

- літературознавства: досвід розробки і проблеми. Монографія. – Тернопіль: Редакційно-видавничий відділ ТНПУ, 2006. – С. 16-24
3. Гетьманець М.Ф., Михалин І.Л. Сучасний словник літератури і журналістики. – Х.: Прапор, 2009. – 384 с.
 4. Кузьменко В.І. Словник літературознавчих термінів: Навч.просібник з літературознавства за оновленою прог. для вчителів та учнів серед. шк., проф. уч-щ, ліцеїв, гімназій. – К.: Укр. письменник, 1997. – 230 с.
 5. Лексикон загального та порівняльного літературознавства. – Чернівці: Золоті литаври, 2001. – 636 с.
 6. Лесин В., Пулинець О. Словник літературознавчих термінів. – К.: «Радянська школа», 1965 – 432 с.
 7. Лесин В.М., Літературознавчі терміни: Довідник. – К.: Рад. шк. 1985. – 251 с.
 8. Літературознавчий словник-довідник / Р.Т.Гром'як, Ю.І.Ковалів та ін. – К.: ВЦ «Академія», 1997. – 752 с.
 9. Сучасний словник літературознавчих термінів / Автор-укладач М.Ф. Гетьманець. – Харків: Веста: Видавництво «Ранок», 2003. – 160 с.
 10. Głowiński M., Kostkiewiczowa T.; Okopień-Sławińska A., Sławiński J. Podręczny słownik terminów literackich. – Warszawa: Open, 1995. – 285 s.
 11. Krassowski M. Leksykon terminów literackich. – Warszawa: Wydawnictwo książkowe “Twój styl”, 1996. – 256 s.
 12. Literatura i nauka o języku. Encyklopedia szkolna. – Warszawa: WSiP, 1995. – 911 s.
 13. Literatura polska. Przewodnik encyklopedyczny w 2 tt. / pod red. Geber H., Gomulickiej B., Kahn E. i in. – Warszawa: PWN, 1985.
 14. Dykteryjka // Subiektywny blog o sztuce marketingu - <http://kotarbinski.com/index.php/2006/10/05/dykteryjka/> [2.03.2012]
 15. http://pl.wikipedia.org/wiki/Iwan_Neczuj-Lewycki [2.03.2012]

Іван ЛУЧУК

СОНЕТ І ВЕРЛІБР: ДВА КРИЛА ВЕРСИФІКАЦІЇ

У статті розглянуто ставлення українських поетів до різних поетичних форм. Особливу увагу звернуто на рецепцію українськими авторами форм сонета та верлібру, які є вельми культивованими в сучасній поезії.

Ключові слова: поезія, версифікація, поет, мистецтво поетичне, сонет, верлібр.

В статье рассмотрено отношение украинских поэтов к разным поэтическим формам. Особенное внимание обращено на рецепцию украинскими авторами форм сонета и верлибра, которые являются весьма культивированными формами современной поэзии.

Ключевые слова: поэзия, стихосложение, поэт, поэтическое искусство, сонет, верлибр.

In the article examines the attitude of Ukrainian poets to various poetic forms. Particular attention is paid to the reception Ukrainian authors sonnet form and vers libre, which is a very cultured in contemporary poetry.

Key words: poetry, versification, poet, poetics art, sonnet, vers libre.

У середині XIX ст. відбулася не реформа, а справді революція, про яку говорив Дмитро Чижевський, сумніваючись у тому, чи мали реформи римування Григорія Сковороди якийсь вплив на розвиток нового українського віршування, зазначаючи, що «історія українського віршу та української літератури скоро після часів Сковороди пережила таку загальну не реформу, а революцію, що реформаторські спроби Сковороди було забуто» [57, 244]. Цю революцію в українській поезії здійснив Тарас Шевченко, а за словами Миколи Жулинського, «оживлене його

неспокійним розумом, його зболеною душею, натхненне, породжене правдою нове слово, безсумнівно, зрине між людьми» [13, 285] і впливатиме не лише на долю нації, але й на її поезію. І саме відтоді українська поезія (з усіма можливими нюансами віршування) поступово переходила у якісно нові виміри, на нові щаблі розвитку мистецтва поетичного. Шевченкова версифікація виворила парадигму, за якою далі розвивалося українське віршування.

Слід звернути увагу на розмаїття форм української поезії, які почали культивуватися в Шевченкові часи та після нього, але особливо розвинулися вже в ХХ ст., та й розвиваються далі. Особливе місце в цьому розвитку зайняв Іван Франко, який був безперечним новатором в українському віршуванні. Це новаторство чітко визначив Борис Бунчук: «Він увів в українську поезію значну кількість нових форм, які почерпнув зі світової літературної скарбниці або винайшов сам. Поет "прищепив" українській літературі силабо-тонічні відповідники давньоіндійської, арабо-перської та античної ритміки (шльока, рубаї, алкеєва строфа, ямбічний триметр). Він запровадив найрізноманітніші види монометричних та різнометричних різностоповиків, дав нові зразки строфіки і римування, привніс нову якість у кінцеві та внутрішні рими. Нові форми, які вводив І. Франко у вітчизняну літературу, відповідали його естетичним уподобанням. Поет-експериментатор тяжів до класичної унормованості вірша, тому розхитані форми використовував рідко. Чимало випробуваних ним ритмічних конструкцій залишилися невідомими сучасникам» [5, 295]. Поява нових для української поезії віршових форм у І. Франка, на думку Б. Бунчука, часто пов'язана з його перекладацькою практикою: «... "мінливі ритми" "Путі життя" та "Пісні сироти" з'являються після перекладу Гетевих "вільних ритмів", як і елегантні дистихи "Епіграматів і ксеній", врегульовані дольники – після перекладів з Г. Гайне. Силабо-тонічний відповідник ямбічного триметра теж уперше апробований у перекладах з К. Ф. Майєра, переспіви давньоіндійського епосу передували появі оригінального твору на основі форми "шльока". В інших випадках І. Франко безпосередньо використовував ту чи іншу форму з творчості багатьох улюблених авторів або з інонаціонального фольклору» [5, 292]. Франкова версифікація формувалася і розвивалася у відповідності з його теоретичними поглядами, адже від початків своєї творчості він, за словами Б. Бунчука, «... усвідомлював важливість форми поетичного твору, а звідси – необхідність знання основ віршування. Розгляд його віршових поглядів засвідчує: поет виступав з вимогою старанного опрацювання форми, але заперечував явище її "прилизаності" як таке, що призводить до вихолощеності та монотонності» [5, 294].

Інші поети після Франка інтенсивно вводили в українську поезію нові форми. Слід звернути увагу – як вони самі це осмислювали у своїх ліричних творах. Максим Рильський відзначав, що коли І. Франко, Леся Українка, Володимир Самійленко звертались у своїй творчості до сонетів, терцин, секстин, октав тощо, «то це було не ознакою консерватизму, а навпаки – проявом руху вперед, бажанням вигострити, витончити, збагатити українське поетичне слово» [40, 14]. Поетичні форми деколи ще називають жанрами, визначальним для яких є композиційно-архітектонічна структура, проте ми будемо все ж називати їх такі формами. Різні поети користувалися різними формами, хто більшою кількістю, хто меншою – це певним чином визначало їхнє творче обличчя. Дехто й винаходив нові форми чи їх різновиди, або й сукупною своєю версифікацією відрізнявся від інших поетів-співвітчизників. От хоча б Михайль Семенко писав про себе: «Я остроїв поезію в стрій, ні разу не надіваний» [44, 68]. Про небезпеку завуження своєї творчості до замкнутого формалізму Володимир Гаврилюк у вірші «Невисловне» писав: «Як висловити невисловні драми, / всю велич і скривавлений трагізм, / коли слова лише чорнильні плями, / а вірш – тільки фальшивий формалізм?» [7, 42]. Поет-воїн, упівець Мирослав Кушнір навіть бойову витримку порівнює з віршовими формами:

Затям: у будні твердо-сірі
завзятим підеш юнаком
у безвість днів, де люто шкїрить
вовчиця зуби. Твій пролом

чіткіший буде від сонета
і більш незрушний від октав.
Не букв рядки, а кулеметом
ряди ворожих трупів став [24, 166].

