

**«Природа смеха» в творчестве В.Высоцкого  
(художественная симптоматика  
«похмельного синдрома» в стихотворении  
«Общаюсь с тишиной я...»)**

«Общаюсь с тишиной я...» — одно из последних стихотворений Владимира Высоцкого, в предчувствии смерти размышлявшего над тем, «что спеть, представ перед Всевышним». Интересно, что подведение своего рода итогов жизни сопровождается в этом стихотворении взрывами гомерического хохота, заглушающего все прочие звучащие в тексте интонации и не смолкающего от первого до последнего слова и вздоха. Одно только слово «смех» и производные от него, а также слова, образованные от других корней, но обозначающие смеховые действия и обертоны («ухмыляюсь», «хихикали»), повторяются в этом стихотворении, состоящем из четырнадцати строф, четырнадцать (!) раз.

Что стало причиной этого ураганного веселья и какова его «природа»?

Сразу следует отметить, что самое «смешное» стихотворение Высоцкого является в то же время и одним из самых «темных», неясных его стихотворений. При этом его «темнота» отличается от соответствующих «темных» мест в других произведениях поэта, для «просветленности» которых читателю может не хватать знания фактов из жизни самого поэта или его окружения либо знакомства с литературными и другими источниками, присутствующими в текстах стихов и песен в виде неявных ссылок, аллюзий<sup>1</sup>.

«Темнота» данного стихотворения — явление, вообще мало свойственное лирике Высоцкого и поэтому пока не получившее в литературе о поэте пока что никакого освещения. Пишущим о нем исследователям Высоцкий чаще представляется «экстравертом, для которого вещественный мир всегда осязаем» и тексты которого «открыты для всех, понятны даже тем, кто раньше не читал ни одной строчки из поэтического наследия России»<sup>2</sup> (Д.Смит).

«Открытым, здоровым, направленным на слушателей, а не на самого себя»<sup>3</sup> представляется большинству исследователей и смех в лирике Высоцкого.

---

\* © Перепелкин М.А., 2004.

Теме смешного в творчестве поэта посвящен целый раздел в одном из выпусков альманаха «Мир Высоцкого»<sup>4</sup>. В пяти статьях, собранных под заголовком «Человеческая комедия», анализируются различные аспекты «смешного»: каламбур в поэзии Высоцкого (О.В.Рисина), сатирическое начало в его песнях (Т.С.Волкова), проблема соотношения уровней текста, подтекста и контекста в «юмористических» песнях (И.Н.Намакштанская и другие), отдельные приемы создания сатирического (А.С.Ананичев), — одним словом, поднимаются самые разные проблемы и вопросы, решаемые, впрочем, в одном и том же ключе. Авторы всех статей сближает точка зрения на смех Высоцкого как на то, что «рождается “на миру” и активно включает этот мир в соучастие, в осмеяние, в том числе и самих смеющихся»<sup>5</sup> (В.И.Бахмач).

Прежде чем перейти к доказательству того, что это не совсем так и «смех» Высоцкого может не иметь приторно-сладкого вкуса сатирической приправы, приведу еще одну цитату из исследования о творчестве поэта. «...Сатирический подход к выражению мира во всей его целостности стал отличительной особенностью поэзии В.С.Высоцкого. Начиная с “блатного” цикла и завершая философской лирикой поэт доказал, что способен ставить сложные вопросы, на которые современники должны самостоятельно дать ответы. Его смех стал значительным явлением в поэзии 60-70-х годов, свидетельствующим о появлении закономерного звена между русской литературой, прерванной тоталитарным режимом, и литературой, изгнанной в диссидентство. Уходя из жизни, поэт завещал нам не предаваться лишь скорби по поводу социальных изъянов, а смеяться над ними в полную силу»<sup>6</sup>.

Итак, Высоцкий — поэт, доказавший то, что ни в каких доказательствах не нуждается (ибо если не с постановки сложных вопросов, то с чего же еще начинается поэт?) и завещавший такие очевидные и несущественные азбучные истины, которые неловко произносить даже начинающему автору, не говоря о человеке, подводящем итог жизни и творческих исканий?

Такому упрощенно-поверхностному пониманию мировидения и художественной системы поэта сопротивляются несколько обстоятельств, и прежде всего — сам Высоцкий, в рассматриваемом стихотворении предостерегающий любителей «здоровой кулинарии»: «Природа смеха — разная, — / Мою вам не понять»<sup>7</sup>.

