

СТИХ В.С. ВЫСОЦКОГО В КОНТЕКСТЕ БЛАТНОГО ФОЛЬКЛОРА

Впервые проводится сопоставление стиха Высоцкого и блатного фольклора с точки зрения метрики. Материал осмысливается в синхроническом и диахроническом аспектах. Делаются выводы типологического и генетического планов.

Проблема «Высоцкий и блатной фольклор» была впервые поставлена в отечественном литературоведении в начале 90-х годов XX в. Одними из первых к ее изучению обратились А.В. Скобелев и С.М. Шаулов (1). В дальнейшем она разрабатывалась исследователями А.В. Кулагиним (2), В.И. Новиковым (3), а также Л.Г. Кихней и Т.В. Сафаровой, И.А. Соколовой, Н.Г. Колошук, Б. Немчик и др. (4). В этих работах сопоставление осуществлялось на уровне тематики, мотивов, жанров, лексики и др. Насколько нам известно, сравнение стиховых форм Высоцкого и блатного фольклора никем не проводилось. Таким образом, проблема «Стих Высоцкого в контексте блатного фольклора» ставится впервые. Для ее решения нами проведен анализ стиховых форм блатного фольклора по изданию: В нашу гавань заходили корабли. Песни. / Сост. Успенский Э.Н. – М.: Омега, «Денис Альфа», 1995. – 384 с.¹ Материалом исследования являются 532 текста (21651 строка) Высоцкого и 278 текстов (8091 строка) блатного фольклора. Сопоставление проводится в аспекте **метрики** по следующим параметрам: а) соотношение классических (КЛ) и неклассических (НКЛ) форм; б) метрический репертуар; в) пропорции монометрии (МК) и полиметрии (ПК).

Статистические данные **соотношения классических и неклассических форм** приводятся в таблице 1.

Таблица 1. Соотношение КЛ и НКЛ

	% текстов у Высоцкого	% строк у Высоцкого	% текстов в блатном фольклоре	% строк в блатном фольклоре
КЛ	88	90,6	84,9	85,8
НКЛ	12	9,4	15,1	14,2
Всего	532 = 100%	21651 = 100%	278 = 100%	8091 = 100%

Нам уже приходилось писать о том, что творчество Высоцкого характеризуется преобладанием классического стиха (5). Из таблицы 1 видно, что классический стих лидирует и в блатном фольклоре. Господство классических размеров, по данным М.Л. Гаспарова, – характерная примета стиха 2-й половины XX в., когда с «/.../ 1935 г. доля неклассических размеров в русском стихе стремительно падает вдвое и более уже не поднимается /.../ Даже выступление Рождественского, а потом Вегина, Сосноры и других поэтов 1950–1970 гг. не изменило общих соотношений» (6). Однако НКЛ используются и у Высоцкого (почти 12%), и в блатном фольклоре (более 15%), и даже в большей мере, чем у многих поэтов-современников. Так, по данным стиховедов фрунзенской школы, у Дудина НКЛ составляют 1,9%, у Заболоцкого – 2,8%, у Твардовского – 3,3%, у Евтушенко – 9,8% (7). Таким образом, активное использование НКЛ – общая особенность стиха Высоцкого и блатного фольклора.

Статистические данные по **метрическому репертуару** Высоцкого и блатного фольклора приводятся в таблице 2.

Таблица 2. Метрический репертуар

	% текстов у Высоцкого	% текстов в блатном фольклоре
Ямб	21,2	19,4
Хорей	11,5	18
Анапест	7,9	11,5
Амфибрахий	3,6	6,9
Дактиль	1,3	3,2
Всего 3-сложников	12,8	21,6
Дольник	2	3,6
Тактовик	3,6	5,7
Акцентный стих	2,8	2,9
Логаэд	2,3	0,4
3 ПА	1,1	2,5
Всего НКЛ	11,8	15,1
ПК	37,8	16,5
ПМФ	4,9	9,4
Всего	532 = 100%	278 = 100%

