

намечается связь с темой сумасшествия и мытарств в «доме скорби»), в то положение, когда человеку дается последняя оценка - собственно, Суд. А поскольку само деяние (пьянство и сопутствующие ему пороки), выводящее в эту область, греховно, суд оказывается страшным.

Мы далеки от мысли, предлагать только что сформулированную схему в качестве авторской позиции. Но она, на наш взгляд, дает целостную этическую основу для интерпретации диалогии «Очи черные», при этом актуализируя важные для ее понимания древнерусские контексты.

Однако диалогия ли это? Песня «Расскажи, дорогой» (1976), на наш взгляд, вполне может быть прочитана как завершающая часть этого «скрытого цикла». Вопрос о существовании таких, невыделенных автором циклов в поэзии Высоцкого уже ставился [Зайцева 2011: 104-106].

Поясним свое предположение. Диалогия «Очи чёрные» благодаря главному контексту четко соотносится с цыганской темой русской поэзии. Эта тема в свою очередь традиционно связана с кабацкой тематикой, мотивами «прожигания» жизни и т.д., - всем, что в массовом языковом сознании носит имя «цыганщины». Примечательно, что в фильме «Вооружен и очень опасен» её исполняет певица из кабаре Жюли Прюдом (Л. Сенчина), воспроизводя (с поправкой на сюжетные требования экранизации) «околоцыганскую» ситуацию.

Теперь рассмотрим лирическую ситуацию песни «Расскажи, дорогой». Это прямая речь обращенная к только что прибывшему всаднику, некто спрашивает его о пути, цели и неудачах, в какой-то момент предлагает: «обними, если хочешь меня». Короче говоря, перед нами вполне однозначный речевой образ, заимствованный из предшествующей поэзии «второго ряда» (в частности, из «цыганских романсов»).

Однако цыганские подтексты - не главное основание для ассоциации песни «Расскажи, дорогой» и диалогии «Очи чёрные». На сюжетную связь между ними указывает в первую очередь рефрен песни 1976 года:

Сколько славных парней, загоня коней,
Рвутся в мир, где не будет ни злобы, ни лжи!
Неужели, чудак, ты собрался туда?
Что с тобой, дорогой, - расскажи!

Первые две строки четко соотносятся с финалом песни «Чужой дом» - бегством героя туда, где «люди живут». Дополнительный вес этой связи придает почти точное совпадение с формулой «шалапинских» «Очей чёрных» («где страданья нет, где вражде запрет»). То есть вместо заголовка в песне «Расскажи, дорогой» Высоцким даётся другая отсылка к романсу.

В свою очередь примечательное именование собеседника «чужаком» соотносится с речью хозяина этого самого «чужого дома»:

А в ответ мне: «Видать, был ты долго в пути -
И людей позабыл, — мы всегда так живем!

То есть героя песни «Расскажи, дорогой» встречают таким же «отрезвляющим» указанием на суть его положения. Причем, встречает именно та, которую он призывал в первых двух частях гипотетической трилогии.

Ещё одно соображение: в структуре этой «трилогии» заметна своеобразная градация. Ситуация, в которую попадает герой, с каждым разом всё откровеннее, равно углубляется и проясняется её понимание героем.

В песне «Расскажи, дорогой» почти в самом начале почти прямо называется разновидность нового «гиблого места»:

Или спутал, бедняга, где верх и где низ?

В рай хотел? Это - верх.

Ах, чудака-человек!

Что поделывать теперь? Улыбнись!

Хотел в рай, но «спутал, где верх и низ», и снова звучит ироническое «чудака». Через лес с волками и дом с людьми герой доезжает до противоположностирая - до ада.

В таком понимании песни речь, обращенная к герою, уже не может быть названа просто иронической. Это - глумление и искушение. Чем же искушают героя?

Во-первых, забвением: дважды повторенное «улыбнись» продолжается в советах «позабудь» беду, «запей, задыми» (то есть нужно продолжить пьяный морок). Совет «еще раз попробуй садись на коня» в таком свете предстает как призыв к дальнейшему падению, дальнейшему *спуску*.

Древнерусский контекст «работает» и здесь. Вообще, может быть, нужно рассматривать «Повесть о Горе-Злочастии» как национальный инвариант той структуры, которая описана нами в анализируемых песнях Высоцкого и которую можно найти, вероятно, и в других знаковых для русской культуры текстах? «Навскидку», вспоминаются прежде всего «Незнакомка» А. Блока, коллизия Митеньки Карамазова и активное жизнетворчество Венедикта Ерофеева.

В этом смысле также представляет для нас интерес мнение А.В. Скобелева о том, что «опьянение <...> приобретает в произведениях В.С. Высоцкого вид метафизической характеристики жизни» [Скобелев, 2007:22]. Однако суть дела, на наш взгляд, не в том, что так «проявляется условность любой фабулы и выход сюжета за ее пределы» [Скобелев, 2007:22], а в том, что опьянение как постоянный мотив его поэзии даёт возможность показать условность *форм* творимого художественного мира и выйти к его глубинным *смыслам*.

Возвращаясь к Высоцкому, отметим появление в песне «Расскажи дорогой» специфического мотива «легкости» пьяного и нищего бытия, своеобразного «кинизма»:

Может, все потерял,

Проиграл, прошвырял?

<...>

Притомился — приляг,

Вся земля — для бродяг.

Целый век у тебя впереди.

А прервется твой век —

Там, в земле, человек

Потеснится — давай, заходи!
Отдохни, не спеши!
Сбрось всю тяжесть с души
За удачею лучше идти налегке!

В дилогии «Очи чёрные» подобных пассажей ещё нет. Скорее всего, просто потому, что герой ещё «сюжетно» не дошёл до такого мировоззрения. Не сразу оно проявляется и в «Повести о Горе-Злочастии». Сначала этот «кинизм» звучит в речи самого Горя, во сне (причем, в образе архангела Гавриила) искушающего героя:

Али тебе, молодец, неведома
нагота и босота безмерная,
легота, беспроторица великая?⁵⁴
На себя что купить - то проторится,
а ты, удал молодец, и так живешь!
Да не бьют, не мучат нагих, босых,
и из раю нагих, босых не выгонят,
а с тово свету сюды не вытепут,
да никто к нему не привяжется -
а нагому, босому шумить розбой!

Интересно, что, помимо ярких смысловых пересечений, похожа и логика движения мысли в обоих высказываниях: от признания полной нищеты к апологии бедности и - в финале - к своего рода «рекламе» покоя посмертного бытия. Причём последний пассаж совпадает почти текстуально: герою Высоцкого обещают, что для него «потеснятся» в земле, а древнерусскому Молодцу, что «с тово свету сюды не вытепут» (не вытолкают).

