

ВЫСОЦКИЙ И ТРАДИЦИЯ ПЕСЕННОГО ТРИО

С. КРИСТИ – А. ОХРИМЕНКО – В. ШРЕЙБЕРГ

Насыщенный историко-культурный фон поэзии Высоцкого включает в себя различные ассоциации с неофициальным песенным искусством советского периода – как фольклорным (уличные и лагерные песни), так и авторским (Анчаров, Окуджава и др.). Часть таких параллелей уже отмечена¹. Но пока еще не привлекал специального внимания исследователей поэтический диалог Высоцкого с творчеством необычного песенного трио в составе Сергея Кристи (1921–1986), Алексея Охрименко (1923–1993) и Владимира Шрейберга (1924–1975) – трио, стоявшего у истоков авторской песни в отечественном искусстве.

Их имена стали известны в начале 90-х гг. благодаря публикациям и выступлениям единственного остававшегося к тому времени в живых участника трио – А. Охрименко. Выяснилось, что именно эти люди в молодости, в течение 1947–1953 гг., совместно сочинили тексты (автором мелодий был Шрейберг) шуточных песен, ставших вскоре очень популярными и воспринимавшихся как народные: «Я был батальонный разведчик», «О Льве Толстом – мужике не простом» («Жил-был великий писатель...»), «Ходит Гамлет с пистолетом...» и др.; народными наверняка считал их и Высоцкий. Они относятся к тому пласту неофициальной культуры середины столетия, который называют интеллигентским фольклором². Признаваясь на склоне лет в своем авторстве, Охрименко говорил, что песни эти «уже много лет бродят в самых разных кругах. Только автор, к сожалению, остался неизвестным. Да я и сам этого не хотел. Времена были серьезные. А то мне тогда припаяли бы <...> кое-что...»³. Между тем *серьезные времена*, отмеченные последней волной сталинских репрессий, по-своему

предвосхищали хрущевскую оттепель. По словам Пастернака, «предчувствие свободы носилось в воздухе все послевоенные годы, составляя их единственное историческое содержание»⁴. Именно *предчувствием свободы* пронизаны кружковые (термин И.А. Соколовой) песни трех молодых москвичей, вчерашних фронтовиков, – песни, своим комизмом нарушавшие «серьезность» военной темы и классической литературы в их официозно-советской трактовке.

1

«Батальонный разведчик», пародирующий жалобные вагонные песни инвалидов послевоенных лет, наряду с некоторыми другими произведениями интеллигентского фольклора («Стою я раз на стреме...», «Когда с тобой мы встретились...» и др.)⁵ входил в домашний репертуар молодого Высоцкого. Нам известны две – по тексту чуть разнящиеся – фонограммы исполнения ее⁶, обе они относятся к 1963 г., и обе выдают творческое, а не чисто исполнительское, отношение к песне. Высоцкий сокращает текст, меняет его, добавляет фольклорный, по-видимому, куплет («Говорят, что судьба – не индейка, / Вот за это я песню пою, / Как фашистская пуля-злодейка / Оторвала способность мою»⁷) и собственные прозаические вставки: «Спасибо, граждане...» и т. д. Характер творческой переработки подробно проанализирован С.В. Свиридовым, отметившим в исполнении Высоцкого «гротескную редактуру», заключающуюся в «нагнетании комических несообразностей <...> артистической обработке, превращении песни в комическую сценку» и т. д.⁸

Песня о батальонном разведчике оставила ощутимый след в оригинальном творчестве Высоцкого. Помимо того, что на ее мотив начинающий поэт сочинил в 1960 г. первую свою песню «Сорок девять дней», где в иронико-пародийном ключе обыграл газетную риторику того времени⁹, – след этот заметен, уже на текстуальном уровне, и в последующих его песнях (начало 60-х), обращенных к уголовной теме, что естественно при

