвращение не столько в старый мир, в котором герой пребывал до ареста, сколько возвращение в новый, преобразованный мир. Эта грань смысла обнаруживается уже в самом названии времени, в которое хочет вернуться герой, - Весна («Весна еще в начале»). Мотив *побега* является той узловой точкой, из которой начинает свое развитие проблема *воли* героя, то есть раскрытие конкретного акта, направленного на достижение поставленной героем цели как ценности, а также *свободы воли* как способности к самоопределению в своих действиях. В ситуации побега герой утрачивает своевольные полномочия (как и в тюрьме). Теперь право решать судьбы людей и его судьбу, в частности, принадлежит его преследователям. Тем самым в рамках оппозиции *заклоченный – охранник* обнаруживается борьба субъектов данной оппозиции за право реализации своей воли, утверждения себя в роли Всевышнего, определяющего порядок и ход вещей.

Ощущение героем душевной пустоты при возвращении из тюрьмы на волю позволяет сделать вывод о том, что объем и степень заполненности пространства вокруг героя не является для поэта показателем его сущностной полноты или ущербности. Внутренний мир героя, его система ценностей определяют в данном случае отношение к миру, к тому или иному пространственно-временному отрезку его жизни.

С этого цикла берет свое начало модель ТЮРЬМА в художественном мире поэта. Эта мысль подтверждается контекстом «Памятника», где герой ощущает несвободу своего творческого наследия и свою собственную даже после смерти. И это состояние становится для него настоящей духовной *тюрьмой*.

В песнях, объединенных общей семой *полет*, понятие свободы расширяет свою содержательную сторону. В само определение *свободы* вкрады-

вается антиномичное понятие *ответственности*. Это случай определения через отрицание. Таким образом, исключается возможность интерпретации свободы как своеволия, намечается новая трактовка понятия через ответственность, внутренний нравственный закон. Художественным приемом поэта становится в данном случае гротеск, доходящий до абсурда с тем, чтобы как можно сильнее актуализировать проблему свободы, которая должна стать главным фактором человеческого существования. Понимание *счастья* у Высоцкого в данном контексте как состояния наивысшей степени свободы не сходится с постановкой этой проблемы в трудах философов-современников поэта, противопоставлявших счастье и свободу и утверждавших, что свободный человек всегда несчастен (Ж. Лакруа, Э. Левинас).

Проблема свободы, возникающая, как правило, в человеческом обществе, раскрывается поэтом в песнях о летчике и самолете на примере неодушевленной техники, и ограничителем этой свободы выступает человек. Такая смысловая насыщенность текста оказалась возможной благодаря используемой поэтом символике образов и возможностью разработки проблемы в пределах нескольких поэтических текстов, объединенных общей семантикой.

Свобода в этих песнях граничит со своеволием, с желанием человека подчинить себе самолет, без учета его физических возможностей («Песня самолета-истребителя», «Я еще не в угаре»). Однако начинает звучать мысль о разумной свободе, об учете индивидуальных особенностей не только «Я» героя, но и «Другого», в роли которого выступает самолет. Герой начинает понимать, что его жизнь целиком зависит не только от него самого, от его личной воли, но и от другого субъекта деятельности, с которым он тесно связан. И ограничение личных притязаний, мешающих успешному прохождению испытания самолета, каждого из героев ведет к достижению желаемой цели. Таким образом, встает вопрос о границах свободы, о пределах, которые нельзя перейти. Отсюда появляется мысль о свободе и ответственности за свои поступки перед другими.

Стремясь к выработке своего понимания проблемы свободы, Высоцкий выбирает самые необычные и разнообразные сюжеты для своих произведений, поэтому каждый новый текст несет в себе новые грани смысла этой проблемы. Пытаясь абсолютизировать ее, поэт разрабатывает проблему свободы на материале мира природы («Белое безмолвие»). Образ птиц в этом плане становится наиболее удачным воплощением для раскрытия самой сути термина «свобода», так как они – из мира природы, где все законы природы естественны. Свобода в песне «Белое безмолвие» ассоциируется со свободой *поэта*, свободой *звука* вместо *безмолвия*, свободой *горла*. Нанизывание символических синонимов в пределах одного текста позволяет раскрывать все новые и новые грани смысла проблемы свободы в творчестве В.С. Высоцкого.

Иные грани проблемы свободы раскрываются при анализе песен «Горизонт», «Бег иноходца», «Моя цыганская», «Чужая колея», «Песня микрофона», «Маски», «Кони привередливые», «Охота на волков», «Конец «Охоты на волков», или Охота с вертолетов», «Памятник». Все они объединены общим смысловым фоном: борьба героя за свою свободу становится борьбой с условностями социальной действительности и искусственно созданными, чуждыми природе человека, законами. Герой здесь не виновен, а *прав* в своем стремлении к свободе, в желании проявления своей человеческой индивидуальности. Достижение этой цели перерастает в обличение социальных норм жизни. Здесь лирический герой Высоцкого – человек, пытающийся вырваться из обычных рамок, выйти за горизонт видимых возможностей человека. Эта позиция определяется совокупностью нравственных норм, установок, целей его жизни. В некоторых из рассмотренных нами стихов – песен герой, как правило, либо стоит перед выбором, либо ставит перед собой цели, которые в принципе недостижимы («Горизонт»), что подтверждает его неординарность. Выбор, перед которым стоит герой, заключается в приятии или

неприятности предлагаемой системы ценностей, позиции смирения или несмирения.

В процессе развития проблемы свободы в творчестве Высоцкого обнаруживается ее соотнесение с понятием *судьбы* – *случая* – *Рока*. Вторгаясь в жизнь субъекта, *случай* меняет ее коренным образом. Для Высоцкого отношения между понятиями *свобода* и *судьба* обуславливаются их соотношением с понятием *правды*. Тем самым, выстраивается триада *Свобода* – *Правда* – *Судьба*. *Свобода* (включая понятие ответственности) есть *Правда* в высшем своем проявлении. Однако ее истинной реализации подчас мешает конкретный случай, *Судьба*. Тем самым *судьба* у Высоцкого выступает в качестве силы, регулирующей наличие *правды* и *лжи* в мире, а значит, и степень свободы каждой личности.

