

## СТИХОСЛОЖЕНИЕ В.С. ВЫСОЦКОГО В КОНТЕКСТЕ ТРАДИЦИИ В.В. МАЯКОВСКОГО

**В статье проводится сопоставление стиха двух поэтов на уровне графики, метрики, строфики. Типологический аспект анализа сочетается с генетическим: устанавливается, что В.С. Высоцкий активно разрабатывает яркие стиховые приемы В.В. Маяковского.**

В современном высококоведении существует немало свидетельств того, насколько значимой для Высоцкого оказалась фигура Маяковского. В частности, исследователь Е. Канчуков отмечает, что Маяковский был для Высоцкого в буквальном смысле кумиром, особенно в начале и середине творческого пути [1, с. 35-36]. О том, что поэзия Маяковского всегда представляла для Высоцкого большой интерес, пишет А.В. Кулагин, ссылаясь на воспоминания первой жены поэта И.К. Высоцкой: «<...> он совершенно блистательно <...> читал Маяковского. <...> Я просто умираю со смеху: он прекрасно читал «Баню», «Клопа», и вообще он Маяковского очень хорошо знал. <...> Для меня совершенно в другом ракурсе предстал Маяковский. Там была такая масса юмора». Исследователь приводит также высказывание В.И. Туманова, близко знавшего поэта уже в последние годы жизни: «Знал стихи Маяковского, но оценивал их по-своему, не так, как принято» [2, с. 152]. Кроме того, в 60-е годы Высоцкий участвовал в поэтическом спектакле «Послушайте!» по стихам Маяковского. Такой интерес к творчеству старшего поэта, по мнению многих исследователей, не мог не отразиться на поэзии Высоцкого.

Сегодня уже доказаны факты влияния Маяковского на Высоцкого с точки зрения круга тем, мотивов, образов, жанровой системы, субъектного строя, особенностей поэтического языка, лексики [3]. Из стиховых формантов затрагивалась главным образом рифма: обилие каламбурно-составной рифмы у Высоцкого В.И. Новиков и вслед за ним Г.Г. Хазаггеров объясняли тем, что поэт следует традиции Маяковского [4]. Типологический и генетический анализ стихосложения двух поэтов, насколько нам известно, проводится впервые. Статистический анализ стихосложения Высоцкого выполнен нами

по изданию: Высоцкий В.С. Сочинения. В 2-х т. – М.: Локид-Пресс, 2001. Рассмотрено **532** произведения, **21651** строка. При описании контекста стиха Маяковского нами использованы работы М.Л. Гаспарова [5], В.Е. Холшевникова [6], А.Л. Жовтиса [7; 8], Б.П. Гончарова [9], К.Ф. Тарановского [10, с. 221-233], Е.М. Брейдо [11] и др. Сопоставление стихосложения двух поэтов проводится на уровне **графики, метрики и строфики**.

Большинство исследователей, писавших о Маяковском, отмечают, что он разработал новую графическую систему. Новаторство поэта на уровне **графики** заключается в широком использовании **лесенки** и **столбика**. По данным М.Л. Гаспарова, Маяковский начинает свой творческий путь, используя столбичную графику (см.: «Вот так я сделался собакой», «Следующий день» и др.). Наш анализ показал, что пристрастия «раннего» Маяковского к столбику не оказали влияния на Высоцкого, поскольку этот графический прием у него отсутствует. Однако, как указывает М.Л. Гаспаров, позднее и сам Маяковский отказывается от столбика: начиная с 1923 года поэт избирает излюбленным графическим приемом лесенку. Нам уже приходилось отмечать, что лесенка разрабатывается и у Высоцкого [12]. Согласно нашим подсчетам, **26** произведений Высоцкого имеют лестничную структуру, еще в **80** текстах лесенка употребляется в составе комбинированной графики. Соответственно в целом у Высоцкого нами выявлено **106** случаев использования лесенки, что составляет почти **20%** от общего числа произведений. Таким образом, активное обращение к лестничной графике свидетельствует о типологическом сближении двух поэтов. Сравним *структуру* лесенки Маяковского и Высоцкого. Согласно данным М.Л. Гаспарова излюблен-