Часто поети у своїх віршах згадують про сонети, про які буде окрема розмова далі. Доволі часто згадують про октави й олександрини. Для прикладу, Яр Славутич писав про всі ці три

форми в одному вірші: «Сонет, октава чи олександрина / Мені гучать, як пісня старовинна! / Високолетний беручи мотив, / Я в себе їх посвятно пригостив» [47, 475]. Григорій Кочур, звертаючись до Миколи Сарми-Соколовського в «Ненаписаному вірші», писав про сонет і октави: «Тріпоче життя в тенетах – укрійся в ажур сонета, / Що бажане, що мінливе – впіймай, затримай назавше, / На Дантові плечі ставши, закуй ланцюгом терцин, / Споминів луг золотавий поклади покосом октави – / Дай лад всьому світотвору та й пануї над світом оцим...» [23, 25]. Звертаючись у вірші «Миколі Зерову» до визнаного метра, Богдан Кравців писав про сонети й олександрини: «І тугу й гострий біль, тривожних днів неспокій, / Розводив гоже ти в майстерності високій / Сонетів різьблених, станких олександрин» [46, 337]. Отже, про октави.

Андрій Малишко в «Земних октавах» наче дивується собі, чому він взявся до цієї форми: «Ну, братку мій, узявся до октав, / Немов не знайдеш легшої роботи, / Вже б краще сів та гарну оду склав, – / Сто грам срібла, а більше позолоти, / Чи то піснями знову пролунав, / Чи то верлібра закрутив звороти», – даючи при цьому своєрідне її визначення: «Клекоче, повен потаємних звад, / Октав суворих чарівничий лад», – і варіюючи його: «...мідний дзвін злютованих октав» [26, 499]. Василь Барка про октави Тодося Осьмачки писав: «Октавам Т. Осьмачки бракує струнного змайстровання, що колись чарувало слух. Набирають вони іншої тональності і рисунку – з незрівняно сильнішою і різкішою в піднесеннях стихією почуття, багатшого на несподівані вибухи, поруч із спадами до глибокої примиреності і втишеності» [2, 78–79]. Максим Стріха, розпочинаючи писану октавами свою «Нічну прогулянку», роздумує над тим, чому саме він обрав цю віршову форму для конкретного твору:

Узявши трошки старожитний тон,
Хоча й не до смаку тепер знавцеві
Суворий і довершений канон,
Збиваючись на стежки манівцеві
В обхід численних римних перепон,
Про висновки не дбаючи кінцеві,
Я все ж звиряюсь плинові октав,
Що їх частенько Рильський обирав [48, 52].

А тепер про олександрини. Олександрійські вірші (шестистопові ямби) та елегічні дистихи (гекзаметр і пентаметр), які часто культивував Микола Зеров, за словами М. Рильського, «служили меті поетичної дисципліни, строгості і ясності думки» [40, 14]. Б. Кравців апелює до двох щойно згаданих неокласиків: «Служу Камені знов. Віршую в-одно й тільки, / І друзями мені Овідій, ніжний Рільке, / І Рильський, і Зеров. Олександрійський вірш / Переманив мене, вподобався найбільш, / Немов солодкий лад колядки чи гагілки» [46, 336–337]. Я. Славутич дає своє визначення олександрини:

Олександрина – поетична цяцька,
Яку вступив якийсь віршар зненацька?
О, ні, прихильники багатих рим!
Колись давно – ще був гелленський Крим –
Пошанували воя Олександра
(Кому тріумфів нарекла Касандра),
Цією формою – на славу слав!
Хвальні поети, враг би вас не взяв
За ті рядки важкі, шестистопові,
Що прижилися в українській мові.
Я втяв стопу – до десяти складів!
Невже мій вірш у вислові збіднів? [47, 407].

Ще й інші поетичні форми згадують українські поети у своїй ліриці. М. Стріха згадує про рапсодії й еклоги: «Доспівано давно рапсодії й еклоги, / Під вироком красі поставлено печать, – / Комп'ютерній добі навіщо долучать / До призабутих книг спізнілі епілоги?» [48, 32]. Петро Ребро згадує про оду й сонет: «Ода чи сонет – / Вони тепло разносять кожним словом» [38, 38]. Павло Тичина у третій частині триптиха «Листи до поета» наче від імені роздратованої кореспондентки писав:

Скажіть мені:
кому потрібні рахітичні
оті сонети та пісні?

Народу, скажете? голодним? –
Нещасна, жалка ж та рука,
що тріолетами годує
робітника [52, 107].

Формальне розмаїття таки потрібне, навіть необхідне, – ця думка оскарженню не підлягає. За образним визначенням Генрика Вергелана, в оді ми бачимо пліт орла, канцона й сонет навіюють образ плаваючого по плесі лебедя, голуб і соловей нагадують елегію, а співучі птахи в літньому лісі – пісню [33, 162].

Звернімо прискіпливішу увагу на дві поетичні форми – на сонет і верлібр, які є наче двома крилами нашого віршування.

Українські поети до форми сонета починають звертатися ще в першій половині XIX ст. За спостереженням М. Сулими, перші українські сонети були силабічними [51, 86], їхніми авторами були Опанас Шпигоцький, Маркіян Шашкевич і Микола Устиянович. Найдавніші українські сонети не були ще сонетами у строгому сенсі цього слова, М. Сулима пояснює це так: «Відхилення від класичних схем сонета можна пояснити й версифікаційною невправністю, і труднощами, які постають перед поетами при переході однієї системи віршування на іншу (опозиція силабіка – силабо-тоніка) тощо» [51, 243]. У другій половині XIX ст. до сонетів звертався Юрій Федькович. За словами Олексія Мороза, «дотримуючись класичних розмірів і римування, поет певною мірою розширює тематику своїх сонетів» [28, 20].

У вірші І. Франка «Сонети-невільники» йдеться про те, що сонети – це «*невільничі стихи*», в яких поет «*Закутий / В тісну форму, мов у пуга...*» [55, 306]. Цей мотив продовжується у вірші «Сонети – се раби. У форми пуга...», полярно розширюючи діапазон – це не тільки раби, а й пани: «*Раби й пани! Екстремі ся стрічають...*» [54, 142]. До автографу вірша «Сонети-невільники» є така примітка автора: «Написано в р. 1880, досі не друковано. Деякі мотиви з цього сонета я переробив пізніше, хоч того самого року, в першому сонеті серії "Вільних сонетів", пор. мою збірку "З вершин і низин", друге доповнене видання, Львів, 1893, стор. 151» [55, 497]. За життя поета цей вірш так і не було надруковано. До сонетної форми Франко звертався досить часто, тобто його особисте ставлення до сонетів було позитивним і продуктивним. І. Франко, за словами О. Мороза, «модифікуючи складні конструкції сонетної форми, <...> творить поезії великої вибухової сили» [28, 31]. Це стосується і сонетів з циклу «Осінні думи», і «Вольних» та «Тюремних» сонетів. Після Франка до сонетної форми зверталися Олена Пчілка, Василь Щурат, Уляна Кравченко, Микола Вороний, Степан Чарнецький, В. Самійленко, Л. Українка, Тимофій Бордуляк, Микола Чернявський, інші українські поети.