Прослеживая динамику развития темы судьбы, отметим, что в песнях тюремно - лагерной тематики вторжение случая в художественный мир поэта маркируется словами «внезапно», «вдруг», что подчеркивает его стихийность и непредсказуемость. *Случай* – *судьба* врывается в разгульную жизнь героя – разбойника, определяя его заключение в тюрьму («И **вдруг** приходят двое / С конвоем, сконвоем: / "Оденься, - говорят, - и выходи!"»), «Весна еще в начале»), он же диктует поведение героя в тюрьме («И **вдруг** - как нож мне в спину - / Забрали Катерину, / - И следователь стал меня главней», «Весна еще в начале»), решает исход побега («Зэка Васильев и Петров зэка», «Был побег на рывок»). В борьбе между человеком и самолетом *Судьба* решает ее результат («Две песни об одном воздушном бое», «Я еще не в угаре...»), она решает, кто должен остаться живым на войне («Песня о погибшем летчике»). В последней песне намечается робкая попытка противостоять судьбе: «Я случайно вернулся // Ну а ваш – **не сумел**». В песне «Белое безмолвие» судьба – это уже не Рок, преследующий человека, а истинное внутреннее существо жизни, определяющее ход жизни индивида. В данном случае человек не противится ей, а подчиняется ее зову.

В основе каждой проанализированной нами песни лежит скрытая или явная *оппозиция*, которая является ключом к смыслу всей песни. Через эту оппозицию вскрывается вся внутренняя сущность стихотворения. В большинстве случаев она строится на противопоставлении «Я» лирического героя и окружающего его мира или «Другого», которым его пытаются заменить (*маски, микрофон*). Вырисовываются две линии противопоставления: «Я» ↔ окружающая действительность и «Я» ↔ «Другой». В первом случае речь идет о своеобразии восприятия действительности лирическим героем, во втором – о внутренних нравственных принципах этого героя, главными из которых является стремление к полной **нравственной свободе**, проявление своей **воли**.

Говоря о своеобразии восприятия лирического героя В. Высоцкого, необходимо отметить, что основной формулой отношений между героем и действительностью является формула «все не так» («Моя цыганская»). Герой Высоцкого не удовлетворен тем, что его окружает в действительности. Ни одна из ипостасей реального мира не может вызвать чувство одобрения и удовлетворения у героя.

Стремление к *свободе воли*, выражаемое оппозицией «Я» ↔ «Другой», подчеркивает основной нравственный принцип героя – нежелание быть «как все», желание проявления своего собственного «Я», идти по собственному пути («Чужая колея», «Моя цыганская», «Горизонт»). В связи с этим в творчестве Высоцкого возникает мотив дороги, символизирующей собой жизненный путь героя. Этот мотив раскрывается в полной своей сущности в оппозиции «есть» – «надо», т.е. автор рисует картину того, что требуют его нравственные установки и цели («Горизонт»).

Основные *ограничения* для героя в поэтическом мире Высоцкого вербализуются в понятиях *линии, круга, номера, традиции, запрета*. Данные понятия символизируют собой предлагаемое герою в качестве основного и единственно возможного пространства жизненного существования. Однако

герой Высоцкого через ситуацию выбора в силу поставленных перед собой нравственных целей не принимает эти правила. С *линии* он всегда пытается свернуть («Горизонт», «Бег иноходца», «Чужая колея»), а не ехать по прямой, проторенной дорожке, *круг* он пытается разорвать, разомкнуть, предоставив себе тем самым свободу жизни («Маски», «Охота на волков», «Конец «Охоты на волков», или Охота с вертолетов»).

Все сказанное выше говорит об активной жизненной позиции лирического героя В.С. Высоцкого. Герой находится в постоянном движении. Противоположное состояние — неподвижность — является для него синонимом смерти.

Важными в раскрытии проблемы свободы стали песни В.С. Высоцкого «Охота на волков», «Конец «Охоты на волков», или «Охота с вертолетов» и «Памятник». Они вобрали в себя основное содержание понятия «свобода», которое в той или иной мере встречалось в других песнях и стало своеобразным итогом развития проблемы. Так, в «Охоте на волков» данная проблема находит свое выражение в мотиве ограничения свободы героя, который встречаем во всех других песнях данного круга. Герою свыше навязывается существование в определенных рамках: в ткани самого произведения создается замкнутый круг, который вербально выражается в понятиях «номера», «традиции», «запрета», включающих в себя смысл упорядоченности. Но герой из-за «жажды жизни» выходит за пределы ограничения, провозглашая свободу проявления своей индивидуальности. В «Памятнике» проблема свободы представляется на качественно новом уровне: герой после смерти испытывает чувство своей не-свободы, потому что он «всажен» «в обычные рамки». Борьба за свободу при жизни, которой посвятил себя герой, обернулась не-свободой после жизни. Памятник, поставленный герою, всем своим существом опровергает самую главную идею всей его жизни — свобода воли отдельной личности и человечества в целом.

Библиография

1. Художественные тексты

1. Высоцкий В.С. Собрание сочинений. В 4-х книгах. – М.: Надежда-1, 1997. Кн. 1-4.
2. Высоцкий В.С. «Я не люблю...»: Песни, стихотворения. – М.: ЗАО Изд-во ЭКСМО - Пресс, 1998. – 480 с.
3. Высоцкий В.С. Сочинения. В 2 т. / Сост., подгот. текста и ком. А. Крылов; вступ. ст. А. Кулагин; сер. оформл. В. Крючков – 15-е изд., стереотип. – М.: Локид - Пресс, 2002. Т.1-2.
4. Высоцкий В.С. Четыре четверти пути. – М.: Физкультура и спорт, 1988. – 285 с.
5. Шукшин В. Рассказы. Киноповесть. Повесть для театра. Сказки. Статьи. Рабочие записи. (Серия «Зеркало – XX век».) – Екатеринбург: Изд-во У- Фактория, 1999. – 608 с.

2. Критическая и исследовательская литература по теме

6. Абрамова Л.В., Перевозчиков В.К. Факты его биографии. – М.: Издательский центр «Россия молодая», 1991. – 111 с.
7. Алейников В. Имя времени: [О неофициальной литературе 70-х гг.: Литературные воспоминания] // Новое литературное обозрение. – 1998. - №1. – С. 223 - 256.
8. Ананичев А.С. «...Не ради зубоскальства, а ради преображения» // Мир Высоцкого: Исследования и материалы. Вып. III / Сост. А.Е. Крылов и В.Ф. Щербакова. – М.: ГКЦМ В.С. Высоцкого, 1998. – С. 255 - 263.