«Темнота» стихотворения «Общаясь с тишиной я...» (2,184-185) проистекает из внезапно открывшегося поэту необычного ракурса видения

мира, обернувшегося к человеку теми его сторонами, которые до сих пор были скрыты от говорящего. Созерцая бытие в новом, непривычном свете, поэт с трудом подыскивает в старом художественном арсенале слова и формы, способные хотя бы приблизительно передать смысл его новой онтологической чувствительности. Отсюда «темнота» стихотворения должна быть понята как смена психофизиологической и художественной перспективы видения мира, как поиск поэтом «другого» языка, для понимания которого недостаточно той традиционной «кулинарной рецептуры», которой пользуются авторы имеющихся статей о «смехе» Высоцкого.

Рассматриваемое стихотворение принадлежит к числу тех текстов поэта, которые условно могут быть названы «больничными», так как пребывание лирического субъекта в больнице (или в других учреждениях «медицинского профиля»: в психиатрической клинике, в медвытрезвителе и т.п.) в качестве пациента является отправной точкой и сюжетным стержнем всех входящих в эту группу произведений. Конкретный «диагноз», с которым носитель лирического сознания вновь и вновь оказывается в палате, в каждом случае разный. Общим является то, что это всегда или психическое заболевание — истинное либо мнимое («Мой диагноз — паранойя, / Это значит — пара лет!», «Правда, мы — шизофреники!»), или наркологический недуг, чреватый отклонениями психического характера («Я лежу в палате наркоманов, / Чувствую — сам сяду на иглу», «Но лежу я в отделенье невро- / Патологии... Те, кто пьют, — у них сплошные нервы / Вместо печени»).

В группу «больничных» текстов входят стихотворения, написанные в разные годы — с 1967 по 1980. Одним словом, точка зрения человека с патологией психики или склонного к патологии такого рода, апробированная поэтом в раннем творчестве, в дальнейшем еще не раз задействовалась им для того, чтобы свести счеты с «нормальным» в себе.

Последнее такое сведение счетов состоялось, как уже было сказано, за несколько месяцев до смерти в самом «смешном» стихотворении Высоцкого.

Лирический субъект стихотворения «Общаюсь с тишиной я...», как можно понять по нескольким рассеянным по всему тексту намекам (например, «ушат» воды, который выливает «голый» на «голового»), находится в медвытрезвителе в состоянии сильнейшего алкогольного опьянения. Полуобморочное изредка сменяется прояснением сознания, и тогда в сферу рефлексии говорящего проникают какие-то детали окружающего его мира и происходящих рядом с ним событий.

Само же сознание лирического субъекта работает непрерывно, и в конечном счете в нем вызревает совершенно новая концепция действительности — иной действительности и иного способа поведения в ней человека.

Проводником в это инобытие, обретенное носителем сознания, а с другой стороны — спутником последнего, оказывается «смех».

С первых же слов рассматриваемого текста становится очевидным совмещение в нем двух противоположных, с обывательской точки зрения, эмоций — страха и веселья, мирно уживающихся в психоэмотивном восприятии мира лирическим субъектом. Носитель сознания, не задумываясь, опровергает обычно принимаемый на веру тезис о несовместимости смешного и страшного, кажущийся обывателю очевидным и поэтому свернутый им в присказку: «не до смеха». С первых слов стихотворения Высоцкий доказывает несостоятельность этого тезиса, делая это как бы попутно, не декларируя своего несогласия с тем, что общепринято, и только в последней строфе он эксплицирует свою точку зрения в текст: «И было мне до смеха — / Везде, на все, всегда!»

Такое тесное соседство и взаимопереплетение смешного и страшного, интерпретируемое «нормальным» человеком только с помощью обывательского умозаключения о том, что некто «не в своем уме» (как сниженный фразеологический вариант — «съехала крыша»), составляет сюжетную основу первых шести строф стихотворения.

Оппозиция «смешного» и «страшного» в этих шести строфах претерпевает различные метаморфозы, выражающиеся в сокращении либо — в увеличении дистанции между составляющими ее сторонами, а также в смене типов отношений, в том числе причинно-следственных, между «смешным» и «страшным». Итогом всех метаморфоз и превращений «смеха» в «страх» и наоборот становится неизбежный вывод читателя о мнимой противоречивости ужаса и веселья, в чем был с самого начала уверен лирический субъект.

