

МИНИСТЕРСТВО НАУКИ И ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования
«РОССИЙСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
ГИДРОМЕТЕОРОЛОГИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ»

Кафедра отечественной филологии и русского языка как иностранного

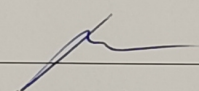
ВЫПУСКНАЯ КВАЛИФИКАЦИОННАЯ РАБОТА

На тему: Лирический герой в художественной модели мира В. С. Высоцкого

Исполнитель Меньшакова Мария Андреевна
(фамилия, имя, отчество)

Руководитель кандидат педагогических наук, доцент
(ученая степень, ученое звание)
Кипнес Людмила Владимировна
(фамилия, имя, отчество)

«К защите допускаю»

И.о. заведующего кафедрой 
(подпись)

кандидат педагогических наук
(ученая степень, ученое звание)
Виноградова Марина Владимировна
(фамилия, имя, отчество)

«10» июни 2026 г.

САНКТ-ПЕТЕРБУРГ

2026

СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	3
ГЛАВА 1. ЛИРИЧЕСКИЙ ГЕРОЙ В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ МОДЕЛИ МИРА.....	7
1.1. Художественная модель мира в поэзии.....	7
1.2. Специфика лирического героя в художественной модели мира в поэзии второй половины XX века.....	13
Выводы по 1 главе.....	19
ГЛАВА 2. РОЛЬ ЛИРИЧЕСКОГО ГЕРОЯ В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ МОДЕЛИ МИРА В. С. ВЫСОЦКОГО.....	22
2.1. Особенности художественной модели мира в поэзии В. С. Высоцкого..	22
2.2. Функции лирического героя в художественной модели мира В. С. Высоцкого.....	26
Выводы по 2 главе.....	41
ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....	46
СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ.....	51

ВВЕДЕНИЕ

Актуальность темы исследования обусловлена непреходящим интересом филологической науки к наследию В. С. Высоцкого, чье творчество занимает уникальное место в русской литературе второй половины XX века. Поэзия Высоцкого представляет собой сложный художественный феномен, в котором синтезируются литературная традиция и авторская песня, социальная сатира и глубокий психологизм, трагическое мироощущение и жизнеутверждающий пафос. Особую значимость приобретает изучение лирического героя как центрального элемента художественной модели мира поэта, поскольку именно через эту категорию раскрывается своеобразие авторского мировидения, философские и эстетические установки, система ценностных координат. В современных условиях, когда литературоведение активно обращается к междисциплинарным методологиям, исследование художественной модели мира В. С. Высоцкого приобретает новые перспективы и открывает возможности для углубленного понимания природы поэтического творчества.

Степень разработанности проблемы свидетельствует о значительном научном интересе к творчеству Высоцкого. Различные аспекты его поэтики исследовались в работах В. И. Новикова, А. В. Кулагина, Ю. А. Андреева, С. В. Свиридова и других литературоведов. Проблематика художественного мира поэта рассматривалась в диссертационных исследованиях последних десятилетий, однако специфика лирического героя в контексте целостной художественной модели мира остается недостаточно изученной. Существующие работы преимущественно сосредоточены на отдельных аспектах творчества, тогда как системный анализ функций и особенностей лирического героя как структурообразующего элемента художественного универсума Высоцкого требует дополнительного исследования.

Творчество Высоцкого органично вписывается в контекст литературного процесса второй половины XX века, эпохи кардинальных

изменений в художественном сознании, когда формировались новые эстетические парадигмы и переосмыслились традиционные литературные категории. Поэзия этого периода характеризуется усложнением структуры лирического героя, множественностью масок и ролей, диалогичностью художественного сознания. В. С. Высоцкий, работая на стыке литературы, театра и музыки, создал уникальную модель мира, в которой лирический герой выступает не просто как субъект переживания, но как многомерная художественная структура, способная вмещать различные голоса эпохи, социальные типы, экзистенциальные состояния человека. Изучение этой модели позволяет глубже понять механизмы художественного творчества и специфику поэтического мышления одного из наиболее значимых авторов русской литературы XX столетия.

Цель выпускной квалификационной работы заключается в комплексном исследовании лирического героя как конститутивного элемента художественной модели мира В. С. Высоцкого, выявлении его специфических черт, функций и роли в структуре поэтического универсума.

Для достижения поставленной цели необходимо решить следующие задачи:

- рассмотреть теоретические основы понятия «художественная модель мира» в поэзии и определить ее ключевые компоненты;
- проанализировать специфику лирического героя в поэзии второй половины XX века и выявить закономерности его эволюции;
- охарактеризовать особенности художественной модели мира в творчестве В. С. Высоцкого;
- определить типологические разновидности лирического героя в поэзии В. С. Высоцкого;
- исследовать функции лирического героя в структуре художественной модели мира В. С. Высоцкого;
- обобщить результаты анализа и выявить значение лирического героя для понимания целостности художественного мира В. С. Высоцкого.

Объект исследования – лирический герой в художественной модели мира В. С. Высоцкого.

Предмет исследования – специфические черты, функции и роль лирического героя в художественной модели мира В. С. Высоцкого.

Методологическая база работы определяется комплексным характером исследования. Теоретическая база включает фундаментальные труды по теории литературы, посвященные проблемам лирического героя (Л. Я. Гинзбург, Б. О. Корман, Ю. Н. Тынянов,), концепции художественного мира и модели мира (Д. С. Лихачев, Ю. М. Лотман, В. Н. Топоров), проблемам поэтики лирики В.С. Высоцкого (Ю. А. Андреев, А. В. Кулагин, Л. Г. Кихней, В. И. Новиков, С. В. Свиридов, А.В. Скобелев). В работе применяются структурно-семиотический метод, позволяющий выявить системные связи элементов художественного мира; историко-литературный метод для определения роли поэзии В. С. Высоцкого в литературном процессе; сравнительно-типологический метод при анализе различных ипостасей лирического героя; герменевтический метод для интерпретации поэтических текстов. Источниковедческая база представлена текстами произведений В. С. Высоцкого, опубликованными в различных изданиях, включая собрания сочинений. Историографическая база включает монографии, научные статьи, диссертационные исследования, посвященные творчеству поэта.

Научная новизна исследования состоит в комплексном анализе лирического героя как структурообразующего компонента художественной модели мира В. С. Высоцкого. Впервые предпринимается попытка целостного описания функций лирического героя в контексте художественной модели мира автора и его роль в создании многомерной модели мира.

Теоретическая значимость работы заключается в углублении представлений о природе лирического героя в русской поэзии второй половины XX века, в уточнении понятия «художественная модель мира» применительно к поэзии В. С. Высоцкого, в разработке аналитических подходов к изучению синтетических форм поэтического творчества.

Практическая значимость работы определяется возможностью использования ее результатов в преподавании курсов истории русской литературы XX века, теории литературы, спецкурсов по творчеству В. С. Высоцкого. Материалы исследования могут быть применены при подготовке учебных и учебно-методических пособий, а также в дальнейших научных изысканиях, посвященных поэзии В. С. Высоцкого.

Структура работы обусловлена логикой исследования и включает введение, две главы, заключение и список использованной литературы. Во введении определяется актуальность исследования, научная новизна, объект, предмет и материал исследования, цель, задачи, методологическая база, теоретическая значимость, практическая значимость. В первой главе рассматриваются теоретические аспекты художественной модели мира в поэзии и специфика лирического героя в русской поэзии второй половины XX века, что создает необходимую методологическую основу для дальнейшего анализа. Во второй главе исследуются конкретные особенности функции лирического героя в художественной модели мира В. С. Высоцкого, что позволяет выявить уникальность поэтической системы автора и определить специфические черты, функции и роль лирического героя в создании художественной модели мира В. С. Высоцкого. Заключение содержит обобщение результатов исследования и основные выводы. Список использованной литературы включает 52 источника.

ГЛАВА 1. ЛИРИЧЕСКИЙ ГЕРОЙ В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ МОДЕЛИ МИРА

1.1. Художественная модель мира в поэзии

Художественная модель мира является одной из центральных категорий современного литературоведения, позволяющей рассматривать произведение или творчество автора как целостную систему, обладающую внутренней логикой и структурной организацией. В основе категории лежит представление о том, что художественный текст не просто отражает действительность, но создает особую реальность, организованную по законам авторского сознания и эстетическим принципам. Художественная модель мира – это система представлений о действительности, воплощенная в образной форме и обладающая специфическими пространственно-временными, аксиологическими и онтологическими характеристиками. Термин «модель мира» пришел в литературоведение из семиотики и лингвистики, где он использовался для описания способов структурирования и интерпретации реальности в различных культурных системах. Применительно к литературе эта категория получила развитие в трудах представителей тартуско-московской семиотической школы, прежде всего в работах Вяч. Вс. Иванова, Ю. М. Лотмана, В. Н. Топорова, которые рассматривали художественный текст как семиотическую систему, моделирующую определенный тип мировоззрения [9, с. 45].

Художественная модель мира в поэзии обладает специфическими особенностями, отличающими ее от прозаических форм литературы. Лирика как род литературы характеризуется максимальной субъективностью, концентрацией на внутреннем мире субъекта переживания, что определяет особый характер моделирования действительности. В поэтической модели мира важнейшую роль играет не столько событийная фабула или развернутое описание объективной реальности, сколько система образов-переживаний, эмоциональных состояний, ассоциативных связей, создающих уникальную

картину бытия. Пространство и время в лирике организуются не по законам эмпирической действительности, а в соответствии с внутренней логикой лирического переживания, что приводит к формированию особой хромотопической структуры. Поэтическое слово обладает повышенной семантической плотностью, многозначностью, способностью концентрировать смыслы, что делает художественную модель мира в поэзии чрезвычайно насыщенной и многомерной при внешней лаконичности выражения [20, с. 78].

Структура художественной модели мира в поэзии включает несколько взаимосвязанных уровней. На онтологическом уровне формируется представление о сущности бытия, о соотношении материального и духовного, временного и вечного, индивидуального и всеобщего. Здесь закладываются фундаментальные философские основания поэтического мировидения, определяющие трактовку основных экзистенциальных проблем — жизни и смерти, свободы и необходимости, смысла существования. Аксиологический уровень представляет систему ценностей, воплощенную в поэтическом творчестве, иерархию значимого и незначительного, должного и недолжного. Этот уровень проявляется в выборе объектов изображения, в характере их оценки, в эмоциональной тональности произведений. Пространственно-временная организация составляет хромотопический уровень модели мира, на котором формируются специфические топосы — устойчивые пространственные локусы, наделенные символическим значением, и темпоральные структуры, определяющие ритм и динамику поэтического универсума. Субъектная организация, включающая систему субъектов речи и сознания, образует коммуникативный уровень, на котором реализуются отношения между автором, лирическим героем, адресатом и читателем [27, с. 134].