9. Андреев. Известность Владимира Высоцкого // Вопросы литературы. – 1987. - №4. – С. 42 - 74.
10. Бабенко В.Н., Рыбальченко В.К. Высоцкий на украинском // Владимир Высоцкий: взгляд из XXI века. Материалы третьей международной научной конференции. Москва. 17 – 20 марта 2003 г. С. – 449 – 459.
11. Баранова Т. «Я пою от имени всех...» // Вопросы литературы. – 1987. - № 4. – С. 75 - 102.
12. Бахмач В.И. Пути смеха Высоцкого // Мир Высоцкого: Исследования и материалы. Вып. III. Т. 2 / Сост. А.Е. Крылов, В.Ф. Щербакова. – М.: ГКЦМ В.С. Высоцкого, 2000. – С. 233 - 238.
13. Берестов В. «И опять я в мыслях полагаюсь на слова людей...» // Новый мир. – 1998. - №2. – С. 246 - 250.
14. Берестов В. «В прошлом, будущем и настоящем...»: Перечитывая (поэзию) В. Высоцкого // Вопросы литературы. – 1995. – Вып. 2 (март-апрель). – С. 3 - 26.
15. Бестужев - Лада И.В. Открывая Высоцкого. – М., 1988. – 64 с.
16. Бабина А.В. Так что же случилось в Африке? Об одной «несерьезной» песне В. Высоцкого // Русская речь. – 1993. - №1. – С. 20 - 22.
17. Блинов Ю.Н. Доминанты поэтики экзистенциализма у В. Высоцкого // Мир Высоцкого. Исследования и материалы. Выпуск II / Сост. А.Е. Крылов и В.Ф. Щербакова. – М.: ГКЦМ В.С. Высоцкого, 1998. – С. 267 - 278.
18. Бондаренко В. Поединок со смертью // Москва. – 2000. - №7. – С. 160 - 174.
19. Вердеревская Н. Двадцать лет спустя. Этюды о поэзии Владимира Высоцкого. – Набережные Челны, 2001. – 92 с.

20. Вечер в музее Пушкина // Мир Высоцкого: Исслед. и материалы. Вып. IV. / Сост. А.Е. Крылов и В.Ф. Щербакова. – М.: ГКЦМ В.С. Высоцкого, 2000. – С. 325 – 357.
21. Влади М. Владимир, или Прерванный полет. – М.: «Прогресс», 1989. – 174 с.
22. Высоцкий В.С. Исследования и материалы. – Воронеж: Изд-во Воронежского ун-та, 1990. – 190 с.
23. Вышеславский Л. Память – главный герой // Литературное обозрение. – 1988. - № 5. – С. 40 - 41.
24. Галковский Д. Поэзия советская. Из материалов к «Энциклопедии Высоцкого» // Новый мир. – 1992. - № 5. – С. 204 - 225.
25. Георгиев Л. Владимир Высоцкий – знакомый и незнакомый: [Перевод с болгарского]. – М.: Искусство, 1989. – 139 с.
26. Георгиев Л. Владимир Высоцкий. Встречи, интервью, воспоминания. – М.: Искусство, 1991. – С. 15 - 70.
27. Грачев М.А. Некоторые лингволитературные особенности философско-религиозной лирики В. Высоцкого // Мир Высоцкого: Исслед. и материалы. Вып. V. / Сост. А.Е. Крылов и В.Ф. Щербакова. – М.: ГКЦМ В.С. Высоцкого, 2001. – С. 221 – 225.
28. Демидова А.С. Владимир Высоцкий, каким знаю и люблю. – М.: Союз театральных деятелей РСФСР, 1989. – 174 с.
29. Долгополов Л.К. Стих – песня - судьба // В.С. Высоцкий: исследования и материалы. – Воронеж: Изд-во Воронежского ун-та, 1990. – С. 6 - 24.
30. Доманский Ю.В. Галич, Высоцкий, Окуджава в посвящениях Андрея Макаревича // Мир Высоцкого. Исследования и материалы. Выпуск VI. – М., 2002. – С. 335 - 345.
31. Доманский Ю.В. Жанровые особенности диалогии в поэзии В.С. Высоцкого // Мир Высоцкого: Исслед. и материалы. Вып. V. /

- Сост. А.Е. Крылов и В.Ф. Щербакова. – М.: ГКЦМ В.С. Высоцкого, 2001. – С. 335 - 344.
32. Евтюгина А.А. , Гончаренко И.Г. «Я был душой дурного общества». *Опыт лингвокоммуникативного анализа стихотворения* // Мир Высоцкого: Исслед. и материалы. Вып. V. / Сост. А.Е. Крылов и В. Ф. Щербакова. – М.: ГКЦМ В.С. Высоцкого, 2001. – С. 244 - 255.
 33. Живая жизнь: Штрихи к биографии Владимира Высоцкого. – Ставрополь, 1992. – 228 с.
 34. Зайцев В.А. В.С. Высоцкий // История русской литературы XX века (20-90-е годы). Основные имена: Учебное пособие для филологических факультетов университетов. – М: Московский гос. ун-т, 1998. – С. 448 - 461.
 35. Зайцев В.А. Жанровое своеобразие стихов–песен Окуджавы, Высоцкого, Галича о войне // Вестник Московского университета. Серия 9. Филология. 2003. № 4. – с. 40 – 59.
 36. Зайцев В.А. «Памятник» Высоцкого и традиции русской поэзии // Мир Высоцкого: Исслед. и материалы. Вып. III. / Сост. А.Е. Крылов и В.Ф. Щербакова. – М.: ГКЦМ В.С. Высоцкого, 1999. - С. 264 – 272.
 37. Зайцев В.А. Черты эпохи в песне поэта (Жорж Брассенс и Владимир Высоцкий). – М.: Знание, 1990. – 64 с.
 38. Зайцев В.А. Стиливые искания и тенденции [О творчестве Высоцкого] // Зайцев В.А. современная советская поэзия. – М.: 1988. – С. 45 – 49.
 39. Заславский О.Б. «Второе дно». О семиотических аспектах смысловой многозначности в поэтическом мире В.С. Высоцкого // Мир Высоцкого. Исследования и материалы. Выпуск VI. / Сост.

