**Содержание**

Введение

Глава 1. Теоретические основы метапоэтики В.С. Высоцкого

1.1 Метапоэтика в современной филологии и лингвистике

1.2 Структура метапоэтического текста В.С. Высоцкого

1.3 Принципы исследования метапоэтики В.С. Высоцкого

Выводы

Глава 2. Лингвистический аспект метапоэтики В.С. Высоцкого

2.1 Метапоэтика В.С. Высоцкого по данным дневника и эпистолярия

2.2 Совмещение поэтического и прозаического текста в метапоэтике В.С. Высоцкого

2.3 Игровое начало и синтетизм метапоэтики В.С. Высоцкого

Выводы

Заключение

Библиографический список

**Введение**

**метапоэтика высоцкий лингвистический**

Современный этап развития лингвистики характеризуется антропоцентрической направленностью, стремлением к постижению взаимодействия языка и личности. В связи с чем, изучение метапоэтики является одной из наиболее актуальных проблем филологической науки. А поскольку понятие «метапоэтика» является синкретичным для лингвистики, семиотики и литературоведения, остро стоит вопрос о ее лингвистической составляющей и определении.

Для нашего исследования основополагающим является определение метапоэтики, предложенное К.Э.Штайн, согласно которому «метапоэтика — это поэтика по данным метапоэтического текста, или код автора, имплицированный или эксплицированный в текстах о художественных текстах, «сильная» гетерогенная система систем, включающая частные метапоэтики, характеризующаяся антиномичным соотношением научных, философских и художественных посылок; объект ее исследования — словесное творчество, конкретная цель — работа над материалом, языком, выявление приемов, раскрытие тайны мастерства; характеризуется объективностью, достоверностью, представляет собой сложную, исторически развивающуюся систему, являющуюся открытой, нелинейной, динамичной, постоянно взаимодействующей с разными областями знания. Одна из основных ее черт — энциклопедизм как проявление энциклопедизма личности художника, создающего плотный сущностный воображаемый мир в своих произведениях» [Штайн, 2006:9].

**Актуальность исследования.** Исследование метапоэтики художественных текстов автора представляется важнейшей задачей современной лингвистической науки, поскольку осознается роль обращения поэтов и писателей к рефлексии относительно своих произведений, а также к репрезентации авторского «я» в произведении. В связи с чем, актуальным на сегодняшний день является изучение лингвистических особенностей частных метапоэтик, в том числе и изучение метапоэтики В.С.Высоцкого, уделявшего в своих текстах большое внимание своему творчеству, осознавая себя не только как поэта, но и как актера. Его метапоэтика включает в себя тексты различных жанров, ее основной особенностью является то, что она рождалась в спонтанном диалоге со зрителями на публичных концертах. Поэт, рассказывая о своей работе, комментируя некоторые песни, каждый раз вступал в особый диалог с аудиторией, а основные тенденции творчества, которые были достаточно рано сформулированы, развивались от концерта к концерту, насыщались все новым и новым содержанием, обогащались неповторимыми интонациями.

Данная работа представляет собой системное и целостное исследование лингвистических основ метапоэтики В.С.Высоцкого.

**Материалом** при разработке данной темы являются поэтические и прозаические тексты В.С.Высоцкого, его письма 1954-1980 годов, «Дневник 1975 года», а также его монологи.

**Научная значимость** исследования при современном состоянии лингвистического знания вытекает из недостаточной изученности поставленной проблемы и стоящей перед ней задач. Тем не менее, метапоэтика В.С.Высоцкого неоднократно привлекала внимание ученых, но в основном в качестве дополнительного материала более масштабных исследований.

**Объектом исследования** являются метапоэтические элементы поэтических и прозаических текстов В.С.Высоцкого.

**Предмет исследования:** лингвистические особенности метапоэтики В.С.Высоцкого.

**Целью** нашей работы является: выявление, систематизация и анализ языковых средств характеризующих метапоэтику В.С.Высоцкого.

Реализация поставленной цели влечет за собой решение следующих **задач:**

- определить роль и место метапоэтики в современном гуманитарном знании;

- представить структуру метапоэтического текста В.С.Высоцкого;

- определить основной принцип описания метапоэтики В.С.Высоцкого;

- рассмотреть лингвистические основы метапоэтики В.С.Высоцкого по данным дневника и эпистолярия;

- определить лингвистическую составляющую метапоэтики В.С.Высоцкого, объединяющую его стихотворения и прозу;

- выявить лингвистические особенности игрового начала метапоэтики В.С.Высоцкого.

Для решения поставленных задач в работе были использован **метод** функционального анализа, предполагающий изучение функционирования языковых единиц в гармоническом целом поэтического текста и позволяющий выявить основной языковой уровень организации метапоэтического текста В.С.Высоцкого — лексический. В работе также используется описательный метод, применяется компонентный анализ.

**Теоретической основой** исследования служат работы по теории текста И.Р. Гальперина, М.Я. Дымарского, К.Э. Штайн, Л.Г. Бабенко; по теории метатекста Вежбицкой А., Николаевой Т.М., Перфильевой Н.П., Шаймиева В.А.; по творчеству В.С.Высоцкого исследования Крылова А.Е., Семенюк О.А., Канчукова Е. Изучение метапоэтических данных творчества В.С.Высоцкого осуществляется в русле теории метапоэтики К.Э.Штайн.

**Теоретическая значимость** исследования заключается в том, что в данной работе дается подробное описание лингвистической составляющей метапоэтики В.С.Высоцкого, анализируются его поэтические и прозаические тексты, письма 1954-1980годов, «Дневник 1975 года», а также его монологи.

**Практическая значимость** исследования связана с возможностью применения его результатов в практике подготовки курсов по выбору связанных с изучением метапоэтики.

**Отдельные положения исследования отражены в следующих публикациях:**

1. Игровое начало и синтетизм метапоэтики В.С.Высоцкого // Материалы 54 научно-методической конференции преподавателей и студентов «Университетская наука – региону».
2. Корреляция поэтического и прозаического текста в метапоэтике В.С.Высоцкого // Материалы Международной (российско-болгарской) Интернет-конференции «Славянская филология: инновации и традиции».

**Апробация работы.** Основные положения работы в 2008-2009 учебном году были изложены в рамках 54-й ежегодной научно-методической конференции преподавателей и студентов «Университетская наука – региону», по результатам выпускной квалификационной работы был сделан доклад на заседании студенческой подсекции.

**Структура работы** определяется поставленной целью, задачами, характером исследуемого материала. Работа состоит из введения, двух глав, заключения, списка литературных источников, библиографического списка.

**Глава 1. Теоретические основы метапоэтики В.С. Высоцкого**

**1.1 Метапоэтика в современной филологии и лингвистике**

Творчество любого художника слова всегда сопровождается рефлексией над языком, собственной творческой деятельностью, искусством и культурой в целом. Исследование такого рода авторских интенций позволило проф. К.Э.Штайн ввести понятие метапоэтики. «Метапоэтика — это поэтика по данным метапоэтического текста, или код автора, имплицированный или эксплицированный в текстах о художественных текстах, «сильная» гетерогенная система систем, включающая частные метапоэтики, характеризующаяся антиномичным соотношением научных, философских и художественных посылок; объект ее исследования — словесное творчество, конкретная цель — работа над материалом, языком, выявление приемов, раскрытие тайны мастерства; характеризуется объективностью, достоверностью, представляет собой сложную, исторически развивающуюся систему, являющуюся открытой, нелинейной, динамичной, постоянно взаимодействующей с разными областями знания. Одна из основных ее черт — энциклопедизм как проявление энциклопедизма личности художника, создающего плотный сущностный воображаемый мир в своих произведениях» [Штайн, 2006:9].

Сам термин «поэтика» является синкретичным понятием для таких гуманитарных дисциплин как: философская эстетика, литературоведение, лингвистика. Р. Якобсон в «Вопросах поэтики…» указывает на приоритет лингвистического исследования поэтических текстов: «поэтика — это лингвистическое исследование поэтической функции вербальных сообщений в целом и поэзии в частности. …Предмет занятий лингвиста, анализирующего стихотворный текст, — «литературность», или, иначе говоря, превращение речи в поэтическое произведение и система приёмов, благодаря которым это превращение совершается. …Поэтика, занимающаяся рассмотрением поэтических произведений сквозь призму языка и изучающая доминантную в поэзии функцию, по определению является отправным пунктом в истолковании поэтических текстов... все функции произведения подчинены доминантной функции, а всякий исследователь должен исходить в первую очередь из того, что перед нами — поэтическая ткань поэтического текста» [Якобсон, 1987:81]. Следует добавить, что многие исследователи, говоря о литературоведческой стороне поэтики, также указывают на её тесную связь с лингвистикой, где поэтика осознаётся как самоитерпретацоинный код в структуре художественного текста.

Код — понятие семиотическое, «позволяющее раскрыть механизм порождения смысла сообщения» [Усманова, 2001:364 – 365]. У. Эко под кодом понимает «структуру, представленную в виде модели, выступающую как основополагающее правило при формировании ряда конкретных сообщений, которые именно благодаря этому и обретают способность быть сообщаемыми» [Эко, 1998: 67]. У. Эко указывает на то, что код формируется в результате парадигматического (вертикального) и синтагматического (горизонтального) взаимодействия определённого набора символов. «Парадигматическая ось представляет собой репертуар символов и правил их сочетаний, это *ось выбора,* синтагматическая ось — это *ось комбинации* символов, выстраивающихся во все более сложные синтагматические цепочки, собственно, и являющиеся речью» [Эко, 1998:67].

«Авторский код в наибольшей полноте содержится в метаязыке поэтического текста и выявляется в процессе анализа рефлексии, то есть самоинтерпретации, которая осуществляется поэтом на протяжении всего творчества, причем не всегда осознанно. Отсюда важно «вертикальное» прочтение текста, в ходе которого эксплицируются некоторыемаргиналии — оговорки, умолчания, семантические жесты, касающиеся творчества, языка, поэтики» [Штайн , 2006:18].

Для выявления авторского кода в современной лингвистике применяется метапоэтический анализ, цель которого «работа над материалом, языком, выявление приемов, раскрытие тайны мастерства» [Штайн, 2006:13]. Объектом же метапоэтического анализа является метапоэтический текст, эксплицирующий авторский код о творчестве.

Метапоэтика – синкретичная область знания, объединяющая науку и искусство, отражающая эстетические и теоретические принципы художественного. «Осмысление познавательной сущности языка, художественного творчества и в целом искусства принадлежит такой комплексной лингвоэстетической теории как отечественная ономатопоэтическая парадигма (А.А. Потебня, Д.Н. ОвсяникоКуликовский, А.Г. Горнфельд, П.А. Флоренский, А.Ф. Лосев), в которой деятельность языка, произведения языка и научное творчество понимаются как продукты единого творчества» [Штайн, 2004:11–12]. Понимание искусства как познания – один из основных постулатов метапоэтики. Художник слова в той или иной степени приходит к осознанию того, что интенции к познанию бытия и самого процесса творчества заложены в слове как первоэлементе произведения; метапоэтика становится особой формой воплощения творческой индивидуальности писателя.

Для метапоэтики важен тот аспект внутренней организации текста, который поддается описанию в категориях лингвистики. С другой стороны, присутствующие в текстах авторские посылки, связанные с индивидуальным пониманием процесса творчества, можно сопоставить с данными психолингвистики, занимающейся, в частности, исследованием особенностей творческого мышления, и герменевтики, разрабатывающей проблемы понимания текстов. Одно из положений герменевтики, способствующее актуализации исследования текста, в том числе и в метапоэтической парадигме, заключается в том, что «художественное пространство выстроено с помощью достаточно сложных текстов, которые, будучи структурно далеки от текстов научного содержания, в познавательном отношении им зачастую не уступают» [Дымарский, 1998:12].