Показательно, что сам Молодец разделяет это мировоззрение, только «поклонившись» Горю-Злочастию по его требованию:

поклонился Горю до сыры земли.
Пошел, поскочил доброй молодец
по круту, по красну по бережку,
по желтому песочичу;
идет весел, некручиноват,
утешил он Горе-злочастию,
и сам идучи думу думает:
«когда у меня нет ничево,
и тужить мне не о чем!» [Повесть 1984: 55]

То есть для древнерусского автора это - своеобразная констатация духовного поражения. В таком контексте несколько проясняется смысл финальных слов песни:

Сколько славных парней, загоня коней,
Рвутся в мир, где ни злобы, ни лжи, - лишь покой.
Если, милый чудак, доберешься туда -
Не забудь обо мне, дорогой!

⁵⁴ Ср.: «Может все потерял, проиграл, прошвырял» - С.Ш.

Во второй строке, по сравнению с предшествующими рефренами, добавляется фраза «лишь покой». Учитывая всё предшествующее развитие поэтической мысли, это можно интерпретировать так: добраться туда, «где люди живут, и - как люди живут», «где ни злобы, ни лжи» в рамках миропонимания, предлагаемого герою, невозможно («В рай хотел? Это - верх»). Добраться туда, где «лишь покой» (обратим внимание на это «лишь» - как раз оно и исключает возможность отождествить предлагаемую цель с «раем»), возможно, либо полностью разделив навязываемое мировоззрение («когда у меня нет ничево / и тужить мне не о чем»), либо обрета покой там, откуда «не вытепут».

В этом свете просьба «не забудь» приобретает опять же оттенок глумления над героем, похожего на похвальбу Горя-Злочастия:

Ты стой, не ушел, доброй молодец,
не на час я к тебе, Горе злочастное, привязалось!
хощь до смерти с тобою помучуся!

Ещё один вариант контекстуального прочтения - указание на финал истории Молодца:

Спамятует молодец спасенный путь -
и оттоле молодец в монастыр пошел постригаться,
а Горе у святых ворот остается,
к молотцу впредь не привяжетца!
А сему житию конец мы ведаем.

Отметим, что в повести XVII века «спасенный путь» в отличие от древнерусской словесности более ранних эпох мыслится не как «лучший» путь обретения Бога, а именно - и только - как *спасение*, убежище. Покой, обретаемый здесь, единственно возможный для такого героя. Поэтому и «сему житию» (то есть жизни Молодца, рассказанной древнерусским автором) - «конец мы ведаем». В этом смысле наша интерпретация «Очей черных» в контекст «Повести о Горе-Злочастии» расходится с предложенной Г.Г. Хазагеровым: «В обоих произведениях герою после упорно преследование удаётся спастись» [Хазагеров, 1985: 85]. Спасение это - частичное и проблематичное. Кстати, и Горе-Злочастие несмотря на то, что «впредь к Молотцу не привяжетца», остаётся «у святых ворот», карауля его. Естественно, при таких условиях «забывать» о преследователе не стоит.

Таким образом, диалогия «Очи чёрные» вкупе с песней «Расскажи, дорогой» могут быть прочитаны как единый сюжет, выстроенный и поданный с явным влиянием реактуализованного жанра притчи. Сквозь аскетически обрисованную социальную и бытовую атрибутику пьянства (причём отсылающую читателя не только к советскому времени, но и более широким пространствам русской истории) проглядывает целостное понимание трагического бытия поэта в выморочном мире.

Кстати, возникает интересный вопрос об этом самом поэте: кого в песне «Расскажи, дорогой» нужно считать лирическим героем? Формальный субъект речи здесь, без сомнения, ролевой. Это одна из встречающихся у Высоцкого «ролевых героинь» (ср. песню «Я несла свою беду»). Но поме-

щение этой в контекст диалогии «Очи чёрные» создает более интересную (даже и с формальной точки зрения) ситуацию: лирический герой «Погони» и «Чужого дома» здесь только слушает чужую речь. Заметим, что во второй части диалогии, речь персонажей, обращенная к герою, занимает гораздо больше места, чем в первой. В этом свете песня «Расскажи, дорогой» предстает как завершение этой тенденции усиления «собеседника-антагониста».

Сближение молчаливого лирического «Я» с эмпирическим автором дает интересные возможности развития интерпретации. Так, переводя императив «улыбнись» в плоскость авторского сознания, мы получаем возможность проникнуть к корням столь частой у Высоцкого комической травести темы пьянства. В качестве примеров нам здесь, правда, не очень подходят тексты, отмеченные слишком явным ароматом эпохи, поскольку они ближе, скорее, к жанру стихотворного фельетона (например, «Милицейский протокол», хотя и он не так прост), чем притчи.

Но вот песня «В одной державе с населением...» обладает существенно иным масштабом. Конечно, черты стихотворного фельетона прослеживаются и в ней. Борьба против трезвости пародийно соотносится со штампами и приёмами советской антиалкогольной пропаганды. Есть и более широкая сатирическая цель: политическая ситуация 1970-х - диссидентская борьба с организованным «общественным мнением», провокации власти, пикеты и пр. «приметы времени». «Расшифровка» политических иносказаний этого текста обнаруживает, кстати, глубоко пессимистическое восприятие ситуации поэтом: порядок вызывает у него острое отторжение, но и «диссидентская» борьба за трезвость, вождь которой в итоге становится царским зятем, выглядит столь же идиотски.

Впрочем, такое осмысление требует выхода за пределы сознания ролевого субъекта в пространство собственно авторского мышления. Внутри же речевого сознания, явленного в тексте, нет противоречий. Описываемый порядок мыслится единственно возможным и *правильным* (разве что в конце звучит удивление перерождению «оппозиционера»):

Кто ж он - зятек?.. Ба! Вот те на!

Он - это сам глава непьющих,

Испробовавший вкус вина

Но это удивление не колеблет основ описанного «возможного мира». Скорее, это «благоговейное» удивление силе вина, испробовав которое, глава «трезвых» становится «рenegатом».

Глубина и универсальность перверсии социального бытия при полном ощущении *нормальности* происходящего заставляют вспомнить о бахтинской концепции карнавализованного бытия, этические координаты которого временно перевернуты в рамках универсальной игровой интерпретации жизни.

