

**МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ЧЕРНІВЕЦЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
ІМЕНІ ЮРІЯ ФЕДЬКОВИЧА**

На правах рукопису

ІВОНЧАК ПАВЛО ЄВГЕНОВИЧ

УДК 801.6:821.161.2,,18”

**УКРАЇНСЬКЕ ВІРШУВАННЯ
40-х – 50-х РОКІВ ХІХ СТОЛІТТЯ**

10.01.06 – теорія літератури

Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата філологічних наук

Науковий керівник –
Бунчук Борис Іванович,
доктор філологічних наук, професор

Чернівці – 2016

ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
ПЕРЕЛІК СКОРОЧЕНЬ.....	10
РОЗДІЛ 1. ПРО ВИВЧЕННЯ УКРАЇНСЬКОГО ВІРШУВАННЯ 40-50-х РОКІВ ХІХ СТОЛІТТЯ. УКРАЇНСЬКА ВЕРСИФІКАЦІЯ ПОПЕРЕДНЬОГО ПЕРІОДУ.....	11
1.1. Про вивчення українського віршування 40–50-х років ХІХ століття.....	11
1.2. Українська версифікація 1800 –1830-х років ХІХ століття.....	33
Висновки до розділу 1	39
РОЗДІЛ 2. УКРАЇНСЬКЕ ВІРШУВАННЯ 40-х РОКІВ ХІХ СТОЛІТТЯ.....	42
2.1. Віршування поетів Східної України.....	42
2.2. Версифікація західноукраїнських авторів	83
Висновки до II розділу.....	118
РОЗДІЛ 3. УКРАЇНСЬКА ВЕРСИФІКАЦІЯ 50-х РОКІВ ХІХ СТОЛІТТЯ.....	122
3.1. Віршування поетів Східної України.....	123
3.2. Версифікація поетів Західної України.....	143
Висновки до розділу III.....	160
РОЗДІЛ 4. УКРАЇНСЬКЕ ВІРШУВАННЯ 1840 – 1859 РОКІВ У ЗІСТАВЛЕННІ З РОСІЙСЬКОЮ ТА ПОЛЬСЬКОЮ ВЕРСИФІКАЦІЄЮ..	166
ВИСНОВКИ.....	180
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	186

ВСТУП

Актуальність теми. Аналіз наукових публікацій ХХ – початку ХХІ століття, присвячених розглядові української поезії, виявляє зростання зацікавленості її версифікаційним аспектом. Однак здебільшого вони присвячені або розглядові окремої форми (наприклад, дослідження А. Підпалого „Маргінальні форми в українській поезії ХХ століття”, 2007, Н. Гаврилюк „Український поліметричний вірш: природа і тенденції розвитку”, 2005, Н. Науменко „Генеza і шлях розвитку українського верлібру кінця ХІХ – початку ХХІ століть”, 2010), або версифікації окремих авторів (наприклад, І. Качуровського – про Т. Шевченка та О. Олеса, Н. Костенко – про Т. Шевченка, П. Тичину, М. Рильського, М. Бажана та ін., Б. Бунчука – про М. Старицького, П. Куліша, І. Франка, Лесю Українку, В. Мельник-Андрущук – про В. Стуса, О. Башкірової – про Ліну Костенко, О. Кицан – про В. Голобородька, О. Кудрявцевої – про Грицька Чупринку).

Комплексний розгляд української версифікації загалом (як це зробив М. Гаспаров у монографії „Очерк історії російського вірша”, 1984 чи Л. Пщоловська у дослідженні „Польський вірш”, 2001) вимагає появи праць щодо віршування певних періодів, наприклад, століть, а всередині них – менших часових відтинків.

Початки такого підходу в нашому літературознавстві уже є. Це монографія М. Сулими „Українське віршування кінця ХVІ – поч. ХVІІ ст.” (1985) та ґрунтовне дослідження Н. Костенко „Українське віршування ХХ століття” (1993; друге видання – 2006). „Незаповненими” залишилися ще ХVІІ, ХVІІІ та ХІХ століття. З них найкраще вивчено версифікацію позаминулого століття. Крім досліджень, присвячених віршуванню окремих авторів, маємо праці, у яких системно розглянуто версифікацію певних періодів століття: українське віршування перших десятиліть ХІХ століття дослідив В. Мальцев (2007), вітчизняну версифікацію 80-х – 90-х років ХІХ століття розглянула О. Любімова (2009). Невивченими залишилися ще два періоди цього століття: 40-і – 50-і та 60-і –

70-і роки. Саме потреба у появі таких досліджень надає темі нашої праці актуальності.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами. Дослідження виконане як складова частина комплексної теми „Актуальні питання української літератури кінця XIX – XX століть і літературний та фольклорний процес на Буковині” (номер державної реєстрації 0102U006600), вивченням якої займається кафедра української літератури Чернівецького національного університету імені Юрія Федьковича. Тему дисертації затверджено вченою радою Чернівецького національного університету імені Юрія Федьковича (протокол № 10 від 23 грудня 2012 року) і скоординовано на засіданні бюро наукової ради НАН України з проблеми „Класична спадщина та сучасна художня література” Інституту літератури імені Т. Г. Шевченка (протокол № 2 від 18 березня 2010 року).

Об'єктом дослідження є твори С. Александрова, О. Афанасьєва-Чужбинського, О. Бодянського, Л. Боровиковського, І. Вагилевича, Л. Глібова, І. Гушалевича, Я. Головацького, К. Думитрашка, О. Духновича, В. Забіли, М. Костомарова, П. Кореницького, О. Корсуна, П. Куліша, Я. Кухаренка, М. Макаровського, А. Метлинського, А. Могилиницького, Р. Моха, О. Павловича, М. Петренка, П. Писаревського, С. Писаревського, В. Продана, Г. Продана, О. Псьол, С. Руданського, О. Рудиковського, В. Ферлеєвича, М. Устияновича, М. Шашкевича, Т. Шевченка, Я. Щоголева, а також поезії менш відомих авторів.

Предметом дослідження є українська версифікація 40-50-х років XIX століття, зумовленість її розвитку впливами польського та російського літературного вірша, а також української народнопісенної традиції.

Мета нашого дослідження полягає у з'ясуванні особливостей розвитку українського вірша 1840 – 1859 років щодо метрики, ритміки, строфіки та римування.

Реалізація мети передбачає розв'язання таких **завдань**:

- проаналізувати наукову літературу, пов'язану з питанням вивчення української версифікації перших десятиліть та середини XIX століття;
- здійснити віршознавчий аналіз друкованих поетичних творів українською мовою, написаних у період з 1840 по 1859 рр.;
- з'ясувати співвідношення класичних і некласичних форм у версифікації періоду;
- порівняти основні параметри української версифікації 40-х – 50-х років XIX ст. з аналогічними даними щодо польського та російського віршування означеного періоду.

Наукова новизна роботи полягає в тому, що вперше здійснено комплексний аналіз віршування поетів Східної та Західної України середини XIX ст. Дисертація має кілька аспектів новизни.

1. На відміну від усіх попередніх праць, близьких до цієї теми, проаналізовано всі відомі на сьогодні оригінальні друковані україномовні тексти.
2. Продемонстровано різноаспектний аналіз (метрика, ритміка, строфіка, римування, частково характер прикінцевих рим).
3. Аналізований матеріал розглядається за часом написання. В основу діахронічного розгляду покладено „чисту” хронологію – поділ за десятиліттями. Зрозуміло, що такий поділ умовний, проте він дає змогу простежити еволюцію віршування за рівновеликими часовими відтинками, звести до мінімуму суб'єктивний фактор при виділенні будь-яких інших періодів розвитку літератури.
4. Уперше порівнюються основні параметри української версифікації 40-х – 50-х років XIX ст. з аналогічними даними щодо польського та російського віршування означеного періоду.

Теоретично-методологічною основою дисертації є комплексний підхід до об'єкта розгляду. Він враховує формальний, порівняльний та історико-функціональний методи дослідження. Широко застосовуються

загальноприйняті у віршознавстві статистичні підрахунки. Методологічною основою слугували наукові праці українських (Б. Бунчука, І. Качуровського, В. Коптілова, Н. Костенко, О. Любімової, В. Мальцева, К. Паладян, В. Півторака, О. Романиці, Г. Сидоренко, М. Сулими, А. Ткаченка, Н. Чамати) та зарубіжних (М. Гаспарова, В. Жирмунського, Л. Пщоловської, Л. Тимофєєва, В. Холшевникова, Г. Шенгелі) науковців з теорії віршування. Одиницями підрахунку є твір, верс, стопа, цезура, клаузула, рима.

Теоретичне значення дисертації. Основні положення та висновки дисертації багато в чому увиразнюють уявлення про особливості віршової форми української поезії 40-50-х років XIX століття. Дані, наведені у дослідженні, можуть слугувати ґрунтовним матеріалом для підготовки розгорнутого дослідження про національну версифікацію XIX століття, багато додають до розуміння поетики авторів цього періоду.

Практичне значення отриманих результатів полягає у тому, що вони можуть бути використані, насамперед, при підготовці до викладу лекційного і практичного матеріалу з курсу історії української літератури середини XIX століття, теорії літератури (розкриття певних аспектів розвитку літературних напрямів), а також з курсу „Вступ до літературознавства”, у галузі порівняльного літературознавства як теоретичний та практичний матеріал при аналізі функціонування та розвитку віршознавчої думки, при підготовці дисертаційних, магістерських та дипломних робіт.

Особистий внесок дисертанта. Віршознавчий аналіз україномовних поетичних творів, написаних у період 1840 – 1849 та 1850 – 1859 рр., в аспекті метрики і ритміки, строфіки та особливостей рими, виявлення та опис особливостей віршування українських поетів окресленого періоду, з'ясування спільного та відмінного щодо форми поетичних творів східноукраїнських та західноукраїнських авторів виконані дисертантом самостійно.

Апробація результатів дослідження. Дослідження обговорено і схвалено на міжкафедральному семінарі кафедри української літератури

Чернівецького національного університету імені Юрія Федьковича (протокол № 9 від 16 лютого 2016 року). Основна концепція та результати дослідження викладені у доповідях на всеукраїнських конференціях: Міжнародна наукова конференція „Українське письменство Буковини в загальнонаціональному контексті”, присвячена 70-річчю професора Мельничука Б.І. (2007 р.), міжнародна наукова конференція „Актуальні проблеми вивчення життя і творчості Ольги Кобилянської та українського літературного процесу” (2008 р.), всеукраїнська наукова конференція „Постать Юрія Федьковича з погляду сьогодення”, присвячена 175-річчю від дня народження видатного українського письменника і громадського діяча (2009 р.), міжнародна наукова конференція „Українська література у загальноєвропейському контексті” (10-11 травня 2011 р., Ужгород), всеукраїнська наукова конференція „Актуальні проблеми сучасного віршознавства, присвячена ювілеєві доктора філологічних наук, професорові Н.В.Костенко” (15-16 вересня 2011 р., Чернівці), всеукраїнські наукові читання „Українська література з погляду сьогодення: постаті, ідеї, проблеми, присвячених 75-річчю професора Богдана Мельничука” (21 лютого 2012 р., Чернівці), III міжнародна наукова конференція „Мова і вірш” (20-21 червня 2013 р., Луцьк), IV міжнародна віршознавча наукова конференція „Українське віршування в контексті європейської віршової культури” (28-29 вересня 2015 р., Київ).

Основні результати дисертації відображені у десяти статтях, опублікованих у наукових фахових вітчизняних та закордонних виданнях:

1. Івончак П. Українська поезія Буковини 40-50-х років XIX ст. / Павло Івончак // Науковий вісник Чернівецького університету імені Юрія Федьковича: зб. наук. праць / наук. ред. Бунчук Б. І. — Чернівці: Рута, 2008. — Вип. 394 — 398. — С. 123 — 127.

2. Івончак П. Віршування Олександра Павловича та Олександра Духновича 40-х років XIX ст. / Павло Івончак // Науковий вісник Чернівецького національного університету імені Юрія Федьковича: зб. наук.

праць / наук. ред. Бунчук Б. І. — Чернівці: Рута, 2010 р. Вип.: 496 — 497: Слов'янська філологія. — С. 202 — 208.

3. Івончак П. Українське віршування 40-х років XIX століття (метрика і ритміка) / Павло Івончак // Науковий вісник Чернівецького національного університету імені Юрія Федьковича: зб. наук. праць / наук. ред. Бунчук Б. І. — Чернівці: Рута, 2011. — Вип. 547—548. Слов'янська філологія. — С. 76—83.

4. Івончак П. Віршування Олександра Павловича та Олександра Духновича 50-х років XIX ст. / Павло Івончак // Сучасні проблеми мовознавства та літературознавства: зб. наук. праць / Відп. ред. І. В. Сабадош. — Ужгород: Говерла, 2011. — Вип. 16. — С. 114—117.

5. Івончак П. Український силабо-тонічний вірш 50-х років XIX століття / Павло Івончак // Науковий вісник Чернівецького національного університету імені Юрія Федьковича: зб. наук. праць / наук. ред. Бунчук Б. І. — Чернівці: Рута, 2012. — Вип. 585—586. Слов'янська філологія. — С. 80—85.

6. Івончак П. Версифікація Рудольфа Моха / Павло Івончак // Науковий вісник Чернівецького національного університету імені Юрія Федьковича: зб. наук. праць / наук. ред. Бунчук Б. І. — Чернівці: Рута, 2012. — Вип. 648 — 649. Слов'янська філологія — С.: 32 — 36.

7. Івончак П. Поетичні форми Степана Руданського 50-х років XIX століття / Павло Івончак // Науковий вісник Чернівецького національного університету імені Юрія Федьковича: зб. наук. праць / наук. ред. Бунчук Б. І. — Чернівці: Рута, 2013. — Вип. 661 — 663. — Слов'янська філологія. С. 37—41.

8. Івончак П. Поетичні форми Миколи Устияновича 40 — 50-х років XIX століття / Павло Івончак // Науковий вісник Чернівецького національного університету імені Юрія Федьковича: зб. наук. праць / наук.

ред. Бунчук Б. І. — Чернівці: Рута, 2013. — Вип. 697 — 699. Слов'янська філологія. С. 15 — 19.

9. Івончак П., Мальцев В. Ямбічні форми у поезії Петра Гулака-Артемовського / Павло Івончак, Валентин Мальцев // Науковий вісник Чернівецького національного університету імені Юрія Федьковича: зб. наук. праць / наук. ред. Бунчук Б. І. — Чернівці: Рута, 2014. — Вип. 732 — 733. Слов'янська філологія. С. 30 — 35.

10. Івончак П. Версифікаційні засоби української бурлескної поезії XIX століття (метрика та ритміка) / Павло Івончак, Валентин Мальцев // Sphere of culture. — Lublin, 2015. — Volume XI. — P. 75 — 85.

Структура роботи. Дисертація складається зі вступу, чотирьох розділів із підрозділами, висновків та списку використаних джерел (209 найменувань). Загальний обсяг роботи — 203 сторінки, основний текст викладено на 185 сторінках.

ПЕРЕЛІК СКОРОЧЕНЬ

- Я – ямб;
- Х – хорей;
- Д – дактиль;
- Амф – амфібрахій;
- Ан – анапест;
- Х 4 – чотиристоповий хорей;
- Амф 4 ц – чотиристоповий цезурований амфібрахій;
- Я 3434 – три- та чотиристоповий ямб з упорядкованим чергуванням стоп в межах чотиривіршової будови;
- Я 4-6 – різностоповий ямб зі змінною довжиною рядків від 4 до 6 стоп;
- Я в – вільний ямб;
- Я рз – різностоповий ямб;
- Цу 1 – цезурове усічення (усічення піввірша перед цезурою) на 1 склад;
- Цн 1 – цезурове нарощення (нарощення піввірша після цезури) на 1 склад;
- ПК – поліметрична конструкція;
- а, b, с ... – чоловічі (окситонні) римовані віршові закінчення;
- А, В, С ... – жіночі (парокситонні) римовані віршові закінчення;
- а', b', с' ... – дактилічні (пропарокситонні) римовані віршові закінчення;
- Х, х, х' – неримовані віршові закінчення з чоловічими, жіночими, дактилічними клаузулами;
- а, b, с, (х)** – римовані (неримовані) віршові закінчення без поділу їх за місцем наголосу (на окситонні, парокситонні, пропарокситонні);
- аbаb – катрен з перехресним римуванням чоловічих клаузул;
- ХАХА – катрен з неповним римуванням і постійними жіночими закінченнями;
- п/сх – позасхемний наголос;
- зр/наг – зрушення наголосу

РОЗДІЛ I

ПРО ВИВЧЕННЯ УКРАЇНСЬКОГО ВІРШУВАННЯ 40-50-х РОКІВ XIX СТОЛІТТЯ. УКРАЇНСЬКА ВЕРСИФІКАЦІЯ ПОПЕРЕДНЬОГО ПЕРІОДУ

1.1. Про вивчення українського віршування 40-50-х років XIX століття

Історія української літератури середини XIX століття неодноразово ставала об'єктом наукового дослідження багатьох вітчизняних літературознавців. У їхніх працях йшлося переважно про ідейно-тематичні аспекти творів, проблеми їх жанрово-стильової специфіки, навіть естетичний бік поетичної творчості митців зазначеного періоду. Цілком зрозуміло, що провідне місце тут займала творчість Т. Шевченка.

Однак версифікаційна складова вітчизняної поезії цього періоду значно рідше потрапляла до поля зору дослідників. Особливості метрики, ритміки, строфіки, римування та рими віршованих творів якщо й розглядалися, то лише частково, на матеріалі окремих творчих особистостей, без порівняння з відповідним матеріалом інших періодів української літератури.

На відміну від інших представників української літератури 40-50-х років XIX ст., вірш Т. Шевченка ще з II пол. XIX ст. привертав увагу критиків та дослідників. До цього часу про версифікацію Кобзаря вже було стільки написано, що лише огляд праць, які стосуються цього питання, вимагає окремого дослідження бібліографічного характеру. Зрештою, достатньо докладний огляд відповідних досліджень уже було зроблено авторами, об'єктом аналізу в працях яких був саме вірш Т. Шевченка. Перш за все, маємо на увазі дослідження Г. Сидоренко „Ритміка Шевченка” [156], Н. Чамати „Ритміка Т. Г. Шевченка” [197] та ін. Тому ми зупинимось лише на найновіших працях, головних (з нашої точки зору) дослідженнях XX ст., а також на тих, які за своєю методологічною базою перебувають в одній площині з нашою роботою.

Біля витоків наукового вивчення Шевченкової версифікації стояли М. Богданович, Д. Загул, Ф. Колесса, С. Людкевич, Б. Навроцький, Л. Новиченко, В. Перетц, С. Смаль-Стоцький, В. Сімович, Б. Якубський та ін. Якісно нового рівня в цьому напрямі було досягнуто вченими середини та II пол. XX ст.: О. Жовтісом, Г. Сидоренко, К. Тарановським, Н. Чаматою та ін. Проте й у наш час різні аспекти віршування Т. Шевченка продовжують викликати зацікавлення у сучасних вчених: за останні кілька років вийшла низка цінних досліджень Н. Гаврилюк, І. Качуровського, Н. Костенко, Н. Чамати та ін.

Учений-фольклорист Ф. Колесса зосередив увагу на силабічних розмірах народнопоетичного походження у творах Т. Шевченка. Разом із тим, науковець дуже слушно застеріг від перебільшення фольклорних впливів на творчість поета. Полемізуючи із твердженням П. Куліша, що „душа поезії нашої народної неписьменної стала душою його музи” [97 с. 172], Ф. Колесса зазначав, що „не слід узагальнювати таких висказів і розтягати їх на всі Шевченкові поезії, бо ж переважна їх частина не має нічого спільного з народними піснями й думами. Навіть улюблена Шевченком форма коломийкового вірша через часте вживання переносів (*enjambement*-ів) і звільнення від синтаксичної зв’язаності, зумовленої строфовою будовою, – відбігає далеко від народних взірців” [97, с. 173].

Розглядаючи твори із силабічною будовою, вчений висловив міркування щодо цієї системи віршування. Зокрема, він виділив два типи силабічного вірша: „пісенний, співаний і говорений, рецитований, декламований” [97, с. 273]. Обидва вони „спираються на складочислення. Але ж пісенний тип силабічної версифікації характеризує замкнена строфова будова із симетричним укладом частин та з ритмічним і синтаксичним паралелізмом; навпаки: говорені вірші, не зв’язані строфою, укладаються стихійно й допускають *enjambement*-и, переноси, у яких кінець вірша часто-густо розмежовує слова, тісно зв’язані з собою із синтаксичного боку, а синтаксична пауза перериває посередині вірш і навіть силабічну групу” [97,

с. 273]. І ще одна важлива заувага: „Шевченко користувався обома відмінами силабічного вірша, які знайшов уже у своїх попередників, українських поетів нової доби” [97, с. 273].

Науковець слушно пояснює тенденцію до тонізації 14-складового вірша (додамо, що це ж зауваження стосується й 8-складовика, а можливо, й інших симетричних силабічних розмірів – 10₅- та 12₆-складовика): при коломийковому такті 2/4 ритмічні ікти визначають непаристі вісімки, отже, й непаристі склади відповідних віршів. Це повинно б вести за собою трохеїчну сканзію в тексті; та на ділі, тільки римований наголос на передостанньому складі вірша правильно погоджується з ритмічним; натомість на початку і всередині вірша граматичні наголоси розміщені *досить* [напівкурсив наш. – П.І.] вільно: вони то сходяться, то розходяться з ритмічними іктами [...]. Хоча мелодії із маркантним ритмом (як, наприклад, у танкових піснях) подекуди накидують текстові доволі правильне чергування наголосів, то воно ніде не переводиться послідовно і нема ніякої підстави до того, щоб можна було [...] зводити цей випадковий прояв до норм метро-тонічного [силабо-тонічного. – П. І.] стопового укладу [97, с. 274 – 275].

У праці Ф. Колесси фіксуємо цікаву щодо 14-складового вірша думку: „Перші два такти кожного рядка повторюють зовсім однаковий мотив ритмічний, зложений із чотирьох вісімок; такти третій і четвертий зв’язуються в один мотив ритмічний, що складається з чотирьох вісімок і двох чверток та виповнює такий самий час, як два перші мотиви” [97, с. 274]. Цілком очевидно, що йдеться про ізохронність силабічних відрізків 14-складовика. На наш погляд, доречно буде згадати думку М. Гаспарова, висловлену ним стосовно дольника (твердження про ізохронність різних ритмічних форм цього типу вірша висловлював Г. Шенгелі; на його думку, ця ізохронність досягається за рахунок пауз – „лейм”), що *реальної* [тут і далі курсив М. Гаспарова. – П. І.] ізохронності інтервалів дольник, що звучить, взагалі не має [...]; мова може йти лише про *психологічну* ізохронність інтервалів, а як вона реалізується – це вже стосується не

метрики, а декламації” [39, с. 226]. У цьому випадку теза не менш виправдана і щодо українського 14-складовика: якщо у пісні ізохронність відповідних відтинків обов’язкова априорі, то в поетичних рядках, які не мають музичного супроводу, ця величина є вже питанням декламації.

Ф. Колесса на прикладі „Думки” виокремлює деякі ритмічні особливості 14-складового вірша: „Ритм 14-складового розміру (4 + 4 + 6) [...] визначає в кожному вірші „Думки” чотири ритмічні ікти, що розміщуються по одному у двох перших 4-складових групах, а по два в 6-складових групах. Однак тільки римовий наголос має означене місце правильно на передостанньому складі вірша [...]. Замітна річ, що закінчення першого півстиха в 15 віршах визначається наголосом на передостанньому складі, подібно як і закінчення другого півстиха. Чотири головні наголоси (римовий на кінці і три посеред вірша) творять неначе вершки силабічних груп і на них держиться ритм вірша” [97, с. 279]. Такі ж головні наголоси у піввіршах науковець виділяє і в інших силабічних розмірах Т. Шевченка – 8-та 12-складовому віршах у різних їх варіантах. Цю особливість акцентного малюнку Шевченкового 14-складового вірша пізніше, на ширшому фактичному матеріалі, підтвердили й інші дослідники, зокрема Н. Чамата [197, с. 56].

Щодо розташування наголосів у силабічних групах, то Ф. Колесса помітив, що „чотирискладові групи виявляють часто трохеїчне розміщення наголосів [...], рідше ямбічне [...]. Стрічаються також хоре-ямбічні фігури [...]. Шестискладові групи підходять найчастіше (у 12-тьох віршах) під амфібрахічний ритм [...]. Рідше стрічаються тут хореї” [97, с. 279 – 280]. Говорячи про трохеїчну, ямбічну чи амфібрахічну „сканзію”, науковець підкреслює: „Поет не проводить її послідовно: це явище випадкове і ніяк не слід підносити його до якоїсь норми” [97, с. 280]. На цьому акцентував також, наприклад, П. Волинський: „Можна говорити лише про тенденцію в чергуванні наголошених і ненаголошених складів, а не про закономірність” [29, с. 454]. При цьому Ф. Колесса наголошує: „Однак треба зазначити, що в

Шевченкових поезіях народнопісенного складу помічається назагал правильніше чергування наголосів, ніж у народних піснях, а подекуди навіть тенденція до тонізації: вона виявляється устійнюванням місця наголосу не тільки при кінці, але й посередині вірша перед цезурою” [97, с. 280]. Окрім того, „межи віршами Шевченка, складеними за взірцями народних пісень, стрічаємо декілька таких, що попри всі ознаки народнопісенної форми (строфа, правильне складочислення, цезури, синтаксичний паралелізм, що покривається з ритмічною структурою строфи і т.ін.) виявляють ще й послідовно проведений уклад тонічних стоп. У віршуванні Шевченка ця група творить неначе перехідний ступінь межи людовою ритмікою і метротонічною [силабо-тонічною. – П. І.] версифікацією” [97, с. 305]. Подібне зауваження знаходимо і в Г. Сидоренко: „У деяких коломийкових віршах Шевченка вже в цей час [в ранній період творчості. – П. І.] помічається нахил до стопної, але різновимірної будови” [156, с. 73]. Скажімо, в рядкові *„За що ж вони розлучили”* дослідниця вбачає „ямб з іпостасою хореєм в останній стопі” [156, с. 73]. Штучність такого трактування – очевидна: при бажанні, чи не будь-яку силабічну групу можна „розікласти” на різноманітні силабо-тонічні „стопи”. Проте це розташування наголосів випадкове, воно не викликає ритмічної інерції (ритмічного очікування), а тому аж ніяк не може вважатися ознакою „силабо-тонічності”. Н. Чамата з цього приводу пише, що „таке розчленування 14-складового вірша Шевченка штучне і навряд чи правомірне. У Шевченка немає послідовної уніфікації місця наголосів; їх типізація в його 14-складовому вірші – не більше, як тенденція, яка не являє сама по собі чогось принципово нового в українській поезії” [197, с. 57]. І далі дослідниця пояснює появу таких „квазі-силабо-тонічних” відтінків: „Нам здається, що з’явилися ці рядки не під впливом силабо-тонічної ритміки, а завдяки поступовій типізації наголосів всередині самого силабічного 14-складника” [197, с. 68].

Н. Гаврилук у поліметричних творах Т. Шевченка виділяє низку „варіантів” 14-складового вірша. Так, скажімо, у наведеному дослідницею

уривку з пісні „Ой гоп, чики-чики” (частина поеми „Невольник”) рядки чергуються за схемою 6, 8₄, 7₄, 6, 8₄, 5, 7₄, 5, 7₄. Н. Гаврилюк так коментує будову цього уривку: „Рядки чотирнадцятискладовика розташовані довільно. Восьмискладові групи опиняються поряд, зазнаючи скорочення на один склад. Розпочинається пісня із шестискладової групи, до того ж вона римується із здвоєними восьмискладовими групами, а не з шестискладовою, як у моделі коломийкового типу. В другій частині спосіб римування залишається без змін, рима чоловіча. Простежується чергування п’яти-семискладових груп, що становлять усічений варіант груп шести-восьмискладових” [33, с. 101 – 102]. Інші варіанти 14-складового вірша Н. Гаврилюк зафіксувала у пісні „Чи так, чи не так” („Невольник”), репліки ворон з „Великого льоху” тощо. Такі „модифікації” (щоправда, значно обережніші) 14-складового вірша не були новими і в українській літературі передшевченківських років. Приміром, В. Мальцев наводить зразок із вірша М. Костомарова „Улиця”, де рядки чергуються за такою схемою: 14₈, 14₈, 8, 8, 6 [125, с. 7]

М. Гаспаров, розглядаючи українську силабо-тоніку ХІХ ст., дещо недооцінював роль 14-складового вірша у ній: „4-ст. ямб залишився провідним серед класичних розмірів української поезії [...]. Роль „народного” розміру, що відтіняв літературну класичність ямба, взяв на себе не хорей, як в російському вірші, а імітації справжнього народного вірша, передусім коломийкового 14-складовика (4 + 4 + 6ж)” [39, с. 188]. Н. Чамата, навпаки, наголошує, що „вдосконаливши 14-складовий вірш, Шевченко максимально розширив сферу його застосування і підніс до рівня класичного літературного розміру” [198, с. 31]. А чотиристоповик, на її думку, „і після „Енеїди” І. Котляревського лишався в українській поезії 20–30-х рр. на другорядних позиціях” [198, с. 31].

Формою, яку, на думку Ф. Колесси, Т. Шевченко перейняв „не з народних пісень, а з української літературної традиції” [97, с. 313], є 11-12-складовий силабічний вірш. І в цьому розмірі „помічається тенденція поета

до зберігання [...] амфібрахічного, рідше трохеїчного чергування наголосів, та воно по більшій часті не проводиться послідовно, так що про чистий метро-тонічний [силабо-тонічний. – П. І.] вірш не може бути бесіди. Однак при всіх відступленнях від метро-тонічної схеми наголос має означене місце перед цезурою, завжди на передостанньому складі півстиха та при кінці віршів: у 12-складових на передостанньому, в 11-складових на останньому складі. [...] Серед українських народних пісень не подибуємо такої форми віршової” [97, с. 314].

Ця форма стала об’єктом спеціального дослідження Н. Костенко („Про 12₆-11’₆-складовий вірш Т. Г. Шевченка” (2008 р.)). Щодо трактування цього розміру, вона відзначила, що „чітко виявляються два основних підходи до аналізу ритмічної структури Шевченкового 12₆-11’₆-складовика: перша на основі народнопісенної ритміки простежує процес силабо-тонізації згаданої схеми (з домінуванням амфібрахічної ритміки), друга заперечує тлумачення 12₆-11’₆-складовика як силабо-тонічного (метро-тонічного) розміру, наголошуючи на його силабічній основі” [100, с. 95]. На основі аналізу усього наявного поетичного матеріалу, написаного цим розміром, дослідниця приходить до такого висновку: „Більш, ніж половина обчислених рядків (384 рядки – 56,8% від усіх рядків) вкладається в метричну схему 4-стопного цезурованого амфібрахія; близько 30% мають мішані (певного роду логаетичні) моделі: з 2-стопним амфібрахієм у першому піввірші і 3-стопним хореєм у другому [...]; з 3-стопним хореєм у першому піввірші й 2-стопним амфібрахієм – у другому [...]. 96 рядків (14,2%) чисто хореїчних – Х 6ц.

Отже, немає підстав говорити про перетворення 12₆-11’₆-складового вірша Шевченка в 4-стопний цезурований амфібрахій як провідну тенденцію його ритму. Тим більше говорити про чистий літературний канон 4-стопного амфібрахія” [100, с. 96]. Проте, Т. Шевченко володів і амфібрахієм, адже „чистий літературний канон 4-стопного амфібрахія можна побачити в [...] його російській поемі „Тризна” [100, с. 96]. Отже, на наш погляд, 12-

складовий вірш Т. Шевченка аж ніяк не можна вважати „невиробленим амфібрахієм”; це, радше, був цілком усвідомлений вибір відповідної форми.