Говоря о метапоэтике, необходимо разграничивать такие понятия как «метатекст» и «метапоэтический текст». Метатекст в системе поэтического текста — это метапоэтический имплицированный текст, то есть система метаэлементов, представленная в самом поэтическом тексте, определяющая условия, условности, характер самого сообщения, а также комментарии к процессу написания данноготекста, его жанру, к форме произведения. Такое понимание коррелирует с понятием метатекста в лингвистике. А. Вежбицка ввела понятие «двутекста» в тексте: «Очевидно, место, где возникает такой двутекст, не обязательно должна быть голова слушающего. Другими словами, комментатором текста может быть и сам автор» Высказывание о предмете может быть переплетено нитями высказываний о самом высказывании. В определенном смысле эти нити могут сшивать текст о предмете в тесно спаянное целое, высокой степени связности. Иногда они служат именно для этого. Тем не менее, сами эти метатекстовые нити являются инородным телом. Это звучит парадоксально, но все-таки это именно так: хотя аргументом в пользу существования двутекста, состоящего из высказывания о предмете и высказывания о высказывании, может быть вскрытие связей между предложениями, между отдельными фрагментами, по своей природе двутекст не может быть текстом связным: при составлении семантической записи не только можно, но и нужно разделить эти гетерогенные компоненты. На то, что скрытое двухголосье может быть заключено в монологическом высказывании, давно обратил внимание Бахтин. И хотя он имел в виду не такие ситуации, которые здесь рассматриваются, для нас представляют исключительную важность его слова: «…диалогические отношения возможны и к своему собственному высказыванию в целом, к отдельным его частям и к отдельному слову в нем, если мы как-то отделяем себя от них, говорим с внутренней оговоркой, занимаем дистанцию по отношению к ним, как бы ограничиваем и раздваиваем свое авторство» [Вежбцика, 1978:404].

Имплицитный метапоэтический текст можно эксплицировать, чтобы получить метапоэтические данные, так как он находится внутри текста. А статьи, эссе, замечания о творчестве, трактаты, исследования, которые художник пишет о собственном творчестве и творчестве других поэтов, — это и есть собственно метапоэтический текст (эксплицированный метапоэтический текст) так как он содержит развернутые данные о тексте-творчестве. При этом важен и учет метатекстовых лент, а также системы тропов, фигур, эмблем, символов, в которые облекаются теперь уже образ творчества, отсылают исследователя к определенным поэтическим традициям.

Исследователи отмечают, что «любой текст обладает метатекстовым потенциалом, который может быть развернут полностью, частично либо не развернут совсем, что зависит от человеческого фактора:

1. от текстовой и лингвистической компетенции говорящего,
2. от его способности к речевой рефлексии и
3. от склонности к заботе об интересах другого, то есть адресата» [Ходус, 2008:27].

С учетом этого эксплицитный метатекст является развернутым полностью, а в имплицитном «информация о речевой рефлексии говорящего извлекается с опорой на паралингвистические знаки» [Ходус, 2008:28]

Текст с невыраженным метатекстом, по мнению Т.В. Шмелевой, является нормативным для русского языка и «соответствует стандартам речевого общения» [Шмелева, 1999:109]. Н.П. Перфильева отмечает: «Речемыслительное произведение *с неразвернутым метатекстовым потенциалом* (при высокой текстовой и семиотической компетенции говорящего) теоретически возможно, но лишено авторской индивидуальности, в нем нет отклонений от норм текстообразования (линейные, конструктивные, структурно-иерархические отношения между высказываниями) и все лексические единицы употребляются или в прямом значении, или стандартно» [Перфильева, 2006:12].

 Для обозначения текстов, содержащих в себе метапоэтические данные, обычно применяют термины «самоописание», «автоинтерпретация», «автометаописание», «автометадескрипция» и др.

Помимо этих обозначений, в современных исследованиях, посвященных исследованию метапоэтики предлагаются такие термины как: «аутопоэзис» и «аутопоэтика». Так, в антологии «Семиотика и авангард», изданной под редакцией академика Ю.С.Степанова, В.В.Фещенко обсуждает содержание термина *метапоэтика* с позиций семиотики и семиозиса. Автор, рассматривая некоторые метакатегориальные концепции (М.М.Бахтина, Ю.С. Степанова, К.Э. Штайн и других), пишет*:* «Все вышеизложенные размышления касались, по большей части, аутопоэтики как возможного метода - метода творчества, метода исследований, метода действия в науке и искусстве. <...> Так как для словесника - любого творческого человека, имеющего дело со словом - путь к новому знанию неминуемо проходит через язык, попытаемся приблизиться к сути «аутопоэтического мироощущения» (если таковое существует), руководствуясь данными языка, обычного и поэтического. <...> С нашей стороны, в качестве возможной альтернативы к «метатеории» может быть предложен термин «аутотеория», или «аутопоэтика», который бы учитывал в своем содержании все смыслы «теории аутопоэзиса» [Фещенко, 2006:101].

Исследователь метапоэтики В.П. Ходус отмечает: «предложение термина «*аутопоэзис»,* возможно, имеет свои сильные стороны. Но термин «м*етапоэтика»* на сегодняшний день подкреплен весомым исследованием русской филологической традиции и, что немаловажно, по *своей внутренней форме* предполагает «охват» всего пространства поэтики художника, а не только систему автокомментариев» [Ходус, 2008:23].

Тем самым, обращение к метапоэтике, которая может быть представлена метатекстом в структуре художественного текста, отдельными статьями и исследованиями поэта, прозаика, драматурга о собственном творчестве, дает ответы на многие вопросы, связанные с интерпретацией, а так же исследованием творчества художника.

Метапоэтика обладает мощной познавательной природой «в любом художественном тексте заложены данные об отношении художника к своему детищу, к тому материалу, который является основой вербального искусства – к языку» [Штайн,2006:17].

Метапоэтический текст – это не разрозненные тексты автора, а единый авторский текст, в котором выделяются собственные категории, семантика и структура. В.А. Кофанова выделяет следующие категории метапоэтического текста:

1. *Парадигматическая когерентность* метапоэтического текста, основанная на его концептуальном единстве.

2. *Когезия.* Для метапоэтического текста в большей степени характерна интросвязанность, т.е. его «внутрисмысловая связь» [Бабенко, Казарин, 2003:41]; экстрасвязанность метапоэтического текста проявляется на уровне его частей, представляющих собой целостные метапоэтические произведения (статьи, эссе об искусстве и творчестве и т.д.).

3. *Дискретность* метапоэтического текста. Компоненты метапоэтического текста в основном отграничены друг от друга, содержатся во множестве разновременных художественных текстах автора.

4. Материальная и контекстуально-смысловая *инициация* метапоэтического текста и его относительная контекстуально-смысловая *завершенность*. «Первое произведение может стать основой для осмысления культурного сознания автора, показателем и доказательством единства всего его творчества» [Штайн, 1997:4]. Инициация метапоэтического текста чаще всего совпадает с инициальной частью общего авторского текста и характеризуется ярко выраженной аутентифицированностью, т.е. в ней, «как правило, эксплицируется момент осознания авторства…» [Штайн, 1997:6].

5. *Автоцентричность* метапоэтического текста, поскольку смысл метапоэтики в репрезентации творческого «Я» художника.

6. *Антиномичность* метапоэтического текста, поскольку метапоэтика «является искусством и наукой одновременно» [Штайн, 2006:12]. Одна часть антиномии «своей включённостью субъекта познания в исследование, напрямую связывает её (метапоэтику) с искусством,.. вторая часть… — объективность, достоверность, ясность, точные данные опыта роднят её с наукой…» [Штайн, 2006:12]. Антиномичность прежде всего «выражается в метафоричности, «неопределённости» терминов, которые и являются свидетельством нечётких граней между наукой и искусством» [Штайн, 2006:12].

7. *Интертекстуальность* метапоэтического текста. В метапоэтике аккумулируется предшествующий интеллектуальный (как научный так и культурный) опыт, что становится основой для выработки новых научных и художественных критериев, оказывающих впоследствии влияние на формирование знания в различных областях.

8. *Эстетически ориентированная концептуальность* метапоэтического текста (понятие Н.С.Болотновой) — «свойство, отражающее неповторимость творческой индивидуальности и её отношение к действительности» [Бабенко, Казарин, 2003:44].

Семантика метапоэтического текста включает в себя концептуальные понятия творчества с их контекстуальным окружением. К инвариантным концептуальным понятиям можно отнести такие как: автор, творчество, поэзия, слово, читатель, язык.

С точки зрения *структуры*, метапоэтический текст представляет собой сложный способ организации — «комплексный текст», включающий как основные (на уровне поэтических или прозаических текстов) элементы, так и маргинальные, содержащиеся в автокомментариях, эпистолярном, публицистическом и т.д. творчестве художника.

Таким образом, мы пришли к заключению, что метапоэтика имеет собственные категории, структуру и семантику, является формой воплощения творческой индивидуальности писателя, представляет собой единый метапоэтический текст автора, который характеризуется многожанровостью и многомерностью.

**1.2 Структура метапоэтического текста В.С. Высоцкого**

Метапоэтика В.С. Высоцкого представлена в его диалогах со зрителями на концертах, а также в стихотворных произведениях.

Как мы уже отмечали выше, с точки зрения *структуры*, метапоэтический текст представляет собой сложный способ организации — «комплексный текст», включающий как основные (на уровне поэтических или прозаических текстов) элементы, так и маргинальные, содержащиеся в автокомментариях, эпистолярном, публицистическом и т.д. творчестве художника.

Как отмечает исследователь метапоэтики К.Э.Штайн: «центральная область метапоэтики — исследования поэтов о поэзии, так как поэзия — особый вид текстов, значительно отличающийся от нарративного (прозаического), драматургического и др.» [Штайн, 2006:22].

Структура метапоэтического текста В.С.Высоцкого имеет трехуровневую организацию, обусловленную входящими в нее различными типами текстов. Ядром его метапоэтики являются сами поэтические тексты, в которых метапоэтические данные содержатся имплицитно и выявляются при «вертикальном» прочтении текста. Второй уровень представлен авторскими комментариями *—* так называемыми «монологами со сцены», метапоэтическими данными дневникового, эпистолярного и прозаического текстов. На втором уровне организации метапоэтического текста авторский код чаще всего выражен эксплицитно. Третий уровень образуют тексты-воспоминания современников о нем и его творчестве. Метапоэтические данные здесь представлены опосредованно и эксплицируются через метатекстовые операторы типа: «Высоцкий сказал...» и т.д. Метапоэтические данные третьего уровня дополняют, в некоторой степени, авторские метапосылки, а также позволяют проследить эволюцию данного вида искусства и определить место творческого сознания В.С.Высоцкого в эпистеме эпохи.

Метапоэтическая система В.С.Высоцкого многопланова: центральную часть его метапоэтики составляют метапоэтические данные относительно стихов и песни, периферийными по отношению ней являются опыты прозы, драматургии и «монологи со сцены».

Иерархическую структуру единого метапоэтического текста В.С.Высоцкого можно представить в виде следующей схемы:

стихи и песни

проза, драматургия, монологи со сцены, дневниковые записи, эпистолярное наследие

воспоминания современников

Таким образом, мы можем выделить ведущие и периферийные жанры в метапоэтике В.С.Высоцкого. К ведущим жанрам его метапоэтики относятся стихи и песни:

В стихах В.С. Высоцкий «определяет модус творческого бытия художника: «Лучше я загуляю, запью, заторчу! // Всё, что ночью крапаю, — в чаду растопчу. // Лучше голову песне своей откручу, // Чем скользить и вихлять, словно пыль по лучу». Основополагающим свойством поэзии в его метапоэтическом дискурсе выступает искренность, правда. Она достигается антиномическим сочетанием «голого… нерва, на котором кричу» и «веселого манера, на котором шучу», песен Сирина и Гамаюна, обнаженности «порезанных в кровь» «босых душ» поэта и «образа злого шута» [Штайн, 2006:554].

В песне В.С. Высоцкий подчеркивал необходимость воплощения правды конкретного человека. Он отмечал закрепленность своих песен за определенной ситуацией, в которой находится лирический герой. К этим песням примыкают песни «на случай» как называет их сам автор. Например, «С.Я.Долецкому в день 50-летия», «К 50-летию театра им. Е.Вахтангова».

В метапоэтических высказываниях В.С. Высоцкий, в диалоге с Б.Ш.Окуджавой, обосновывает органическое единство стиха и музыки в авторской песне, составляющей основу его поэтического творчества. Он разграничивает песни на авторскую и эстрадную и отмечает, что в авторской песне, «в которой слушается текст и, в основном, воспринимается содержание»; эстрадная же песня по преимуществу не несет информации.

Этот факт подтверждает и то, что в основе сюжета значительной части песен В.С.Высоцкого лежит случай, анекдот, скандал, при этом песня превращается в стилизованный рассказ с соответствующей атрибутикой: завязка, развитие действия, кульминация, развязка - и вывод, часто пародийный; с героем не лирическим, а «сказовым», ролевым.