ный тип лесенки Маяковского – трехступенчатая лесенка, где первая ступенька короче, а последняя длиннее, т. е. присутствует отрывистое начало и более плавное окончание:

Лошадь  
сказала,  
взглянув на верблюда:  
«Какая  
гигантская  
лошадь-ублюдок».  
Верблюд же  
вскричал:  
«Да лошадь разве ты?!  
Ты  
просто – напосто –  
верблюд недоразвитый»  
И знал лишь  
бог седобородый,  
что это –  
животные  
разной породы.  
(Маяковский, «Стихи о разнице вкусов»)

Как отмечает М.Л. Гаспаров, «<...> этот устойчивый интонационный тип так важен для Маяковского, что в угоду ему он не раз делит строку на «ступеньки» вопреки логическим и синтаксическим связям» [5, с. 392]. По нашим данным такой тип лесенки у Высоцкого отсутствует. Как показал анализ, трехступенчатая лесенка – редкость для поэта, и если даже она встречается (по нашим подсчетам, 7 случаев), то имеет иную структуру:

<...>  
Кричи!  
Загнан в угол зельем, словно  
гончей – лось.  
Молчи!  
У меня давно похмелье  
кончилось.  
Терпи!  
Ты ж сама по дури  
продала меня!  
Тоти!  
Чтоб я чист был, как щенок,  
к исходу дня!  
(Высоцкий, «Банька по-черному»)

В данном примере мы наблюдаем трехступенчатую лесенку, в которой последняя ступенька короче предыдущей. Такой «убывающий» тип, по данным М.Л. Гаспарова, не разрабатывался Маяковским, но получил развитие в поэзии советского периода: именно этому типу лесенки, в частности, отдавал предпочтение Р. Рождественский. У Высоцкого, по нашим наблюдениям, самым распространенным типом оказывается «убывающая» лесенка с плавным началом и отрывистым, импульсивным завершением строки, но состоит она не из трех, а из двух ступенек:

Говорят, что раньше йог  
мог  
Ни черта не брамши в рот –  
год, –  
А теперь они рекорд  
бьют:  
Все едят и целый год  
пьют!  
(Высоцкий, «Песенка про йогов»)

Менее распространенной у Высоцкого оказывается лесенка, в которой две ступеньки приблизительно одинаковы по слоговому объему:

Я еще не в угаре,  
не втиснулся в роль.  
Как узнаешь в ангаре,  
кто – раб, кто – король,  
Кто сильней, кто слабей, кто плохой, кто хороший,  
Кто кого допечет,  
допытает, дождет:  
Летуна самолет  
или наоборот? –  
На земле притворилась машина – святошей.  
(Высоцкий, «Я еще не в угаре...»)

Отметим, что в приведенных текстах Высоцкого отчетливо видна функциональная роль лесенки: поэт использует ее с целью маркирования внутренних рифм. Эту функцию лесенка выполняет в большинстве произведений Высоцкого. У Маяковского картина иная. Пристрастие к лестничной разбивке строк исследователи объясняют внешним выражением внимания поэта к интонации: дробление

стиха на подстрочия, асимметричность стиховых рядов делают наглядной «подчеркнуто разговорную манеру» произведений Маяковского [6, с. 52; 5, с. 436; 8, с. 539]. Становится очевидно, что с точки зрения функциональной роли лесенки два поэта отражают разные тенденции. Укажем, что наличие этих тенденций впервые обозначает М.Л. Гаспаров, указывая, что «подражатели» Маяковского выделяют лесенкой интонацию, а другие поэты (например, В. Шершеневич, поздний С. Маршак) – рифму, возникающую внутри стиха. Таким образом, с точки зрения структуры и функций лесенка двух поэтов отличается. Высоцкий, обращаясь к излюбленному графическому приему Маяковского, переосмысливает его, создавая свой тип лесенки. Таким «авторским» типом становится доминирующая у Высоцкого двухступенчатая «убывающая» лесенка (с плавным началом и отрывистым завершением строки), которая графически выделяет внутренние рифмы.