Згадаймо сонети Л. Українки, які вона писала в останні два десятиліття XIX ст. Вона, успадкувавши традиції сонетярів минулого, внесла низку елементів новаторства, хоча б «у використанні тропів, зокрема анафори як одного із засобів, що свідчить про майстерність поетеси» [28, 54]. На зламі століть У. Кравченко перевершує усіх за кількістю написаних сонетів [28, 55]. Її сонетам властиві своєрідність структурних елементів, використання стилістично-звукових прийомів, чітка організація поетичної мови [28, 65]. У цей же час М. Чернявський створює свої «Донецькі сонети».

П. Тичина, хоч і нечасто писав сонети, проте коли вже брався за них, то «сміливо йшов на оновлення ідейно-тематичного змісту класичної строфи і тим самим осучаснював її» [28, 71]. На думку М. Зерова, сонет є архітектурним принципом, а не декорацією [28, 76], тому він неохайність поетичної форми сприймав хворобливо [28, 82], що й відображено в заключному терцеті його сонета «Класики»:

І лиш одна ще тішить дух поета,
Одна відроджує ваш строгий стиль –
Ясна, дзвінка закінченість сонета [15, 65].

М. Рильський писав, що Зеров, прославляючи «ясну, дзвінку закінченість сонета», «рідше і впевнено протиставляв її розхристаності тогочасних верлібрів і провінціальному примітивізму та вбогості поетів, які не жартуючи вважали себе "послідовниками Шевченка",

навіть у думці не покладаючи, що Шевченко був незрівнянним майстром тієї форми, закони якої він для себе встановив» [40, 14]. Недаремно ж Зеров вказував на невдатність деяких поетів, що їм судилося «накульгувати у стансах і сонетах» [15, 68]. Назвімо сонети Зерова неокласичними, тобто досконалыми. Ігор Качуровський поділяє сонети на класицистичні і некласицистичні, перший різновид «безумовно, належить до літературних жанрів, а саме, до так званих жанрів з формальними ознаками», а другий є «лише позбавленою жанрових ознак чотирнадцятивіршовою строфою» [20, 167]. М. Рильський, за визначенням О. Мороза, «був закоханий у строгу форму класичної строфи», тобто в сонет, виступав проти спроб применшити його роль, значення його традицій [28, 83]. Цю любов Рильського до сонета влучно охарактеризував Д. Павличко: «Як і всяка любов, що продовжується понад п'ятдесят років, вона то пригасала, то розгорялася, то була бентежним спогадом, то милим узвичаєнням» [31, 77]. За визначенням того ж Д. Павличка, М. Рильський виконав свою «франківську норму сонетарства» [31, 61–62], адже він є поетом франківського типу [31, 75].

Відносно пізно почав писати сонети Андрій Малишко, проте досягнув у цьому значних успіхів; згадаймо його цикли «Сонети обухівської дороги», «Сонети вечорів» і «Сонети синього квітня». Тут варто згадати про одну локальну дискусію між М. Рильським та А. Малишком із 50-х років. Рильський, зреагувавши на слова Малишка «...*Сонети куці – ні к чому...*», написав два відповідні сонети, в яких у віршовій формі виклав теоретичні контраргументи. Спершу наведемо другий сонет, друкований при житті поета у збірці «Троянди й виноград», написаний у листопаді 1956 року, епіграфом до якого слугують щойно згадані слова Малишка, а теж слова Пушкіна «*Суровий Дант не презирал сонета...*» і Франка «*Живи, грізні, огромні сонети...*»:

Як легко й просто це, мій дорогий Андрію,
Враз – розчерком пера – з історії змести
Петрарки, Пушкіна, Міцкевича листи
У вічність – ковану в залізні ритми мрію!

Та, може, вислів Ваш я кепсько розумію,
Хотіли читачам Ви, певне, повісти,
Що в дні осягнення вселюдської мети
Даремно на сонет нам покладають надію.

Не згоден я і з цим! Суворая простота,
Що слова зайвого в свої рядки не прийме,
Струнка гармонія, що з думки вироста,

Не псевдокласика, а класика, – і їй ми
Повинні вдячні бути. Не іграшка пуста
Та форма, що віки розкрили їй обійми! [39, 148].

Теза про те, що сонетові «віки розкрили обійми», є начебто очевидною, проте, як бачимо, вимагала відвертої апології. На думку І. Качуровського, той факт, що сонет існує безперервно вже протягом семи століть, сам промовляє на його користь. Теоретик і практик віршування зазначає: «Багато розмірів, строф і жанрів за той час з'явилося, розквітло і зникло, інші не зникли лише тому, що їх час від часу воскрешали, виводили з забуття поети. Лише сонет пройшов від середньовіччя, крізь Ренесанс, до сучасності, пройшов, безумовно, трохи змінившись, але не в такій мірі, як можна було б чекати» [20, 169]. Якщо ж поглянути, які зміни відбулися протягом тих століть у всіх галузях людського життя, державній, релігійній, соціальній, культурній, – то бачимо, що зміни в сонеті є порівняно мінімальними. І. Качуровський робить висновок, що сонет є «естетичною вартістю, незалежною від часу і простору, а якщо вже йому треба бути відбитком, то він є відбитком не скороминучих форм людського існування, а чогось глибшого, якоїсь потаємної суті людини... Сонет є відбитком туги людини за досконалістю, тією точкою, де людині найближче пощастило підійти до естетичного абсолюту» [20, 169]. Та повернімося до першого «Сонета» М. Рильського з його дружньої дискусії з А. Малишком, що має й підзаголовок «У порядку дискусії» і вже наведені слова Пушкіна в якості епіграфа, а написаний у травні 1951 року і при житті поета не публікований:

Ні, не кажи, що в наші дні веселі

Сонет не зберігає жодних прав;
Гаразд – «Замість сонетів і октав»...
А канонічні де ж подіть ронделі?

Не в мороці самотолюбних келій
Франко сонети, знаємо, складав,
Ні! Він темницю ними потрясав,
Валив стовпи, ламав гранітні скелі!

В чотирнадцять рядків укласти вмій
І труд, і думку, і натхнення, й бій,
І заклики до братства благородні –

І знай, що твій високий сміх і плач
Сучасний прийме радісно читач,
Що **вчора** ти обернеш у **сьогодні!** [39, 292].

Теоретична аргументація М. Рильського, виражена в цій дискусії віршовою сонетною формою, «сила його поетичного слова», що була спрямована на захист сонета, на думку О. Мороза, змусила А. Малишка «відмовитися від своїх попередніх негативних поглядів на сонет» [28, 74]. Слід зазначити, що після цієї дискусії слова «...*Сонети куці – ні к чому...*» з вірша «Не грім гармат» Малишко замінив словами «...*куценькі вірші – ні к чому...*» [39, 380], та й згодом сам почав писати чудові сонети, ніби відповівши на дещо раніше висловлений сумнів Б. І. Антонича: «*Чи вирізьблені з слів мосяжі потрібні ще кому сонети...*» [1, 80]. Були і є потрібні, що й довів своєю поетичною практикою колишній противник сонета Малишко, хоча в його творчій біографії, на думку Івана Драча, писання сонетів було всього-на-всього епізодом [11, 124]. Яр Славутич у вірші «Сонет (Definition)» дає своє чітке визначення сонета:

У двох катренах твориться квадрига
Із повнозбройних вояків-рядків;
Пульсує кров, як хвилі з лотоків,
Та гін гамує непокори крига.