Зрештою, ще П. Волинський, полемізуючи із трактуванням 12-11-складового вірша В. Ковалевським, як Амф 4, наголошував: „Цей розмір в українських віршах Шевченка не вкладається в силабо-тонічні схеми і нема підстав його в ці схеми вганяти. Спроба В. Ковалевського вбгати цей розмір Шевченка в чотирискладові стопи не може розглядатися інакше, як зразок схоластичної вигадки” [29, с. 465].

Таке критичне, але влучне висловлювання стосується трактування В. Ковалевським як Шевченкового 12-, так і 14-складовика. Обидва ці розміри він розглядав, як 4-складові силабічні стопи – пеони (хоча самого терміна „пеон” уникав). Науковець категорично заперечував силабічну суть цих розмірів. Зокрема, проти „силабічності” 14-складовика вчений навів наступні аргументи: **1).** „Думку про силабічну будову цих розмірів [12- та 14-складового вірша. – П. І.] заперечує насамперед те, що в обох них Шевченко *іноді* [курсив наш. – П. І.] вдається до рядків з іншою кількістю складів. І якщо в силабо-тонічному вірші можливі рядки з аномальними іпостасами або з нерівномірними іпостасами, то в силабічних віршах тієї доби рівна кількість складів була обов’язковою” [95, с. 133]. **2).** „В жодній мові, яка допускає силабічне віршування, немає віршованих рядків такої довжини з одним-єдиним фіксованим наголосом. Уже на дванадцять складів французького олександрійського вірша поетика вимагає двох фіксованих наголосів, що за характером мови падають на останній склад рядка і останній склад непарного вірша при постійній цезурі [...]. Двох постійних наголосів вимагав і Кантемір, законодавець російської силабіки” [95, с. 149]. **3).** „З позицій літературної силабіки не можна пояснити природу цезури в чотирнадцятискладнику Шевченка. Річ у тому, що цезура в силабічному віршуванні, незалежно від мови твору, якою його написано, повинна стояти в самій середині рядка” [95, с. 150].

Перший аргумент не витримує критики, оскільки відступи від ізосилабізму – достатньо звичне явище. Скажімо, І. Качуровський писав про „блукаючий склад” у цезурі (цілком звичне явище у силабічному вірші). Зразком такого явища віршознавець навів як кілька творів самого Т. Шевченка (N. N. („Сонце заходить, гори чорніють...”), N. N. („О, мої думи! О, славо злая!”)), так і поетів інших національних літератур (зокрема, й польської, в якій силабічний вірш був і залишається панівною формою, а тому про якусь „невиробленість” форми годі говорити): Ю. Словацького та Р. Дарію. Фіксовані наголоси перед цезурою, приміром, у польському чи французькому вірші є, радше, наслідком особливостей просодії. Сучасні дослідження показують, що в українській бароковій силабіці (зокрема, в найпоширенішому 13-складовому вірші) поети були практично байдужими до характеру передцезурного закінчення: так, за даними В. Мальцева, „в українських поетів першої половини століття [XVIII. – П. I.] [...] переважає жіноча цезура, коливаючись у діапазоні 40,4 – 48,9% [...]. Цікаво, що у М. Довгалецького, який у підручнику поетики „Сад поетичний” традиційно вимагав саме жіночої цезури, її частка найменша: 40,4%” [61, с. 96]. А, наприклад, за даними М. Гаспарова, в російському 13-складовику кінця XVII – перших десятиліть XVIII ст. майже така ж: 49 – 49,9% [39, с. 143] (лише в А. Кантеміра, який запропонував реформу російського силабічного вірша, домінує чоловіча цезура, але його творчість завершує розвиток російської силабіки; інші поети за ним не пішли, а тому навряд чи цей приклад можна вважати коректним). Більше того, за підрахунками того ж М. Гаспарова, жіноча цезура в польському 13-складовику становить 88,7% [39, с. 143] (і це при фіксованому наголосі на передостанньому складі); навіть тут вона не може вважатися метричною константою.

Щодо третього аргументу, то науковець заперечив сам собі всього кількома реченнями пізніше. Він навів цікавий факт з історії французького олександрійського вірша: „Коли романтики оголосили війну здряхлілому псевдокласицизму і зчинили заколот проти закоснілих правил його

поетики, насамперед була атакована цезура „олександрійця”. Нова, так звана „романтична”, цезура здавалася такою протиприродною, що навіть тонкі знавці вірша в цьому дванадцятискладнику не могли визначити цезури [...]. Але минув час, вухо звикло до нового порядку, і з’ясувалося: замість однієї цезури в рядку з’явилося *дві* [курсив наш – П. І.], що поділяють його на три рівні частини, – після четвертого і восьмого складу” [95, с. 151].

П. Волинський виділив серед творів Т. Шевченка і доволі рідкісний розмір, який нині прийнято називати „кольцовським п’ятискладовиком” (точніше – це його здвоєний варіант) – в уривку з поеми „Царі” („Старенька сестро Аполлона...”). Він подав такий уривок:

Не із Літви¹ йде | князь сподіваний;
Ще незнаємий, | давно жаданий... [29, с. 455]

Літературознавець так коментує цей розмір: „У кожній силабічній групі ритмічний наголос звучить на третьому складі, так що силабічні групи можна трактувати як п’ятискладові стопи” [29, с. 455]. Цікаво, що Н. Костенко в „Метричному довіднику...” не виокремлює цю форму в окремий тип, подавши лише інформацію про 10-складовий вірш [101, с. 34].

Н. Чамата відзначила, що „звернення до панівної в українській поезії XVIII ст. силабіки – прояв тяглості літературної традиції, сприйнятої Шевченком завдяки міцній закоріненості в національний ґрунт, здатності відчутти на тлі вже віджилої на початок XIX ст. російської силабіки потенціал силабіки української, вмінню цей потенціал реалізувати” [197, с. 31]. Подібне твердження можна прочитати і в Н. Костенко: „Силабіка в українській поезії першої половини XIX ст. на межі утвердження нової силабо-тонічної системи демонструвала багаті творчі потенції, необхідні для її дальшого розвитку” [103, с. 99].

Ф. Колесса називає чотиристоповий ямб „другою такою ж улюбленою [поруч із 14-складовим віршем. – П. І.] нашим поетом формою, до якої він звертається на протязі усієї письменницької діяльності” [97, с. 316]. Услід за

¹ Розмітка наголосів П. Волинського.

В. Перетцом, він відзначає, що „від 1847 р. ямбічний диметр щораз більше опановує творчість поета; ще 1848 рік визначається в творчості Шевченка багатим циклом дрібніших поезій, складених за взірцями народних пісень [...]”; та від того часу можна запримітити рішучий зворот поета до ямбічного вірша, що відтискає зовсім на задній план віршові розміри, перейняті з народних пісень” [97, с. 316]. На цьому акцентували й інші дослідники вірша Т. Шевченка. Зокрема, П. Волинський зазначав: „Роль ямба в поезії Шевченка все збільшується, починаючи з періоду „Трьох літ”, в останні роки своєї діяльності поет написав цим розміром переважну частину своїх віршових творів” [29]. Зрештою, це спостереження підтверджують та уточнюють і підрахунки сучасного віршознавця Н. Костенко: „До 1847 р. немає жодного твору, написаного всуціль цим розміром [Я 4. – П. І.] [...]. Однак картина цілком змінюється у 1847 році. „Гнівні” ямби виходять на перше місце [...]. З 1857 по 1860 р. поступово нарощуються ямби, досягаючи кульмінації за кількістю рядків у 1859 р. [...] і за кількістю творів у 1860 р.” [101, с. 11 – 12]. Щоправда, це стосується, головним чином, монометричних творів. За даними Н. Гаврилюк, в усіх епіко-драматичних поемах (в тому числі й тих, що були написані після 1847 р. – „Сотник” (1849) та „Невольник” (1859)) домінує силабіка [33, с. 110]. У ліричній поліметрії „серед конструкцій, що об’єднують розміри силабіки книжного походження та силабо-тоніки, вирізняються два підвиди: з переважанням силабіки; з переважанням силабо-тоніки. Перший підвид дещо чисельніший від другого” [33, с. 127]. Серед цього підвиду теж низка творів, написаних після 1847 р.: „А нумо знову віршувать”, „Г.З.”, „За сонцем хмаронька пливе”, „І виріс я на чужині” (усі – 1848 р.), „Ми восени такі похожі”, „Якби тобі довелося” (обидва – 1849 р.), „Лічу в неволі дні і ночі” (1850 р.), „Не нарікаю я на Бога” (1860 р.), „Чи не покинуть нам, небого” (1861 р.).

П. Волинський відзначив переважання „традиційного” ритму в Я 4 Т. Шевченка (щоправда, на основі аналізу лише кількох творів): „В чотиристопному ямбі Шевченка пірихії досить рідко зустрічаються в другій

стопі. Так, у „Причинній” 1 раз на 40 ямбічних рядків, в посланні „І мертвим, і живим...” 2 рази на 44 рядки, в поезії „Ісаія. Глава 35” 2 рази на 26 ямбічних рядків. У цьому Шевченко близький до російських поетів першої половини XIX ст. (зокрема Пушкіна), які, на відміну від поетів XVIII ст., рідко допускали пірихії в другій стопі чотиристопового ямба” [29, с. 459]. Проте, на жаль, дослідник не подав відповідну інформацію щодо наголошеності чи пірихіїзації I стопи.

Достатньо вичерпну картину розвитку ритміки Я 4 Т. Шевченка продемонстрував К. Тарановський [167]. Зокрема, за його даними, Шевченків 4-стоповик від початку демонструє стійкий альтернований ритм: II стопа завжди сильніша за I [167, с. 449]. На основі його даних, це відзначила й Н. Чамата: „Розподіл наголосів у Шевченковому чотиристопному ямбі виявляє ті ж відхилення від лінії ритму XVIII ст., що й вірш Пушкіна та поетів його школи: перша стопа слабшає, друга, навпаки, посилюється, так що наголоси, які падають на другу стопу, кількісно перевищують ті, які падають на першу” [197, с. 91].

К. Тарановський спостеріг особливість еволюції альтернованого ритму в Шевченковому Я 4: „В його ямбі після 1847 р. другий ікт дещо слабший, ніж у ранньому вірші. Цю ж тенденцію показує в загальних рисах і третій ікт. Іншими словами – в ранньому ямбі Шевченка контраст між першим та другим іктом був сильнішим, в той час як у більш пізньому ямбі цей контраст зменшився” [167, с. 450]. У той же час науковець відзначив і різницю між ритмом українського та російського чотиристоповика Шевченка: „В його російському ямбі контраст між першою (слабкою) та другою (сильною) стопою більш помітний, ніж в його українському вірші, особливо пізніх років” [167, с. 450]. І далі „Його український вірш більше схожий на вірш Пушкіна [...], тоді як російський вірш, навпаки, більше співпадає з віршем поетів після Пушкіна (наприклад, Баратинського, Язикова і Полєжаєва), тобто, поетів, у яких контраст між слабкий та сильними іктами додатково

посилено, і у яких другий ікт наближається по постійності до константи” [167, с. 451].

Н. Чамата також відзначає, що „з часом, в міру того як чотиристопний ямб посідає дедалі більше місця у Шевченка, суттєво змінюється ритмічна манера поета [...]. Так, уже в ямбічних віршах періоду „трьох літ” контраст між сильною другою та слабкою першою стопами помітно згладжується, продовжуючи падати і в наступні роки” [197, с. 95]. Таку еволюцію – від сильнішого альтернованого ритму до слабшого – дослідниця пояснює „відштовхуванням від акцентних норм післяпушкінського чотиристопного ямба, бідність та монотонність ритмічної інерції якого були для поета вже очевидні” [197, с. 97].

К. Тарановський відзначив особливість українського Я 4 у порівнянні з російським: „У той час, як в російському ямбі слабке місце може бути заповнене ненаголошеними складами двоскладових та багатоскладових акцентних одиниць, а також односкладовими словами, в українському ямбі слабке місце може бути заповнене і ненаголошеними складами двоскладових та багатоскладових акцентних одиниць, і наголошеними односкладовими словами, і – у відомих, досить рідкісних випадках – наголошеними складами двоскладових та багатоскладових акцентних одиниць; іншими словами, український ямб, на відміну від російського, допускає зсув наголосу із сильного на слабке місце” [167, с. 446].

Ще одну особливість ритміки Шевченкового чотиристоповика відзначили А. Жовтіс та Г. Сидоренко. За словами останньої, „у Шевченкових віршах легко порушується „чистота” ямбічних рядків через іпостасування окремих стоп хореєм” [156, с. 77]. Цю ж особливість значно пізніше відзначив і М. Гаспаров: „У творчості Шевченка 4-ст. ямб як літературний вірш та 14-складовик як народний вірш відчутно доповнюють один одного. Більше того, традиції української народної та книжної силабіки проникають навіть у ямб: тут у нього допускаються, хоч і рідко, такі зсуви

наголосів, які заборонені в російському вірші. Це пам'ять про тривалий контакт українського вірша з віршем західнослов'янським” [39, с. 188].

Однією з найхарактерніших ознак поетичної манери Т. Шевченка є значна роль поліметрії; найбільше навантаження припадає на поліметричні конструкції (ПК) – 68,% [101, с 8].

Поліметричний характер Шевченкової поезії дослідники відзначали по-різному. Так Леонід Новиченко, розглядаючи лірику поета, вказував на його вміння „...передавати ліричне переживання в його природній свободі, плинності й рівноскладовості, причому бурхливим повторам, злетам та „переходам” думки і настрою ліричного героя відповідають так само вільні, несподівані переливи ритмів, зміні інтонаційного малюнку. Виняткова свобода, жива природність і семантична насиченість його поліметрії... ще мають бути належно поціновані в контексті всієї європейської поезії Шевченкового часу [135, с.16].

Найпомітнішим дослідженням поліметрії Т. Шевченка став відповідний розділ монографії Н. Гаврилюк „Український поліметричний вірш” (2009 р.). Попри скромну оцінку самої дослідниці (як вона зазначає, „автор схильний розглядати його [дослідження. – П. І.] як початкову стадію на шляху вивчення українського поліметричного вірша” [33, с. 246]), все ж їй вдалося досить ґрунтовно розглянути основні параметри поліметричного вірша Т. Шевченка. Відповідно до типології поліметричних конструкцій, запропонованих Н. Костенко, дослідниця пропонує таку класифікацію ПК поета: прозіметрум, тобто поєднання вірша з прозою („Гайдамаки”); конструкції в межах силабіки („Розрита могила”); конструкції з використанням силабіки народнопісенного та книжного походження і силабо-тоніки („На вічну пам'ять Котляревському”); конструкції з використанням народнопісенних форм та силабо-тоніки („Чого ти ходиш на могилу?”) [34, с. 12].

Н. Гаврилюк відзначила, що „поліметрія – вагома ознака поетичного стилю Шевченка, яка співвідноситься з поліжанровістю творів,

полісемантичністю образів, полістрофічністю та поліфонією вірша, а в окремих творах і з полілінгвізмом” [33, с. 142]. Вона окремо розглянула епіко-драматичну, ліро-епічну та ліричну поліметрію. Зокрема, звернула увагу на функціональну роль різнометричних частин у розглянутих творах, їх семантичне наповнення, співвідношення між тими чи іншими системами віршування у поліметричних творах Т. Шевченка. На жаль, поза увагою залишився поліметричний вірш поетів-романтиків 40-50-х років XIX ст.

Чимало цікавого і нового на свій час віршознавчого матеріалу уміщено в розділі „Вільний вірш у його відношенні до традиційних систем віршування” монографії Г. Сидоренко „Від класичних нормативів до верлібру” (1980). Відома дослідниця української версифікації звертається до питання „Вільний вірш у поезії Шевченка”. Спираючись на ряд розвідок (А. Луначарського, Ф. Колесси, А. Чуковського, М. Лісецького та ін.) розглянула різноманітні спроби вивчення історії питання і наближення до чіткішої постановки проблеми дефініції верлібру, а також його ритмічних характеристик. „Європейська поезія знає різні типи верлібру: французький, німецький, італійський. Німецький почався як різностопний, але не безрозмірний, французький та італійський як безрозмірний, нерівноскладовий білий вірш (поширена нині форма). Висловлювання А. Луначарського наводить на думку, що в творчості Шевченка формувався національний український верлібр, який треба розуміти ширше, ніж сучасне визначення його...” [156, с. 28].

Якщо вести мову про „вільний вірш”, у творчості Шевченка за А. Луначарським: „Його книга є справжньою народною книгою. В ній не знайти і сотні рядків, які б були незрозумілі для звичайного селянина. Почування й думки класично прості, такі, якими вони живуть в душі народу. Майже жоден образ не перейнятий з класично-античної або західноєвропейської літератури; вони взяті або з рідної народної пісні, або з власного серця поета. Те ж і щодо форми. Ритми і рими також не можуть бути підведені під правила загальні, від греків прийнятої просодії, хоч би і

пристосованої до нашої тонічної манери. Шевченко цілком вільно йде за народною традицією і творить „вільний вірш” на кілька десятиріч раніш, ніж заговорили про нього передові поети Заходу” [120, с. 398]. Однак, як стверджує дослідниця, полеміка щодо Шевченкового „вільного вірша” так і залишилась відкритою і потребує подальших наукових звершень.

Віддавши багато часу дослідженню ритміки Шевченка, Г. Сидоренко констатує той факт, що у своїй поезії „всією творчістю він [Шевченко] показав: 1) що українське віршування повинно спиратися на фонетичну, лексичну, й синтаксичну будову української мови, найбільш повну і безпосередньо представлену в народній творчості; 2) що гнучкість і виробленість української мови створює ґрунт для розвитку різних версифікаційних систем – складочисельної, генетично пов’язаної з народнопісенним формами, силабо-тонічної, для виникнення і розвитку якої наголосна система української мови дає всі можливості, як у мові російській, німецькій, англійській та інших з рухомим наголосом, – а також для національного українського верлібру. Можливості ритмічних видозмін у кожній системі віршування безмежні, потреба в зверненні до них зумовлена багатством і розмаїтістю життєвих вражень поета. Чим більше й частіше видозмінює поет ритм, тим багатша ритмомелодика його творів, різноманітніші віршові інтонації, тим легше йому досягти гармонійної єдності словесно-виразових і ритмічних зображувальних засобів, щоб у їх поєднанні знайти насичений емоціями образ – втілення свого задуму. Така поетична творчість Тараса Шевченка. Великий талант і хист його добули з глибини народної творчості й літературної практики ті форми, яких потребував прогрес віршової техніки в протиположності канонізації віршових засобів, якої прагнули тодішня наука віршування [156, с. 177].

Підбиваючи підсумки, Г. Сидоренко виокремлює три види Кобзаревих „вільних віршів”:

1. У Шевченка є особливі ритмічні засоби для створення незвичайної віршової інтонації. Так, у поемі „Сліпий”, в рядках, де йдеться про тяжку тугу старого батька, ніби р о з х и т а н і пропорції ритму. На зміну чотиристопному ямбу, що був перед тим, приходить рідкісний в поезії взагалі, у Шевченковій зокрема, різностопний амфібрахій....

2. Проблема національного українського верлібру має зв'язок з продовженням традиції думи в творчості Шевченка та інших речитативних форм народної творчості.

3. У Шевченка є ритмічні форми, в яких можна вбачати ознаки верлібру не в широкому, історико-літературному розумінні, як робилось це досі, а в конкретному, звуженому, — нашому сучасному трактуванні як твору побудованого на виділенні віршового рядка за допомогою засобів інтонаційно-синтаксичної упорядкованості [156, с.31,32,34].

Дослідниця підсумовує, що Шевченко „створив перші зразки вільного вірша, поєднавши історичний досвід розвитку народного й літературного вірша [156, с.35].

Не з усіма міркуваннями Г. Сидоренко можна погодитись. Окремі її твердження вимагають статистичного підтвердження. Однак відсутність об'єктивних цифрових даних, за незначним винятком (Б. Якубський, М. Сулима, В. Коптілов, Н. Костенко, Н. Чамата), було характерною рисою українського віршознавства. Зрештою, сама Г. Сидоренко зазначала: „Наша праця не є структурним вивченням українського вірша, вона є історико-літературним оглядом ритмічних форм українського віршування протягом тривалого часу його розвитку. Проте автор вважає, що ураховуючи зв'язок еволюції ритміки з еволюцією образного мислення в поезії взагалі, він допоможе своєю працею і майбутнім фахівцям структуральної поетики, які будуватимуть свої дослідження на матеріалі української літератури” [156, с.53].

У розділі „До питання про строфіку Шевченка” своєї книги „Ритміка Шевченка” Г. Сидоренко зауважує про те, що не всі дослідники творчості Т.Г.Шевченка характеризували його строфіку, „здебільшого вважаючи, що вірші поета астрофічні. Підставою для цього був спосіб записування Шевченком творів без графічного виділення строфи” [156, с. 151].

Докладну характеристику строфіки народнопісенного типу в поезії Шевченка дав Ф. Колесса у вже цитованій праці „Студії над поетичною творчістю Шевченка”. Автор виокремлює два різновиди строфічних форм поета. До першого належать строфи, що силабічною будовою рядків і їх відповідників легко виявити в народних піснях: 1) коломийки, особливо чотирирядкові, на дві рими, шумкові й козачкові катрени з восьмискладових рядків, 12-складник з цезурою після 6-го складу в дворядковій строфі; 2) другим різновидом є пісенні куплети, комбіновані з силабічних груп, які часто трапляються в народній творчості. Ф. Колесса підкреслює, що поет „творить у дусі народної поезії нові оригінальні комбінації, нові взірці строфи” [97, с. 131].

У поетичному доробку „Кобзаря” Т.Шевченка Г. Сидоренко сонетів, октав та інших складних канонічних строф не фіксує, але „серед творів, написаних Я4, можна виділити дворядкові, трирядкові, чотирирядкові, п’ятирядкові, семи- та восьмирядкові строфи з різними видами римування” [156, с. 152].

Дослідивши строфічні форми народної пісні й віршів Шевченка, витриманих у стилі народнопісенної ритміки, дослідниця також констатує про превалювання коломийкового розміру (97%) з парним та перехресним римуванням (39%-38%), а також суміжним (23%).

Прикладом можуть послужити силабічні рядки:

Не вернувся /із походу	а
Гусарин-москаль.	Б
Чого ж мені// його шкода,	а

Чого його жаль?

Б [156, с. 165]

Отже, особливості віршової майстерності Т.Г.Шевченка у відношенні до традицій української народної творчості й художньої літератури 40-50-х років XIX століття відіграють чи не найважливішу роль у розвитку українського віршування.

Помітним явищем в історії української літературознавчої науки стала поява дослідження класика українського віршознавства Г. Сидоренко „Українське віршування. Від найдавніших часів до Шевченка” (К., 1972). Зрозуміло, що свідоме обрання величезного часового відрізка в історії української поезії не сприяло детальному аналізу значної частини поетичного матеріалу, не дозволяло докладно спинятися на проблемних питаннях. Це відзначала й сама дослідниця: „Автор розуміє, що не всі питання можна відразу розв’язати з належною повнотою, тому на деяких тільки акцентовано, а деякі лише поставлено” [157, с. 4].

Автор докладно зупиняється на творчості зачинателя нової української літератури І. Котляревського. Вибірково розглядаються твори Л. Боровиковського, А. Метлинського, М. Костомарова та інших щодо метрики, ритміки, строфіки та римування. Хоча науковець дещо переоцінювала значення силабо-тоніки в українському віршуванні першої половини XIX століття (про що стверджує у своєму дослідженні В. Мальцев) [124], зазначаючи, що „в українській літературі остаточний перехід до силабо-тонічної системи знаменувала собою творчість І.П. Котляревського” [157, с. 102]. Між тим, як зазначалося, за даними Ф. Колесси та Б. Бунчука, більшість поезій М. Шашкевича і майже всі пісенні партії, уплетені в канву драматичних творів І. Котляревського, – силабічні (маємо на увазі народно-поетичну та книжну силабіку). Крім того, значна частина поетичного доробку Т. Шевченка (за даними Н. Костенко [101]) – силабічна.

До такої думки схиляється і Н. Чамата, стверджуючи, що хоча перебудова українського віршування після Котляревського відбувалась у напрямку силабо-тонічної організованості, вона не охопила тотально всю

українську поезію, як це було, скажімо, в російській поезії; утвердження силабо-тоніки поки що не означало повного витіснення книжної силабіки, досить тривалий час – протягом усього оглянутого періоду – вони співіснували, у творчості деяких поетів силабіка лишалась основною віршованою системою. До цієї групи належали переважно поети, що жили в Західній Україні... і не відчували на собі вплив російської культури [196, с. 260]

М. Гаспаров у монографії „Очерк истории европейского стиха” (1989) у дуже стислому розділі про поширення силабо-тоніки в Україні пише про співвідношення традиційної та нової системи віршування від початку ХІХ ст. лаконічно й обережно: „В українській – силабіка зберігає допоміжне становище при силабо-тоніці” [40, с. 216]. М. Гаспаров застерігає: книжну або народнописенну силабіку він має на увазі, проте з контексту очевидно, що йдеться про народнописенні розміри, книжну силабіку в українському віршуванні ХІХ ст. дослідник вважає перейденим етапом.

Н. Чамата у своїй науковій розвідці „Еволюція метрики української поезії доби романтизму: особливості переходу від силабіки до силабо-тоніки” на розробці народнописенних розмірів розглядає метричний репертуар О. Афанасьєва-Чужбинського та творчість раннього Я. Щоголева. За даними дослідниці, „більша частина українських поезій О. Афанасьєва-Чужбинського (12 з 21) написана 14-складником,...11-складником (5+6)...(укладені твори фіксуємо – П.І.) у двох випадках „Прощання”, „Співака” [196, с. 264]. Щодо метрики Я. Щоголева, дослідниця констатує, що „в ній явно переважає народнописенна силабіка в її традиційних виявах – 14-складнику (4+4+6), 6-складнику („Покірна”), 8-складнику, який зазнає яскравої тонізації, трансформуючись у Х4 („Гречкосій”) або в Я4 „Поминки”. Н. Чамата також не оминає творчості поетів Західної України (М. Шашкевича, А. Могильницького, І. Гушалевича, І. Вагилевича, М. Устияновича та ін.). Основну частку народнописенних версів у

західноукраїнських авторів укладено трьома розмірами „– 8-складником (4+4) та його модифікаціями..., 11-складником (5+6)... та народнописенним 14-складовим віршем (4+4+6)” [196, с. 265]. Розглядаючи поетичну спадщину А. Могильницького, О. Огоновський дорікнув автору „Скита Манявського” за невдалий вибір форми: „...Одинадцяти-силаний вѣрш, котрымъ переважно корыстувавъ ся Могильницкій за проводом польскихъ поетѣвъ, зовсѣмъ не годить ся для стих отвору руского. Руска бо акцентуація єсть вельми свѣбодна, и про-те наголосом може визначитись всяка силяба слѣвъ, мѣжь – тымъ коли въ польскѣй мовѣ акцентъ все паде на передъ-послѣдню сябѣ слова. Тому-то позадія „Скита” єсть иногдѣ похибна и нудить читача частымъ уживанємъ женського риму ($\perp\cup$) [136, с. 289]. Однак відсутність статистичних цифрових підрахунків не дають нам об’єктивних даних щодо метричного репертуару творів окресленого періоду.

Чимало віршознавчих даних щодо української версифікації 40-50-х років XIX століття можна почерпнути у літературознавчих працях І. Качуровського „Метрика”, „Строфіка”, „Фоніка”, що як підручники для студентів-гуманітаріїв, вийшли в Україні 1994 року. У „Метриці”, наприклад, автор, пояснюючи теоретичне явище *синалефа*, наводить для прикладу поетичні рядки Т. Шевченка. Розглядаючи зародження силабіки в українській поезії та „леонін” Козачинського (римування не в кінці віршів, а самі тільки піввірші), автор порівнює ритмічний малюнок поета і Кобзаря. Навівши ряд прикладів силабічного віршування Т. Шевченка та провівши паралелі в силабіці західноєвропейських народів, зокрема в іспаномовній поезії, І. Качуровський допускає, що „маємо всі підстави вважати Тараса Шевченка продовжувачем української барокової силабіки попередніх сторіч” [89, с. 66]. Автор ілюструє зразки різноманітних силабо-тонічних розмірів художнім матеріалом українських поетів цього періоду: дактиль з рухомою цезурою та шестистоповий анапест (П. Куліш). Вияви силабічного

п'ятискладовика та дев'ятискладовика І. Качуровський фіксує в поезіях П. Куліша. Дослідник стверджує, що дактело-хореїчний гекзаметр уперше в українській поезії застосував К. Думитрашко у своїй поезії „Жабомишодраківка”.

У „Фоніці” І. Качуровський наводить зразки чергування жіночих і чоловічих рим у катрені та поезії зі всуціль жіночими римами у Я. Щоголіва, внутрішню риму, яка зазвичай буває на кінці першого піввірша, там, де є цезурна перерва, та переважання жіночої рими у одиничній строфі тринадцятискладовика Шевченка, алітерації та асонанси в П. Куліша. Зрозуміло, що подані І. Качуровським фактичні дані є лише багатим допоміжним матеріалом для спеціального віршознавчого дослідження.

Вагомими є спостереження Н. Костенко щодо трискладових метрів в українській поезії XIX століття. Вона вважає, що загалом 3-складові розміри в українській поезії цього періоду „представлені двома основними (переважно амфібрахічними) видами: 1) утворенням на силабічній основі народної пісні або книжної поезії і 2) власне силабо-тонічним, що формувався на національному ґрунті не без впливу західноєвропейської поезії. Першому виду властиві надсхемні акцентні обтяження і пропуски схемних наголосів; другий канонічніший” [103, с. 186].

Цінними є спеціальні віршознавчі дослідження щодо версифікації українських поетів 40-х – 50-х років XIX ст. – Я. Щоголіва (В. Лесик) та П. Куліша (Є. Нахлік, Б.Бунчук).

В. Лесик у статті „Із спостережень над ритмікою поезій Якова Щоголева” (1958) дійшов висновку про використання Я. Щоголівим двох систем віршування: силабо-тонічної та народнопісенної. Науковець стверджує, що наслідування народних розмірів (коломийки, шумки та ін.) у поета ніколи не було механічним. Це особливо стосується „коломийкових” віршів поета. 14-складовик у нього зі схемою 8,6,8,6. В. Лесик зазначає: „Трансформація народного складочисельного розміру проведена... передусім в напрямку більшої тонізації вірша. Помічається правильніше, ніж у

народних піснях, чергування наголосів, а подекуди навіть наближення до ямбічної акцентуації схеми” [113, с. 80].

Загальний огляд версифікації П. Куліша подав Є. Нахлік у статті „Пантелеймон Куліш як реформатор українського віршування” (1997). Дослідник обґрунтував тезу М. Зерова про еволюцію Кулішевої поезії від народнопісенної силабіки до літературної силабо-тоніки. Однак дослідник не наводить цифрових даних. Поза сферою розгляду залишилася строфіка та особливості рими Куліша.

Найповніші дані щодо метрики, ритміки, строфіки та римування П. Куліша містить дослідження Б. Бунчука „Еволюція віршування Пантелеймона Куліша” (2002). Перший розділ праці присвячений поетовій версифікації 40-х – 50-х років. Дослідник стверджує, що у 40-і роки П. Куліш наслідує форму українських народних дум у хроніці „Україна” (1843). „Будова Кулішевої „думи,, навіває уявлення про акцентне віршування: твір складається з різноскладових та різнонаголошених рядків з міжнаголосним інтервалом 1 – 5 складів. Єдиний постійний засіб зв’язування рядків (рядки з рівною або приблизно рівною кількістю наголосів повторюються неперіодично) – рима. Вона здебільшого жіноча (АА, рідше – ААА), дієслівна” [14, с.6]. Загалом, упродовж 40-50 –х років Кулішем було мало написано віршованих творів. За даними Б. Бунчука, у своїх творах „він (Куліш – П.І.) імітував форму народних дум і створював тонічні астрофічні структури зі здебільшого парними жіночими дієслівними римами. В оригінальних поезіях він вдавався до строфічної силабіки народнопісенного походження з неповним та перехресним римуванням жіночих закінчень. У переспівах з „Біблії” використовував строфічні, неримовані і римовані форми 14-складовика та 8-складовика. Рими і клаузули у псалмах були жіночі. Загалом переважають точні співзвуччя (70%), 18% рим – приблизні, 12% – неточні. Процент різнограматичних та дієслівних рим такий: 31 та 19” [14, с.7].