Помимо этого разграничения, поэт в своем творчестве выделял песни-новеллы и песни «настроенческие»: «Я все песни стараюсь писать как песни-новеллы. Чтобы там что-то происходило. Есть еще песни настроенческие, в которых ничего не происходит, но они создают настроение. Я за эти песни тоже». Истоки песен-новелл В.С. Высоцкий видел в городском романсе: «Это были так называемые дворовые, городские песни, еще их почему-то называли блатными. Это такая дань городскому романсу, который к тому времени был забыт». Обращение к городскому романсу он рассматривал как «поиски простого языка в общении…».

Большое внимание в метапоэтических высказываниях поэт уделяет военным песням. Разделяя их на «песни-ретроспекции» и «песни-ассоциации», он говорит о том, что в творчестве обращается к последним: «…если вы в них вслушаетесь, вы увидите, что люди из тех времен, ситуации из тех времен, а в общем, идея и проблема наша, нынешняя» [Штайн, 2006:504]. Комментируя свой интерес к военной тематике, В.С. Высоцкий подчеркивает, что ему «…интереснее брать людей, которые находятся в самой крайней ситуации, в момент риска… Я таких людей нахожу больше в тех временах, вот поэтому я больше пишу о войне…» [Штайн, 2006:504]. Поэт неоднократно подчеркивал импровизационный характер своего творчества, указывал на вариативность текстов, мелодий, интонаций.

В.С.Высоцкий много внимания уделял работе со словом. У него много вариантов одной строки, в его метапоэтике это можно проследить в черновиках, набросках и незавершенных произведениях.

Набросок в черновике:

*Построений, значков чародей,*

*Презиравший сам факт плоскогорий,*

*Лиходей, перевертыш, злодей,*

*Жрец фантазмов и фантасмогорий.*

Окончательная редакция стихотворения:

*Препинаний и букв чародей,*

*Лиходей непечатного слова*

*Ты украл для волшебного лова*

*Рифм и наоборотных идей.*

Следующей ступенью в иерархии жанров, составляющих структуру метапоэтического текста В.С.Высоцкого, являются его проза, драматургия, а так же «монологи со сцены».

В учебном словаре «Русская метапоэтика» отмечается, что метапоэтика В.С. Высоцкого рождалась в спонтанном диалоге со зрителями на публичных концертах. «Поэт, рассказывая о своей работе, комментируя некоторые песни, каждый раз вступал в особый диалог с аудиторией, тонко чувствуя ее своеобразие. В метапоэтических высказываниях В.С. Высоцкого основные тенденции творчества были достаточно рано сформулированы, но развивались от концерта к концерту, насыщались все новым и новым содержанием, обогащались неповторимыми интонациями. Это «живая» метапоэтика» [Штайн, 2006:555].

В статье «Мой цензор – это моя совесть» В.С. Высоцкий ставит проблему автоцензуры, актуальную для советских людей, привыкших контролировать свое поведение и речь: «…Должен вам решительно сказать: я никогда даже не думаю об этом, у меня нет в уме такого слова «автоцензура» — я могу себя только поправить, чтобы это было лучше качеством, но не по-другому.

Этого никогда нет, и я вам объясню, почему. Я просто в этом смысле счастливый человек: потому что, в общем, мои произведения никто никогда не разрешал, но никто никогда не запрещал. Ведь как ни странно, так случилось, что, в общем, я — человек, которого знают все, и в то же время я не считаюсь официально поэтом и не считаюсь официально певцом, потому что я — ни то, ни другое. Я не член Союза писателей, не член Союза композиторов — то есть в принципе официально я не поэт и не композитор. И я никогда почти свои вещи не отдавал для того, чтобы их печатать, или для того, чтобы издавать это как музыкальные произведения, поэтому мне нет смысла заниматься автоцензурой, понимаете? Что я написал — я сразу спел. И еще — спел перед громадной аудиторией. И перед своими друзьями, которые для меня — самый главный цензор. В общем, мой цензор, я думаю, — это моя совесть и мои самые близкие друзья, я бы так сказал» [Штайн, 2006:502—503].

Говоря о прозе и драматургии В.С.Высоцкого, необходимо отметить, что «все драматургические произведения Высоцкого (исключая, возможно, повесть «Жизнь без сна», автограф которой, скорее всего, находится за границей) имеют единственный вариант рукописи. Они написаны на едином дыхании, почти без правки и с минимальным количеством поздних вставок» [Крылов, 1990:78].

Таким образом, в прозе В.С. Высоцкого раскрываются общефилософские понятия, отражающие процесс творчества и мышления автора: «Человек должен мыслить. Между прочим, это и отличает его от животного <…> Человек должен мыслить. Хотя бы иногда», « Все нижеисписанное мною, не подлежит ничему и не принадлежит никому». Драматургия В.С.Высоцкого, состоит в основном из коротких набросков сценарных планов, ключевым вопросом, рассматривающимся В.С.Высоцким, являются проблемы театра и кино: «Существует реалистический театр, который дал нам прекрасные образцы в лице Художественного театра, там были прекрасные спектакли, поставленные Станиславским, Немировичем-Данченко, и существует условный театр».

В дневниковых записях В.С.Высоцкого содержатся метапоэтические данные, отражающие процесс творчества: «Рифму найду, а дальше пойдет – придумаю», «Завертелись строчки и рифмы», «Я всю дорогу вертел строчки…»; или же выражающие отношение к творчеству: «Я наладил аппаратуру. Музыка играет, жизнь идет. До утра – а там увидим».

Как справедливо замечает Ф.И.Джаубаева: «Текст дневника выступает как опосредующее звено между мыслью и языком. Иначе говоря, система языка связана с реальной действительностью через текст <…> дневниковые записи как речевое произведение реализуют разнообразные коммуникативные интенции художника и выполняют разнообразные функции. Дневник является результатом речемыслительной деятельности писателя» [Джаубаева, 2008:242].

Эпистолярное наследие В.С.Высоцкого отличается искренностью и содержательностью, в нем наиболее полно раскрываются его литературные взгляды. В них открывается вся многогранность метапоэтики В.С.Высоцкого, затрагиваются все сферы его творчества:

1. Театр: «спектакль вчера играли», «я репетирую с утра и до вечера спектакль «Свиные хвостики», «в театре – сеть интриг, есть тайные и явные общества и масонские ложи. Интриганы – вся женская половина и вся мужская, исключая меня. Я на особом положении, молчу, хожу тучей и не примыкаю. Все думают, что я выжидаю и еще себя покажу, а я не покажу вовсе».
2. Концерты: «сегодня у нас 2 концерта. Эксплуатируют как негров», «сегодня у меня 2 спектакля и 2 спектакля-концерта».
3. Песенное творчество: «любое творчество, а тем более песенное, требует аудитории – а ее-то я сейчас фактически лишен», «свои ранние песни я исполнял в очень узком кругу и рассматривал их как поиски жанра и упрощенной формы».
4. Стихотворения и баллады: «писать стал хуже – и некогда, и неохота, и не умею, наверное. Иногда что-то выходит, и то редко», «написал я несколько баллад для «Робин Гуда», но пишется мне здесь как-то с трудом, и с юмором хуже на французской земле».
5. Общие вопросы творчества: «почему я поставлен в положение, при котором мое граждански ответственное творчество поставлено в род самодеятельности? Я отвечаю за свое творчество перед страной, которая поет и слушает мои песни, несмотря на то, что их не пропагандируют ни радио, ни телевидение, ни концертные организации».

Последний уровень метапоэтического текста В.С.Высоцкого представлен высказываниями современников о его творчестве.

«Высоцкого не печатали, и это было чем-то причиняющим ему непрерывную боль, — вспоминает Б.А. Ахмадулина. — Теперь много делается для того, чтобы его стихи были скорее доведены до читателей. Почему мы не можем это признать? Владимир Высоцкий — постоянная боль. Но мысль о нем должна быть счастливой. Он сам предводитель своей судьбы. С такими людьми никаких случайностей не бывает, все не случайно, все предопределено, — и жизнь, и смерть. Но все же. Есть у нас печальные уроки. И, может быть, кто-нибудь когда-нибудь спохватится: расточительность того, что мы делаем, будь то исчезающие памятники культуры, пагубное обращение с русским языком или небрежное отношение к талантам, оборачивается национальной трагедией» [Гарощина, 1987:4].

Высоко отзывался о В.С.Высоцком и Б.Ш.Окуджава: Говоря об авторской песне, часто имеют в виду движение, объединяющее поэтов, композиторов, исполнителей и почитателей этого жанра. Для меня же это понятие имеет конкретный и узкий смысл: поэты, поющие свои стихи. Так же считал и Владимир Высоцкий, придумавший этот термин. Нас родило время — время всем памятных событий, связанных с разоблачением культа личности, большими надеждами на обновление общества, на перестройку. Тогда и возник круг таких поэтов, как Владимир Высоцкий, Новелла Матвеева, Юлий Ким, Юрий Визбор, Владимир Клячкин, Александр Городницкий. Все они были не похожи друг на друга, имели собственное лицо, свой собственный почерк.

Как отмечают исследователи метапоэтики «семантика метапоэтического текста включает в себя концептуальные понятия творчества с их контекстуальным окружением. К инвариантным концептуальным понятиям можно отнести такие как: автор, творчество, поэзия, слово, читатель, язык» [Кофанова, 2008:113]. Все эти понятия в разной степени получили свое отражение на всех уровнях метапоэтического текста В.С.Высоцкого.

**1.3 Принципы исследования метапоэтики В.С. Высоцкого**

Принципам исследования художественного текста в современной науке уделяется достаточно большое внимание, что подтверждает наличие работ, в которых описывается тот или иной принцип исследования (Паршин А.Н., Лихачев Д.С., Баранцев Р.Г.), но в наиболее полном и обобщенном виде эти принципы получили свое отражение в трудах К.Э.Штайн, которой на основании критерия гармонии как метакритерия в ходе анализа поэтического текста и метапоэтик были выделены две системные триады принципов и методов исследования, позволяющие определить аналитические и синтетические тенденции гармонизации в поэтическом тексте — это элементы метаконтекстного языка первого уровня, они, в силу их значимости и высокой степени абстрагирования, входят как основа в метаконтекстные языки следующих уровней описания текста.

*Триада анализа* — принцип относительности, феноменологический подход, стратегия деконструкции — позволяет определить аналитические тенденции и в гармонической организации текста. *Триада синтеза* — принципы относительности, симметрии, дополнительности — позволяет обнаруживать синтетические тенденции в гармонической организации поэтического текста. Константным оказывается принцип относительности, так как объектом рефлексии является текст как гармоническое целое, обладающее собственными пространственно-временными показателями, а также функционирующее в реальном пространстве-времени. Точкой отсчета служит язык как некая сущность, особый культурный феномен, который, с одной стороны, находится во власти человека, концентрируя в себе все его деяния, с другой — оказывает влияние на него, в том числе и на художника, который творит воображаемый мир. Поэтому исследование текста ведется с установкой на его структурно-системную организацию, а значит, с использованием структурно-системного подхода к языку как исходно динамичной, организованной и самоорганизующейся системе.

При этом гармонические принципы воспринимаются как «некие стереотипы — априорные идеи, вневременные схемы, основания, они проявляются лишь в творчески оформленном материале в качестве регулирующих принципов его формирования» [Штайн, 2006:49].

Выделенные принципы проанализированы на основе единства «тем» в поэзии, поэтике, лингвистике, в естественнонаучном знании, философии, эстетике, логике.

*Структурно-системный подход* позволяет рассматривать поэтический, а также метапоэтический тексты как гармонизированные системы, выражающиеся в наличии координат гармонической организации — гармонической горизонтали с преобладанием синтагматических отношений, вертикали с преобладанием парадигматических отношений и глубины, которая формируется взаимодействием элементов горизонтали и вертикали. Он также позволяет соотнести понятия уровня как стратификационной единицы, характеризующей системную организацию языкового материала текста, и слоя как стратификационной единицы гармонической организации, опирающейся на материю-среду текста.

