**Высоцкий Владимир Семенович**

М.А. Можейко, А.А. Грицанов

Высоцкий Владимир Семенович (1938–1980) – российский поэт. Творчество В. как феномен отечественной культуры второй половины 20 в. являет собой форму существования в контексте русской советской традиции экзистенциального направления философского осмысления человеческого существования. (См. у Булгакова – по поводу B.C. Соловьева – об адекватности поэтического жанра для смыслового самовыражения философии как таковой («Тихие думы») и историческую интенцию экзистенциализма ко внеконцептуальным формам бытия философского сознания в культуре: Сартр, Камю, Унамуно и др.)

При жизни преимущественно воспринимался как талантливый актер и всенародно любимый эстрадный исполнитель авторской песни. (Статистически установлено, что в 1970–1980-е в Ссср число людей, имеющих кассеты с записями песен В. – в большинстве своем записанных на концертах и тиражируемых самиздатом, – значительно превышало число лиц, имеющих магнитофоны.) Официальными идеологическими структурами не был признан в статусе поэта (ни на уровне членства в Союзе писателей, ни на уровне санкционирования публикаций).

Центральной проблемой, вокруг которой семантически завязывается фабула произведений В., является сугубо экзистенциальная проблема бытия человека в предельно экстремальной ситуации, требующей от него существования на грани и за гранью возможного и одновременно раскрывающей невозможные, но в предельном экзистенциальном напряжении реализуемые («...я придти не первым не могу...») духовно-нравственные горизонты личности. (Не случайно песня В. «Охота на волков» использовалась, в частности, спецслужбами для создания у оперативных сотрудников соответствующей психологической установки – как своего рода аналог мантр – перед требующим предельной самоотдачи и нестандартного мышления в экстремальной ситуации заданием.)

Спектр экстремальных ситуаций, инспирирующих выход человека за границы самого себя (подъем к бытию подлинного Я), задается у В. предельно широко: а именно, в таких художественно моделируемых диапазонах, как: военный («Набат», «Черные бушлаты», «Мерцал закат как блеск клинка...», «Разведка боем»); конкретно-исторический как в общероссийском («Купола», «Что за дом притих...», «Песня о петровской Руси»), так и в советском («Баллада о детстве», «Банька по-белому») его измерениях; социально-маргинальный, включая криминальный («Был побег на рывок...», «Весна еще в начале...», «Зэка Васильев и Петров зэка») и девиантный («Письмо с Канатчиковой дачи», «Песня о сумасшедшем доме», «Палата наркоманов») его варианты; спортивный («Про конькобежца на короткие дистанции, которого заставили бежать на длинную», «Вратарь», «Вес взят»); альпинистский («Здесь вам не равнина...», «Вершина», «Горная лирическая») и др.

Подлинность человеческого существования конституируется и проявляет себя в таких сугубо экзистенциальных контекстах, как: контекст нравственного выбора («Притча о Правде и Лжи», «Тот, который не стрелял»); героического подвига («Две песни об одном воздушном бое»), самосожжения в творчестве («Песня певца у микрофона», «О фатальных датах и цифрах», «Серебряные струны»); утверждения права на личный выбор («Чужая колея», «Бег иноходца»); постижения истины («Горизонт»); любви и ревности («День-деньской я с тобой, за тобой...», «Дом хрустальный», «Рядовой Борисов...»); измены и предательства («Я полмира почти через злые бои...», «Она была чиста, как снег зимой...»); разлуки («Песня Марьи», «Мы ждем», «Мне каждый вечер зажигает свечи...»); одиночества («Ни славы, ни коровы...», «Дела», «Человек за бортом»); непонятности и невостребованности («Памятник», «Песня о вещей Кассандре»); прощения («Дорожная история»); свободы («Дайте собакам мяса...») и встречи со смертью («Кто-то высмотрел плод, что неспел...», «Кони привередливые», «Попытка самоубийства», «Райские яблоки») и др.