Важнейшим компонентом художественной модели мира в поэзии выступает образная система, представляющая собой совокупность устойчивых мотивов, символов, метафор, архетипических структур. Каждый

значительный поэт создает индивидуальную образную систему, которая служит языком выражения его мировидения. Некоторые образы могут быть традиционными, восходящими к фольклору, мифологии, классической литературе, но получают в творчестве конкретного автора особую трактовку и новые смысловые обертоны. Другие образы являются индивидуально-авторскими, возникающими из уникального опыта и особенностей художественного мышления поэта. Взаимодействие традиционного и индивидуального в образной системе определяет степень новаторства и оригинальности художественной модели мира. Метафора как основной троп поэтической речи выполняет не только эстетическую функцию, но и становится способом познания действительности, средством установления неочевидных связей между явлениями, создания новых смыслов. Метафорическая природа поэтического мышления обуславливает особую плотность художественной модели мира в лирике, где каждое слово потенциально может стать центром семантического поля [33, с. 89].

Художественная модель мира в поэзии не является статичной структурой; она эволюционирует на протяжении творческого пути автора, отражая изменения в его мировоззрении, жизненном опыте, эстетических установках. В рамках творчества одного поэта можно выделить периоды, характеризующиеся доминированием определенных мотивов, образов, тем, изменением тональности, трансформацией субъектной организации. Эта динамика художественной модели мира представляет особый интерес для исследователя, поскольку позволяет проследить логику творческой эволюции, выявить внутренние закономерности развития поэтической системы. При этом при всех изменениях обычно сохраняется некое устойчивое ядро, определяющее идентичность поэтического мира конкретного автора, – особый тип художественного мышления, характерная интонация, базовые философские интуиции. Соотношение устойчивого и изменчивого в художественной модели мира составляет важную проблему литературоведческого анализа [41, с. 156].

Художественная модель мира создается не только на уровне отдельного произведения, но и формируется как целостность всего творческого наследия автора. Отдельные стихотворения выступают как элементы единого поэтического универсума, вступая во взаимодействие друг с другом, образуя систему перекличек, повторов, вариаций. Циклизация произведений, характерная для многих поэтов, представляет собой один из способов структурирования художественной модели мира, создания более крупных композиционных единств, обладающих собственной логикой развертывания смысла. Книга стихов как целое может рассматриваться как особый мегатекст, в котором реализуется определенный этап развития художественной модели мира. Исследователь, анализирующий творчество поэта, должен учитывать как специфику отдельных текстов, так и характер связей между ними, закономерности их организации в более масштабные структуры. Такой подход позволяет выявить глубинные принципы построения поэтического мира, увидеть за многообразием тем и мотивов единую концептуальную основу [12, с. 203].

Важным аспектом исследования художественной модели мира в поэзии является ее соотнесенность с культурным контекстом эпохи, с литературной традицией, с актуальными философскими и эстетическими идеями. Поэт всегда работает в определенном культурном поле, вступает в диалог с предшественниками и современниками, осваивает или переосмысляет существующие художественные модели мира. Интертекстуальные связи, аллюзии, реминисценции становятся средством включения индивидуального поэтического мира в широкий культурный контекст, способом указания на традицию или полемики с ней. Особенно значимым это становится в периоды культурных сдвигов, смены эстетических парадигм, когда возникает необходимость переосмысления наследия и создания новых способов художественного освоения действительности. Художественная модель мира конкретного поэта, таким образом, предстает не как изолированное явление,

но как элемент литературного процесса, обладающий собственной спецификой, но вписанный в систему связей и взаимодействий [24, с. 67].

Методология исследования художественной модели мира в поэзии предполагает комплексный подход, сочетающий различные аналитические стратегии. Структурно-семиотический анализ позволяет выявить системные отношения между элементами поэтического текста, описать механизмы смыслопорождения, определить роль различных уровней организации произведения в создании целостного художественного мира. Герменевтический подход ориентирован на интерпретацию смысла, на реконструкцию авторской интенции, на понимание текста в его культурно-историческом контексте. Когнитивный анализ, получивший распространение в последние десятилетия, рассматривает художественную модель мира как результат особых когнитивных операций, концептуализирующих опыт в поэтической форме. Мотивный анализ сосредоточивается на выявлении устойчивых смысловых единиц, проходящих через различные произведения и образующих тематическое ядро поэтического мира. Синтез различных методологических подходов обеспечивает максимально полное и объемное представление о характере художественной модели мира [31, с. 112].

Художественная модель мира в поэзии реализуется через систему художественных средств, специфичных для этого рода литературы. Ритмико-интонационная организация стиха, метрика, строфика, звуковая инструментовка — все эти формальные элементы не являются внешним украшением, но выступают как способы воплощения определенного типа мироощущения. Ритм стиха может передавать динамику переживания, соотноситься с космическими или биологическими ритмами, создавать ощущение гармонии или дисгармонии бытия. Звуковая организация поэтического текста, система эвфонии и какофонии, аллитераций и ассонансов участвует в создании эмоциональной тональности, усиливает семантику образов. Синтаксические конструкции, характер употребления тропов, лексический состав — все эти особенности поэтического языка работают на

формирование целостной художественной модели мира. Стилистический анализ, таким образом, становится необходимым компонентом исследования поэтической модели мира, позволяя выявить связь между формой и содержанием, между способом выражения и выражаемым смыслом [39, с. 178].

Важнейшей проблемой при изучении художественной модели мира в поэзии выступает определение субъектной организации лирического произведения. В отличие от эпоса, где повествование ведется от лица нарратора, четко отделенного от автора, в лирике субъектная структура отличается большой сложностью и многообразием. Лирический субъект может предстать как лирический герой, обладающий относительной устойчивостью характера и биографии; как лирическое «я», совпадающее или не совпадающее с эмпирическим автором; как ролевой герой, говорящий от лица определенного социального или психологического типа; как безличный субъект переживания, растворенный в изображаемом мире. Тип субъектной организации определяет характер моделирования действительности, степень дистанции между автором и миром произведения, способы выражения авторской позиции. Многообразие форм субъектности в лирике XX века связано с общими процессами усложнения художественного сознания, с кризисом традиционных представлений о цельности личности, с развитием модернистских и постмодернистских эстетических стратегий [48, с. 145].

Художественная модель мира в поэзии неразрывно связана с проблемой художественного времени и пространства. В лирическом произведении временная организация отличается особой спецификой: здесь нет развернутого сюжета с последовательностью событий, но есть момент переживания, который может концентрировать в себе различные временные пласты – память о прошлом, переживание настоящего, предчувствие или мечта о будущем. Лирическое время может быть циклическим, связанным с природными или мифологическими ритмами; линейным, ориентированным на идею развития и исторического движения; или вечностным, преодолевающим

временные границы. Пространство в лирике также организуется не как физическая реальность, но как ценностно окрашенный топос, наделенный символическим смыслом. Противопоставление верха и низа, центра и периферии, замкнутого и открытого пространства – все эти бинарные оппозиции структурируют художественный мир, создают систему координат, в которой разворачивается лирическое переживание. Хронотоп дороги, дома, города, природного ландшафта – устойчивые пространственные структуры, получающие в творчестве различных поэтов индивидуальную интерпретации [18 с. 89].

Таким образом, художественная модель мира в поэзии представляет собой сложную многоуровневую систему, включающую онтологические, аксиологические, хронотопические, субъектные и образные компоненты. Эта модель создается через специфические средства поэтической речи и отражает индивидуальное авторское мировидение, вписанное в контекст культурной традиции и литературного процесса. Исследование художественной модели мира требует комплексного методологического подхода, учитывающего взаимодействие различных уровней организации поэтического текста и позволяющего выявить принципы структурирования поэтического универсума.

1.2. Специфика лирического героя в художественной модели мира в поэзии второй половины XX века

Вторая половина XX века в русской поэзии отмечена кардинальными изменениями в структуре субъектности и переосмыслением традиционных категорий лирического творчества. Период после Великой Отечественной войны характеризовался интенсивными поисками новых форм выражения, обновлением поэтического языка, расширением тематических горизонтов. В этом контексте особую актуальность приобретает проблема лирического героя как центральной фигуры поэтической модели мира. Понятие «лирический герой», введенное Ю. Н. Тыняновым применительно к творчеству А. А. Блока,

получило широкое распространение в литературоведении и стало обозначать особый тип субъектной организации лирики, при котором за отдельными произведениями просматривается устойчивый образ носителя переживаний, обладающий относительной биографичностью и психологической определенностью. Во второй половине XX века представления о лирическом герое усложняются и трансформируются под влиянием общих процессов развития художественного сознания, связанных с переосмыслением природы субъекта, множественностью идентичностей, кризисом целостности личности [7, с. 56].

Специфика лирического героя в поэзии второй половины XX века определяется несколькими важными факторами. Во-первых, это преодоление нормативности соцреалистической эстетики, господствовавшей в советской литературе предшествующих десятилетий, и возвращение к субъективности, индивидуальности, многообразию художественных поисков. Поэты стремились освободиться от идеологических штампов, от обязательного оптимизма и позитивной героики, обратившись к сложным, противоречивым состояниям человека, к экзистенциальным проблемам, к исследованию внутреннего мира личности. Лирический герой утрачивает однозначность, становится проблематичным, рефлексивным, сомневающимся. Во-вторых, важную роль играет диалог с модернистской традицией начала века, с наследием символизма, акмеизма, футуризма. Поэты оттепели и последующих десятилетий переосмысливают опыт Серебряного века, восстанавливают прерванные связи с художественными открытиями предшественников. В-третьих, на формирование лирического героя влияют процессы культурного обмена с западной литературой, знакомство с произведениями экзистенциализма, модернизма, постмодернизма, что расширяет арсенал художественных средств и концептуальных подходов [28, с. 134].

В поэзии периода оттепели, связанной с именами Е. А. Евтушенко, А. А. Вознесенского, Р. И. Рождественского, Б. А. Ахмадулиной, формируется тип лирического героя, характеризующийся открытостью миру, гражданским

пафосом, стремлением к публичности. Эти поэты возвращают лирике функцию общественного высказывания, их лирический герой выступает как представитель поколения, как голос времени, заявляющий о своих правах на свободу самовыражения. Эстрадная манера исполнения, массовые поэтические чтения создают особую коммуникативную ситуацию, в которой лирический герой обращается непосредственно к широкой аудитории. Однако за внешней декларативностью и публицистичностью в лучших образцах этой поэзии присутствует сложная внутренняя жизнь, психологическая глубина, лирическая интимность. Лирический герой оттепельной поэзии – это человек, переживающий эпоху перемен, ощущающий возможность обновления, но одновременно сталкивающийся с трудностями самореализации в условиях продолжающихся идеологических ограничений [13, с. 78].

Параллельно с эстрадной поэзией развивается так называемая «тихая лирика», представленная творчеством Н. М. Рубцова, В. Н. Соколова, А. А. Жигулина, В. А. Солоухина. Лирический герой этого направления принципиально отличается от публичного героя поэтов-шестидесятников. Здесь доминирует интимность переживания, обращенность к традиционным ценностям – природе, дому, малой родине, памяти о прошлом. Лирический герой «тихой лирики» – это человек созерцательный, склонный к философской рефлексии, погруженный в диалог с природой и национальной традицией. Он дистанцируется от внешней активности, от социальной суеты, обретая подлинность существования в простых, вечных вещах. Эта поэзия противостояла урбанизации, технократизму, отчуждению современной цивилизации, утверждая ценности органической связи с землей, с корнями, с духовной традицией. Лирический герой предстает здесь как носитель национального самосознания, укорененного в конкретных ландшафтах и культурной памяти [35, с. 145].