*Стратегия деконструкции* рассматривается здесь не в широком философском плане, а узко — в плане лингвистическом, истоки ее имеются в самих авангардных текстах и теориях авангардистов, осуществляющих рефлексию как над самим языком, так и над классическими текстами. В рефлексии авангардистов преобладали аналитические тенденции. П.А. Флоренский, Р.О. Якобсон, Г.О. Винокур выявили суть этой рефлексии, заключающейся в «языковой инженерии», то есть функционировании в текстах элементов демонтажа слов и предложений, их «сдвига»; суть новых отношений между элементами текста, думается, можно определить как гармонизирующую. Стратегия деконструкции в современном ее понимании, через рефлексию художников постмодерна позволяет обратиться к «изнанке» структуры, она восполняет издержки структурного и системного подходов, позволяя делать установку на то, что поэтический текст — текст особый, в нем осуществляется децентрация языка как структурно-системного образования в сторону смещения центра к маргинальным (пограничным) элементам, а часто и смыслам, а метапоэтические тексты это фиксируют.

*Феноменологический метод* позволяет выявить такой параметр, как глубину поэтического текста, при этом все языковые элементы и элементы отслоения от языковых единиц входят в широкое понятие слоя как феноменологически заданного способа существования языка, осуществляющего репрезентацию, то есть корреляцию значений языковых единиц с интенциональными предметами, а также такими более сложными структурами сознания, как фреймы, артефакты, сцены, картины, виды, которые выявляются в неязыковых слоях. Глубина поэтического текста определяется в зависимости от особенностей образного строя текста (наличие / отсутствие тропов и фигур), а также интертекстуальностью: языковыми слоями часто активизируются артефакты — созданные произведения, выявляемые через цитатность текста. Все это позволяет использовать процедуры анализа, выработанные феноменологами (Э. Гуссерль, Н. Гартман, Р. Ингарден), а также некоторыми лингвистами (Ч. Филлмор). Э. Гуссерль, а также некоторые другие философы, в частности Г. Башляр, указывали, что феноменология использует опыт поэзии и поэтов, что поэзия являет собой образец очищения феноменов от «заранее-знаний», то есть является феноменологией. Все это имеет выражение и в метапоэтике, которая объединяет возможности научного анализа и художественного творчества.

*Принцип симметрии* способствует выявлению порядка, объединяющих моментовкак в структуре (геометрическая симметрия), так и в значениях (изотопическая симметрия) через идею вариативной повторяемости элементов текста; симметрия выявляется через установление инвариантов и вариантов в структуре и значениях и через систему рекуррентных (возвращающихся) отношений, наиболее важную роль играет в исследовании гармонической вертикали текста, формирующейся в процессе саморегуляции элементов в структуре целого, что способствует определению способов центрации элементов текста.

*Принцип дополнительности* обусловливает изучение антиномичности текста, способность формировать его органическое целое на основе ограничения разнообразия через соотношения в тексте взаимоисключающих элементов и значений. Глобальная антиномия поэтического, а также метапоэтического текстов заключается в их структурной закрытости, непроницаемости и семантической открытости (текст направляет развертывание значений, наращивание новых витков смысла через определенное соотношение структурных и смысловых компонентов в разных типах контекстов, в том числе и научных).

*Принцип относительности* позволяет выявить в качестве точки отсчета язык и его реальные и потенциальные возможности. В тексте формируется особый тип релятивности, связанный с реализацией в тексте языка «чего он хочет». Это позволяет делать установку на лингвистическую относительность, заключающуюся в том, что не только художник с помощью языка как материала создает единое гармоническое целое, но и язык определенным образом предписывает художнику возможности формирования этого гармонического целого, кроме того, язык находится в поэзии в состоянии репрезентации, он способствует формированию неязыковых слоев, то есть структур сознания — картин, сцен, возникающих перед «умственным взором» в ходе развертывания текста, которые следует учитывать в процессе анализа гармонической организации.

Применительно к метапоэтике В.С.Высоцкого, исходя из предложенной классификации, наиболее применим принцип относительности, поскольку он позволяет выявить в качестве точки отсчета язык и его реальные и потенциальные возможности.

Поэтический язык В.С.Высоцкого осуществляет связь с миром через воображение, при этом подчеркивается значимость образной роли языка. Как отмечает К.Э.Штайн: «в восприятии поэтического произведения характер относительности проявляется в том, что язык, которым мы пользуемся в жизни, в обыденном опыте, связанном со «здравым смыслом», налагает свои особенности на «прочтение» поэтического произведение буквальным образом» [Штайн, 2006:38].

Таким образом, мы определили ведущий принцип исследования метапоэтики В.С.Высоцкого, основной чертой которой является целостность и энциклопедизм, поскольку в ней получили отражение все важнейшие вопросы творчества.

**Выводы**

В главе «Теоретические основы метапоэтики В.С.Высоцкого» мы рассмотрели современное состояние изучения проблем метапоэтики и определили, что метапоэтика – синкретичная область знания, объединяющая науку и искусство, отражающая эстетические и теоретические принципы художественного.

При этом мы акцентировали свое внимание на характеристике понятий необходимых для изучения метапоэтики: таких как код и код автора, отметив при этом, что для выявления авторского кода в современной лингвистике применяется метапоэтический анализ, цель которого «работа над материалом, языком, выявление приемов, раскрытие тайны мастерства» [Штайн, 2006:13]. Объектом же метапоэтического анализа является метапоэтический текст, эксплицирующий авторский код о творчестве. В связи с чем, для метапоэтики важен тот аспект внутренней организации текста, который поддается описанию в категориях лингвистики, поэтому нами были разграниченытакие понятия как «метатекст» и «метапоэтический текст». При этом мы определили, что метапоэтический текст – это не разрозненные тексты автора, а единый авторский текст, в котором выделяются собственные категории, семантика и структура и дали краткую их характеристику.

В дальнейшем нами была представлена структура метапоэтического текста В.С. Высоцкого, которая многопланова и имеет трехуровневую организацию, обусловленную входящими в нее различными типами текстов. Ядром его метапоэтики являются сами поэтические тексты, в которых метапоэтические данные содержатся имплицитно и выявляются при «вертикальном» прочтении текста. Второй уровень представлен авторскими комментариями *—* так называемыми «монологами со сцены», метапоэтическими данными дневникового, эпистолярного и прозаического текстов. Третий уровень образуют тексты-воспоминания современников о нем и его творчестве. Метапоэтические данные этого уровня дополняют, в некоторой степени, авторские метапосылки, а также позволяют проследить эволюцию данного вида искусства и определить место творческого сознания В.С.Высоцкого в эпистеме эпохи.

Нами была проанализирована литература, в которой рассматриваются принципы исследования художественного текста, в связи с чем, мы пришли к выводу, что в наиболее полном и обобщенном виде эти принципы получили свое отражение в трудах К.Э.Штайн. Опираясь на предложенную ею классификацию, мы пришли к заключению, что при исследовании метапоэтики В.С.Высоцкого, наиболее применим принцип относительности, поскольку он позволяет выявить в качестве точки отсчета язык и его реальные и потенциальные возможности.

**Глава 2. Лингвистический аспект метапоэтики В.С. Высоцкого**

**2.1 Метапоэтика В.С. Высоцкого по данным дневника и эпистолярия**

Обращение к метапоэтическим высказываниям, представленным в текстах дневниковых записей и письмах В.С. Высоцкого, обусловлено тем, что в этих записях он не только фиксирует факты личной жизни и события окружающей действительности, но и включает в них размышления о том, что такое творчество, песня, поэзия.

Ф.И. Джаубаева отмечает: «Текст дневника выступает как опосредующее звено между мыслью и языком. Иначе говоря, система языка связана с реальной действительностью через текст. <…> Дневниковые записи как речевое произведение реализуют разнообразные коммуникативные интенции художника и выполняют разнообразные функции. Дневник является результатом речемыслительной деятельности писателя» [Джаубаева, 2008:242].

Дневник, по мнению К.С.Пигрова, «вообще сродни человеческим размышлениям, тому потоку сознания, который течет или катится в каждом человеке. Но дневник тем и отличается от размышлений, что он включает инстанцию эксплицированности. Именно в этих своих качествах дневник обнаруживает смысл бытия (и генезиса) индивидуальности» [Пигров, 2002:30].

Если в дневнике наблюдается внутренний диалог автора с самим собой, средством передачи которого являются вопросно-ответные комплексы, вопросно-риторические предложения, то в письмах происходит внешний диалог, так как имеется лицо, которому адресован текст.

Говоря о событии письма, мы говорим об авторефлексивных стратегиях текста и неминуемо касаемся фигуры «автора» или пишущего. При этом, пишущий понимается как полноправная идеализированная сущность, виртуальная принадлежность текста. «Лирический субъект» распадается на «автора» и «героя», описывающего и описываемого. Модель соотношения этих фигур не просто становится объектом метапоэтической рефлексии, но фигуры, чей портрет мы получаем герменевтически, «на выходе» из текста, поднимается на следующий, более высокий, уровень рефлексии. Письмо, становясь зримым, предстает в качестве опосредующего слоя между читаемым миром «лирического героя» и реконструируемым (и, предположительно, все же реальным) миром автора» [Корчинский, 2003:58].

Таким образом, объектом рассмотрения в данной части работы станут «Дневник 1975 года» и письма В.С.Высоцкого 1954 – 1980 годов.

Тематическое наполнение этих произведений, составляющих метапоэтический текст В.С.Высоцкого широко и разнообразно. Центральным понятием метапоэтики В.С.Высоцкого, по данным дневника и писем является лексема «творчество», которое реализуется, через раскрытие вопросов театра, кино, музыки, языка.

Лексема «творчество» по данным «Словаря современного русского языка» имеет три значения: «Творчество – 1. Деятельность человека, направленная на создание духовных и материальных ценностей. 2. То, что создано в результате этой деятельности; совокупность созданных материальных и духовных ценностей. 3. Способность творить, быть творцом [МАС, 1984].

В.С. Высоцким осмысляется не только само творчество, но и осознается назначение поэта: «Я хочу только одного – быть поэтом и артистом для народа, который я люблю, для людей, чью боль и радость я, кажется, в состоянии выразить, в согласии с идеями, которые организуют наше общество» [Высоцкий, 1994:411], а так же дается оценка своему творчеству как «граждански ответственному»: «Почему я поставлен в положение, при котором мое граждански ответственное творчество поставлено в род самодеятельности? Я отвечаю за свое творчество перед страной, которая поет и слушает мои песни, несмотря на то, что их не пропагандируют ни радио, ни телевидение, ни концертные организации» [Высоцкий, 1994:409].

Само же творчество рассматривается:

- в ракурсе проблем, возникающих у писателя и исполнителя: «Любое творчество, а тем более песенное, требует аудитории – а ее-то я сейчас фактически лишен. Такая ситуация создалась в результате некоторых выступлений в печати» [Высоцкий, 1994:395].Ключевым понятием здесь является «аудитория», которое является центром концентрации авторских интенций.

- как отсутствие творчества: «Я, Миша, много суечусь не по творчеству, к сожалению, а по всяким бытовым делам, своим и чужим» [Высоцкий, 1994:423].

Высказывания В.С.Высоцкого о театре, музыке и кино конкретизируют понимание им собственного творческого процесса. Рассмотрим каждое понятие отдельно.

1.Театр.

По данным «Толкового словаря русского языка» С.И.Ожегова и Н.Ю.Шведовой лексема «театр» включает 3 значения: «1. Искусство представления драматических произведений на сцене; само такое представление. 2. Зрелищное предприятие, помещение, где представляются на сцене такие произведения. 3. Совокупность драматических произведений какого-нибудь писателя или направления, школы» [Ожегов, 2006:791].

- театр и постановка пьес:

«Я репетирую с утра и до вечера спектакль «Свиные хвостики». Название впечатляет. Пока не очень получается…» [Высоцкий, 1994:299];

«Я же остался в Риге играть массовку и репетировать» [Высоцкий, 1994:298];

«И еще: инсценировать мою «Татуировку». Сделать пародию на псевдолируку и псевдо же блатнянку <…> Актер, играющий Лешу, рвет на груди рубаху – там нарисована женщина-вампир, или русалка, или сфинкс, или вообще бог знает что. Другой становится на колени, плачет, раздирает лицо и глядит, а сзади часы – стрелки крутятся» [Высоцкий, 1994:309];

«Правда, был дебют в «Дневнике женщины». Играл! Сказали, что я так и буду играть и в Москве тоже <…> а роль комедийная» [Высоцкий, 1994:313];

«Вчера играли «Дневник женщины» по телевидению» [Высоцкий, 1994:318].