Ще прийде змаг! Заклекотить недвига
Валами зваги, поривом полків,
Що, як принадний відгомін віків,
Гукнуть на прю, щоб згинула кормига.

Тоді в терцетах кована хода
Струнких колон, бадьора і тверда,
Гряде вперед визвольною стопою.

Який нестрим! Як повняться права!
О як гуде дзвінка напруга бою,
Коли, мов кулі, б'ють палкі слова! [47, 326].

Д. Павличко влучно відзначає, що в нашій літературі ледь не кожен поет писав і пише сонети, «але справжніх майстрів цієї будови поетичної в нас дуже мало, тому що сонет, незважаючи на свою мініатюрність, вимагає циклопічної кладки брил». Поет і літературознавець продовжує цю думку: «Як у стародавніх будівлях, де все тримається не на цементі чи іншому сполучному розчині, а на вмілому розрахунку ваги кожної частини конструкції, так у сонеті все підлягає змістові, струнко возведеному в досконалий форму, де не може бути жодної прокладки, найменшої щілини для побічного матеріалу. На багатьох сонетах я бачу замазані діри, відчуваю, що їх автори втратили здатність стародавніх будівничих возводити стіни вірша без шпар, творити все на віки» [30, 553]. Сам Д. Павличко у сонетній формі свої погляди на сонет викладає таким чином:

Шановний критику, немов старі монети,

Вже вийшли з обігу карбовані сонети,
Та все ж не гарячись і не свари мене ти
За те, що зв'язую думки в сонетні сплети.

Чей форми вистиглі, в законах слова стислі, –
Не скви-ланцюги, а тільки одіж мислі.
Ті сплутують її, котрі в м'якому кріслі
Забули, як болять пучки, від праці тріслі.

Не спотикаються у писаній промові
І все відкинути і знищити готові,
Що не змістилося у хайживістські ямби.

Ти роги їм збивай дрючком – хай ходять шуті!
Або хоч не співай ніколи дифірамби
Отим, що тупістю та дурістю надуті! [32, 430].

Д. Павличко мав рацію, коли ще в кінці 60-х років писав, що сонет «прижився і родить на дереві української поезії, ставши нині м'язистою і розгалуженою гілкою в його кроні» [31, 65]. Сам Павличко ввів у практику білий сонет, тобто сонет без рим. Вперше білі сонети запропоновані нам у його збірці «Гранослов» (1968). До речі, слово «гранослов» поет взяв у Павла Беринди, в чийому словнику є стаття «гранословіє», що означає «віршування» [28, 100]. Про цей підвид сонетарства І. Драч писав: «Що-що не кажіть, а тут вже рима не вивезе – неповторність думки чи образного малюнка владарює тут нероздільно» [11, 127–128]; а самого Павличка назвав лицарем сонета [11, 125]. Д. Павличко назвав сонет системою обмежень для творчого натхнення, але вони лише на перший погляд схожі на параграфи й інструкції, «насправді ж вони мають характер умовностей, найзагальніших етичних правил, які нормують нашу поведінку і в яких, як у власній шкурі, живе добре вихована людина» [31, 73–74]. Д. Павличко вважає, що в композиції та формі сонета все є функціональним, а сам сонет своєю формальною викінченістю нагадує пропелер: «Коли включається мотор літака, пропелер ніби зникає, рухом своїм створюючи велику тягову силу. Так повинна зникати в справжньому сонеті його форма, коли запрацює механізм образів, мотор його змісту, бо лише в такому ніби незримому виді, рухом своїм поєднавшись із рухом ідеї, стає вона силою, здатною підняти читача на висоти поетичного мистецтва» [31, 75]. І. Качуровський зазначає, що користування сонетною формою «могло б утворити в поезії монотонію, але ми стоїмо перед фактичною різноманітністю сонетів» [20, 161]. Любомир Сенік у сонеті «Про сонет» якраз і висвітлює один із варіантів такої різноманітності:

Дзвінких сонетів ритми мелодійні
серця вражають мовою, як спів,
народжений в краю, як Див, замрійнім,
в просторах чистих неба і степів.

Мелодія тужлива, також рвійна,
мов водоспад на скелях прогримів,
як ніжний голос скрипки елегійний
на тлі тремтливих в мареві лісів.

Без них світ меркне, як гірські тумани,
бо в слові, в ритмі, в звуків морі встане
у височинь на обшири без меж.

В гармонії трагедій, драм і злетів,
глибоко втаємничених в сонеті,
сєнс ритму слів, мелодії простеж [45, 4].

Деколи поети починають писати сонети для версифікаційного вправлення, щоб потім могли подолати опір будь-якої віршової форми. Святослав Гординський вважав, що Богдан Ігор Антонич вибрав сонетну форму для своїх перших поетичних спроб саме тому, щоб через таке

«учнівство» здобути майстерність, це було певне «намацування ґрунту» [9, 165]. На думку Йоганнеса Роберта Бехера, сонет є найкращим об'єктом для демонстрації проблеми змісту й форми [3, 431]. Новітні сонети наповнюються новим змістом, а він, на думку О. Мороза, впливає на виникнення нових форм, тому й відхилення від класичного сонета, що практикуються від Данте до найсучасніших сонетярів, є явищем закономірним [28, 107]. Колосального значення сонетові надає Олександр Мокровольський, що виражено в його творі «Сонет про сонет»:

Коли шанує річка береги
і ластівка – крило параболічне,
коли плекає меч жало двосічне,
веселка – гарний вигин рай-дуги;

коли петрові знають батоги,
що очі-небенята в них не вічні,
коли весна не завесніє в січні,
коли життя і смерть – не вороги, –

то так і знай: десь тут сонет причетний.
Бо чим без нього був би конус Етні,
чи паросток пшеничного зерна,

чи корабель в дорозі міжпланетній,
якби краси природа бунтівна
не карбувалася у лад сонетний? [27].