Начиная с седьмой строфы в развитии лирического сюжета происходит заметный поворот: взаимодействие «смешного» и «страшного» достигает той критической отметки, после которой по определению должна наступить развязка. В новой парадигме мировосприятия, открывшейся лирическому субъекту, смех поглотил все ужасное, сделавшись единоличным хозяином психоэмотивного состояния носителя сознания. Поэтому на место антиномичной пары «смех — страх» теперь выходит другая, более актуальная для лирического субъекта: смех «мой» и «чу-

жой», «ваш». Разграничению «своего» и «чужого» смеха и прояснению природы первого посвящены строфы с восьмой по четырнадцатую.

При этом в природе «смеха» самого лирического субъекта в седьмой строфе тоже происходит перелом. Тот «смех», которым носитель сознания «смеялся» раньше, до этой строфы, и его теперешний «смех», «смех» седьмой-четырнадцатой строф, не имеют или почти не имеют между собой ничего общего.

Построфно то, о чем говорилось выше, выглядит следующим образом.

В первой строфе «смех» возникает вопреки «страху», как попытка уйти из страшного сегодня в смешное вчера («воспоминания»). Но в то же время «смешное» оказывается продолжением «страшного», возникает как следствие «боюсь», — после запятой, отделяющей «страшное» от «смешного».

В следующей, второй, строфе «смех» и «страх» уравниваются между собой в качестве возможной причины «тряски» — необычного психофизиологического состояния, испытываемого лирическим субъектом. «Смех» здесь выдвинут на первую позицию, предшествует «страху», но, скорее всего, это связано не с внутренне изменившейся динамикой отношений «страшного» и «смешного», а со стремлением автора, что называется, «сбить с толку» читателя. Автору нужно убедить читателя в том, что между взрывами хохота и воплями отчаяния нет и не может быть никаких устойчивых причинно-следственных связей, так как отношения между ними не носят каузального характера, ибо «смех» и «страх» — синонимы, разные названия одного и того же.

В третьей строфе «страшное» спрятано внутрь, передано с помощью достаточно туманного перифраза. Смысл трех, составляющих перифраз, компонентов окончательно проясняется только при их суммировании: «капля в море», «кадр в кино», «запертые двери» означают растворение в потоке дней-кадров, безвозвратный уход в некое — иное — пространство, в инобытие.

«Смех» здесь звучит «под занавес», в о п р е к и очевидному, но это в о п р е к и — не такое, как двумя строфами выше. Вместо принципиального и недвусмысленного противопоставления «смешного» и «страшного» в третьей строфе теперь слышится робкое «а все-таки», да и то не столько противопоставленное переданному с помощью перифраза ужасному, сколько — вытекающее из него. «Страх», а еще точнее — то, чего боялся лирический субъект, так сказать, с в е р ш и в ш и й с я ужас, оказался шире «смеха», вобрал в себя «смешное».

В четвертой строфе «страх» эксплицирован, но теперь это и впрямь «ужас», являющийся как бы высшей ступенью «смеха»: «смешно до ужаса».

Количественно четвертая строфа — самая «ужасная» в стихотворении: слово «ужас» встречается в ней дважды. Краски сгущаются даже на фонетическом уровне аллитерацией на звонкий шипящий *ж* (*кружатся — ужаса — ужас*) плюс глухой вариант этого шипящего *ш* (*смешно*). Недоброе «жужжанье» строфы вмиг разносится по «больничным» коридорам стихотворения, в которых до этого стояла почти абсолютная тишина, изредка нарушаемая восклицаниями врачей во второй строфе (сверхсистемное ударение на первом слоге второго стиха — яркое тому свидетельство: «Как? Залпом?..») и лязгом дверных засовов в третьей (пять сонорных *р*).

«Смех», возникающий в третьей строке четвертой строфы, становится следствием двух предыдущих — «страшных» — строк, в которых, между прочим, речь идет о «рое воспоминаний». Читатель помнит, что тремя строфами выше «воспоминания» были источником «смешного», а не «страшного». Новый статус «воспоминаний» окончательно запутывает все причинно-следственные нити, наметившиеся было между «смехом» и «страхом». Выходит, что специально вызванные «смеха ради» в первой строфе, чуть ниже те же самые воспоминания приводят в ужас, и уже теперь от них надо спасаться с помощью «смеха».