Отношение к постановке пьес выражается через лексемы «репетирую», употребленную в значении «проводить репетицию чего-нибудь, разучивать»; «инсценировать», в значении «приспособить для постановки на сцене театра»; «дебют», в значении «первое или пробное выступление на сцене; «играл», в значении «исполнять сценическую роль, пьесу на сцене»; «роль», в значении «художественный образ, созданный драматургом в пьесе, сценарии и воплощаемый в сценической игре актером».

- театр и театральная жизнь:

«В веселом театре «Миниатюр» - мрачные личности. И я сник» [Высоцкий, 1994:305].

Антиномия веселом / мрачные отражает индивидуальную оценку В.С.Высоцким театра, характеризуя его внутреннее устройство.

1. Музыка.

По данным «Толкового словаря русского языка» С.И.Ожегова и Н.Ю.Шведовой лексема «музыка» включает 3 значения: «1. Искусство, отражающее действительность в звуковых художественных образах, а также сами произведения этого искусства. 2. Исполнение таких произведений на инструментах, а также само звучание этих произведений. 3. Мелодия какого-нибудь звучания» [Ожегов, 2006:369].

Музыка у В.С.Высоцкого получает свое отражение в его метапоэтике через лексему «песня», которая употребляется в значении «стихотворное и музыкальное произведение, для исполнения голосом». Тем самым, объектом рефлексии автора становится музыка, это рефлексия над целями и задачами музыкального творчества в целом, а также высказывания о роли, месте и значении в нем автора. При этом В.С.Высоцкий в своей метапоэтике большое внимание уделяет:

- типологии жанров песни:

« А вот *комедийная песня*, вернее заготовка» [Высоцкий, 1994:364];

«*Студенческую песню* нужно начинать как бравый хвастливый верноподданнический марш, а потом переходить на нечто туристское, а в конце и на вагонно-блатное <…> в студенческой песне тебе полная свобода, можешь марать и перекомпоновывать и т.д.» [Высоцкий, 1994:416];

«Я считаюсь очень крупный специалист-песенник, во всех областях этого жанра: *блатной, обыкновенной и Окуджавы*» [Высоцкий, 1994:308];

«Написал я несколько *баллад* для «Робин Гуда», но пишется мне здесь как-то с трудом, и с юмором хуже на французской земле» [Высоцкий, 1994:419].

- оценке своих песен и отношению к ним:

«Свои *ранние песни* я исполнял в очень узком кругу и рассматривал их как поиски жанра и упрощенной формы. Их широкое распространение не соответствовало моим творческим задачам. Это были *мои лабораторные* *опыты* <…> мои ранние песни в течение последних лет не исполнялись мною даже в узком кругу» [Высоцкий, 1994:396];

«К песням своим я отношусь столь же *серьезно и ответственно*, как и к своей работе в театре или кино» [Высоцкий, 1994:395];

«Купола» - этим я тоже обязан ему. Это для него. И *самая серьезная моя песня* «Я был слаб и уязвим» [Высоцкий, 1994:433].

- песне как творческому процессу:

« Песню *хочу написать* – не для кого, *и не выходит*, а вымучивать неохота» [Высоцкий, 1994:305];

«Еще *хочу что-нибудь написать*. Когда пишу как будто разговариваю так» [Высоцкий, 1994:308];

«Теперь на счет песен. *Не пишется*, Васечек! Уж сколько раз принимался ночью – и *никакого эффекта*» [Высоцкий, 1994:371];

«*Писать стал хуже* – и некогда, и неохота, и не умею, наверное. Иногда что-то выходит, и то редко» [Высоцкий, 1994:380].

В этих метапоэтических высказываниях В.С.Высоцкий отмечает сложность протекания творческого процесса, которая выражается через лексемы *«не пишется», «не выходит», «не умею».*

- песне как способу стать популярным:

«Моя *популярность песенная* возросла неимоверно <…> решил пока не поздно использовать *скандальную популярность* и писать песни на продажу. Кое-что удалось» [Высоцкий, 1994:374].

В метапоэтических высказываниях по данным дневников и писем В.С.Высоцкий пользуется различными музыкальными терминами:

- относящимися к собственно песне («вот еще один *куплет*», «смотрел *ноты*»);

- оборудование, необходимое для исполнения песни («я наладил *аппаратуру*», «играл на *гитаре*»);

- способ распространения музыкального произведения («слушал свои *пластинки*», «слушал его новую *пластинку*»).

3. Кино.

По данным «Толкового словаря русского языка» С.И.Ожегова и Н.Ю.Шведовой лексема «кино» включает 4 значения: «1. То же, что кинематография. 2. То же, что фильм. 3. То же, что кинотеатр. 4. Смешное событие, комическая ситуация, сценка, цирк [Ожегов, 2006:273].

В метапоэтических высказываниях В.С.Высоцкого вербализуются такие элементы прагматического содержания как:

-название фильма («Голос бога», «Фантом де Парадис»);

- экспликация элементов создания фильма: («очень тонкая режиссура и игра», «фантастическими съемками», «меня ставят на первый план»);

- оценка фильма: («скучный, длинный, замечательный фильм, полный юмора и драматизма», «роль и интересная»);

- использование лексема «картина» синкретичной для кино и живописи:

«Я не так сожалею об этой картине, хотя роль и интересная <…>нужно просто поломать откуда-то возникшее мнение, что меня нельзя снимать, что я – одиозная личность, что все будут бегать смотреть на Высоцкого, а не на фильм, а всем будет плевать на ту на ту высокую нравственную идею фильма, которую обязательно искажу, а то и уничтожу своей неимоверно скандальной популярностью» [Высоцкий, 1994:404].

Затрагивая в письмах и дневнике вопросы языка, В.С.Высоцкий идет в направлении сопоставления языков: «Марина шпарит *по-немецки*, как я на *английской абракадабре*». Тем самым В.С.Высоцким дается определение английского языка как «бессмысленного, непонятного набора слов».

Дальнейшее развитие вопросов языка идет по пути использования терминологии поэтического языка: «*рифму* найду, а дальше пойдет – придумаю», «завертелись *строчки* и *рифмы*».

Таким образом, использование метапоэтических данных дневников и писем позволяет говорить о том, что дневниковые записи и письма В.С.Высоцкого отражают не только его внутренний мир, повседневную жизнь и окружающую действительность, но и его авторскую самоинтерпретацию, рефлексию над творчеством, через акцентирование внимания на вопросы театра, музыки, кино и языка.

**2.2 Совмещение поэтического и прозаического текста в метапоэтике В.С. Высоцкого**

В стихотворениях и прозе открывается вся многогранность метапоэтики В.С.Высоцкого, затрагиваются все сферы его творчества.

Мысль о том, что такое творчество вообще и поэтическое творчество в частности, какое место оно занимает в системе мироздания, что такое истинный поэт, часто становится чрезвычайно значимой в стихах В.С.Высоцкого. В его лирике неоднократно встречаются стихотворения с названиями, включающими слова *песня, баллада* и *певец* («*Песня* микрофона», «*Песня* о судьбе», «*Баллада* о времени», «*Баллада* о борьбе», «*Певец* у микрофона»). То, что песня является центром концентрации метапоэтического замысла В.С.Высоцкого, подтверждается и тем фактом, что и в его сценарных планах в название выносится лексема «песня»: «Монолог о военных *песнях*», «Драматическая *песня*». Вынесение этих лексем в заглавие несет на себе особую семантическую нагрузку. Л.С.Выготский рассматривал заглавие как «доминанту смысла» [Выготский, 1987:152], С.Д. Кржижановский считал заглавие «ведущим книгу словосочетанием…главным книги» [Кржижановский: 58], В.А.Кухаренко указывал на концептуальность заглавия: «в заглавии помещается главная, а часто единственная формулировка авторского концепта» [Кухаренко,1988:96]. Типичными метапоэтическими элементами, вводящими тематику в заглавия, является сочетания лексем *песня* (*песенка*), *баллада* с изъяснительным стилистически нейтральным предлогом *о* (*об*) указывающим «на близкое соприкосновение чего-либо с чем-либо или на то, что составляет предмет, цель, направление чего-либо» [Срезневский,1958:583], например, «Песня о Волге», «Песня об обиженном времени», «Песня о черном и белых лебедях», «Баллада о короткой шее», «Баллада об уходе в рай», «Баллада об маленьком человеке».

Именно песня чаще всего становится объектом изображения в лирических и прозаических произведениях В.С.Высоцкого, объединенных темой творчества. Песня у него является своеобразным рупором, через который происходит общение с аудиторией:

Когда я спотыкаюсь на *стихах*,

Когда не до размеров, не до рифм,-

Тогда друзьям *пою* о моряках,

До пальцев белых стискивая гриф…».

Лексема *стихах* контекстуально коррелирует с лексемой *пою*. На указанной антиномии и построено осознание поэтом процессатворчества, где преимущество отдается именно исполнению песен.

То, что В.С.Высоцкий большое внимание уделял разработке типологии песни, отмечает Б.Ш.Окуджава: «Говоря об авторской песне, часто имеют в виду движение, объединяющее поэтов, композиторов, исполнителей и почитателей этого жанра. Для меня же это понятие имеет конкретный и узкий смысл: поэты, поющие свои стихи. Так же считал и Владимир Высоцкий, придумавший этот термин» [Окуджава, 1987:5]. Тем самым, он разграничивает песни на авторскую и эстрадную и отмечает, что в авторской песне, «в которой слушается текст и, в основном, воспринимается содержание»; эстрадная же песня по преимуществу не несет информации. Негативное отношение В.С.Высоцкого к эстрадной песне получило свое отражение и в стихотворении «Не заманишь меня на эстрадный концерт».

Помимо этого разграничения, поэт в своем творчестве выделял песни-новеллы и песни «настроенческие»: «Я все песни стараюсь писать как песни-новеллы. Чтобы там что-то происходило. Есть еще песни настроенческие, в которых ничего не происходит, но они создают настроение. Я за эти песни тоже».

В.С.Высоцкий, говоря о своей песне, подчеркивает преимущество текста перед музыкой: « Мне всегда хотелось в песнях воспринимать сразу и *текст и музыку*, чтобы не мешало одно другому. Поэтому всегда пытаюсь мелодию упрощать, чтобы она запоминалась с первого раза. Вероятно это еще и потому, что я не профессиональный композитор, и… все-таки *текст* для меня важнее» [Высоцкий, 1994:221]. Употребление лексемы «текст», подчеркивает стихотворное начало песен В.С.Высоцкого, о чем он говорит: «Мне не хочется объяснять содержание песен. Это ясно и так. Пусть песни говорят сами» [Высоцкий, 1994:221].

Большое внимание в метапоэтических высказываниях поэт уделяет военным песням. Разделяя их на «песни-ретроспекции» и «песни-ассоциации», он говорит о том, что в творчестве обращается к последним: «…если вы в них вслушаетесь, вы увидите, что люди из тех времен, ситуации из тех времен, а в общем идея и проблема наша, нынешняя» [Штайн, 2006:504].

Говоря о критериях, применимых к лексеме «песня» в метапоэтике В.С.Высоцкого можно выделить:

1. Социокультурный критерий: выделение жанра авторской песни и противопоставление ее песне эстрадной: «Авторская песня — тут уж без обмана, тут будет стоять перед вами весь вечер один человек с гитарой, глаза в глаза...»; «не заманишь меня на эстрадный концерт».
2. Временной критерий: лексема «песня» объединяет раннее и творчество и процесс написания песни: «Свои *ранние песни* я исполнял в очень узком кругу и рассматривал их как поиски жанра и упрощенной формы. Их широкое распространение не соответствовало моим творческим задачам. Это были *мои лабораторные* *опыты* <…> мои ранние песни в течение последних лет не исполнялись мною даже в узком кругу» [Высоцкий, 1994:396], «И это [«Братские могилы»] первая моя военная песня» [Высоцкий, 1994:220]; «А вот комедийная песня, вернее заготовка: Для чего, скажите нужно лазить в горы вам?» [Высоцкий, 1994:365].
3. Акустический критерий: предикаты, входящие в контекст метапоэтического понятия «песня», связаны идеей звучания и определяют полярные точки песенной коммуникации. Дифференциальные семы глаголов дополняют друг друга ‘издавать звуки’ (*звучат, пели, пою, орал, прохрипел*) – ‘воспринимать звуки’ (*слышит, слышу*).
4. Лингвотерапевтическое воздействие песни: «Очень часто в письмах люди мне рассказывают о том, какую роль играют мои песни или в их судьбе, или в их жизни, какое действие оказывают на их друзей, на них самих. Вот такого в основном содержания эти письма. В них очень много, как говорится, хвалебных, что ли, слов, слов благодарности — и это всегда очень приятно, в общем-то это, честно говоря, дает силы работать дальше» [Высоцкий, 1987:15].