¹ Выбор именно этого сборника объясняется тем, что он является одним из первых наиболее полных и репрезентативных изданий, о чем свидетельствует обращение к нему современных исследователей (в частности, А.В. Кулагина и Л.Г. Кихней). Более поздние издания дополняются новыми песнями, которые часто написаны уже в конце XX – начале XXI века. Мы же преследуем цель максимального хронологического сближения творчества Высоцкого и блатного фольклора, поэтому и обращаемся к данному изданию. О том, что сборник содержит современные для Высоцкого песни, может свидетельствовать тот факт, что в нем нами обнаружены 2 песни самого Высоцкого – «Рецидивист» и «У тебя глаза – как нож...». В данных случаях мы наблюдаем явление «фольклоризации» авторской песни. Это явление еще раз убеждает в правомерности сопоставления творчества Высоцкого и блатного фольклора, а также свидетельствует о том, что поэт не только испытывал на себе влияние этой традиции, но и сам ее формировал.

В предыдущих работах мы уже писали о том, что в метрическом репертуаре Высоцкого складывается необычная для русской поэзии последовательность: на I месте – ямбы, на II – 3-сложники, на III – хорей (5). Высокий показатель 3-сложных размеров квалифицировался нами как специфическая черта стихового облика поэта и объяснялся влиянием традиции некрасовского стиха. Как показал статистический анализ, эта особенность свойственна и блатному фольклору, в котором 3-сложники обгоняют не только хорей (как у Высоцкого), но и ямбы, становясь лидерами метрического репертуара (21,6% по статистике текстов, 21% по статистике строк). Подобная картина для стиха XX в. – явление уникальное. Исследователь Т.С. Гвоздиковская указывает, что преобладание 3-сложных размеров над 2-сложными встречается только у одного из 40 поэтов второй половины XX в. – у Куныева (8). Примечательно, что Высоцкий внедряет 3-сложники уже в самом начале творческого пути, и в I периоде его творчества они по частоте употребления опережают все метрические формы. В данном случае интересен тот факт, что именно в этом периоде блатная тема, по нашим данным, составляет 72%, т. е. превалирует над остальными. Таким образом, можно говорить о 3-сложниках как об одном из специфических стиховых средств выражения блатной темы, которое находит свое воплощение и развитие в авторской песне Высоцкого.

В предыдущих работах (5) мы уже отмечали тот факт, что 3-сложники в русской поэзии получили балладную экспрессию, и Высоцкий продолжает эту традицию, поскольку многие его сюжетные произведения, написанные 3-сложными размерами, имеют в названии указание на жанр баллады (см.: «Баллада о брошенном корабле», «Баллада о бане» и др.). Наш анализ показал, что в блатном фольклоре эта тенденция также находит отражение (см.: «Баллада о загубленной любви»).

Детальный анализ 3-сложников во многом усиливает типологическое сближение творчества Высоцкого и блатного фольклора. Так, в обоих случаях мы наблюдаем одинаковую последовательность: на I месте – анапест, на II – амфибрахий, на III – дактиль. Такое соотношение объясняется тенденцией эпохи, когда дактиль продолжает убывать, анапест возрастает, а амфибрахий занимает промежуточную позицию (6). Среди

анапеста у Высоцкого и в блатном фольклоре лидирует *анапест 3-стопный*, что также свойственно русской поэзии данного периода, в котором половина всех анапестов – 3-стопники (6). Отметим, что в ряде случаев произведения Высоцкого и блатного фольклора, написанные 3-стопным анапестом, обнаруживают не только метрическое, но и тематическое, жанровое сходство (ср.: «Городской романс» Высоцкого и «Штаны», «Шел вчера я в толпе городской...» из блатного фольклора).

Среди *амфибрахий* у Высоцкого преобладает *разностопный* (см.: «Я женщин не бил до семнадцати лет» и др.). Его частое использование для поэзии советского периода необычно, т. к. этот размер продолжает сокращать употребительность (6). Между тем он разрабатывается в блатном фольклоре, правда, в меньшей степени, чем у Высоцкого (см.: «Шура»). В блатном фольклоре среди амфибрахий лидером выступает более архаичский, восходящий еще к романтической традиции *3-стопный амфибрахий* (см.: «Над озером чаечка вьется»), который во второй половине XX века начинает возрастать (8; 6). Примечательно, что 3-стопный амфибрахий был освоен Высоцким раньше всех остальных – уже в первый год творчества (см.: «Сорок девять дней»), что подтверждает мнение исследователей о влиянии блатного фольклора на раннее творчество поэта (2; 3).