свойственном им том же иронико-пародийном звучании¹⁰. Так, возможно, что именно «Батальонным разведчиком» как ближайшим источником под-сказан молодому поэту «эпический» зачин *Я был*: «Я был душой дурного общества» (1961), «Я был слесарь шестого разряда» (1964). Во втором случае этот зачин звучит даже утрированно: ведь герой не только *был* слесарем, но и остается им («Я один пропиваю получку – / И плюс премию в каждый квартал!»; 1, 86). Высоцкий, в своем песенном творчестве вообще тяготевавший к эпическому (см. об этом, например, в процитированной выше статье С.В. Свиридова), не мог не уловить его в пародийном звучании «Батальонного разведчика». Впрочем, такой зачин характерен для нетрадиционного фольклора вообще. Напомним, например, одесскую песню «Я с детства был испорченный ребенок...», где, кстати, есть такое же, как в песне Высоцкого о слесаре, смешение грамматических времен («Я *был* ценитель чистого искусства, / Которого *теперь* уж не найдешь. / Во мне *горят* изысканные чувства...»¹¹).

Более, на наш взгляд, ощутима традиция «Батальонного разведчика» в песне «Я женщин не бил до семнадцати лет» (1963). Сразу отметим, что песня Высоцкого написана тем же размером, на который в финале своей песни переходят соавторы «Разведчика», – амфибрахийем с чередованием четырех- и трехстопных стихов (у Высоцкого этот размер искусно усложнен цезурой в четвертом стихе каждого куплета, фактически превращающей данный стих в пятистопный: «Направо – налево / я им раздаю чайные»; 1, 53). Заметно даже интонационно-синтаксическое сходство песен: «С тех пор предо мною все время она» – «С тех пор все шалавы боятся меня». *С тех пор* – то есть с того момента, когда герой *ударил впервые* женщину. Этот мотив, по-видимому, тоже восходит к песне о разведчике. Герой ее, избив *штабного*, признается:

Жену-то я, братцы, так сильно любил,
Протез на нее не поднялся,

Ее костылем я маненько побил

И с нею навек распрощался.

Иронически поданный мотив жалости к изменившей мужу Клаве (чем удары *костылем* лучше ударов *протезом*?) отзывается у Высоцкого, герой которого в песне «Я женщин не бил до семнадцати лет» осознает несправедливость такого своего обращения со слабым полом (*себя осквернил мордобитьем*), а, скажем, в песне «Тот, кто раньше с нею был» (1962) и вовсе не держит обиды на женщину, которая его *не дождалась*.

Начиная с 1964 г., поэт систематически обращается к военной теме, и когда он пишет об отношениях воина (особенно если тот получил на фронте увечье) и оставшейся в тылу женщины, в его творческой памяти вновь оживает знакомая песня. Так происходит в разные периоды его творческого пути. Уже в 1964 г. создана «Песня о госпитале», герой которой лишился ноги, но, будучи прикован к больничной койке и слыша подначивания *соседа слева*, сам боится в это поверить. Здесь и возникает мотив *жены*, точнее – будущей возможной – или, наоборот, невозможной – встречи с нею:

Издевался: мол, не встанешь,

Не увидишь, мол, жены!..

Поглядел бы ты, товарищ,

На себя со стороны! (1, 67)

Героинь обеих песен зовут *Клавой*. Неважно, что в «Батальонном разведчике» это имя жены героя, а в «Песне о госпитале» – имя медсестры; оно возникло у Высоцкого наверняка по ассоциации с песней-источником, ибо в 60-е гг. встречалось уже нечасто – обычно у женщин старшего поколения: в послевоенные годы девочек так уже почти не называли. Так что имя *Клава* в песне Высоцкого – подсказанная «Батальонным разведчиком» примета военной эпохи.

Однако Высоцкий, заимствуя лирическую ситуацию и отдельные мотивы чужой песни, придает ей (ситуации) оригинальность и усложняет ее.

Он делает это, во-первых, за счет введения в песню еще одного персонажа – соседа по койке *слева*, противопоставленного уже покойному *соседу справа*, который *был бы жив*, сказал бы герою *правду* о ноге¹². Именно он, а не возможный соперник далекой жены, оказывается антагонистом героя песни. Лирический сюжет благодаря этому получает психологическую конкретность, исходящую из конкретной же ситуации.