- А.Е. Крылов и В.Ф. Щербакова. – М.: ГКЦМ В.С. Высоцкого, 2002. – С. 160 – 187.
40. Захаријева Ирина. Хронотоп в поэзии Высоцкого // Мир Высоцкого: Исслед. и материалы. Вып. V. / Сост. А.Е. Крылов и В.Ф. Щербакова. – М.: ГКЦМ В.С. Высоцкого, 2001. – С. 134 - 143.
 41. Захарчук М. Босая душа или Штрихи к портрету Владимира Высоцкого // Радуга. - №2. – С. 84 - 101.
 42. Золотухин В. «Все в жертву памяти твоей...» // Литературное обозрение. – 1991. - №3, №4, №7.
 43. Зубрилина С.Н. Владимир Высоцкий: страницы биографии. – Ростов-на-Дону: Феникс, 1998. – 352 с.
 44. Изотов В.П. Словарь поэзии Владимира Высоцкого. А - Х. – Орел, 2001.
 45. Изотов В.П. Словарь поэзии Владимира Высоцкого. – М. - Орел, 1999.
 46. Изотов В.П. Высоцкий и рубеж тысячелетий: Сб. статей. – Орел, 2000. – 56 с.
 47. Казаков А. Восклицательный знак В. Высоцкого // Журнал журналов: Сб. – М., 1990. – С. 128 - 136.
 48. Канчуков Е. Приближение к Высоцкому. – М.: РИК «Культура», 1997. – 368 с.
 49. Кастрель Д. И. Волк еще тот // Мир Высоцкого: Исслед. и материалы. Вып. VI. / Сост. А.Е. Крылов и В.Ф. Щербакова. – М.: ГКЦМ В.С. Высоцкого, 2002. – С. 102 – 111.
 50. Китайгородская М.В., Розанова Н.Н. Творчество Владимира Высоцкого в зеркале устной речи // Вопросы языкознания. – 1993. - №1. – С. 97-114.
 51. Колошук Н.Г. Творчество Высоцкого и «лагерная» литература // Мир Высоцкого. Исследования и материалы. Выпуск V / Сост. А.

- Е. Крылов и В.Ф. Щербакова. – М.: ГКЦМ В.С. Высоцкого, 2001. – С. 76 - 92.
52. Колченкова Е.Г. Архетипический мотив волка в «Охоте на волков» // Мир Высоцкого: Исслед. и материалы. Вып. III. Т. 1. / Сост. А.Е. Крылов и В.Ф. Щербакова. – М.: ГКЦМ В.С. Высоцкого, 1999. – С. 147 – 155.
 53. Коркина Е. Тоска по свободе. О некоторых параллелях в литературе Возрождения и русской поэзии двадцатого века // Мир Высоцкого. Исследования и материалы. Выпуск II / Сост. А.Е. Крылов и В. Ф. Щербакова. – М.: ГКЦМ В.С. Высоцкого, 1998. – С. 44 - 51.
 54. Кормилов С.И. Поэтическая фауна Владимира Высоцкого // Мир Высоцкого: Исслед. и материалы. Вып. V. / Сост. А.Е. Крылов и В.Ф. Щербакова. – М.: ГКЦМ В.С. Высоцкого, 2001. – С. 352 – 365.
 55. Кофтан М.Ю. Записки сумасшедшего. *Влияние мотива на пространственно – временную организацию текста В. С. Высоцкого* // Мир Высоцкого: Исслед. и материалы. Вып. VI. / Сост. А.Е. Крылов и В.Ф. Щербакова. – М.: ГКЦМ В.С. Высоцкого, 2002. – С. 84 – 103.
 56. Кохановский И. Серебряные струны (О песенном творчестве В. Высоцкого: Воспоминания) // Юность. – 1988. - №7. – С. 79 - 82.
 57. Крылов А. Заметки администратора на полях высококоведения // Вопросы литературы. – 2002. - № 4. – С. 328 - 353.
 58. Кулагин А. В. Агрессивное сознание в поэтическом изображении Высоцкого (1964 - 1969) // Мир Высоцкого. Исследования и материалы. Выпуск II / Сост. А.Е. Крылов и В.Ф. Щербакова. – М.: ГКЦМ В.С. Высоцкого, 1998. – С. 52 - 61.

59. Кулагин А.В. Барды и филологи. Авторская песня в исследованиях последних лет // Новое литературное обозрение. – 2002. - № 2 (54). – С. 333 - 354.
60. Кулагин А.В. Бесы и Моцарт: пушкинские мотивы в поздней лирике поэта // Литературное обозрение. – 1993. - № 3 - 4. – С. 22 - 25.
61. Кулагин А.В. Высоцкий и другие: Сборник статей. – М.: ГКЦМ В.С. Высоцкого: Благотвор. фонд Владимира Высоцкого, 2002. – 200 с.
62. Купчик Е.В. Птицы в поэзии Булата Окуджавы, Владимира Высоцкого и Александра Галича // Мир Высоцкого: Исследования и материалы. Выпуск IV / Сост. А.Е. Крылов и В.Ф. Щербакова. – М.: ГКЦМ В. С. Высоцкого, 2000. – С. 379 - 397.
63. Купчик Е.В. Образ ворона в поэзии Б. Окуджавы, В. Высоцкого и А. Галича // Мир Высоцкого: Исслед. и материалы. Вып. V. / Сост. А.Е. Крылов и В.Ф. Щербакова. – М.: ГКЦМ В.С. Высоцкого, 2001. – С. 545 - 549.
64. Лавлинский И. Без микрофона (о стихотворениях В. Высоцкого) // Лавлинский И. Мета времени, мера вечности: статьи о современной литературе. – М.: Художественная литература, 1986. – С. 71 - 88.
65. Макридова И.Н. Высоцкий в Швеции // Владимир Высоцкий: взгляд из XXI века. Материалы третьей международной научной конференции. Москва. 17 – 20 марта 2003 г. С. – 110 – 118.
66. Нежданова Н.К. Владимир Маяковский и Владимир Высоцкий: параллели художественных миров // Наука и образование Зауралья. – Курган, 1999. - № 1 - 2. – С. 219 - 221.

67. Ничипоров И.Б., Жукова Е.И. Вглубь авторской песни // Вестник Московского университета. Серия 9. Филология. 2003. № 4. – с. 198 – 203.
68. Ничипоров И.Б. Своеобразие лирической исповеди в поздней поэзии В. Высоцкого // Мир Высоцкого: Исслед. и материалы. Вып. VI. / Сост. А.Е. Крылов и В.Ф. Щербакова. – М.: ГКЦМ В.С. Высоцкого, 2002. – С. 218 - 233.
69. Новиков Вл.И. В Союзе писателей не состоял: Писатель Владимир Высоцкий. – М.: Интерпринт, 1991. - 220 с.
70. Новиков Вл.И. Высоцкий. – М.: Молодая гвардия, 2002. – 413 с.: ил. – (Жизнь замечательных людей: Сер. биогр.; Вып. 829).
71. Новиков В. Живой: к 50-летию со дня рождения Высоцкого // Октябрь. – 1988. - № 1. – С. 188 - 196.
72. Новиков В. Живая вода. Заметки о языке Владимира Высоцкого // Русская речь. – 1988. - № 1. – С. 31 - 37.
73. Новиков Вл.И. Скандинавские встречи // Мир Высоцкого: Исслед. и материалы. Вып. III. Т. 2. / Сост. А. Е. Крылов и В. Ф. Щербакова. – М.: ГКЦМ В.С. Высоцкого, 1999. – С. 451 - 461.
74. Новиков В. Тренировка духа // Высоцкий В. Четыре четверти пути. – М.: Физкультура и спорт, 1988. - С. 263 – 271.
75. Новиков В. Смысл плюс смысл (В. Высоцкий) // Новиков В. Диалог. – М.: Современник, 1986. – С. 196 - 209.
76. Новиков В.И. Книга о пародии. – М., 1989. – С. 514 - 519.
77. О Владимире Высоцком / Сост. и интервью И. Рогового. – М.: «Мединкур», ГКЦМ «Дом Высоцкого», 1995. – 213 с.
78. Одинцова С.М. Образ коня в художественном мышлении поэта // Мир Высоцкого: Исслед. и материалы. Вып. V. / Сост. А.Е. Крылов и В.Ф. Щербакова. – М.: ГКЦМ В.С. Высоцкого, 2001. – С. 366 – 374.