Общее понимание музыкального искусства в метапоэтике В.С.Высоцкого представлено металексемами:

1. Общие понятия: звук, музыка;
2. Специальные термины нотной грамоты: мелодия, минор, мажор, мотив, нота, пауза, бемоль, диез, аккорд, лад;
3. Акустические понятия, характеризующие голосовые данные человека: голос, ор, хрипота (хрип);
4. Музыкальная аппаратура: микрофон;
5. Музыкальные жанры: баллада, гимн, интермедия, марш, песня (песенка), частушка, вальс, куплеты, колыбельная, романс;
6. Музыкальные инструменты: гитара, скрипка, рояль;
7. Части музыкальных инструментов: клавиатура, смычок, струна, седьмая струна.

Относя свое песенное творчество к авторской песне, В.С.Высоцкий в своих метапоэтических высказываниях большое внимание уделяет восприятию и оценке своего основного инструмента – гитары, что получило свое отражение и в его прозе и в поэзии. Причем для него характерна замена лексемы «гитара» лексемой «струна» («струны»).

Гитара им осознается:

1. Как инструмент для игры: «Смотрел ноты для поступления и *играл на гитаре*» [Высоцкий, 1994:288];

 Я *струнами звеня*,

Пою подряд три дня.

Послушайте меня. («Живу я в лучшем из миров»);

Ах, порвалась на *гитаре струна*,

Только *седьмая струна*! («Седьмая струна»)

1. Как голос души, способный помочь: «Ничего, - приеду спою с гитарой» [Высоцкий, 1994:318];

Словно *семь заветных струн*

Зазвенели в свой черед –

Это птица Гамаюн

Надежду подает. («Купола российские»)

1. Через лексему «гитара» происходит характеристика творческого процесса:

Не пишется, и не поется,

*Струны рву* каждый раз как начну.

Ну а если *струна* оборвется –

Заменяешь другую *струну*. («Не пишется и не поется»)

Но остались чары-

Брежу наяву,

*Разобью гитару,*

*Струны оборву*… («Не пишется и не поется»)

1. Как способ для освоения игры на ней: «Сейчас в номере у меня открыта *студия игры на гитаре* <…> *извлекают из гитары звуки ужасные*. Меня коробит. Могу зажать только одно ухо» [Высоцкий, 1994:305].

Таким образом, именно песня является связующим началом прозы и поэзии В.С.Высоцкого, но, помимо осознания себя как исполнителя он в первую очередь был поэтом, которого интересовали проблемы того, каким должен быть настоящий поэт: «Кто кончил жизнь трагически – тот истинный поэт!». В черновом варианте стихотворения дается образ поэта как пророка, несущего истину людям: «Не торопи с концом, и не юродствуй, не пыли, // Не думай, что поэт герой утопий, // Ведь шея его длинная – приманка для петли, // А грудь его – мишень для стрел и копий» [Высоцкий, 1994:291]. Себя же он осознает как поэта, у которого рождается множество идей, требующих реализации: «В голове моей тучи безумных идей - // Нет на свете преград для талантов» [Высоцкий, 1994:55].

Как и другие поэты, он пытается осмыслить буквы и знаки, несущие на себе огромную ношу культуры. Алфавит у него рассматривается как экзистенциальное понимание жизни:

Жизнь – алфавит, я где-то

Уже в «це», «че», «ш<а>», «ще».

Уйду я в это лето

В малиновом плаще.

Попридержусь рукою я

[Чуть-чуть] за букву «я»,

В конце побеспокою я,-

Сжимая руку я.

Отсюда и осознание себя поэтом способным приводить в гармонию буквы, слова и рифмы: «Препинаний и *букв* чародей,// Лиходей непечатного *слова* // Ты украл для волшебного лова // *Рифм* и наоборотных идей», который говорит о себе: «ни единою *буквой* не лгу»

Лексема «рифма», тем самым, является также узловым моментом в организации метапоэтического текста В.С.Высоцкого.

И мне давали добрые советы,

Чуть свысока похлопав по плечу,

Мои друзья – известные поэты:

Не стоит *рифмовать* «кричу – торчу».

Но В.С.Высоцкий очень много уделял внимания выбору рифмы: А любовь?- и слово-то чудное, и звучит не так, да и *рифмуется* с кровью»; «*рифму* найду, а дальше пойдет – придумаю».

В метапоэтике В.С.Высоцкого авторское осмысление получила лексема «язык». Как мы уже отмечали выше, автор идет в направлении сопоставления языков: «Марина шпарит *по-немецки*, как я на *английской абракадабре*». [Высоцкий, 1994:281]. Хотя в его творчестве и используются лексемы «английский» и «немецкий» язык, больше всего через авторскую рефлексию проходит язык французский. Особенно это получило отражение в черновиках поэта, когда для стихотворения «Письмо другу или впечатления о Париже» (1975г.) В.С.Высоцким были описаны следующие критерии, характеризующие французский язык:

а. Одно французское *чудное бормотанье*,

И о вниманья, и о вниманья!

б. Одно сплошное *ничегонепониманье*,

И очень узкое чужое воспитанье.

в. *Одни пардоны* – никакого воспитанья,

И, миль пардон, - я никакого пониманья.

Все эти наброски не вошли в окончательную редакцию стихотворения, но все же дают представление об оценке В.С.Высоцким этого языка, с точки зрения слухового его восприятия. Сравним отрывок, который с некоторыми изменениями был внесен в последний вариант стихотворения:

А эмигранты из второго поколенья

*Перевирают все ударенья*:

И имена *перевирают*, и названья,

И ты бы, Ваня, у них был «Ванья».

Окончательная редакция стихотворения:

Все эмигранты тут второго поколенья, -

От них *сплошные недоразуменья*:

Они *все путают* и имя, и названья,

И ты бы, Ваня, у них был «Ванья».

В окончательном варианте им снимается градация, создающаяся повторением лексемы «перевирают» и заменяется на «недоразуменья» и «путают». Тем самым, говоря об *эмигрантах,* он уже касается вопросов не самого французского языка, а неправильного его воспроизведения. В дальнейшем в стихотворении «Осторожно! Гризли!» (1978г.) он скажет: «Я потому *французский не учу*, // Чтоб мне не сели на колени».

Русский язык В.С.Высоцким рассматривается на фоне иностранного языка: «Проникновенье наше по планете // Особенно заметно вдалеке: // В общественном парижском туалете // Есть *надписи на русском языке*», либо же: «Борис позвал говорящих *по-русски*, и я говорил» («Дневник 1975 года»).

В связи с этим, мы можем говорить, что он не выносит «язык» как отдельную область для исследования, но, тем не менее, лексема «язык» органично вплетается в его метапоэтические высказывания.

Таким образом, проведенный нами анализ лексем, характерных для поэзии и прозы В.С.Высоцкого представляет собой определенный метод экспликации авторского кода, являясь необходимым звеном при исследовании творчества художника слова.

**2.3 Игровое начало и синтетизм метапоэтики В.С. Высоцкого**

Категория игры служит связующим звеном, которое объединяет в метапоэтике В.С.Высоцкого поэзию, музыку, публицистику и философию. Р.Барт отмечает: «Слово «игра» следует понимать во всей его многозначности. Играет сам текст <...> и читатель тоже играет, причем двояко: он играет в текст (как в игру), ищет такую форму практики, в которой бы он воспроизводился, но, чтобы практика эта не свелась к пассивному внутреннему мимезису (а сопротивление подобной операции как раз и составляет существо текста)» [Барт, 1989:421].

В классическом труде Й. Хейзинги «Homo Ludens» выделены следующие характеристики игровой деятельности:

1. «Всякая игра есть, прежде всего, и в первую голову свободная деятельность».

2. Она лишена практической целесообразности, «не будучи обыденной «жизнью», она лежит за пределами непосредственного удовлетворения нужд и страстей. Она прерывает этот процесс».

3. «Изолированность составляет третий отличительный признак игры. Игра начинается и в определенный момент заканчивается. Она сыграна».

4. «Она творит порядок, она есть порядок. В несовершенном мире и сумбурной жизни она создает временное, ограниченное совершенство. Порядок, устанавливаемый игрой, имеет непреложный характер».

5. Игра «вызывает к жизни общественные группировки, предпочитающие окружать себя тайной, либо подчеркивающие свое отличие от прочего мира всевозможной маскировкой».

При этом следует отметить, что любое игровое действие - это новая роль, которая предполагает собой временное ношение маски, но маски не как желания что–либо скрыть, а как попытки проникнуть в глубины творчества

Одним из признаков игры является то, что она имеет определенное композиционное строение, в связи с чем, реализуется на всех уровнях организации метапоэтического текста.

Первый уровень (иннективный) метапоэтического текста определяется через позицию рефлексии автора в поэтическом и прозаическом текстах относительно собственных произведений, а также репрезентации авторского «я» в произведении. Поскольку иннективные метапоэтические данные находятся внутри текста, то их можно эксплицировать посредством метатекстовых знаков. Так в стихотворении «Певец у микрофона» игровой компонент эксплицируется лексемами: «процедура», «к амбразуре», «до одури», «до смерти», «я не пою – я кобру заклинаю», а также лексемой «жара», которая передает в себе черты агонии, характерные для игры. В стихотворении «Мне судьба – до последней черты, до креста» игра, помимо экспликации языковых средств, реализуется на уровне повтора отрицаний: «не та – не та», «не смогу – не могу – не могу – не смогу», а лексемы «кричу» и «шучу» утверждаются через отрицания «не хочу», «не зазвучу», «подвинчу», «растопчу».

Еще ярче, чем в стихотворениях игровой элемент эксплицируется и в эпистолярном наследии поэта, буквально пронизывая его. В письме 4 марта 1962года Свердловск – Москва Л. Абрамовой соединены воедино черты, присущие игре: «…надо завязать с этим миниатюрным искусством и переиграть»; момент шутки: Как хорошо ложиться одному- // Часов так в 2, в 12 по-московски, // И знать, что ты не должен никому, // Ни с кем и никого, как В.Высоцкий; момент пародии, хвастовства: «…Но нет, я наш человек, я – задаром, я – такой, я – очень! Это все спесь. Для тебя немного похвастаться. И еще: инсценировать мою «Татуировку». Сделать пародию на псевдолируку и псевдо же блатнянку». Кроме того в письмах В.Высоцкого дается оценка действий, происходящих на сцене: «… Другой становится на колени, плачет, раздирает лицо и глядит, а сзади часы – стрелки крутятся».

В прозе В.С. Высоцкого, его монологах, элемент игры выражается через лексемы: «аудитория», «компания», «меня записывали», пожалуй, наиболее важным понятием здесь является «автоцензура» так как именно в нем сосредоточивается весь, свод правил, которому подчиняется творчество В.С.Высоцкого («Мой цензор – это моя совесть»).

Второй уровень (сепаративный) метапоэтического текста обнаруживается в материалах раскрывающих внутренний мир поэта, выраженный в его творчестве. Этот уровень полнее раскрывается в письмах В.С.Высоцкого. В письме П.Н.Демичеву (1973 года) он пишет: «Я хочу только одного – быть поэтом и артистом для народа, который я люблю, для людей, чью боль и радость я, кажется, в состоянии выразить, в согласии с идеями, которые организуют наше общество». В этом отрывке заключена цель В.С.Высоцкого как поэта и актера, играть не для себя, а для народа. Но еще глубже проникнуть во внутренний мир поэта позволяет его письмо, написанное в 1975 году М.М.Шемякину: «Я, Миша, много суечусь не по творчеству, к сожалению, а по всяким бытовым делам <…> пишу мало, играю в кино без особого интереса; видно уже надоело прикидываться, а самовыражаться могу только в стихах, песнях и вообще писании, да на это – самое главное – и времени как раз и не хватает». Фраза «надоело прикидываться» отражает уже следующий уровень игры, где она сознательно происходит не для себя, а «для народа».