Сюда же примыкают и экзотические, сюжетно смоделированные экстремальные ситуации типа скачки от волков («Погоня»), бунта на борту («Пиратская») или самоаппендэктомии корабельного врача («Операция в зеркале»). В рамках этого веера сюжетных контекстов задается как предельно достоверный, чувственно артикулированный, так и сугубо метафорический аспекты конституирующей подлинную экзистенцию экстремальности («Беда», «Пожары», «Мои похорона»). Человеческое бытие моделируется В. не просто в пограничных, но в бифуркационных ситуациях, задающих одновременно и онтологическую неопределенность перспективы разрешения оппозиции Жизнь – Смерть, и открытый горизонт морального выбора между подлинным бытием и превращенными формами существования.

Именно реализация себя, мужественное осуществление экзистенциального выбора в узловой точке судьбы объединяет пеструю галерею персонажей В.: парашютиста в «Затяжном прыжке» и канатоходца в «Натянутом канате», моряков («Мы говорим не штормы, а шторма...») и саперов («Зарыты в нашу память на века...»), аквалангистов («Марш аквалангистов») и зимовщиков («Белое безмолвие»), подводников из «Спасите наши души...» и заключенного из «Побега на рывок», геолога из «Тюменской нефти» и шофера из «Дальнего рейса», во многом автопортретного Александра Кулешова из «Романа о девочках» и воюющих черногорцев, умирающих «до тридцати» («Водой наполненные горсти...»), обретающего смысл бытия датского принца («Мой Гамлет») и постигающих его бессмысленную абсурдность наших соотечественников («Парус», «Моя цыганская»), – все они, как ныряльщик («Упрямо я стремлюсь ко дну...»), ставят своей целью «добраться до глубин, // до тех пластов, // до самой сути», несмотря на то, что «глубина не принимает», исходя из внутреннего зова и необходимости достижения подлинности бытия, понятой в качестве непреложной и фундаментальной ценности.

Для В. характерно не только заострение экстремальной ситуации, но и высвечивание ее многомерности и глубины, последовательно раскрывающейся в событийно-онтологическом, социально-психологическом и духовно-нравственных планах. Так, например, «Дорожная история» преломляет человеческую экзистенцию через ситуации катастрофы (авария и изоляция), нравственного потрясения (предательство друга) и духовного катарсиса (прощение), трансформируя проблему физического выживания в проблему сохранения самости. Аналогично и стихотворение «Тот, кто раньше с нею был», семь строф которого погружают героя в сюжетный контекст, последовательно модифицирующийся в пограничные ситуации ослепления любовью, ревности, драки, больницы, тюрьмы, разлуки, измены, прощения и готовности (отстаивая свое достоинство) пройти весь этот путь с самого начала.

Даже, казалось бы, в юмористически аранжированной песне «О любви в средние века» рыцарский поединок разворачивается не только как турнирное состязание, уже само по себе ставящее героя на грань между жизнью и смертью, но и как бой за независимость, борьба за любовь, противостояние королю и отстаивание приоритетов частной жизни («... мне наплевать на королевские дела»), разрешаясь не в достигнутом триумфе, а в постигнутой иронии судьбы. Исходное существование человека фиксируется В. как традиционная для экзистенциализма заброшенность в бытие («меня, должно быть, ловко разыграли» в «Масках»; «час зачатья я помню не точно» в «Балладе о детстве»), причем основной и исчерпывающей характеристикой этого бытия является его человеконесоразмерность и абсурдность: «Петарды, конфетти... Но все не так»; «Нет, ребята, все не так, // все не так, ребята...». В контексте онтологически заданного социально неадекватного и экзистенциально превращенного существования («Маски», «Баллада о манекенах», «Мы все живем как будто, но...») прорыв к подлинной экзистенции обретает космическую семантику сдвига бытия с мертвой точки («Мы вращаем Землю»).

Однако репрессивная нормативность превращенных форм бытия делает судьбоносной и выходящей за пределы санкционированной легитимности любую попытку принятия собственной аксиологической шкалы или индивидуальной поведенческой модели (ср. с «индивидуальным проектом существования» Сартра), артикулируя проблему нравственного выбора как проблему выбора между безличной, но благополучно адаптированной к социальному контексту нивелированностью, с одной стороны, и маргинальностью – с другой: «Что делать мне – бежать, да поскорей? А может, вместе с ними веселиться?».