Анализ *дактиля* обнаруживает совпадение лидера в этих формах – это *дактиль разностопный* (см.: «Наши помехи эпохе под стать...» у Высоцкого и «Там, на закате, заря догорает...» в блатном фольклоре). Такое предпочтение объясняется данными Т.С. Гвоздиковской, согласно которым в поэзии 2-й половины XX в. разностопные формы доминируют (наряду с 4-стопными) среди дактилических размеров (8).

Обратимся к анализу 2-сложников. Как отмечалось выше, *ямбы* у Высоцкого занимают первое, в блатном фольклоре – второе место. На этом расхождении в использовании ямбов не заканчиваются. В предыдущих работах мы указывали, что у Высоцкого лидирует *5-стопный ямб* (5): «Я только малость объясню в стихе – / На все я не имею полномочий... / Я был зачат, как нужно, во грехе – / В поту и нервах первой брачной ночи» (Высоцкий, «Мой Гамлет»). В блатном фольклоре преобладает *4-стопный ямб*: «Отелло, мавр венецианский, /

Один домикко посещал / Шекспир узнал про это дело / И водевильчик написал» (блатной фольклор, «Отелло»). Высоцкий следует тенденции времени, поскольку возрастание доли 5-стопного ямба свойственно поэзии советского периода. Блатной фольклор предпочитает 4-стопный ямб – «ведущий размер всех эпох» (6), сохраняющий влияние и в поэзии второй половины XX века. Однако помимо расхождений в аспекте употребления ямбов нами выявлено и типологическое сближение. Статистический анализ показал, что на II месте в обоих случаях оказывается *вольный ямб*. В этом заключается общая специфическая особенность стиха Высоцкого и блатного фольклора, т. к. вольные размеры в указанный период «сходят на нет» (6). Как известно, традиция вольного ямба складывается уже к концу XVIII в. и получает наибольшее развитие в XIX в. Ее яркими представителями, по мнению исследователей, были Жуковский и Пушкин. В то время формируется «жанровый ореол» вольного ямба (9), различаются 3 разновидности: басенный, эпистолярно-элегический и драматический (6). Анализ показал, что эта традиция учтена и у Высоцкого, и в блатном фольклоре. Так, в ряде случаев в произведениях, написанных вольным ямбом, обнаруживается связь с жанром элегии (ср.: «Мне каждый вечер зажигает свечи...» Высоцкого и «Два кольца» из блатного фольклора). Элементы послания обнаруживаются в текстах «Письмо к другу, или зарисовка о Париже» Высоцкого и «Георгины» из блатного фольклора. Однако вольный ямб встречается и в других жанрах, в частности в новеллах (см.: «Тот, который не стрелял», «Смотрины» Высоцкого и блатные песни «На Дерибасовской открылась пивная», «Мальчишка» и др.). Таким образом, у Высоцкого и в блатном фольклоре традиция вольного ямба сохраняется.

Своеобразие стиха Высоцкого и блатного фольклора проявляется на уровне использования 6-стопного ямба. М.Л. Гаспаров отмечает, что в поэзии советского периода этот размер «исчезает почти начисто» (6). Однако он присутствует у Высоцкого, а в блатном фольклоре даже поднимается на IV место среди ямбов. В обоих случаях присутствует свойственная 6-стопному ямбу XX в. опора на традицию романса (ср.: «Она была в Париже» Высоцкого и «Сиреневый туман» из блатного фольклора).