Існують різні системи сонетотворення. І. Качуровський розрізняє сонети – італійсько-французький, англійський (шекспірівський) і німецько-російський [20, 160–170]. В італійсько-французького сонета й німецько-російського – ознаки спільні, лише перший є силабічним, а другий – силабо-тонічний. Англійський сонет від цих двох відрізняється формою строфи. Учений-поет вважає, що в нас «під російським і німецьким впливом, сонети пишуться здебільшого п'ятистопним ямбом. З головних систем віршоскладання українська мова непридатна лише до квантитативної. Тому сонети з розміром, що відповідав би не російсько-німецьким, а французьким, італійським чи польським зразкам, у нас цілком можливі, хоч зустрічаються лише у молодомузців (П. Карманський та ін.) та деяких інших авторів, що вийшли з польського чи спольонізованого оточення» [20, 165]. І. Качуровський перераховує «побічні» форми сонета, загалом два десятки: 1) сонет з кодою, або хвостатий сонет, 2) сонетеса, 3) сонетина, 4) безголовий сонет, 5) сонетоїд, або фальшивий сонет, 6) половинний сонет, 7) перевернутий сонет, 8) брахісонет, 9) сонет-буриме, 10) сонет питань і відповідей, 11) фігурний сонет, 12) сонет-акростих, 13) білий сонет, 14) подвійний сонет, 15) вінок сонетів, 16) кулявий сонет, 17) ув'язнений сонет, 18) сонет-луна, 19) сонет двомовний, 20) сонет із подвійним значенням [20, 171–183]; а теж визнає, що сонет «допускає практично необмежену кількість положень у розташуванні його рим (понад 1500)», а «при бажанні, сонетист може все життя писати сонети, ніколи не повторюючись» [20, 161]. Хоча й один із кращих сонетярів М. Зеров свого часу скаржився, що «синтаксична одноманітність, обмеженість лексики, вимушеність і повторність рим скоро покладуть край моєму сонетофікаторству» [31, 74]. Використання сонетної форми дуже варіабельне. Показовим є хоча б такий приклад. Французький поет і математик Ремон Кено 1961 року опублікував книжку «Сто тисяч мільярдів поезій», яка складається з десяти базових сонетів. Їхньою особливістю є те, що відповідні рими однакові в усіх десяти текстах, крім того, кожен рядок являє собою самодостатнє закінчене речення. У результаті будь-який рядок може вільно комбінуватися з усіма іншими рядками, утворюючи нові й нові сонети. Р. Кено підрахував, що подібних комбінацій може бути сто тисяч мільярдів, на їх прочитання піде двісті мільйонів років. Українською мовою ці базові сонети переклав Юрко Позаяк, скомпонувавши й низку комбінацій.

Добре, коли поет вільно почувається і при використанні традиційних форм, і при культивуванні вільного вірша. Л. Сенік, пишучи про Володимира Лучука, чітко підмітив це в його творчості: «Поет вільно почувається в багатьох формах – від класичного катрена і сонета до розлогого думками й не обмеженого засобами вираження верлібра...» [25, 13]. Маючи на увазі поетичну творчість Анатолія Мойсієнка, Микола Ільницький зазначає, що його версифікаторська практика «підтверджує думку, що поет перед тим, як писати верлібри, має опанувати традиційні

віршові форми» [16, 302]. Літературознавець задається питанням: «Але ж чи поет має конче дотримуватися усталених канонів? Та й що сьогодні сприймати за канон? Сонет Петрарки? Але ж уже Шекспір реформував цю форму, згодом з'явилося таке поняття, як сонетоїд, а потім навіть білі сонети. Як ставитися до трансформації традиційних форм і жанрів?» [16, 303]. Розглядаючи поетичну творчість Ігоря Калинця, М. Ільницький, вважає, що традиція виявляється у літературі як внутрішня якість і що вона може бути реалізована не лише у канонічних формах і жанрах, але і через пошуки нових: «Закоріненість у традицію в поезії Калинця однаково органічна і в його сонетах, і у верлібрах, і частота тих чи інших віршових форм не може бути критерієм, щоб зарахувати його до якоїсь стильової течії, вважати традиціоналістом, модерністом чи постмодерністом. Та все ж проблема вибору форми, якщо навіть цей вибір здійснюється спонтанно, на рівні підсвідомості, існує. Тут у першу чергу звертаємося за "роз'ясненням" до самого автора, який не раз у поетичних текстах любить формулювати свої філософські ідеї та естетичні уподобання. Але знаходимо лише натяки, які можна тлумачити по-різному, приміром: "Квіти – запліснявіла сентиментальність / в устах верлібра" ("Маки"); "Ямби – підтекст троянди" ("Полум'яні послы"...» [17, 265]. І. Калинець сам дає відповідь у третьому вірші з циклу (своєрідного вінка сонетів) «Сковорода»:

Під словом видзвениць папір –
ти чуєш – бо, душе, – готово!
І, заворожена раптово,
замри, немов у диві звір.
Настав для мене медозбір,
прудке перо в нектарі слова.
Але отямся – відрухово
ти збився на чужий манір.
Далися ознаки сонети,
коли ж неспутаний верлібр
обіцює оману лету,
коли, душе, до всеньких фібр
бриниш нестримно і нескрито,
як лід під срібляним копитом [18, 74].

Деколи в поета виникає бажання написати сонет, але виходить вільний вірш. Олександр Смотрич про це писав: «Хотілося б усе збагнуть / до дна / і записать усе оте / сонетом – / делікатним віршем, / та ось – / дівки танцюють / гопака, / цицьками трусять / швидше й швидше, / і думка проситься на світ / сама, / як оте біологічне / вічне» [35, 115]. Ми вже казали, що сонет і вільний вірш є наче двома крилами нашої версифікації, проте й існують їх протиставлення. Зокрема, Д. Павличко писав, що сонети М. Рильського «є, мабуть, найкрайнішою протилежністю щодо вільної версифікаційної стихії нашого часу, яка найшла свій довершений вияв у творчості П. Тичини» [31, 65]. Сполучною ланкою (своєрідним містком) переведення розмови з сонета на верлібр може слугувати сонет Івана Світличного під назвою «Верлібр»:

Нуртують пристрасті без ладу –
І ритм тріщить. Як не було
Гораційів і Буало.
Стихія слів диктує владу,

Шумить кастальське джерело.
Канони дихають на ладан.
На зло Афінам і Палладам
Розмило, залило, змело

Всі рими, ритми, цикли, строфи.
Парнас – на грані катастрофи,
Стихія ж не тверезіє.

Нуртує вир, натхнений, п'яний.
Верлібри! Вільні громадяни

Республіки Поезії! [43, 56].

Вільний вірш має коротшу історію, ніж сонет. Погляньмо на європейський і світовий контекст виникнення й побутування вільного вірша. Німецький вільний вірш склався вже в другій половині XVIII ст., він виріс із імітації античних ліричних строф. Фрідріх Готліб Клопшток, а за ним і Йоганн Вольфганг Гете й Фрідріх Гельдерлін використовували в поетичній творчості «вільні ритми» (за тодішньою німецькою термінологією) [8, 224]. Виникнення англійського вільного вірша припадає на другу половину XIX ст., коли розцвіла поетична творчість Волта Вітмена, який взорувався на біблійну поезію, імітуючи стиль класичного англійського перекладу Біблії (XVII ст.) [8, 225]. Французький вільний вірш склався на межі XIX і XX ст., спершу він називався «*vers libéré*», тобто «вивільнений вірш», а не «*vers libre*» (так у французькій традиції називалося вільне чергування традиційних рядків різної довжини, як у байці чи кантаті). Одним із перших зразків «вивільненого вірша» був вірш Артюра Рембо, написаний 1871 року [8, 226]. Розвинувся він у творчості Еміля Верхарна. А вже при Гійомі Аполлінері вірш із розрушеним ритмом і без рими входить в широкий вжиток, але в поняття «вивільнений вірш» він вже не вкладається, а прибирає назву «*vers libre*», додаючи до старого значення цього терміна нове [8, 227]. У нас утвердилося за вільним віршем визначення «верлібр». На думку М. Гаспарова, вільний вірш (верлібр) є наразі останнім етапом, якого досягнув європейський вірш у своєму послідовному історичному розвитку [8, 229].