В конце четвертой строфы лирический субъект внезапно решает прояснить «природу ужаса», которая, по-видимому, в отличие от «природы смеха», не р а з н а я и понятная — с той, правда, оговоркой, что понятна она не более, чем все остальные темные места в стихотворении. Вдруг выясняется, что «ужас» лирического субъекта сопоставим с «геморроем».

Почему «геморрой»? Упоминание об этой «смешной» болезни снимает кошмар подозрений, возникших у читателя, почти уверенного в том, что в предыдущих четырех строфах идет речь о смерти лирического субъекта, ставшей для него неотвратимой реальностью. Теперь, когда смерть заменяется «геморроем», «страшное» в мгновение ока превращается в «смешное».

«Геморрой» в конце четвертой строфы заставляет вернуться к ужасному и веселому в предыдущих стихах, бросая новый отсвет на «запертые двери», на самое слово «запор», на вздохи врачей и на состояние лирического субъекта, которого «трясет». Если все описанное поэтом выше — всего лишь симптоматика геморроя, то «смешными» кажутся уже не столько признания лирического субъекта, сколько наивные пред-

положения самого читателя, спутавшего боли в заднем проходе, возникшие, вероятно, в результате переохлаждения уснувшего «под забором» человека, то ли с танатологическим страхом, то ли — с апокалипсическим ужасом.

Однако «геморрой» не отменяет «страха» вообще, а лишь на время несколько ослабляет его. Если можно так выразиться, «геморрой» оказывается только одним из «ужасов» лирического субъекта, но далеко не единственным. Это видно из дальнейшего разворачивания лирического сюжета.

В пятой строфе «смешное» и «страшное» находятся почти что в синонимических отношениях: и то, и другое вызывается к жизни «виденьями». Следует подчеркнуть, что это наиболее «темная» в стихотворении строфа, сопротивляющаяся расщеплению и интерпретации. Лирический субъект говорит в ней намеками, не исключаящими, а, напротив, предполагающими возникновение целой сферы читательских допущений, причем таких, которые не претендуют на совпадение с авторскими коннотациями, а хороши сами по себе, в статусе непроверяемых и недоказуемых гипотез.

Речь идет, например, о «величине» видений: «Виденья все теснее — / Страшат величиной». Читателю остается только гадать, что собою представляет эта «величина», сопоставима ли она с «теснотой» или означает нечто иное? Не меньше вопросов рождает третья строка и следующая за ней четвертая: «То с нею я — то с нею, — / Смешно, иначе — ной!».

Кто или что эти «с нею»: женщины, жизнь и смерть, пригрезившиеся в бреду фантомы? Этот и другие вопросы остаются без ответа, так как, стоя в дверях новой, приоткрывшейся ему реальности, лирический субъект не расставляет точки над *i*, а торопливо подбирает аналогии, стремясь запечатлеть новый опыт мировидения.

В шестой строфе «смех» поглощает все «страшное» и «ужасное», что мучило носителя сознания и не давало ему покоя. «Страх» не исчезает, а становится частью «смеха», растворяется в нем: затаившись в «ожидании», он крадется по следу, проложенному «смехом».

Перераспределению функций «смешного» и «страшного» в шестой строфе сопутствуют и другие внутритекстовые метаморфозы. В частности, лирический субъект опровергает кое-что из того, что было сказано им ранее. Во всяком случае, именно такое впечатление складывается у читателя, почти примирившегося с мыслью о том, что: а) носитель лирического сознания «не в себе», б) так как у него закрыты глаза и при

этом он нечто видит, он или спит, или находится в состоянии, близком к сонному.

Вопреки этим читательским ощущениям лирический субъект в начале шестой строфы заявляет, что: а) у него «здоровье бычье» и б) он «не спит». Состояние бодрствования и «здоровье» в сознании лирического субъекта прочно связаны между собой: здоровье, с одной стороны, является следствием того, что называется «сна ни в одном глазу», с другой — провоцирует это состояние.

После подобного заявления лирического субъекта читателю становится еще труднее интерпретировать с точки зрения «здравого смысла» некоторые пассажи стихотворения, вроде «Витаю там и тут...». «Не сплю», абсолютно «здоров» и при этом — «витаю».

Чтобы понять, в чем тут дело, необходимо принять во внимание особую функцию образа «сна» (как и его отсутствия) в творчестве Высоцкого.