Проникновение программ общественной унификации в глубинные структуры индивидуального сознания («Их брали в ночь зачатия, а многих даже ранее» – ср. с внутриментальным статусом социального цензора как «отсутствующего господина» в философии Франкфуртской школы и у Фуко) приводит к обретению унифицированной безличностью статуса социальной нормы, когда большинство «уже не в силах отличить свое лицо от непременной маски», а также остро ставит вопрос о возможности противостояния онтологически заданной тотальной фантомности – хотя бы на уровне прецедента. В этом контексте формула «если не я, то кто же?» имплицитно фундирует у В. ключевую для его творчества идею личной ответственности за свой моральный выбор перед лицом Человека, понятого и как осязаемо-конкретный близкий, и как человечество: «Мне судьба – до последней черты, до креста // Спорить до хрипоты (а за ней – немота). // Убеждать и доказывать с пеной у рта, // Что – не то это вовсе, не тот и не та!.. // Пусть не враз, пусть сперва не поймут ни черта, – // Повторю даже в образе злого шута... Я до рвоты, ребята, за вас хлопочу! // Может, кто-то когда-то поставит свечу // Мне за голый мой нерв, на котором кричу... // Лучше голову песне своей откручу, – // Но не буду скользить, словно пыль по лучу!».

Особое значение приобретает в этом контексте тема судьбы, артикулированная в творчестве В. в остро личном ключе и персонифицированная посредством вариативного спектра образов: от фольклорно-мифологических «Кривой да Нелегкой» в стихотворении «Две судьбы» до бездомной собаки в «Песне о судьбе». Последняя оборачивается у В. различными своими гранями, оборачиваясь то безразличною Судьбою, то благожелательной Фортуной, то безжалостным Роком, «хватающим за кадык». Фортуна, однако, не столько опекает и осыпает ласками, сколько сама ищет опеки, голодным псом «ласкается, дрожит». Специфический фатализм В. – в основе своей – принципиально не онтологичен, но экзистенциален: своего рода фатализм сделанного раз и навсегда морального выбора, принятой присяги подлинности, верность которой однозначно определяет несение избранного креста («Мой путь один, всего один, ребята, – // Мне выбора, по счастью, не дано»), как бы ни была принятая судьба тяжела («Нелегкая»), как бы ни вырывалась из унифицированного нормативного стандарта («Кривая» – ср. с моделируемой в «Памятнике» посмертной подгонкой под канон: «Я хвалился косою саженью – // Нате, смерьте! – Ii Яне знал, что подвергнусь суженью // После смерти, – // Но в привычные рамки я всажен – // На спор вбили, // А косую неровную сажень – // Распрямили //... Саван сдернули – как я обужен, // Нате, смерьте! – // Неужели такой я вам нужен // После смерти?!").

В поэтике В. в мета-семиотическом ключе используются самые различные культурные коды (от античных и славянских мифологем до парафразов метафорики С. Дали), переключение с одного кода на другой, столкновение их в одной метафоре в качестве мета-кода, что позволяет не только интерпретировать тексты В. в качестве виртуозного прецедента языковых игр (см. Языковые игры), но и квалифицировать его творчество в контексте 1960–1970-х как феномен своего рода пред-постмодернизма. Тексты В. близки к произведениям постмодерна и по своей структуре, будучи организованными как сложные семиотические системы (демонстрирующие наряду с сюжетно-векторной архитектоникой и архитектонику ризомы (см. Ризома): «Я не люблю», «Парус» («Песня беспокойства» и др.), восприятие каждой из которых возможно – в зависимости от интеллектуального уровня и включенности в знаковые коды культуры читателя-слушателя – в планах и жанрово-бытового фабульного сюжета, и острого социального гротеска, и пронзительного опыта откровения, и рефлексивной мета-иронии, и абстрактно-символической философской притчи; однако органичная сопряженность названных семантических аспектов придает самым глубинным содержательным пластам произведений В. пронзительную че-ловекосоразмерность. Конституирование творчества В. вокруг извечных и не имеющих однозначного решения проблем человеческого бытия в его как личностно-индивидуальном, так и в социальном измерениях («А мы все ставим каверзный ответ // И не находим нужного вопроса» в стихотворении «Мой Гамлет»), не только выводит его за пределы традиционных оценочных дихотомий, делая невозможной его идентификацию в аксиологически асимметричных оппозициях типа «просоветский – антисоветский», но и задают его имманентную философскую артикуляцию.