Отже, українське віршознавство має низку серйозних досягнень щодо вивчення вітчизняного вірша XIX століття. Проте все ще бракує цілісних та комплексних досліджень усього поетичного матеріалу як окремих періодів, так і всього століття загалом. Ця робота покликана заповнити одну з таких наукових лакун.

1.2. Українська версифікація 1800 – 1830-х років XIX століття

Важливу роль у вивченні українського вірша початку XIX ст. відіграли праці Г. Сидоренко, зокрема її монографія „Українське віршування. Від найдавніших часів до Шевченка” (К., 1972). Дослідниця описала основні силабо-тонічні розміри, їх співвіднесеність зі строфічним репертуаром. Зокрема, відзначила перші зразки Я 4 (І. Котляревський та П. Гулак-Артемівський) Я 6 (П. Гулак-Артемівський, К. Пузина), Я в (Л. Боровиковський, Є. Гребінка, П. Гулак-Артемівський), Х 4 (І. Котляревський, М. Шашкевич), Х рз (А. Метлинський), амфібрахій (Є. Гребінка, О. Афанасьєв-Чужбинський, М. Петренко, М. Устиянович), дактиль (А. Могильницький), логед (Л. Боровиковський) віршовані зразки, „створені на основі поетики народної пісні” у п’єсах І. Котляревського [156, с. 104]. Крім того, дослідниця виділила „поєднання хорею зі складочисельним народнописенним принципом” [156, с. 110] у О. Афанасьєва-Чужбинського, В. Забіли, М. Шашкевича, І. Вагилевича та Я. Головацького.

Говорячи про романтичну поезію, Г. Сидоренко зазначала, що „особливе становище займають силабічні народнописенні розміри, які, відділившись від мелодії, міцно входять у вжиток поетів і стають одним із засобів вираження найрізноманітніших і найтонших хвилювань” [156, с. 113]. Зокрема, це коломийковий вірш (Л. Боровиковський, В. Забіла, М. Петренко, діячів „Руської трійці” та ін.), 7-складовик (М. Устиянович), 12-складовик (М. Шашкевич) і навіть 18-складовий вірш ([6+6+6]2).

А от до „книжних”, літературних складочисельних розмірів дослідниця лишала поза увагою, зазначаючи, що „бурхливий процес новаторства ще інколи обтяжений старими силабічними путами” [156, с. 114]. За приклади 11- та 13-складового віршів узято твори М. Шашкевича: „Кому Бог в груди дав серце м’якеньке” та „Сумрак вечірній” відповідно.

Відзначила дослідниця й окремі питання строфіки. Зокрема, серед звичайних строф вона виокремила 10-вірші „Енеїди” та „Пісні...” І. Котляревського, назвала перші українські силабо-тонічні та силабічні сонети пера Л. Боровиковського, М. Шашкевича та М. Устияновича, а також секстину (А. Метлинський).

В. Мальцев у кандидатській дисертації та низці публікацій також окремо розглянув віршування у Східній та Західній Україні. Науковець, зокрема, наголошує на „помітних впливах [поетичної. – П.І.] спадщини І. Котляревського на літературні твори його послідовників” [124, с. 4]. Особливо це стосується 1800-х років, адже в цей час „в українській друкованій поезії панують два силабо-тонічні розміри – чотиристопові ямб та хорей, якими і були написані оригінальні віршовані твори І. Котляревського” [124, с. 4]. Для обох характерна „архаїчна” структура ритму.

У наступне десятиліття, за даними В. Мальцева, „зафіксовано суттєве урізноманітнення метричного репертуару” [124, с. 4]. Зокрема, з’являються Я 3, Я 4, Я 6, Я в, Я рз, Х 4, Х рз, Д 4, Амф рз, а також 14-складовий силабічний вірш (4, 4, 6, 4, 4, 6). У пісенних партіях драматичних творів І. Котляревського зафіксовано 8-, 10-, 14-складовий вірш, а також силабічні розміри з поєднанням версів різної довжини [124, с. 4 – 5]. Серед силабо-тонічних розмірів переважають Я 4 (12,4%), Х 4 (10,3%) та Я рз (9,8%), серед силабічних – 14-складовик (9,4%) [124, с. 5]. У 20-ті роки продовжують розроблятися ті ж силабо-тонічні розміри (здебільшого, ямби та хорей), до яких додаються Я 5 та Х рз [124, с. 5]. На чільні позиції виходять Я 6 та Я рз [124, с. 6]. Серед трискладовиків автор відзначає лише 2 зразки амфібрахія:

Амф 4 та Амф рз [124, с. 6]. Складочисельні розміри представлено 7- та 14-складовим віршем [124, с. 5].

У 30-ті роки в „монометричних творах частка силабічних розмірів становить 31,1%, силабо-тонічних – 68,7%. 17 творів [...] – поліметричні конструкції” [124, с. 7]. „Короткі силабо-тонічні розміри залишаються маловживаними і представлені лише твором М. Костомарова „Кульбаба” (Х 3)” [124, с. 9]. Продовжують розроблятися ямбічний та хореїчний чотиристоповики. Саме в цей час в обох розмірах з’являється тенденція до переходу до „традиційного” ритму. Зокрема, за даними дослідника, це простежується у Х 4 М. Костомарова та А. Метлинського: у більшості їх творів зафіксовано „яскраво виражений альтернований ритм: II стопа набуває константного характеру – її наголошуваність майже в кожному творі становить 100%; різниця між II та I стопами – 49,3%” [124, с. 9]. 25% творів, укладених Я 4, притаманний альтернований ритм [124, с. 9].

У цей період „поступово зростає кількість творів із ритмом Я 5 [...]. П’ятистопові рядки здебільшого безцезурні [...]. Для всіх поезій характерний альтернований тривершинний ритм з опорою на I, III та V стопи” [124, с. 10]. Натомість „нечасто застосовується шестистоповий ямб. Окрім кількох байок Л. Боровиковського та Є. Гребінки, він притаманний лише чотирьом поезіям. У більшості творів цезуровий поділ „класичний” (після 6-го складу) [...]. Частка дактилічних цезур зростає майже до 28%” [124, с. 10]. Продуктивними залишаються Я в (переважно, в байках) та Я рз. В останньому розробляється лише „німецька” традиція (чергування 3- та 4-стопових рядків), а також „різноманітні проміжні форми” [124, с. 10]. „До „французької традиції” (поєднання 4- та 6-стопових версів) поети не звертаються” [124, с. 10]. Зафіксовано також один зразок Х в („Чарка” А. Метлинського). В цей же час з’явилося значно більше зразків трискладових розмірів: Д 2, Амф 2, Д 4, Амф 4, Ан 4, Амф рз, Ан рз [124, с. 11]. Двічі зафіксовано 3-скл з.а.

За словами В. Мальцева, „Після виходу в світ перших частин „Енеїди” у 1798 році, силабіка була на певний період цілковито витіснена силабо-тонічним віршем. Невеликою нішою, яка в цей час залишалася за складочисельною версифікацією народнописанного походження, була драматургія, точніше – пісенні партії дійових осіб у п’єсах І. Котляревського та його послідовників. Наприкінці 20-х років зароджується і швидко виходить на чільні позиції романтизм, якому, особливо на перших етапах, була притаманна орієнтація на фольклорну поетику загалом і (до певної міри) на силабіку зокрема” [125, с. 3]. За даними автора, „єдиним силабічним твором, написаним за перші 2 десятиліття XIX ст., є „Жартівлива малоросійська пісня” В. Масловича” [125, с. 4] (укладена 10₅-11₆складовим віршем). Більше половини всіх силабічних творів укладено 14-складовим віршем. Рівень хореїзації у межах 25 – 70% [124, с. 7]. 11% силабічних творів – 10-складовик [5+5] [124, с. 8]. Науковець наголошує на тенденції до тонізації 10-складового вірша за схемою дактиля (зокрема, Д 4 цу1), пояснюючи це впливом чеського 10-складовика (добре спопуляризованого через твори „Краледворського рукопису”) та російського Д 4 цу1. Зокрема, про перегуки з чеським віршем (на прикладі поезії „Китиця” („Kytice”)) В. Мальцев зазначає таке: „Перший склад кожного піввірша в ньому [у вірші „Китиця”. – П.І] часто наголошуваний через природні властивості чеської мови – фіксований наголос на першому складі. Цей фактор раз із постійними жіночими клаузулами українського силабічного вірша формує тенденцію до найчастішого наголошування 1-го, 6-го (післяцезурного) та 9-го (константного) складів, а отже, створює достатньо стійку дактилічну ритмічну інерцію, яка добре вловлюється слухом сучасного, вихованого на силабо-тоніці, читача” [125, с. 6].

„Інші силабічні розміри з’являються значно рідше” [124, с. 8]. Серед них дослідник називає 8-, 9-, 11-, 12-складовий вірш та інші розміри. В. Мальцев відзначає, що „оригінальною рисою творчості А. Метлинського є апробація силабічних різноскладових віршів з упорядкованим чергуванням

рядків з різною кількістю складів – своєрідних силабічних логедів” [124, с. 8].

Дослідник також підкреслює, що „український романтизм 30-х років XIX століття – період широких експериментів у царині віршування” [124, с. 11]. За його словами, „поети-романтики експериментували (хай і спорадично, навіть дещо несміливо) [...] і з „розхитуванням” форм силаботонічного вірша у напрямку до чистого тонізму” [126, с. 276]. Серед таких експериментів він розглядає вірші зі змінною анакрузою, цезурові усічення та нарощення, логеди та дольники, хоч щодо останніх висловлюється дещо стримано: „здається, як самостійний розмір, дольник ще не усвідомлюється, принаймні, за межі експерименту він не виходить” [124, с. 11]. Як виняток, тут називаються дактило-хореїчні гекзаметри М. Костомарова: „Щира правда” і „Турнія” [124, с. 12]. Розглядаючи перший із них, дослідник відзначає, що „його метричною основою виступає дактилічний 6-стоповик. Специфічних дольникових рядків порівняно небагато (менше 12%). Всього [...] частка рядків з ритмом Д 6 становить 85%, Дк 6 – 8,3%, Д 7 і Дк 7 – по 3,3%” [125, с. 278].

Розгляд віршування Західної України В. Мальцев розпочинає із творчості Т. Падури 20-х років. В його доробкові зафіксовано 1 силаботонічний вірш („Шапка”, який „має хореїчний ритм” [124, с. 6]). Серед силабічних розмірів відзначено 7-, 8-, 10-, 11-, 13- та 14-складовики, а також „різнорозмірні вірші з урегульованим чергуванням рядків різної довжини” [124, с. 6].

У 30-ті роки в поезії Західної України переважна більшість творів – силабічні (83,3%), 16,7% – силаботонічні [124, с. 13]. Серед складочисельних розмірів і тут переважає 14-складовий вірш (48,6%), рівень хореїзації якого становить 35 – 60% [124, с. 13 – 14]. Окрім нього, певного поширення набули 11- та 13-складовики; інші складочисельні розміри знайшли вияв лише в поодиноких творах [124, с. 14].

У 1800-ті роки домінувала строфічна будова „Енеїди” – одичний десятивірш із характерною схемою римування. Вже в наступне десятиліття першість ділять двовірш та катрен (22,1 та 22,5% відповідно), з’являється також і низка астрофічних творів (20,9%) [124, с. 5]. У 20-ті роки на чільні позиції виходить катрен; частка творів із такою будовою зростає до 43% [124, с. 6]. З’являється „перший сонет українською мовою – „Акерманські степи” Л. Боровиковського (переклад однойменного твору А. Міцкевича)” [124, с. 6]. У 30-х рр. катренних творів – уже більше половини [124, с. 12]. Разом з тим, в це десятиліття строфічний репертуар української поезії суттєво урізноманітнюється. Зокрема, помітний сегмент (10%) починають займати шестивірші. Крім того, 11,5% віршів В. Мальцев кваліфікує, як нерівнострофічні (за І. Качуровським). Дослідник також відзначає появу „перших в новій українській літературі оригінальних канонізованих строф. Це сонети О. Шпигоцького та А. Метлинського, а також „Тріолет” О. Бодяньського” [124, с. 13].

Усі поезії Т. Падури 20-х років строфічні; домінує катренна структура, частка якої становить понад 90%. Окрім того, зафіксовано шестивірші, восьмивірші та один твір із десятивіршовою будовою [124, с. 6 – 7]. У творчості поетів Західної України 30-х років 7,9% – астрофічні. Серед строф домінує катрен (2/3 творів); окрім того, зафіксовано двовірші та шестивірші [124, с. 15].

У поезії першого десятиліття XIX ст. дослідником було зафіксовано порівняно велику частку неточних рим – 17,5%. В наступні десятиліття їх сегмент скорочується і в подальшому перебуває приблизно на одному рівні: 10-ті роки – 10,5%, 20-ті – 12,4%, 30-ті – 11,1%. Кількість приблизних рим, навпаки, у перші 3 десятиліття XIX ст. тримається практично на одному рівні (бл. 5%), натомість у 30-ті роки вона „помітно збільшується у порівнянні з попередніми періодами, особливо у молодших авторів – М. Костомарова, А. Метлинського, П. Писаревського та ін.” – до 7,3% [124, с. 13]. Співвідношення граматично однорідних та різнорідних рим не демонструє

еволюційних змін. Частка різнограматичних рим від десятиліття до десятиліття коливається в рамках 20 – 26% [124, с. 4, 5, 6, 13].

Привертає увагу, що в поезії Т. Падури 99% рим – точні. Лише 1% – приблизні. Частка різнограматичних рим – 15,2% [124, с. 7]. Загалом у поезії авторів Західної України 30-х років приблизна рима переважає неточну (10,2 та 5,5% відповідно). Частка граматично різнорідних рим – 16,5%.

Висновки до розділу 1

Загалом в окреслений період нова українська поезія переходить на якісно новий етап свого розвитку. Бурлескна стильова течія поступово втрачається і відходить на задній план, звільнивши місце новому напрямку літератури – романтизмові. Однак один із „низьких” жанрів класицизму – байка – й надалі активно продовжує розвиватися. На цей період припадає найактивніша фаза байкарської діяльності П. Білецького-Носенка та Л. Боровковського, з’являються байки українською мовою Є. Гребінки.

Як зазначає Д. Чижевський, „хоч які різноманітні були численні літературні стилі, що змінювалися в європейських літературах протягом довгих століть, але в них легко помітити два типи, які характеризуються протилежними рисами: любов’ю до простоти чи, натомість, ухилом до ускладненості; нахилом до ясних, за певними приписами вибудованих рамок або, навпаки, прагненням надати творові навмисне незакінченої, розірваної, „вільної” форми” [199, с. 37].

Такими рисами характеризувався український класицизм, який хоч і був представлений лише частково, здебільшого, на рівні „низьких” жанрів, але в певний період розвитку літератури все-таки посідав у ній помітні позиції.

Стислий огляд віршознавчої спадщини показує, що дослідник української версифікації 40-50-х років XIX століття має на що опертися. Фрагменти віршознавчого характеру наявні у рецензіях на поетичні збірки авторів цього періоду, статтях та монографіях про творчість окремих поетів.

З-поміж них вирізняються дослідження Б. Якубського про Я. Щоголіва та П. Куліша; Б. Бунчука про П. Куліша.

Чимало важливого теоретичного матеріалу, дотичного до теми нашого дослідження, міститься у загальних віршознавчих працях Г. Сидоренко, що подала міркування про силабічні форми народнопісенного характеру в поетів шевченківського періоду, І. Качуровського, чії приклади різноманітних силабічних та силабо-тонічних форм, звичайних та канонізованих форм, римування та інших елементів звукопису багато додають до розуміння версифікації означених десятиліть. Значну версифікаційну цінність становлять положення Н. Костенко, викладені у монографії „Українське віршування ХХ століття”.

Однак у проаналізованих працях засвідчено лише часткові дані, з яких годі скласти повне уявлення про цілісну систему національної версифікації означеного періоду. Звичайно, найцінніший кількісний матеріал викладений у публікаціях Б. Якубського, Н. Костенко, Г. Сидоренко, Н. Чамати, Б. Бунчука, В. Мальцева, Н. Гаврилюк, що стосується творчості найбільших поетів того часу – Т. Шевченка, П. Куліша, поетів-романтиків. Однак лише детальний аналіз поетичних творів десятків українських поетів двох десятиліть щодо метрики, ритміки, строфіки та римування, систематизація та узагальнення одержаних даних дає можливість одержати повну картину вітчизняної версифікації 40-х – 50-х років ХІХ століття.

Український вірш перших десятиріч розвивався у річищі двох систем віршування: силабічної та силабо-тонічної. „Енеїда” І. Котляревського дала потужний поштовх розвитку силабо-тонічного вірша, який майже на три десятиліття витісняє складочисельну версифікацію на маргінес. Проте наприкінці 20-х років, з початком розвитку українського романтизму, силабіка повертається на помітні позиції. Серед силабо-тонічних розмірів переважають Я 4, Я 6, Я в та Х 4, з-поміж силабічних панівне місце належить 14-складовому віршові, який став універсальною формою української романтичної поезії 20-30-х років ХІХ століття.

РОЗДІЛ 2

УКРАЇНСЬКЕ ВІРШУВАННЯ 40-Х РОКІВ ХІХ СТОЛІТТЯ

Спираючись на методологію ряду вітчизняних (Б. Бунчука, Н. Костенко, Н. Чамати та ін.) та зарубіжних (передовсім М. Гаспарова) віршознавців, а також на певні напрацювання в розробці цієї теми (праці та статті Ф. Колесси, В. Коптілова, Н. Костенко, Г. Сидоренко, Н. Чамати, Б. Бунчука), зосередимось на версифікаційному аналізі всіх друкованих поетичних творів, написаних східноукраїнськими та західноукраїнськими авторами в період з 1840 по 1849 роки. Окремо розглянемо східноукраїнську та західноукраїнську поезію у зв'язку з різними умовами її розвитку. Після цього подамо загальну картину вітчизняної версифікації означеного періоду.

2.1. Віршування поетів Східної України.

У Східній Україні в 40-і роки ХІХ ст. продовжували свою працю українські поети-романтики старшого покоління: А. Метлинський, М. Костомаров, Л. Боровиковський, О. Афанасьєв-Чужбинський, В. Забіла, М. Петренко, О. Корсун, Я. Щоголев, О. Бодянский. До молодих поетів-романтиків 40-х років належить Олександра Псьол (1817-1887), яка написала кілька поезій („До сестри”, „Свячена вода” – 1843-1844, „Три сльози дівочі” – 1847, „Молитва” – 1848). Усі свої твори авторка присвятила Шевченкові, якого вона шанувала й любила. Поетові особливо сподобався її вірш „Свячена вода”.

У романтичній поезії 40-х років визначилися нові повіви як у тематиці, так і в мовно-стилістичних засобах. У цю пору почала розроблятися медитативна лірика – про печальну земну юдоль, філософські роздуми про загадки світу, про бажання поринути в інший далекий світ. Ці мотиви є у В. Забіли („Човник”, „Сидів я раз над річкою”). Новатором медитативної лірики був М. Петренко. Так, у популярному романсі „Дивлюся я на небо” є рядки, властиві романтичній поезії в дусі М. Лермонтова:

Коли б мені крилля, орлячі ті крилля
Я б землю покинув і на новосілля

Орлом бистрокрилим у небо полинув

І в хмарах навіки од світу втонув [82, с. 225].

Загалом в 40-і роки В. Забіла, М. Петренко та інші поети здійснили подальші спроби, щоб відійти як від бурлеску, так і від поширеної тоді народнопісенної манери.

Український романтизм також був підтриманий і так званою польсько-українською школою, розвиток якої припав на попередні роки. У 40-60 роки з'являються ще твори на українські теми А. Грози („Перша покута Залізняка” – 1841), Т. Падури („Українки” – 1844), С. Осташевського („Півкопи казок” – 1850).

Одночасно з романтичними творами 40-х років також друкувалися й бурлескні, традиція яких була продовжена в творах О. Корсуна („Українські повір'я” – 1841), С. Писаревського („Писулька до мого братухи” – 1841). У такій же манері виступив і Я. Кухаренко („Карпо, запорозький кошовий” – 40-і роки).

Однак у бурлескних творах 40-х років відбувалася певна еволюція, зокрема П. Кореницький („Вечорниці” – 1841), С. Александров („Вовкулака” – 1842) почали змінювати бурлескную манеру написання творів, мова їх стала народно-побутовою.

О. Рудиковський написав сатиричну казку „Чумацький віз” (1840), йому ж належить і бурлескно-побутова „Пісня” („Чи так у вас, як у нас”).

В „Южно-русском зборнике” (1848) опубліковані дві поеми М. Макаровського – „Наталя, або Дві долі разом” (1844) і „Герасько, або Талан в неволі” (написана трохи пізніше). Реалістичною була також поема С. Писаревського „Стецько (Можебилиця)” (1841).

Крім реалістичних творів великої форми (поема), у 40-і роки з'явилося кілька поезій малої форми (байки) [82, с. 257]. З ними виступили П. Писаревський, О. Рудиковський, П. Кореницький.

Серед поетів, які друкувалися ще у 40-х роках, слід згадати Л. Глібова. Найбільш плідно, як поет-байкар він виступив у 50-60 роки.

Разом з Глібовим на сторінках „Основи” виступали з сатиричним викриттям феодально-кріпосницького ладу байкарі Р. Витавський та Н. Петров.

У цей період почав свою поетичну діяльність П. Куліш із поетичною збіркою „Україна” (1843), написаною незалежно від Шевченкової манери, очевидно, під впливом „Кларедворського рукопису”, що тоді ще вважався автентичною збіркою стародавніх чеських народних пісень. П. Куліш задумав дати історію України в жанрі народних дум. Спроба не була вдалою, і наступний випуск „України” не був написаний [82, с. 48].

При розгляді метрико-ритмічних форм в поезії Східної України треба мати на увазі вплив російської поезії, у якій панівною версифікаційною системою була силабо-тонічна.

Ця система віршування домінувала і у творчості східноукраїнських поетів – 52% творів витримано у річищі силабо-тоніки. Найчастіше до силабо-тонічного вірша звертались такі поети: Я. Кухаренко, П. Писаревський, О. Рудиковський, С. Александров, П. Кореницький, С. Писаревський (всі – 100%), М. Костомаров (84,6%), М. Петренко (84,2%), К. Думитрашко (75%), М. Макаровський (50%). Рідше зверталися до силабо-тоніки О. Корсун (37,5%), Я. Щоголев (37,5%), Т. Шевченко (25,5%). О. Афанасьєв-Чужбинський (10,6%).

Українські поети цього періоду апробували лише 4 відомих метри. Найбільше силабо-тонічних творів мають ритм ямба 78 %. Найчастіше до ямба вдавалися Т. Шевченко, С. Александров (обидва – 100%), О. Рудиковський (83,3%), П. Писаревський (83,2%), П. Кореницький (75%). Рідше застосовували цей метр К. Думитрашко (67%), О. Корсун (66,6%), М. Петренко (64%), С. Писаревський (60%), М. Макаровський (50%).

Розпочнемо розгляд розмірів з Я4. Найчастіше до цієї форми вдавалися С. Александров (100%), Т. Шевченко (100%), П. Писаревський (66,6%),

М. Макаровський та П. Кореницький (обидва 50%). Менше використовували цей розмір С. Писаревський (40%), М. Петренко (35,6%) та О. Корсун (33,3%).

Як зазначає Н. Костенко, силабо-тонічна система у віршуванні Т. Шевченка представлена одним, але найбільш поширеним у східнослов'янській поезії XIX ст. розміром 4-стопового ямба, що також, скажімо у порівнянні з пушкінським несе на собі карб вільної стихії. Загалом, цей розмір у Шевченка обіймає 7 тис. 888 рядків (відповідно 35,7%) [101, с. 6].

Чотиристопний ямб — другий, поряд із 14-складовим віршем, улюблений розмір Шевченка, характерний для всіх періодів його творчості.

Як відомо, чотиристопний ямб поширився в російській поезії, де у XVIII ст. М. Ломоносов, а слідом за ним Г. Державін, В. Петров, О. Сумароков використовували його переважно в одах, виробивши особливий „декламаційний” тип чотиристопного ямбічного вірша з своєрідною системою ритміко-інтонаційного варіювання.

Розквіт чотиристопного ямба в російській поезії припадає на діяльність О. Пушкіна, який звертався до нього у творах найрізноманітніших жанрів і в якого він досягає максимальної гнучкості та виразності, ставши найбільш опрацьованим розміром його доби.

Однак, як зазначає Н. Чамата, пальма першості в освоєні українського чотиристопового ямба належить І. Котляревському. „Котляревський, безперечно, дуже заслужився для прищеплення цієї віршової форми на українському ґрунті та для її вироблення, — зазначав Ф. Колесса, — він підготував шлях для своїх наслідників — тих, що, йдучи за його прикладом, плекали ямбічний вірш у травестійному стилі, і тих, що пристосовували цю форму для ліричних та епічних жанрів” [197, с. 84 – 85].

Далі дослідниця стверджує, що Шевченко „не став безпосереднім продовжувачем ритмічної лінії ямбічного вірша І. Котляревського. Значно

розширивши жанрово-тематичні горизонти українського чотиристопного ямба, він змінив і його ритмічну інерцію, яка вже в перших Шевченкових творах наближається до ямба пушкінського типу [...] розподіл наголосів у шевченковому чотиристопному ямбі виявляє ті ж відхилення від лінії ритму XVIII ст., що й вірш Пушкіна та поетів його школи: перша стопа слабшає, друга, навпаки, посилюється, так що наголоси, які падають на другу стопу, кількісно перевищують ті, які падають на першу. Проте найслабшою стопою у Шевченка лишається, певна річ, третя, предконстантна стопа” [197, с. 90 – 91].

За даними Н. Чамати, в міру використання чотиристопного ямба, змінюється ритмічна манера поета. Так, приміром, у поезії періоду „трьох літ” різниця між сильною другою та слабкою першою стопами помітно згладжується, продовжуючи падати і в наступні роки. „Разом з тим зменшується кількість рядків з пірихієм на першій стопі (вірш типу „Не поведе тебе в кайданах”), в окремі роки компенсуючись деякою мірою зростанням числа рядків з пропущеними першим і третім метричними наголосами („Од молдаванина до фіна”), натомість збільшується число рядків з пірихієм на другій („За кражу, за войну, за кров”) та з пірихіями на другій і третій стопах („Щоб крадене перекупать”) [197, с. 95 – 96].

За даними російських дослідників, а саме М. Гаспарова, форми російського Я4 поділено на два види: без альтернуючого ритму, або „архаїчний” (I стопа сильніша ніж II), та з альтернуючим ритмом, або „традиційний” (II стопа сильніша ніж I). Основи статистики ритмічних форм чотиристопного ямба у російській поезії заклав А. Бєлий. Він показав, що для російського Я4 XVIII століття характерна більша пірихіїзація II стопи і менша I, а подальша еволюція цього розміру пішла у напрямку утворення альтернуючого ритму: послаблення I і посилення II. Подальші дослідження здійснили Б. Томашевський, К. Тарновський, М. Гаспаров. За даними останнього, у XVIII столітті різниця між сильною I стопою і слабкою II

склала 18%, на межі XVIII і XIX століть – 7-8%, у 1814-1892 роках вона зменшується до нуля, а потім II стопа стає сильнішою: різниця складає від 8% у одних авторів, до 15% в інших. У середині XIX століття ця різниця трохи зменшується і тримається так тривалий час. М. Гаспаров також помітив відродження „архаїчної”, поряд з панівною „традиційною” формами Я4 у російській поезії кінця XIX – початку XX століть (В. Брюсов, А. Бєлий, Ф. Сологуб, К. Бальмонт, І. Северянін). Дослідник зазначив: „У більшості авторів наголошуваність II стопи опускається до рівня початку XIX ст.” [12, с. 55].

За нашими підрахунками, для Шевченкового Я4 притаманний „традиційний” ритм.

Так, приміром, наголошуваність стоп у вірші „Мені однаково, чи буду...” має такий вигляд:

I	II	III	IV
75	98	10	100

Наведемо для прикладу одну строфу:

Мені однаково, чи буду	⏑⏑⏑⏑⏑⏑⏑⏑
Я жить в Україні, чи ні.	⏑⏑⏑⏑⏑⏑⏑⏑
Чи хто згадає, чи забуде	⏑⏑⏑⏑⏑⏑⏑⏑
Мене в снігу на чужині —	⏑⏑⏑⏑⏑⏑⏑⏑
Однаковісінько мені. [202, с.14]	⏑⏑⏑⏑⏑⏑⏑⏑

Також до Я4 з „традиційним” ритмом звертались такі східноукраїнські поети, як С. Александров (100%), М. Макаровський (50%), П. Кореницький (50%), П. Писаревський (66,6%), С. Писаревський (40%), М. Петренко (35,6%), О. Корсун (33,3%). Загалом, відсоток творів, написаних Я4 традиційним ритмом – 53,6.

Усього сім творів – „Весна”(1848) (М. Петренка), „Писулька до мого братахи” (1841) (С. Писаревського), „Могила” (О. Корсуна) (1842) та „Пан” (1841), „Панське слово велике діло” (1841), „Собака та злодій” (1841), (П. Писаревського) – укладені „архаїчним” ритмом.

Наведемо приклад однієї строфи поезії „Весна” М. Петренка:

Весна, весна, година мила,	010101010
Як гарно ти, як пишно ти	010101010
Долини, гори звеселила,	010100010
Скрізь-скрізь розкинула квіти [182, с.289].	11010001

Акцентуація стоп цього твору має такий вигляд:

I	II	III	IV
92,8	86	43	100

21,4% поетичних рядків є повнонаголошеними. Зрушення наголосу та рядки із позасхемним наголосом становлять усього 15%.

Отже, панівні позиції „традиційного” ритму Я 4 у цей період зберігаються .

У більшості поетичних творів, позначених ритмом Я 4, наші автори дотримувалися „чистоти” розміру, „інометричні” рядки „вплітаються” в канву основного чотиристоповика вкрай рідко. Так, у вірші М. Петренка „Весна” (1848) фіксуємо 2 рядки Я 5 (10-й, 12-й) серед основного метра, що становить 5,6% від загальної кількості рядків поезії. „Вкраплення” Я5 фіксуємо у 2-, 11-, та 15-тому рядках (18,7%) характерних для твору „Батьківська могила” (1843) цього ж автора. Один рядок Я3 наявний у вірші П. Писаревського „Пан” (1841). У творі „Панське слово-велике діло” (1841) відчуваємо ритм Я 5 у 51-му та Я 6 у 52-му версах поезії (3,7% від усіх рядків).

Усереднена схема наголошуваності стоп у Я4 цього періоду виглядає так:

I	II	III	IV
85,9	91,6	60.8	100

Відсоток наголошуваності рядків – 27,5. Усереднена кількість версів з позасхемними наголосами – 3,2%.

Фіксуємо твори з ритмом Я5. До цього розміру зверталися К. Думитрашко („Змій”) – (40-ві роки), О. Корсун („Рідна сторона”) (1841), М. Костомаров („Переяславська ніч”) (1841).

М. Гаспаров про цей розмір пише так: „5-ст. ямб увійшов у вжиток в пору, коли стара тенденція до акцентної рамки вже втратилася в російському вірші; а природний ритм цього розміру [...] дає посилення наголошення на I, III та V стопах, тобто добре відповідає тенденції до альтернуючого ритму [...] Основним західноєвропейським зразком російського Я5 був французький 10-складовик з цезурою після IV стопи і обов’язковим перед цезурним наголосом... Однак, згодом за цензурованим 5-ст ямбом, російська поезія першої третини XIX ст. успішно освоює безцезурний. [...] В результаті наголошеність III стопи у безцезурному ямбі значно знижувалась і контраст сильних (непарних) і слабких (парних) стоп альтернуючого ритму згладжується. Почастішання таких варіацій утворювало у 5-ст. ямбі новий, „нисхідний” ритм німецького або англійського типу (II стопа дорівнює III-й); однак у чистому вигляді він виступає у поетів дуже рідко. [...] У такому вигляді – основний альтернуючий, другорядний „висхідний” („французький”) і „спадний” („німецький”) ритм – переходить 5-ст. ямб із нашого періоду у наступний ” [40, с. 138-140].