79. Перевозчиков В.К. Правда смертного часа: Владимир Высоцкий, год 1980-й. – М.: САМПО, 1998. – 272 с.
80. Поэт Владимир Высоцкий: Материалы 1-й Всесоюзной научной конференции, посвященной творческому наследию В. Высоцкого. [Воронеж, март 1988] // Подъем. – 1989. - №1. – С. 133 - 144.
81. Редькин В.А. Художественный язык поэта в оппозиции к официальной идеологии // Мир Высоцкого: Исслед. и материалы. Вып. III. Т. 2. / Сост. А.Е. Крылов и В.Ф. Щербакова. – М.: ГКЦМ В.С. Высоцкого, 1999. – С. 124 - 129.
82. Рудник Н.М. Проблема трагического в поэзии В.С. Высоцкого. – Курск: Изд-во КГПУ, 1995. – 245 с.
83. Рудник Н.М. Чай с сахаром: Высоцкий, Бродский и другие // Мир Высоцкого: Исслед. и материалы. Вып. III. Т. 2. / Сост. А.Е. Крылов и В.Ф. Щербакова. – М.: ГКЦМ В.С. Высоцкого, 1999. – С. 293 - 313.
84. Руссова С.Н. «"Свое" и "чужое" в поэтическом мире В. Высоцкого // Мир Высоцкого: Исслед. и материалы. Вып. V. / Сост. А.Е. Крылов и В.Ф. Щербакова. – М.: ГКЦМ В.С. Высоцкого, 2001. – С. 274 – 280.
85. Рыбальченко Ю. И. Высоцкий. Черты характера // Аврора. – 1990. - № 6. – С. 122 – 148; 1991. - № 7. – С. 81 - 99.
86. Свиридов С.В. Конец ОХОТЫ. Модель, мотивы, текст // Мир Высоцкого. Исследования и материалы. Выпуск VI / Сост. А.Е. Крылов и В.Ф. Щербакова. – М.: ГКЦМ В.С. Высоцкого, 2002. – С. 113 - 160.
87. Свиридов С.В. Структура художественного пространства в поэзии В. Высоцкого (на правах рукописи). Диссерт. на соиск. уч. ст. канд. н. по специальности 10.01.01 – русская литература. – М., 2003. – 234 с.

88. Сергеев Е. Многоборец // Вопросы литературы. – 1987. - № 4. – С. 103 - 131.
89. Сидорченко А. Прометей мятежной песни. – Донецк-Артемовск, 1995. – 234 с.
90. Скобелев А.В., Шаулов С.М. Концепция человека и мира (Этика и эстетика В.С. Высоцкого) // В.С. Высоцкий: Исследования и материалы. – Воронеж: Изд-во Воронежского ун-та, 1990. – С. 24 - 52.
91. Скобелев А.В., Шаулов С.М. Владимир Высоцкий: Мир и Слово. – Воронеж, 1991.
92. Скобелев А.В., Шаулов С.М. Владимир Высоцкий: Мир и Слово. – Уфа, 2001. – 204 с.
93. Соколова И.А. Авторская песня: определения и термины // Мир Высоцкого: Исследования и материалы. Выпуск IV / Сост. А.Е. Крылов и В.Ф. Щербакова. – М.: ГКЦМ В.С. Высоцкого, 2000. – С. 429 - 450.
94. Соколова И.А. Международная научная конференция «Владимир Высоцкий и русская культура 1960-70-х гг.» // Филологические науки. – 1998. - № 4. – С. 117 - 122.
95. Соколова Д.В. Гумилев и Высоцкий: поэтика и тема мужества // Мир Высоцкого. Исследования и материалы. Выпуск VI. – М., 2002. – С. 302 - 309.
96. Солдатенков П. Владимир Высоцкий. – М.: Смоленск: Олимп - Русич, 1999. – 475 с. – (Человек - легенда)
97. Сполохова Е.А. «До истины добраться, до цели, до дна...» (Концепт истины в поэзии В.С. Высоцкого: Ассоциативный аспект) // Текст: Узоры Ковра. – СПб - Ставрополь, 1999. Вып.4. Ч.1. – С. 116 - 117.

98. Творчество Владимира Высоцкого в контексте художественной культуры XX века: Сб. статей. – Самара: Самарский дом печати, 2001. – 96 с.
99. Ткаченко Н. Тайна «Иуды Искарота»: по рассказу Л. Андреева. Высоцкий: поэзия, личность, судьба с точки зрения аналитической психологии. – М., 1999. – 112 с.
100. Толстых В.И. В зеркале творчества: Высоцкий как явление культуры // Вопросы философии. – 1986. - № 7. – С. 112 - 124.
101. Томенчук Л.Я. «Нежная правда в красивых одеждах ходила...» // Мир Высоцкого. Исследования и материалы. Вып. I / Сост. А.Е. Крылов, В.Ф. Щербакова; ГКЦМ В.С. Высоцкого. – М., 1997. – С. 84 – 95.
102. Томенчук Л.Я. «Я жив – снимите черные повязки!» // Мир Высоцкого: Исслед. и материалы. Вып. IV. / Сост. А.Е. Крылов и В.Ф. Щербакова. – М.: ГКЦМ В.С. Высоцкого, 2000. – С. 297 - 305.
103. Томенчук Л.Я. «К каким порогам приведет дорога?...» *«Дорожные истории» Высоцкого* // Мир Высоцкого: Исслед. и материалы. Вып. V. / Сост. А.Е. Крылов и В.Ф. Щербакова. – М.: ГКЦМ В.С. Высоцкого, 2001. – С. 118 – 133.
104. Томенчук Л.Я. «И повинуюсь притяжению земли» // Мир Высоцкого: Исследования и материалы. Выпуск VI / Сост. А.Е. Крылов и В.Ф. Щербакова. – М.: ГКЦМ В.С. Высоцкого, 2002. – С. 187-218.
105. Туманов В. Жизнь без вранья // Огонек. – 1987. - № 4. – С. 22 - 23.
106. Федина Н.В. О соотношении ролевого и лирического героев в поэзии В.С. Высоцкого // В.С. Высоцкий Исследования и материалы. – Воронеж: Изд-во Воронежского ун-та, 1990. – С. 105 - 117.