Над природою верлібру замислювалося чимало українських поетів і на теоретичному рівні, зокрема, Валер'ян Поліщук і Майк Йогансен. Б. Бунчук вважає верлібр системою віршування і поділяє його на «метризований» верлібр, коли неперіодично чергуються різнометричні рядки, та власне вільний вірш, коли чергуються «неметричні» рядки [5, 5]. І. Качуровський називає верлібр *свобідним віршем* і зазначає, що його не слід плутати з *вільним віршем*, який, на його думку, є сумішшю різностопових віршів одного якомось метра: ямба, хорей, дактиля тощо. Верлібр або свободний вірш, за його визначенням, – це «невпорядкована суміш віршів різних метрів або взагалі аметричних відрізків (в крайніх виявах за ритм має правити те, що здається ритмом самому авторові)» [19, 96–97]. Езра Павнд гадав, що «прагнення до верлібру ґрунтується на вичутті розміру, яке по багаторічному роз'їданні знову стало чинним» [21, 204]. Ігор Костецький через верліброву призму зазирає в античні часи: «Новаторство тих, які почали укладати вірші без рим та без рівномірних метричною довжиною рядків ("верлібр"), дало новий ґрунт для існування поезії античної, особливо ж – доантичної й позаантичної» [22, 225]. На думку Е. Павнда, «верлібром треба писати тільки тоді, коли "треба", отже тоді, коли "річ" ступенується в ритм, гарніший за розміри звичайного віршування, або щиріший, або міцніший участю у вичуванні речі, – в ритм, який є істотніший, справжніший, наочніший, ніж рівномірний звуковий вимір; у ритм, який звучав би незадовільно, якби його вклали в нормальні ямби чи анапести» [21, 204].

У триптиху «Вольні вірші» (I. «Moderne», II. «Аніма saltans», III. «До Музи») І. Франко стилізовано пародіює верлібри, які на той час ще не увійшли в моду і не набули поширеного практикування в українській поезії, а були присутні лише на рівні краплень у творчості деяких авторів. Незважаючи на закладену в них пародійність, Франкові верлібри самі по собі стали певним явищем в історії нашої поезії. У вірші «Moderne» він дає образні визначення вільних віршів: «Мов оси у літню спеку / З гнізда – / Лиш миг – і вже не видно; / Мов стріли з нап'ятого лука, / Мов слово, окрилене гнівом, / Сердиті, / Мов усміх дівчини, принадні, / Мов жало гадюки, отруйні...» [56, 269]. У вірші «Аніма saltans» (душа, яка скаче) автор не уникає римування: «Розводжу руки – / Символ розпуки, / Захлинаюся від дикого плачу – / І скачу, / Тупочу, / Фуркочу...» [56, 270]. У заключному вірші триптиху «До Музи» поет закликає дати йому: «Любоців, пахоців, чарів-солодоців, / Мрій неосяжних і снів, / Солодких слів, / Соловейкових трелів, / Римів, мелодій, щоб гучно лилися рікою! / Настрою! Настрою!» [56, 270], але не поживи для розумування: «Думок – байдуже! / Помислів – обійдуся» [56, 271]. Муза ж може робити що заманеться, «Аби лиш, аби лиш / Без тенденції!» [56, 271].

На зламі XIX–XX ст. українські поети знайомилися вже з верлібром і зверталися до нього у своїй творчості, проте, за словами М. Сулими, «засліплення верлібром не було, але було бажання зрозуміти і почути, як-то воно звучатиме» рідною мовою [50, 250]. У Л. Українці є верліброві спроби (коли вона використовує неунормовану зміну дактилів анапестами, анапестів амфібрахіями тощо із порушенням принципу рівностопності) [50, 252], які вона називає «лінивим віршем». У її «Кримських відгуках» є вірш «Уривок з листа», звідки й походить це визначення:

Товаришу мій! не здивуйте з лінивого вірша.
Рифми, дочки безсонних ночей, покидають мене,
Розмір, неначе химерная хвиля,
Розбивається раптом об кожну малу перешкоду... [53, 200].

М. Сулима ввів у теорію віршування термін «екстраполяція», смислове наповнення якого означає поширення висновків, отриманих щодо однієї частини якоїсь системи, на іншу частину тієї ж системи; резонно припустивши, що віршована мова побудована на законах екстраполяції [49, 228–229]. Учений зазначає, що у верлібрі здебільшого є свій екстраполянт, а може бути їх і декілька в тому чи іншому творі; для прикладу, у вірші «Дуже щира поезійка» М. Семенка наведено перелік несимпатичних авторів прикмет міста, а ці ознаки оформлені граматично однаково – це явище і є екстраполянтом цього твору [49, 230]. Фелікс Якубовський про принцип верлібру П. Тичини писав, що він «музичний (точніше – музикальний), наголоси йдуть за музичною композицією твору, навіть руйнуючи подекуди окремі семантичні одиниці» [58, 25]. У Тичининих верлібрах екстраполянтами можуть вважатися музичні періоди.

Томас Стернз Еліот зазначав: «Жаден vers не є libre для того, хто хоче щось створити» [21, 204], тобто для поета жоден вірш не може бути вільним. Із цим не згоден Микола Рябчук, який пише: «*вірші завжди / вільні // навіть якщо / ми їх заримуємо / закуємо у строфи / замкнемо у фоліанти*» [41, 12]. Якщо вірші вільні, то вони можуть бути й екстравагантними, й ексцентричними. Наприклад, Ю. Позаяк таким епітетом нагороджує вільні вірші: «*В ексцентричному верлібрі / Закрутилась голова...*» [37, 95]. У Михайла Зарічного є вірш «Верлібрістам», де та сама заримована строфа перетворюється в неримовану:

коли у цім житті
я зроблюся старим
писатиму тоді
поезію без рим

наприклад отаку:

коли у цім житті старим я зроблюся
без рим тоді писатиму
поезію [14, 23].

І. Качуровський стосовно римування верлібру виділяє три можливості: 1) рими нема взагалі, 2) рима обов'язкова, 3) рима в'яже окремі вірші, а інші лишаються неримованими [19, 97]. Верлібри деколи бажають бути римованими; як пише Василь Слапчук: «*Я нині вільний, / як верлібр, / якому сниться рима*» [36, 101]. На думку Й. Р. Бехера, вільний вірш не менш строгий, ніж замкнута римована форма, різниця тільки в тому, що «рима» й інші сполучні засоби цілком перенесені всередину рядка; вільний розмір повинен бути витриманий в усій його непорушній строгості [3, 94].

Ася Гумецька, характеризуючи верлібр Богдана Бойчука як «віршування часто без рими», відзначає, що його в'яже «не лише традиційна рима, але й ритм, тому він переважно вживає астрофічну побудову вірша, або зв'язує строфи "анжамбеман" чи переносом» [12, 231–232]. А сам Б. Бойчук, роздумуючи над специфікою верлібру при розгляді творчості Валерія Іллі, називає його верлібр маєстатичним, ритуальним [4, 181]. М. Сулима вказує на те, що Володимир Затулівітер, продовжуючи розвивати традиції нормативного верлібру, що складається з морфологічних і синтаксичних повторів, часом відступає від нього, «покладаючи надії на власне поетичність описуваної ситуації» [49, 231]. Анатолій Гризун вважає, що ритмічна єдність верлібру ґрунтується на певній синтаксичній завершеності словесних періодів, які він відзначає у В. Затулівітра, у чийх верлібрах рима та метр «художньо компенсуються послідовністю ліплення образної думки» [10, 205].