Проблема в том, что в анализируемой песне перевернутая система координат мыслится нормальной. Это именно та жизнь, которую хозяин «Чужого дома» описывает как нормальную: «Мы *всегда* так живем». Структурная разница между «Чужим домом» и песней «В одной державе с населением» состоит в том, что в первой герой не принадлежит описываемому миру

(точнее, пытается из него вырваться), тогда как во второй ролевой субъект полностью в нем укоренен.

Но что такое вечный, «всегдашний» карнавал? В поисках ответа обратим внимание на один интересный момент в песне «В одной державе с населением...». О предыстории нынешнего царствования там сказано следующее:

Он [нынешний царь - С. Ш.] был племянником при дяде,
Пред тем как злобный дар не пить
Порвал гнилую жизни нить -
В могилу дядю свел. Но пить
Наш царь не смел при дяде-гаде.

Формула «племянник при дяде» при обращении в тексте Высоцкого неизбежно вызывает ассоциации с «Гамлетом». Дядя к тому же «гад», смерть его рвет «гнилую жизни нить»; возникает своеобразная стилистическая аллюзия на шекспировский текст. Однако нынешний царь при царствующем дяде «не смел пить», то есть демонстрировал поведение, обратное гамлетовскому. Зять его (зять - то есть «не совсем сын», субститут наследника) в итоге, оказываясь бывшим трезвенником, как бы замыкает кольцевой сюжет песни, пародийно восстанавливая «связь времен».

История «одной державы», таким образом, пародирует шекспировскую историю датского королевства. Но вместо гамлетовского отношения к «худшему из подземелий» нам в этой песне показано сознание, вполне примиренное с действительностью. Герой Шекспира вообще говоря почти лишен комического дара, ему дается злобный сарказм и трагическая ирония, но для того, чтобы душевно погрузиться в игровое бытие, он слишком серьезен, слишком укоренен в *истинной* этической норме. Между тем, субъект речи (как, видимо, и «царь» - «свой в доску») в песне Высоцкого, напротив, обладает способностью органично и гармонично жить (еще раз: «мы *всегда* так живем») в этически перевернутом мире. Пьяный смех (а карнавальная улыбка - всегда в той или иной степени пьяный) примиряет с адской действительностью. Именно на этот путь и толкает молчащего героя песни «Расскажи, дорогой» та, кто советует ему «улыбнись».

Кстати, аналог (если не источник) подобного карнавализованного представления пьянства есть и в древнерусской литературе. Это еще один хрестоматийный текст - знаменитая «Калязинская челобитная», где монахи Калязинского монастыря жалуются на то, что новый архимандрит Гавриил «учинил» трезвую жизнь и «некому впредь заводу заводить, чтоб пива наварить и медом насытить, и на достальные деньги вина прикупить и помянуть умерших старых пьяных» [Русские повести 1953: 144]. Список «грехов» архимандрита в «Калязинской челобитной» включает также в себя требование звонить в колокол, поститься, ходить в церковь, исполнять хозяйственные работы, словом, - вести нормальную монашескую жизнь, которая оказывается грехом в перевернутом сознании вымышленных «подписантов» челобитной.

Сближает текст Высоцкого с древнерусским произведением, во-первых, тема (сатирическое изображение пьянства), а во-вторых, глубина и универсальность карнавального переворота естественного положения вещей.

В-третьих же, их роднит глубокий пессимизм авторского сознания. «Калязинская челобитная» - один из немногих текстов XVII века, действительно имеющих право называться антиклерикальными, поскольку проникнут глубоким неверием в возможность (и главное - желание) исправления церковной жизни. О политическом пессимизме Высоцкого в песне «В одной державе с населением...» мы уже говорили. Обобщим: такого рода сверхкарнавальное (ведь истинный карнавал - временный) превращение действительно возможно только на очень высоком уровне неприятия наличной ситуации, на уровне *отчаяния*.

Короче говоря, карнавалльно-сатирическая перверсия «пьяного сюжета» - обратная сторона трагедии пьянства (разумеется, далеко выходящей за пределы физиологических и социологических трактовок).

Вернёмся, ненадолго к дилогии «Очи черные». В ее контекст, по нашему мнению, нужно включить еще один вариант романса - блатной. Начинаясь с отчасти близкой к традиции строфы:

Очи черные, очи страстные.
Они жгучие и прекрасные.
И не раз уж я пострадал за вас,
Вот поэтому и боюсь за вас

- этот вариант продолжается характерным «бытовым» сюжетом: встреча с женщиной, ресторан, опьянение и неприятное пробуждение:

Вижу - вон из рук, на мне нету брюк,
И жилета нет и пиджак пропал.
Кто ж подумать мог - даже без сапог

Положительно стал я гол. [Цит. по: Джекобсон 1998: 73]

Превращение романтического штампа в пошлую коллизию приблатненной жизни структурно соответствует отношениям между «Очами черными» и другими подобными песнями-притчами и песне «В одной державе с населением...» Примечательно, что картина пробуждения почти текстуально соотносится с аналогичным эпизодом «Повести о Горе-Злочастии» (ср. у Высоцкого: «Могут раздеть, это чистая правда, ребята»). Думается, дело здесь не только в том, что одинаковые обстоятельства порождают схожие художественные «отражения». Причина этого сходства, на наш взгляд, лежит в каких-то типологических особенностях национальной природы, требующей для своего самовыражения (если угодно, для творческой самореализации) критических, если не катастрофических обстоятельств (и порой с энтузиазмом создающей эти обстоятельства).

В целом, рождается представление об амбивалентности пьянства в описанных песнях. С одной стороны, оно погружает героя в выморочный мир перевернутой этики, но с другой, во время этого погружения герою дается возможность кардинального, в каком-то смысле, пограничного этического выбора, реализованного в текстах Высоцкого обычно в форме предстояния судьбе.

Трагедия в том, что дальше герой, по сути, оказывается в гамлетовской ситуации невозможности выбора. Он не может «улыбнуться», превратить

трагедию в карнавал: так, герой песни «Расскажи, дорогой» - молчит, а субъект речи в песне «В одной державе с населением...» - слишком ролевой, подчеркнута отделенный от автора (вообразить Высоцкого всерьез солидарным с улюлюкающим большинством невозможно). Но читателю не показан (по крайней мере, в рамках этого сюжета) и противоположный этический выбор.

Это и порождает, с одной стороны, напряженный драматизм (именно драматизм, а не трагизм) серьезных песен-притч о пьянстве и, одновременно, травестию всего сюжета в формах ролевой лирики. Именно ее ролевой характер позволяет поэту на время примириться с перевернутым миром, не переверачивая при этом собственных этических представлений.