На уровне **метрики** исследователи выделяют следующие особенности стиха Маяковского: обилие акцентного стиха, активное употребление вольных хореев и ямбов, использование сверхдлинных размеров. По данным стиховедов Маяковский начинает творческий путь с обращения к акцентному стиху, который господствует в раннем периоде и сохраняется на протяжении всего творческого пути (см.: «Искусственные люди», «Товарищ Иванов» и др.). У Высоцкого, как нам уже приходилось отмечать в предыдущих работах [13], самая свободная тоническая форма – акцентный стих – занимает второе место среди НКЛ (см.: «Песня Марьи», «Бодайбо» и др.). Как утверждает М.Л. Гаспаров, сферой употребления акцентного стиха являлась народная говорная поэзия (свадебные приговоры, балаганные зазывания и др.): свободное чередование междуударных интервалов способствовало воплощению прямого потока разговорной речи [14, с. 155]. Таковую же функциональную роль акцентный стих выполняет у Маяковского и Высоцкого. У Маяковского метрическая свобода акцентного стиха усиливается графически за счет дробления строк на подстрочия, что приводит к появлению говорных интонаций:

*Гражданин фининспектор!  
Простите за беспокойство.  
Спасибо...  
не тревожьтесь...  
я постою...*

*У меня к вам  
дело  
деликатного свойства:  
о месте  
поэта  
в рабочем строю.*

(Маяковский, «Разговор с фининспектором о поэзии»)

Наш анализ показал, что Высоцкий не проходит мимо метрических и графических поисков своего предшественника, поскольку почти в половине произведений, написанных почти в половине произведений, написанных акцентным стихом, он использует лесенку:

*<...>  
Ну а планы мнимые –  
не мои, не мои,  
И невыполнимые –  
не мои, не мои, –  
Вот осуществимые –  
вы мои, вы мои!  
(Высоцкий, «Причитания гусеницы»)*

Таким образом, в области использования акцентного стиха наблюдается типологическое сближение двух поэтов. Осмысление результатов сопоставления в генетическом плане делает очевидным тот факт, что тонизация стиха Высоцкого является следствием влияния Маяковского.

Обилие акцентного стиха, а также широкое использование лесенки, создающей графическую асимметрию, – эти особенности приводили к восприятию Маяковского как тонического поэта. Однако при анализе его стихосложения исследователи обнаружили в стихе Маяковского присутствие силлабо-тонических размеров. Это хорей и ямба со сложной, неоднородной структурой: вольные размеры с неурегулированным чередованием строк разной длины. Но если вольный ямба – это размер, получивший развитие в русском классическом стихе, то активное употребление вольного хорей, как

подчеркивает М.Л. Гаспаров, начинается именно с Маяковского, поскольку до него этот размер являлся периферийным [5, с. 373]. У Маяковского вольный хорей становится яркой приметой стиха (см.: «Товарищу Нетте пароходу и человеку», «Сергею Есенину» и др.). По нашим данным, процент вольного хорей высок и у Высоцкого (21,6% от числа хореев): этот размер входит в тройку лидеров среди хореев (см.: «Песня космических негодяев», «Жил-был добрый дурачина-простофиля» и др.).

Сопоставим *структуру* вольного хорей двух поэтов. По данным М.Л. Гаспарова основной формой вольных хореев Маяковского являются 6-стопные и 5-стопные стихи, вместе дающие 3/4 – 4/5 от общего количества строк. По нашим наблюдениям, в вольном хорее Высоцкого также чаще употребляются 5-стопные и 6-стопные строки; сравним:

<...>

X8 Для веселия

планета наша

мало оборудована.

X6 Надо

вырвать

радость

у грядущих дней.

X5 В этой жизни

помереть

не трудно.

X5 Сделать жизнь

значительно трудней.

(Маяковский, «Сергею Есенину»)

<...>

X5 Или нет, шофер, давай закурим,

X5 Или лучше – вытъем поскорей!

X8 Пьем за то, чтоб не осталось

по России больше тюрем,

X6 Чтоб не стало по России лагерей!