Для В.С.Высоцкого игра – это то, что, налагая на него свои правила, помогает эму реализоваться как творческой личности. В статье «Мой цензор – моя совесть», говоря о роли Гамлета он отмечает: «… момент был очень такой — прямо *как на лезвии ножа*, — я до самой последней секунды не знал, будет ли это провал или это будет всплеск... Так же, как у меня было, когда я репетировал Галилея Брехта, — примерно такая же история: все-таки мне было двадцать пять — я должен был *играть* человека, которому было около семидесяти...» [Высоцкий, 1987:15].

В связи с этим мы можем, что игра, реализуясь на всех уровнях метапоэтического текста, находит свое выражение во всех жанрах, получивших отражение в творчестве В.С.Высоцкого, и служит ключевым элементом связующим его метапоэтический текст.

Понимание игры складывается в метапоэтическом пространстве текстов В.С.Высоцкого через употребление собственно лексемы «игра», которая в стихотворении «Мой Гамлет» дополняется лексемами «азарт» и «интриги», получающими у автора негативную оценку: «Я видел – наши *игры* с каждым днем // Все больше походили на бесчинства», но в то же время им в стихотворении «Марш футбольной команды «Медведей» отмечается, зависимость человека от игры, азарта: «…*азарту* - все цвета, // Все возрасты покорны». Игра получает у В.С.Высоцкого и эксплицированное выражение через характеристику ее как части нашей жизни в стихотворении «Не грусти!»: «Ах, жара, //Какая здесь жара! // *Все игра*, //*Вся наша жизнь – игра!* // *Но в игре бывает удача* // И счастливые номера. //Нет золотой долины - // Все *проигрыш* и прах, // А *выигрыш*, мужчины, // В отдельных номерах! // *Играйте, но не для наживы*, // А на весь *кураж*, // И *номер счастливый* // Будет ваш!». Здесь лексема «игра» уже получает и положительное наполнение: «выигрыш», «удача», «кураж», «номер счастливый». Тем самым, в метапоэтике В.С.Высоцкого, по данным стихотворений, «игра» носит антиномический характер, объединяя в себе положительные и отрицательные начала.

Но в метапоэтике В.С.Высоцкого игровой элемент присущ в большей мере его прозаическим произведениям, нежели стихам, поскольку игра на сцене являлась неотъемлемой частью его выступлений, что и получило свое отражение в его монологах, письмах, прозе. В.С.Высоцкий так говорит о себе: «в отличие от многих моих собратьев, которые пишут стихи, я прежде всего актер и часто *играю роли других людей*, часто бываю в шкуре другого человека. Возможно, мне просто легче петь из чьего-то образа, поэтому всегда так откровенно и говорю: мне так удобнее петь — от имени определенного человека, определенного характера». В письмах он подчеркивает значимость для себя игры путем восклицания: «Правда был дебют в «Дневнике женщины». *Играл!* Сказали, что я так и буду играть и в Москве тоже». Говорит он и о подражании: «…я на самом деле никогда никому не подражал и считаю это занятие праздным...».

Игровое начало метапоэтических высказываний В.С.Высоцкого еще глубже раскрывается через лексему «маска», которая в стихотворении «Вооружен и очень опасен» (1976г.) выступает в своей прямой функции, раскрываясь через семы ‘скрывающая лицо’, ‘с вырезами для глаз’ в контексте «За *маской* не узнать лица, // В глазах – по девять грамм свинца». В стихотворении «Памятник» (1973г.): « И с меня, когда взял я да умер, // Живо *маску* посмертную сняли…» лексема «маска» употребляется в значении ‘гипсовый слепок с лица умершего’. Тем самым, не употребляя лексему «маска» по отношению к своему творчеству, В.С.Высоцкий подчеркивает свое стремление в своих произведениях отражать только правду. Эта же мысль отражена и в сценарном плане «Маска и лицо», где лексема «маска» выносится в заглавие и в тексте более не употребляется, а выявляется имплицитно, реализуясь через «*причины игры без грима*», необходимость быть открытым в своем творчестве, подтверждается и в стихотворении «Енгибарову – от зрителей»: «*Грим, парик*, другие атрибуты // Этот шут дарил другим шутам».

То, что в своем творчестве В.С.Высоцкий большое внимание уделял игре, представлено следующими металексемами, характеризующими и дополняющими лексему «игра»:

1. Игра как профессия: артист, актер, шут, клоун, мим;
2. Виды игры: преферанс, очко, бильярд, футбол, пантомима, спектакль;
3. Названия предметов, которыми играют: кони, слоны, ферзь, пешка, тура, фишка, короли, тузы;
4. Театральные атрибуты игры: грим, парик, декорации, арена;
5. Акустические понятия, характеризующие игру: тараторя, без боли хохотали, смеялись обалдело, ржет;
6. Характеристики играющих: он играет чисто, без помарок; клоун слишком мрачноватый;
7. Результат игры: ничья.

Итак, рассмотрев как реализуется лексема «игра» на всех уровнях метапоэтического текста В.С.Высоцкого, мы можем говорить о том, что его метапоэтика носит характер синтезирующей, объединяющей в себе разные виды искусства. Об этом же говорит использование лексических единиц принадлежащих к терминам науки (лингвистики и литературоведения) и понятиями искусств «звуковых» (поэзия, музыка, театр, кино) и «незвуковых» (живопись).

Из универсальных понятий в творчестве В.С.Высоцкого наиболее употребительны металексемы*: гармония, муза, слава, творчество*.

Из лингвистических терминов используются *буква, диалог, монолог, слово, слог, ударение, цитата, язык.* Из литературоведческой терминологии – *автор, герой, персонаж, жанр, поэзия, проза.*

Из терминов поэтики используются, во-первых, общие понятия: *поэзия, стих, стихотворение*; во-вторых, термины, обозначающие литературные жанры*: баллада, роман, рассказ, сказка, миф, загадка, частушка, притча*; в-третьих, термины, обозначающие элементы стихосложения: *рифма, строка (строчка).*

Музыкальное искусство представлено металексемами: *звук, музыка; мелодия, минор, мажор, мотив, нота, пауза, бемоль, диез, аккорд, лад; голос, ор, хрипота (хрип); микрофон; баллада, гимн, интермедия, марш, песня (песенка), частушка, вальс, куплеты, колыбельная, романс; гитара, скрипка, рояль; клавиатура, смычок, струна, седьмая струна.*

Из терминологии театра: *спектакль, актер, режиссер, роль, декорация, сцена; театр на Таганке, театр «Современник», Московский театр Сатиры*.

Из терминологии кино: *фильм (кинофильм), роль, актер, кадр, съемка, камера, телевидение, телевизор*.

Из терминологии живописи: *картина*.

В особую категорию выделяются метапоэтические понятия, обозначающие автора: *автор, бард, исполнитель, композитор, певец, писатель, поэт*; метапоэтические данные об инструментарии поэта: *струна, смычок, бумага*, а также части человеческого тела, определяемые им как «инструмент» для создания и исполнения произведений: *пальцы, рука.* Категория читателя/слушателя представлена металексемами: *публика, слушатель, читатель*.

Таким образом, метапоэтика В.С.Высоцкого – это многоуровневое и многоплановое явление, заключающее в себе все сферы его таланта. Игра, при этом, синтезирует в себе разнородные элементы метапоэтического дискурса на уровне языковой организации текстов, объединяя его музыкальные произведения, стихотворения, публицистику и размышления о своем творчестве.

**Выводы**

В главе «Лингвистический аспект метапоэтики В.С.Высоцкого» мы рассмотрели метапоэтику В.С.Высоцкого по данным дневника и эпистолярия. Отметили, что тематическое наполнение этих произведений, составляющих метапоэтический текст В.С.Высоцкого широко и разнообразно. Центральным понятием метапоэтики В.С.Высоцкого, по данным дневника и писем является лексема «творчество», которое реализуется, через раскрытие вопросов театра, кино, музыки, языка. При этом В.С.Высоцким осмысляется не только сам процесс творчества, но и осознается назначение поэта.

Поскольку высказывания В.С.Высоцкого о театре, музыке и кино конкретизируют понимание им собственного творческого процесса, мы подробно рассмотрели эти лексемы и дали им характеристику.

Что касается затрагиваемых в письмах и дневнике вопросов языка, В.С.Высоцкий идет в направлении сопоставления языков, а также по пути использования терминологии поэтического языка (использование лексем *рифма*, *строчки*).

В связи с чем, мы пришли к заключению, что дневниковые записи и письма В.С.Высоцкого отражают не только его внутренний мир, повседневную жизнь и окружающую действительность, но и его авторскую самоинтерпретацию, рефлексию над творчеством, через акцентирование внимания на вопросы театра, музыки, кино и языка.

В дальнейшем нами были проанализированы общие моменты для поэтического и прозаического текстов в метапоэтике В.С.Высоцкого. В центре внимания по-прежнему оказывается творчество, но центром концентрации метапоэтического замысла является песня. Именно она чаще всего становится объектом изображения в лирических и прозаических произведениях В.С.Высоцкого, объединенных темой творчества. В связи с чем, выделили критерии применимые к лексеме «песня» в метапоэтике В.С.Высоцкого: социокультурный критерий, временной критерий, акустический критерий и лингвотерапевтическое воздействие песни. Нами были выделены металексемы, характеризующие общее понимание музыкального искусства в метапоэтике В.С.Высоцкого. Поскольку свое творчество В.С.Высоцкий относил к авторской песне мы дали подробную характеристику лексемы «гитара» как основного инструмента барда.

Нами было охарактеризована лексема язык, получившая авторское осмысление в метапоэтике В.С.Высоцкого авторское осмысление получила лексема «язык» и отметили, что в его творчестве больше всего через авторскую рефлексию проходит французский язык. Русский язык им рассматривается на фоне иностранного языка, но, тем не менее, он не выносит «язык» как отдельную область для исследования, хотя лексема «язык» органично вплетается в его метапоэтические высказывания.

В последней части нашей работы мы рассмотрели эксплицированную в его метапоэтических высказываниях лексему «игра», которая реализуется в текстах всех жанров, которыми аппелирует В.С.Высоцкий, а также металексемы, характеризующие и дополняющие лексему «игра».

Рассмотрев как реализуется лексема «игра» на всех уровнях метапоэтического текста В.С.Высоцкого, мы пришли к выводу, что его метапоэтика носит синтезирующий характер, объединяющей в себе разные виды искусства. Об этом же говорит использование лексических единиц принадлежащих к терминам науки (лингвистики и литературоведения) и понятиями искусств «звуковых» (поэзия, музыка, театр, кино) и «незвуковых» (живопись).

Таким образом, метапоэтика В.С.Высоцкого – это многоуровневое и многоплановое явление, в котором лексема «игра» синтезирует разнородные элементы метапоэтического дискурса на уровне языковой организации текстов и служит объединяющим началом его метапоэтического текста.

**Заключение**

В данном исследовании мы рассмотрели лингвистические основы метапоэтики В.С.Высоцкого как сложное и многоаспектное явление. Нами была поставлена цель: выявить, систематизировать и проанализировать языковые средства, характеризующие метапоэтику В.С.Высоцкого. В соответствии с целью были определены задачи, решению которых посвящена наша работа.

В первой главе «Теоретические основы метапоэтики В.С.Высоцкого» мы рассмотрели современное состояние изучения проблем метапоэтики и определили, что метапоэтика – синкретичная область знания, объединяющая науку и искусство, отражающая эстетические и теоретические принципы художественного. При этом мы определили, что метапоэтический текст – это не разрозненные тексты автора, а единый авторский текст, в котором выделяются собственные категории, семантика и структура и дали краткую их характеристику.

В исследовании была представлена структура метапоэтического текста В.С. Высоцкого, которая многопланова и имеет трехуровневую организацию, обусловленную входящими в нее различными типами текстов.

При анализе литературы, в которой рассматриваются принципы исследования художественного текста, опираясь на классификацию предложенную К.Э. Штайн, мы пришли к заключению, что при исследовании метапоэтики В.С. Высоцкого, наиболее применим принцип относительности, поскольку он позволяет выявить в качестве точки отсчета язык и его реальные и потенциальные возможности.

В главе «Лингвистический аспект метапоэтики В.С.Высоцкого» мы рассмотрели тексты, составляющие метапоэтику В.С.Высоцкого, и отметили, что по данным дневника и эпистолярия центральным понятием его метапоэтики является лексема «творчество», которое реализуется, через раскрытие вопросов театра, кино, музыки, языка. При этом В.С.Высоцким осмысляется не только сам процесс творчества, но и осознается назначение поэта.