Особое место в поэзии второй половины XX века занимает авторская песня, ярчайшим представителем которой стал В. С. Высоцкий. Синтез слова и музыки создаёт уникальные условия для формирования лирического героя.

Лирический герой здесь выстраивает непосредственный диалог и делает это чрезвычайно убедительно [29, с. 134].

Концептуалистское направление, связанное с именами Д. А. Пригова, Л. С. Рубинштейна, В. А. Некрасова, радикально переосмысливает саму категорию лирического героя. Здесь происходит деконструкция традиционных представлений о субъекте лирики, ироническое дистанцирование от любых форм искренности и аутентичности. Лирический герой концептуализма – это конструкт, набор клише, симулякр, лишенный психологической глубины и подлинности. Поэты-концептуалисты играют с языковыми и культурными штампами, обнажают механизмы производства идеологических и художественных смыслов, демонстрируют условность любого высказывания. Лирический герой здесь становится объектом аналитического рассмотрения, а не носителем переживания. Эта поэзия требует от читателя интеллектуальной работы, способности к распознаванию цитат, аллюзий, культурных кодов. Деперсонализация лирического субъекта, характерная для концептуализма, отражает общие постмодернистские тенденции в культуре конца XX века [43, с. 112].

Метареалистическое направление, представленное творчеством А. М. Еременко, И. М. Жданова, О. А. Седаковой, предлагает иной вариант обновления лирического героя. Здесь осуществляется попытка преодоления постмодернистской иронии и возвращения к серьезности метафизического поиска. Лирический герой метареалистов погружен в сложные интеллектуальные и духовные поиски, оперирует философскими категориями, обращается к религиозной и мифологической символике. Поэзия характеризуется усложненной метафорикой, ассоциативностью, множественностью смысловых слоев. Лирический герой предстает как субъект познания, стремящийся к постижению трансцендентного, к выходу за пределы обыденного опыта. Эта поэзия элитарна, рассчитана на подготовленного читателя, способного к интеллектуальным усилиям и духовной работе. Лирический герой метареализма отличается

интенсивностью внутренней жизни, напряженностью мысли, стремлением к абсолютным ценностям [26, с. 167].

Важной особенностью лирического героя в поэзии второй половины XX века является множественность идентичностей, способность к трансформации, к перевоплощению. Если классическая лирика XIX века тяготела к созданию цельного образа лирического героя, то поэзия XX века демонстрирует фрагментированность сознания, диалогичность, полифоничность. Лирический герой может выступать в различных ипостасях даже в рамках творчества одного автора, точки зрения, способах самопрезентации. Это связано с общими процессами кризиса идентичности в культуре XX века, с проблематизацией самого понятия личности, с осознанием множественности «я». Ролевая лирика, драматизация лирического высказывания, введение элементов нарратива – все эти приемы работают на создание сложной, многоуровневой структуры субъектности. Лирический герой утрачивает монологичность, становится местом пересечения различных дискурсов, различных культурных кодов [32, с. 134].

Гендерный аспект также играет важную роль в формировании лирического героя второй половины XX века. Женская поэзия, представленная творчеством А. А. Ахматовой (поздний период), Б. А. Ахмадулиной, Ю. В. Мориц, О. А. Седаковой, Е. А. Шварц, вносит существенный вклад в переосмысление субъектной структуры лирики. Лирическая героиня обретает право на полноту самовыражения, на изображение женского опыта во всей его сложности и противоречивости. Женская поэзия преодолевает стереотипные представления о «женственности», создает образы сильных, независимых, творческих личностей. При этом сохраняется специфика женского взгляда на мир, особая чувствительность, интуитивность, внимание к деталям, к телесности, к сфере интимного. Лирическая героиня женской поэзии – это субъект, утверждающий свою идентичность в мире, традиционно организованном мужским сознанием [17, с. 89].

Социокультурный контекст второй половины XX века, включающий такие явления, как диссидентское движение, неофициальная культура, самиздат, создавал особые условия для формирования лирического героя. Поэты, находившиеся в оппозиции к официальной идеологии, создавали образы героев-нонконформистов, людей, отстаивающих право на свободу мысли и творчества. Лирический герой неофициальной поэзии – это аутсайдер, маргинал, бунтарь, противостоящий системе. Здесь формируется этос независимости, принципиальности, верности своим убеждениям. Поэзия становится формой сопротивления, способом сохранения человеческого достоинства в условиях тотального идеологического контроля. Лирический герой обретает трагический ореол, становится фигурой жертвы или борца, что придает ему особую значимость и силу воздействия [40, с. 178].

Интертекстуальность как характерная черта поэзии второй половины XX века существенно влияет на структуру лирического героя. Поэты активно используют цитаты, аллюзии, реминисценции из произведений предшественников, вступают в диалог с классической традицией. Лирический герой предстает как носитель культурной памяти, как субъект, осознающий себя в контексте литературной традиции. Интертекстуальные связи обогащают образ лирического героя дополнительными смысловыми обертонами, создают многомерность восприятия. Через систему отсылок к другим текстам формируется сложная сеть культурных значений, в которой существует лирический герой. Это требует от читателя определенной литературной компетенции, умения распознавать и интерпретировать интертекстуальные маркеры [34, с. 145].

Таким образом, лирический герой в поэзии второй половины XX века характеризуется множественностью типов и форм проявления, связанных с различными поэтическими направлениями и эстетическими стратегиями. Общими чертами являются усложнение субъектной структуры, множественность идентичностей, диалогичность, интертекстуальность, проблематизация целостности личности. Лирический герой становится более

рефлексивным, психологически сложным, открытым различным дискурсам и культурным влияниям, что отражает общие тенденции развития художественного сознания в эпоху глобальных изменений.

Выводы по 1 главе

Проведенный в первой главе анализ теоретических аспектов художественной модели мира в поэзии и специфики лирического героя в литературе второй половины XX века позволяет сформулировать следующие выводы. Художественная модель мира представляет собой сложную многоуровневую систему, включающую онтологический, аксиологический, хронологический, субъектный и образный компоненты, которые в своей совокупности создают целостную картину поэтического универсума. В поэзии эта модель обладает спецификой, обусловленной особенностями лирики как рода литературы, – концентрацией на внутреннем мире субъекта переживания, повышенной семантической плотностью слова, особой организацией художественного времени и пространства, доминированием эмоционально-образного способа освоения действительности.

Лирический герой выступает как центральный элемент художественной модели мира в поэзии, как субъект, через сознание которого преломляется изображаемая действительность. Это понятие, введенное применительно к творчеству А. А. Блока, получило широкое распространение в литературоведении и оказалось продуктивным для анализа поэтических текстов, характеризующихся устойчивостью образа носителя переживаний на протяжении ряда произведений. Лирический герой обладает относительной биографичностью, психологической определенностью, системой ценностных ориентаций, что отличает его от абстрактного лирического «я» или от ролевого героя, не претендующего на целостность характера.

Во второй половине XX века представления о лирическом герое претерпевают существенные изменения, связанные с общими процессами трансформации художественного сознания, с переосмыслением природы

субъекта, с влиянием модернистских и постмодернистских эстетических стратегий. Происходит усложнение субъектной структуры лирики, появляются различные типы лирического героя, соответствующие разным поэтическим направлениям. Поэзия оттепели формирует образ открытого, публичного героя, выступающего как голос поколения; «тихая лирика» создает тип созерцательного, философски настроенного субъекта, укорененного в национальной традиции; авторская песня разрабатывает ролевые формы лирики, где герой предстает во множестве масок и ипостасей; концептуализм деконструирует саму категорию лирического героя, превращая его в набор клише и культурных кодов; метареализм возвращает серьезность метафизического поиска, создавая образ интеллектуального и духовного искателя.

Общими тенденциями развития лирического героя в этот период являются множественность идентичностей, диалогичность, интертекстуальность, проблематизация целостности личности, усиление рефлексивности. Лирический герой утрачивает монологичность классической лирики, становится местом пересечения различных дискурсов, способен к трансформации и перевоплощению. Эти изменения отражают кризис традиционных представлений о субъекте, характерный для культуры XX века, и одновременно открывают новые возможности для художественного исследования человека и мира. Специфика социокультурного контекста эпохи – идеологические ограничения, диссидентское движение, неофициальная культура – также оказывает влияние на формирование типов лирического героя, создавая образы нонконформистов, аутсайдеров, борцов за свободу творчества.

Таким образом, теоретический анализ, проведенный в первой главе, создает необходимую методологическую основу для последующего исследования творчества В. С. Высоцкого. Понимание структуры художественной модели мира и специфики лирического героя в контексте литературного процесса второй половины XX века позволяет более точно

определить место поэзии Высоцкого в этом процессе, выявить уникальность его художественной системы и особенности функционирования лирического героя в его творчестве.

ГЛАВА 2. РОЛЬ ЛИРИЧЕСКОГО ГЕРОЯ В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ МОДЕЛИ МИРА В. С. ВЫСОЦКОГО

2.1. Особенности художественной модели мира в поэзии

В. С. Высоцкого

Художественная модель мира в поэзии Владимира Высоцкого представляет собой не статичный набор образов, но динамическую, полифоничную систему, где сама действительность мыслится как непрерывное экзистенциальное испытание, обнажающее предел человеческого существования в зазоре между бытом и бытием, нормой и безумием, свободой и роковой предопределённостью, и именно в этом трагическом, исполненном карнавальная амбивалентности разломе рождается её уникальный художественный космос, центром которого становится субъект, вынужденный постоянно совершать поступок, удостоверяющий его подлинность. Если попытаться сформулировать сущность этой модели максимально сжато, то она вырастает из поэтики пограничного жеста, где слово, интонация и мелодия слиты в единый синкретичный акт проживания мира не как созерцаемой данности, а как напряжённого силового поля, пронизанного онтологическим сквозняком между категориями верха и низа, временного и вечного, осмеяния и молитвы. Именно так задаётся базовая аксиоматика: мир Высоцкого – это арена тотального перевоплощения, где лирический герой никогда не равен самому себе, существу исключительно в модусе «я-в-роли», будь то шофёр, альпинист, пират, боксёр, солдат, преступник или даже микрофон, конь или самолёт, причём эта ролевая множественность не является формальным приёмом маски, а обнажает глубинный принцип модели – личность раскрывается, лишь находясь в ситуации выламывания из автоматизма повседневности, на краю гибели, нарушения запрета или прорыва к иной, более интенсивной реальности, в силу чего маска парадоксально служит инструментом предельной исповедальности [10, с. 178].