Костянтин Москалець відзначає «сумісність вільного й регулярного вірша» у творчості Володимира Свідзінського, маючи на увазі, що традиція та модерн «не є членами бінарної опозиції, утворюючи нерозщеплюване ціле, заґрунтоване на досвіді містичної єдності» [29, 27]. К. Москалець наводить питання, яке віддавна турбувало Олега Лишегу: чому, мовляв, В. Свідзінський, поет тієї ж духовної формації, що й М. Зеров і неокласики, пішов настільки відмінним шляхом? О. Лишега, задаючи таке питання, либонь, «шукав якоїсь легітимізації або,

іншими словами, традиції для власної, майже всуціль верлібрової, творчості». Якщо Свідзінський «використовував вільний вірш нарівні з конвенційними формами, і там, і там досягаючи неперевершених результатів», то Лишега досягає відповідних результатів, використовуючи лише вільний вірш [29, 24–25]. Микола Воробйов у вірші без назви, маючи на увазі І. Драча (бо вірш присвячений саме йому), образно вимальовує певний етап еволюції українського віршування:

Зовсім розламати будинок йому не вдалося.
Але й те добре, що діти можуть пробігати діркою,
котра лишилась відтоді,
коли він був молодим.

Однак він таки розламав той будинок,
але так, що всі стіни лишились неушкодженими,
і всі вони разом захищають його від інших стін –
а це так, ніби їх не існує зовсім [6, 19].

Андрій Підпалый, хоч і зараховує верлібр до маргінальних форм, все ж визнає, що він (верлібр) в українській поезії ХХ ст. посів своє вагоме місце і мав найрізноманітніші формальні варіанти. Визначаючи домінуючий принцип організації верлібру, дослідник зазначає, що «головним чинником організації вірша є ритм рядків, побудований на принципі, що не пов'язаний із заданою фонічною структурою, а створений за семантико-інтонаційною доцільністю згідно з задумом автора» [34, 7]. А. Б. Бунчук зазначає, що до верлібру відносять різні структури: «від неримованої і неврегульованої тоніки до "синтаксичних" і "антисинтаксичних" форм, що спираються тільки на інтонаційний ритм рядків та неперіодичні повтори різних рівнів» [5, 5]. Юрій Андрухович про специфіку писання верлібрів висловився так: «Верлібр відкриває нові обрії, нові можливості, але й вимагає неабиякої зосередженості, "справжності", яку вже не змітуєш римованими "дзеньками-бреньками". Бо інакше виникає загроза такого собі "верлібрового легкопису", млявого й розслабленого» [42, 82]. У нашій сучасній поезії паралельно існують і «справжні», і «легкописні» верлібри, можемо навіть сміливо говорити про верліброве розмаїття.

На думку М. Гаспарова, віршування після верлібру має трояку перспективу подальшого розвитку. Перший шлях – тривіальний: просте повернення до традиційних форм національних віршів. Другий шлях – перспективний: це відштовхування від верлібру в напрямку нової більш строгої організації. І третій шлях – тупиковий: розвиток тенденцій вільного вірша до крайньої межі; цей шлях має два варіанти творення нетрадиційних віршових форм – віршів для слуху і віршів для ока [8, 229–231]. Проте гадаємо, що ні слухова, ні зорова поезія не є тупиковими варіантами розвитку віршування, а обидва ці види мають широкі перспективи поряд із культивуванням верлібру та традиційних форм. Паліндромія та візуальна поезія, які сприймаються перш за все на око, взагалі займають в українській сучасній поезії вельми помітне місце, а слухова слем-поезія сміливо виборює місце під сонцем.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Антонич Б. І. Повне зібрання творів / Богдан Ігор Антонич ; упорядкув., комент. Д. Ільницького ; передм. М. Ільницького. – Львів : Літопис, 2009. – 968 с.
2. Барка В. Земля садівничих : есеї / Василь Барка. – Б. м. : Сучасність, 1977. – 190 с.
3. Бехер И.-Р. О литературе и искусстве / И.-Р. Бехер ; сост., пер. и примеч. Е. Кацевой ; вступ. статья Т. Мотылевой ; изд. второе. – Москва : Художественная литература, 1981. – 528 с.
4. Бойчук Б. Валерій Ілля – поет із розширеними очима / Богдан Бойчук // Сучасність. – 2009. – № 12. – С. 177–182.
5. Бунчук Б. Віршування Івана Франка : монографія / Борис Бунчук ; МОН України ; Чернівецький держ. ун-т ім. Ю. Федьковича. – Чернівці : Рута, 2000. – 308 с.
6. Воробйов М. Ожина обрїю : поезії / Микола Воробйов. – К. : Рад. письм., 1988. – 160 с.
7. Гаврилук В. Поезії / Володимир Гаврилук ; упоряд., автор передм. В. Лучук. – Львів : Каменяр, 1994. – 112 с.
8. Гаспаров М. Очерк истории европейского стиха / М. Л. Гаспаров ; изд. второе (дополненное). – Москва : Фортуна Лимитед, 2003. – 272 с.
9. Гординський С. На переломі епох : літературознавчі статті, огляди, есеї, рецензії, спогади, листи / Святослав Гординський ; упорядкув., наук. редактув., післям.