Во-вторых, возможно, к «Батальонному разведчику» восходит в «Песне о госпитале» и переосмысленный образ врача, до этого уже появлявшийся в песнях поэта «Что же ты, зараза, бровь себе подбрела...» и «Тот, кто раньше с нею был...»; а то, что в тех песнях он восходит именно к данному источнику («Ланцет у хирурга дрожал»), несомненно и уже отмечено в литературе¹³. Но если и в «Разведчике», и в песнях Высоцкого на уголовные темы хирург лишь изумлен ранами героя, то в драматической «Песне о госпитале» с ним связана доверчивая – хотя на деле тщетная – надежда сохранить ногу: «“Мыотрежем только пальцы” – / Так мне доктор говорил». Скорее всего, с подачи «Батальонного разведчика» попал в поэзию Высоцкого (не только военную) и мотив сочувствующих герою, а то и вовсе равнодушных к нему *медсестер*: «И плакали сестры, как дети». Это и уже упоминавшаяся нами *сестричка Клава*, и *влюбленный* в героя песни «Тот, который не стрелял» (1972) *весь слабый женский пол*, и *сестренка милая* из песни «Ошибка вышла» (1975).

Нам приходилось отмечать сходство «Песни о госпитале» Высоцкого и «Песни про низкорослого человека...» М. Анчарова (1955, 1957), вообще сильно повлиявшего на становление творческой индивидуальности Высоцкого¹⁴. Но если вопрос о том, знал ли младший поэт песню своего учителя в 1964 г., остается открытым (она была включена в спектакль Театра на Таганке «Павшие и живые», но спектакль поставлен в 65-м), то по поводу «Батальонного разведчика» таких сомнений, конечно, нет.

Влияние «Батальонного разведчика» в большей или меньшей степени угадывается и в позднейших песнях Высоцкого, связанных с темой «женщина и война». Такова песня «Письмо» (1967), написанная для фильма «Иван Макарович» и стилизующая тот же вагонный жанр. Такова и написанная от имени жен воинов песня «Так случилось – мужчины ушли...» (1972), где нет открытой сюжетности, как в «Разведчике» и «производных» от него песнях Высоцкого, зато есть мотив инвалидности, отсылающий все к тому же источнику: «Мы вас встретим и пеших, и конных, / Утомленных, *нецелых* – любых...» (1, 394; курсив наш).

В более позднем творчестве поэта след «Батальонного разведчика» наиболее заметен в написанной для фильма «Одиножды один» «Песне Вани у Марии» (1974). Она уже становилась предметом специального анализа: О.Ю. Шилина сопоставила в типологическом ключе эту песню и рассказ А. Платонова «Возвращение»¹⁵. Между тем здесь можно говорить и о конкретном влиянии песенного источника.

Герой песни Высоцкого, фронтовик и инвалид, возвращается с войны домой:

Я полмира почти через злые бои
Прошагал и прополз с батальоном,
А обратно меня за заслуги мои
Санитарным везли эшелоном. (2, 284)

Но жена не сохранила верность мужу-воину, и теперь на его месте в *хате* сидит *неприветливый новый хозяин*. Стилизация под вагонную песню – приоткрывающая, впрочем, возможность пародирования этого жанра – проявляется в лексико-стилевой ткани, в нарочито примитивных оборотах и штампах, в сочетании пафоса героя и иронии автора по отношению к этому пафосу. Все это напоминает тип сознания, изображенный в «Батальонном разведчике» (кстати, герой Высоцкого тоже говорит о *батальоне*¹⁶). Так, в «Песне Вани...» есть обороты *злые бои*, *родимый порог*, *стоял*

и немел, могучая грудь, подкосились колени (это притом что герой – инвалид), *смертельная рана нашла со спины...* Сравним в песне Кристи – Охрименко – Шрейберга: *за Россию ответчик, родимая Клава, судьбой суждено, позорила нашу кровать* и проч. Вместе с тем, Высоцкий, как всегда, придает своей стилизации лирическую оригинальность, не только утрируя, вслед за авторами «Разведчика», ситуацию, но и драматизируя ее – подобно тому, как это было в «Песне о госпитале».