Український і російський Я5 цього періоду мають і суттєві відмінності. Так, зокрема, російський ямб успадкував від французького цезуру на 4-му

складі. Я5 О. Корсуна та К. Думитрашка теж цезуровані, проте цезура в багатьох рядках ледь помітна і може займати місце як після 2-ої, так і після 3-ої стопи (причому рядків з цезурою на 4-ому та 6-ому складах майже порівну):

Я5 наших авторів теж має стійку тенденцію до альтернуючого ритму. Дуже рідко фіксуємо цезурне членування, яке є непостійним за характером, що призводить до появи спадного („англійського” або „німецького”) ритму: II стопа дорівнює III. Акцентуація стоп у творі О. Корсуна „Рідна сторона” виглядає так:

I	II	III	IV	V
81,25	93,75	93,75	25	100

Для прикладу наведемо уривок даної поезії :

В леваді я, і весело мені!
Он тут дубки, там яблуні з кленами;
На їх дивлюсь і з їми, мов з братами,
Балакаю об рідній стороні [182, с. 311].

0101//010001
 0101//0100010
 0101//010//0010
 0100010001

Відсоток рядків із позасхемним наголосом становить – 25. Стільки ж рядків є повнонаголошеними.

5-стоповик М. Костомарова – структура із „висхідним” ритмом. Тут з’являється цезура, теж непостійна за характером, а особливо за місцем розташування, у результаті чого II стопа дорівнює I. Наведемо для прикладу уривок з трагедії „Переяславська ніч”:

Чи се б то й правда, так, як ти казав?
 Чи Дніпр у вас так широко розлився,
 Що чутка з тої сторони доходить,

Як із московщини?... Все Задніпров'я [106, с. 218].

У́УУ́У//У́У́У́

У́У́У́//У́У́У́У́

У́У́У́У́У́У́У́

У́У́У́У́//У́У́У́

Загалом, акцентуація стоп цього твору має такий вигляд:

I	II	III	IV	V
83	83	70,8	46	91,6

Відсоток повнонаголошених рядків становить – 16,7. Рядків із позасхемним наголосом маємо 16,5%.

Усереднена схема акцентуації стоп Я5 цього періоду виглядає так:

I	II	III	IV	V
82	88,4	82,3	35,5	99

Відсоток повнонаголошуваних рядків – 20,9. Усереднена кількість версів з позасхемними наголосами – 20,9%.

Загалом відсоток віршів укладених альтернованим та „зростаючим” ритмом становить 66,7 та 33,3 відповідно.

Здебільшого п'ятистоповик поетів характеризується „чистотою” розміру, винятком є твір, у якому зрідка фіксуємо „інометричні” рядки, які „вплітаються” в канву основного п'ятистоповика. Так, у „Переяславській ночі” М. Костомарова фіксуємо „вкраплення” рядків, витриманих у річищі Я6. Увесь цей пласт не становить значної частки у вірші – 3,7% від загальної кількості.

17,3% усіх ямбічних структур становлять **різностоповики**. 88,8% від ямбових різностопових поезій припадає на нерегульовані різностоповики.

М. Гаспаров так писав про поєднання ямбічних різностоповиків: „...На схрещуванні „німецької” та „французької” традицій в російській поезії з'явилися найрізноманітніші чергування різностопових ямбів” [39, с. 120].

У цей період східноукраїнські поети застосували чимало цікавих та оригінальних за своєю структурою різностопових ямбів.

До неврегульованого різностопового розміру вдаються частіше такі поети: О. Рудиковський (83,3%), К. Думитрашко (33,3%), М. Петренко (28,6%), П. Кореницький (25%), С. Писаревський (20%), П. Писаревський (16,6%).

Будову ЯЗ-6 мають твори „Чумацький віз” (1840), „Байка” (1840), „Звіриний мор” (1841) О. Рудиковського, „Крути, Панько, головою” (1841) С. Писаревського; „Невістчина плахта” (1841), „Козли” (1842) О. Рудиковського, „Цуцень” (1841) П. Писаревського, „Схилившись на руку, дивлюсь я” (1843), „Чи бачив хто слов’янську дівчину” (1848), „Далеко од родини” (1848) та „Рай, цілий радості і пекло мук” (1848) М. Петренка, укладені за структурною схемою Я4-6. Фіксуємо також рядки з ритмом Я2 у творах „Байка” (23-й рядок) та „Звіриний мор” (15-й) О. Рудиковського:

„Байка”:

1. В якомусь-то селі
2. Як водиться, прийшлося брать хлопців в москалі.
3. Була громадська східка.
4. А соцького Петра боялись там, як дітька,
20. Все краде, носить до вдовиць,
21. Та до хороших молодиць.
22. А хто ж сьому повірить,
23. Щоб крав мій Гриць! [20, с.236].

- | | |
|------------------|----|
| 1. 010001 | ЯЗ |
| 2. 010001010001 | Я6 |
| 3. 0101010 | ЯЗ |
| 4. 0100010100010 | Я6 |
| 20. 01010001 | Я4 |
| 21. 00010001 | Я4 |

22. 0101010

Я3

23. 0101

Я2

Поезія „Нехай” П. Кореницького теж має будову Я4-6, однак у канву твору, основу ритму якого становить Я 4 (55 %), безсистемно вплітаються рядки Я5, Я6 та один „несилабо-тонічний” рядок. Поезія закінчується так:

9. Я не заплачу – засміюся,
 10. Дівчина є – так що казати?
 11. Сміюсь, нікого не боюся,
 12. Дівчина є – так буду ціловати.
 13. О, знаю! Плакати я буду цілий вік,
 14. Бо я вродивсь собі нещасний чоловік,
 15. Такий, якого ще не бачив світ на світі.
 16. Якого горе ще не бачило в приміті.
 17. Якого з вашої милості не бачив в світі всяк,
 18. Бо я щодень, щоніч все плачу так,
 19. І вік свій коротати-ізнівати,
 20. І сльози сироти безвинно проливати [20, с.307].

9.	000100010	Я4	А
10.	01010101	Я4	в
11.	010100010	Я4	А
12.	0101010001	Я5	в
13.	110100010101	Я6 п.сх	а
14.	010101010001	Я6	а
15.	0101000101010	Я6	В
16.	0101000100010	Я6	В
17.	010100010010101	„несилабо-тон”	с
18.	0101010101	Я5	с
19.	01000100010	Я5	Д
20.	0100010100010	Я6	Д

Будову ЯЗ-4 має твір „Часи” (40-ві) К. Думитрашка, у якому основу формотворення ритму складає ЯЗ (50%), далі Я4 (46%) та Я2 (4%):

Візьму та й розіб'ю	⊔⊔⊔⊔⊔⊔	ЯЗ
Врагову манію!	⊔⊔⊔⊔⊔⊔	ЯЗ
Хомо, Хомо, дурний єси!	⊔⊔⊔⊔⊔⊔⊔	Я4
Не бий, а лучче продаси,	⊔⊔⊔⊔⊔⊔⊔	Я4
Бо то часи! [20, с. 267]	⊔⊔⊔⊔	Я2

11,2% від усіх ямбованих різностоповиків припадає на врегульований різностоповик. Найчастіше використовувалася „німецька” традиція, тобто чергування 3- та 4-стопових рядків. Так, розміром Я4343 укладено вірш „Могила” (1841) О. Корсуна. Наведемо перший катрен із поетичного твору автора:

В леваді, де ростуть клени,	⊔⊔⊔⊔⊔⊔⊔	Я4
Могилу ізробили,	⊔⊔⊔⊔⊔⊔	ЯЗ
У тій могилі козака	⊔⊔⊔⊔⊔⊔⊔	Я4
Старенького зарили [182,с. 312].	⊔⊔⊔⊔⊔⊔	ЯЗ

Хореїчні твори цього періоду становлять 16,7% від усіх силабо-тонічних віршів. 96,5% від усіх хореїчних творів припадає на монорозмірні хореї і 3,4% – на врегульовані різностоповики.

Найчастіше до цього метра вдавалися: Я. Щоголев, Я. Кухаренко (обидва-100%), С. Писаревський (40%), О. Корсун (33,3%), П. Кореницький (25%). Рідше використовували хореїчні твори: О. Рудиковський (16,7%), М. Костомаров (15,4%), М. Петренко (7%), по одному твору фіксуємо у О. Афанасьєва-Чужбинського та О. Бодянського.

Хореєм укладено 18,05% від двоскладових розмірів і 16,7% від усіх силабо-тонічних віршів періоду. 84,6% від усіх хореїчних творів припадає на монорозмірні хореї і 15,4% – на врегульовані різностоповики.

У річищі **чотиристопового хорєя** витримано 76,9% від усіх хорєїчних структур зазначеного десятиліття. Цей розмір характерний для творів „Харко, запорізький кошовий” (40-ві) Я. Кухаренка, „Брат з сестрою” (40-ві), „До Марії Потоцької” (1841) М. Костомарова (обидва – 100% – від усіх хорєїчних текстів авторів цього періоду), „Могила” (1841), „Гречкосій” (1846) Я. Щоголева (66,7%), „Рожа і дівчина” (1845) О. Корсуна (33,3%). Сюди ж зараховуємо і твір О. Афанасьєва-Чужбинського „Ой як весело глядіти” (1843).

Історію російського Х 4 досліджував М. Гаспаров. Учений висловлює такі міркування: „Основний показник сили альтернуючого ритму у 4-стопному вірші – різниця між процентом наголошуваності сильної II стопи і слабкої I стопи. У 4-стопному хорєї ця різниця складала у Ломоносова із сучасниками тільки 22%, у поетів II половини 18 ст. – 32, у Пушкіна – 42, у Язикова – 47, у Полежаєва – 56. Потім, у середині XIX століття, ця різниця встановлюється близько 50%. Сильна II стопа стає, по суті, такою ж наголошуваною константою, як і IV стопа” [39, с. 134]. Дослідник виокремлює у чотиристоповому хорєї два види ритму: 1) „архаїзований” (наголошуваність II стопи нижча, ніж 94%); 2) „традиційний” (наголошуваність II стопи 99,5% – 100%).

Переважна більшість творів, які були укладені цим розміром мали „традиційний” ритм (66,7%), решта – „архаїчний”.

За нашими спостереженнями, у творах східноукраїнських поетів, витриманих у річищі Х 4, різниця між відсотком наголошуваності сильної II стопи і слабкої I складала у Я. Щоголева – 28,8%, у О. Корсуна – 54,5%, у М. Костомарова – 50,7%, у С. Писаревського – 62,5%.

Лише у О. Афанасьєва-Чужбинського та С. Писаревського превалюють чотиристоповики з „архаїзованим” ритмом – 100% та 50% від усіх Х 4 авторів 40-х років.

У чотиристоповиках українських авторів, як уже зазначалось, превалює „традиційний” ритм. Різниця між II та I стопами коливається в межах 28,8% – 62,5%. Майже у всіх творах із зазначеним ритмом наголошуваність II сильної стопи має константний характер (наголошуваність – 100%), винятком є лише твори М. Костомарова „До Марії Потоцької” (1841), де наголошуваність II стопи дає показники – 99,7%, та О. Корсуна „Рожа і дівчина” (1845) – 99,5%, тобто це та межа, коли X 4 вже характеризується „традиційним” ритмом.

Найменшу різницю між II та I стопами фіксуємо у поезії Я. Щоголева „Могила” (1841) – 20%, найбільшу – у вірші С. Писаревського „Моя доля” (1840) – 62,5%. Наведемо для прикладу початок твору Я. Щоголева та його ритмічну схему:

В чистім полі є могила,	⏏⏏⏏⏏⏏⏏	X4
Та могила почорніла;	⏏⏏⏏⏏⏏⏏	X4
Хрест над нею не стоїть,	⏏⏏⏏⏏⏏⏏	X4
Тільки шабелька лежить [182, с. 322].	⏏⏏⏏⏏⏏⏏	X4

Чотиристоповики з „архаїчним” ритмом властиві для 33,3% усіх віршів, витриманих X 4. Наголошуваність II стопи у них коливається в діапазоні 88% – 94%. Різниця між II та I стопами в середньому становить 46 – 84%. Загалом ця різниця доволі велика у поетів, приміром, у поезії С. Писаревського „Пісня” (1841) – 44%, у вірші О. Афанасьєва-Чужбинського „Ой як весело глядіди” (1843) – 50%. Незначну різницю спостерігаємо у творі Я. Кухаренка „Харко, запорізький кошовий” (40-ві) – 20%.

Загальна акцентна картина українського X 4 40-х років XIX століття дає такі дані:

I	II	III	IV
48,7	93,02	48,4	100

У середньому, різниця між сильнішою II та слабшою I стопами становить 49 %.

Ритм X 4 у всіх творах здебільшого витримано „правильно”. Проте у вірші М. Костомарова „Брат з сестрою” (1848) у канву хореїчного ритму „вплітаються” чотири „несилабо-тонічні” рядки. Наведемо для прикладу уривок цієї поезії:

Мир хрещений марно гублять,	X4
Одних топлять, других рублять.	X4
Не одна тоді дівчина	X4
Смутно в полі голосила,	X4
Під арканом ступаючи,	несил.-тон.
Білі ніжки збиваючи [182, с. 206].	Несил.-тон

Усереднений відсоток рядків з обтяженнями у творах з ритмом X4 – 7,6.

Двостопним хореєм укладено єдиного вірша „Як були, так і будем” (1842) О. Бодяньського, у якому лише 21% (від загальної кількості поетичних строф), становлять рядки X3 та X4.

За даними І. Качуровського, двостоповий хореї належить до рідкісних розмірів. Буває: а) окремо, б) у вільних хореях, в) у гетерометричних строфах [89, с. 30].

Для поезії О. Бодяньського характерний другий тип X2, де поруч із превалюючим двостоповиком наявне чергування строф X3 і X4 та одного трискладовика – Амф2.

Як були так і будем...	UUUUUU	X3
Того вічно не забудем,	UUUUUUUU	X4
Що ми братця,	UUUU	X2
Що цураться	UUUU	X2
Нам не треба,	UUUU	X2
Бо не з неба	UUUU	X2

Пада доля;	┐┐┐┐	X2
А до долі	┐┐┐┐	X2
Треба волі	┐┐┐┐	X2
Й широкого поля;	┐┐┐┐┐┐	X3
Більше ж всього –	┐┐┐┐	X2
Себе знати,	┐┐┐┐	X2 зр.н.
Поважати,	┐┐┐┐	X2
Од рідного	┐┐┐┐	X2
Не бігати.	┐┐┐┐	X2
Чуже чужим,	┐┐┐┐	X2
Своє своїм	┐┐┐┐	X2
Було, буде та й остане;	┐┐┐┐┐┐┐┐	X4
Тільки тоді нам загляне	┐┐┐┐┐┐┐┐	X4
Боже сонце	┐┐┐┐	X2
У віконце	┐┐┐┐	X2
І настане	┐┐┐┐	X2
Наше панство,	┐┐┐┐	X2
Господарство,	┐┐┐┐	X2
Як славяне	┐┐┐┐	X2
Будуть жити	┐┐┐┐	X2
І робити	┐┐┐┐	X2
Між собою –	┐┐┐┐	X2
Як риба з водою [181, с.296].	┐┐┐┐┐┐	Амф2

Поети Східної України зазначеного періоду не оминули також і **хореїчних різностоповиків**, щоправда, зверталися лише до врегульованих форм. Їхня частка становить 23% від усіх хореїчних структур окресленого десятиліття. Найчастіше автори вдавалися до форми X 4343. Цю „німецьку” традицію чергування 3- та 4-стопових рядків застосовували у своїх поезіях

„Пісня” (1842) О. Рудиковський, „Могила” (1841) О. Корсун та „Ой біда мені, біда” (1841) М. Петренко.

Ритміка „Пісні” О. Рудиковського надто нагадує ритмомелодику книжного 13-складового силабічного вірша зі структурною схемою 7,6,7,6. Однак висока частотність повнонаголошених рядків (25%) дає підстави говорити про спробу відходу від народнописенної ритміки. Цей відхід чітко простежується у поезії М. Петренка, де повнонаголошеність становить 30%. Зрушення наголосу становить лише 5%:

„Пісня” О. Рудиковського

На каліку одного,	⊥⊥⊥⊥⊥⊥⊥	X4
Десять би знайшлося,	⊥⊥⊥⊥⊥⊥	X3
Коли ж, чорт візьми його! –	⊥⊥⊥⊥⊥⊥	X4
Віно те ввелось!.. [20, с. 246] .	⊥⊥⊥⊥⊥⊥	X3

Зрідка у канву хореїчних рядків спорадично „вплітаються” амфібрахічні строфи. Таке чергування рядків притаманне поезії „Ой біда мені, біда” М. Петренка. Однак ці відхилення не є частими і становлять 3,8% (від усіх поетичних строф). Наведемо фрагмент цього твору:

Ой біда мені, біда	⊥⊥⊥⊥⊥⊥	X4
З чорними бровами;	⊥⊥⊥⊥⊥⊥	X3
Ой куда мені, куда	⊥⊥⊥⊥⊥⊥	X4
Діватися з вами! [182, с. 296].	⊥⊥⊥⊥⊥⊥	Амф2

Низку поетичних творів було написано **трискладовиками** – амфібрахієм та анапестом, частка яких становить 6,4% та 1,3% від усіх силабо-тонічних творів даного періоду. Серед них традиційно превалюють амфібрахічні поезії. Ними укладено 66,7% від усіх трискладовиків. У свою чергу, на монорозмірні амфібрахії припадає 100%.

До амфібрахії вдавалися М. Петренко (28,6%) („Дивлюсь я на небо, тай думку гадаю” (1841), „По небу блакитнім очима блукаю” (1841), „Туди

мої очі, туди моя думка” (1841), „Чого ти, козаче, чого ти, бурлаче” (1841)), П. Писаревський (16,6%) („Стецько” (1841)). Усі твори мають ритм Амф4.

Стосовно ритміки російських трискладовиків М. Гаспаров писав: „Ритм ямба та хорея визначався переважно розміщенням пропусків наголосу на сильних місцях – у трискладових розмірах пропуски наголосів через природний ритм мови маловживані, і ритмічна різноманітність вірша досягається не ними, а розміщенням словорозділів та понадсхемних наголосів [...]. Схемні наголоси на сильних місцях обов’язкові. Понадсхемні наголоси на анакрузі приблизно такі ж частотні, як і в теоретичній моделі” [40, с. 140 – 141].

Щодо поділу українських трискладовиків на два види, до власне другого виду, за класифікацією Н. Костенко, можемо віднести твори Я. Щоголева „На згадування Климівського” (1843), К. Думитрашка „Поминки” (40-ві). У всіх віршах доволі відчутною є народнописенна силабічна основа, а також наявні понадсхемні наголоси. У першій поезії фіксуємо 9,7% обтяжень, у другій – 10%.

Наведемо уривок із твору М. Петренка „По небу блакитнім очима блукаю”:

По небу блакитнім очима блукаю

За думкою думку туди посилаю;

Тону там душею, тону там очама

Глибоко, глибоко поміж зіроньками [182, с. 287].

⊔⊔⊔⊔⊔/⊔⊔⊔⊔⊔

Амф4

⊔⊔⊔⊔⊔/⊔⊔⊔⊔⊔

Амф4

⊔⊔⊔⊔⊔//⊔⊔⊔⊔⊔

Амф4

⊔⊔⊔⊔⊔//⊔⊔⊔⊔⊔

Амф4

Цезурне членування після 6-го складу постійне за місцем та характером розташування. Відсоток рядків зі зрушенням наголосу – 7,5%.

У чотиристоповику поет здебільшого витримував „правильність” ритму, однак у вірші „Туди мої очі, туди моя думка” (1841) всередині твору (13-й рядок) несподівано з’являється ХЗ після цезурного членування (силабічний принцип):

По ньому так пишно місяць красний ходе

І тисяча тисяч зірок за ним бродє;

Від нього ж на мене недолею виє;

Як гляну в крайнебо, серденько зание [182, с. 295].

⊘⊘⊘⊘⊘//⊘⊘⊘⊘⊘

Амф2+ХЗ=силабічний рядок

⊘⊘⊘⊘⊘//⊘⊘⊘⊘⊘

Амф4

⊘⊘⊘⊘⊘//⊘⊘⊘⊘⊘

Амф4

⊘⊘⊘⊘⊘//⊘⊘⊘⊘⊘

Амф4

Східноукраїнські поети вдавались також і до **різностопового урегульованого** трискладовика. Розміром Ан223 укладено вірші „Поминки” К. Думитрашка та „На згадування Климовського” Я. Щоголева. Останній присвячує свою поезію Семену Климовському – українському поетові XVII – першої половини XVIII ст., який є автором пісні „Їхав козак за Дунай”, що стала народною.

Нам про роки старі

⊘⊘⊘⊘⊘

Ан2

День і ніч кобзарі

⊘⊘⊘⊘⊘

Ан2

На бандурах своїх вигравають;

⊘⊘⊘⊘⊘⊘⊘⊘

Ан3

Та з Ничаєм, з Сомком,

⊘⊘⊘⊘⊘

Ан2

З Кальнашем, з Павлюком

⊘⊘⊘⊘⊘

Ан2

Одного козака не згадають [182, с.322].

⊘⊘⊘⊘⊘⊘⊘⊘

Ан3

Лише у 25-ій та 26-ій строфах фіксуємо позасхемний наголос (6,7%).

Трискладовики східноукраїнських авторів характеризуються „чистотою” розміру та невеликою кількістю атонованих рядків. Так, у невеликій за обсягом (31 рядок) поезії Я. Щоголева, витриманої в річищі

Ан 223, фіксуємо незначну частку понадсхемних наголосів. Більше обтяжень спостерігаємо у Думитрашковому вірші „Поминки” – 10%.

Силабічні розміри представлені монорозмірними та різнорозмірними формами. Серед монорозмірних форм фігурують 8-складовик, 11-складовик, 6-складовик та 14-складовик (8+6)².

Серед монорозмірних силабічних віршів вагома частка належить народнопоетичному **8-складовику**, відсоток якого становить 5,6 від монорозмірних і 4,5 від усіх силабічних структур періоду. Цей розмір характерний для поетичного доробку Т. Шевченка та Я. Щоголева. Більшості творів властиве суворе дотримання принципу ізосилабізму та „правильного” цезурового поділу 4 + 4.

8-складовий вірш є одним із найпоширеніших силабічних розмірів, який має дуже давню історію в українській поезії. Перший написаний 8-складовиком український авторський вірш, що дійшов до нас, датується 1575 роком, і належить Янові Жорнавському („Хто йдеш мимо, стань годину...”). Н. Чамата стверджує: „Створений за ритмічним взірцем народнописанного 8-складовика, вірш Я. Жорнавського з його яскравою побудтовою тематикою, живою народною лексикою, рухливими розмовними інтонаціями чітко витримує рівноскладовість, парну риму та жіночу клаузулу; синтаксичне та ритмічне членування тексту в кінці рядка збігаються. Ще один фактор його ритмічної впорядкованості – акцентна система, що відзначається високим ступенем тонізації: 16 рядків з 20 вкладаються в хореїчну схему (фрагменти тонізованого під впливом мелодії тексту нерідко виникають і в народних піснях), хоч про свідоме тяжіння до силабо-тонічної акцентної типізації на цьому ранньому етапі розвитку українського вірша, звичайно, не йдеться” [195, с. 4].

У першій половині і середині XIX ст. 8-складовик значно поширюється в українській поезії. „Українські романтики з їх величезною увагою до фольклору та його стилістики надали силабічному 8-складовику одне з головних місць у метричному репертуарі поезії XIX ст.” [195, с.17]. Так,

зокрема, Н. Чамата вважає, що 8-складовик Я. Щоголева зазнає яскравої тонізації, трансформуючись у Х4 („Гречкосій”) або в Я4 („Поминки”) [196, с. 264].

Найчастіше до 8-складового силабічного вірша вдавався Т. Шевченко („Випиєш перву – стрепенешся” (1847), „І широкою долину” (1848), „Ой стрічечка до стрічечки” (1847), „Та не дай, Господи, нікому” (1848), „Туман, туман долиною” (1848), „У перетику ходила” (1848)) – 46% від усіх монорозмірних силабічних структур та 8% – від усіх силабічних версів поета. Значно менше укладено цим розміром творів Я. Щоголева. Частка 8-складовика становить 33% (від усіх монорозмірних) та 16,7% – від усіх силабічних конструкцій поета окресленого десятиліття.

Для прикладу наведемо одну строфу поезії „Поминки” (1846):

Козак іде – земля гуде,	⊥⊥⊥⊥//⊥⊥⊥⊥	Я4
Кінь з повода зривається,	⊥⊥⊥⊥//⊥⊥⊥⊥	8-складовик
Чорнявая кохана	⊥⊥⊥⊥//⊥⊥⊥⊥	Я4
По милому вбивається [182, с. 324]	⊥⊥⊥⊥//⊥⊥⊥⊥	Я4

Відсоток рядків з ритмом Я4 становить 66,7.

Усереднений відсоток хореїзації у 8-складовику становить 42,2%. Найвищий цей показник у Шевченкових творах – 45,6. Менший процент хореїзації 8-складовика – 38,8% – в Я. Щоголева.

Єдиним, хто на Східній Україні писав 11-складовиком (2,4% від усіх силабічних віршів), був О. Афанасьєв-Чужбинський (17,6%). Цей розмір характерний для 3-х поетичних творів: „Прощання” (40-ві) („Прощай навіки, моя чорнобрива”), „Дівочка правда” (40-ві), „Співанка” (40-ві). Наведемо приклад однієї строфи останнього вірша:

Як блисне думка, // у душі засяє,
Пісня мов рветься // з серденька на волю,
Тоді, сердега, // весь світ забуває,

Горе важкее// і нещасну долю... [182, с. 243].

У|У|У|У//У|У|У|У

У|У|У|У//У|У|У|У

У|У|У|У//У|У|У|У

У|У|У|У//У|У|У|У

11-складовикові О. Афанасьєва-Чужбинського властива постійна жіноча цезура після п'ятого складу. Хореїзація – 30,5%.

Менше творів було написано 6-складовиком (1,6%). До нього звертались В. Забіла „Голуб” (1841) – 25% та Т. Шевченко „Зацвіла в долині” (1849) – 1,2%.

Яскравой тонізації зазнають рядки поезії „Голуб” В. Забіли. У канву силабічних рядків хаотично „вплітаються” верси з ритмом трискладовика Амф2 та двоскладовика Х3. Відсоток таких рядків становить 55 та 30 – відповідно.

Наведемо приклад однієї строфи цього твору:

Ой застогнав голуб	У У У У	6-складовик
У темній дубраві	У У У У	Амф2
На голї сухенькій;	У У У У	Амф2
Ой заплакав тяжко [182, с. 269].	У У У У	Х3

У поезії „Зацвіла в долині” Т. Шевченка цей показник ще вищий. Розміром Амф2 укладено 57,6% поетичних строф, Х3 – 33,3%. Лише 9% укладено власне силабічними рядками:

Зацвіла в долині,	У У У У	Х3
Червона калина	У У У У	Амф2
Ніби засміялась	У У У У	Х3
Дівчина-дитина [202, с. 672].	У У У У	Х3

9-складовик використав М. Костомаров у поезії „Зозуля” (1841). Ритм дев'ятискладовика майже витримано. Винятком є один рядок, який має будову 8-складовика (7,1% від усіх силабічних рядків). Також у творі

простежується наскрізна дактилічна клаузула (100%). Наведемо фрагмент цього вірша:

Не ходило ясне сонечко,	UUUUUUUUUU	9-складовик
Щось стукало у віконечко,	UUUUUUUUUU	9-складовик
Віконечко одчинилося,	UUUUUUUUUU	9-складовик
Я, молода, дивувалася,	UUUUUUUUUU	9-складовик
Я, молода, як ягода [182, с. 191].	UUUUUUUU	8-складовик

12-складовик апробував О. Афанасьєв-Чужбинський у творі „Думка” (40-ві). Цезуровий поділ чітко витримується. Усі клаузули та цезура жіночі. Доволі відчутною є тенденція до впорядкування наголосів за амфібрахічним та хореїчним зразками, частка таких рядків сягає 35% та 20%:

Як ранок осипле квіточки росою,
А між очеретом вітрець подихає,
Прислухайся тільки, чуєш: над водою
Мов щось потаємне голосно співає [182, с. 229].

UUUUUU//UUUUUU	12-складовик
UUUUUU//UUUUUU	Амф4
UUUUUU//UUUUUU	Амф4
UUUUUU//UUUUUU	12-складовик

До **10-складовика** зі схемою (5+5) звертався Т. Шеченко. Цим розміром укладено поезії „Сонце заходить, гори чорніють” (1847), „Ой пішла я у яр за водою” (1848), „Утоптала стежечку” (1848) та „О думи мої, о слава злая” (1847), які становлять 30,8% від усіх монометричних силабічних версів та 5,3% від усіх силабічних творів. Цезурне членування після п’ятого складу зберігається постійно. Наведемо фрагмент поезії „Сонце заходить, гори чорніють”:

Сонце заходить, // гори чорніють,	UUUUUU//UUUUUU	10(5+5)
Пташечка тихне, // поле німіє.	UUUUUU//UUUUUU	10(5+5)

Радіють люде, // що одпочинуть, 01010//00010 10(5+5)

А я дивлюся... /і серцем лину [202, с. 35]. 01010//01010 10(5+5)

У своїй праці „Метрика” (1994) І. Качуровський називає Шевченків 10 – складовик „декасилабіком з нарощеною цезурою:

Гетьмани, гетьмани, якби то ви встали

Встали, подивились на той Чигирин,

Що ви будували, де ви панували, –

Козацької слави, убогих руїн...” [89, с. 79].

Однак дослідник подає уривок з поеми „Гайдамаки”, яка є поліметричною конструкцією і 10-складовик не є превалюючим однометричним розміром. Тому, на наш погляд, така класифікація Шевченкового 10-складовика, не зовсім правильна.

14-складовик у варіанті (8+6)² використав М. Макаровський у поемі „Наталя” (1848) (100% від усіх силабічних творів поета). У цьому творі в основному витримано ізосилабізм, 8-складові рядки переважно характеризуються „правильним” цезуровим поділом зі схемою 4 + 4, рідше знаходимо схеми 5 + 3 і 3 + 5. Клаузули здебільшого жіночі, інколи – дактилічні. Рівень хореїзації рядків становить 64,5%. Наведемо приклад однієї строфи поеми:

Край села Теплиць, у стоку річки Полянина,

Горювала дорогая жінка Харитина

Вісім літ без чоловіка, він Тарасом звався.

Був в погонцях за Дунаєм, та десь і дівався [20, с. 391].

10101//010100010 14(5+9)

0010/0010//100010 14(8+6)

10100010//101010 14(8+6)

10100010//010010 14(8+6)

Схему **14(4+4+6)²** апробувала О. Псьол у молитві „Молим тебе, Боже правди, боже благостині” (1848) – 25% від усіх силабічних форм автора.

Т. Шевченко прихильно ставився до таланту скромної поетеси. Він похвалив її вірш „Свячена вода”. У передмові до „Кобзаря”, що мав вийти 1847 року, поет, щоб заохотити земляків до творчості, писав: „А щоб ви знали, що труд ваш не мимо іде... то от вам С в я ч е н а в о д а: писана панночкою, та ще й хорошою, тільки не скажу якою, бо воно ще молоде, боязливе... А переверніть пудові журнали та пошукайте, чи нема там чого-небудь такого, як С(вячена) В(ода) – і не турбуйтеся, бо їй-богу, не знайдете” [128, с. 6]. Загалом ізосилабізм витримано, 8-складові рядки також характеризуються „правильним” цезуровим поділом зі схемою 4 + 4 (один раз 3+4). У 3-, 4-, 7-, 8-, 9-му рядках, після цезурного членування, з’являються трискладовики Амф2. Хореїзованих рядків не фіксуємо:

Молим тебе, Боже правди, боже благостині,
Не покидай сиротину у степу-пустині
Брата нашого! Як батько, як рідная мати
Озовись до його душі, не дай унівати! [128, с. 4].