Безусловно, на формирование и развитие этой структуры в поэзии повлияло время и обстановка ее рождения, но и преувеличивать социокультурную актуальность этого сюжета, на наш взгляд, не стоит. Сквозь конкретное «безвременье» у Высоцкого проглядывает гораздо более длительная национальная современность и - в обобщении смыслов - вечность христианского (хотя бы в своем корне) понимания мира.

ЛИТЕРАТУРА

Агранович С.З., Саморукова И.В. Гармония - цель - гармония. Художественное сознание в зеркале притчи. - М., 1997. - 136 с.

Алмазов Б. «Не только музыка к словам...». Мемуары под гитару. - М., 2003. - 544 с.

Джекобсон М., Джекобсон Л. Песенный фольклор ГУЛАГа как исторический источник. 1917-1939. Т. 2. - М., 1998. - 422 с.

Зайцева М.В. О возможном расширении «История семьи» // Владимир Высоцкий: исследования и материалы 2009-2011. - Воронеж: Эхо, 2011. - С. 104-106.

Изборник. Повести Древней Руси. М., 1986. - 447 с.

Крылов А.Е. О современном состоянии и проблемах комментирования поэтических текстов В. Высоцкого // Владимир Высоцкий: исследования и материалы 2007-2009 гг. сборник научных трудов. Воронеж, 2009. - С. 43-61.

Повесть о Горе-Злочастии. - Л.: Наука, 1984. - 112 с.

Поэзия народов СССР XIX - начала XX века. - М., 1977. - 832 с.

Русские повести XVII века. - М., 1953. - 480 с.

Скобелев А.В. Образ дома в поэтической системе В. С. Высоцкого // Мир Высоцкого: Исследования и материалы. Выпуск III. Т. 2. - М.: ГКЦМ В.С.Высоцкого, 2000. - С.106-119.

Скобелев А.В. Владимир Высоцкий, эстетика неопределенности // Много неясного в странной стране. I. - Ярославль: ИПК «Индиго», 2007. С. 3-28.

Скобелев А.В. Кривая да Нелегкая // Владимир Высоцкий. Точка отсчета - Сибирь. Материалы Межрегиональной научно-практической конференции г. Новосибирск, 26-27 января 2013 г. - Новосибирск, 2013. - С. 74-94.

Хазагеров Г.Г. Две черты поэтики Владимира Высоцкого // Мир Высоцкого: исследования и материалы. Вып. II. - М., 1998. - С. 82-106.

И.С. ШЕРШУНОВИЧ (Брест)
СООТНОШЕНИЕ РОЛЕВОГО ОБРАЗА И ЛИРИЧЕСКОГО «Я»
В ПОЭЗИИ В.С.ВЫСОЦКОГО

Поэзия Высоцкого реалистическая. Хочется отметить, что её лирическая система состоит из многих элементов. Ролевая лирика сочетает лирическое и драматическое начала. Ролевые стихотворения двусубъектны: в них есть, по сути, герой и автор, чье сознание является высшим по отношению к сознанию героя. Неоднократно отмечалась исследователями трудность дифференциации лирического и ролевого героев в поэзии Высоцкого.

Термин «лирический герой», довольно широко используемый литературоведами, несмотря на это, не относится к числу устоявшихся категорий, одинаково понимаемых всеми учеными. По мнению Л. Тимофеева, писавшего, что лирический герой – это средство, которое поэт использует для отбора в своем духовном мире наиболее существенного и общезначимого содержания; это «одна из тех условных форм, которые необходимы для искусства, чтобы оно могло достичь наибольшей жизненной убедительности» [Тимофеев, 1963:3].

Для Л.Я. Гинзбург лирический герой – «суммарная личность, вызывающая в сознании читателя ассоциации с образом, уже существующим в культурном сознании эпохи». Это не только субъект, но и объект изображения, он раскрывается в самом движении поэтического сюжета. Личность поэта присутствует в лирике всегда, но «говорить о лирическом герое имеет смысл тогда, когда она облекается некими устойчивыми чертами – биографическими, психологическими, сюжетными. Лирический герой не существует в отдельном стихотворении. Это единство если не всего творчества, то периода, цикла, тематического комплекса». Лирический герой – результат двойного восприятия: «Возникал он тогда, когда читатель, воспринимая лирическую личность, постулировал в самой жизни бытие ее двойника» [Гинзбург, 1964:160-165].

В.Д. Сквозников, автор раздела о лирике в четырехтомной «Теории литературы», придерживается традиционной трактовки лирического героя: «это условный, заранее заданный образ человека (например, в агитационной поэзии, но отнюдь не только). Наличие лирического героя для лирики не обязательно, но и в таких формах творящий субъект в конечном счете воссоздает себя» [Сквозников, 2003:408].

Т.П. Тилипина определяет ролевую лирику как «произведение с таким героем, который, будучи эмпирически удаленным от жизни автора, имеет узнаваемые читателем черты эстетически значимых персонажей литературы и фольклора. Являясь двойником лирического героя, ролевой герой выполняет особую функцию, завершая в поэтической системе целостный образ автора дополнительными, слабо проявленными в лирическом герое личностными свойствами» [Тилипина, 1999:212-213].

В лирике, как известно, важен не объект, а субъект высказывания, его индивидуальные чувства, его отношение к действительности. Исследуя образ

лирического героя в поэзии В. Высоцкого, можно условно выделить в нем следующие черты:

- максимальная близость лирического героя к автору, в чьем образе прослеживаются явные автобиографические черты;

- лирический герой предстал в его традиционном понимании, без оговорок и спорных моментов: «Нить Ариадны», «Лирическая», «Дом хрустальный». Он традиционен в том смысле, что ориентирован на рассказ о каком-то событии, факте, лице. Но, с другой стороны, внимание читателя сосредотачивается не только на том, что говорится, но и на том, кто говорит.

- «скрытый» лирический герой. Являясь ролевым лишь по форме, но лирическим по содержанию данный тип персонажа отделен от автора либо спецификой профессии, либо исторической конкретностью, но по сути дела под ролевой маской может скрываться лирический герой. Степень близости героя и автора может быть различной: от выражения героем сходных, родственных автору идей до почти полного их сближения.

Например, в стихотворении «Мой Гамлет» автор не проводит резкой границы между собой и персонажем, сыгранным в театре.

Мои друзья по школе и мечу
Служили мне, как их отцы — короне...
Мне верили и так, как главарю,
Все высокопоставленные дети.