Достигается это, в основном, за счет образа дома, имеющего здесь – как и обычно у Высоцкого – «отрицательную маркировку»¹⁷. Герой возвращается в дом, который теперь стал для него чужим. *Дом* становится лейтмотивом всей песни. Вначале героя *подвезли на родимый порог – на полуторке к самому дому*; затем он замечает, что *над крышей дымок подымался совсем по-другому, что в сенях – что-то чужое*, за что герой *запнулся*; что *новый хозяин все вещи в дому переставил и по-своему все перевесил*, и так далее. Ближе к финалу и сам герой, не желая быть причиной объяснений и скандала, вслух называет свой порог *чужим*: «Извините, товарищи, что завернул / По ошибке к чужому порогу...» Все в доме изменило герою и не желает помнить его. Все – кроме окон, которые, конечно же, традиционно ассоциируются с глазами:

Зашатался некрашенный пол,
Я не хлопнул дверьми, как когда-то, –
Только окна раскрылись, когда я ушел,
И взглянули мне вслед виновато...

Развернутый образ дома придает лирическому сюжету конкретность и убедительность, позволяя поэту избежать риторичности некоторых известных стихотворений на эту тему военного и послевоенного времени – например, «Открытого письма» К. Симонова («Но ведь солдат не виноват / В том, что он отпуска не знает, / Что третий год себя подряд, / Вас защищая, утруждает»). Здесь Высоцкий выступает как поэтический наследник

не столько Симонова, сколько «Батальонного разведчика» – «шедевра авторской песни», где вечная тема женской измены и кары за нее пропущена «через костоломно-протезную призму XX века» (Л. Аннинский).

Между тем «Песня Вани...», несмотря на заказной характер работы, по-своему вписывается в контекст творчества Высоцкого первой половины 70-х гг., испытывающего сильное влияние гамлетовской темы и ауры (премьеры «Гамлета» в Театре на Таганке с Высоцким в главной роли состоялась в 1971 г.)¹⁸. В этот «гамлетовский комплекс» поэта входил и мотив отказа от права мести и силы, заявленный уже в программном для этого периода стихотворении «Мой Гамлет» (1972): «Но отказался я от дележа / Наград, добычи, славы, привилегий: / Вдруг стало жаль мне мертвого пажа...» (2, 65)¹⁹. Именно такой внутренний перелом воплощал Высоцкий в своем Гамлете и на таганской сцене²⁰. Не исключено, что и в «Песне Вани у Марии» (как в песнях Высоцкого начала 60-х – см. выше) мотив прощения, великодушия героя по отношению к не дождавшейся его женщине, восходит к песне о батальонном разведчике.

2

Отмечено, хотя и вскользь, что в русле традиции интеллигентского фольклора Высоцким во второй половине 60-х гг. «травестийно переосмысляются литературно-мифологические сюжеты»²¹. Если уточнить это наблюдение, то можно сказать, что центральное место в этой традиции занимает цикл Кристи – Охрименко – Шрейберга «Авторы и персонажи», включающий в себя песни «О графе Толстом...», «Венецианский мавр Отелло...», «Ходит Гамлет с пистолетом...», «Коварство и любовь».

Здесь уместно напомнить, что юный Высоцкий – в частности, в студенческие годы, когда он был непременным автором и участником капустников – вообще воспринимался окружающими как будущий актер комедийного склада. Об этом свидетельствуют воспоминания его однокурсников – Р. Вильдана, Г. Яловича и других²². Некоторые из его шуточных «но-

меров» прямо или косвенно были связаны с травестийным циклом об «авторах и персонажах».