┐┐┐┐┐/┐┐┐┐┐//┐┐┐┐┐┐┐	14(4+4+6)
┐┐┐┐┐/┐┐┐┐┐//┐┐┐┐┐┐┐	14(4+4+6)
┐┐┐┐┐/┐┐┐┐┐//┐┐┐┐┐┐┐	14(5+3+6)
┐┐┐┐┐/┐┐┐┐┐//┐┐┐┐┐┐┐	14(4+4+6)

Н. Чамата стверджує: „З усіх народнопісенних розмірів найбільшого поширення в українській літературі першої половини XIX ст. набув, безперечно, 14-складовик... ним укладена балада П. Гулака-Артемовського „Твардовський”. Досить широко представлений 14-складовий вірш у творчості О. Шпигоцького, А. Метлинського, Л. Боровиковського, М. Костомарова, В. Забіли, М. Шашкевича, І. Вагилевича, де його засвоєння пов’язане з розвитком та визріванням жанрів української романтичної поезії” [197, с. 30]. Однак, як бачимо, цей вплив розповсюдився не лише на творчість поетів-романтиків, але й залишив слід у бурлескно-травестійній поезії (поема „Наталя” М. Макаровського).

Загалом цезуровий поділ (4+4) 8-складових рядків зберігається. У середньому хорезація рядків 14-складового силабічного вірша цього періоду становить 87,5%. 6,25% рядків мають ритм Амф2.

Частка **нерівноскладових упорядкованих силабічних** творів цього періоду становить 85,7% від усіх силабічних віршів окресленого десятиліття. Серед нерівноскладової упорядкованої силабіки **13-складовиком** зі схемою **6,7,6,7** укладено два твори Т. Шевченка „Ой одна я, одна” (1847) та „За байраком байрак” (1847), частка яких становить 3% від різнорозмірних і 2,4% від усіх силабічних структур автора, процент хорезації рядків – 43,7%. Помітна тонізація характерна для поезії „За байраком байрак”. У канву силабічних рядків наскрізноо „вплітаються” верси з ритмом трискладовика Ан2 – 67.8% усіх віршованих рядків. Однак часте зрушення наголосів (12,8%) дає підстави класифікувати його як силабічний твір. Подамо приклад однієї строфи поезії „За байраком байрак”:

Та й замовк, зажурився	uuuuuu	Ан2
І на спис похилився.	uuuuuu	Ан2
Став на самій могилі,	uuuuuuuu	7-складовик
На Дніпро позирав,	uuuuuu	Ан2
Тяжко плакав, ридав,	uuuuuu	Ан2
Сині хвилі голосили [202, с. 11].	uuuuuuuuuu	8-складовик

Традиційно серед нерівноскладової впорядкованої силабіки панівне місце посідають **14-складовики** зі схемою **8, 6, 8, 6**, частка яких становить 96% від різнорозмірних і 31,4% від усіх силабічних структур періоду. Н. Чамата наголошує, що цей розмір, здавна вживаний у народних піснях всієї України. Він характерний для так званих коломийок – поширених на Гуцульщині танкових пісень... зустрічається також у піснях побутових, любовних, історичних, баладних, тексти яких за будовою строфи такі ж, як і коломийки... Така гнучкість 14-складового вірша, його здатність

організовувати ритм пісень, різноманітних щодо тем і типів, спричинилась до його широкого засвоєння в українській поезії [197, с. 31].

Коломийковий розмір наявний у творах М. Петренка (100%), Т. Шевченка (83%), О. Корсуна (80%), О. Афанасьєва-Чужбинського (70,5%), В. Забіли (66,7%), Я. Щоголева (60%), М. Костомарова (54,5%). У них в основному витримано ізосилабізм, 8-складові рядки переважно характеризуються „правильним” цезуровим поділом зі схемою 4 + 4. Клаузули здебільшого жіночі, інколи – дактилічні. У 14-складовиках М. Петренка рівень хореїзації рядків коливається в діапазоні 47% – 60,3%.

Найвищий відсоток фіксуємо у вірші поета „Минулися мої ходи” (1848) і „Недуг” (1848) – 65,5%, найнижчий – 47% у поезії „Думи мої, думи мої” (1848).

Подібну картину спостерігаємо і в коломийкових творах О. Корсуна. Приміром, у поезії „Кохання” частка хореїзації сягає 62,5%, у вірші „До Шевченка” – 71,05%, у творі „Дорошенко” – 72%. Найменше хореїзованих рядків (49%) засвідчено у поезії „Сирітська доля”.

Також фіксуємо амфібрахічні рядки, частка яких становить 12,5% від усіх поетиних версів поета.

Не є високий рівень хореїзованих рядків у 14-складовиках М. Костомарова. Приміром, у творі „На добраніч” хореїзовано лише 37% версів. Загалом 41,5% поетових рядків мають хореїчний ритм, 27% – становлять амфібрахічні верси.

Майже на однаковому рівні хореїзовано твори В. Забіли та О. Афанасьєва-Чужбинського. Кількість хореїзованих версів у них – 55% та 55,5% відповідно. Однак частка амфібрахічних рядків суттєво відмінна (25% та 16,5%).

Значно вищий відсоток хореїзації у поезіях Я. Щоголева. Наприклад, у творі „Неволя” (40-ві) він становить 87,5%, а у вірші „Безталання” (1847) він найнижчий – 16,6%. Наведемо приклад з поезії „Безталання”:

Іде чумак, іде козак	У┐У┐У┐У┐┐	Я4
Дорогою з Дону,	У┐УУ┐У	Амф2
Везе рибку-таловірку	У┐У┐УУУ┐У	8-складовик
На продаж додому [182, с. 325].	У┐УУ┐У	Амф2

Загалом усереднений процент хореїзації рядків у 14-складовику зі схемою 8,6,8,6 – 78. Сегмент амфібрахічних рядків – 17%.

У творі О. Афанасьєва-Чужбинського „Є. П. Гребінці” (1841) маємо чергування рядків зі схемою **12,11,12,11** у канву якого „вплітаються” амфібрахічні трискладовики:

Як горе, мов терен, всю душу поколе

Коли одцуралось тебе вже усе,

І ти, як сухеє перекотиполе

Не знаєш куди, тебе вітер несе? [182, с. 245].

У┐УУ┐У//У┐УУ┐У

12-складовик (Амф4ц)

У┐УУ┐У//У┐УУ┐

11-складовик (Амф4ц/усіч)

У┐УУ┐У//УУУУ┐У

12-складовик (Амф4ц)

У┐УУ┐//УУ┐УУ┐

11-складовик (Амф4ц/усіч)

Ізосилабізм, цезурне членування загалом зберігаються. Частка амфібрахічних рядків – 77,6%.

У поезії М. Костомарова „Ой ішов козак, ой ішов бурлак” (40-ві) фіксуємо чергування 10-складових та 6-складових версів (**10,6,10,6**). У творі частка рядків із „правильним” амфібрахічним розташуванням наголосів сягає 34,5%:

Ой ішов козак,// ой ішов бурлак

На той бік Самари.

Там жили тоді// по балках-тернах

Самарські лугарі [182, с.190].

УУ┐У┐//УУ┐У┐

10-складовик (5+5)

У┐УУ┐У

6-складовик (Амф2)

УУ1У1//УУ1У1

10-складовик (5+5)

У1УУ1У

6-складовик (Амф2)

У поезії „Дитинка” (1841) М. Костомаров апробував схему 11,11,4. Лише перші рядки твору мають розмір 9,4,10,11,7 і становлять 15,6% (від усіх силабічних версів). Для прикладу подамо уривок даного твору:

Темної ночі// коло воріт

9-складовик

Хтось стукотить.

4-складовик

Панська служечка// вийшла у сіни –

10-складовик

Коло порога// мізільна дитина

11-складовик

В золотім кріслі сидить.

7-складовик

– На тобі, паня, //мізільну дитину,

11-складовик

Пестуй, годуй, //як рідненького сина,

11-складовик

Пестуй його! [182, с.190-191].

4-складовик

Цезуровий поділ після 5-го та 6-го складу у 10- та 11-складовика – зберігається. Відсоток рядків з хореїчним розташуванням рядків – 27,7.

Неврегульовані силабічні форми становили 50% від усіх різнорозмірних творів та 2,5% від усіх силабічних форм. Такі структури використали О. Корсун (20%), М. Костомаров (10%) та Т. Шевченко (1,2%).

Чергування 12-складових та 11-складових версів характерне для поезії Т. Шевченка „Чого мені тяжко, чого мені нудно...” (1844). Частка рядків, укладених „правильним” амфібрахієм сягає 75%. Тільки 12,5% становлять хореїчні верси. Цезурне членування після п'ятого складу постійне. Наведемо для прикладу одну строфу даного твору:

Чого мені тяжко, чого мені нудно,

Чого серце плаче, ридає, кричить,

Мов дитя голодне? Серце моє трудне,

Чого ти бажаєш, що в тебе болить? [202, с. 708 – 709].

У1УУ1У//У1УУ1У

12-складовик (Амф4ц)

У1УУ1У//У1УУ1

11-складовик

УУДУДУ//ДУДУДУ

12 – складовик (Х6)

УДУУДУ//УДУУД

11 – складовик (Амф4ц/усіч)

Розміром **10-12** укладено поезію „Козак та гулянка” (1840) О. Корсуна. У творі частка рядків із „правильним” анапестичним розміщенням наголосів сягає 68,8%:

Ліс дуже старий, а по лісу тому

Молоденький козаченько скаче.

Ліс дуже старий; хоч старий – не густий,

І козак крізь дубочки маяче [182, с. 311].

ДДУУД//УУДУДУ

11-складовик

УУДУУУДУДУ

10-складовик (Х5)

УДУУД//УУДУУД

11-складовик (Амф4ц/усіч)

УУДУУДУУДУ

10-складовик (Ан3)

Цікавою віршовою формою виокремлюється і твір М. Костомарова „Явір, тополя й береза” (1848). Тут маємо справу з невпорядкованим різноскладовиком **10 – 11**, однак розпочинається поезія врегульованим різноскладовиком зі схемою 12, 12, 10, 10, далі переходить в невпорядкований різноскладовий вірш, у якому зрідка з’являються 9-ти та 12-тискладові рядки (2,4% від усіх силabisних рядків):

Оженила мати єдиначка сина,

12-складовик

Узяла невістку дівку-сиротину,

12-складовик

Взяла і не рада – вовком вовкує,

11-складовик

Повсякчас бідну сирітку катує [182, с. 205].

11-складовик

УУДУДУ//УУДУДУ

12-складовик

УУДУДУ//ДУУУДУ

12-складовик

ДУУУДУ//ДУУДУ

11-складовик

УУДУ//УДУУДУ

11-складовик

Чималий пласт поетичних творів цього періоду характеризується поліметричною будовою (18,4% від усіх поетичних творів окресленого

десятиліття). На гадку Н. Костенко, найбільшим майстром віршової поліфонії в українській поезії XIX ст. є Т. Шевченко. За нашими підрахунками, 28,6% поетичних творів 40-х років мають ознаки поліметричної конструкції. Н. Костенко стверджує, що поліметрія – наскрізна лінія віршової еволюції поета. У віршовому багатоголоссі, що, очевидно, походить від народного багатоголосного хорового співу, мабуть, найповніше розкривається вибухова, відкрита всім враженням і звуком вдача поета. Загалом поліметрією охоплено майже 70% (68,5%) усіх рядків [101, с. 8].

До більш глибокого аналізу Шевченкової поліметрії вдається Н. Гаврилук у монографії „Український поліметричний вірш”(2009 р.). Так, аналізуючи епіко-драматичну поліметрію Шевченковго вірша (на прикладі поеми „Гайдамаки”), дослідниця стверджує, що у 2569 рядках поеми прозові уривки поєднуються з вісьмома розмірами – 14-складовиком, його варіантами, 12-складовим віршем, 10-складовиком, 8-складовиком, 6-складовим віршем, шумкою та 4-стопним ямбом. Розмір у поемі змінюється 72 рази, але метрична подрібненість не руйнує будови вірша, а створює поліфонічне звучання твору [33, с.82-83].

Н. Гаврилук зазначає, що рівень поліметричності в главах поеми не однаковий, окремі з них монометричні за будовою („Червоний бенкет”, „Гупалівщина”). Домінуючими в поемі є 14-складовий вірш народнопісенного походження (71%) та книжний за походженням 12- складовик (8,9%). Решта розмірів відтворюють смислові відтінки і дають незначну частку від загальної кількості рядків [33, с. 86].

До **силабічної поліметрії** у цей період зверталися О. Псьол та М. Костомаров. Найчастіше таку форму вірша застосовувала О. Псьол (25%). У ній простежується чергування 14-складовика (8,6,8,6) із 12-складовиком (триптих „Три сльози дівочі”(1847). Основним розміром є 14-складовий вірш (79%), а 12-складовиком зі схемою (6+6) укладено лише 21% рядків:

І нехай вони почують	8
В далекому краю,	6

Як журюся я за вами,	8
Як благословляю	6

Ой коли б я голос// соловейка мала,	12 (6+6)
Та легкії крила, //та волю, та силу,	12 (6+6)
То я б свою весну// гнізда не звивала,	12 (6+6)
Літала б, літала, //куди захотіла [128, с.46].	12 (6+6)

У поезії відчутною є тенденція до хореїчної упорядкованості наголосів. Частка рядків з „правильним” хореїчним розташуванням наголосів доволі висока – 64,5%.

Поліметрична композиція М. Петренка (5,3%) – класичне поєднання урегульованого тристоповика Ан2,2,3 та Я4 („Гей, Іване, пора” (1841). У двочастинній ПК автора терцети виконані анапестичними рядками, що чергуються із катренами, написаними ямбічними двостоповиками:

Гей, Іване, пора	Ан2
Нам сідлати коня	Ан2
І збиратись мерщій у дорогу...	Ан2
Не потура на се козак	Я4
І на коня мерщій сідає,	Я4
Сказав: „Прощай!” – й чиркнув він так,	Я4
Як вітер пополю літає... [182, с. 306].	Я4

Цікаву структуру має поезія „Прощання” (1841) О. Афанасьєва-Чужбинського (5,6%). ПК поета – це своєрідне чергування Я4 та Амф4, яка, зокрема, є зразком мікрополіметрії (за визначенням М. Гаспарова) – зміна метру відбувається часто, іноді – невмотивовано щодо сюжетно-композиційного руху.

Наведемо приклад цього твору:

Прощай, весела сторона!	Я4
Я б не покинув України:	Я4
Твоя пахучая весна,	Я4

Твої квітчастії долини,	Я4
Твої веселі небеса,	Я4
Твої луки, твої ліса,	Я4
Твої густі червоні лози,	Я4
Під темний вечір соловей –	Я4
Усе краса! Чого з очей	Я4
Гарячі покотились сльози?	Я4
Ні, серденько повне якоїсь печалі...	Амф4 пз.сх.наг.
Ти гарна, мов рідна моя сторона,	Амф4
І пісні твої мені в душу запали,	Амф4
У серці дзвенить од тих пісень луна! [182, с. 225].	Амф4

Фіксуємо кілька творів з використанням „думового” вірша. До нього звертається у своїй хроніці „Україна” (1843р.) П. Куліш. Будова Кулішевої „думи” навіває уявлення про акцентне віршування: твір складається з різноскладових та різнонаголошених рядків з міжнаголосним інтервалом 1-5.

Скоро безбожний Батий рушив з України,
 Зараз почав сходитися розполоханий люд із чужини.
 Збирались сердечнії на пожарища, як розкиданії мурашки до
 до своєї купи.

Тяжко, тяжко вздыхали,
 Гіркими сльозами руїни й попелища обливали,
 До Бога милосердного щирії молитви посилали,
 Безбожного батия денно й нічно проклинали.
 А потім знову давай вмотптанії кіньми поля орати,
 Хати будувати,
 Розруйнованії божії церкви мурувати,
 Та й стали жить пополам з бідною,
 Ладячи то так, то сак з поганою Татарвою.

— 2— 2 — — 3 —1

— 2 — — 5 — 2 — 2 — 1

1 — 2 — 4 — 4 — 4 — 3 — 1 — 1
 — 1 — 2 — 1
 1 — 2 — 2 — 3 — 3 — 1
 1 — 3 — 2 — 3 — 3 — 1
 1 — 3 — 1 — 1 — 3 — 1
 1 — 1 — 2 — — 4 — 2 — 1 — 1
 1 — 2 — 1
 2 — 3 — 3 — 2 — 1
 1 — 1 — 2 — 1 — 1
 — 3 — 1 — 1 — 4 — 1 [14, с. 6].

До цієї форми також удався і Т. Шевченко у своїх ліричних віршах „У неділеньку та ранесеньку” (1848), „У неділеньку у святую” (1848), в поемах „Гамалія” (1842), „Невольник” (1845), „Хустина” (1847). За твердженням Н. Гаврилюк, у трьох „останніх творах простежується два способи його будови: розвиток фольклорної традиції та творча інтерпретація, що дає авторську модель думового вірша. Особливо виразно відмінність структури думового вірша простежується при зіставленні поем „Невольник” і „Гамалія”. Якщо зіставити думові вірші „Гамалія” та „Хустинка”, то можна виявити незначні відмінності будови, що дає змогу говорити про один тип думового вірша в названих творах” [33, с. 99].

Верлібром вважають Шевченків твір „Молитва Йеремии Пророка, Отца наши согрѣшиша, и несть их” [101, с. 21]:

Отци наши согрѣшиша, и нѣсть ихъ,
 мы же беззаконія ихъ подъяхомъ.
 Рабы обладаша нами, избавляющаго
 нѣсть отъ руку ихъ.
 Князи въ руках ихъ повѣшены быша,
 старѣйшины не прославлявшиися.

Избраніи плачь подъяша, и юноши
въ кладѣ изнемогоша.

И старцы отъ вратъ оскудѣша,
избранніи отъ пѣсней своихъ умолкоша [202, с. 397].

Двадцятирядковим гекзаметричним уривком із розміром Дкб написано твір М. Костомарова „Пантікапея”. Силабо-тонічним відповідником дактило-хореїчного гекзаметра укладено поетичний твір К. Думитрашка „Жабомишодраківка”. За словами самого автора – це „опыт малорусского гекзаметра” [20, с. 585]. Проте, як зазначає Н. Чамата, цінність „Жабомишодраківки” в іншому, адже „це була перша спроба відтворення українським гекзаметром античного поетичного тексту” [194, с. 115].

Варто нагадати, що техніка силабо-тонічної імітації античних розмірів існувала в російській поезії з 60-х років XVIII ст. Розроблений Василем Тредіаковським у поемі „Телемахіда” (1766) гекзаметричний вірш на дактило-хореїчній основі розвинув Микола Гнєвич у перекладі „Іліади” (1829), завдяки якому став загальноприйнятим у наслідуваннях стародавніх поетів. Розквіту гекзаметр досяг у Василя Жуковського в 30-40-х рр. XIX ст., виявившись провідним розміром його творчості цього періоду і значно розширивши свій жанрово-стилістичний діапазон [39, с 70-71, 125-126].

За даними Н. Чамати, більшість рядків „Жабрмишодраківки” (243 із 305, тобо 78%) – чистий Дб [...]. Хореїчні стопи трапляються в 56 рядках, з них по дві – у 8 рядках. На першу позицію припадає 6 хореїчних стоп, на другу – 15, на третю – 18, на четверту – 22, на п’яту – 1. Розподіл дактило-хореїчних рядків у тексті нерівномірний. Наприклад, рядки 51 – 91 мають 15 рядків із хореїчними стопами (у рядках 60-80 їх 9), рядки 151 – 194 суцільно дактилічні. Усі клаузули поеми Думитрашка жіночі, римування відсутнє. Таким чином, із 305 рядків 243 мають 17 складів, 46 – 16 складів, 8 – 15 складів. Різноманітна цезурна організація твору. При абсолютному переважанні цезур на третій стопі кількісне співвідношення жіночих і

чоловічих цезур практично зрівнюється: 130 чоловічих і 128 жіночих. У 29 рядках цезури дактилічні, у 5 – гіпердактилічні [194, с.113].

Наведемо для прикладу уривок з поеми „Жабомишодраківка”:

Брате Ф.....! Знаєш, як ми ще учились у школі! Д5

Іноді там ми з тобою пісень затинали козацьких Д6

Про Сагайдачного, про Морозенка і про новобранців, Д6

А на кутю так, здається і колядовати ходили [20, с. 248]. Д6

Також у тексті наявні поодинокі рядки з нарощуванням складу та кілька інометричних рядків (1 рядок Д7, 3 рядки Д5, 2 рядки Ан 5) – 2% (від усіх рядків твору).

У 40-ві роки ХІХ століття домінує астрофічна поезія (64% – від усіх поетичних творів східноукраїнських авторів). Лише 36% віршів мають строфічну будову. Найвищу частку астрофічних віршів фіксуємо у творчості М. Петренка, М. Макаровського, О. Бодянського та П. Писаревського (усі – 100%). 83,7% астрофічних версів укладено О. Рудиковським. Високий відсоток астрофічності притаманний творам М. Костомарова (69,3), В. Забіли (67,7) та О. Корсуна (62,5). Очевидно, відсутність сталого ритму не сприяла „строфічній стабільності” віршів. Найбільше з творів, як уже зазначалося, витримані в річищі вільного ямба: „Чумацький віз”, „Байка”, „Звіриний мор”, „Невістчина плахта” та „Козли” О. Рудиковського; „Схилившись на руку, дивлюсь я”, „Чи бачив хто слов’янську дівчину”, „Рай цілий радості і пекло мук”, „Далеко до родини” М. Петренка та „Цуценя” П. Писаревського. 14-складову силабічну форму мають твори „Думи мої, думи мої”, „Іван Кучерявий”, „Недуг”, „Минулися мої ходи” М. Петренка та „Наталя” М. Макаровського. ПК укладено твір „Гей, Іване, пора” М. Петренка. Однак фіксуємо кілька поезій, яким притаманний сталий ритм. Найбільше таких поезій мають будову Я 4 з „архаїчним” ритмом: „Пан”, „Панське слово – велике діло”, „Собака та злодій” П. Писаревського та „Весна” М. Петренка.

Лише один астрофічний вірш „Як були, так і будем” О. Бодянського укладений двостоповим хореем.

В означене десятиліття поети найчастіше звертаються до **катренної будови**. С. Александров використав цю строфу у 100% творів, М. Костомаров – 75%, С. Писаревський – 60%, О. Афанасьєв-Чужбинський – 55,6%, Я. Щоголів та О. Псьол – по 50%, В. Забіла – 33,3%. Менше апробували чотиривірш П. Кореницький, О. Корсун (обидва – 25%), О. Рудиковський та М. Петренко – 16,7% та 10,5% відповідно. В катренах домінує перехресне римування. У М. Костомарова, С. Александрова, О. Рудиковського, М. Петренка, В. Забіли та О. Корсуна – 100 % катренних творів мають таку схему римування, в Я. Щоголева – 80%, у С. Писаревського – 75%, О. Псьол апробувала 66,7%. 52,6% катренних творів така схема властива віршам О. Афанасьєва-Чужбинського.

Найчастіше поети зверталися до перехресного римування зі зміною характеру клаузул – AbAb або aBaB. Очевидно, це пояснюється намаганням дотриматися правила чергування або альтернансу – „якщо два вірші, які стоять поруч, не римуються між собою, вони мусять мати різні закінчення. Якщо два вірші з однаковими закінченнями стоять поруч, вони мають римуватися” [92, с. 38]. Перша схема римування властива творам С. Писаревського „Мірошник”, „Моя доля” та „Пісня”, С. Александрова „Вовкулака”, П. Кореницького „Нехай”. Схему aBaB фіксуємо у творах О. Рудиковського „Пісня” і „Ой біда мені, біда” та М. Петренка „Батьківська могила” і О. Афанасьєва-Чужбинського „Є. П. Гребінці”.

У єдиному творі „До Марії Потоцької” М. Костомаров звернувся до перехресного римування з *неповною* зміною характеру клаузул – AxAx:

Віри божої наруга,	A
Хрест під місяцем стоїть!	x
Українко нещаслива,	A
Він говорить про тебе! [182, с. 192].	x

Схему хАхА римування використав О. Корсун у своїх поезіях „Могила” та „Кохання”. У останньому творі засвідчено відхилення у чергуванні чоловічих та жіночих закінчень: фіксуємо одну чотирирядкову строфу із дактилічним чергування клаузул:

Було небо блакитнеє,	х□
А тепера хмарне;	А
Була доля щасливая,	х□
Минувала марне [182, с. 313].	А

Поети зверталися також і до перехресного римування без зміни характеру клаузули – АВ АВ, ХАХА. Це пояснюється, очевидно, впливом на авторів творів польської літератури або свідомим наслідуванням (як відомо, у польській мові наголос фіксований – на передостанньому складі, а отже, окситонні клаузули доволі рідкісні). У вірші М. Костомарова „Діти слави, діти слави” не завжди витримано чергування жіночих та холостих закінчень упродовж усього твору – дві строфи мають схему АВ АВ.

Не змінюється характер клаузул у поезіях М. Костомарова „На добраніч” та О. Псьол „До сестри”. Як зазначалося раніше, ці твори написано силабічним 14-складовиком. Саме в строфах з силабічними версами фіксуємо неповне римування за схемою ХАХА – типове явище для 14-складовика, побудованого за катренною схемою (8 + 6)². Чергування ХАХА характерне також для творів Я. Щоголева „Безталання” та „Безрідні”, В. Забіли „Повіяли вітри буйні”, О. Афанасьєва-Чужбинського „Весна”, „Осінь”, „Роздум□я”, „Огнище”, „Безталання”, „Могила”, „Метіль”, „Жаль”, „Товаришеві”.

До парного римування у катренах поети зверталися значно рідше. Потрібно зупинитися на строфічній будові поезії О. Псьол „Молим тебе, Боже...”, у якій катренне римування за схемою ААВВ поєднується з п’ятивіршем зі схемою ССДДД:

Молим тебе, Боже правди, боже благостині,	А
Не покидай сиротою у степу-пустині	А
Брата нашого! Як батько, як рідная мати,	В

Озовись до його душі, не дай унівати! В

Збери, Боже, наші сльози в темнесіньку хмарку С

І, як серцю розбитому стане нудно, жарко, С

Зроби чудо – вони стануть святою водою, D

Живущою, цілющою, всі рани загоять, D

Як в купелі викупають і душу напоять [128, с. 49]. D

Катренне чергування зі схемою ААВВ властиве віршам О. Афанасьєва-Чужбинського „Ой, як весело глядіти” та Я. Щоголева „Гречкосій” і „Покірна”.

У єдиному творі О. Корсуна „Рідна сторона” фіксуємо охопне чергування клаузул за схемою аВВа. Однак авторіві не вдається витримати його до кінця. У двох останніх катренах поет вдається до перехресного чергування клаузул за схемою аВаВ:

В леваді я, і весело мені! а

От тут дубки, там яблуні з кленами; В

На їх дивлюсь і з їми, мов з братами, В

Балакаю об рідній стороні [182, с. 311]. а

Остання строфа:

Та сторона... мов листу на клену, с

В тій стороні була козацька сила... D

Навіщо згадувать старовину? с

Піду відсіль: он там стоїть могила [182, с. 312]. D

Жодна інша строфічна будова в означене десятиліття не набула такої популярності як катрен, який виявився універсальним для різноманітних жанрів. Проте в цей період було створено твори і з іншою строфічною будовою.

До **терцета** зі схемою ааВ зверталися К. Думитрашко у творі „Поминки” та Я. Щоголів у поезії „На згадування Климовського”. Наскрізне чергування парокситонних клаузул характерне для терцетів М. Костомарова

у вірші „Дитинка”. Однак автор не повністю дотримується такого чергування. Цей твір поет починає п’ятивіршем зі схемою авССв, а у 8-му, 11-му, 26-му, 29 –му та 32-му рядках фіксуємо холосту риму:

Темної ночі коло воріт	а
Хтось стукотить.	в
Панська служечка вийшла у сіни –	С
Коло порога мізільна дитина	С
В золотім кріслі сидить.	в
- На тобі, паня, мізільну дитину,	Д
Пестуй, годуй, як рідненького сина,	Д
Пестуй його! [182, с. 190-191].	Е

До **шестивірша** звертається лише П. Кореницький у байці „Панько та Верства”. У цьому вірші автор послідовно використовує схему римування ААВССВ, хоча 1-а та 7-а строфи мають форму дванадцятивірша:

Версва Панькові одвічала:	А
„Ти говорив, а я мовчала,	А
Тепер послухай вже мене!	в
Та слухай, Паньку, не кунявши	С
І замічай все не зівавши,	С
Тепер скажу щось для тебе! [20, с. 301].	в

Рима у творах цього періоду залишається переважно точною. Середня частка таких рим становить 79,2 %, неточних – 6,5 %, приблизних – 14,3 %. Найбільше точних рим фіксуємо в П. Кореницького (87,9 %) та С. Писаревського (78,7 %). Маловживаною залишається неточна рима. У віршах В. Забіли її взагалі не фіксуємо, а у П. Кореницького вона становить лише 1,1 %. У жодного з авторів частка таких рим не перевищує 7,4 %. Лише у К. Думитрашка ця цифра наближаються до 14,3 %.

Досить рідко поети звертаються до різнограматичних рим. Найбільше їх у творах Я. Щоголіва – 67,5 % , в О. Псьол– 59,3% %. Середній показник – 31,7 %.

Серед однограматичних рим першість належить дієслівним закінченням. У творах різних поетів їх частка коливається від 17,5% до 48% від усіх рим, у М. Макаровського дієслівних закінчень узагалі 56 %. У цьому аспекті виділяється поезія Я. Щоголева, у творах якого частка таких рим порівняно невелика – 12,5 %. Середній показник за десятиліття – 29 %.

Загалом автори окресленого часового відтинку віддають перевагу жіночим клаузулам перед чоловічими. Найбільша різниця між парокситонними та окситонними закінченнями у творах Я. Кухаренка (75 % проти 25 %). Лише в М. Петренка чоловічі рими переважають; їх частка становить 63,2 %, доля жіночих – 36,68%. Найвищий відсоток парокситонних клаузул фіксуємо у О. Бодянського – 100.

Поети продовжують уникати дактилічних клаузул. З'являються вони лише в поезії М. Костомарова „Зозуля”, де фіксуємо часткове чергування чоловічих закінчень зі схемою а□а□в□в□ та вірші Я. Щоголева „Поминки” з відповідною схемою аа□ВВ/с□с□d□d□. Однак така частка дактилічних клаузул становить лише 10% та 11% відповідно.

2.2. Версифікація західноукраїнських авторів

Поетична спадщина західноукраїнських письменників 40-х років ХІХ століття значно менша, аніж у східноукраїнських авторів окресленого десятиліття. Як зазначено в академічній восьмитомній праці „Історія української літератури”, не менш важкий шлях розвитку української літератури був і на західноукраїнських землях. Розпалась „Руська трійця”; помер М. Шашкевич (1843); відійшов від літературної діяльності І. Вагилевич; поринувши у науку, також відійшов від літературної творчості Я. Головацький. Після революції 1848 року активніше в літературі став виступати друг М. Шашкевича – поет, прозаїк М. Устиянович. Його поезія

„Верховинець” стала народною піснею [82, с. 50]. Перші поетичні спроби автора належать ще до середини 30-х років XIX ст., але активна його діяльність припадає на другу половину 40-х – 50-ті роки. Починаючи з 1847 р., коли в альманасі „Вінок русинам на обжинки” було надруковано кілька поезій М. Устияновича, його твори часто з'являються на сторінках перших українських періодичних видань у Галичині („Зоря галицька”, „Галичо-руський вісник”). У 1860 р. виходить перша і єдина прижиттєва збірка творів М. Устияновича („Поэзии Николая Устияновича”), у якій було вміщено біля трьох десятків віршів, переважно вже друкованих раніше.

У Галичині були знайомі твори Рудольфа Моха, автора збірки поезій „Мотиль” (1841) та п'єси „Справа в селі Клекотині” (Львів, 1849).