Среди основополагающих принципов этой миромодели первое место занимает закон экзистенциальной вертикали, организующий пространство как постоянное напряжение между верхом и низом, где горы, небо, полёт, подъём осмыслены как онтологический прорыв к свободе, сопряжённый со смертельным риском и почти всегда оплаченный кровью, в то время как низ, воплощённый в топографии больничных палат, тюремных камер, подворотен и глухих колодцев, представляет собой зону принудительного ограничения и извращённой, вывернутой наизнанку карнавальная нормы, что порождает совершенно особую вертикальную этику, согласно которой «лучше гор могут быть только горы, на которых ещё не бывал», а истина постигается только на спуске или на гребне, между небом и бездной. Второй, не менее значимый принцип, — это тотальная амбивалентность и травестийность, коренящаяся в стихии народной смеховой культуры и доведённая до предельного трагикомического накала: в художественном мире Высоцкого баня, кабак, кухня, больница или психиатрическая лечебница функционируют как карнавальные локусы, где иерархии переворачиваются, высокое снижается до площадной брани и гротескной телесности, а низкое неожиданно обретает библейскую или экзистенциальную глубину, так что шут, пьяница или уголовник оказывается носителем последней правды о мире, а официальное, догматическое и пафосное развенчивается через хриплый, надрывный смех на грани рыдания. С этим напрямую связан принцип «живого голоса» и кинематографического монтажа, где событийный ряд разворачивается по законам резкой смены кадра, крупного плана, флешбэка и ритмической синкопы, а интонационная партитура — эти знаменитые рычащие, растянутые согласные, срывы на крик и внезапные переходы на шёпот — выполняет не просто орнаментальную, но смыслопорождающую функцию, моделируя сам процесс рождения истины прямо в горловом, почти телесном усилии, которое превращает пение в поступок физического преодоления сопротивляющегося слова и материала жизни [42, с. 89].

Локусная структура этой модели чрезвычайно насыщена и, по сути, образует разветвлённую типологию экзистенциальных пространств, каждое из которых является не географической точкой, а сгущённой метафорой определённого модуса бытия. Так, горы и небо выступают как локус вертикального прорыва и онтологической чистоты, но одновременно и место абсолютной хрупкости человеческого тела, где цена ошибки равна небытию, а дружба проверяется ледовой связкой, что превращает альпинистский цикл в метафизическую притчу о коллективном спасении и взаимной ответственности. Антиподом гор оказывается «нейтральная полоса», больничная палата, камера или любое иное замкнутое, герметичное пространство несвободы, где время течёт мучительно-циклично, быт обретает черты абсурдного ритуала, а личность удерживается лишь на грани распада через иронию, песню или отчаянный бунт, пусть даже на уровне словесного жеста; в этом смысле тюремная камера из «Баньки по-белому» или больничная палата «Песни о госпитале» – это не столько социальные институты, сколько экзистенциальные лаборатории, в которых человек проходит инициацию страданием и теряет иллюзию собственной автономии, приобретая взамен предельно выстраданное, «нутряное» знание о себе и мире. Особняком стоит локус дороги и мотора – грузовик, корабль, истребитель, конь, – где движение на сверхскорости символизирует жизнь как неуправляемый полёт, балансирование между аварией и триумфом, и именно здесь, за баранкой или на взлётной полосе, проявляется тот особый тип личности, который Высоцкий ценил превыше всего: профессионала, отчаянно влюблённого в своё ремесло и одновременно обречённого быть оторгнутым системой из-за своей неудержимой витальности, превышающей меру, отведённую «нормальному» человеку [2, с. 67].

Городской и домашний микрохронотоп – двор, кухня, коммуналка, пивная, телефонная будка, – казалось бы, погружённый в вязкую гущу быта, в этой миромодели прорастает сквозь собственную тесноту к поистине вселенским масштабам, поскольку частная судьба, рассказанная на коммунальной кухне под звон гранёных стаканов, вдруг обретает размах античной трагедии, а бытовой скандал, любовная драма или запой прочитываются как варианты всё того же экзистенциального выбора между погружением в хаос и стоическим удержанием самости, причём голос повествователя, окружённый бытовыми шумами, дребезгом гитары, телефонными гудками, не преодолевает хаос, а, напротив, пробивается сквозь него, делая саму фактурность помех материей стиха. Показательно, что и локусами войны – а это именно ландшафт штрафбата, «чёрных ножей», болотных топей и высоты, которую «встать, не подняться», – Высоцкий прошивает всю модель, делая фронт универсальной метафорой пограничного существования, где смерть и братство сплавляются в единый экзистенциальный опыт, а отношения «второго» и «третьего» эшелонов, начальства и рядового, карателя и жертвы высвечивают ту же антиномию свободы и принуждения, что и в любой другой ролевой ипостаси, с той лишь страшной поправкой, что именно здесь цена поступка измеряется чужой и своей кровью, и потому пронзительный гуманизм Высоцкого достигает высшей трагической ноты, давая право говорить от лица убитых, но не давая утешения [37, с. 156].

Таким образом, художественная модель мира Владимира Высоцкого может быть определена как грандиозный трагический балаган, в котором через тотальную ролевую ипостасность и карнавально-меннипейное осмеяние всех и всяческих догм разыгрывается экзистенциальная мистерия личности, поставленной на грань небытия и совершающей в этой бездне свой последний свободный выбор, артикулируемый хриплым, ранящим голосом, неотделимым от пульсации нервного ритма и не признающим никаких границ между сценой и жизнью, исповедью и лицедейством, в силу чего созданный

поэтом космос населён парадоксальными локусами – горами-алтарями, камерами-храмами, госпиталями-чистилищами и кабаками-агорами, – в которых боль и смех, святость и скверна, высочайший профессионализм и уличная блатная эстетика оказываются нераздельно слиты в единый, непрерывный и до сих пор не получивший исчерпывающего филологического описания художественный континуум, пульсирующий по законам той самой «затяжного прыжка». [8, с. 201].

2.2. Функции лирического героя в художественной модели мира В. С. Высоцкого

Уяснив, что художественная модель мира у Высоцкого есть не застывшая картина, а экзистенциально напряжённое силовое поле, где бытие разыгрывается как непрерывный акт выбора на грани небытия, а само слово обретает статус онтологического поступка, мы с необходимостью приходим к вопросу о той центральной инстанции, которая, собственно, и вдыхает в эту модель жизнь, превращает её из абстрактной структуры в длящееся, вибрирующее здесь-и-сейчас, – и инстанцией этой оказывается фигура лирического героя, понятая не как автобиографический двойник поэта и не как условный литературный персонаж, а как особый функциональный антропологический принцип, посредством которого художественный космос Высоцкого обретает своё движение, голос и способность к бесконечному саморазвёртыванию в акте восприятия. Фундаментальной, онтологически первичной функцией этого героя становится функция экзистенциального медиатора, удерживающего своей грудью зазор между профанным и сакральным, бытом и бытием, «чужой колеей» и прорывом к свободе, причём посредничество это никогда не носит отвлечённо-резонёрского характера: оно всякий раз осуществляется через предельное, сопряжённое с риском для самой жизни усилие, в котором герой физически, почти телесно, перемалывает материю обыденного мира в экзистенциально значимое событие, что с особой наглядностью явлено в «Баньке по-белому», где автобиографический,

казалось бы, нарратив о банном ритуале через голосовое, надрывное, исторгаемое из самой утробы слово пресуществляется в метафору страшного суда, чистилища и последнего оправдания – и герой выступает здесь именно как тот, кто несёт на себе крест этого претворения, будучи одновременно и тем, кого испытуют, и тем, кто сам становится голосом испытания [25, с. 179].

Неразрывно связанной с этой посреднической миссией и одновременно углубляющей её выступает функция тотального перевоплощения, которая в контексте ранее описанной модели мира, построенной на поэтике ролевой маски и карнавальной травести, приобретает значение главного инструмента познания: лирический герой Высоцкого существует исключительно как «я-в-роли», как субъект, заведомо отчуждённый от какой бы то ни было устойчивой социальной или психологической идентичности, и именно через это множественное, подчас шокирующее развоплощение – в уголовника из «Был побег на рывок», в альпиниста из «Здесь вам не равнина», в солдата из «Мы возвращаем землю», в истребителя из «Песни самолёта-истребителя», в коня из «Иноходца», в микрофон из «Песни микрофона» – достигается та степень запредельной исповедальной глубины, которая была бы принципиально невозможна в рамках лирики прямого высказывания, ибо маска у Высоцкого парадоксально функционирует не как ширма, а как рентгеновский луч, высвечивающий в человеке то, что остаётся невидимым в его социальном фасаде. Важно подчеркнуть, что при всём калейдоскопическом многообразии этих обликов все они суть модуляции единого метагероя, объединённые одной сущностной чертой – предельной экзистенциальной вовлечённостью в ситуацию, тем, что любой из них, будь то шофёр, загнанный на скользком подъёме, или боксёр, загнанный в угол ринга, или волк, вырвавшийся за флажки, действует в модусе последнего, решающего поступка, и именно эта инвариантность внутреннего состояния при бесконечной вариативности внешних обстоятельств и порождает ту уникальную полифонию, которая позволяет модели мира у Высоцкого охватывать все этажи бытия, не

превращаясь при этом в эклектическую сумму голосов, но сохраняя монолитную цельность трагического мироощущения [51, с. 89].

Следующей – и в аксиологическом отношении, быть может, центральной – функцией лирического героя в художественной системе Высоцкого является функция живого этического камертона, носителя и одновременно созидателя той самой вертикали ценностей, которая, как было показано, пронизывает всю его художественную вселенную, задавая координаты свободы и несвободы, истины и лжи, дружбы и предательства, причём ценности эти не декларируются посредством прямого авторского резонёрства и не излагаются в форме риторической проповеди, требующей благоговейного приятия, но вызревают непосредственно в драматургической ткани самого художественного высказывания, в композиционной логике развёртывания экзистенциальной коллизии, где моральная максима обретает неотменимую силу не благодаря авторитету изрекающего, а исключительно благодаря художественной безупречности и внутренней непротиворечивости поступка, совершаемого героем-маской на пределе физического и духовного напряжения, и именно эта глубоко опосредованная ролевым перевоплощением, парадоксально снимающая дистанцию между сентенцией и жизненным нервом структура этического самоопределения сообщает ценностным ориентирам ту степень абсолютной, почти вещественной достоверности, которая принципиально недоступна монологичному дидактизму, ибо истина здесь не провозглашается, а добывается и удостоверяется жертвенной логикой сюжета. Когда в «Песне о друге» герой проговаривает знаменитое:

«Значит, как на себя самого,

Положись на него!» [5, с. 537]

Он не формулирует отвлечённую моральную максиму, а изрекает закон, выкованный в ледовой связке и оплаченный жизнями, и делает это именно от лица того, кто сам висел над пропастью, – иначе слово осталось бы пустым

звуком, но здесь оно обретает перформативную силу, потому что тождественно поступку. Эта функция героя – быть живым этическим камертоном, не провозглашающим, а художественно осуществляющим нравственный закон внутри самого строя лирического высказывания, – с особой концентрированной мощью раскрывается в таких манифестарных, на первый взгляд прямо автобиографических, вещах, как «Я не люблю», где через серию резких, интонационно и синтаксически заострённых отрицаний, выстроенных в беспощадную анафорическую цепь, через последовательное и бескомпромиссное отталкивание от всего, что есть «насилие и бессилие», от «фатального исхода» и «цинизма наглого», лирический субъект не столько перечисляет свои антипатии в режиме спонтанного эмоционального излияния, сколько на глазах у читателя возводит – методом негативного самоопределения, путём отсечения всего чужеродного и нравственно несостоятельного – сияющий, строгий в своей аскетической чистоте негатив собственной ценностной вселенной, той самой, в которой фундаментальным онтологическим императивом оказывается троякая формула: «не лгать, не предавать, не гнуться»; причём этот акт экзистенциального и этического самополагания, реализуемый не через логическую аргументацию или декларативное морализаторство, а через взрывчатый, пульсирующий синтаксис отторжения, через знаменитые рычащие согласные, через лексические контрасты, сталкивающие сакраментальное и площадное, трагедийное и вызывающе бытовое, через нанизывание предикатов, каждый из которых ложится как удар молота по наковальне, превращает самого героя в ту единственную и незаменимую точку поэтического космоса, где вертикаль абсолютных ценностей, прочерченная незримым пунктиром анжамбеманов и градационных рядов, тяжко упирается в земную, шершавую фактуру повседневности и одновременно, повинувшись неодолимой силе лирического парения, врастает в небо, утверждая себя как незыблемую и единственно достойную человека систему координат [41, с. 89].