Так, по дороге на целину, куда курс Высоцкого отправился в качестве «агитбригады», будущий поэт вместе с Г. Портером разыграли пассажиров, переодевшись в ватники и пройдя по вагонам: «Портер – вспоминает М. Горховер со слов самого Высоцкого, – изображал слепца, а Володя пел песню...»²³. И здесь мемуарист цитирует фольклорную версию песни о Толстом, причем первоначального ее варианта, сочиненного С. Кристи от имени внука писателя и уже затем усилиями всех трех участников трио переделанного в окончательный («Я родственник Лёвы Толстого, / незаконнорожденный внук. / Подайте же кто сколько может / из ваших мозолистых рук!»²⁴). Неважно, какие именно строфы помнил и исполнял Высоцкий, и насколько точно их фольклоризованный текст отпечатался в памяти мемуариста (надеемся, судьба этой песни со временем станет предметом специального внимания фольклористов-текстологов). Довольно и самого факта, подтверждающего превосходное знание и активное творческое использование Высоцким интересующего нас материала.

Другой любопытный эпизод: в начале 60-х гг. Высоцкий и компания его друзей играли в шарады: тогда, вспоминает Л. Абрамова, «это было любимое занятие <...> Было задумано слово “принцип”. Я уже не помню, как мы делали “ип”, но принца изображал Володя. <...> Пиджак закололи как мантию, Володя встал в каноническую позу принца Гамлета...»²⁵. Думается, сама творческая возможность комично изобразить знаменитого трагического героя в какой-то степени подсказана опытом Охрименко и его друзей, создавших, в частности, травестийную версию и этого шекспировского сюжета. (Но как символично, что поэт-актер уже в юности словно напроорочил себе коронную роль мирового репертуара и главную роль собственной творческой судьбы!)

Наверняка не без влияния песни «О графе Толстом...» возник и один из шуточных устных рассказов молодого Высоцкого – «Двое блатных обсуждают “Анну Каренину”», зафиксированный на фонограмме 1963 г.²⁶ Здесь, правда, могла отозваться и песня Ю. Алешковского «Зеркальце» («Все смешалось в доме Облонских...») – если только она к этому моменту была уже сочинена: судя по ее содержанию («Левин бился над сельским хозяйством, / Как Никита, всю ночь напролет»²⁷), она появилась или на исходе хрущевского правления, или вскоре после отстранения «Никиты» от власти (1964). Заметим, что в записи Высоцкого сохранился и устный, тоже травестийный, рассказ о Фаусте («В одном провинциальном городе...») – возможно, самим же Высоцким и сочиненный²⁸.

Травестийные песни Высоцкого второй половины 60-х гг. («Песня о вещем Олеге», «Песня про плотника Иосифа...» и др.) действительно возникли не без влияния цикла «Авторы и персонажи». Влияние это ощущается на уровне не только собственно травестийной интерпретации поэтом классики и фольклора, но и на уровне отдельных реминисценций – текстуальных и интонационных, – которые стоит отметить. Например, строка «Песни о диком вепре» (1966), шуточного перепева известной сказки братьев Гримм: «И король тотчас издал три декрета» – напоминает двустихие песни Кристи – Охрименко – Шрейберга о Гамлете:

И тогда король, трясась от гнева,
В Лондон повелел его сослать...

Кстати, не вслед ли за этим трио Высоцкий включает в свои травестийные сюжеты не просто реалии и язык современности (*портвейн, ко-реша, саркастически хмыкнул* и проч.), но и элементы советского новояза, идеологические и бюрократические клише? В той же песне о Гамлете соавторы комично использовали рядом с разговорной лексикой (*девчонка, спятила*), например, официальное обращение советского времени *товарищи* («Офелия – Гамлетова девчонка / Спятила, товарищи, с ума»), опре-

деление *комсоставская* (от выражения «командный состав») применительно к *рапюре*. Сравним у Высоцкого подобную травестийную игру: те же *три декрета* (то есть три первых декрета Советской власти, принятых сразу после захвата власти большевиками в октябре 1917 г.) соседствуют там с выражениями *ошивался, убог; ООН* уподобляется *зданию ужасному* («Сказка о несчастных сказочных персонажах», 1967), и т. п.

Наверное, в травестийных песнях Высоцкого можно поискать и другие параллели с текстами «Авторов и персонажей». Но, занимаясь поиском текстуальных переключек, важно увидеть, что творческий интерес к циклу отразился у поэта и на более глубоком уровне.