На Закарпатті панував „москвофільський” напрям. Організатором літературного руху тут був Олександр Духнович, який на початку 50-х років заснував в Пряшеві (нині територія Словаччини) літературно-культурне об'єднання „Пряшевское литературное заведение” (1855-1856). Крім того, О. Духнович видав альманах „Поздравление русинов на 1851 год”, писав вірші, а також п'єси: „Добродетель превышает богатство”, „Главный тарабанщик”.

За словами І. Пільгука, Духнович став одним із перших „будителів”, які несли народові освіту, боролись за навчання в рідних школах рідною мовою [189, с. 31]. У своїй літературній діяльності О. Духнович орієнтувався то на Росію, то на Австрію, оскільки довгий час з боку австрійського уряду велися спроби мадяризувати населення Закарпаття. Окрім того, у 1844 р. було введено угорську мову навчання в українських школах, що призвело до того, що О. Духнович перейшов до табору москвофілів. Однак, за словами І. Пільгука, заслуга О. Духновича полягає в тому, що він не йшов у ногу зі ставлениками російського царизму на Закарпатті. У його творчості пробивається сильний народний струмінь. Його патріотичні вірші пройняті любов'ю до народу [189, с. 31].

У цей час також виступав й Олександр Павлович, який видав збірку поезій „Песник для маковицкой русской дитвы” (1860). Лише у 2004 році в Ужгороді було перевидано його твори під назвою „Гучність гори і долини”.

Усі віршовані твори О. Павловича (53 поезії) та О. Духновича (16 поезій) окресленого десятиліття були написані силабічним віршем.

За словами В. Домбровського, в українській поезії силабічний вірш панував аж до кінця XVIII ст. Ще й у XIX ст. траплявся він у декого із старших поетів (А.Метлинського, М.Шашкевича, А.Могилянського, М.Устияновича).

Представником поезії 40-х років був також І. Гушалевич. Його перу належить велика кількість поетичних та ряд драматичних творів. Першу свою збірку він видав у 1848 р. ще будучи студентом Львівської духовної семінарії („Стихотворенія Івана Гушалевича” (1848)) і з того часу постійно друкувався у галицьких періодичних виданнях. За життя письменника вийшло п'ять збірок творів. Але художню вартість мають тільки ранні поезії І. Гушалевича, на яких ще не позначився згубний вплив „язичія”, пропагандистом якого він став у 50-х роках.

На західноукраїнських землях в 40-х і 50-х роках також можна відзначити поетичну діяльність українських поетес. Як стверджує Л. Міщенко, у 1848 р. в „Зорі Галицькій” (ч.8) вмістила два вірші П...а з К. Про авторку редакція писала: „Ото одна вже поваженька руська невіста од часу, як ся лев руський пробудив, займається поезійков руськов, і то оточена своїми внуками, при занятію господарським, писала вже з десять кавалків в дусі народнім; пробивається в них чувство утисків недолі народу нашого” [128, с. 6].

Перший вірш був присвячений скасуванню панщини; він перейшов до уст народу і кілька десятиліть, як свідчить Н. Кобринська, співався селянами як народна пісня [...]. По публікації віршів П...а з К. редакція зверталась до всіх жінок-українок із словами заклику і заохоти до творчості [128, с. 6-7].

Найбільша заслуга у розвитку української літературної справи на теренах Буковини належить Буковинському Соловієві – Юрієві Федьковичу. Саме він почав писати поезії народною мовою.

Однак не слід забувати про раніші зразки поетичних творів, написані „кириличним письмом” („язичієм”). Ці твори друкувалися церковно-слов’янським письмом, однак є питомо українськими. Авторами цих видань були зазвичай священики, які нерідко власним коштом друкували і видавали свої писання. До таких авторів належать брати Гаврило та Василь Продани і Василь Ферлеєвич. Останній у преамбулі до своєї книги „Пѣснѣ, псалми, или стихи” писав: „Сїи пѣснѣ псалми стихи сложеннїи ѿ написанїи суть, власною рукою ѿ ієрея ВАС. ФЕРЛЕЄВИЧА пароха весн товтрївъ въепархїи Буковинѣ на 1000 єземплар. своимъ коштом оу типографїи Черновецкои напечаталъ ѿ оумножилъ ѿмїру на свѣтъ вѣдалъ напользу душевнаго спасенїя ѿдлѣ тѣлеснаго воздержанїя роду хрестїянскому” [188, с. 1].

Г. Продан написав кілька віршів „руською” мовою до альманаху „Чувствїя любви і благодаренїя к отечеству Буковинской семїнаріи питомцов на новїи год 1847 р.”. Збереглося кілька інших рукописних його творів та його старшого брата.

Щодо „перших кириличних” поетів на Буковині О. Маковей у праці „Життєпис Осипа Юрія Гординського-Федьковича” зазначив, що „з учених складачів віршів на Буковині в першій половині 19-го століття можна назвати тільки двох священиків: Гаврила Продана і Василя Ферлеєвича. По Гаврилї Проданї (1816-1844) лишилося кілька віршів, писаних нібито „по-руськи”, по-латині, по-німецьки і по-польськи (елегія на смерть якоїсь Віценти, що застрілила себе). В руських віршах писав ладом оди Державїна „Бог”, виданої 1830 р. у Львові, але мовою „книжною”, притім без найменшого поетичного таланту... Такий „поет” і з такою мовою був би кепський навіть на 17-го століття у нас” [122, с. 180].

Про старшого Продана Василя О. Маковей розповідає, що в 1866 р. „осів у Чернівцях парох із села Лашківки згаданий уже „поет” Василь Продан, що став кафедральним проповідником. Він переміг свого суперника о. Олінського з Глибоки тим, що говорив проповідь „строго церковно-руським язиком”, коли тимчасом Олінський говорив більше по-народному – і так черновецька і заразом буковинська громада дістала в його особі проповідника, старого, заскорузлого книжника” [122, с. 209]. Писав вірші церковнослов’янською мовою. Однак він залишився москвофілом. Але О. Маковей стверджує, що ставлення до В. Продана було позитивним. Так, „другий дописець „Слова” (186 – Ч.8) описував подібно сі збори (збори „Руської Бесіди”) і величав Продана і говорив, що той великопочтенный мужъ воистину єсть русинъ, в немъ же лжи нѣсть и не будетъ”. При тім поясняв, що „Руська Бесіда” – товариство літературне, а не політичне...” [122, с. 209].

Інший священик, Василь Ферлеєвич (1783-1851) двічі видав книжку „Пѣснѣ съ нотами” (1845-1846) і перевидав її під назвою „Пѣснѣ, псалми, или стихи” (1849), в „котрих дуже пильно дбав про „краєгранесіє”, щоб із початкових строф вийшло його ім’я і прізвище, і село Товтри, у котрім він був парохом” [122, с. 180]. О. Маковей також наводить слова професора С. Смаль-Стоцького, який назвав В. Ферлеєвича „последнім списателем середнього періоду нашої літератури, котрий тягнувся на Буковині аж до 1849 року” [122, с. 180].

Докладніше оглянув книжечку В. Ферлеєвича І. Франко, який вказував на апокрифічні мотиви в декотрих піснях. Він же визначив його творчість як один з останніх проявів „самоділкового мистецтва” і зауважив, що „такі спроби в ХІХ в. були ще менше популярні, ніж уперед, і не мали ніякого впливу на суспільність” [189, с.28].

Провідною системою віршування на Західній Україні залишалась силабіка. У її річищі витримано 94% творів.

Найчастіше до силабіки вдавалися такі автори: М. Устинович, А. Могильницький, О. Павлович, О. Духнович, В. Ферлеєвич (усі – 100%), І. Гушалевич (82,4%), М. Шашкевич (81,8%), Я. Головацький (50%), Р. Мох (28%).

Силабічні твори поділяються на монорозмірні (64,8%) і різнорозмірні (35,2%).

Серед монорозмірних розроблялись такі розміри: 12-складовик, 8-складовик, 11-складовик, 14-складовик зі схемою $(8+6) \times 2$, 5- 6- 7 – та 9-складовики.

Частка **12-складовика** даного періоду становить 17% (від усіх силабічних віршів) і 31% – від усіх монорозмірних. Найчастіше до нього вдавався О. Павлович (37,5% від усіх творів). Будова його 12-складовика: 6+6. Це: „Піснь. Юнь 21-го 1848 года”, „О Слєбоді” (1848), „Можете, панове, тепер панувати” (1848), „Заводи, загони ти, наш брате милий” (40-ві), „Кєби-сме читати знали і писати” (40-ві), „Жида отець, мати все учать кламати” (40-ві), „Єдні суть в гойності, в шетечності скачуть” (40-ві), “Кєдь [в] Юлії зозуля на буковиці кукать” (40-ві), „Гадайку, паліру, роб з нами поволи” (40-ві), „Зозуленько ряба, де будеш кукала” (40-ві), „Заспівай, пташечку, а в зеленім вершочку” (40-ві), „Кєдь собі заспівали, красні, премиленькі” (40-ві), „Мої штири волики наробили шкоди” (40-ві), “Дівчинко в шарбанці” (40-ві), „Бєшчивє зелений, не повідж на мене” (40-ві), „Вєрбують гусаре, і я ме звербуєш” (40-ві), „Гусаре, вояці, мальованє дзеци” (40-ві), „Вчєра з поля хлопці пішли на ягоди” (40-ві).

Наведемо одну строфу з твору О. Павловича „Піснь. Юнь 21-го 1848 года”:

Смутна Маковиця дожила радости,

Бо виїстилися єй синов жадости.

Панщина проклята навіки пропала,

А про бідних людей слобода настала [137, с. 26].

—UUU—U//U—UU—U

12 (6+6)

U-U-U-U//U-U-U	12 (6+6)
-U-U-U-U//U-U-U-U	12 (6+6)
U-U-U-U//U-U-U-U	12 (6+6)

Більшості творів властиве суворе дотримання принципу ізосилабізму та „правильного” цезурового поділу 6 + 6.

12-складовиком зі схемою (6+6) витримано поезію М. Шашкевича „Бандурист” (1840) – 11% (від усіх силабічних віршів) та 20 % – усіх монорозмірних версів. Цезуровий поділ тут також чітко витримується. Усі клаузули та цезура жіночі. Доволі відчутною є тенденція до впорядкування наголосів за амфібрахічним зразком, частка таких рядків сягає 89%:

Бувало, весною, як голуб сивенький,

Із оком ясненьким, як око святого, –

Під полов бандурка, в устах пісень много, –

Щороку приходить Соловій старенький [182, с. 359].

U⊥U⊥U⊥U//U⊥U⊥U⊥U	Амф4ц
U⊥U⊥U⊥U//U⊥U⊥U⊥U	Амф4ц
U⊥U⊥U⊥U//U⊥U⊥U⊥U	12-складовик (Амф4п/сх)
U⊥U⊥U⊥U//UU⊥U⊥U	12-складовик

Частка **8-складовика** також становить 17%. Цей розмір характерний для 20,8% поезій О. Павловича: „Гучать гори і долини” (1847), „Со стебника, як гусаре” (40-ві), „Ку слеводі” (1848), „Хоч на татри вітер дує” (40-ві), „Кто наші рани загоїть” (40-ві), „Так роки біжать на році” (40-ві), „Краль великий своему люду” (40-ві), „Долин, долин полинами” (40-ві), „Давно слави руських синов” , „Трапезний грозний осудок” (40-ві).

Для прикладу наведемо одну строфу з твору „Со стебника, як гусаре”:

Кеби Бог // дакус попросив,

Доеден би // легше косив.

Ніт на траві// нікус роси,

Прото часто// острять коси [137, с. 25].

—U—//U—U—U 8(3+5)

UU—U//—U—U 8(4+4)

—UU—//—U—U 8(4+4)

U—U//U—U 8(4+4)

У більшості випадків цезурний поділ не однаковий, або ж зовсім відсутній. Часто переважають хореїчні рядки. В даному творі вони становлять 29 із 59, а це 49,2%.

За словами Н. Чамати, 8-складовий розмір зі структурною схемою (4+4) має „найбільш широку амплітуду варіювання... від суворої за своїм ладом форми (чітко витримані рівноскладовість та жіноча клаузула, парне римування, незначна кількість відхилень від жіночої цезури, а з ними нерідко і хореїчний порядок наголосів) до модифікації досить розмитих форм” [197, с. 265].

Фіксуємо 8-складовик у творчості М. Шашкевича – 11% („На зеленій полонині” (40-ві)). Ізосилабізм та цезурне членування загалом зберігаються. Хореїзація рядків сягає 57%. Менше удався до 8-складовика М. Устиянович (7,7%). Ним укладено поезію „Осінь” (1847). 66% рядків даного твору хореїзовані:

Сумно, марно по долині, 1U1U//UU1U 8(4+4)

Почорніли білі цвіти, UU1U//1U1U 8(4+4)

Пожовк лист на деревині U11//UUU1U 8(3+5)

Птах полетів в інші світи [182, с. 415]. 1U1U//1U1U 8(4+4)

Лише 7% поетичних творів, укладених 8-складовиком, фіксуємо у І. Гушалевича. Схемою 8(4+4) укладено поезію „До торбана” (1848). Частка рядків з ритмом хорея становить 62,5%.

Загалом, у більшості творів західноукраїнських авторів, 8-складовикові властиве суворе дотримання принципу ізосилабізму та „правильного” цезурового поділу 4 + 4. Усереднена частка хореїчних рядків у 8-складовиках

становить 61,8%.

12% від усіх силабічних творів припадає на **11-складовик**. Найчастіше до цього розміру зверталися М. Устинович (66,7%) та А. Могильницький (33,3%).

11-складовиком зі структурною схемою (5+6) М. Устинович уклав такі твори: „Наддністрянка”, „Дума матері руської”, „До перемишлян” (1848), „До „зорі Галицької” (1848), „Жебрак” (1849), „Звіска” (1849), „Крася” (1849) та „Згадка за Маркіяна Шашкевича во вічну єго пам’ять” (1848). Вірш „Згадка...” був написаний, як згадував М. Устинович, спочатку польською мовою ще у 1843 р., зразу ж після смерті М. Шашкевича, і надісланий на опублікування в додатку до урядового часопису „Gazeta Lwowska”, але її редактор не надрукував вірша „по сій причині, що в нему будьто дишить тенденція роздвоєння в народі, зрісшімся від віків в одно польське тло”. Про дальшу долю твору М. Устинович розповів у своїй автобіографії, надрукованій в „Литературном сборнике”: „Я перевел мой стих, посвященный памяти Маркияна, на галицько-русское наречие и, чтобы теплым ветерком жалостных воспоминаний розогрети сочувствие и в тех многих лицах из мирской русской интеллигенции, которые уже слишком позабыли язык русских и даже русской буквы не знали, постарался я напечатать текст польский вместе с русским” [182, с. 563].

Наведемо для прикладу першу строфу цього твору:

Три яри-м глядав, ожидав три яри,	11(5+6)
Чи яка цвітка пораночком мая,	11(5+6)
Хотяй маленька, смирененька, дрібная,	11(5+6)
Блідного личка, независной твари,	11(5+6)
Не взійде на твоїм гробі [182, с. 418].	8

У творі 8-складову будову має кожен 5-й рядок (20%).

Усі ритмотворчі елементи у творі витримано послідовно. Ізосилабізм, цезурне членування, жіночі клаузули – постійні.

Рідше до одинадцятискладового силабічного вірша зі схемою (5+6) вдався О. Павлович (6% від загальної кількості творів окресленого десятиліття). Ним укладено такі твори: „Співанка о Слєбоді” (1848), „Як пчола зрана, кедь сонце засвітить” (40-ві), „Як горохи, силзи ліє сирота” (40-ві). Для прикладу наведемо уривок з поезії О. Павловича „Як пчола зрана, кедь сонце засвітить”:

Як пчола зрана, кедь сонце засвітить,
 На крилах своїх летить понад буки,
 Кедь чує запах, котрий рано витать,
 Ніс ей тоніцький, з квітня дробной муки [137, с. 31].

UUUU//UUUUUU 11 (5+6)

UUUU//UUUUUU 11 (5+6)

UUUU//UUUUUU 11 (5+6)

UUUU//UUUUUU 11 (5+6)

Цезурне членування після п'ятого складу зберігається в усіх 11-складовиках. Хореїзація рядків становить лише 11.7%.

Вірш „На похорон матери” (40-ві) О. Духновича теж укладений 11-складовиком (5+6), що становить 6,25% від усіх силабічних творів. Правильне цезурне членування, жіноча клаузула – постійні. Хореїзація становить – 12,8%.

На гадку Н. Чамати, вибір цієї метричної форми, ймовірно, пов'язаний із прагненням відтворити говірний інтонаційний стиль. Всі метричні константи і домінанти – ізосилабізм, правильне цезурне членування, жіноча клаузула і цезура – витримані дуже чітко, розподіл наголосів у рядку відповідає природним нормам української мови [197, с. 264].

Лише 9,7% у метричній системі західноукраїнських авторів припадає на **14-складовик**.

У варіанті (8+6)² його використали М. Шашкевич („Думка” (40-ві)), О. Павлович („Горо мила, Маковицьо, ти Русинів мати” (1845) та „Прото єдні

другим” (40-ві)) та „П...а з К.” („Прилетіла зозуленька, та й стала кувати ” (1848)).

Наведемо приклад однієї строфи з поезії О. Павловича „Горо мила, Маковицьо, ти Русинів мати”:

Од пропасти го хранити //серце моє жадать...

Світ окрутний, твої діти //знівочити хоче,

Кедь суть інші життя годні, // рач їх заступити,

На твой розказ мусять вшиткі //вразі одпустити .

UUUUUUUU//UUUUUU 14 (8+6)

UUUUUUUU//UUUUUU 14 (8+6)

UUUUUUUU//UUUUUU 14 (8+6)

UUUUUUUU//UUUUUU [137, 35] . 14 (8+6)

Хореїзація 8- та 6- складових рядків становить 65%. Лише один шестискладовий рядок має ритм Амф2. Решта 30% – власне силабічні. Варто зазначити, що цезуровий поділ після 8-го складу не завжди постійний. У 2-му та 3-му рядках цезурне членування відбувається після 7-го та 9-го складів відповідно.

Правильну метрико-ритмічну структуру 14-складового силабічного вірша (4+4)+6 має поезія „Прилетіла зозуленька, та й стала кувати” – „П...а з К.”, яка повністю укладена у річищі народнопісенної ритміки:

Прилетіла /зозуленька, //та й стала кувати,

Ой щось я вам,/ добрі люди, //маю повідати:

Як вже гаї /зеленіли, // я до вас вертала,

Сіла□м собі/ в темнім лісі, //трохи□м спочивала.

А ту разом /щось здудніло, // я ся споглянула:

Яке□м диво /зобачила, // аже□м ся забула, –

А то панщину/ свобода// перед собов гнала,

Загнала ю /в ліси в дебри, //щоби там пропала [128, с. 7].

57,5% версів мають хореїчний ритм. Власне силабіка характерна для 27,5% рядків. Тільки 12,5% рядків витримано у річищі Амф2. Фіксуємо також один рядок 8-складовика з ритмом Я4. Це – своєрідне звертання панів до панщини:

Вертай! Вертай назад до нас// – нема звідки жити [128, с. 7].

УЛУЛУЛУ//УЛУЛУ

Найменше творів було написано **5- 6- 7- та 9-складовиками**. Так, **5-складовик** характерний для „Пісеньок і грачок діточих” (40-ві) М. Шашкевича.

Вже сонце красно	УЛУЛУ	Нічні, сонливі	УЛУЛУ
Хвала-бо – встало,	УЛУЛУ	Мраки розбило;	ЛУЛУЛУ
Бачте, як ясно	ЛУЛУЛУ	Боже, ах, боже,	ЛУЛУЛУ
Світом засяю!	ЛУЛУЛУ	То твоє діло! [182, с.363]	УЛУЛУ

За даними І. Качуровського, до 5-складовика не так уже й часто звертались в українській поезії. У свій час його апробував П. Куліш [89, с.72].

Кілька творів О. Духновича – „Младость” (1840) та „Способы щастія”(40-ві) (12,5%) – мають ритм **6-складовика**, утвореного внаслідок порядкового записування піввіршів 12-складовика.

Наведемо одну строфу поезії „Способы щастія” О. Духновича:

Кто хоцет щасливо	6
На сем свѣтѣ жити,	6
Слѣдующій устав	6
Должен есть хранити [63, с. 237].	6

У цій поезії 50% рядків мають ритм Я3, 15% – хореїзовані, 7,5 % – з ритмом Амф2.

Частка хореїзованих рядків у всіх віршах О. Духновича, в середньому, становила 21,6%, 22,5% версів мають ритм Амф2.

6-складовий силабічний вірш зі схемою 6, 6, 6, 6 характерний для чотирьох відсотків поезій О. Павловича. Це – „Зложили-сме ярмо” (40-ві) та „Ти поле зелене” (40-ві). Усереднені ж дані щодо хореїзації рядків 6-складника у О. Павловича становлять 34,5%. 62,5% складають рядки Амф2. Наведемо приклад однієї строфи із вірша „Ти поле зелене”:

Ти поле зелене,	У┐УУ┐У	6-складовик (Амф2)
Не повідж на мене,	У┐УУ┐У	6-складовик (Амф2)
Же я през тя жоджу,	У┐┐У┐У	6-складовик
Твою правду броджу [137, с. 37].	У┐┐У┐У	6-складовик

Загалом частка хореїзованих рядків у всі віршах, в середньому, становила 28%. 42,5% рядків мають ритм Амф2.

7-складником укладена поезія О. Духновича „Лжа и татьба” (40-ві) – 6,25% (від усіх силабічних форм поета) та твори О. Павловича „Берьте коси до руки” (40-ві) і „Подьме, хлопці, на село” (40-ві) – 4%.

Наведемо рядки О.Духновича з поезії „Лжа и татьба”:

Кто во молодости лжет,	┐У┐УУУ┐┐
На старость злодий будет,	У┐У┐У┐┐
А кто молодой крадет,	У┐УУ┐У┐
Той на шибени помрет [63, с. 235].	┐У┐УУУ┐┐

На відміну від 8-складовика, у 7-складовику О. Духновича та О. Павловича відсутня тенденція до хореїзації рядків. Винятком можуть бути хіба що 8-й, 9-й, 17-й, 19-й, 20-й рядки з поезії О. Павловича „Подьме, хлопці, на село” з ритмом Ан2 (24% від усіх рядків) та кілька 6-складових рядків (3,6%):

Слебоду вітайме,	УУ┐У┐У	6
Згинуті їй не дайме.	┐УУУ┐У	6
Жиють вшиткі в слободі,	┐У┐УУУ┐┐	7
Так, як ніби во воді [137, с. 38].	УУ┐УУУ┐┐	7

До 7-складовика також звертався І. Гушалевич у своїй поезії „Де єсть руська отчина” (1849). У вірші подекуди помітна тенденція до двоскладового силабо-тонічного ритму (X 4). Однак значна кількість рядків із зрушеннями наголосів та обтяженнями дає підстави кваліфікувати цю поезію як силабічний 7-складовик. Частка рядків ритму X4 становить 92%. У преамбулі до цієї пісні І. Гушалевич писав „Співаймо по нуті народній „Дай же, Боже, добрий час” [182, с. 491]. Подамо фрагмент цього твору:

Де єсть руська отчина?	⊥⊥⊥⊥⊥⊥	X4 усіч.
Де пшениці, ячмена	⊥⊥⊥⊥⊥⊥	X4 усіч.
І де жити єсть досить,	⊥⊥⊥⊥⊥⊥	X4 усіч.
Куда голод не гостить;	⊥⊥⊥⊥⊥⊥	X4 усіч
На-на-на-на-на-на,	⊥⊥⊥⊥⊥⊥	X3
Ой там руська отчина! [182, с.491]	⊥⊥⊥⊥⊥⊥	X4 усіч.

5-ий та 6-ий рядок шестивірша є рефреном і повторюється 7 разів (21,8% – від усіх рядків твору).

У середньому хореїзація 7-складовика західноукраїнських авторів сягає 30,6%. 11,4% мають ритм амфібрахія.

9-складовик (дворядковий) характерний для однієї поезії О. Павловича „По лісах зозулі кукали” (40-ві) – 2% від усіх силабічних творів автора. Силабічна схема (6 + 2) з жіночою цезурою чітко витримана:

По лісах зозулі// кукали,	9
А бідні седлаці //стукали! [137, с. 37].	9

Єдиний вірш О. Павловича „Паліночко, палінко, палінчисько бридка” (1847) написаний **13-складником** (7+6) з постійною цезурою після сьомого складу. Цезуровий поділ чітко витримується. Усі клаузули та цезура жіночі (винятком є перший рядок де фіксуємо дактилічну цезуру). Мало відчутна і тенденція до впорядкування наголосів за хореїчним зразком. Їх частка становить 6,7%. Окрім того, сьомий та восьмий рядки ямбічні (3%).

Наведемо для прикладу одну строфу цієї поезії:

Паліночко, палінко, палінчисько бридка,
 Бідних людей худобиш, збагачуєш жидка.
 Жидка, жида, жидиська того плюгавого,
 Что все кламе а здирать человека бідного.

┐┐┐┐┐┐┐┐//┐┐┐┐┐┐ 13 (7+6)

┐┐┐┐┐┐┐┐//┐┐┐┐┐┐ 13 (7+6)

┐┐┐┐┐┐┐┐//┐┐┐┐┐┐ 13 (7+6)

┐┐┐┐┐┐┐┐//┐┐┐┐┐┐ [137, с. 26] . 13 (7+6)

Різнорозмірні силабічні твори західноукраїнських авторів поділялися на різнорозмірні врегульовані та різнорозмірні неврегульовані вірші.

Різнорозмірні вірші з урегульованим чергуванням рядків становлять 48,8% від усіх різнорозмірних.

12-складовик схемою (6,6,6,6,6+6, 6+6) використав І. Гушалевич у своїй поезії „Бурлак” (1848) – 14,3% (від усіх силабічних форм автора) та 40% усіх монорозмірних. Цезуровий поділ чітко витримується. Усі клаузули та цезура жіночі. Доволі відчутною є тенденція до впорядкування наголосів за хореїчним зразком, частка таких рядків сягає 65% та 23% відповідно:

Сонце западає//	6
За високі гори,	6
Товар повертає//	6
До своєї обори.	7
Лише я нещасний,// без кута, без хати,	6+6
Де голов притулю?// Не знати, не знати... [182, с.490]	6+6

У поезії „Човен” (1848) І. Гушалевича поєднуються 12-складові та 11-складові рядки (12,11,12,11). Особливістю цього твору є висока амфібрахізація рядків, яка сягає 92%:

Розбилася хмара// над рвучов рікою,
 Човнок одинокий//летить по водах,
 До пристані рветься,// борючись з водою,

То пірне, то всплине, // аж згибне в волнах [182, с. 504].

У┐УУ┐У//У┐УУ┐У

12-складовик (Амф4ц)

У┐УУ┐У//У┐УУ┐

12-складовик (Амф4ц/ усіч)

У┐УУ┐У//УУ┐У┐У

12-складовик

УУ┐У┐У//У┐УУ┐

11-складовик

Кілька авторів вдавалися до 14-складовика зі схемою **8,6,8,6**. Це – М. Устиянович (16,7%, лише у творі „Вістка з чужини” фіксуємо одну катренну строфу, укладену 11-складником, далі маємо ритм 8,6,8,6); І. Гушалевич (14,3%) та О. Духнович („Жизнь русина”).

Поезія „Вістка з чужини” М. Устияновича має такий вигляд:

Земле нещасна! Де суть твої діти? 11(5+6)

Чи джума стяла? Чи їх лють пожерла? 11(5+6)

Чи страшна повідь край моря заверла?.. 11(5+6)

Де сини твої? Де суть твої цвіти? 11(5+6)

Далі маємо 14-складовик:

Летів орел з чужиньки 8(4+4)

Та й став повідати 6

За керваві долиньки 8(4+4)

За спалені хати [182, с. 426]. 6

25% поетичних рядків хореїзовано, 12,5% мають амфібрахічний ритм.

Слід зауважити, що 14-складовий силабічний вірш – один з найулюбленіших розмірів Т. Шевченка, яким він писав упродовж усього творчого життя і яким складена більшість його поетичних рядків. Походячи з народних джерел, Шевченків 14-складовий вірш цілком придатний для широкого літературного вживання і ані виразністю, ані свободою та гнучкістю ритміки не поступається перед жодним з літературних розмірів.

На думку дослідників Ф. Колесси та П. Волинського, 14-складовики складалися разом із мелодією і призначалися не для декламування, а для співу.

14-складовий вірш здавна вживаний у народних піснях всієї України. Характерний цей розмір для так званих коломийок, які набули поширення на території Західної України, а саме на Гуцульщині, танкових пісень (звідки його назва — коломийковий), цей розмір, як зазначав Ф. Колесса, зустрічається також у різних піснях зокрема – побутових, любовних, історичних, баладних, тексти яких за будовою строфи такі ж, як і коломийки, хоч мелодії їх, переважно повільні, і своїм характером істотно відрізняються від коломийкового ритму. Така здатність 14-складового вірша організувати ритм пісень, різноманітних щодо тем типів, спричинила до його широкого засвоєння в українській поезії.

У всіх творах з 14-складовою будовою в основному витримується „правильний” цезуровий поділ 8-складових віршів / піввіршів (4 + 4). У більшості поезій рядки зі „зміщеною” цезурою становлять не більше 30 %. Рівень хореїзації рядків, здебільшого, тримається у межах 25 – 45 %.

Наведемо строфу з поезії І. Гушалевича „Туга за юностей”(40-ві роки)

Літа мої// молодії,	(4+4) 8
Де ж ви ся поділи?	6
Ой за вами// золотії	(4+4) 8
Гадки улетіли![182, с.488].	6

У цьому творі цезуровий поділ 8-складових віршів / піввіршів (4 + 4) повністю зберігається. Сегмент хореїчних рядків становить – 50%.

Загалом цезурне членування після кожного 4-го складу у 8-складових строфах – постійне. Хореїзація становить 75%.

Різнорозмірні вірші з урегульованими чергуваннями рядків були представлені різними комбінаціями розмірів.

8,5,8,5. Саме так чергуються рядки у творах І. Гушалевича „Туга за родинів” та „Дума над Галичем”.

В чужинонці загибаю,	8
Марно життя йде!	5
За родинів поглядаю...	8

Ах, де ж вона, де? [182, с. 488]. 5

Фіксуємо також один упорядкований різнорозмірний силабічний вірш (логаед) „Гей, гей, милий Боже!” (1847) (М. Устияновича) з будовою 6,14,8,8,11,7:

Гей, гей, милий Боже!	6
Де ся наші літа діли, літа молоденькі:	14
Як-мо разом долинами	8
Над дністровими водами,	8
Як соколоники літали сивенькі!	11
Гей, літа молоденькі!.. [182, с. 417].	7

У поезії В. Ферлеєвича „Пѣснь пѣвнем подобень предстоящих псалмов” (1841) фіксуємо поєднання класичних для української силабіки 11-та 6-складових рядків. Усі катрени мають будову **11,6,11,6**:

Всѣ оуважаимо : лѣтера складаймо	11 (5+6)
початковѣ въ псалмахъ	6
Того йзгадаймо : нйзабуваимѡ	11 (6+5)
когда спѣваемъ вдомахъ [188, с.78] .	6

Ізосилабізм у межах строфи проведений послідовно, цезура рухома. Переважають жіночі клаузули.

Схему **8,7,8,7** мають твори І. Гушалевича „Любов родинной землі” (1848), „Лебедка” (1848), „Голубка” (1848) – 21,4% від усіх силабічних форм 40-х років; О. Духновича „Пѣснь о предворной жизни”, „Слава міри”, „О чести”, „Пѣснь Богу Всемогущему” (усі 40-ві) – 27,7%; А. Могильницького „Згадка старовини” (40-ві), та „Пробудився соловію” (1848).