О типологическом сближении Высоцкого и контекста свидетельствуют жанровые предпочтения 3-стопного ямба. Этот размер в обоих случаях является периферийным (5 текстов у Высоцкого, 4 текста в блатном фольклоре). М.Л. Гаспаров отмечает, что 3-стопный ямб характеризуется взаимодействием разнородных тенденций, отсюда – семантическое богатство и жизнеспособность этого размера. Его традиционная сфера бытования – легкая песенная поэзия, затем шуточная, позже – литература детская и уличная (10). Эта традиция получает развитие и у Высоцкого (см.: «Общаюсь с тишиной», «Из детства», «Представление орленком Эдом атаки Гризли»), и в блатном фольклоре (см.: «На острове Таити...»). По данным М.Л. Гаспарова, традиция легкой поэзии угасает к середине XIX в., и тогда обретает популярность балладный 3-стопный ямб с чередованием женских и мужских окончаний. Причем он продолжает существовать и в советское время – не очень заметно, но довольно устойчиво (10). Наш анализ показал, что балладный 3-стопный ямб с чередованием женских и мужских окончаний встречается и у Высоцкого («Баллада о цветах, деревьях и миллионерах»), и в фольклорном контексте («Маруся отравилась»). Таким образом, в аспекте употребления 3-стопного ямба поэт и авторы блатного фольклора выступают продолжателями существующей традиции.

Среди *хореев* у Высоцкого, как отмечалось нами в предыдущих работах (5), лидирует *разностопный хорей*, в блатном фольклоре он замыкает тройку лидеров. Высокий показатель этого размера выходит за рамки предпочтений советской поэзии, в которой разностопные урегулированные размеры «оскудевают» (6). Близким к лидеру у Высоцкого оказывается *5-стопный хорей*, который преобладает в блатном фольклоре. Этот размер – один из самых популярных хореев в поэзии советского периода, достаточно вспомнить произведения того времени «Широка страна моя родная» Лебедева-Кумача и «Катюша» Исаковского (6). Как известно, 5-стопный хорей активно входит в русскую поэзию, начиная с Лермонтова (см.: «Выхожу один я на дорогу», «Утес») и обретает популярность благодаря тому, что его питают две тематики – лирическая и эпическая (6). М.Л. Гаспаров выделяет 5 основных мотивов, создающих «семантический ореол» 5-стопного хореев – это Дорога;

Ночь; Пейзаж; Жизнь и Смерть; Любовь (10). Эти мотивы, по нашим наблюдениям, присутствуют в написанных 5-стопным хореем произведениях Высоцкого и блатного фольклора. Так, мотивы Дороги и Пейзажа встречаются в песне Высоцкого «К вершине» и в блатной песне «Золотоискатель»; мотив Жизни и Смерти – в тексте Высоцкого «Енгибарову от зрителей» и в блатной песне «Есть беседка в городе Черкасы...». В ряде случаев 5-стопный хорей связан с мотивом Любви, темой любовных переживаний (см.: «Я любил и женщин и проказы», «Я все в чаще думаю о судьбах» у Высоцкого и «Любовь», «Не губите молодость, ребяташки...» в блатном фольклоре). Нами выявлен тот факт, что у Высоцкого и в контексте семантическая палитра 5-стопного хороя расширяется: этот размер в обоих случаях часто связан с женскими образами (ср.: «Катерина, Катя, Катерина» Высоцкого и «Сестра» из фольклорного контекста). Примечательно, что женские образы активно используются Высоцким в раннем периоде творчества, когда поэт, как было показано выше, обращался преимущественно к блатной теме, а потом практически исчезают. Таким образом, расширение семантики 5-стопного хороя происходит за счет блатного фольклора, который оказал влияние на творчество Высоцкого. В итоге типологическое сближение поэта и контекста в аспекте употребления 5-стопного хороя выражается в том, что существующая традиция не только сохраняется, но и в обоих случаях продолжает свое развитие.

Проследим функционирование у Высоцкого и в контексте одного из самых разработанных в русской поэзии *4-стопного хороя*, связанного с «народно-песенной традицией» (6). Этот размер у Высоцкого – на III-IV, в блатном фольклоре – на II месте среди хореев. По данным исследователей, в советской поэзии в хорейх пристрастия к 4-стопнику не сохраняет почти никто; а если сохраняет (Тарковский, Жигулин), то тем самым подчеркивает следование классической традиции (6). Таким образом, в блатном фольклоре в большей степени, чем у Высоцкого прослеживается ориентация на книжную поэзию. Нами выявлено семантическое сходство 4-стопного хороя в произведениях Высоцкого и блатного фольклора. Так, в ряде случаев эти произведения относятся к военной теме. Нам уже приходилось писать о том, что в тек-