(Высоцкий, «– Эй, шофер, вези –  
Бутырский хутор...»)

В приведенных примерах метрическую основу вольного хорей образуют 5-стопные и 6-стопные строки. Однако помимо них в обоих текстах присутствуют сверхдлинные строки 8-стопного хорей.

Исследования современных стиховедов показывают, что сверхдлинные строки разрабатывали и другие поэты XX века. В частности, у К. Бальмонта их показатель составляет 3,4% от общего числа строк [15]. К сверхдлинным размерам также обращался С. Черный [16]. По данным М.Л. Гаспарова 7-стопный хорей встречается у В. Брюсова (см.: «Конь блед»), а С. Соловьев предложил даже образец чередования 9- и 10-стопного хорей (см.: «Сион грядущий»). Кроме того, сверхдлинные строки употреблялись и в составе вольного стиха, например, у И. Эренбурга и Б. Пастернака. Но такие эксперименты, как подчеркивает М.Л. Гаспаров, были редки. У Маяковского, в отличие от его предшественников и современников, сверхдлинные строки становятся не периферийным стиховым экспериментом, а частотной формой, органичной частью его метрики. Как отмечает Б.В. Томашевский, «<...> хорейческий стих с неопределенным количеством стоп (по обыкновению стихи длинные, так что даже трудно иначе, как по пальцам, считать) – типичный размер Маяковского» [17, с. 184-185].

Таким образом, активно разрабатывая вольный хорей, внедряя в эту форму сверхдлинные строки, Высоцкий следует традиции Маяковского. Укажем также, что именно в сверхдлинных строках (как и в приведенном выше примере) Высоцкий часто использует лесенку – излюбленный графический прием старшего поэта. В том, что Высоцкий испытал влияние Маяковского, убеждает сопоставление следующих произведений:

Перья-облака,

закат расканарейте!

Опускайся,

южной ночи гнет!

Пара

пароходов

говорит на рейде:

то один моргнет,

а то

другой моргнет.

(Маяковский, «Разговор на одесском рейде десантных судов: «Советский Дагестан» и «Красная Абхазия»)

*Жили-были на море –  
 Это значит плавали,  
 Курс держали правильный, слушались руля,  
 Заходили в гавани –  
 Слева ли, справа ли –  
 Два красивых лайнера, судна, корабля:  
 (Высоцкий, «Жили-были на море...»)*

Эти два произведения уже становились предметом рассмотрения ряда исследователей: А.В. Кулагина, В.И. Новикова, Е.И. Жуковой [2; 3; 4]. В результате проведенного ими анализа доказаны факты влияния Маяковского на Высоцкого с точки зрения образов, лирического сюжета (в обоих случаях – это «любовные взаимоотношения» двух кораблей), наличия неологизмов («расканарейте» у Маяковского и «белоснежнотелая» у Высоцкого). Обратив внимание на стиховую структуру данных текстов, мы заметили, что в обоих случаях используются хореические строки, в том числе – сверхдлинные (ср. строки 7-стопного хорее: «*Что сигналият? Напрягаю я морщины лба...*» у Маяковского и «*Курс держали правильный, слушались руля...*» у Высоцкого). Этот факт убеждает в том, что влияние великого предшественника на Высоцкого проявилось и на стиховом уровне, однако это влияние завуалировано. Так, произведение Высоцкого написано не вольным хореем, как текст Маяковского, а представляет собой полиметрическую структуру. К тому же Высоцкий отказывается от лесенки в куплетах, написанных хореем, но вводит ее в припев, где используется 5-стопный ямб:

*Ах, если б ему в голову пришло,  
 Что в каждый порт уже давно  
 влюбленно  
 Спешит к нему под черное крыло  
 Стремительная белая мадонна!  
 (Высоцкий, «Жили-были на море...»)*

Таким образом, Высоцкий, учитывая опыт Маяковского, сохраняя стиховые приметы его стиля, тем не менее, говорит свое слово, избирая для раскрытия содержания свою излюбленную стиховую форму – полиметрию.