Наведемо одну строфу з вірша О. Духновича „Слава міри”:

Презри сего вета хвалы,	⊥ ⊥ ⊥ ⊥ ⊥ ⊥ ⊥	8
Порожная слова суть,	⊥ ⊥ ⊥ ⊥ ⊥ ⊥ ⊥	7
Бежыт яко водны валы,	⊥ ⊥ ⊥ ⊥ ⊥ ⊥ ⊥	8

Покоя непринесут; [63, с. 230]. $\cup \perp \cup \cup \cup \cup \perp$ 7

У творі частка рядків із „правильним” хореїчним розміщенням наголосів становить лише 34,7%.

У творі Р. Моха „Богъ” силабічний вірш теж має схему 8,7,8,7. Хореїзація рядків у ньому сягає 43,75%.

Творче свѣта, шо над нами, 8

Ты царю нашъ изъ Небесъ ! 7

Кто та вимовить стихами, 8

Де набрати тыхъ словесъ? 7

Дармо оум нашъ зазирає, 8

Щобъ Тя видѣль въ красотѣ: 7

Скоро взлетить – оупадає – 8

Зновѣ же въ давной тѣмнотѣ [131, с. 7]. 7

Загалом у врегульованих різноскладових поетичних творах зі структурною схемою 8,7,8,7, „правильний” цезуровий поділ 8-складових віршів/піввіршів в основному витримується. Хореїзація у 8-складовиках сягає 42,5%.

Схема **8,8,7,7** характерна для віршів О. Духновича „Рассужденіє о божѣ створителѣ”, „Клятва”, „Хвала”, „Верхность”, „Незабудка” та „Книжица читальная для начинающих шольская правила” (усі 40-ві).

Наведемо приклад однієї строфи вірша О. Духновича „Книжица читальная для начинающих шольская правила”:

Мамко, мамко куп ми книшку, 10101010 8

Тинту, папір, и табличку, 10010010 8

Бо я пойду до школи, ∪ ⊥ ∪ ⊥ ∪ ⊥ 7

Учитися по воли [63, с. 200]. 7

У творі частка рядків із хореїчним ритмом становить 28,6%. Цезурне членування 8-складових рядків загалом витримується.

Урегульована різноскладова схема **8,7,7,8** характерна для двовірша О. Павловича „Де росте чорна крушина” (40-ві). Відсоток хореїчних рядків становить 22,4%.

Розмір **10,7,10,7** має твір Я. Головацького „Над Прутом” (1846-1847):

А нуте, нуте, //бистренький Пруте, 10 (5+5)

Весело мені заграй 7

Чи я сподівся// тебе взглянути, 10 (5+5)

Втогід сказавши „прощай”?[182, с. 409]. 7

Власне цей вірш є зразком чистої силабіки. Тяжіння до тонізації майже відсутнє. Фіксуємо лише 3 хореїчні рядки (9,4%). Цезуровий поділ 10-складових віршів/піввіршів (5 + 5) повністю зберігається.

Схему **10,9,10,9** засвідчено у поезії О. Павловича „Ви, браття драгі, ви браття мої” (40-ві). У творі частка рядків із „правильним” ямбічним розміщенням наголосів становить 25%:

Ви, браття драгі, ви браття мої,

Дуная, Вагу воду п’єте,

Не прешрашені стоїте в бою,

К народу Слави жиєте [137, с. 32].

Утутуту//утутуту 10-складовик

Утутутутуту 9-складовик (Я4)

УУУтУУУтУтУ 10-складовик

УтутУУУтУ 8-складовик

Цікавою нерівноскладовою впорядкованою силабічною формою укладено поезію І. Гушалевича „Тужливая дівка” (40-ві). Автор упорядковано чергує 5-складові, 7-складові та 8-складові силабічні рядки (8,7,8,7,8,8,5,5,8,8,5). Лише у одному випадку фіксуємо зміну 5-складовика на 6-складовик.:

Не роса паде, – а туча	8
На отчизну дорогу,	7
Не росте цвітка цвітуча	8
По шовковому луку.	7
Кожним ранком я виходжу	8
І білою ножков броджу,	8
Цвітки не урву,	5
Вінка не сплету.	5
Цвітко моя дрібненькая,	8
Весна моя пізньенькая	8
Коли ж вас узрю? [182, с.502].	5

Частка рядків з хореїчним ритмом становить 37,8%.

Схожу схему чергування силабічних рядків фіксуємо у творі О. Духновича „Грѣх” (40-ві). Розмір цього вірша: **6,6,7,7,9,5**. Рядків з хореїчним ритмом – 37,5%.:

Найбільше зло завѣсть	⊥⊥⊥⊥⊥	6
Есть; бо воно не вість	⊥⊥⊥⊥⊥	6
Почитати полезно,	⊥⊥⊥⊥⊥	7
И думати любезно	⊥⊥⊥⊥⊥	7
Завѣстію діаволею	⊥⊥⊥⊥⊥⊥⊥	9
Смерть приде во мір [63, с. 233].	⊥⊥⊥⊥⊥	5

Зверталися західноукраїнські автори і до **різноскладових неупорядкованих силабічних віршів** (51,2%).

Неупорядкованим різноскладовиком 6 – 8 укладено вірш „Дума Наддністровська” І. Гушалевича. Особливо відчутним є хореїчний ритм – 58,3% (від усіх поетичних рядків). 16,7% рядків – мають ритм амфібрахія:

Ходив-єм полями,	6
Дністра берегами	6

І стрітив-єм мої смути 8

Разом із сльозами [182, с. 496]. 6

Схема **10 – 11** характерна для поезії „Перед зорями в люту негоду” (40-ві) М. Шашкевича. Цікавим за своєю структурою є твір „Побратимові, посилаючи єму пісні українські” (1841-1842) цього ж автора. Це своєрідна імітація думового вірша. У своєму неврегульованому різностоповику автор поєднує 6-и, 8-и, 11-и, 12,- 13 та 14-складові рядки. Найчастіше поет використовує 12-складовик – 40%.

Отак, Николаю, вкраїнські вірлята 12

І веселять душу, й серце зігрівають; 12

Отак, Николаю, руські соколята 12

То вголос, то стиха матері співають [182, с. 361]. 12

Фіксуємо 46,8% рядків з хореїчним ритмом.

Невпорядкованим різноскладовиком **7 – 12** укладено поезії „Ви, втішені луки, не буду вас косив” (40-ві), „Дцїла співать природа” (40-ві), „Ци пам’ятаєте, кедь на бережечку” (40-ві) О. Павловича. Ще в одній поезії фіксуємо схему **5 – 11** „К моїй родині” (1840). Твір „Хмари розходять, небо суть ясні” (40-ві) укладений різноскладовиком **6 – 10**.

Наведемо приклад однієї строфи поезії „К моїй родині”:

Приятелі мої, уж ту лишу вас, 11

Бо прерадосний чую братів глас: 10

Няньо, мама в гробі, 6

Надя лем у тобі, 6

Подь, брате, ку□ мі [137, с.31]. 5

Різнорозмірним силабічним віршем складено твори Р. Моха „Выправа для мотиля” та „Школяръ въ дорозѣ” (обидва 1841). Переважає несистемне чергування 7 та 8-складових силабічних рядків. Часто фіксуємо 6-складові (7), та 11-складові силабічні рядки (2) з цезурним членуванням після п’ятого

складу. Характерною для обох поезій є висока хореїзація рядків: 78.9% та 78.25% відповідно.

Отож сли приїдешъ де въ домъ,	7
Низкій всѣмъ ѡдай поклонъ.	7
Слижъ зачнуть ганбити,	6
Або ще й бити,	5
Тоє знай, пам'ятай	6
Мушиш самъ терпѣти [131, с. 4].	6

Однак найбільше нерегульованих творів (96%) належить В. Ферлеєвичу, котрий писав різноскладовим силабічним віршем. Його вірші схожі на своєрідні силабічні логаети — різноскладові вірші з упорядкованим чергуванням рядків з різною кількістю складів.

У В. Ферлеєвича це такі твори: „Пѣснь ѡоумилєнїи души” та „Пѣснь монархѣ імператору Францу Іосїфу” зі схемами 10 - 11.

Подібний принцип чергування строф фіксуємо у наступних піснях, з тією лише різницею, що 11-складові рядки змінюються 12-складовими.

В останньому з названих творів спостерігаємо заміни 6-складового силабічного рядка на 7- складовий:

Єму дано знєба : что єму потреба	12 (6+6)
И на враги победу	7
Всѣ прожїємъ мирно : послужи́мо вѣрно	12 (6+6)
Й забудемо бѣду [188, с. 8].	6

Змінні місце і характер рими у 12- складових рядках. Переважають жіночі клаузули.

Ще більш „розхитану” форму спостерігаємо у творі „Псалм ѡпочатку йдоконца Свѣта яже Бѣга сотвориль подобень гласъ на тронѣ вѣшний”.

Псалом (гр.) – релігійні пісні Старого Завіту; всіх є 150, більшість з них писав цар Давид [39, с. 98]. Це специфічний жанр юдейсько-християнської релігійної літератури. Згаданий твір належить до ряду псалмів, що ушлавлюють Бога як Творця світу.

За даними російського дослідника М. Гаспарова, до VI ст. поряд з псалмами використовувались ще і тропарі – богослужбові пісні, що оспівують зміст свята чи складову частину канону, що наслідують укладом та мелодією перший вірш (ірмос). Ці твори, що нагадували співану прозу, пізніше вільні форми зі слідами семітської тоніки починають силабічно впорядковуватись – так з'являються кондакції, а згодом акафісти [39, с. 108].

Ця, як називає М. Гаспаров, грецька антифонна силабіка була нерівно-складовою. Текст був строфічний, а строфи склалися з силабічних рядків різної довжини, але в одній і тій же послідовності. Загалом для кондактиїв, акафістів та канонів, розквіт яких припадає на VIII–IX ст., характерна визначена та чітка структура, набір усталених і обов'язкових частин [39, с. 108].

В аналізованому псалмі ритм творить повторення 11- складовиків. Верси чергуються за схемою 8, 8(9), 8, 8(7), 4, 4, 5, 5(6), 4, 4, 4(5).

ВначалѢ Бѣъ свѣтъ сотворилѢ	8
Небо ѡ землю преоукрасилѢ	8
Солнцемъ мѣсяцемъ звѣздами	8
Хлѣбомъ солю ѡ водами	7
Ружнѣ скоти	4
Всякѣ плоти	4
Раи во єдемѣ	6
Душу в Адамѣ	5
Єву скости	4
Ѡкуду злости	5

Скоро явили [188, с. 78].

5

Для цього силабічного логеда характерне парне поєднання жіночих, чоловічих та дактилічних клаузул.

Загалом для поетичної збірки В. Ферлеєвича властива зумовленість барокової традиції, яка декларувала домінування сакрального над світським і прославлення літературної праці автора „на ползу душевного спасенія й для тѣлесного воздержанія роду хрестіянському”. Вибір саме цієї системи віршування пояснюється християнським світоглядом автора і має свої аналоги у візантійській літературі.

За словами М. Гаспарова, у 1840-х роках Неофіт Рильський ще користувався у своїх публіцистичних посланнях молитословним віршем із ізосилабічних двовіршів, наближених до реального. Але до цього часу релігійна поезія вже перестала бути орієнтиром для розвитку віршування.

Традиції молитословного вірша продовжували розвиватися у православній літературній поезії церковнослов'янською мовою в Сербії та Русі, але тут цей вірш відчувався уже не як силабічний, а як вільний, нерівноскладовий [39, с. 196].

Серед масиву різноскладових силабічних схем можна назвати твори, у яких спостерігається поєднання 8- та 9- складових рядків. До таких належить „Пѣснь стаго велико мученика Їѡана Новаго иже вѣсочавѣ”. У цьому творі 61% припадає на 8- складовик (1-а, 2-а, 5-а, 8-а, 11-а, 12-а, 13-а, 15-а, 16-а, 17-а, 22-а, 25-а, 26-а, 27-а, 28-а, 29-а строфи), решта (39%) – становить 9- складовик. Наприклад:

Совѣтомъ Архієпископскімъ 9

Їѡсифом молдо-влахїискімъ 9

Тѣло святого принесено 9

Въ митрополїи положенно [188, с. 54]. 9

Твір „Пѣснь ѡпритчѣй єуангелскихъ” теж нагадує 8-складовик. Лише у 8-й, 9-й, 16-й, 17-й та 22-й строфах фіксуємо 9-складові рядки:

Волю память разум маю	8
Будущій вѣкъ забуваю	8
Гдѣби болше намъ прожити	8
Радостися насладити [188, с. 78].	8

Решту молитословних віршів становлять кондакти. Ці пісні використовуються на честь святого чи празника, що передають короткий зміст свята. Співають за поданим гласом тропаря на Службі Божій, а також на Утрені [58, с. 59].

Як відповідник грецької антифонної силабіки, кондакт, за твердженням М. Гаспарова, є довгим строфічним пісенспіванням, строфи якого („ікоси”) складаються з рядків різної силабічної довжини, але в одному і тому ж порядку, оскільки всі строфи виконуються на один наспів, то з’являється тенденція до всіх аналогічних рядків аналогічно розставляти наголошуваність та словоподіл; рима не обов’язкова, але внаслідок паралелізму часто виникає сама по собі [39, с. 109]. До них зараховуємо: „Пѣснь нарoждество ХРІТОВО”, „Пѣснь страстѣмъ Хрїстовимъ”, „Пѣснь Пресятїи Богородици подобень Пречистая Дѣво мати”, „Пѣснь архагглюміхаилу и прочїихъ безплотнихъ силъ”, „Пѣснь велико-мученици Варварѣ”, „Пѣснь ѡжизни челoвѣческой нынѣшнаго и будущаго вѣка”, „Пѣснь ѡстрашномъ итрепетномъ судѣ наѡоромъ приществїи хртвмъ”, „Пѣснь їхъ високо преосвещенству Єугенїю Гакману, їхъ консїстору, и всему собору”, „Пѣснь монаршѣ їмператору Францу Іоcїфу”.

Для прикладу наведемо уривок однієї строфи з твору „Пѣснь велико-мученици Варварѣ”:

Варвара прекрасна	6
Хртова невѣста	6
От отца возведена	7
Й на столѣ положенна	8
Дѣвства сохрненна	6
На брак оукрашенна [188, с. 78].	6

У великих різноскладових рядках цезуровий поділ й надалі порушується, характер цезури довільний.

Західноукраїнські автори в окреслене десятиліття застосували багату палітру **силабо-тонічних розмірів** 16%.

Найбільше силабо-тонічних творів мають ритм хорея (80%). Найчастіше до хорея вдавалися Я. Головацький (100%), Р. Мох (72%), М. Шашкевич (50%). Найменше – І. Гушалевич (33,3%).

Найбільш уживаним хореїчним розміром був чотиристоповик – 100%. Цьому розмірові притаманний „традиційний” ритм.

Найчастіше до чотиристопового хорея звертався Р. Мох. У його поетичному доробку на хореїчні чотиристопові структури припадає 75% від усіх хореїв періоду. Цим розміром укладені такі поезії: „Село”, „Щастя люди всѣ шукають”, „Человѣкъ”, „Пчолы”, „Дубъ”, „На добраночь”, „До приятеля”, „Баба”, „Школяръ въ дорозѣ”. Х4 Р. Моха також притаманний „традиційний” ритм. Усереднені дані наголошуваності стоп мають такий вигляд:

I	II	III	IV
30	100	75	100

Для прикладу наведемо уривок однієї строфи вірша „Щастя люди всѣ шукають”:

Щастя люди всѣ шукають,	┐┐┐┐┐┐┐┐
И шукати го будуть;	┐┐┐┐┐┐┐┐
А всѣ разомъ добре знають,	┐┐┐┐┐┐┐┐
Же го тутка незнайдуть;	┐┐┐┐┐┐┐┐
Най кто згонить геть-весь свѣтъ,	┐┐┐┐┐┐┐┐
Верне скаже: щастя нѣтъ [131, с. 12].	┐┐┐┐┐┐┐┐

Усереднений відсоток з позасхемним наголосом у Х4 Р. Моха – 12.6%.

Хореїзація рядків становить 45,6%.

У Х4 західноукраїнських авторів, як і у хореїчних чотиристоповиках східноукраїнських поетів, панує „традиційний” ритм (100%). Наголошуваність II стопи у них коливається у межах 99 – 100%. Різниця між II та I стопами в середньому становить 12,5 – 38,5%. Найбільшу різницю – 62,5% фіксуємо у творі І. Гушалевича „До зорі” (1848). Найменшу – у вірші М. Шашкевича „Руська мати нас родила” (40-ві) – 10%.

Відомо, що Р. Мох був послідовником М. Шашкевича. Однак метрику вчителя він не наслідував. За даними В. Мальцева, усі поезії М. Шашкевича мали силабічний характер [131, с. 179].

У Р. Моха 72% поезій характеризувалися силабо-тонічною будовою. Лише 3 вірші (28%) „Выправа для мотиля”, „Богъ”, „Школяръ въ дорозѣ” – укладені силабікою. Збірка Р. Моха „Мотиль” складається з 11-ти поезій, а також поетичного звернення автора:

Прошу мотыля ловѣтъ,
 Прутом розуму оучѣтъ,
 Но на смерть го недусѣтъ,
 Анѣ Тата неганьбѣтъ; –
 Што его нагнало въ свѣтъ,

Изъ выправы ся дивѣтъ [131, с. 2].

Дотримуючись свого звернення, автор розпочинає збірку з вірша „Выправа для мотия”. Епіграфом до цієї поезії стають слова О. Пушкіна:

Съ Богом въ далнюю дорогу,
Путь найдеш ти слава Богу [4, с. 5].

Можливо, саме під впливом російського поета, Р. Мох не став прямим послідовником свого учителя (М. Шашкевича), і Х4, хоча й не досить удало, але запанував у творчості митця.

Чотиристоповикові М. Шашкевича (поезія „Руська мати нас родила”) також притаманний „традиційний” ритм – 100 % від усіх Х 4. Різниця між II та I стопами коливається в межах 10%. Характерною особливістю цього твору є висока частотність наголошуваності стоп – 66,6%. Натомість зрушення наголосу становить 16,7%:

Руська мати нас родила,	┐┐┐┐┐┐┐┐	X4
Руська мати нас повила,	┐┐┐┐┐┐┐┐	X4
Руська мати нас любила:	┐┐┐┐┐┐┐┐	X4
Чому ж мова ей немила? [182, с. 365].	┐┐┐┐┐┐┐┐	X4зр/н

Константний характер II сильної стопи (наголошуваність – 100%) фіксуємо у вірші І. Гушалевича „До зорі”. Різниця між сильною II стопою та слабкою I – 37,5%. Повнонаголошеність рядків становить лише 12,5%.

Усереднена схема наголошуваності стоп у Х4 цього періоду виглядає так:

I	II	III	IV
68	100	56,4	100

Усереднена кількість версів з позасхемними наголосами – 7,8%. Різниця між сильною II стопою та слабкою I стопами – 36,8%.

У 40-і роки ХІХ століття на західноукраїнських землях домінує строфічна поезія – 74,3%. Лише 25,7% становлять астрофічні твори. Один астрофічний твір є в доробку П...а з К. („Прилетіла зозуленька, та й стала кувати”). Найбільша кількість астрофічних віршів характерна для поетичного доробку М. Шашкевича – 82% (від усіх творів автора). Астрофічну будову мають твори „Безрідний”, „Бандурист”, „Побратимові”, „Пісеньки і грачки діточії”, „Перед зорями в люту негоду”, „Вийшов козак на гороньку”, у яких схематично можна виділити катренну схему римування АВАВ; „Марусенько мила” та „Руська мати нас родила” зі схемою ААВВ та „Думка”, для якої притаманне кільцеве римування АВВА.

До **двовіршів** (9,2% – від усіх силабічних творів) звернувся і О. Павлович у поезіях „Так роки біжать по році”, „Кеби-сме читати знали і писати”, „Жида отець, мати все учать кламати”, „Гайдуку, паліру, рай з нами поволи”, „Заспівай, пташечку, в зеленім вершочку”, „Мої штири волики наробили шкоди”, „Дівчатко в шарбанці”, „Бешчиве зелений, не повідж на мене”, „Вербую гусаре, і я не звербуєм”, „Гусаре, вояці, мальоване дзети”, „Вчера з поля хлопці пішли на ягоди”, „По лісах зозулі кукали”, „Прото єдні дружили”. Дистих характерний для майже 25% поетичних творів цього автора. Зрідка поет використовував внутрішню риму, як, наприклад, у строфі „Дівчатко в шарбанці”:

Дівчатко в *шарбанці*, // волки ‘ті в *татарці*

Брешеш ти, як *опес*, // бо то панський *овес*. [137, с. 36].

Переважну більшість становлять жіночі співзвуччя – 67%, чоловічих рим – 33%.

Характерним для молитословного вірша є ізосилабічний дистих В. Ферлеєвича, яким складена „Пѣснь велико-мученици Варварѣ” – 7,14%, відповідно з схемою римування ААввсс:

Варвара прекрасна	А
Хртова не ^в ѣста	А
От отца возведена	б
И на столпѣ положена	б
Дѣвства сох ^р анена	с
На брак оукрашена [188, с. 42].	с

В окреслене десятиліття західноукраїнські поети також найчастіше звертаються до **катренної** будови (47,8%). Найчастіше до чотиривірша удався О. Павлович – 78% від усіх поезій автора. А. Могильницький, Я. Головацький та В. Ферлеєвич використали цю строфу у 50 % творів, І. Гушалевич – 37,5 %, М. Устиянович – 30,8 %. Лише в О. Духновича та М. Шашкевича фіксуємо тільки 22% та 18% відповідно.

У катренах переважає перехресне римування. В І. Гушалевича – 80% катренних творів мають таку схему римування, в М. Устияновича – 75 %, А. Могильницького – 50 %. Римування у єдиному катренному творі Я. Головацького також перехресне.

Найчастіше поети зверталися до перехресного римування зі зміною характеру клаузул – AbAb або ХаХа. Лише у вірші „До торбана” та у „Тузі за юностей” І. Гушалевича фіксуємо перехресне римування без зміни характеру клаузули – ХАХА та АВAB відповідно. Цікаву схему римування засвідчено у творі „Ученим членам руської матиці” А. Могильницького. Автор розпочинає твір оповитим чергуванням клаузул схемою АВВА і переходить до перехресного римування – АВAB:

З глибини лона темрявої ночі,	А
Котра, як з грузей всипана могила,	В
Жиюще тіло під курган звалила,	В
Запоморочила сліпотою очі,	А
Віки чотири на уми тяжіла	А

І світло правди казнила в Еребі,	В
Зійшли-сте рясно, ясенські світила,	А
Зірнички красні на галицькім небі! [182, с. 460].	В

До парного римування катренів поети зверталися значно рідше. Така форма характерна для чотиривірша І. Гушалевича „Введеніє” (ааВВ). Мабуть, „краєгранесеє”, до якого удався В. Ферлеєвич, змусило його послідовно використовувати строфи з парною схемою римування ААВВ-82% та ААвв-18%. Це – твори „Пѣснь стаго велико мученика Їѡана Новаго иже вѣсочавѣ”, „Пѣснь ѡпритчєй єуангелскихъ”, „Пѣснь ѡжизни человѣческой нынѣшнаго и будущаго вѣка”, „Пѣснь ѡстрашномъ итрепетномъ судѣ наѡоромъ приществїи хртвмъ”, „Пѣснь їхъ високо преосвещенству Єугенїю Гамкну, їхъ консїстору и всему собору”, „Пѣснь монарсѣ їмператору Францу Їѡсїфу”, „Пѣснь пѣвнем подобень предстоящих псалмов” та „Пѣснь ѡоумилєнїи души”. Наведемо приклад однієї строфи з твору „Пѣснь пѣвнем подобень предстоящих псалмов”:

Игемонъ речеть ко Їоану	А
Хвалить вѣру свою погану	А
Хрїстїянску вѣру проклєны	В
Солнцу й звѣздѣ ся поклони [188, с. 60].	В

У середньому у катренах О. Павловича та О. Духновича фіксуємо парне римування ААВВ – 78% та ААвв – 22%.

4,3% усіх силабічних творів окресленого десятиліття укладено **п’ятивіршем**. Друге місце у творчості В. Ферлеєвича посідають п’ятивірші – 29% зі схемами римування Ааа’а’В, ааввС, ААВВс. Переважають жіночі співзвуччя. Цією строфою написані такі твори: „Пѣснь нарождество

ХРЇОВО”, „Пѣснь страсемь Хрїстовим”, „Пѣснь Пресятїи Богородици подобень, Пречистая Дѣво мати”. У першій пісні спостерігаємо чергування не тільки чоловічих та жіночих клаузул, але й дактилічних:

Ійсузь вопрошенъ якъ навчаєши	а’
почту законъ нашъ разоряєши	а’
нй прйдохъ законъ вамъ разоритй	В
но прйдохъ законъ вамъ исполнйти	В
рѣчѣтъ ймъ Ійсусъ [188, с. 27].	с

П’ятивіршову будову має поезія М. Устияновича „Звістка” (ААВВА).

Шестивіршем (6%) укладено твори М. Устияновича „Гей, гей, милий Боже!” (АВССВВ), „Дума матері руської” та „Крася” зі схемою римування (ААВВСС). Шестивірші фіксуємо у трьох творах І. Гушалевича – „Бурлак”, „Де єсть руська отчина” та „Родимїї поля”. Перший з них укладений схемою римування АВАВСС, наступні два – ааВВсс.

Шестивірші поезії А. Могильницького „Пробудився, соловію” мають схему АВсАВс:

Пробудився, соловію,	А
Защебечи по-старому:	В
Вже розвився руський гай!	с
Не заглушиш піснь нічию,	А
Не завадиш ти нікому,	В
Сміло собі заспівай! [182, с. 460].	с

До **семивірша** звертається лише В. Ферлеєвич у творі „Пѣснь архагглуміхаїлу и прочїихъ безплотнихъ силъ” зі структурною схемою римування ааВВсDe:

Архаггль єсть Михайль	а
Купно снимъ и Гаврийль	а
Соборъ вѣ вѣсть збирають	В
Бѣга вѣ трїци вихваляють	В

Сь аггєли вси воспоемь	c
Пѣснь прекрасно, велєгласно	D
Сѣть сѣть сѣть [188, с. 31].	e

Восьмивіршем (2,6%) укладено твори І. Гушалевича „Голубка” (AbAbCdCd), „Лебедка” (AbAbCCdd) та „Дума” (ABABCD CD). Для прикладу наведемо першу строфу поезії „Голубка”:

На яворі на зеленім	A
Сива голубка сидить,	b
Виплакала свої очі –	A
Єй миленький не летить;	b
Не летить ні із-за моря,	C
Ні з-за широких полей, –	d
Вірно, він не знає горя	C
І розпуки єй [182, с. 503].	d

Рядки поезії М. Устияновича „Згадка за Маркіяна Шашкевича” утворюють **десятиверсову** строфу з римуванням ABABCDEDEC:

Наприклад:

Як рання гвіздка на неба востоці,	A
Що ясній днинці досвіт розвиває,	B
Як воздух мая, що по земнім стоці	A
Радість, довольство, життя вигріває	B
Очарування світ милий, –	C
Так ти жаркою чувств твоїх весною	D
Дихнув утіху на наші оболоння,	E
Так ти лучею звїздочки ранньою	D
Розсвітом шибнув попід небосклоння,	E
Дністровій днинці тоскливій [182, с. 419].	C

Подібну схему чергувань десятивіршової строфи фіксуємо у творі Я. Головацького „Ізмаїлу Срезневському”.

Одинадцятивіршем укладено поезію І. Гушалевича „Тужливая діва” (АВАВССddeef). Досить оригінальним є одинадцятивірш „Псалм ѿпочатку йдоконца Свѣта яже Бѣа сотвориль подобень гласъ на троне вишній” В. Ферлеєвича. Характерною рисою цього твору є витримане парне чергування жіночих, чоловічих та дактилічних рим:

Адам Бѣ зъземлѣ Суздаль	a
Єву жону зъ ребра му даль	a
Которих Бѣ благословиль	b
Царя твари ихъ положиль	b
Раститеся	c'
Множитесь	c'
Землю обладайте	D
Бѣгу хвалу дайте	D
Древа страсти	E
Имъ не ясти	E
Бѣ заказуєть [188, с. 4].	f'

Удався також М. Устиянович до **дванадцятивірша** у поезії „До „Зорі галицької””. Вісім строф цього твору характеризуються римуванням АВАВс□d□CDEFfE. Наскрізним чергуванням парокситонних клаузул характеризується 12-вірш І. Гушалевича „Дума Наддністровська”, який має схему AABVCCDEFfGF.

Рима у творах західноукраїнських авторів цього періоду також залишається переважно точною. Середня частка таких рим становить 71,3 %, неточних – 13 %, приблизних – 8,5 %. Найбільше точних рим фіксуємо в О. Павловича (95,4 %), О. Духновича (95,2 %), В. Ферлеєвича (94,2%), П... з К. (90%), Я. Головацького (76%) та І. Гушалевича (67%). Маловживаною залишається приблизна рима. У творах О. Павловича, О. Духновича та П... з

К. її немає взагалі, а у Я. Головацького – 3 %. Загалом частка таких рим не перевищує 9%.

Виокремлюється у цьому плані поезія М. Шашкевича. У його творах на точні рими припадає лише 44,7 %, неточних – 43,6 %, приблизних – 12 %.

Досить рідко поети звертаються і до різнограматичних рим. Найбільше їх у творах О. Павловича та О. Духновича – 60 % (у середньому), В. Ферлеєвича – 58,3%, І. Гушалевича – 34,7%, а у творі „Прилетіла зозуленька , та й стала кувати” П... з К. – 0 %. Середній показник – 26,3 %.

Серед однограматичних рим першість належить дієслівним закінченням. У творах різних поетів їх частка коливається від 22,5 до 38,8 % від усіх рим, в П... з К. дієслівних закінчень узагалі 90 %.

Загалом автори віддавали перевагу жіночим клаузулам над чоловічими. Найбільша різниця між парокситонними та окситонними закінченнями у творах А. Могильницького (83% проти 17%) та В. Ферлеєвича (67 % проти 14 %). У М. Шашкевича та П... з К. окситонних закінчень взагалі не фіксуємо. Лише в І. Гушалевича чоловічі рими переважають; їх частка становить 61,5 %, доля жіночих – 38,5 %.

Поети продовжують уникати дактилічних клаузул. З'являються вони лише у творах М. Устияновича – 35,4% та В. Ферлеєвича – 10%.

Окрім переважаючих жіночих співзвуч – (67%), чоловічих – (14%) та дактилічних – (10%), у кількох кондактах В. Ферлеєвича наявна внутрішня рима. У таких віршах як „Пѣснь ѿстрашномь итрепетномь судѣ наѿоромь прищєствїи хрївмь”, „Пѣснь їхъ високо преосвєщенству Єугенїю Гамкну, їхъ консїстору, и всєму собору”, „Пѣснь монарсѣ їмператору Францу Їѿсїфу”, „Пѣснь пѣвнем подобєнь предстоящих псалмов” та „Пѣснь ѿоумилєнїи души”, внутрішня рима спричинена цезуровим членуванням довгих

різноскладових рядків. Для прикладу наведемо уривок однієї строфи „Пѣснь
 ѡстрашномъ итрепетномъ судѣ наѡоромъ приществїи хртвмъ”:

Їволь нам **Бжє**, // благоє **ложє**

На **вѣ**ки почивати

Пресвѣтлѣ **вѣнца**, // небудет **конца**

Внебѣ всѣмъ царствовати [188, с. 56].

Характерною особливістю цезурного членування цих пісень є розташування цезури після п'ятого складу, зрідка – шостого.

Висновки до II розділу

Подамо дані щодо метрики і ритміки в українській поезії цього періоду загалом.