В 1968 году Высоцким была написана повесть «Дельфины и психи», впервые опубликованная двенадцать лет спустя парижским журналом «Эхо» под названием «Жизнь без сна»<sup>8</sup>. Как это видно из заголовка, данного редакцией журнала, тема «сна», а точнее его отсутствия, играет в этой повести весьма значительную роль.

В повести два плана: действие первого происходит в океанариуме, где взбунтовавшиеся дельфины высказывают свое возмущение действиями людей и даже выдвигают им ультиматум, в котором требуют «ввести сухой закон для научных работников», «закрыть все психиатрические клиники и лечебницы» и т.п. Второй план — заниски сумасшедшего, не раз и не два сетующего на то, что он теряет способность спать. Последней стадией в развитии его психического заболевания оказывается полная утрата этой способности — «жизнь без сна». Последнее означает, что с некоторого момента все происходящее воспринимается героем повести иначе, чем остальными («Ага, моя тайна!» — говорит сам с собой сумасшедший Высоцкого, радуясь тому, что он нашел-таки выход из сложившейся «бессонной» ситуации, сформулировав новую концепцию жизнеощущения — «жизни без сна»).

Из контекста повести видно, что «сон» имеет в ней значение, которое шире биологической функции человеческого организма. По сути, «сон» является доказательством того, что человек как носитель сознания не тождествен воспринимаемой им реальности, способен продуцировать некое иное бытие, отличное от эмпирического прототипа. Утрата этой способности означает утрату «ума», понимаемого как то, что «от-



слаивается» от реальности, данной человеческому созерцанию с помощью органов чувств. Таким образом, «жизнь без сна» в словаре Высоцкого является перифразом сумасшествия.

К концу шестой строфы читателю становится окончательно ясно, что ни о каком здоровом смысле применительно к развитию лирического сюжета стихотворения больше не может идти речи. Результатом метаморфоз «смешного» в «страшное» и наоборот становится обретение лирическим субъектом новой точки зрения на происходящее в мире. Это точка зрения безумца — единственная, которая адекватна ситуации, когда «смех» и «страх» являются одним целым.

Анализ генеалогии «смеха» в седьмой строфе начинается с ответа на вопрос, заданный «халатом».

Изначально «халат» — это образованное метонимическим способом обозначение врача, одетого в халат. Правда, в новой системе мировосприятия, обходящейся без «здорового смысла», метонимия становится буквальной: с языкового уровня она проникает на уровень называемых явлений, в результате чего языковая двусмысленность, присутствующая в любом тропе, растворяется в однозначности явлений нового порядка. Говоря другими словами, описываемые в седьмой строфе действия и впрямь совершает «халат», а не одетый в него человек.

Буквализация метонимии в седьмой строфе — следующее звено в цепи, берущей начало строфой выше, в констатации нового — бессонного — состояния. Как уже было сказано, лишившись «сна», человек оказывается в новой для него ситуации «одномерного» мировосприятия, когда контакт человека и мира остается без своей тени — продуцируемого человеческим сознанием во «сне» образа мира. Заданная одномерная модель распространяется и на следующую, седьмую, строфу, в которой происходит слияние вещественной реальности с языковой: так метонимия обретает новый статус.

Седьмая и восьмая строфы делят стихотворение на две равные и вместе с тем — «разные» части. «Разные» — прежде всего по тому, какая в них выстраивается система координат мироощущения лирического субъекта. Если выше лирический субъект, как и все, кто его окружает, изо всех сил стремился сохранить привычное мироощущение, то теперь он смотрит на него извне. Именно поэтому на вопрос «халата», все усилия которого обычно направлены на то, чтобы вернуть человека из обморочного инобытия к жизни, лирический субъект декларативно заявляет, что «природы» его «смеха» «халату» не понять.

Ведь «смех», с которым «халат» привык иметь дело — это «смех» живого человека, радующегося тому, что ужас смерти хотя бы на время отодвинулся от него, перестал пугать своей черной бездной. Таким был «смех» лирического субъекта в первой части стихотворения. А теперь его «смех» вобрал в себя «ужас» инобытия, и он не отдаляет переход в иную форму существования, а, напротив, напоминает о неотвратимости этого перехода.

В двух следующих строфах «смех» не слышен, но это совсем не значит, что его нет. Обладая «другой» природой, как было заявлено самим смеющимся строфой выше, он может проявляться по-другому, не так, как мы привыкли его осознавать.