Нам представляется, что его привлекла сама идея травестийного цикла. Именно такой цикл поэт пишет в 1969 году; он состоит из песен «Про любовь в каменном веке», «Семейные дела в Древнем Риме», «Про любовь в средние века» и «Про любовь в эпоху Возрождения» (иногда поэт присоединял к циклу более раннюю песню «Она была в Париже»). Сам автор определял этот цикл то как «историю семьи в песнях», то как «цикл <...> о взаимоотношениях мужчины и женщины в различные эпохи», в шутку называл его «Из истории семьи, частной собственности и государства», обыгрывая название одноименной, программной для советской идеологии работы Ф. Энгельса, или, наоборот, «историей семьи» уже «без частной собственности и государства»²⁹. В этом цикле Высоцкий, вообще склонный обращаться к хрестоматийным, узнаваемым для любого слушателя ситуациям, тоже обращается к таковым, только на сей раз это сюжеты не литературные или мифологические, а исторические. Слушатель вместе с поэтом словно повторяет школьную программу по истории, где, скажем, в пятом классе изучается история древнего мира, в шестом – история средних веков, и так далее.

Так вот, травестийный цикл Высоцкого выразил важную для поэта тенденцию к широте, панорамности отражения жизни. «Энциклопедизм»

его творчества известен и давно уже стал общим местом в висоцковедческих работах. Но в данном случае важно, что к 69-му году у него уже появлялись минициклы – и комический («Два письма»), и трагический («Две песни об одном воздушном бое»). Теперь поэту двух песен в цикле «мало»: их становится четыре (а то и пять), а сам цикл, отталкиваясь по-прежнему от частных ситуаций, действительно превращается в панораму европейской истории – пусть даже и шутивную³⁰. Нам представляется, что пример такого творческого охвата дал Высоцкому именно цикл «Авторы и персонажи», построенный как раз по такому принципу: шутивная панорама, основанная на обыгрывании хрестоматийных сюжетов – только не исторических, а литературных. Впрочем, такое разделение весьма условно: цикл Высоцкого тоже по-своему литературен. Например, сюжет песни «Семейные дела в Древнем Риме» отчасти напоминает сюжет комедии Плавта «Менехмы»³¹, а песня «Про любовь в средние века» явно навеяна чтением исторических романов, с детства привлекавших будущего поэта (см. хотя бы его собственное поэтическое признание в позднейшей «Балладе о борьбе»).

В цикле Высоцкого можно услышать опять-таки и отдельные частные переключки с песнями об «авторах и персонажах». Нам думается, например, что иронически-назидательная концовка песни «Про любовь в эпоху Возрождения», обыгрывающая расхожее представление о «загадочной» улыбке Моны Лизы:

...В песне разгадка дается
Тайны улыбки, а в ней –
Женское племя смеется
Над простодушьем мужей! (1, 277) –

восходит к финалу песни «О Льве Толстом...», столь же иронически трактующему тему отношений между мужчиной и женщиной, с тем же выходом на «универсальный» уровень этих отношений:

На этом примере учиться
Мы все, его дети, должны:
Не надо поспешно жениться,
Не выбрав хорошей жены...

(Ср. с «моралью» в финале песни об Отелло: «Девки, девки, взгляд кидайте / Свою дале носа вы / И никому не доверяйте / Свои платочки носовы!»).

Итак, шутовское песенное творчество С. Кристи, А. Охрименко и В. Шрейберга оставило заметный след в поэзии Высоцкого. След этот виден не только на уровне отдельных реминисценций, но и на уровне мироощущения поэта, той картины мира, которая сложилась у него в 60-е гг. и включала в качестве очень значительных составляющих, во-первых, непарадную, «низовую» трактовку военной темы, в «разрешенном» искусстве все заметнее соскальзывавшей в русло официоза, а во-вторых, травестийное переосмысление известных сюжетов и имен как своеобразную реакцию на «хрестоматийный глянец», наведенный на классику в советские годы. Поэтому «Батальонный разведчик» и цикл «Авторы и персонажи» относятся к числу важнейших – наряду с произведениями Вертинского³² или Анчарова – песенно-поэтических источников творчества Высоцкого.