- Р. Лубківського. – Львів : Світ, 2004. – 506 с. – (Серія «Ad Fontes»).
10. Гризун А. Проза – це донор поезії / Анатолій Гризун // Поезія–85. – К. : Рад. письм., 1985. – Вип. 1. – С. 205–209.
11. Драч І. Духовний меч : літературно-критичні статті та есе / Іван Драч. – К. : Рад. письм., 1983. – 352 с.
12. Естафета : збірник Асоціації Діячів Української Культури / Література, мистецтво, наука, критика. – Ч. 2. – Нью-Йорк ; Торонто, 1974. – 318 с.
13. Жулинський М. Нація. Культура. Література: національно-культурні міфи та ідейно-естетичні пошуки української літератури / Микола Жулинський. – К. : Наук. думка, 2010. – 560 с.
14. Зарічний М. Вербалізація верболозу : збірка віршів / Михайло Зарічний. – Львів : Афіша, 2008. – 144 с.
15. Зеров М. Твори : у 2 т. / Микола Зеров ; упоряд. Г. П. Кочур, Д. В. Павличко. – К. : Дніпро, 1990. – Т. 1 : поезії, переклади. – 847 с.
16. Ільницький М. На перехрестях віку : у 3 кн. / Микола Ільницький ; передм. І. Дзюби. – К. : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2008. – Кн. I. – 840 с.
17. Ільницький М. На перехрестях віку : у 3 кн. / Микола Ільницький. – К. : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2008. – Кн. II. – 704 с.
18. Калинець І. Невольничча муза : вірші 1973–1981 років / Ігор Калинець ; вступ. стаття Д. Гусара Струка. – Балтимор ; Торонто : Українське незалежне В-во «Смолоскип» ім. В. Симоненка, 1991. – 452 с.
19. Качуровський І. Нарис компаративної метрики / Ігор Качуровський. – Мюнхен, 1985. – 119 с.
20. Качуровський І. Строфіка / Ігор Качуровський. – Мюнхен : Інститут Літератури ім. Михайла Ореста, 1967. – 359 с.
21. Костецький І. Переклад есе «Оглянувшись» Езри Луміса Павнда (фрагмент) / Ігор Костецький // І. – 2004. – № 35 : Мова [німолі] країни. – С. 187–206.
22. Костецький І. Стаття про вірші / Ігор Костецький // Кур'єр Кривбасу. – 2007. – № 214–215. – Вересень-жовтень. – С. 224–250.
23. Кочур Г. Ітинський зошит : вірші 1945–1953 років / Григорій Кочур ; передм. В. Скуратівського. – К. : Молодь, 1989. – 40 с.
24. Кушнір М. Слова із книги бою : поезії, листи, матеріали / Мирослав Кушнір ; упоряд. І. Калинець ; вступ. слово В. Неборака. – Львів : Поклик сумління, 1994. – 240 с.
25. Лучук В. Поезії / Володимир Лучук ; передм. Л. Сеника. – К. : Молодь, 1968. – 200 с.
26. Малишко А. Поетичні твори. Літературно-критичні статті / Андрій Малишко ; упорядкув., приміт. Н. М. Гаєвської. – К. : Наук. думка, 1988. – 734 с. – (Серія «Бібліотека української літератури»).
27. Мокровольський О. Сонет про сонет / Олександр Мокровольський // Поезія–81. – К. : Рад. письм., 1981. – Вип. 4(56). – С. 66.
28. Мороз О. Етюди про сонет (До питання про традиції і новаторство в розвитку сонета) / О. Н. Мороз. К. : Дніпро, 1973. – 112 с. – (Бесіди про художню літературу).
29. Москалець К. Гра триває : літературна критика та есеїстика / Костянтин Москалець. – К. : Факт, 2006. – 240 с. – (Серія «Висока полиця»).
30. Павличко Д. Літературознавство. Критика : [у 2 т.] / Дмитро Павличко. – К. : Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2007. – Т. 1 : Українська література / передм. авт. – 568 с.
31. Павличко Д. Магістралями слова : літературно-критичні статті / Дмитро Павличко. – К. : Рад. письм., 1977. – 312 с.
32. Павличко Д. Твори : в 3 т. / Дмитро Павличко ; передм. В. Моренця. – К. : Дніпро, 1989. – Т. 1 : поезії. – 504 с.
33. Писатели Скандинавии о литературе : сб. статей ; пер. с дат., исланд., норв. и швед. ; сост. Е. К. Мурадян. – М. : Радуга, 1982. – 416 с.
34. Підпалій А. Маргінальні форми в українській поезії ХХ століття : автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.01.06 / Підпалій Андрій Володимирович ; Київ. нац. ун-т ім. Т. Г. Шевченка. – К., 2004. – 20 с.
35. Поза традиції : антологія української модерної поезії в діяспорі / упоряд. Б. Бойчук ; ред. колегія Б. Бойчук, І. Макарик, Д. Струк, І. Фізер. – К. ; Торонто ; Едмонтон ; Оттава : Вид-во Канадського інституту українських студій, 1993. – 473 с.
36. Позадесятники : поетична антологія / упорядкув., біогр. портрети О. Гордона ; передм.

- М. Жулинського ; післям. Є. Барана. – Львів : Престиж-інформ, 1999. – 116 с.
37. Позаяк Ю. Шедеври / Юрко Позаяк ; вид. друге, доповнене і перероблене ; передм. І. Лучука. – Львів : Піраміда, 2004. – 144 с.
38. Ребро П. Запорізька веселка : лірика, сатира й гумор / Петро Ребро ; передм. М. Нагнибіди. – К. : Дніпро, 1967. – 208 с.
39. Рильський М. Зібрання творів : у 20 т. / Максим Рильський ; упорядкув., приміт. Б. Л. Корсунської, В. П. Лети ; ред. тому Л. М. Новиченко. – К. : Наук. думка, 1984. – Т. 4 : поезії 1949–1964. – 424 с.
40. Рильський М. Микола Зеров – поет і перекладач / Максим Рильський // Зеров М. Вибране / Микола Зеров ; упорядкув. С. Ф. Зерової; приміт. Г. П. Кочура, В. П. Петрова. – К. : Дніпро, 1966. – С. 5–17.
41. Рябчук М. Зима у Львові : вірші різних років / Микола Рябчук. – К. : Молодь, 1989. – 112 с.
42. Салига Т. Відлтий у строфи час : літературно-критичні статті / Тарас Салига. – Львів, 2001. – 328 с.
43. Світличний І. Серце для куль і для рим : поезії, поетичні переклади, літературно-критичні статті / Іван Світличний. – К. : Рад. письм., 1990. – 584 с.
44. Семенко М. Вибрані твори / Михайль Семенко ; упорядкув., передм. А. Білої. – К. : Смолоскип. – 2010. – 688 с. – (Серія «Розстріляне Відродження»).
45. Сенік Л. Тремтлива далечінь / Любомир Сенік. – Ужгород : Гражда, 2010. – 116 с.
46. Слабошпицький М. 25 поетів української діаспори / Михайло Слабошпицький. – К. : Ярославів Вал, 2009. – 728 с.
47. Славутич Я. Поезії та поеми : повне видання (1937–2004) / Яр Славутич. – Едмонтон : Славута, 2004. – 484 + 176 с.
48. Стріха М. Сонети та октави / Максим Стріха. – К. : Основа, 1991. – 88 с.
49. Сулима М. Верлібр / Микола Сулима // Поезія–85. – К. : Рад. письм., 1985. – Вип. 2. – С. 228–233.
50. Сулима М. Вільний вірш у висловлюваннях і творчій практиці Лесі Українки / Микола Сулима // Леся Українка. Публікації. Статті. Дослідження / упоряд. О. Ф. Ставицький. – К. : Наук. думка, 1984. – С. 246–253.
51. Сулима М. Книжиця у семи розділах : літературно-критичні статті й дослідження / Микола Сулима. – К. : Фенікс, 2006. – 424 с.
52. Тичина П. Зібрання творів : у 12 т. / Павло Тичина. – К. : Наук. думка, 1983. – Т. 1 : поезії 1906–1934 ; упорядкув., приміт. О. І. Кудіна ; ред. тому О. Т. Гончар. – 736 с.
53. Українка Л. Твори : в 10 т. / Леся Українка. – К. : Держ. вид-во худ. літ-ри, 1963. – Т. 1. / пердм. О. Бабишкіна. – 468 с.
54. Франко І. Зібрання творів : у 50 т. / Іван Франко. – К. : Наук. думка, 1976. – Т. 1 : поезія ; упорядкув., комент. М. С. Грицюти, Н. Л. Калениченко ; ред. тому Н. Л. Калениченко. – 502 с.
55. Франко І. Зібрання творів : у 50 т. / Іван Франко. – К. : Наук. думка, 1976. – Т. 2 : поезія ; упорядкув., комент. І. І. Басса, В. Я. Герасименка, А. А. Каспрука ; ред. тому І. І. Басс. – 544 с.
56. Франко І. Зібрання творів : у 50 т. / Іван Франко. – К. : Наук. думка, 1976. – Т. 3 : поезія ; упорядкув., комент. А. А. Каспрука, Й. Я. Куп'янського ; ред. тому П. Й. Колесник. – 448 с.
57. Чижевський Д. Український літературний барок : нариси / Дмитро Чижевський ; підготовка тексту, мовна редакція Л. Ушкалова ; вступ. стаття О. Мишанича. – Х. : Акта, 2003. – 460 с.
58. Якубовський Ф. Шляхи української поезії / Фелікс Якубовський // Антологія української поезії / упорядкували В. Атаманюк, Є. Плужник, Ф. Якубовський. – Х. ; К. : Книгоспілка, 1930. – Т. II. – С. V–XXXVI.