стах Высоцкого на военную тему 4-стопный хорей становится лидирующим среди хореев, т. е. этот размер является одним из стиховых средств выражения данной темы (см.: «Реже, меньше ноют раны», «Песня о госпитале»). Этот факт мы объясняли «оглядкой» на поэму Твардовского «Василий Теркин» (11). Влияние поэмы ощутимо и в блатном фольклоре (см.: «Вдалеке, в лесах дремучих...», «Чье-то сердце загрустило...», «Из-за гор, из-за карпатских...»). Во многих произведениях Высоцкого и контекста употребление 4-стопного хороя связано с народной тематикой (ср.: «Как во городе во главном...», «Разбойничья» у Высоцкого и «Веребочка» из блатного фольклора). Любопытно, что в двух произведениях, написанных 4-стопным хореем, действие происходит на «прославленной» Высоцким Канатчиковой даче (ср.: «Письмо в редакцию телевизионной передачи «Очевидное – невероятное» из сумасшедшего дома – с Канатчиковой дачи» у Высоцкого и «Балалаечку свою» из блатного фольклора). Этот яркий факт свидетельствует о типологическом сближении Высоцкого и контекста и, по нашему предположению, является фактом влияния поэта на блатной фольклор, поскольку его песня была очень популярна.

Отметим также, что у Высоцкого и в блатном фольклоре присутствуют *7-стопный* и *8-стопный хорей* – сверхдлинные размеры, редкие для классической поэзии и являющиеся, как известно, приметой стиха XX века (ср.: «Запретили все цари всем царевичам», «Пародия на плохой детектив» у Высоцкого и «Все равно война...», «Весенняя песенка» из блатного фольклора).

Детальный анализ *неклассических форм (НКЛ)* выявляет ряд типологических сближений Высоцкого и фольклорного контекста. Так, в обоих случаях используется 5 неклассических форм: тактовик, дольник, акцентный стих, 3-сложники с переменной анакрузой, логаэд. Примечательно, что все эти формы присутствуют у Высоцкого уже в первый период творчества, когда, как отмечалось выше, блатная тема была для него главной. Таким образом, использование указанных форм НКЛ также можно считать одним из специфических стиховых средств выражения блатной темы. Типологическое сближение Высоцкого и контекста усиливается наличием общего лидера среди НКЛ –

тактовика (ср.: «Сначала было Слово печали и тоски...», «Песенка про Козла отпущения» у Высоцкого, «Роза», «Белые туфельки» из блатного фольклора). Преобладание тактовика не свойственно поэзии советского периода, этот размер «не удержался в метрическом репертуаре» (6). В этот период среди НКЛ популярен дольник – «единственный из несиллаботонических типов стиха, получивший в советской поэзии как бы равноправие с классической силлаботоникой» (6). Тенденцию эпохи в большей мере отражает блатной фольклор, в котором дольник – на втором месте (см.: «Беспризорник»), у Высоцкого – на четвертом (см.: «Песня о звездах»). Но главным расхождением в аспекте употребления НКЛ, по нашим наблюдениям, являются сами причины возникновения этих форм. Так, у Высоцкого их внедрение вполне осознанно: перебои ритма, акценты ему необходимы для создания образа: «/.../... Все обиды мои – годы стерли,/ Но живу я теперь как в наручниках:/ Мне до боли, до кома в горле/ Надо встретить того попутчика» (Высоцкий, «Попутчик»). Использование НКЛ в блатном фольклоре часто является не осознанным приемом, а следствием недостаточного владения стихотворной техникой: «Луна озарила зеркальные воды,/ Где с милой гуляли вдвоем,/ Так тяжело и нежно забилося мое сердце –/ Ушла, не сказала ничего.» (блатной фольклор, «Беглец»). Эти наблюдения подтверждаются и при рассмотрении *переходных метрических форм (ПМФ)* – их процент в блатном фольклоре почти в 2 раза выше, чем у Высоцкого (ср.: «О нашей встрече», «Нам вчера прислали» у Высоцкого и «На Варшавском вокзале», «Валентине» в блатном фольклоре). Мы уже отмечали в предыдущих работах, что ПМФ – явление XX в., которое, однако, прогнозировали еще поэты классики, в частности, Пушкин (12). Иными словами, это явление подготовлено всей русской поэзией (5). Эти тенденции отражены и у Высоцкого, и в блатном фольклоре, но в последнем случае использование ПМФ часто связано со слабым владением техникой стиха.