Далее по тексту образ углубляется. Нерасчлененность образа автора и образа героя помогает Высоцкому высказать свое отношение к современности:

Не нравился мне век, и люди в нем...
... я насилье презирал ...
Но толка нет от мыслей и наук,
Когда повсюду им опроверженье.

Лирический герой стихотворения «Люди говорили морю: «До свиданья...», по замечанию Е. Канчукова, становится похож на поэта Высоцкого позднейшего времени: «рублю бросались Высоцким там, где другие отделялись медью...». Следуя известной примете, лирический герой бросает в море перед отъездом монеты, но не копейки, как другие, а «тяжёлые рубли»: слишком велико его желание вернуться, ибо много здесь оставил [Канчуков, 1989:147].

Нужно отметить, что персонаж произведений Высоцкого - явление сложное, и характер этого персонажа может открыться лишь в сопоставлении различных авторских «я». Как пишет И.Б. Роднянская: «лирический герой в лирике - один из способов раскрытия авторского сознания, «двойник» автора-поэта, вырастающий из текста лирических композиций как лицо, наделенное определенностью индивидуальной судьбы, психологической отчетливостью внутреннего мира» [Роднянская, 1987:185]. Высоцкий не играл «чужую» роль, а, как он сам неоднократно повторял, «влезал в шкуру» своего героя. Об этой его уникальной способности Вл.И. Новиков пишет так: «Высоцкий щедро делился со своими персонажами своими мыслями, чувствами,

своим остроумием, а сам отважно брал на себя их грехи и преступления, их недоумие и забитость. Невыгодный был взаимообмен для автора: почему-то путали его сначала с персонажами, приписывали песням «примитивность», не понимая, что на примитивном материале можно создавать сложнейшие художественные оттенки» [Новиков, 1991:91].

Однако творческая воля Высоцкого-поэта была устремлена прежде всего не на самовыражение, не на обретение «лирического Я», но на выражение многоликих «ролевых Я», из которых складывается совокупная жизнь народа. Применительно к Высоцкому как истинно народному поэту, его «индивидуальность» – в способности выразить самые разнообразные «я» в самых разнообразных «ролевых персонажах». Следуя этой логике, можно заключить, что лирический герой – это те аспекты авторского «я», которые резонируют с сознанием читателя. Поэтическое творчество Высоцкого уникально по многоликости «я», это труднообозримая портретная галерея, охватывающая едва ли не все характерные для советской эпохи человеческие типы, причем раскрытые «из души», «изнутри», что ставит исследователя, размышляющего о возможности использовать термин «лирический герой», в двусмысленное положение: с одной стороны, в каждом из нас, читателей и «просто людей», живет представление, что, как бы ни был многолик, многокрасочен человек, в нем есть цельность, некий внутренний стержень, единство и «однозначность», пусть сложная, на которую нанизывается, с позиций которой видится многообразие бытия; с другой стороны, величие художника в том, чтобы – в каком-то предельном, допускаемом лишь условно случае – носить в себе все многообразие возможных человеческих типов и судеб, в том, чтобы быть личностью многомерной, поливариантной.

Как справедливо отмечает А. Рощина, «разгадать тайну многоликости и многоголосия поэзии барда, определить, лирический или ролевой герой перед нами» с помощью традиционных литературоведческих понятий не всегда возможно. В результате появляются так называемые «герои переходного» типа, различия между которыми становятся все незаметнее и незаметнее. Ролевой герой переходного типа в «Дорожной истории», «Я был душой дурного общества...», «Так оно и есть...» (здесь переходность определяется близостью ролевого героя к лирическому герою); масочный герой в «Милицейском протоколе», «Куплетах нечисти», «Песне самолета-истребителя» (в данных стихотворениях переходность определяется близостью и к ролевому, и к лирическому герою); лирический герой, сближенный с ролевым героем в «Кораблях», «Случае». Возникают и чрезмерно усложненные классификации героев и образа повествователя, одним из критериев градации которых используется морально-этический принцип [Рощина, 1998:].

В творчестве Высоцкого выделяется ряд стихотворений, в которых звучит собственно лирический голос поэта, не отстраненный ролевым «я». В основном это стихотворения на «вечные» темы, по поводу которых автор ощущал необходимость выразить свои собственные размышления о закономерностях бытия, свое собственное философское видение мира. Их тематика экзистенциальна: жизнь и смерть, судьба и назначение поэта, память,

онтологический и нравственный смысл жизни. Такие философские стихи-песни Высоцкого образуя глубинное внутреннее единство, являют жанровый симбиоз лирико-исповедальных и балладных тенденций, объединяющий исповедальные стихотворения с образцами «ролевой» лирики. К ним, например, относятся «Реальной сновидения и бреда...», «Зарыты в нашу память на века», «О фатальных датах и цифрах», «Я не Люблю», «Памятник», «Мой Гамлет», «Мне судьба - до последней черты, до креста...», «Я когда-то умру...» и др. В остальных же его произведениях повествование ведется от лица персонажей различных социальных и профессиональных групп, людей с разным характером и темпераментом, моральными и интеллектуальными качествами. Так, в безусловно программном стихотворении «Я не люблю», которое представляет собой почти сплошь прямое выражение авторской позиции и лишь эскизными штрихами намечает фигуру собственно лирического героя, перечислены ненавистные автору черты человеческого поведения и характеров – безотносительно к каким-либо личностям или персонажам.

Высоцкий в каждой песне - иной и, соответственно, каждый раз принимает особенности поведения и языка, характерные для персонажей, чьи роли он брался играть. Эти группы песен различаются в авторском исполнении интонацией, произношением некоторых звуков. Иногда поэт вставляет в текст слова, ломающие четкий стихотворный размер, усиливая этим эффект произнесенности речи ролевого героя. В языковом материале, в соответствующей лексике, фразеологии, определенных синтаксических конструкциях намеренно делает выбор в пользу неправильных грамматических форм, переплетает архаизмы и возвышенную лексику, грубое просторечие и даже бранные слова. Именно в средствах выражения образа, в эстетической направленности слов и фрагментов текста, по В.В. Виноградову, именно в этих внутренних связях раскрывается «образ автора», который проявляется в смысловой направленности повествования, в силе образных обобщений, в своеобразном реалистическом символизме художественного изображения жизни.