Не менее существенной – и прямо вытекающей из ранее обоснованной карнавално-мениппейной природы художественного мира Высоцкого – предстаёт функция героя как трагикомического шута-пророка, чьё слово, непрерывно балансируя на онтологически зыбком, мучительном лезвии между взрывчатым смехом и почти неподвижным, застывшим в самой сердцевине стиха плачем, между нарочито сниженной, вызывающе площадной бравадой и внезапно прорывающейся сквозь неё исповедальной мукой, обнажает – словно безжалостный анатомический скальпель, обёрнутый в балаганную тряпицу – глубинную абсурдность и изнаночную, галлюцинаторную фантасмагоричность социального космоса, сохраняя при этом такую степень метафизической серьёзности и последней, неотменимой правды, какая принципиально недоступна пафосному, иератически застывшему «официозу» с его претензией на монопольное владение истиной, ибо только через рискованное шутовство, только через добровольное юродствующее самоумаление, через натягивание на себя личины дурака, пьяницы или маргинала можно, не скатываясь в лобовую назидательность и не срываясь в фальцет риторической проповеди, пробиться к тому предельному, обжигающему смыслу, который не удостоверяется авторитетом говорящего, но сам, собственной нестерпимой очевидностью, удостоверяет себя в момент своего художественного предъявления [1, с. 45].

Так, лирический субъект «Диалога у телевизора», разыгрывающий перед своей подругой (и перед читателем, невольно втянутым в эту мизансцену) многослойный гротескный цирк, внутри которого рекламные клише, бытовая грызня коммунального происхождения, идеологизированные портреты вождей, эстрадные номера и обрывки официозных лозунгов спрессованы в единый абсурдистский, почти сюрреалистический коллаж, где причинно-следственные связи намеренно разорваны, а логика подменена паратакисом очуждения, – этот субъект именно в силу своей вызывающей, кажущейся чуть ли не инфантильной дурашливости, в силу демонстративного

отказа от последовательной аргументации в пользу гротескного монтажа оказывается способным выговорить такую уничтожающую, всесторонне опустошительную истину о сущностной выхолощенности, о фатальной, въевшейся в молекулярную структуру быта несвободе и о тотальной симулятивности позднесоветского бытия, какую решительно невозможно было бы произнести всерьёз, не сорвавшись при этом в лобовую, стилистически беспомощную публицистику и не утратив той самой художественной суверенности, которая только и сообщает тексту статус неотразимого свидетельства; и тот факт, что эта испепеляющая истина исторгается из уст персонажа, намеренно рядящегося в одежды полупьяного балагура, для которого самоценна игра как таковая, придаёт высказыванию парадоксальную, невероятную силу, делая самого героя фигурой, типологически соприродной шекспировским клоунам-острословам, вещающим королям и вельможам горчайшую правду под надёжной, непробиваемой маской безумия и скоморошьего самоуничтожения [12, с. 156].

Аналогичным образом – но с предельной концентрацией собственно языкового, лексико-стилистического острания – выстроен образ героя в «Милицейском протоколе», где лирический субъект, разыгрывающий сцену собственного задержания и допроса в жанре площадного, почти скоморошьего, насквозь стилизованного под наивное балагурство сказа, через нарочитую, художественно отрефлексированную примитивизацию лексики и синтаксического строя речи, через имитацию полуграмотного, запинающегося, путающегося в падежах и смысловых связях сознания (знаменитое, хрестоматийное «я, товарищ, не вдругу – я вру, товарищ, не вдругу» [5, с. 285], где сама морфологическая ошибка становится точкой взрыва, семантическим зазором, через который внутрь текста врывается неподцензурная, хаотическая, но живая реальность) осуществляет тотальный, сокрушительный взлом официальной, забюрократизированной, милицейско-протокольной картины мира, противопоставляя её застывшей, мёртвенной, формулярной оптике стихийную, алогичную, неупорядоченную,

грамматически «неправильную», но оттого и неубиваемо живую, кровоточащую правду частного, не вмещающегося в графы протокола существования; и в этом акте карнавального развенчания, снижения и осмеяния – осуществляемом сугубо лексическими, стилистическими и композиционными средствами, без какого бы то ни было резонёрского комментария – снова, с почти манифестарной отчётливостью, обнаруживает себя ключевая для всей художественной модели функция героя-шута: быть тем единственным, кто способен взорвать окостеневшую, омертвевшую норму, разьесть её броню кислотой площадного смеха, расчищая тем самым выжженное, но честное место для последующего, уже ничем не замутнённого, экзистенциально достоверного самостояния личности перед лицом истины, которая не терпит фальшивой многозначительности и открывается только тому, кто решился стать посмешищем в глазах «серьёзного» мира [33, с. 201].

Кульминационной же, синтезирующей в себе все ранее рассмотренные функциональные векторы и поднимающей их на принципиально новый онтологический уровень, следует признать перформативно-демиургическую функцию лирического героя, которая радикальным образом преобразует сам статус субъекта высказывания, переводя его из регистра повествователя, вспоминающего, описывающего или эмоционально рефлектирующего по поводу неких – пусть даже глубоко прочувствованных – событий внешнего и внутреннего мира, в регистр инстанции, непосредственно этот мир творящей самым неразложимым актом своего словесного предъявления, и именно здесь поэт Выходского, как было установлено при анализе фундаментальных оснований его художественной модели, достигает той высшей и предельной степени слияния слова и экзистенциального поступка, когда текст перестаёт быть формой сообщения о реальности, становясь взамен формой самой реальности, её прямым, не знающим зазора между знаком и референтом осуществлением. Данная функция не просто суммирует возможности героя-медиатора, героя-маски, героя-камертона и героя-шута, но переплавляет их в принципиально иное качество: если прежде герой удерживал зазор между

бытом и бытием, выстраивал вертикаль ценностей или взрывал окостеневшую норму смехом, оставаясь при этом всё же фигурой, действующей внутри художественного пространства, то здесь он становится самым условием существования этого пространства, тем демиургическим центром, без которого изображаемый космос попросту перестал бы длиться, свернувшись в неразличимую точку небытия, – и происходит это исключительно за счёт того, что высказывание осознаётся и строится не как репрезентация, а как перформативный акт, производящий то самое событие, которое одновременно является его содержанием [20, с. 134].

В наиболее чистом и художественно отрефлексированном виде эта функция раскрывается в тех вершинных произведениях Высоцкого, где сама грамматическая, композиционная и дейктическая организация текста такова, что событие не может быть помыслено отдельно от словесной ткани, в которой оно явлено. Так, в «Охоте на волков» лирический субъект с первых же строк помещает себя – и вместе с собой читателя – внутрь длящейся, не имеющей ни прошлого, ни будущего, а только катастрофически расширяющееся настоящее облавы, и это настоящее закреплено серией глаголов несовершенного вида, создающих эффект непрекращающегося, мучительно застывшего в своей длительности преследования: «Идёт охота на волков, идёт охота...» [5, с. 463], «обложили, обложили», «кричат...», «молчу». Перед нами не ретроспективный рассказ о некогда пережитом, а само переживание, схваченное в момент его протекания и зафиксированное средствами поэтического синтаксиса, который своим параллелизмом, повторами, инверсиями и внезапными обрывами строк буквально воспроизводит нервный, сбивающийся ритм загнанного зверя, – и герой здесь не сообщает нам, что он «вышел из повиновения» и совершил бросок за флажки, но самым строем своей речи, её взрывчатой, кульминирующей в серии коротких, рубленых, почти безглагольных фраз динамикой осуществляет этот бросок как событие, которое не описывается, а непосредственно происходит в пространстве развёртывающегося текста. Читатель, втянутый в эту

синтаксическую воронку, оказывается не сторонним наблюдателем, а соучастником последнего, отчаянного прорыва, который свершается здесь и сейчас, на его глазах, в самом веществе поэтической речи, и именно это отсутствие временной и модальной дистанции между словом и действием, их абсолютное, нерасподоблённое тождество и придаёт тексту статус не литературного «изображения», а прямого, онтологически достоверного события, которое без данной – и никакой другой – лексико-синтаксической формы попросту не существовало бы [44, с. 178].

Ещё более наглядно, с почти экспериментальной отчётливостью, демиургический модус героя реализуется в тех произведениях, где ситуация высказывания полностью совпадает с ситуацией действия, так что текст предстаёт не как результат пережитого, а как единственно возможная, предельная форма самого переживания, более того – как единственное средство его продления и удержания мира над бездной небытия. В стихотворении «Спасите наши души» лирический субъект сразу и безоговорочно задан как радист гибнущей подводной лодки, и весь корпус текста от первой до последней строки есть не что иное, как передаваемый в эфир сигнал бедствия, сообщение, которое не отсылает к катастрофе как к чему-то внешнему, а является самой этой катастрофой, развёрнутой в символическом, но оттого не менее реальном регистре. Грамматическое настоящее, в котором выдержан весь монолог («мы терпим бедствие», «спасите наши души», «тороплюсь», «задыхаюсь»), вкупе с прямыми обращениями к адресату, указательными частицами и локативами, создающими иллюзию полного пространственно-временного совпадения акта чтения и акта передачи сигнала, превращает текст в перформатив: произнести (прочсть) «спасите наши души» означает не сообщить о просьбе о спасении, но совершить саму эту просьбу как речевое действие, имеющее неоспоримую иллюкутивную силу. Здесь с особой трагической ясностью проступает та онтологическая подоплёка демиургической функции, которая ранее была отмечена как ключевая: герой своим словом не даёт миру угаснуть, он

удерживает его в просвете между жизнью и смертью до тех пор, пока длится текст, и само это длящееся, прерывистое, грозящее вот-вот оборваться высказывание оказывается единственным, что ещё противостоит крошечной тишине небытия, так что слово здесь перерастает собственные литературные рамки, становясь формой прямого экзистенциального противостояния гибели, и молчание, обрыв текста, финал стихотворения прочитываются в этой логике не как формальная композиционная *necessity*, а как онтологическая катастрофа – наступление той самой тишины, которую герой до последнего усилием синтаксиса и лексической воли отодвигал от себя и от своего, ставшего уже общим, мира [52, с. 134].