107. Хазагеров Г.Г. Две черты поэтики Владимира Высоцкого // Мир Высоцкого: Исследования и материалы. Выпуск II / Сост. А.Е. Крылов и В.Ф. Щербакова. – М.: ГКЦМ В.С. Высоцкого, 1998. – С. 82 - 106.
108. <http://www.visotsky.cea.ru>
109. Четина Е.М. Образ национальной культуры в поэзии В. Высоцкого и Н. Рубцова // Мир Высоцкого: Исслед. и материалы. Вып. III. Т. 2. / Сост. А.Е. Крылов и В.Ф. Щербакова. – М.: ГКЦМ В.С. Высоцкого, 1999. – С. 319 - 323.
110. Чибриков В.Ю. Сергей Есенин и Высоцкий. *Влияние поэзии Сергея Есенина на творчество Высоцкого* // Творчество Владимира Высоцкого в контексте художественной культуры XX века. Сб. ст. / Под ред. В.П. Скобелева и И.Л. Фишгойта. Самара, 2001. – С. 66 - 70.
111. Чубуков В.В. Высоцкий: Вова, Володя, Владимир. – М.: Государственный культурный Центр – музей В. Высоцкого, 1996. – 92 с. – (Библиотека «Ваганта»; Вып. 52 – 54)
112. Чупринин С. Вакансия поэта: В. Высоцкий и его время: размышления после юбилея // Знамя. – 1988. Кн. 7. – С. 220 - 225.
113. Четыре вечера с Владимиром Высоцким: По мотивам телевизионной передачи / Автор и ведущий Э. Рязанов. – М.: Искусство, 1989.
114. Шаулов С. М. Карамазовское и гамлетовское Владимира Высоцкого // Мир Высоцкого. Исследования и материалы. Выпуск V. – М., 2001. – С. 41 - 54.
115. Шаулов С. Мир Высоцкого // Вопросы литературы. – 1999. – Июль-август. – С. 336 - 344.

116. Шаулов С.М. Эмблема у Высоцкого // Мир Высоцкого Исслед. и материалы. Вып. IV. / Сост. А.Е. Крылов и В.Ф. Щербакова. – М.: ГКЦМ В.С. Высоцкого, 2000. – С. 141 - 166.
117. Шилина О. Психологизм поэзии Владимира Высоцкого. – М., 1992. – 16 с.
118. Шилина О.Ю. «Вы – втихаря хихикали, а я - давно вовсю!» // Мир Высоцкого: Исследования и материалы. Выпуск VI / Сост. А.Е. Крылов и В.Ф. Щербакова. – М.: ГКЦМ В.С. Высоцкого, 2002. – С. 73 - 84.
119. Шилина О.Ю. В свете оппозиции Закона и Благодати // Мир Высоцкого: Исслед. и материалы. Вып. V. / Сост. А.Е. Крылов и В.Ф. Щербакова. – М.: ГКЦМ В.С. Высоцкого, 2001. – С. 65 - 75.
120. Шулежкова С.Г. «Мы крылья и стрелы попросим у Бога...». *Библейские крылатые единицы в поэзии В. Высоцкого* // Мир Высоцкого: Исслед. и материалы. Вып. IV. / Сост. А.Е. Крылов и В.Ф. Щербакова. – М.: ГКЦМ В.С. Высоцкого, 2000. – С. 195 - 208.
121. Язвикова Е.Г. Циклообразующая роль архетипа волка в дилогии «Охота на волков» // Мир Высоцкого: Исслед. и материалы. Вып. V. / Сост. А.Е. Крылов и В.Ф. Щербакова. – М.: ГКЦМ В.С. Высоцкого, 2001. – С. 345 – 351.

3. Теоретическая литература и литература по общим вопросам

122. Аббаньяно Н. Метафизика и экзистенция // Аббаньяно Н. Структура экзистенции. Введение в экзистенциализм. Позитивный экзистенциализм / Пер. с итал., коммент. и имен. указ. А.Л. Зорина. – СПб.: «Алетейя», 1998. – С. 29 – 55.

123. Аббаньяно Н. Мудрость философии и проблемы нашей жизни. / Перевод с итал., СПб: Алетейя, 2000. – 305 с.
124. Аббаньяно Н. Философия и свобода // Аббаньяно Н. Структура экзистенции. Введение в экзистенциализм. Позитивный экзистенциализм / Пер. с итал., коммент. и имен. указ. А. Л. Зорина. – СПб.: «Алетейя», 1998.– С. 19 – 28.
125. Анализ одного стихотворения: Межвуз. сб. / Под ред. В. Е. Холшевникова. – Л.: Изд-во ЛГУ, 1985. – 248 с.
126. Антюхина А.В. Свобода воли как вид детерминизма: Социально-филологический анализ: Автореф. на соискание уч. степ. доктора филос. Наук. – Ставрополь, 2001. – 35 с.
127. Бахтин М.М. Проблемы творчества Достоевского. – 5-е изд., доп. – Киев: «NEXТ», 1994. – 509 с.
128. Бахтин М.М. К философии поступка // Бахтин М.М. Работы 1920-х гг. – Киев: «NEXТ», 1994. – С. 9 - 68.
129. Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. – 2-е изд. – М.: Художественная литература, 1990. – 543 с.
130. Бахтин М.М. Проблема содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве // Бахтин М.М. Работы 1920-х гг. – Киев: «NEXТ», 1994. – С. 257 - 320.
131. Бахтин М.М. Автор и герой в эстетической деятельности // Бахтин М.М. Работы 1920-х годов. – Киев: «NEXТ», 1994. – С. 69 - 256.
132. Берн Э. Игры, в которые играют люди: Психология человеческих взаимоотношений; Люди, которые играют в игры: Психология человеческой судьбы / Пер. с англ. - М.: Фаир - ПРЕСС, 2002. – 480 с.