Таким образом, лирический герой Высоцкого – это и субъект речи, и объект изображения. Стихотворения, которые организует лирический герой, односубъектны, тяготеют к лирическому типу сюжета. Речь лирического героя, как правило, литературная, не предполагает открытой ориентации на слушателя. Ролевой герой также совмещает в себе субъект речи и объект изображения. Но для ролевого героя не характерны самоанализ и самооценка. Ролевые стихотворения двусубъектны, в них присутствует автор как носитель языковой нормы и этических оценок. Это, как и сказовый характер речи ролевого героя, сближает такие стихотворения с драматическими произведениями.

ЛИТЕРАТУРА

Гинзбург Л.Я. О лирике // Л.Я. Гинзбург. – М.– Л., 1964. – С. 160–165.

Канчуков Е. Двойная игра // Литературная Россия. – М. 1989. С. 147.

Новиков В.И. В Союзе писателей не состоял... Писатель Владимир Высоцкий. М., 1991. - 224 с.

Роднянская И. Лирический герой // Литературный энциклопедический словарь. М.: Сов. энциклопедия. 1987. - С. 185.

Рощина А.А. Автор и его персонажи. Проблема соотношения ролевого и лирического героев в поэзии В. Высоцкого // Мир Высоцкого: Исследования и материалы. Вып. 2. М., 1998. – С. 122-135.

Сквозников В.Д. Лирический род литературы // Теория литературы. Том III. Роды и жанры (Основные проблемы в историческом освещении). – М., 2003. – С. 408.

Тилипина Т.П. О соотношении ролевого и лирического героев // Мир Высоцкого: Исследования и материалы. Вып. III. Ч. 1. – М., 1999. С. 212-217.

Тимофеев Л. Биография поэта и лирическое «я» // Литературная газета. 1963. № 119. - С. 3.

В.В. КЛЁНИНА (Брест)

СИНТЕЗ МУЗЫКИ И СЛОВА В ТВОРЧЕСТВЕ В. ВЫСОЦКОГО

Идея синтезирующего взаимообогащения искусства слова и музыки, живописного, пластического искусств явилась одной из ключевых в художественном сознании XX века. Глубоко осмысленная в теоретических исследованиях и творческой практике Серебряного века, эта тенденция в последующие десятилетия культурного развития в значительной мере предопределила процессы обновления жанрово-родовой системы литературы, стимулировала возникновение синтетических жанровых образований, характерных для постклассической эпохи. Одним из подобных явлений выступает авторская песня.

Сформировавшись в среде интеллигенции в годы так называемой оттепели, данный жанр отчетливо противопоставил себя другим типам песенного творчества. При очевидной синтетической природе, обусловленной взаимопроникновением поэзии, музыки и исполнительского мастерства, авторская песня в своих вершинных художественных проявлениях была в первую очередь искусством слова, литературным феноменом, «новым руслом» в отечественной поэтической традиции. Стремление к синтезу «выражается отнюдь не в уничтожении граней, разъединяющих две смежные формы искусства; стремление к синтезу выражается в попытках расположить эти формы вокруг одной из форм, принятой за центр...» [Белый, 1994: 142]. Доминирующая роль стихотворного текста предопределяет функциональную зависимость музыкальной составляющей и исполнительской манеры автора. В качестве дополнительных значимых характеристик выступают также личностное начало, собственная оригинальная традиция, эстетика, авторская стилистика.

Эстетическая специфика бардовской поэзии выражается во взаимодействии, синтезе разных видов искусств, где основой выступает «звучащее песенное слово, звучащая, как правило, в исполнении самих ее создателей

поэзия, опирающаяся на давнюю историко-литературную традицию» [Зайцев, 2005: 77]. Приоритет словесной составляющей над прочими компонентами песенной поэзии подтверждается высказываниями самих бардов в процессе их творческой самоидентификации в литературном и культурном пространстве. А. Галич отметил необходимость восприятия творчества бардов «как явления литературного», высказав убеждение, что «лучшие из наших песен прежде всего интересны стихами, правда, существующими в неразрывной связи с мелодией». Понимание внутренней иерархии и направлений взаимовлияния между различными компонентами песенно-поэтического искусства у Ю. Кима выражается в следующем: «Мы имеем дело с поэзией, потому что и сюжет, и рифма, и ритм, и мелодия служат прежде всего выявлению смысла. Однако это особая, песенная поэзия, образ которой одновременно музыкальный и словесный» [Песня, 1966: 20-21].

Взаимодействие поэзии с музыкой в художественной целостности авторской песни имеет свои особенности. В рефлексии поэтов-бардов о характере собственного творческого процесса часто фиксируются уникальные случаи художественного симбиоза словесной и мелодической составляющих. В.С. Высоцкий, видевший главную творческую задачу в шлифовке поэтического слова, признавался в сознательном упрощении мелодического рисунка ради выдвигания на первый план именно словесной образности, «чтобы мелодия не мешала восприятию текста, тому главному, что я хочу сказать». Вместе с тем, Владимир Семенович не отрицал многогранные выразительные возможности музыки. Представляет интерес характеристика поэтом авторской песни в связи с восприятием им песенной лирики Б. Окуджавы: «Это даже не песня, это стихи, положенные на ритмическую основу. Когда-то, очень давно, я услышал, как Окуджава поет свои стихи, и увидел, что стихотворные строки, которые я раньше читал глазами, работают намного сильнее, когда он исполняет их с гитарой» [Владимир, 1989: 115, 118, 117].

Слово Высоцкого – звучащее. Неудивительно, что звук занимает важное место в его мировосприятии. Чтобы убедиться в этом, достаточно заметить, как часто появление звуковых образов в его текстах не объяснишь ни традицией, ни логикой развития сюжетной ситуации или построения образного ряда.

Герои поэта-песенника не только много говорят, но и кричат, хрипят, орут, рыдают, ахают и охают, блеют, бормочут, бранятся, брюзжат, вздыхают, визжат, вопят, ворчат, всхлипывают, галдят, голосят, гудят, гундосят, звенят, икают, кашляют, кряхтят, много лают, лязгают, ноют, пищат, плачут, подвывают, рычат, свистят, сигналият, скрипят, смеются, сопят, топают, трубят, урчат, хихикают, хлопают, хмыкают, хнычут, хохочут, храпят, цокают, цыкают и шикают, шепелявят, шепчут, шумят, шуршат. В текстах Высоцкого то и дело появляется прямая речь персонажей, от коротких реплик в одно-два слова до длинных монологов в десятки строк, а то и в целый текст. Растянутые «поющие» согласные звуки, «звучащие» смысловые паузы, упругое воздействие четкого, жесткого ритма стихотворного текста – все это макси-

мально подчеркивает неразрывное единство поэтического и музыкального искусства в творчестве данного автора.