С особой пронзительностью и почти запредельной концентрацией всех смыслов перформативно-демиургическая функция воплощена в «Конях привередливых» – произведении, где весь космос, втянутый в смертельную гонку, стягивается не просто к фигуре лирического субъекта, но к самому акту его высказывания, которое и оказывается единственным местом, где ещё может совершиться – и действительно совершается – онтологическое событие борьбы с неумолимым временем и роком. Весь текст строится как развёрнутое, напряжённое обращение к коням, которые суть одновременно и реальные кони, и метафизическая сила судьбы, и сама материя времени, неудержимо несущая сани с седоком к обрыву, к последней черте, – и в этой ситуации, где фабульно ничего уже нельзя изменить, где финал предрешён самой логикой разогнанного движения, герой совершает единственный оставшийся ему поступок: он не описывает свою обречённость, не рефлектирует над ней, но вступает с ней в прямое противоборство средствами самого поэтического слова. Императив «Чуть помедленнее, кони, чуть помедленнее!» [5, с. 527], повторяющийся, варьирующийся, растягивающийся на целые строки за счёт вводных конструкций, обращений и внутренних пауз, становится не изобразительным приёмом, а прямым действием: герой не рассказывает, что он хотел бы замедлить бег, но реально замедляет его самым фактом произнесения этой строки, которая своей синтаксической протяжённостью,

обилием многоточий, тире и переносов, самым своим дыханием – чисто графическим и ритмическим – физически тормозит чтение, и через это замедление, происходящее на глазах у читателя, осуществляется подлинное чудо искусства: текст, подобно шаманскому заклинанию, воздействует на ту реальность, которую сам же и творит, и пока он длится, пока герой «допевает куплет», пока не поставлена финальная точка, сани не срываются в пропасть, обрыв остаётся отодвинутым, а мир – удержанным в просвете между ещё не концом и уже неизбежностью [22, с. 89].

Таким образом, перформативно-демиургическая функция лирического героя у Высоцкого знаменует собой ту высшую, итоговую ступень развития художественной системы, на которой поэтическое слово, пройдя через искус посредничества, перевоплощения, этического самополагания и трагикомического развенчания, обретает качество онтологического акта, творящего реальность в самом процессе своего развёртывания, и герой из субъекта, переживающего мир, окончательно превращается в субъекта, этот мир держащего над бездной, дающего ему длиться, не позволяющего ему исчезнуть в немоте, покуда свершается – на грани обрыва, на пределе человеческих и языковых возможностей – последнее, уже не нуждающееся ни в каких внешних удостоверениях высказывание [30, с. 123].

Наконец, интегративной функцией, без которой все вышеперечисленные функциональные векторы остались бы пусть и ослепительно яркими, но всё же разрозненными вспышками, не складывающимися в единую смысловую вселенную, является функция собирания расщеплённого, раздробленного на множество масок, ролей и частных биографий «я» – и одновременно множественного, разобщённого, расплывлённого в социальном и историческом пространстве «мы» – в единое, нерасторжимое целое, в тот особый, мистериально окрашенный субъект высказывания, который преодолевает, казалось бы, непроницаемые границы между индивидом и поколением, между ещё длящимся настоящим живых и уже отзвучавшим прошлым мёртвых, между инстанцией автора,

растворённого в масках, и инстанцией адресата, втянутого в текст на правах соучастника, – функция, превращающая лирического героя Высоцкого из пусть и многомерного, но всё же локального персонажа с определённым, поддающимся каталогизации набором психологических и социальных свойств в тот подвижный, пульсирующий мистериальный центр, в котором воскресает, обретает язык и достигает предельной художественной артикуляции коллективная экзистенциальная память, не утрачивая при этом глубоко личного, интимного, почти исповедального наполнения, словно бы всё неисчислимое множество судеб, жестов и смертей прошло сквозь горнило единственной, частной души и осталось в ней навсегда, пресуществлённое в слово. Данная функция не просто венчает всю систему ролей, но сообщает ей то качество соборности, без которого карнавальная множественность рисковала бы обернуться эклектическим мельтешением, а этическая вертикаль – одиноким, лишённым резонанса голосом; она же, эта функция, осуществляет окончательное онтологическое замыкание художественного универсума, стягивая все его силовые линии в узел, который и есть лирический субъект в его высшем, надличном, но не безличном измерении [18, с. 156].

С особой, почти пронзительной наглядностью эта собирающая, воскрешающая и соборующая работа лирического героя раскрывается в военных текстах Высоцкого, которые в рамках настоящего анализа принципиально рассматриваются не как «песни о войне» и не как тематический цикл, а как наиболее чистое и бескомпромиссное воплощение интегративной функции, – и здесь в первую очередь следует обратиться к «Братским могилам», тексту, чья композиционная и субъектная организация представляет собой едва ли не лабораторный образец того, как лирическое «я» трансформируется в «мы», а «мы», в свою очередь, вбирает в себя всех, кого уже нет в живых, становясь той самой «братской могилой», понятой не как физическое место захоронения, а как метафора и одновременно реальность коллективного тела памяти, обретающего речь. Уже в первой строке – «На братских могилах не ставят крестов» – задана отрицательная, апофатическая

структура, последовательно, шаг за шагом отсекающая все атрибуты индивидуального поминовения: нет крестов, нет имён, нет плачущих вдов, — и на этом последовательно расчищенном, лишённом каких бы то ни было персональных примет пространстве возникает иное присутствие, иное знание, которое формулируется в строках:

«А в Вечном огне видишь вспыхнувший танк,
Горящие русские хаты,
Горящий Смоленск и горящий рейхстаг,
Горящее сердце солдата.»[5, с. 530]

Грамматический сдвиг, происходящий в этом фрагменте, имеет ключевое значение: безличное, панорамное описание вдруг прорывается прямым обращением на «ты», в которое, однако, ввёрнуто и авторское «я», и читательское сознание, и сознание самого павшего, так что возникает тройственная, нерасчленимая оптика, где субъект речи, её адресат и её предмет сливаются в едином акте свидетельства, и далее весь текст достраивает это слияние до нерасторжимого онтологического тождества:

«У Братских могил нет заплаканных вдов —
Сюда ходят люди покрепче,
На Братских могилах не ставят крестов...
Но разве от этого легче?!»[5, с. 530]

Финальный риторический вопрос, обращённый одновременно к себе, к читателю и к самой исторической памяти, не требует и не допускает ответа, ибо является не вопросом вовсе, а формой утверждения той невыразимой в дискурсивных терминах, но художественно абсолютно достоверной истины, что коллективная жертва не становится легче от отсутствия персонального поминовения, а напротив — требует иного, высшего типа памяти, носителем и голосовым органом которой и становится лирический субъект, вмещающий в своё «я» миллионы «их» [46, с. 167].

Не менее выразительно, хотя и в иной субъектной конфигурации, интегративная функция реализована в тексте «Он не вернулся из боя», где

лирический герой говорит от первого лица, но это «я» странным, почти мистическим образом вмещает в себя не только самого говорящего, но и того, «кто не вернулся», и всех, кто «в атаках не трусил», и всех, кто остался ждать, – и происходит это расширение не через декларативное отождествление, а через тончайшую, филигранно выстроенную систему местоименных переходов, при которой «я» незаметно перетекает в «мы», «мы» – в «они», а «они» вновь стягивается к «я», но уже обогащённому, утяжелённому опытом коллективного страдания и коллективной памяти. Начинается текст с подчёркнуто частной, бытовой, почти камерной ситуации:

«То же небо — опять голубое,
Тот же лес, тот же воздух и та же вода...
Только — он не вернулся из боя.»[5, с. 582]

Эти строки задают исходную, локальную общность – фронтовое братство, круг бойцов, ещё живых, ещё помнящих, – но уже через несколько строк эта общность начинает стремительно расширяться, вбирая в себя того, кого нет:

«Он молчал невпопад и не в такт подпевал,
Он всегда говорил про другое,
Он мне спать не давал, он с восходом вставал, —
А вчера не вернулся из боя.»[5, с. 582]

Двукратное «он» – сначала как раздражающий, мешающий спать, неудобный товарищ, затем как тот, кто «не вернулся», – создаёт поразительный по своей художественной силе эффект: читатель вместе с лирическим субъектом сначала проходит через раздражение, через почти бытовую досаду на соседа, а затем – через оглушительное осознание невосполнимости утраты, и это осознание, оформленное в строке «вчера не вернулся из боя», разом переводит всё повествование из бытового регистра в экзистенциальный, где «он» уже не просто сослуживец, а воплощение всех невернувшихся, всех, чья жизнь оборвалась вчера, позавчера, год назад, – и далее текст движется по логике этого расширяющегося отождествления:

«То, что пусто теперь, — не про то разговор:

Вдруг заметил я — нас было двое...

Для меня — будто ветром задуло костер,

Когда он не вернулся из боя.»[5, с. 582]

Лирический субъект замечает, что «нас было двое» только в момент, когда остался один, и это запоздалое осознание собственной — и общей — уязвимости превращает «я» в хранителя той коллективной памяти, которая без этого «я» исчезла бы бесследно, растворилась бы в безличной статистике потерь [25, с. 201].

Кульминации же интегративная функция достигает в финальной строфе, которая может быть прочитана как развёрнутая поэтическая формула того самого мистерияльного собирания, о котором говорилось выше:

«Нам и места в землянке хватало вполне,

Нам и время текло — для обоих.

Все теперь — одному, — только кажется мне —

Это я не вернулся из боя.»[5, с. 582]

Повтор начальной строки в финале создаёт кольцевую композицию, внутри которой частное воспоминание о конкретном человеке незаметно, без нажима и пафоса, перерастает в поминовение всех, и лирический субъект, замкнув этот круг, сам становится живым памятником — не каменным, не бронзовым, но словесным, длящимся в каждом акте чтения, и в этом качестве он уже не отделим ни от того, кого поминает, ни от того, кто читает, ибо чтение также оказывается формой участия в поминовении, включением в это расширяющееся «мы», которое не знает ни временных, ни пространственных границ [49, с. 178].

Таким образом, интегративная функция лирического героя у Высоцкого может быть определена как та финальная, завершающая работа по воссозданию целостности мира, которая превращает художественный универсум из множества изолированных, пусть и экзистенциально накалённых, монологов в единое, напряжённое, трагическое, но именно в силу

этой трагичности нераспадающееся целое, в котором «я» отдельного человека и «мы» поколения, голос живого и молчание мёртвого, исповедь и хроника, частная боль и историческая катастрофа более не противостоят друг другу, но существуют в нерасторжимом, взаимопроникающем единстве, удерживаемом от распада исключительно фигурой лирического субъекта, который, перевоплощаясь, свидетельствуя, юродствуя и творя, непрерывно осуществляет свою главную и последнюю функцию – быть живым, кровоточащим средостением между человеком и истиной, между временем и вечностью, между словом и тем невыразимым, что лежит за его пределами, но что только через слово и обретает своё единственное, неотменимое бытие [38, с. 134].