Аналогичная картина складывается при сопоставлении вольных ямбов двух поэтов (ср.: «Париж (Разговорчики с Эйфелевой башней)», «Венера Милосская и Вячеслав Полонский» Маяковского и «Письмо к другу, или Зарисовка о Париже», «Тюменская нефть» Высоцкого).

В завершении сопоставительного анализа вольного стиха Высоцкого и Маяковского укажем, что поэтов сближает *диапазон стопности* вольных хореев и ямбов. По данным М.Л. Гаспарова у Маяковского он составляет от 2 до 10 стоп; у Высоцкого, по нашим подсчетам, – от 2 до 9 стоп. Свободное чередование таких контрастных по длине строк вызывает в текстах обоих поэтов ритмические перебои, приводящие к появлению говорных интонаций. Часто эти перебои усилены графически за счет появления лесенки (ср.: «Рабочим Курска, добывшим первую руду, временный памятник работы Владимира Маяковского», «Вредитель» Маяковского и «Песня о сумасшедшем доме», «Баллада об оружии» Высоцкого).

Если на уровнях графики и метрики стиховеды признают Маяковского новатором, то в области **строфики** поэт консервативен. По данным М.Л. Гаспарова, «<...> Строфа – четверостишие с перекрестной рифмовкой – выдержана неизменно почти во всем корпусе стихов Маяковского. Отступления от этой строфики – двустишия, пятистишия и пр. – появляются лишь в особо выделяемых местах» [5, с. 467]. О преобладании катренов с перекрестной рифмовкой в строфике Маяковского пишет и Б.П. Гончаров, указывая, что другие формы используются как средство строфического контраста [9, с. 271]. Описывая характер четверостиший Маяковского, В.Е. Холшевников отмечает, что поэт строит их свободно, «<...> сочетая стихи разной длины, расчленяя их внутренними паузами, обильно насыщая интонационными жестами (разбивка стиха «лесенкой» и является обозначением паузы или интонационного жеста)» [18, с. 177]. Такое нарушение симметричности строфы, как подчеркивает исследователь, является выражением разговорной интонации:

*Превращусь  
не в Толстого, так в толстого, –  
ем,  
пишу,  
от жары балда.  
Кто над морем не философствовал?  
Вода.  
(Маяковский, «Мелкая философия  
на глубоких местах»)*

Таким образом, простая строфика (четверостишие с перекрестной рифмовкой) у Маяковского усложняется за счет метрических и графических приемов, т. е. действует принцип компенсации. У Высоцкого, как нам уже приходилось отмечать в предыдущих работах, картина более сложная [19]. С одной стороны, у него тоже присутствуют произведения, в которых реализуется принцип компенсации, когда используется простая строфика при сложной метрике и графике (см.: «Я женщин не бил до семнадцати лет...» и др.). С другой стороны, у Высоцкого нередки случаи, когда

действует принцип совпадения и усиления тенденций: с усложнением метрики усложняются строфические и графические приемы.

Рассмотрение стиха Высоцкого в контексте традиции Маяковского позволяет сделать следующие **выводы**:

1. Обилие лесенки, обращение к акцентному стиху, активное употребление вольного хорея и ямба с широким диапазоном стопностей, использование сверхдлинных размеров – эти главные особенности стиховой системы Маяковского присутствуют у Высоцкого, что свидетельствует о типологическом сходстве двух поэтов и о влиянии на Высоцкого старшего поэта.

2. Испытывая влияние Маяковского, Высоцкий вместе с тем демонстрирует своеобразие стихосложения: отказывается от столбика и создает свой тип двухступенчатой «убывающей» лесенки, которая выполняет функцию маркирования внутренних рифм. Кроме того, в арсенале Высоцкого – более сложная и разнообразная строфика.