Высоцкий напомнил отечественной поэзии ее исконно песенное начало. За исключением разговоров, больше всего в его произведениях поют: «Многие лета – всем, кто поет во сне», «И все-таки я допою до конца», «Может, спел про вас неумело я», «Что споется мне сегодня, что услышится?», «Птицы вещие поют...». Песней в мире поэта объясняются в любви («Какие песни пел я ей про Север дальний!»), в пении выражаются отношения персонажей не только с другими людьми, но и с предметным миром («Петли дверные многим скрипят, многим поют»). Создание песни в мире Высоцкого – знак творческого подъема («Сколько песен и тем горы будят в нас»), признак возвращения героя к нормальной жизни («Я, конечно, спою»), выражение миролюбия («А кажется – стабилизатор поет «Мир вашему дому!»), а также синоним жизни («Кто сказал, что Земля не поет»).

Писать о музыке, конечно, мог бы и поэт, не связанный с музыкальной стихией так тесно, как Высоцкий. Однако музыкальный спектр его творчества не исчерпывается этими внешними, тематическими упоминаниями явлений музыкального мира. Музыка стала для поэта не только и не столько частью внешних впечатлений, служащих материалом творчества, сколько попыткой творческого самовыражения. Поэтому ключ к пониманию музыкальной основы стихов Высоцкого лежит не в том, что пишет поэт о музыке, а в том, каким образом принципы музыкального мышления могли повлиять на весь строй его поэтики.

Высоцкий использовал в своих опусах весьма лапидарные выразительные средства: мелодия с аккомпанементом, достаточно простая гармония, практически постоянное использование диатоники, абсолютное господство мелодического и гармонического минора, гегемония тональной системы, дистанция от всех авангардных приемов и тенденций музыкальной выразительности и т. д.

Художественно-поэтический мир В. Высоцкого органически вписывается в очень простую музыкальную формоконструкцию – куплетную форму, которая в данном музыкально-поэтическом жанре является абсолютной нормой. Однако в творчестве Владимира Семеновича можно обнаружить черты более сложных структур. Например, в стихотворении «Нить Ариадны» явно прослеживаются черты сонаты. Общая структура стихотворения состоит из трех частей: основная идея изложена в первой строфе, ее разработка – во второй и третьей, а заканчивается стихотворение возвращением к первоначальному, экспозиционному облику темы. Заключительные строки стихотворения можно трактовать у Высоцкого как репризное окончание сонатной формы, где происходит логическое завершение развития обеих тем. Образ нити, вечно и бесконечно соединяющей влюбленных, вписывается в мотив безысходности, одиночества, который составляет ядро «второго» смысла «лирико-сонатной» формы стихотворения «Нить Ариадны».

ЛИТЕРАТУРА

Белый А. Символизм как миропонимание / А. Белый. – М. : Республика, 1994. – 528 с.

Владимир Высоцкий: человек, поэт, актер / сост. Ю. Андреев, И. Богуславский. – М.: Прогресс, 1989. – 430 с.

Зайцев В. А. Авторская песня: ее восприятие и перспективы изучения на современном этапе / В. А. Зайцев // Филологические науки. – 2005. – № 2. – С. 77-85.

Песня – единая и многоликая (Беседа за круглым столом с А. Галичем, М. Анчаровым, Ю. Визбором) // Вели А. Асаркан, А. Макаров. – Неделя, 1966, № 1. – С. 20-21.

С.Г. КОЗЁЛ (Брест)

СКАЗКА В ТВОРЧЕСТВЕ Н. А. РИМСКОГО-КОРСАКОВА И В.С. ВЫСОЦКОГО: СРАВНИТЕЛЬНЫЙ АСПЕКТ

Сказки зародились в древности и с далёких времён хранились в памяти народа, передаваясь из поколения в поколение. Рядом со сказкой живут близкие ей жанры: мифы и предания, былины и легенды, игры и обряды. В них перед нами раскрывается богатейший мир народной фантазии.

Сказка сочетает в себе бытовую конкретность с обобщённостью условного, воображаемого мира. Она не может существовать без чуда. Добрые волшебники помогают герою пройти через испытания, победить зло и достичь желанной цели. В этом глубокая мудрость сказки, так как чудо – это осуществление идеала, мечты.

Любовь к сказкам заложена у человека с детства. Сказка – источник оптимизма, как для отдельной личности, так и для общества. Особенно в славянском, русском мире, где в сказках практически нет несчастливых финалов. Этим во многом объясняется традиционная популярность произведений, в которых используется сказочный сюжет или его элементы, стиль, язык или стилизация.

Н.А. Римского-Корсакова, известного русского композитора XIX века, называют величайшим среди музыкантов сказочником. Сказочность Римский-Корсаков понимает очень широко, обобщённо. У него есть и собственно сказки: в операх – «Снегурочка» по пьесе А.Н. Островского, «Кашей бессмертной», пушкинские «Сказка о царе Салтане» и «Золотой петушок»; в симфонической музыке – «Антар», «Шехеразада», «Сказка». Кроме того, композитор обращается к народному эпосу – в музыкальной картине «Садко», а позднее – в одноименной опере; легендам – в опере «Сказание о невидимом граде Китеже и девице Февронии»; народным преданиям и фантастике – в операх «Майская ночь», «Ночь перед рождеством», опере-балете «Млада». За этими названиями – пёстрая вереница персонажей: дочь Мороза и Весны – Снегурочка, мудрый царь Берендей, новгородский гуслир Садко, морская

царевна Волхова и царевна Лебедь, Шемаханская царица. И у каждого своя история, своя сказка [Сказка, 1987: 6].

Одна из главных тем творчества Римского-Корсакова – человек перед лицом необычайного, чудесного. Содержание его произведений говорит нам: всегда были и есть, сосуществуют рядом одна с другой две сферы. Одна из них – жизнь людей, полная забот, радостей и тревог, жизнь красочная, яркая, драматичная. Другая – ожившая, одухотворённая природа, пришедшая из мифов, преданий и сказок. Для героев произведений Римского-Корсакова это мир идеального.

В сказках композитора, созданных в начале XX века («Кашей бессмертный» и «Золотой петушок»), акцентирована аллегоричность, иносказательность, в них зашифрован политический смысл, хорошо понятный современникам. «Кашей бессмертный» – «осенняя сказочка», опера-предвестие – выразила ожидание революционных событий образами-символами, содержащимися в ней. «Золотой петушок» воспринят был современниками как злая пародия на царившие в стране порядки, гротеск, обнажающий уродливое и безобразное. Здесь композитор выходит за рамки сказки, переходя в область сатиры [Сказка, 1987: 7].