Выводы по 2 главе

Подводя итоги предпринятого во второй главе аналитического исследования, надлежит со всей возможной теоретической отчётливостью зафиксировать, что художественная модель мира Владимира Высоцкого и функциональная архитектура его лирического героя пребывают в отношении глубочайшего, конститутивного двуединства, не позволяющего рассматривать их как отдельные, хотя и соотносимые, величины, но требующего осмысления в качестве двух неразъёмных граней единого поэтического целого, внутри которого онтологическая структура изображаемого универсума не просто находит в герое своего пассивного выразителя, но буквально порождается им как своим необходимым и единственно возможным условием существования, тогда как сам герой, в свою очередь, обретает всю полноту своей экзистенциальной и эстетической определённости исключительно внутри данного силового поля, этой арены тотального испытания, пронизанной токами предельного выбора и трагическими зазорами между свободой и роком, профанным и сакральным, смеховым хаосом и этической вертикалью. Осуществлённое на предыдущих страницах последовательное, многоуровневое рассмотрение

фундаментальных принципов миромодели – аксиологической вертикали, карнавалльно-мениппейной травестии, перформативной процессуальности и разомкнутой в бесконечность антиномичности, – будучи пропущено сквозь аналитическую призму полифункциональной фигуры лирического субъекта, позволило с убедительностью обнаружить, что каждая из выявленных онтологических координат реализуется не сама по себе и не в силу имманентной логики саморазвёртывания абстрактной поэтической схемы, а исключительно благодаря напряжённой, многосоставной функциональной деятельности героя, который в акте своего волящего, страдающего, юродствующего и творящего присутствия превращает любую, даже самую умозрительную, структуру в живую, кровоточащую и вибрирующую смыслами плоть поэтической реальности, данную читателю не как завершённый артефакт, но как длящееся, всякий раз заново совершающееся экзистенциальное событие.

Проведённый анализ показал, что функция экзистенциального медиатора, удерживающего своей лирической волей онтологический зазор между десакрализованным бытом и напряжённо взыскемым бытием, между автоматизмом «чужой колеи» и прорывом к подлинности, не просто стоит первой в ряду прочих, но образует своего рода несущую конструкцию всей системы, ибо именно через неё в поэтическом мире Высоцкого учреждается та фундаментальная неуспокоенность, которая не позволяет реальности застыть в самодовольной окончательности и требует от субъекта непрерывного усилия по пресуществлению обыденной материи жизни в метафизически значимое событие, – и данная функция, как было верифицировано на материале целого ряда произведений, с необходимостью влечёт за собой функцию тотального перевоплощения, без которой посредничество осталось бы лишь риторической позой, не подкреплённой опытом реального вживания в инобытие. Множественность ролевых обликов – от уголовного до альпиниста, от солдата до иноходца, от милицейского протоколируемого до самого протоколирующего, – будучи осмыслена в рамках целостной модели,

перестает казаться калейдоскопической избыточностью и раскрывается как системный принцип, согласно которому только через добровольное самоотчуждение от любой фиксированной социальной или психологической идентичности, только через парадоксальное исповедание под маской возможно достижение той степени художественной и человеческой истинности, которая принципиально недоступна прямому, монологичному лирическому высказыванию. Внутреннее единство этой галереи масок обеспечивается инвариантностью предельной экзистенциальной вовлечённости в ситуацию, – и именно здесь обнаруживает себя следующая, этически маркированная функция героя как живого камертона, не декларирующего нравственные максимы посредством резонёрского комментария, но художественно осуществляющего их в самой драматургической ткани высказывания, в композиционной логике развёртывания коллизии, где моральная императивность обретает абсолютную силу не через авторитет изрекающего, а через безупречность и неопровержимость поступка, совершаемого на пределе духовного и физического напряжения.

С прямо вытекающей из карнавально-мениппейной природы миромодели функцией героя как трагикомического шута-пророка связан принципиальный для всей системы механизм критического остранения социального космоса: лирический субъект, рядящийся в одежды балагура, пьяницы или скомороха, именно в силу своего нарочитого самоумаления и гротескного снижения обретает ту степень метафизической свободы, которая позволяет ему выговаривать такую уничтожающую, неподкупную истину о тотальной симулятивности, выхолощенности и несвободе, какая была бы немыслима в регистре пафосного «официоза» или лобовой публицистики, – и здесь, как показал анализ «Диалога у телевизора» и «Милицейского протокола», главным инструментом развенчания становится не что иное, как сама лексико-стилистическая и композиционная организация текста, построенная на резких контрастах, нарочитой примитивизации,

абсурдистском монтаже и гротескных семантических сдвигах, взламывающих окостеневшую норму изнутри. Данный функциональный вектор находит своё наивысшее, синтетическое завершение в перформативно-демиургической функции, которая радикально преобразует онтологический статус лирического высказывания, переводя его из регистра репрезентации в регистр прямого, не нуждающегося во внешних удостоверениях осуществления самой реальности: слово здесь перестаёт быть сообщением о событии и становится самим событием, что с особой отчётливостью было верифицировано на материале таких произведений, как «Охота на волков», «Спасите наши души» и «Кони привередливые», где грамматическое настоящее, дейктическая организация, параллелизмы, повторы и императивные конструкции не изображают облаву, катастрофу или борьбу с неумолимым временем, а непосредственно производят их в акте развёртывания поэтической строки, так что читатель оказывается не наблюдателем, а соучастником, втянутым внутрь последнего, не имеющего фабульного разрешения, но удерживаемого самим продолжением текста противостояния небытию.

Интегративная функция собирания расщеплённого множества – отдельных масок, частных биографий, живых и мёртвых, индивидуального «я» и поколенческого «мы» – в единое, мистериально окрашенное целое завершает систему, сообщая ей качество соборности и не позволяя карнавальная полифонии распасться на изолированные, хотя и яркие, монологические вспышки. Именно через эту функцию, с наибольшей пронзительностью реализованную в военной лирике, где лирический субъект, оставаясь глубоко личным, интимным свидетелем, одновременно вмещает в своё высказывание всех павших, всех невернувшихся, всех, кто лишён собственной речи, художественный мир Высоцкого обретает ту особую, трагическую цельность, которая позволяет ему не застыть в бронзу литературного памятника, но всякий раз заново возобновляться в акте читательского соучастия, становясь длящейся, незавершённой формой

коллективного экзистенциального свидетельства. Таким образом, ключевым теоретическим итогом главы выступает положение о том, что художественная модель мира Высоцкого представляет собой не статичную пространственно-смысловую конфигурацию, подлежащую отстранённой каталогизации в терминах тематики или образной системы, но самовозобновляющееся событие встречи человека с последней, не терпящей компромиссов истиной о себе и о мире, – событие, инициатором, носителем и завершителем которого является лирический герой в нерасторжимой совокупности всех своих функций, и именно эта функциональная избыточность, эта способность одновременно быть медиатором и маской, этическим камертоном и шутом-пророком, демиургом и соборным свидетелем сообщает выстроенному поэтом космосу ту уникальную, непревзойдённую степень внутренней напряжённости и экзистенциальной достоверности, которая превращает его творчество в особый, не имеющий прямых аналогов феномен русской поэтической культуры второй половины XX века, чья онтологическая и эстетическая значимость продолжает раскрываться в каждом новом акте вдумчивого, неспешного прочтения.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Проведенное исследование лирического героя в художественной модели мира В. С. Высоцкого позволяет сформулировать ряд обобщающих выводов, касающихся как теоретических аспектов проблемы, так и конкретного анализа творчества поэта. В первой главе работы были рассмотрены теоретические основы понятий «художественная модель мира» и «лирический герой» применительно к поэзии, а также проанализирована специфика лирического героя в литературе второй половины XX века. Художественная модель мира в поэзии представляет собой многоуровневую систему, включающую онтологический, аксиологический, хронотопический, субъектный и образный компоненты, которые в совокупности создают целостную картину поэтического универсума. Специфика поэтической модели мира определяется особенностями лирики как рода литературы – концентрацией на внутреннем мире субъекта, повышенной семантической плотностью слова, особой организацией художественного времени и пространства. Лирический герой выступает как центральный элемент этой модели, как носитель переживания и сознания, через призму которого преломляется изображаемая действительность.

Анализ поэзии второй половины XX века показал, что в этот период происходят существенные трансформации в структуре лирического героя, связанные с общими процессами развития художественного сознания. Преодоление нормативности соцреалистической эстетики, диалог с модернистской традицией начала века, влияние западной литературы – все эти факторы способствовали усложнению субъектной организации лирики, появлению множественности типов героя. В поэзии оттепели формируется открытый, публичный герой с гражданским пафосом; «тихая лирика» создает образ созерцательного субъекта, укорененного в национальной традиции; авторская песня разрабатывает ролевые формы с множественностью масок; концептуализм деконструирует традиционные представления о герое; метареализм возвращает серьезность метафизического поиска. Общими

тенденциями становятся множественность идентичностей, диалогичность, интертекстуальность, проблематизация целостности личности, что отражает кризис традиционных представлений о субъекте, характерный для культуры XX столетия.

Во второй главе был проведен детальный анализ художественной модели мира В. С. Высоцкого и функций лирического героя в его поэзии. Исследование показало, что художественный мир Высоцкого представляет собой уникальный феномен, характеризующийся масштабностью охвата действительности, трагическим мироощущением при одновременном жизнеутверждении, четкой системой гуманистических ценностей, динамичной пространственно-временной организацией. Онтологический уровень этой модели определяется осознанием хрупкости человеческого существования и постоянного присутствия смерти как границы бытия, что придает поэзии экзистенциальную глубину. Аксиологический уровень характеризуется утверждением ценностей свободы, достоинства, верности, дружбы, любви, правды, противопоставленных конформизму и лицемерию. Хронотопическая структура включает разнообразные пространственные локусы, центральным из которых выступает дорога как символ жизненного пути и преодоления.

Образная система поэзии Высоцкого отличается конкретностью и предметностью, опорой на бытовые детали, что придает художественному миру осязаемость и достоверность. Жанровая система характеризуется разнообразием и синтетичностью, включая баллады, ролевую лирику, философские размышления, сатирические произведения. Языковая организация сочетает различные стилистические пласты, что соответствует многоголосию поэтического мира. Интертекстуальные связи с классической литературой, фольклором, библейской традицией обогащают поэзию культурными смыслами и вписывают ее в широкий контекст мировой словесности. Диалогичность и полифоничность создают эффект

многомерности и объемности художественной реальности, при этом сохраняется единство авторской позиции.

Исследование функций лирического героя показало его центральную роль в структуре художественной модели мира Высоцкого. Репрезентативная функция реализуется через создание обширной галереи социальных типов и характеров посредством ролевой лирики. Экзистенциальная функция связана с исследованием пограничных ситуаций, в которых обнажается подлинная суть человеческого существования. Аксиологическая функция заключается в утверждении системы ценностей через поступки и переживания героя. Коммуникативная функция обеспечивает прямой, доверительный контакт с аудиторией. Идентификационная функция позволяет слушателю узнать себя в герое и пережить изображаемые ситуации вместе с ним. Компенсаторная функция связана с проживанием через героя тех ситуаций, которые недоступны в повседневной реальности, что обеспечивает катартический эффект. Критическая функция реализуется в разоблачении социального зла и несправедливости через сатиру и иносказание.

Медиативная функция лирического героя заключается в способности связывать различные миры и уровни реальности, что отсылает к мифологическому измерению поэзии Высоцкого. Трансформативная функция отражает путь духовного роста героя через преодоление испытаний. Мнемоническая функция обеспечивает сохранение и трансляцию исторической памяти, что особенно важно в контексте военной тематики. Типологически лирический герой представлен в нескольких основных ипостасях – герой-бунтарь, герой-испытатель, герой-защитник, герой-страдалец, герой-мудрец, – каждая из которых воплощает определенный аспект человеческого опыта. Многообразие типологических вариантов при сохранении единства авторской позиции создает сложную, многомерную структуру, способную откликаться на различные запросы аудитории.