В девятой строфе окончательно рассеиваются читательские подозрения по поводу того, что речь идет не о простой болезни носителя сознания (например, о «геморрое»), а о близкой смерти. Лирический субъект нигде не говорил об этом раньше, поскольку находился «внутри» жизни, занимающей пространство между двух осей координат — «смеха» и «страха». Теперь, когда оси координат соединились для него в одну, он почти что бесстрастно озирает «жизнь-алфавит» и находит свое место в ней, приближающееся к концу. «Малиновый плащ» — перифраз, за которым скрывается страшное слово «гроб»<sup>9</sup>, это в нем «уйдет в это лето» лирический субъект.

Десятая строфа является как бы поздним отголоском первой — «внутрижизненной» — части стихотворения. Как в последнем судорожном глотке воздуха, в ней царит грамматическая суматоха, передаваемая следующими друг за другом глаголами разных временных форм («придержусь» — «побеспокою» — «сжимаю») и сумбур на уровне рифм (все четыре стиха оканчиваются местоимением «я»).

Следующие за этой четыре строфы пронизаны «смехом», приоткрывающим путь в инобытие. Это не «смех» по какому-либо поводу, а «смех» вообще — как знак такой формы человеческого бытия, которой не угрожает исчезновение, распад, ужас тления.

В последних строфах особенно заметна двусмысленность текста, заложенная в него Высоцким и являющаяся конструктивной для развития лирического сюжета стихотворения. Восприятие мира носителем сознания колеблется между трезвым и пьяным состоянием последнего, в то же время колеблясь между привычным бытием («жизнь») и инобытием (состояние, близкое к «смерти»).

Эти два вида колебания («трезвый — пьяный», «живой — мертвый») взаимодействуют и рожают третий, занимающий пространство между

двумя первыми. В результате то «похмельный синдром» лирического субъекта перерастает границы алкогольного отравления, выводя к философским обобщениям, то философские умозаключения носителя сознания превращаются в пьяный бред. В свою очередь читатель, не умеющий сразу различить, с чем он имеет дело на этот раз — с бредом или с философией, снова и снова оказывается в «смешном» положении, приняв пьяницу за пророка или наоборот, и вынужден в конечном счете «смеяться вообще», оставив попытки идентификации «смешного».

Таким образом, «смех» Высоцкого перерастает границы текста и оказывается в новом для него пространстве между текстом и читателем.

### Примечания

<sup>1</sup> Примером неясностей первого рода может послужить строка из песни «Большой Каретный» про «черный пистолет». В телепередачах и в воспоминаниях о Высоцком друзья и знакомые поэта не раз делились своими предположениями о том, что за пистолет имел в виду автор песни, кому именно он принадлежал и т.д. Что касается контекстуальных неясностей, то в основном они касаются скрытого цитирования Высоцким других авторов, причем очень часто — не вполне осознанно даже для него самого. О нескольких цитатах такого рода (н-р, из Мандельштама) идет речь в моей статье «Я не то что схожу с ума», но «чувствую - уже хожу по лезвию ноже»: «синдром сумасшествия» в творчестве Высоцкого и Иосифа Бродского // Творчество Владимира Высоцкого в контексте художественной культуры XX века. Сборник статей. Самара, 2001. С.84-94.

<sup>2</sup> Смит Д. Полоса русской поэзии 1960-1970-х: Бродский и Высоцкий // Мир Высоцкого: Исследования и материалы. Вып. III. Т.2. М. 1999. С.291.

<sup>3</sup> Смит Д. Там же.

<sup>4</sup> Мир Высоцкого: Исследования и материалы. Вып. III. Т.2. М. 1999. С.226-263.

<sup>5</sup> Бахмач В.И. Пути смеха Высоцкого // Мир Высоцкого: Исследования и материалы. Вып. III. Т.2. М.: ГКЦМ В.С.Высоцкого, 1999. С.234.

<sup>6</sup> Бахмач В.И. Указ.соч. С.238.

<sup>7</sup> Это и другие стихотворения В.Высоцкого цит. по изданию: Высоцкий В. Сочинения: В 2-х т. М.: Художественная литература, 1991. В скобках указываются номер тома и страница.

<sup>8</sup> Об этом: Высоцкий В. Указ.соч. Т.2. С.512.

<sup>9</sup> Похожим образом «гробы» перифрастически заменяется «деревянными костюмами» в «Песне Бродского», написанной В.Высоцким для фильма «Интервенция».