133. Виноградов В.В. О теории художественной речи. – М.: Высшая школа, 1971. – 240 с.
134. Выготский Л.С. Психология искусства. – Минск: «Современное слово», 1988. – 480 с.
135. Гегель. Сочинения. Т.3. – М.: Госполитиздат, 1956. – 868 с.
136. Головки В.М. Художественное человековедение: Параметры литературоведческих исследований // Вестник Ставропольского Государственного Университета. - 2000. - № 24. – С. 4 – 28.
137. Григорьян Б.Т. Карл Ясперс // Философы двадцатого века / Ин-т философии РАН. – М.: Искусство, 1999. – С. 247 – 262.
138. Егоров И.А. Принцип свободы как основание общей теории регуляции // Вопросы философии. – 2000. - №3. – С. 3 - 22.
139. Ильин Е.П. Психология воли. - СПб.: Издательство «Питер», 2000. – 288с.: ил. – (Серия «Мастера психологии»).
140. Искандер Ф. Идеологизированный человек // Огонек. – 1990. - №11. – С. 8 –11.
141. Кузьмина Т.А. Жан-Поль Сартр // Философы двадцатого века / Ин-т философии РАН. – М.: Искусство, 1999. – С. 207 – 218.
142. Лакруа Жан. Личность // Лакруа Жан. Избранное. Персонализм / Пер. с фр. – М.: РОССПЭН, 2004. – С. 14 – 56. – (Серия «Книга света»).
143. Лакруа Жан. Современный персонализм // Лакруа Жан. Избранное. Персонализм / Пер. с фр. – М.: РОССПЭН, 2004. – С. 123 - 157. – (Серия «Книга света»).
144. Лакруа Жан. Марксизм, экзистенциализм, персонализм // Лакруа Жан. Избранное. Персонализм / Пер. с фр. – М.: РОССПЭН, 2004. – С. 290 - 385. – (Серия «Книга света»).

145. Лакруа Жан. Смысл диалога // Лакруа Жан. Избранное. Персонализм / Пер. с фр. – М.: РОССПЭН, 2004. – С. 451 - 535. – (Серия «Книга света»).
146. Левин Г.Д. Свобода и покинутость. Методологический анализ // Вопросы философии. – 1997. - № 1. – с. 56 – 68.
147. Левин Г.Д. Свобода воли. Современный взгляд // Вопросы философии. – 2000. - №6. – С. 71 - 87.
148. Левинас Эмманюэль. Избранное: Тотальность и бесконечное. – М.; СПб.: Университетская книга, 2000. – (Книга света). – 416 с.
149. Левинас Эмманюэль. Время и другой. Гуманизм другого человека / Пер. с фр. А. В. Парибка. – СПб.: Высш. религ. фил. шк., 1999. – 265 с.
150. Левицкий С.А. Трагедия свободы. Сочинения. Т. 1 / Сост., послесл. и коммент. В. В. Сапова. – М.: Канон, 1995. – 509 с. – (История философии в памятниках).
151. Лихачев Д.С. Избранные работы. В 3-х томах. Т. 2. Великое наследие. Смех в Древней Руси. Заметки о русском. – Л.: Худож. лит., 1987. – 493 с.
152. Лихачев Д.С. Литература – реальность - литература. – Л., 1981.
153. Лотман Ю. М. Анализ поэтического текста. Структура стиха [Пособие для студентов]. – Л.: Просвещение, 1972. – 272 с.
154. Лотман Ю. М. Внутри мыслящих миров. Человек – текст – семиосфера - история. – М.: «Языки русской культуры», 1996. – 464 с.
155. Лосский Н. О. История русской философии. – М.: Сварог и К°, 2000. – 492 с.
156. Маркузе Герберт. Одномерный человек: Исследование идеологии развитого индустриального общества. – М.: REFL-book, 1994. – 368 с.

157. Методология анализа литературного произведения / АН СССР. Ин - т мир. лит. им. А.М. Горького. Отв. ред. Ю.Б. Борев. – М.: Наука, 1988. – 347 с.
158. Пернацкий В.И. К определению понятия «свобода» // Свобода и справедливость. Диалог мировоззрений: Матер. симпоз. 12 – 13 мая 1993 г. / Ред. Николай, митрополит Нижегородский и Арзамасский и др. – Нижний Новгород: Издательство Волго – Вятского кадрового центра, 1993. – С. 42 – 43.
159. Пригожин И., Стенгерс И. Время, хаос, квант. К решению парадокса времени. – М., 1994.
160. Пригожин И., Стенгерс И. Порядок из хаоса: Новый диалог человека с природой / Пер. с англ. Ю.А. Данилова; Общ. ред. и послесл. В. И. Аршинова и др. – М.: Прогресс, 1986. – 431 с.
161. Редлих Р. Два тома сочинений С.А. Левицкого // Посев. – 1996. - № 5. – С. 37 – 41.
162. Редлих Р. Вспоминая С.А. Левицкого // Посев. – 1998. - № 3. – С. 29 – 31.
163. Реале Д., Антисери Д. Западная философия от истоков до наших дней. Т. 4. От романтизма до наших дней. – СПб., ТОО ТК «Петрополис», 1997. – 880 с.
164. Ролз Джон. Теория справедливости // Антология мировой политической мысли: В 5 т. Т. II. – Зарубежная политическая мысль. XX век. – М., 1997. – С. 683 – 697.
165. Сартр Ж.- П. Сартр о советской культуре [Интервью фр. Писателя, опубликованное в польск. Еженедельнике «Politika», 1962. - № 25] // Вопросы литературы. – 1962. - № 10. – С. 160 – 163.
166. Сартр Жан-Поль. Почему я отказался от премии // Сартр Ж.-П. Тошнота: Избр. произв. / Пер. с фр.; Вступ. ст. С.Н. Зенкина. – М.: Республика 1994. – С. 492 – 495.

167. Скиннер Б.Ф. Технология поведения // Американская социологическая мысль: Тексты / Под ред. В.И. Добренкова. – М.: Изд-во МГУ, 1994. – С. 30 - 46.
168. Современная западная философия: Словарь / Сост. и отв. ред. В.С. Малахов, В.П. Филатов. - 2-е изд., перераб. И доп. - М.: Остожье, 1998. - 544 с.
169. Степанов Ю.С. Константы: Словарь русской литературы. Изд. 2-е, испр. и доп. – М.: Академический проект, 2001. – 990 с.
170. Томашевский Б.В. Стих и Язык / АН СССР. Советский комитет славистов. – М.: АН СССР, 1958. – 62 с.
171. Томашевский Б.В. Теория литературы. Поэтика: Учеб. Пособие. – М.: Аспект - Пресс, 2002. – 334 с.
172. Философия: Учебник / Под ред. Г.В. Андрейченко и В.Д. Грачева. – Ставрополь: Изд-во СГУ, 2001. – 250 с.
173. Флоренский П.А. Т.1: Столп и утверждение истины, 1. – М.: Правда, 1990. - 490 с.
174. Флоренский П.А. Т.2: У водоразделов мысли: [Ч.1]. – М.: Правда, 1990. – 446 с.
175. Фромм Э. Анатомия человеческой деструктивности. – Минск, 1999. – 624 с.
176. Фромм Э. Душа человека М.: Республика, 1992. – 429 с.
177. Фромм Э. Человеческая ситуация. – М., 1995. – 239 с.
178. Фромм Э. Иметь или быть? / Общ. ред. В. И. Добренкова. – 2-е изд., доп. – М., 1990. – 330 с.
179. Хайек Фридрих Август фон // Антология мировой политической мысли. В 5 т. Т. 2. Зарубежная политическая мысль XX в. – М.: Мысль, 1997. – С. 416 – 428.
180. Хайек Ф. Общество свободных // Нева. – 1993. - № 1. – С. 162 – 169.