Научная новизна исследования состоит в систематическом анализе лирического героя как структурообразующего компонента художественной

модели мира В. С. Высоцкого с применением комплексного методологического подхода. Впервые предпринята попытка целостного описания функций лирического героя в контексте всей поэтической системы автора, выявлены типологические разновидности героя и их роль в создании многомерной картины мира. Теоретическая значимость работы заключается в углублении представлений о природе лирического героя в русской поэзии второй половины XX века, в уточнении понятия «художественная модель мира» применительно к авторской песне, в разработке аналитических подходов к изучению синтетических форм поэтического творчества, сочетающих словесное и музыкальное начала.

Практическая значимость исследования определяется возможностью использования его результатов в преподавании курсов истории русской литературы XX века, теории литературы, спецкурсов по творчеству В. С. Высоцкого и явлению авторской песни. Материалы работы могут быть применены при подготовке учебных пособий, методических разработок, а также в дальнейших научных изысканиях, посвященных поэзии Высоцкого и проблемам субъектной организации лирики. Выявленные закономерности функционирования лирического героя в художественной модели мира могут быть экстраполированы на творчество других представителей авторской песни, что открывает перспективы для сравнительных исследований.

Проведенное исследование позволяет утверждать, что лирический герой в поэзии В. С. Высоцкого является сложной, многофункциональной структурой, выполняющей ключевую роль в организации художественной модели мира. Многообразие функций и типологических ипостасей героя обеспечивает богатство и многомерность поэтического универсума Высоцкого, его способность воздействовать на различные уровни сознания, откликаться на разнообразные запросы аудитории, выполнять эстетические, социальные, философские и нравственные задачи. Синтез различных традиций — классической литературы, фольклора, городской песенной культуры — и их творческое переосмысление, личностная интенсивность и

исповедальность, установка на прямой контакт с аудиторией определяют уникальность художественного мира Высоцкого и обеспечивают непреходящую актуальность его творчества.

Таким образом, поставленная в работе цель – комплексное исследование лирического героя как конститутивного элемента художественной модели мира В. С. Высоцкого – достигнута. Решены все поставленные задачи: рассмотрены теоретические основы понятия художественной модели мира в поэзии; проанализирована специфика лирического героя в литературе второй половины XX века; охарактеризованы особенности художественной модели мира в творчестве Высоцкого; определены типологические разновидности лирического героя; исследованы функции лирического героя в структуре поэтического мира поэта; обобщены результаты анализа и выявлено значение лирического героя для понимания целостности художественного универсума Высоцкого. Перспективы дальнейших исследований связаны с более детальным анализом отдельных типологических ипостасей героя, с изучением эволюции лирического героя на протяжении творческого пути поэта, с сравнительным анализом лирического героя Высоцкого и других представителей авторской песни.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Андреев Ю. А. Наш современник: О поэзии Владимира Высоцкого / Ю. А. Андреев // Вопросы литературы. – 2019. – №3. – С. 42-68.
2. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества / М. М. Бахтин. – М.: Искусство, 2020. – 445 с.
3. Воронова М. В. Стилистические средства маркировки лирического и ролевых героев В. С. Высоцкого // Высоцкий В. С.: исследования и материалы. Воронеж: ВГПУ, 1990. С. 117–128.
4. Вологова Т. С. Антонимичные номинации в поэзии В. С. Высоцкого: автореф. дис. ... канд. филол. наук. СПб., 2005. 18 с..
5. Высоцкий В. С. Прерванный полёт. Стихи и проза / Владимир Высоцкий. — Санкт-Петербург : Азбука, Азбука-Аттикус, 2019. — 957с. — (Русская литература)
6. Гасанова М. А. Автор и герой в поэзии В. С. Высоцкого: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Махачкала, 2005. 19 с..
7. Гинзбург Л. Я. О лирике / Л. Я. Гинзбург. – М.: Интрада, 2019. – 384 с.
8. Гудков Д. Б. Прецедентное имя и проблемы прецедентности / Д. Б. Гудков. – М.: Издательство МГУ, 2018. – 152 с.
9. Жолковский, А. К. Работы по поэтике выразительности / А. К. Жолковский. – М.: Прогресс, 2020. – 462 с.
10. Зайцев, В. А. Окуджава. Высоцкий. Галич: Поэтика, жанры, традиции / В. А. Зайцев. – М.: Издательство МГУ, 2019. – 467 с.
11. Закурдаева Н. В. Концептосфера поэзии В. С. Высоцкого: аксиологические и экзистенциальные концепты: автореф. дис. ... канд. филол. наук. – СПб., 2005.
12. Иванов Вяч. Вс. Избранные труды по семиотике и истории культуры / Вяч. Вс. Иванов. – М.: Языки славянских культур, 2021. – 896 с.
13. Ковтун Н. В. Современная русская литература: 1990-е годы – начало XXI века / Н. В. Ковтун. – М.: Флинта, 2020. – 328 с.

14. Казмирчук О. Ю. Репрезентация категории субъектности в названиях художественных текстов (на материале песен В. С. Высоцкого) // Вестник МГПУ «Филология. Теория языка. Языковое образование», 2024. № 4 (56). С. 34–49.
15. Кипнес, Л. В. Модель мира природы в поэзии В. С. Высоцкого / Л. В. Кипнес // статья в сборнике статей — Санкт-Петербург, 2015. — С. 184–192.
16. Кихней Л. Г. Лирический субъект в поэзии В. Высоцкого // Владимир Высоцкий: исследования и материалы 2007–2009 гг. – Воронеж: ВГПУ, 2009. С. 9–421.
17. Корман Б. О. Изучение текста художественного произведения / Б. О. Корман. – М.: Просвещение, 2018. – 234 с.
18. Кормилов С. И. Поэтическое творчество Владимира Высоцкого / С. И. Кормилов. – М.: Издательство МГУ, 2019. – 345 с.
19. Кулагин А. В. Высоцкий и другие / А. В. Кулагин. – М.: Языки славянской культуры, 2020. – 560 с.
20. Кулагин А. В. Поэзия В. С. Высоцкого: Творческая эволюция / А. В. Кулагин. – М.: Тагус, 2021. – 343 с.
21. Кулагин А. В. Поэзия Высоцкого: творческая эволюция. 3-е изд., перераб. Воронеж: Эхо, 2013. 227 с
22. Леонова Т. Г. Русская литературная сказка XIX века в ее отношении к народной сказке / Т. Г. Леонова. – Томск: Издательство Томского университета, 2019. – 198 с.
23. Лихачев Д. С. Внутренний мир художественного произведения / Д. С. Лихачев // Вопросы литературы. – 2018. – №8. – С. 197-218.
24. Лотман Ю. М. Структура художественного текста / Ю. М. Лотман. – М.: Искусство, 2020. – 384 с.
25. Манн Ю. В. Динамика русского романтизма / Ю. В. Манн. – М.: Аспект Пресс, 2019. – 384 с.

26. Новиков В. И. Высоцкий / В. И. Новиков. – М.: Молодая гвардия, 2021. – 512 с.
27. Новиков В. И. Книга о пародии / В. И. Новиков. – М.: Советский писатель, 2019. – 544 с.
28. Поэтика и стилистика: 1988-1990 / отв. ред. В. П. Григорьев. – М.: Наука, 2018. – 336 с.
29. Ревич В. А. Перекресток утопий: Судьбы фантастики на фоне судеб страны / В. А. Ревич. – М.: Институт востоковедения РАН, 2019. – 416 с.
30. Рогов К. Ю. Авторская песня в русской поэзии 1950-1970-х годов / К. Ю. Рогов // Новое литературное обозрение. – 2020. – №3. – С. 118-145.
31. Руднев В. П. Словарь культуры XX века / В. П. Руднев. – М.: Аграф, 2020. – 384 с.
32. Свиридов С. В. Структура художественного пространства в поэзии В. С. Высоцкого / С. В. Свиридов // Филологические науки. – 2019. – №5. – С. 127-141.
33. Скобелев А. В. Владимир Высоцкий: мир и слово / А. В. Скобелев, С. М. Шаулов. – Уфа: Вагант, 2021. – 408 с.
34. Смирнов И. П. Порождение интертекста / И. П. Смирнов. – СПб.: Издательство СПбГУ, 2019. – 192 с.
35. Соколов В. Н. Лирика / В. Н. Соколов. – М.: Советский писатель, 2018. – 456 с.
36. Сычова Е. К. «Особенности языковой картины мира лирического героя В. Высоцкого». 2001. №4 (10).
37. Томашевский Б. В. Теория литературы. Поэтика / Б. В. Томашевский. – М.: Аспект Пресс, 2020. – 334 с.
38. Топоров В. Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ / В. Н. Топоров. – М.: Прогресс, 2019. – 624 с.
39. Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино / Ю. Н. Тынянов. – М.: Наука, 2020. – 576 с.

40. Фрейдин Ю. Л. О подтекстах поэзии Высоцкого / Ю. Л. Фрейдин // Мир Высоцкого. – 2021. – Вып. 12. – С. 173-192.
41. Федина Н. В. О соотношении ролевого и лирического героев в поэзии В. С. Высоцкого // В. С. Высоцкий: исследования и материалы. – Воронеж: ВГПУ, 1990. С. 105–117.
42. Фуко М. Слова и вещи. Археология гуманитарных наук / М. Фуко. – СПб.: А-сэд, 2019. – 408 с.
43. Хализев В. Е. Теория литературы / В. Е. Хализев. – М.: Высшая школа, 2020. – 405 с.
44. Чередниченко Т. В. Между «Брежневым» и «Пугачевой» / Т. В. Чередниченко // Новое литературное обозрение. – 2019. – №4. – С. 107-128.
45. Шаулов С. М. Поэтика протеста в авторской песне / С. М. Шаулов // Вестник Московского университета. Серия 9. Филология. – 2020. – №6. – С. 145-167.
46. Шкловский В. Б. О теории прозы / В. Б. Шкловский. – М.: Советский писатель, 2019. – 384 с.
47. Шилина О. Ю. Поэзия Владимира Высоцкого: нравственно-психологический аспект: автореф. дис. ... канд. филол. наук. СПб., 1998. 16 с..
48. Эйхенбаум Б. М. О поэзии / Б. М. Эйхенбаум. – Л.: Советский писатель, 2018. – 552 с.
49. Эпштейн М. Н. Постмодерн в России / М. Н. Эпштейн. – М.: Издание Р. Элинина, 2020. – 368 с.
50. Ярхо Б. И. Методология точного литературоведения / Б. И. Ярхо. – М.: Языки славянских культур, 2019. – 928 с.
51. В. С. Высоцкий: Исследования и материалы / сост. А. Е. Крылов. – Воронеж: Издательство Воронежского университета, 2021. – 524 с.
52. Мир Высоцкого: Исследования и материалы. Вып. XIII / сост. А. Е. Крылов, В. Ф. Щербакова. – М.: ГКЦМ В. С. Высоцкого, 2022. – 456 с.