В.С. Высоцкий в своих сказках во второй половине XX века сумел сделать потустороннюю реальность органической частью нашей реальности. Можно указать на два приема, к которым он прибегнул. Первый приём – более формальный – состоял в том, что он систематически перемешивал «тамошнюю» и «здешнюю» реальности так, что они как бы уравнивались, получали одинаковый статус. Примеров тому можно привести множество: «На горе стояло здание ужасное, издаля напоминавшее ООН», «Чтобы творить им совместное зло потом, поделиться приехали опытом» (о Змее Горыныче и Соловье-разбойнике), «И ругался день-деньской бывший дядька их морской, хоть имел участок свой под Москвой».

Второй приём не так бросается в глаза, но по существу он важнее, а главное – он был блестяще использован потом, уже в «серьезный» период творчества. Высоцкий погружает сказочный сюжет в характерную эмоциональную атмосферу нашего времени. Мифические герои не только совершают у Владимира Семёновича те же поступки и произносят те же фразы, что и наши живые современники (например, колдун кричит русалке: «Все пойму и с дитем тебя возьму!»), но Высоцкий к ним по-современному и относится [Тростников, 1997:139].

«Разумеется, нельзя думать, будто до какого-то момента В.С. Высоцкий писал только сказки, а потом стал признавать только сюжеты из повседневной жизни. Среди его песен появились «гибридные», представляющие собой связующие звенья между двумя разными формами творчества. Одна из самых замечательных переходных песен – о джинне, выпущенном из бутылки. В ней даны два параллельных плана – сказочный и бытовой. Махровый советский мещанин сталкивается с персонажем арабских сказок. Но герои не равновелики по своему значению в песне. Главной ее фигурой служит мещанин. Он изображен живо и объемно, в то время как его партнер весьма

схематичен. Высоцкий использует древнего джина лишь для того, чтобы с его помощью выявить отталкивающие черты современного обывателя» [Тростников, 1997:139].

О. Семенюк рассматривает тексты Высоцкого, написанные в жанре «сатирической сказки»: «Про дикого вепря», «Песня-сказка о нечисти», «Сказка о несчастных сказочных персонажах», «Странная сказка». В сатирическом, юмористическом произведении личность как представитель конкретного социума дает своеобразную, оригинальную, ни с чем не сравнимую в своей выразительности оценку действительности, факта, явления, другого текста. Говоря о сказочных мотивах в творчестве В. Высоцкого, исследователи отмечают, что, обращаясь к традиционным фольклорным ситуациям, поэт основательно их переинтерпретирует, строит свой сюжет поверх сказочного, и что сказочные мотивы предельно сближены с повседневностью [Семенюк, 2003:167].

Отметим и употребление в сказках как исторических народных разговорных и просторечных элементов, так и современных разговорных форм. Они, в соединении с традиционно-сказочной лексикой и фразеологией, создают особый эмоционально-экспрессивный фон контекста, приближают тему сказки к современности, убирают барьер между рассказчиком и слушателем. Единиц «новояза» в сказках Высоцкого не так много, как в других произведениях (песнях, балладах). Но небольшое количество подобных слов и выражений сочетается с тематическими ассоциациями, намеками, сюжетными импликациями. Такое соединение позволяет воспринимать его сказки как открытую социальную сатиру [Семенюк, 2003:172].

Хотелось бы обратить внимание на то, что и В.С. Высоцкий, и Н.А. Римский-Корсаков не раз обращались к творчеству А.С. Пушкина.

Таким образом, жанр сказки у Н.А. Римского-Корсакова и В.С. Высоцкого занимает свою особую нишу, которая даёт возможность более глубоко и точно представить последующим поколениям творчество этих авторов.

ЛИТЕРАТУРА

Семенюк О. Современная авторская сказка как «нейтрализатор» патогенного текста // Наукові записки (філологічні науки / мовознавство). Вип. 48. – Кіровоград: КДПУ ім. Винниченка, 2003. – С. 166 – 174.

Сказка в творчестве Н. А. Римского-Корсакова. – М., 1987. – 93 с.

Тростников В. Н. «А у нас был Высоцкий...» (памяти поэта) // Мир Высоцкого: Исследования и материалы. – М.: ГКЦМ В.С.Высоцкого. Вып. I. – М., 1997. – С.131-148.

СОДЕРЖАНИЕ

| | | |
|------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| Перевозчиков В.К. | Главы из книги «Высоцкий. Можно ли было спасти?». | 3 |
| Изотов В.П. | Фрагменты из книги «Сравнительное высококоведение». | 10 |
| Гавриков В.А. | Четыре стороны света Владимира Высоцкого (в разрезе ментальности). | 19 |
| Зайцева М.В. | Слово дочь и его производные в поэзии Владимира Высоцкого. | 27 |
| Изотов В.П., Изотов В.В. | Ретроскрипция и обратное течение времени у Владимира Высоцкого и Саши Соколова. | 29 |
| Кошарная С.А. | Трансформация фразеологизмов в поэзии В.С. Высоцкого (на материале репрезентантов концепта «Судьба»). | 34 |
| Крылов А.Е., Шумкина И.В. | «Высоцкий. Спасибо, что живой». Об этимологии крылатого выражения | 42 |
| Попкова Д.А. | Проблемы языковой игры в творчестве В.С. Высоцкого | 48 |
| Прокофьева А.В. | Фразеологические единицы как текстообразующий фактор в стихопеснях В. Высоцкого к к/ф «Бегство мистера Мак-Кинли» | 52 |
| Рязанская О.С. | От нуля до пяти: фразеологизация числообозначений в «Истории болезни» | 58 |
| Хвастова Е.В. | Морфологические окказионализмы в произведениях В.С. Высоцкого | 60 |
| Орехов Б.В. | Типология цитирования В.С. Высоцкого в текстах наивных авторов | 66 |
| Шаулов С.С. | «Руси веселие есть питии». Национальные контексты темы пьянства в поэзии Высоцкого. | 77 |
| Шершунович И.С. | Соотношение ролевого образа и лирического «я» в поэзии В.С. Высоцкого | 91 |
| Клёнина В.В. | Синтез музыки и слова в творчестве В. Высоцкого. | 95 |
| Козёл С.Г. | Сказка в творчестве Н.А. Римского-Корсакова и В.С. Высоцкого: сравнительный аспект. | 98 |