В аспекте использования *полиметрии* нами выявлены как типологические сближения, так и разграничения. Так, процент полиметрии у Высоцкого в 2 раза выше, чем в блатном фольклоре (соответственно 37,8% и 16,5% по статистике текстов). По данным исследователей, во

второй половине XX в. употребления полиметрии составляет от 0,6% у Мартынова до 8,7% у Вознесенского по статистике текстов (7). У «гитарных» поэтов-современников этот показатель выше – 24% (13). Таким образом, блатной фольклор занимает «промежуточную» позицию с точки зрения употребления полиметрии в «книжной» и «песенной» поэзии, а Высоцкий предстает ярким полиметрическим поэтом. Единственное типологическое сближение в этом аспекте заключается в том, что у Высоцкого и в блатном фольклоре используется 3 типа полиметрии: макрополиметрия, микрополиметрия и смешанный тип. Нам уже приходилось писать о том, что у Высоцкого по частотности макро- и микрополиметрия примерно одинаковы (14). В блатном фольклоре явным лидером выступает макрополиметрия, представляющая собой в большинстве случаев чередование куплетов и припевов, написанных разными размерами (см.: «Таганка» и др.). У Высоцкого и в блатном фольклоре на III месте смешанный тип, когда отдельные звенья макрополиметрии представляют собой микрополиметрию (ср.: «Рецидивист», «Так оно и есть» у Высоцкого и «Цыц вы, шкеты, под вагоном», «Юнга Билл» в блатном фольклоре). Таким образом, в аспекте использования полиметрии Высоцкий и блатной фольклор отражают разные тенденции. Так, блатной фольклор в большей мере продолжает традицию «музыкальной» полиметрии, восходящую к XVIII в., а Высоцкий создает новую стиховую конструкцию, которая вбирает опыт разных эпох: и XVIII в., и XIX в. (обилие и равноправие размеров в ПК), и XX в. (разрастание микрополиметрии).

Проведенное исследование позволяет сделать следующие **выводы**.

1. Типологическое разграничение поэта и фольклорного контекста проявляется в разных предпочтениях: а) среди ямбов у Высоцкого лидирует 5-стопный, в блатном фольклоре – классический 4-стопный ямб; б) в блатном фольклоре активнее разрабатывается распространенный в русской поэзии 4-стопный хорей; в) среди амфибрахий у Высоцкого преобладает разностопный, а в фольклорном контексте – хорошо освоенный русской поэзией 3-стопный амфибрахий; г) Высоцкий активнее использует полиметрию, и в частности микрополиметрию, получившую развитие в XX в., а блатной фольклор отдает

предпочтение формам разработанной в русской поэзии макрополиметрии. Указанные различия демонстрируют, что блатной фольклор в большей мере испытал влияние русской классической поэзии. Анализ показал, что обилие неклассических и переходных метрических форм в блатном фольклоре свидетельствует не о виртуозности, а напротив, о недостаточном владении стихотворной техникой, тогда как у Высоцкого их использование является осознанным приемом и яркой приметой стиха.

2. Типологическое сближение Высоцкого и контекста заключается в следующем: а) в преобладании классических форм; б) в высоком показателе неклассических форм и лидер-

стве среди них тактовика; в) в обилии 3-сложников и господстве среди них анапеста; г) в следовании сложившимся традициям в употреблении 3-стопного, 6-стопного и вольного ямбов; 5-стопного и 4-стопного хореев.

3. Диахронический взгляд на материал показал, что свойственные блатному фольклору особенности (лидерство 3-сложников, обилие НКЛ, использование 5-стопного хореев для характеристики женских образов) отчетливо проявляются в I периоде творчества Высоцкого. Эти наблюдения позволяют перевести типологическое сопоставление в генетический план и сделать вывод о влиянии блатного фольклора на Высоцкого.