#### Список использованной литературы:

1. Канчуков Е. Приближение к Высоцкому. – М.: Культура, 1997. – 368 с.
2. Кулагин А.В. Поэзия В.С. Высоцкого: Творческая эволюция. – М.: Вагант-Москва, 1997. – 196 с.
3. Пфандль Х. Текстовые связи в поэтическом творчестве Владимира Высоцкого // Мир Высоцкого: Исслед. и материалы: Альм. / Сост. А.Е. Крылов, Б.Б. Жуков. – Вып. I. – М.: ГКЦМ В.С. Высоцкого, 1997. – С.224-250; Жукова Е.И. Образы техники в поэзии Маяковского и Высоцкого // Традиции русской классики XX века и современность: Материалы междунар. науч. конф. / Ред.-сост. С.И.Кормилов. – М.: Изд-во Моск. ун-та, 2002. – С.234-237; Ничипоров И.Б. Лирические биографии В.Маяковского и В.Высоцкого // Маяковский в современном мире: Сб. ст. и материалов. – М.: Изд-во РУДН, 2004. – С.53-63; Нежданова Н.К. Владимир Маяковский и Владимир Высоцкий // Современная русская поэзия: пути развития: Учебное пособие. – Курган: Изд-во Курганского гос. ун-та, 2000. – С.13-17.
4. Новиков Вл.И. Высоцкий есть Высоцкий: Сб.ст. – Вагант: Прил. – М.: ГКЦМ В.С. Высоцкого, 1995. – Вып.51-52. – 28 с.; Новиков Вл.И. Высоцкий. – М.: Молодая гвардия, 2002. – 416 с. – (Жизнь замечат. людей); Хазагеров Г.Г. Поэтическое творчество Владимира Высоцкого в контексте Древней Руси и советской России // Ростов. электрон. газ. – 1999. – №23 (6 дек.). – <http://stud.math.rsu.ru/reg/n29/rus29.html>.
5. Гаспаров М.Л. Современный русский стих: Метрика и ритмика. – М.: Наука, 1974. – 487 с.
6. Холшевников В.Е. Художественное мастерство Маяковского. – Л.: Знание, 1957. – 59 с.
7. Жовтис А.Л. Освобожденный стих Маяковского: Предлагаемые принципы классификации // Русская литература. – Л.: Наука, 1971. – №2. – С.53-75.
8. Жовтис А.Л. Владимир Маяковский и стих XX века: к постановке вопроса // Russian Poetics / Ed. by T.Eekman, D.Worth. – Slavica. – Los Angeles, 1983. – С. 531-541.
9. Гончаров Б.П. Поэтика Маяковского: Лирический герой послеоктябрьской поэзии и пути его художественного утверждения. – М.: Наука, 1983. – 351 с.
10. Тарановский К.Ф. О поэзии и поэтике / Сост. М.Л. Гаспаров. – М.: Языки русской культуры, 2000. – 432 с. – (Studia poetica).
11. Брейдо Е.М. Акцентный стих Маяковского // Русский стих: Метрика. Ритмика. Рифма. Строфика: В честь 60-летия М.Л.Гаспарова. – М.: РГГУ, 1996. – С. 51-60.
12. Фомина О.А. Графический облик поэзии Высоцкого // Проблемы поэтики и стиховедения: Материалы междунар. науч. конф. – В 2-х ч. Ч. 1. – Алматы: КазНПУ им. Абая, 2003. – С. 103-107.
13. 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.
14. Гаспаров М.Л. Русский стих начала XX века в комментариях. – М.: Фортуна Лимитед, 2001. – 288 с.
15. Ляпина Л.Е. Сверхдлинные размеры в поэзии Бальмонта // Исследования по теории стиха. – Л.: Наука, 1978. – С. 118-125.
16. Павлова М.М. Метрический и строфический репертуар Саши Черного // Проблемы теории стиха. – Л.: Наука, 1984. – С. 193-207.
17. Томашевский Б.В. Стих и язык: Филологические очерки. – М.-Л.: Гослитиздат, 1959. – 471 с.
18. Холшевников В.Е. Основы стиховедения: Русское стихосложение: Учеб. пособие для студ. филол. фак. вузов. – 5-е изд. – СПб.: филол. фак-т СПбГУ; М.: Издательский центр «Академия», 2004. – 208 с.
19. Фомина О.А. Строфика Высоцкого // Вестник ОГУ. – N2 (февраль). – Оренбург: ОГУ, 2004. – С. 36-41.