181. Хализев В.Е. Теория литературы: Учебник. – М.: Высшая школа, 2002. – 437 с.
182. Хализев В.Е. Интерпретация и литературная критика // Проблемы теории литературной критики: Сб. ст. / Под ред. П.А. Николаева, Л.В. Чернец. – М.: Изд. МГУ, 1980. – 262 с.
183. Юдин А. Парадоксы критической теории Герберта Маркузе // Герберт Маркузе. Одномерный человек. – М.: «REFL-book», 1994. – С. VI - X.

4. Справочная и библиографическая литература

184. Алексеев П.В. Философы России XIX - XX столетий. Биографии. Идеи. Труды. - 3-е изд., перераб. И доп. - М.: Академический проект, 1999. - 944 с.
185. Высоцкий В.С.: история болезни / Сост. И.С. Шишкин. – Пенза: Игвис, 1993. – 96 с. – Серия «РэП» («Рок энд Поп»). Вып. 2.
186. Владимир Семенович Высоцкий: список литературы (критика, филология, лингвистика, текстология, вузовское и школьное преподавание, рецензии, комментарии, библиография). – М.: ГКЦМ В.С. Высоцкого, 2003.
187. Владимир Семенович Высоцкий: Что? Где? Когда? (1991-1992) // Мир Высоцкого: Исследования и материалы. Вып. I. – С. 477 - 504.
188. Владимир Семенович Высоцкий: Что? Где? Когда? (1993-1994) // Мир Высоцкого: Исследования и материалы. Вып. II / Сост. А. Е. Крылов и В. Ф. Щербакова. – М.: ГКЦМ В.С. Высоцкого, 1998. – С. 557 - 608.

189. Владимир Семенович Высоцкий: Что? Где? Когда? (1995-1996) // Мир Высоцкого: Исследования и материалы. Вып. III / Сост. А.Е. Крылов и В.Ф. Щербакова. – М.: ГКЦМ В.С. Высоцкого. – С. 534 - 583.
190. Владимир Семенович Высоцкий: Что? Где? Когда? (1997-1998) // Мир Высоцкого: Исследования и материалы. Вып. IV / Сост. А.Е. Крылов и В.Ф. Щербакова. – М.: ГКЦМ В.С. Высоцкого, 2000. – С. 575 - 663.
191. Владимир Семенович Высоцкий: Что? Где? Когда? (1999-2000) // Мир Высоцкого: Исследования и материалы. Вып. VI / Сост. А.Е. Крылов и В.Ф. Щербакова. – М.: ГКЦМ В.С. Высоцкого, 2002. – С. 401 - 495.
192. Даль В. Толковый словарь живого великорусского языка. В 4 т. Т.4. – СПб. - М., 1887.
193. Жюльен Н. Словарь символов. Иллюстрированный справочник. – Челябинск: «Урал Л. Т. Д.», 2000. – 497 с.
194. История философии: Энциклопедия. – Минск: Интерпрессервис; Книжный Дом, 2002. – 1376 с. - (Мир Энциклопедий)
195. Керлот Х.Э. Словарь символов. – М.: «REFL - book», 1994. – 608 с.
196. Краткая литературная энциклопедия. В 6-ти т. Т. 4. / Гл. ред. А.А. Сурков. – М.: Советская энциклопедия, 1967. – 1024 с.
197. Литературный энциклопедический словарь / Под ред. В.М. Кожевникова и П.А. Николаева. - М.: Советская энциклопедия, 1987. – 752 с.
198. Мифы народов мира. Т. 1. М.: «Большая Российская энциклопедия», Олимп, 1997. – 671 с.

199. Новейший философский словарь: 2-е изд., перераб. и доп. - М.: Интерпрессервис; Книжный Дом, 2001. - 1280 с. - (Мир Энциклопедий).
200. Новая философская энциклопедия. В 4 т. / Ин-т философии РАН, нац. общ. – науч. фонд Т. 1. М.: «Мысль», 2000. – 721 с.
201. Новая философская энциклопедия. В 4 т. / Ин-т философии РАН, нац. общ. – науч. фонд Т. 3. М.: «Мысль», 2000. – 692 с.
202. Ожегов С.И. и Шведова Н.Ю. Толковый словарь русского языка. – 3-е изд., стереотипное. – М.: АЗЪ, 1996. – 928 с.
203. Перечень публикаций, посвященных В. С. Высоцкому в информационном бюллетене «Вагант» и его приложениях // Мир Высоцкого: Исследования и материалы. Вып. V / Сост. А.Е. Крылов и В.Ф. Щербакова. – М.: ГКЦМ В.С. Высоцкого, 2001. – С. 636 - 679.
204. Психология. Словарь / Под ред. А.В. Петровского и М.Г. Ярошевского. – М.: Политиздат, 1990. – 494 с.
205. Словарь литературоведческих терминов / Редакторы - составители Л.И. Тимофеева и С.В. Тураев. – М.: Просвещение, 1974. – 509с.
206. Словарь современного русского литературного языка / АН СССР. Ин - т русского языка. В 17-ти т. Т.13. – М. - Л., 1962.
207. Словарь по этике / Под ред. И.С. Кона. – М.: Политиздат, 1983. – 445 с.
208. Толковый словарь русского языка конца XX века. Языковые изменения / Под ред. Г.Н. Складчиковой. РАН, Ин-т лингвистических исследований. СПб.: Изд-во «Фолио - пресс», 1998. – 700 с.
209. Философский энциклопедический словарь / Сост. Е.Ф. Губский. – М.: Инфа, 2001. – 576 с.

210. Энциклопедия символов, знаков, эмблем / Сост. В. Андреева и др. – М.: Локид; Миф, 2000. – 576 с.