¹ См., например: *Кулагин А.В.* Из историко-культурного комментария к произведениям В.С. Высоцкого // О литературе, писателях и читателях: Сб. науч. трудов памяти Г.Н. Ищука. Вып. 2. Тверь, 2005. С. 122–137. О соотношении авторской песни в целом и нетрадиционного, по определению исследовательницы, фольклора см.: *Соколова И.А.* Авторская песня: от фольклора к поэзии. М., 2002. С. 104–126.

² См., например: *Сарнов Б.* Интеллигенция поет блатные песни... // Вопросы литературы. 1996. № 5. С. 350–358; на с. 358–374 – подборка песенных текстов. Фонограммы исполнения песен Алексеем Охрименко вошли в аудиокассету: *Охрименко А.* Я был батальонный разведчик. 1998. МО 188.

³ *Бачурин Е.* Поющие поэты, или Говорящие певцы // Литературная газета. 1994. 15 июня. С. 5. Библиографию Охрименко и его соавторов см. в кн.: Пятьдесят российских бардов: Справочник / Сост. [и автор соответствующего раздела] Р. Шипов. М., 2001. С. 319–324.

⁴ Пастернак Б. Доктор Живаго: Роман. М., 1991. С. 482.

⁵ Подробный анализ песни см. в отдельном эссе в кн.: *Аннинский Л.* Барды. Изд. 2-е, доп. Иркутск, 2005. С. 29–49.

⁶ Фонограммы опубликованы, в частности, на компакт-дисках: *Весь Высоцкий: На 30 CD. Диск 16. Тихорецкая. 1999. SLR 0172; Высоцкий В.* На Колыме. 1997. SLR 0089.

⁷ Ср. в «вагонной» песне «Это было под городом Римом...»: «...Но однажды мне пуля-злодейка / Отстрелила способность мою» (Антология студенческих, школьных и дворовых песен / Сост. М. Баранова. М., 2007. С. 563). Кстати, другое двустишие из этой песни было напето Высоцким в фильме «Короткие встречи».

⁸ См.: *Свиридов С.В.* О жанровом генезисе авторской песни В. Высоцкого // *Мир Высоцкого: Исслед. и материалы.* [Вып. I.] М., 1997. С. 76–78.

⁹ Отмечено в комментарии к песне в кн.: *Высоцкий В.С.* Сочинения: В 2 т. / Составление, подготовка текста и коммент. А.Е. Крылова. М., 1991. Т. 1. С. 592. Далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием (в скобках) только номера тома и страницы. Ссылки на произведения Кристи – Охрименко – Шрейберга даются по изданию: *Охрименко А.П.* Я был батальонный разведчик... / Сост. Е. Калинин, А. Костромин; Предисл. Е. Калинин. М., 1999, – и нами не оговариваются. Отдельные слова или краткие цитаты из поэтических текстов даются курсивом без кавычек.

¹⁰ Об этой особенности творчества барда данного периода см. подробнее: *Кулагин А.* Поэзия В.С. Высоцкого: Творч. эволюция. 2-е изд., испр. и доп. М., 1997. С. 51–57.

¹¹ В нашу гавань заходили корабли: Песни / Сост. Э.Н. Успенский, Э.Н. Филина. М., 1996. С. 58. Курсив наш.

¹² Об оппозиции *лево – право* в поэзии Высоцкого см.: *Скобелев А.В., Шаулов С.М.* Владимир Высоцкий: мир и слово. 2-е изд., испр. и доп. Уфа, 2001. С. 127–135.

¹³ См.: *Свиридов С.В.* Указ. соч. С. 83.

¹⁴ См.: *Кулагин А.* Высоцкий слушает Анчарова // *Кулагин А.* Высоцкий и другие: Сб. статей. М., 2002. С. 58.

¹⁵ См.: *Шилина О.Ю.* О рассказе А. Платонова и балладе В. Высоцкого. Нравственно-психологический аспект // *Шилина О.Ю.* «Там все мы – люди»: В поэтическом мире Владимира Высоцкого. Статьи разных лет. СПб., 2006. С. 159–166.