Список использованной литературы:

1. Скобелев А.В., Шаулов С.М. Владимир Высоцкий: мир и слово. – Воронеж, 1991.
2. Кулагин А.В. Поэзия В.С. Высоцкого. Творческая эволюция. – М., 1997. С. 14-62.
3. Новиков В.И. Высоцкий – М.: Мол. гвардия, 2002. (Жизнь замеч. людей: Сер. биограф.; Вып. 829). С. 58-67.
4. Кихней Л.Г., Сафарова Т.В. К вопросу о фольклорных традициях в творчестве Владимира Высоцкого // Мир Высоцкого: Исслед. и материалы. Вып III. Т. 1 / Сост. А.Е. Крылов и В.Ф. Щербакова – М.: ГКЦМ В.С. Высоцкого, 1999. С. 72-82; Соколова И.А. Авторская песня: от фольклора к поэзии – М., 2002. С. 104-126; Колошук Н.Г. Творчество Высоцкого и «лагерная» литература // Мир Высоцкого: Исслед. и материалы. Вып V / Сост. А.Е. Крылов и В.Ф. Щербакова. – М., 2001. С. 76-91; Немчик Б. Народно - литературные традиции в творчестве Высоцкого // Мир Высоцкого: Исслед. и материалы. Вып III. Т.1 / Сост. А.Е. Крылов и В.Ф. Щербакова – М.: ГКЦМ В.С. Высоцкого, 1999. С. 100-107; Житенева А.В. Лексический состав поэтического наследия Высоцкого // Мир Высоцкого: Исслед. и материалы. Вып II / Сост. А.Е. Крылов и В.Ф. Щербакова – М.: ГКЦМ В.С. Высоцкого, 1998. С. 148-164; Копылова Н.И. Лирический герой и героиня Высоцкого на RENDEZ-VOUS // Мир Высоцкого: Исслед. и материалы. Вып II / Сост. А.Е. Крылов и В.Ф. Щербакова – М.: ГКЦМ В.С. Высоцкого, 1998. С. 321-331.
5. Фомина О.А. Особенности метрического репертуара песенного и поэтического творчества Высоцкого // Владимир Высоцкий: взгляд из XXI века: материалы третьей междунар. конф. / Сост. Е.Г. Язвикова. – М.: ГКЦМ В.С. Высоцкого, 2003. С. 327-338.
6. Гаспаров М.Л. Очерк истории русского стиха: Метрика. Ритмика. Рифма. Строфика. – М.: «Фортуна Лимитед», 2002.
7. Озмитель Е., Гвоздиковская Т. Материалы к метрическому репертуару русской лирической поэзии (1957-1968) // Науч. труды филолог. ф-та – Фрунзе, 1976. С.113-121.
8. Гвоздиковская Т.С. Судьбы трехсложных размеров в современной поэзии. // Рус. Стихосложение – М.: Наука, 1985. С. 292-300.
9. Матяш С.А. Вольный ямб русской поэзии XVIII-XIX вв.: жанр, стиль, стих / Автореф. дис. ... докт. филол. наук – Л., 1986.
10. Гаспаров М.Л. метр и смысл. Об одном механизме культурной памяти – М.: Российск. гос. ун-т, 2000.
11. Фомина О.А. средства выражения военной темы в поэзии Высоцкого // Мир Высоцкого: Исслед. и материалы. Вып V / Сост. А.Е. Крылов и В.Ф. Щербакова – М., 2001. С. 204-209.
12. Лотман М.Ю., Шахвердов С.А. Метрика и строфика А.С. Пушкина // Рус. стихосложение XIX в. Материалы по метрике и строфике. – М., 1979. С.145-257.
13. Смит Дж. Метрический репертуар русской гитарной поэзии // Взгляд извне. Статьи о русской поэзии и поэтике / Пер. с англ. М.Л. Гаспарова, Т.В. Скулачевой – М.: Языки славянской культуры, 2002. С. 323-342.
14. Матяш С.А., Фомина О.А. Полиметрия Высоцкого // Творчество Владимира Высоцкого в контексте художественной культуры XX века. – Самара, 2001. С. 20-29.