Также нами были проанализированы общие моменты для поэтического и прозаического текстов в метапоэтике В.С.Высоцкого. В центре внимания по-прежнему оказывается творчество, но центром концентрации метапоэтического замысла является песня. Именно она чаще всего становится объектом изображения в лирических и прозаических произведениях В.С.Высоцкого, объединенных темой творчества. Этим было обусловлено выделение критериев, применимых к лексеме «песня» в метапоэтике В.С.Высоцкого: социокультурный критерий, временной критерий, акустический критерий и лингвотерапевтическое воздействие песни. Нами были выделены металексемы, характеризующие общее понимание музыкального искусства в метапоэтике В.С.Высоцкого. Поскольку свое творчество В.С.Высоцкий относил к авторской песне мы дали подробную характеристику лексемы «гитара» как основного инструмента барда.

Нами было охарактеризована лексема язык, получившая авторское осмысление в метапоэтике В.С. Высоцкого авторское осмысление получила лексема «язык» и отметили, что он идет по пути сопоставления языков, но в его творчестве больше всего через авторскую рефлексию проходит французский язык. Русский язык им рассматривается на фоне иностранного языка, что позволило нам сделать вывод о том, что он не выносит «язык» как отдельную область для исследования, хотя эта лексема органично вплетается в его метапоэтические высказывания.

В последней части нашей работы мы рассмотрели эксплицированную в его метапоэтических высказываниях лексему «игра», которая реализуется в текстах всех жанров, которыми аппелирует В.С. Высоцкий, тем самым, являясь связующим элементом метапоэтического текста В.С. Высоцкого, а также металексемы, характеризующие и дополняющие лексему «игра».

Рассмотрев как реализуется лексема «игра» на всех уровнях метапоэтического текста В.С.Высоцкого, мы пришли к выводу, что его метапоэтика носит синтезирующий характер, объединяющей в себе разные виды искусства. Об энциклопедизме его метапоэтики говорит использование лексических единиц принадлежащих к терминам науки (лингвистики и литературоведения) и понятиями искусств «звуковых» (поэзия, музыка, театр, кино) и «незвуковых» (живопись).

Таким образом, метапоэтика В.С. Высоцкого – это многоуровневое и многоплановое явление, основной ее чертой является энциклопедизм. Игра, при этом, синтезирует в себе разнородные элементы метапоэтического дискурса на уровне языковой организации текстов, объединяя его музыкальные произведения, стихотворения, публицистику и размышления о своем творчестве.

Итак, наше исследование метапоэтики В.С. Высоцкого стало еще одним шагом на пути исследования частных метапоэтик, представляя собой перспективный материал для дальнейших лингвистических исследований.

**Источники**

1. Высоцкий В.С. Мой цензор — моя совесть // Литературная Россия. — 1987. — 13 ноября. — С. 15.
2. Высоцкий В.С. Монологи // Юность. — 1986. — № 12. — С. 82—85.
3. Высоцкий В.С. Собрание сочинений: В 7т.- Вельтон, 1994.
4. Окуджава Б.Ш. Авторская песня // Советская культура. — 1987. — 27 апреля. — С. 5.

**Библиографический список**

1. Автоинтерпретация: Сборник статей.- СПб.: Издательство Санкт-Петербургского университета, 1998.
2. Бабенко Л.Г., Казарин Ю.В. Лингвистический анализ художественного текста. — М., 2003.
3. Баранцев Р.Г. Системная триада – структурная ячейка синтеза // Системные исследования. Методологические проблемы.- М.: Наука, 1989.- С. 193-209.
4. Барт, Ролан. Избранные работы. Семиотика. Поэтика. М.: Прогресс, 1989.
5. Бахтин М.М. Проблема содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве // Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики.— М., 1975.
6. Бонфельд М.Ш. Музыка: язык, речь, мышление. Опыт системного исследования музыкального искусства.- Вологда, 1999.
7. Будагов Р.А. Писатели о языке и язык писателей.- М., 2001.
8. Вежбицка А. Метатекст в тексте // Новое в зарубежной лингвистике.- Вып. VIII: Лингвистика текста.- М.:Прогресс, 1978.- С.402-421.
9. Вежбицка А. Язык. Культура. Познание. — М., 1996.
10. Вепрева И.Т. Метаязыковой комментарий в современной публицистике: Типологии и причины вербализации языкового сознания // Известия АН.- 2002.- №6.- С.12-21.- (Сер. Литературы и языка).
11. Вознесенская И.М. Словесное поле текста // Художественный текст. Структура. Язык. Стиль.- СПб., 1993.- С. 46-48.
12. Выготский Л.С. Психология искусства.- М., 1987.
13. Гальперин И.Р. Текст как объект лингвистического исследования. — М., 2007.
14. Гарощина С. Судьбу не выбирают // Литературная газета.- 1987.- №1.
15. Гаспаров М.Л. Поэтика // Литературный энциклопедический словарь (ЛЭС).- М., 1987.
16. Джаубаева Ф.И. Дневник как источник формирования речевого поведения Л.Н.Толстого // Метапоэтика: Сборник статей научно-методического семинара «Textus» / Под редакцией В.П.Ходуса.- Ставрополь: Издательство Ставропольского государственного университета, 2008.- Вып. 1. – 736с.
17. Дымарский М.Я. Проблемы текстообразования и художественный текст. — СПб, 1999.
18. Дымарский М.Я. Текст – дискурс – художественный текст // Текст как объект многоаспектного исследования: Сборник статей научно-методического семинара «Textus».- Вып.3.- Ч.1.- СПб.- Ставрополь, 1998.- С. 18-27.
19. Канчуков Е. Приближение к Высоцкому.- М., 1997.
20. Корчинский А. «Событие письма» и становление нарратива в лирике Бродского // Критика и семиотика. Вып. 6, 2003.- С. 56-66.
21. Кофанова В.А. К вопросу о семантике музыкально-поэтического текста авторской песни // Язык. Текст. Дискурс: Научный альманах.- Вып. 5.- Ставрополь – Пятигорск, 2007.- С. 160-168.
22. Кофанова В.А. Метапоэтика авторской песни // Метапоэтика: Сборник статей научно-методического семинара «Textus» / Под редакцией В.П.Ходуса.- Ставрополь: Издательство Ставропольского государственного университета, 2008.- Вып. 1. – 736с.
23. Кржижановский С.Д. Заглавие // Литературная энциклопедия. Словарь литературных терминов в 2-х тт.- М.-Л., 1925.- Т. 1.
24. Крылов А.Е. К вопросу о текстологии произведений В.С.Высоцкого // В.С.Высоцкий: Исследования и материалы.- Воронеж, 1990.
25. Кубрякова Е.С. Номинативный аспект речевой деятельности.- М., 1986.
26. Кухаренко В.А. Интерпретация текста.- М., 1988.
27. Лихачев Д.С. «Принцип дополнительности» в изучении литературы // Очерки по философии художественного творчества.- СПб., 1999.- С. 39-43.
28. Лотман Ю.М. Семиосфера. Культура и взрыв. Внутри мыслящих миров. Статьи. Исследования. Заметки (1968—1992). — СПб. 2000.
29. Лотман Ю.М. Структура художественного текста. — М., 1970.
30. Лотман Ю.М. Текст в тексте // Ученые записки Тартуского государственного университета.- Вып. 567.- Труды по знаковым системам.- Т. XIV: Текст в тексте.- Тарту: ТГУ, 1981.- С. 3-18.
31. Николаева Т.М. Метатекст и его функция в тексте // Исследования по структуре текста.- М., 1987.- С. 133-147.
32. Паршин А.Н. Дополнительность и симметрия // Вопросы философии.- №4.- 2001.- С.84-103.
33. Перфильева Н.П. Метатекст в аспекте текстовых категорий.- Новосибирск, 2006.
34. Печенюк А.Н. Понятие «поэзии» в метапоэтическом пространстве поэтических текстов Б.А.Ахмадулиной // Язык. Текст. Дискурс: Межвузовский научный альманах.- Вып.3.- Ставрополь, 2005.- С.227-237.
35. Пигров К.С. Дневник: диалог с самим собой // Диалог в образовании. Сборник материалов конференции. Серия «Sumposium».- Вып. 22.- СПб., 2002.
36. Рябцева Н.К. Коммуникативный модус и метаречь // Логический анализ языка: Язык речевых действий.- М., 1994.- С. 82-92.
37. Семенюк О.А. Авторская песня и русский язык периода 60-80-х годов ХХ века // Владимир Высоцкий: взгляд из XXI века: материалы третьей международной научной конференции.- М., 2003.- С.196-202.
38. Словарь русского языка: В 4т.- М., 1981-1984. (МАС)
39. Срезневский И.И. Материалы для словаря древнерусского языка.- М., 1958.- Т. 1.
40. Сулименко Н.Е. Текст и аспекты лексического анализа.- СПб., 2007.
41. Толковый словарь русского языка / Под ред. С.И.Ожегова и Н.Ю.Шведовой.- М., 2006.
42. Три века русской метапоэтики: Легитимация дискурса. Антология: В 4-х т.- Т. 4: Реализм. Соцреализм. Постмодернизм / под общей редакцией профессора К.Э.Штайн.- Ставрополь, 2006.
43. Усманова А.Р. Код // Постмодернизм. Энциклопедия. — Минск, 2001.
44. Фещенко В.В. Autopoetica как опыт и метод, или о новых горизонтах семиотики // Семиотика и Авангард: Антология.- М., 2006.- С.54-122.
45. Хейзинга, Й. Homo Ludens. В тени завтрашнего дня. М.: Прогресс, 1992.
46. Ходус В.П. Метапоэтика драматического текста А.П.Чехова: Монография / Под редакцией доктора филологических наук профессора К.Э. Штайн. - Ставрополь: Изд-во СГУ, 2008. -416с.
47. Чурилина Л.Н. «Языковая личность» в художественном тексте.- М., 2006.
48. Шаймиев В.А. Композиционно-синтаксические аспекты функционирования метатекста в тексте // Русский текст. — 1996. — № 4.-С. 80-92.
49. Шаймиев В.А. Метадискурсивность научного текста (на материале лингвистических произведений).- СПб., 1999.
50. Шмелева Т.В. Языковая рефлексия // Теоретические и прикладные аспекты речевого общения.- Вып. 1 (8).- Красноярск, 1999.- С.108-110.
51. Штайн К.Э. К вопросу о семиологии первого произведения // Первое произведение как семиологический факт: Сборник статей научно-методического семинара «Техus». - Вып. 2. - СПб. - Ставрополь, 1997. - С. 4-13.
52. Штайн К.Э. Повседневное - художественное мышление: отечественная ономатопоэтическая парадигма // Этика и социология текста: Сборник статей научно-методического семинара «Техus». - Вып. 10. - СПб. - Ставрополь, 2004. -С. 12-23.
53. Штайн К.Э. Принпипы изучения метапоэтики // Штайн К.Э., ПетренкоД.И. Русская метапоэтика: Учебный словарь. - Ставрополь, 2006(в). - С.47-72.
54. Штайн К.Э. Художественный текст в эпистемологическом пространстве // Язык и текст в пространстве культуры: Сборник статей научно-методического семинара «ТEXTUS». - Вып. 9. - СПб, - Ставрополь, 2003(а).- С.10-26.
55. Штайн К.Э. Художник как субъект деятельности в метапоэтическом дискурсе // Антропоцентрическая парадигма в филологии: Материалы международной научной конференции. Ч.1: Литературоведение.- Ставрополь, 2003(6). - С. 39-50
56. Штайн К.Э. Метапоэтика: размытая парадигма // Штайн К.Э., Петренко Д.И. Русская метапоэтика: Учебный словарь.- Ставрополь, 2006 (б).- С.17-36
57. Штайн К.Э. К вопросу о семиологии первого произведения // Первое произведение как семиологический факт. Сб. ст. научно-методического семинара «Textus». Вып. II. — СПб.— Ставрополь, 1997.
58. Шулежкова С.Г. Крылатые выражения В.Высоцкого // Мир Высоцкого. Исследования и материалы.- Вып. III.- Т. 2..- М.,1999.- С.216-225.
59. Эко У. Отсутствующая структура. Введение в семиологию. – OSIAF - Moscow, 1998.