¹⁶ «Батальонный разведчик... А мог ли быть, скажем, ротный? <...> Ротный – что-то слишком уж прибитое к земле <...> Полковой – высоко заносится <...> А батальонный – то самое, серединное, центральное, коренное, батально-окопное, неизбывное, народное, боевое» (*Аннинский Л.* Указ. соч. С. 30). Любопытно, что вместе с героем песни Высоцкого «Разведка боем» (1970) на задание отправляется *парнишка... из второго батальона* – значит, из другого, не из того, в составе которого воюет сам герой. Это не очень правдоподобно (сколько же батальонов выстроились в начале песни, когда вызывают *добровольцев, готовых провести разведку боем?*), но зато выдает возможную под-сознательную оглядку все на ту же песню трех соавторов.

¹⁷ *Скобелев А.В.* Образ дома в поэтической системе Высоцкого // *Мир Высоцкого: Исслед. и материалы.* Вып. III. Т. 2. М., 1999. С. 119.

¹⁸ См. подробнее: *Кулагин А.* Поэзия В.С. Высоцкого. С. 122–160.

¹⁹ Показательно, что из песни этого же времени «Штормит весь вечер, и пока...» (1973) поэт изъясил куплет как раз «мстительного» содержания (см.: 1, 622).

²⁰ См., например: *Театральный роман Владимира Высоцкого* / Сост. А. Петраков, О. Терентьев. М., 2000. С. 101.

²¹ *Свиридов С.В.* Указ. соч. С. 82.

²² См., например: *Живая жизнь: Штрихи к биографии Владимира Высоцкого* / Интервью и лит. запись В. Перевозчикова. [Кн. 1.] М., 1988. С. 112, 118–119.

²³ Там же. С. 40.

²⁴ Цит. по тому же источнику (с. 40).

²⁵ *Абрамова Л.* Факты его биографии / Интервью и лит. запись В. Перевозчикова. М., 1991. С. 44.

²⁶ Фонограмма включена в альбом: *Высоцкий В.* На Колыме.

²⁷ Цит. по: *Сарнов Б.* Интеллигенция поет блатные песни... С. 374. Этой грани творчества Алешковского был посвящен доклад А.Ю. Сорочана на Ищуковских чтениях в Тверском госуниверситете в 2006 году.

²⁸ Фонограмма опубликована: Высоцкий В. Летит паровоз. 1998. SLR 0129.

²⁹ См.: «А ну, отдай мой каменный топор...»: Генезис одной песни / Сост. Р. Зеленая // Вагант. 1992. № 5. С. 8.

³⁰ О циклизации в творчестве Высоцкого см., например: *Рудник Н.М.* Проблема трагического в поэзии В.С. Высоцкого. Курск, 1995. С. 136–202; *Доманский Ю.В.* Жанровые особенности диалогии в поэзии В.С. Высоцкого // Мир Высоцкого: Исследования и материалы. Вып. V. М., 2001. С. 335–344.

³¹ У этой песни есть и гораздо более близкий по времени возможный источник – песня Ю. Визбора «Безбожники» (1965); см. об этом подробнее: *Кулагин А.В.* Из историко-культурного комментария к произведениям В.С. Высоцкого. С. 135–137. Любопытно, что трагестийная версия древнеримской темы есть и в творчестве А. Охрименко, в написанной уже без соавторов песне «Муций Сцевола» – песне сравнительно поздней (хотя и не имеющей точной датировки) и потому Высоцкому вряд ли известной. Кстати, в этой же песне Охрименко звучит очень «высоцкий» мотив взаимоподмены *правой* и *левой* – только у Высоцкого подмены не *руки*, как у Охрименко, а *ноги* («Песня про прыгуна в высоту», 1970).

³² См. подробнее: *Кулагин А.* «Сначала он, а потом мы...»: Крупнейшие барды и наследие Александра Вертинского // Голос надежды: Новое о Булате Окуджаве. Вып. 2. М., 2005. С. 342–348.