Частка силабічних форм у поезії означеного десятиліття становила 65%. Найбільший сегмент серед усіх силабічних творів було укладено 14-складовим віршем (45,7%). У варіанті (8+6)₂ його використав М. Макаровський у поемі „Наталя”, М. Шашкевич у вірші „Думка”, О. Павлович у творах „Горо мила, Маковицьо, ти Русинів мати” та „П...а з К.” „Прилетіла зозуленька та й стала кувати”. Решта авторів удавалися до схеми 8,6,8,6: М. Петренко (100%); Т. Шевченко (83%); О. Корсун (80%); О. Афанасьєв-Чужбинський (70,5%); В. Забіла (66,7%); М. Костомаров (54,5%); Я. Щоголев (60%). Хореїзація рядків, у середньому, становить 54%, амфібрахізація – 8,5%. Цезуровий поділ (4+4) 8-складових рядків загалом зберігається.

Із книжних силабічних розмірів поети апробували 11-складовик (7,2%) та 13-складовий вірш (2,4%), яким укладено твори Т. Шевченка „Ой одна я, одна”, „За байраком байрак” та вірш О. Павловича „Паліночко, палінко, палінчисько бридка”. Трохи більше поезій мали ритм 12-складовика (8,9%). Найчастіше до нього вдавався О. Павлович (37,5%), меншою мірою –

І. Гушалевич (14,%), М. Шашкевич (11%) та О. Афанасьєв-Чужбинський (один поетичний твір „Думка”). Частка 8-складовика становить (11,3%). До цієї форми зверталися Я. Щоголев (25%), О. Павлович (20,8%), М. Шашкевич (11%), І. Гушалевич (7%). Дуже рідко автори використовували 5- 6- 7- 9 та 10-складовик. Так, 5-складовиком написано „Пісеньки і грачки діточії” М. Шашкевича; 6-складовиком укладено „Младость” та „Способы щастія” О. Духновича та „Зложили-сме ярмо” і „Ти поле зелене” О. Павловича; 7-складовик характерний для творів І. Гушалевича „Де єсть руська отчина”, О. Духновича „Лжа и татьба” та О. Павловича „Берьте коси до руки” і „Подьме, хлопці, на село”; 9-складовик організовує ритм поезії О. Павловича „По лісах зозулі кукали”; до 10-складовика удався Т. Шевченко у творах „Сонце заходить, гори чорніють” та „Утоптала стежечку”.

Частка різноскладових силабічних творів цього періоду становить 60,5%. Відсоток урегульованих різноскладовиків складає 72,2. Було використано такі форми: 8,6,8,6 (графічно розчленований 14-складовик); 8,5,8,5; 8,7,8,7; 8,8,7,7; 10,7,10,7; 10,9,10,9.

Сегмент неврегульованих різноскладовиків становить 27,6%. Набільше неврегульованих різноскладових силабічних віршів фіксуємо у В. Ферлеєвича (100%).

Силабо-тонічну форму мали 34% віршованих творів означеного десятиліття. Серед української силабо-тоніки 40-х років XIX століття домінуючі позиції зберігають двоскладові розміри: 92% від усіх силабо-тонічних. Відсоток творів, написаних ямбом, становить 64, хоресом – 28. Серед ямбів домінує Я 4. 4-стоповик з „традиційним” ритмом характерний для 70% творів з цим розміром. Усього сім творів – „Весна” (М. Петренка), „Писулька до мого братухи” (С. Писаревського), „Могила” (О. Корсуна) та „Пан”, „Панське слово велике діло”, „Собака та злодій” (П. Писаревського), та поема „Кочубей” (невідомого автора) – мають „архаїчний” ритм. До 5-стопового ямба у романтичних творах поети звертаються значно рідше

(3,5%). Його фіксуємо лише у поезії О. Корсуна „Рідна сторона” та драмі М. Костомарова „Переяславська ніч”. Різностоповий неврегульований, вільний ямб становить 23%. Найчастіше до нього вдавалися О. Рудиковський (83,3%), К. Думитрашко (33,3%). Рідше – М. Петренко (28,6%), П. Кореницький (25%), С. Писаревський (20%) та П. Писаревський (16,6%). Різностоповим урегульованим ямбом укладено лише 2% силабо-тонічних творів означеного десятиліття. До нього звертається І. Гушалеви́ч (66,7% від усіх його силабо-тонічних творів). Використано форми Я545444 та Я4344.

Сегмент хореїчних творів 40 -х років сягає 38,7%. Найбільше хореїчних віршів укладено розміром Х 4 (84%). З них 78,5% становлять хореїчні чотиристоповики з „традиційним” ритмом. „Архаїчний” ритм характерний для творів „Пісня” (С. Писаревського), „Харко, запорізький кошовий” (Я. Кухаренка) та „Ой як весело глядіти” (О. Афанасьєва-Чужбинського). Різностоповим урегульованим хореєм з ритмом Х4,3,4,3 укладено вірші „Ой біда мені, біда” (М. Петренка), „Пісня” (О. Рудиковського).

Частка трискладовиків становить 8%. Двостоповим амфібрахієм написано твір „Марусенько мила” М. Шашкевича. Анапестом 2,2,3 укладена поезія „Поминки” К. Думитрашка та „На згадування Климовського” Я. Щоголева. Решта віршів характеризуються ритмом Амф4.

Фіксуємо кілька творів з використанням „думового” вірша. До нього звертається у своїй хроніці „Україна” (1843 р.) П. Куліш. До цієї форми також удався і Т. Шевченко у своїх творах „У неділеньку та ранесеньку” та „У неділеньку у святую”. Верлібром вважають Шевченків твір „Моли́тва Йере́мии Проро́ка, Отца́ наши́ согреши́ша, и несть их”. Силабо-тонічним відповідником гекзаметра укладено поетичний твір К. Думитрашка „Жабо-мишодраківка” та М. Костомарова „Пантікапея”.

Загалом частка строфічних творів становить 55%, астрофічних – 45%. Найбільший сегмент поетичних творів в зазначене десятиліття припадає на катрени із різноманітними схемами римування.

Двовірш був апробований О. Павловичем, який характерний для майже 1/4 поетичних творів цього автора. Лише один молитословний дистих фіксуємо у творчості В. Ферлеєвича. До терцета зі схемою ааВ, передовсім, зверталися східноукраїнські автори – К. Думитрашко та Я. Щоголев.

До п'ятивірша звернувся лише В. Ферлеєвич – 29% зі схемами римування Ааа'а'В, ааввС, ААВВс. Шестивіршем укладено байку „Панько та Верства” П. Кореницького, „Гей, гей, милий Боже!”, „Дума матері руської” та „Крася” М. Устияновича, „Бурлак”, „Де єсть руська отчина” та „Родимії поля” І. Гушалевича. Один твір „Пѣснь архагглуміхаилу и прочіихъ безплотних силъ” укладений семирядковою строфою, фіксуємо у творчості В. Ферлеєвича. Не оминули західноукраїнські автори 8-ми, 10-ти, 11-ти та дванадцятирядкових строф.

Так восьмивіршем укладено твори І. Гушалевича „Голубка”, „Лебедка” та „Дума”. Рядки твору М. Устияновича „Згадка за Маркіяна Шашкевича” утворюють десятиверсову строфу. Одинадцятивіршем укладено поезію І. Гушалевича „Тужливая дівка”. Удався також М. Устиянович і до дванадцятивірша у поезії „До „Зорі галицької””.

У цей період українські поети починають експериментувати і з твердими строфічними формами. Сонет „До неї – безнадійної” належить перу М. Устияновича.

Серед однограматичних рим першість належить дієслівним закінченням. У творах різних поетів їх частка коливається від 25% до 47% від усіх рим. Середній показник за десятиліття – 32,3 %.

Загалом автори окресленого десятиліття віддають перевагу жіночим клаузулам перед чоловічими (68,3% проти 19,5%).

Поети продовжують уникати дактилічних клаузул. З'являються вони лише у поезії „Зозуля” М. Костомарова, де фіксуємо часткове чергування чоловічих закінчень зі схемою а□а□в□в□, вірші „Поминки” Я. Щоголева з

відповідною схемою $aa \square BB/c \square c \square d \square d \square$ та в кількох творах М. Устияновича і В. Ферлиєвича.

Однак така частка дактилічних клаузул усередньому становить лише 12,3%.

РОЗДІЛ 3

УКРАЇНЬКА ВЕРСИФІКАЦІЯ 50-Х РОКІВ ХІХ СТОЛІТТЯ

М. Бондар стверджує, що в 50-і роки ХІХ століття продовжувала відроджуватись українська ідея, яка свої естетичні потенції з'ясовувала насамперед у поетичному слові. Це виявляється у поглибленому інтересі до змісту національної історії (А. Метлинський, М. Костомаров, Т. Шевченко, П. Куліш, ранній Я. Щоголев, А. Могильницький, М. Устиянович), у гострій постановці питання про мову нації (А. Метлинський, А. Могильницький, О. Духнович), в означенні України не просто як рідного краю (О. Афанасьєв-Чужбинський), а як батьківщини, з громадянським елементом у цьому питанні (Т. Шевченко, С. Руданський), у творенні історико-міфологічного образу епічного героя (Я. Кухаренко, Т. Шевченко, С. Руданський, П. Морачевський), у намаганні зафіксувати характерність народного руху, реконструювати чи створити наново основні психоемоційні етнічні моделі (Т. Шевченко, М. Костомаров, Б. Дідицький, О. Шпигоцький-Ілліч, П. Кореницький, С. Александров, Л. Глібов, С. Руданський) [85, с. 431].

У цей період продовжують виходити друком поетичні збірки „Півкопи казок” (1850) С. Осташевського, „Руський соловій” (1851) М. Ноя, „Байки і прибаютки” (1853) Л. Боровиковського, „Думки на могилі” (1854) П. Огієвського-Охоцького, „Що було на серці” (1855) О. Афанасьєва-Чужбинського, „Українська квітка” (у двох випусках: 1856, 1857) О. Шишацького-Ілліча, „Бандура” (1858) К. Думитрашка, „Мова з України” (1858) С. Метлинського, „Poezyi maloruskii” (у трьох томах, 1858) Л. Венглинського, „Поспіви і розмови” (1859) С. Петраченка, поеми „Скит Манявський” (1852) А. Могильницького, „Жабомишодраківка” (1859) К. Думитрашка.

Для розвитку поезії, зокрема на Західній Україні, важливою подією стала революція 1848 р., яка принесла ряд політичних свобод. Так, із травня цього року у Львові починає виходити газета „Зоря галицька” (1848-1857), що кладе початок періодиці українською мовою. З'являються альманахи

„Весна” (1852), „Лірвак з-над Сяна” (1852) та ін. З публікацій у періодиці стає відомим поетичний доробок Л. Глібова, М. Максимовича, О. Духновича, О. Павловича, Є. Згарського, П. Костецького, П. Леонтовича та багатьох інших.

Однак у 50-ті роки все ще гостро стояло питання про саме існування української літератури як окремої, рівноправної щодо інших літератур.

Зокрема на Західній Україні, як стверджує М. Бондар, негрунтовне ознайомлення галичан із мовою нової української літератури, що складається в Наддніпрянській Україні, було також однією з обставин, що уможливила творення штучного „язичія” в Галичині, під яке з початком 50-х років підводяться навіть історико-теоретичні узаasadнення діячами, котрі створили далі „москвофільський” табір... В чомусь подібна мовна ситуація була й в „Угорській Русі”, тобто на Закарпатті [9, с. 428].

Зосередимось на версифікаційному аналізі всіх друкованих поетичних творів, написаних східноукраїнськими поетами в період з 1850 по 1859 роки.

3.1. Віршування поетів Східної України.

Розглядаючи метрико-ритмічні форми поезії Східної України, треба мати на увазі вплив російської поезії, у якій панівною версифікаційною системою була силабо-тонічна. Ця система віршування домінувала і у творчості східноукраїнських поетів – 52,9% творів витримано у річищі силабо-тоніки. Найчастіше до силабо-тонічного вірша вдавались такі поети: Л. Глібов (95,6%), Т. Шевченко (66,7%), П. П. Гулак-Артемівський (40,7%). Менше звертався до силабо-тонічного вірша С. Руданський (8,7%) та ін.

У 50-і роки поети використали лише 4 відомих метри – ямб, хорей, амфібрахій та анапест. Найбільше силабо-тонічних творів мають ритм ямба 77,8%. Найчастіше ямб використовували Л. Глібов (99,1%), Т. Шевченко (95,8%), С. Руданський (71,4%), менше – П. П. Гулак-Артемівський (40,7%).

Серед ямбічних творів превалює ритм Я4 (42,85%). Чотиристопний ямб поширився ще у XVIII ст. у російській поезії, де М. Ломоносов, а слідом за

ним Г. Державін, В. Петров, О. Сумароков використовували його переважно в одах, виробивши особливий „декламаційний” тип чотиристопного ямбічного вірша з своєрідною системою ритміко-інтонаційного варіювання.

Форми Я4, за попередніми дослідженнями вчених А. Белого, Б. Томашевського, К. Тарановського і висновками М. Гаспарова, було поділено на два види: без альтернуючого ритму, або „архаїчні” (І стопа сильніша ніж ІІ) та з альтернуючим ритмом, або „традиційні” (ІІ стопа сильніша ніж І).

В окреслене десятиліття „традиційний” тип ямба остаточно утверджується, вірші з перевагою наголошуваності ІІ стопи складають аж 86% від усього поетичного матеріалу, витриманого в річищі чотиристопового ямба. Найчастіше до нього вдавалися Т. Шевченко (95,8%) та С. Руданський (71,4%). У поетичних творах з „альтернуючим” ритмом різниця між сильною ІІ та слабкою І стопами коливається від 8 до 14,9%.

Усереднена схема наголошуваності стоп у Я4 Т. Шевченка цього періоду виглядає так:

I	II	III	IV
65	78	34,8	100

Різниця між сильною ІІ та слабкою І становить 13%. Відсоток повнонаголошених рядків у середньому становить – 8,7%. Усереднена кількість версів з позасхемними наголосами – 6,2%.

Цікавою особливістю чотиристопового ямба С. Руданського зазначеного періоду є константний характер, тобто 100% наголошуваності ІІ стопи. Це явище фіксуємо у 71,4% усіх ямбічних чотиристопових структур з „традиційним” ритмом, зокрема, у творах як: „Ти не моя” (1854), „Розмай (Примушене кохання)” (1854), „Хрест на горі (Преслів'я)” (50-ті), „Мене забудь” (50-ті), „Гей-гей, воли” (50-ті). Усереднена схема наголошуваності Я4 С. Руданського має вигляд:

I	II	III	IV
---	----	-----	----

68,2	100	38,6	100
------	-----	------	-----

Різниця між сильною II та слабкою I – 20,8.

Усереднена кількість версів з позасхемними наголосами – 5,3%.
Повнонаголошуваних рядків – 30,4%.

Наведемо приклад однієї строфи поезії „Ти не моя”, яку автор починає п’ятистопним ямбом (3,6% від усіх ямбічних рядків):

Ти не моя, дівчино дорога!	UUU⊥U⊥UUU⊥U	Я5
I не мені краса твоя;	UUU⊥U⊥U⊥	Я4
Віщує думонька смутная,	U⊥U⊥UUUU⊥U	Я4
Що ти, дівчино, не моя [148, с. 27].	U⊥U⊥UUUU⊥	Я4

Попри домінування творів з альтернуючим ритмом, 14% усіх поезій все ж зберігають „архаїчну” структуру. Таку форму використав Т. Шевченко у творі „Минаючи убогі села” (1859) (4,5% від усіх чотиристоповиків автора). Акцентуація стоп шевченкового Я4 з „архаїчним” ритмом має наступний вигляд:

I	II	III	IV
88,9	74	29,6	100

Різниця між сильнішою I та слабшою II стопами – 14,9%.
Повнонаголошених рядків фіксуємо – 3,7%. Усереднена кількість версів з позасхемними наголосами – 4,25%.

Загальна картина наголошуваності стоп усіх оригінальних творів 50-х років, витриманих у річичі 4-стопового ямба така:

I	II	III	IV
71,6	99	24,3	100

Середня різниця між II та I стопами складає 9,5%.

Отже, панівні позиції „традиційного” ритму Я 4 у цей період зберігаються твердо. Відсоток повнонаголошених рядків у віршах з „традиційною” та „архаїчною” структурою становить 28,95 і 4,8 відповідно.

У більшості поетичних творів, позначених ритмом Я 4, наші автори дотримувалися „чистоти” розміру, „інометричні” рядки „вплітаються” в канву основного чотиристоповика вкрай рідко.

Фіксуємо твори з ритмом Ябц, до якого звертався П. Гулак-Артемівський (33,3%). Цим розміром укладено такі твори, як „До Любки” (У 8-му рядку фіксуємо ритм Я5), „Упадок века”, „Переложение псалма 125”, „Переложение псалма 132” та „Переложение псалма 139”.

Наведемо приклад однієї строфи поезії „До Любки”:

Нащо ти, Любочко, козацьке серце сушиш?..

Чого, як молода та кізочка в бору,

Що чи ногами лист, сухенький заворушить,

Чи вітерець шепне, чи жовна там кору [54, с. 80].

У шестистоповику науковці виокремлюють дві ритмічні форми – „симетричну” (II стопа менше наголошена, ніж III, переважає чоловіча цезура) і „несиметричну”, або з альтернуючим ритмом (II стопа більше наголошена, ніж III, переважає дактилічна цезура).

Про еволюцію російського Я 6 М. Гаспаров пише так: „Основний показник сили альтернуючого ритму в 6-ст. ямбі – різниця між процентом наголошуваності II та III (передцезурної) стопи: II стопа служить опорою альтернуючого тричленного, III стопа – опорою симетричного двочленного ритму” [39, с. 136]. Учений зазначає, що на межі XIX ст. ця різниця посилилась до 13%.

Для Ябц П. П. Гулака-Артемівського характерний „альтернуючий” ритм. Усереднена схема наголошуваності Ябц має такий вигляд:

I	II	III	IV	V	VI
---	----	-----	----	---	----

76,9	72,2	65,8	95,4	44,2	100
------	------	------	------	------	-----

14,3% усіх ямбічних структур становлять **різностоповики**. 9,2% від ямбових різностопових поезій припадає на врегульовані різностоповики.

М. Гаспаров так писав про поєднання ямбічних різностоповиків: „...На схрещуванні „німецької” та „французької” традицій в російській поезії з’явилися найрізноманітніші чергування різностопових ямбів” [123, с. 120].

У цей період східноукраїнські поети застосували не багато оригінальних за своєю структурою різностопових ямбів. Структурною схемою Я223223 укладено поезії „Ну, вже таки” (1852) та „Сину моєму” (1857) П. Гулака-Артемовського. Таку своєрідну форму вірша можна трактувати як силабо-тонічну імітацію леоніна, утворену засобами ямбічного розташування наголосів. Ось перший шестирядник „Ну, вже таки”:

Ну, вже таки	⏑⏑⏑⏑	Я2
Далась в знаки	⏑⏑⏑⏑	Я2
Мені та Галка Біла.	⏑⏑⏑⏑⏑⏑	Я3
Мов чиряки	⏑⏑⏑⏑	Я2
На печінки	⏑⏑⏑⏑	Я2
Отак притьмом і сіла [54, с. 65].	⏑⏑⏑⏑⏑⏑	Я3

87,8% ямбічних творів представлені у творчості східноукраїнських авторів нерегульованим **вільним ямбом**. До цього розміру вдаються частіше такі поети: Л. Глібов (99,1%), П. П. Гулак-Артемовський (36,4%). Ритмом Я2-6 укладено 107 байок Леоніда Глібова, що становлять основну масу поетичної творчості автора.

Наведемо у приклад фрагмент байки „Лисиця і ховрах ”:

„Куди се ти. Кумасенько, біжиш?	Я5
Даєш неначе з ляку драла, –	Я4
Гука Ховрах, – ні на що не глядиш,	Я5
Мене б то й не пізнала!”	Я3

„Ох, голубе! – Лисиця застогнала, –	Я5
Бодай би вже й не жить,	Я3
Як отаке терпіть!”	Я3
„Що ж там таке? Яка причина?”	Я4
Ховрах допитую куму.	Я4
А та йому: [49, с. 46].	Я2

Цей же розмір характерний для вірша П. Гулака-Артемовського „Послухав жінку” (1851). Твори „Голився я на тиждень раз” (1851) та „А що ж оце, Андрію” (1851) мають ритм Я3-6, а поезія „Запрошення на вечір з танцями Володимиру ал-чу пр-му з сімєю” (1856) – Я4-6. Для прикладу наведемо уривок з твору „Запрошення на вечір з танцями Володимиру ал-чу пр-му з сімєю” автора:

А ти шепни Олені й Варці,	Я4
Що я од жінки вкрав калганної по чарці	Я6
Та деяких таки й кнурятини шматок.	Я6
Заберемось собі в куток [52, с. 79]	Я4

Хореєм укладено 14% від двоскладових розмірів і 5% від усіх силабо-тонічних віршів періоду. 50% від усіх хореїчних творів припадає на монорозмірні хореї і 50% – на врегульовані різностоповики.

У річищі **чотиристопоного хорея** витримано 100% від усіх хореїчних структур зазначеного десятиліття. До цього розміру зверталися С. Руданський у творах „Пісня (Не дивуйтесь добрі люди)” (1854), „Дивний бик” та „Полюби мене” (42,8% – від усіх хореїчних віршів автора та 25% – від усіх силабо-тонічних форм даного періоду).

Названим творам С. Руданського притаманний „традиційний” ритм.

Усереднена схема наголошуваності стоп у Х4 С. Руданського цього періоду виглядає так:

I	II	III	IV
48,8	100	50	100

Різниця між відсотком наголошуваності сильної II стопи і слабкої I складала у С. Руданського – 51,2%. Відсоток версів з позасхемним наголосом – 5,4%. Наведемо для прикладу першу строфу пісні „Не дивуйтесь добрі люди”:

Не дивуйтесь добрі люди	UUUUUUUU	X4
Добрі люди, ви, сусіди,	UUUUUUUU	X4
Що задумуюсь між вами	UUUUUUUU	X4
Що журюся я завсіди [148, с. 28].	UUUUUUUU	X4

X4 з „архаїчним” ритмом укладена поезія „Вечір” (1859) Л. Глібова. Різниця між наголошуваністю сильної II стопи і слабкої I складала 13,7%. Ритм X4 у творі здебільшого витримано „правильно”. Проте у канву хореїчного чотиристоповика „уплітаються” три рядки з ритмом X5 (1-й і 20-й) та X3 (10-й):

Чи згадуєш, дівчинонько моя,	UUUUUUUUU	X5
Як згадую без тебе я	UUUUUUUU	X4
Той вечір тихий над водою.	UUUUUUUU	X4
Як сумували ми з тобою [49, с. 285].	UUUUUUUU	X4

Акцентуація стоп у цьому творі має такий вигляд:

I	II	III	IV
72,7	87,4	59	90,9

Відсоток версів з позасхемними наголосами становить – 4,3.

Загальна акцентна картина українського X4 50-х років XIX століття характеризується такими показниками:

I	II	III	IV
58,3	93,2	54,5	95,5

Різниця в наголошуваності сильної II та слабкої I стоп сягає 34,9%. Верси з позасхемними наголосами становлять 4,5%.

Окрім традиційних однорозмірних хореїв, у творах поетів зустрічаються і **різнорозмірні**. Їхня частка становить 50% від усіх хореїчних структур десятиліття. Поети продемонстрували різноманітні різнорозмірні форми. Наприклад, X 443443. Чергування 3- та 4-стопових рядків застосував у своїй поезії „Слабий зуб” С. Руданський:

Сидить шевчик на стільці,	X4
На кумові постільці	X4
Пришиває латку.	X3
Аж у сінях двері – скрип!	X4
Далі двері в хату рип! –	X4
Шелем кум у хатку! [148, с. 146].	X3

Ритмом X4141 укладено поезію „Животинка” (50-ті) цього ж автора:

„Де то, доню, животина	X4
Так?!”	X1
„То то, мамо, коло тина	X4
Дяк.	X1
Все, бувало, грає, грає	X4
Та й...	X1
Все, бувало, промовляє:	X4
„Дай!” [148, с. 146].	X1

Фіксуємо також своєрідний силабо-тонічний логаетд (рядки зі змінною стопою). Ця форма властива пісні С. Руданського „Голе – голе моє поле” (50-ті) зі структурою X4444Ан2Х4. Наприклад:

Голе – голе моє поле!	X4
Де ж ви, ясні квітоньки?	X4
Позгасали, поспадали,	X4
Як на небі зіроньки	X4
І стебло пересхло.	Ан2
Як билина, полягло [148, с. 49].	X4

Дещо відмінну схему чергування хореїчних рядків з амфібрахічними фіксуємо у поезії цього ж автора „Дивний бик” (50-ті) (X44Амф2X44Амф2):

Бачить мужик у жидка	┐┐┐┐┐┐┐┐┐	ДЗ
Невеличкогo бичка	┐┐┐┐┐┐┐┐┐	X4
Під шклом в образочку.	┐┐┐┐┐┐┐┐┐	Амф2
А цікавий був мужик.	┐┐┐┐┐┐┐┐┐	X4
„Що то, – каже, – в вас за бик	┐┐┐┐┐┐┐┐┐	X4
Висить на кілочку?” [148, с. 184].	┐┐┐┐┐┐┐┐┐	Амф2

Частка рядків з ритмом тристоповика становить 33,3%. Рядків з „правильним” хоресом фіксуємо 66,7%.

8,2% усіх силабо-тонічних творів витримано в річищі **трискладовиків**. Серед них традиційно превалюють амфібрахічні поезії. Ними укладено 80% від усіх трискладовиків і 10,5% від усіх монорозмірних силабо-тонічних віршів. У свою чергу, на монорозмірні амфібрахії припадає 100%.

Розміром Амф2 (21,4%) укладено твори С. Руданського „Могила”, „Przywitanie”, „Kuracja od oczy”(„Лікування очей”).

Подамо приклад однієї строфи поезії „Могила”:

В степах, де гриміла	┐┐┐┐┐┐┐┐┐	Амф2
Козацькая сила,	┐┐┐┐┐┐┐┐┐	Амф2
Від світу-потопу	┐┐┐┐┐┐┐┐┐	Амф2
Лежала могила [148, с.36].	┐┐┐┐┐┐┐┐┐	Амф2

Розмір Амф3 характерний для вірша „Бодай тебе”. Наведемо одну строфу твору:

Коли я із тяжкої туги	┐┐┐┐┐┐┐┐┐┐┐	Амф3
На лаві дубовій лежав,	┐┐┐┐┐┐┐┐┐┐┐	Амф3
Останній карбованець срібний	┐┐┐┐┐┐┐┐┐┐┐┐	Амф3
В пустії калитці держав [148, с. 49].	┐┐┐┐┐┐┐┐┐┐┐	Амф3

Трискладовими стопами з ритмом Аn2 укладено твір „Нехай гнеться лоза”.

Нехай гнеться лоза,	uu⊥uu⊥	Аn2
Куди вітер пігне,	uu⊥uu⊥	Аn2
Не печалить вона	uu⊥uu⊥	Аn2
Ні тебе, ні мене [148, с. 36].	uu⊥uu⊥	Аn2

Ритм тристоповика у східноукраїнських поетів витримано чітко. У творах здебільшого не фіксуємо суттєвих ритмічних „збоїв” чи „вкраплень” іншорозмірних рядків.

Силабічні розміри. Найчастіше до силабіки звертався С. Руданський – 91,3% від усіх творів автора 50-х років. 48,1% силабічних текстів фіксуємо у поетичному доробку П. Гулака-Артемовського. 33,3% таких поезій засвідчено у творчості Т. Шевченка, 4,4% – у Л. Глібова.

У сфері силабічного віршотворення „левова” частка належить різнорозмірним поезіям – 87,1%, монорозмірні тексти становлять 7,6% від усіх силабічних віршів. Серед різнорозмірних творів превалюють врегульовані різноскладовики – 100%, неврегульованих не фіксуємо. На силабічні поліметричні конструкції припадає 5,3% від усіх силабічних творів періоду. Серед монорозмірних форм фігурують 5-складовик, 6-складовик, 8-складовик та 10-складовик.

Першу позицію посідає **6-складовий силабічний вірш зі схемою 6,6,6,6**. Його частка становить 66,7% від монорозмірних і 5,7% від усіх силабічних творів десятиліття. Цю форму фіксуємо у поетичному активі П. Гулака-Артемовського (15,38% від усіх силабічних текстів автора), С. Руданського (3,4%).

6-складовики східноукраїнських авторів загалом характеризуються парокситонними клаузулами. Доволі тонізованим 6-складовим силабічним віршем укладено твори П. Гулака-Артемовського „Цукотусі” та „Писав пан зізду дав”, у яких фіксуємо рядки ритму Амф2 – 50%, Х3 – 25%, Аn2 – 8%

та Ан2 – 35%, Х3 – 35%, Амф2 – 25% відповідно. Високий відсоток хореїзованих рядків фіксуємо також у творах С. Руданського „Не знаєш ти горя” та „Ріпа” (обидва 50-ті) – 50% та 41,7% відповідно. Помітної тонізації зазнає 6-складовик у поезії С. Руданського „Козаче-голубче”, рівень якої становить 81,25%. Найбільша частка віршованих рядків укладена ритмом Амф2 – 41,7%. 16 рядків (33,3%) мають ритм Д2. 6,25% укладено ямбом. На власне силабічні рядки припадає лише 18,75% поетичних строф. Для прикладу подамо один катрен цього твору:

Рвуть зілля дівчата,	⊥⊥⊥⊥⊥⊥	Амф2пз\сх наг.
Віночки плетуть,	⊥⊥⊥⊥⊥	Амф2
А мої оченьки	⊥⊥⊥⊥⊥⊥	Амф2
Тільки сльози ллють [148, с. 46].	⊥⊥⊥⊥⊥	Х3

Наступний за вживанням розмір – народнопісенний **8-складовик**. Ця форма характерна для 16,6% монорозмірних і 1% усіх силабічних віршів поетів аналізованого періоду. 8-складовий вірш апробували Т. Шевченко (20% від усіх силабічних віршів поета) та С. Руданський (0,6%, 1 вірш). Панівним залишається „традиційний” цезуровий поділ піввіршів зі схемою 4 + 4. Рівень хореїзації рядків становить 54,7%. Високий процент хореїзації версів фіксуємо у 8-складовику С. Руданського. У творі „Повій, вітре, на Україну” (50-ті) хореїзовані рядки складають 66,7%. Наведемо одну строфу поезії:

Повій, вітре, на Україну,	⊥⊥⊥⊥//⊥⊥⊥⊥	8
Де покинув я дівчину.	⊥⊥⊥⊥//⊥⊥⊥⊥	8
Де покинув карі очі...	⊥⊥⊥⊥//⊥⊥⊥⊥	8
Повій, вітре, з полуночі [148, с.30].	⊥⊥⊥⊥//⊥⊥⊥⊥	8

Розглядаючи поетичну спадщину П. Куліша, Б. Бунчук зазначає, що у кінці 50-х років, коли поет почав переспівувати біблійні псалми, з'являються віршовані структури з ритмом, схожим на Х4. Такий „хорей” постає на основі тонізації 8-складовика. У більшості творів хореїчна

тонізація охоплювала не всі рядки, а в окремих поезіях кількість таких рядків була відносно значною. Перші 8 рядків переспіву 55-ї псалми виглядають так:

1 Внуши, Боже, мою щиру,	01100110
2 Мою ревную молитву,	01100010
3 прихились до мого слова,	00100110
4 до плачу мого в скорботі,	00101010
5 що про мене лютий ворог	00101010
6 розпускає слух лукавий,	00101010
7 і стужає мене грішник,	00100110
8 наклепавши зло велике.	00101010

Твір розпочинається безсумнівною силабікою (рядки 1-й – 3-й). Далі запановує принцип врегульованого розташування наголосів (крім 7-го та 13 рядків). Процент „несилабо-тонічних” рядків у цьому вірші – 25 [14, с. 7].

Усереднений відсоток хореїзованих рядків у 8-складовику східноукраїнських авторів становить 60,45.

5-складовик представлений твором С. Руданського „Хлопці-молодці” (50-ті). Цей розмір становить 12,5% від монорозмірних і 1% від усіх силабічних поезій автора означеного періоду. Загалом поезія відзначається „правильним” силабічним ритмом, однак 17,5% версів мають ритм Д2:

Хлопці-молодці,	10010	Д2
Пийте, гуляйте!	10010	Д2
Жваві дівчата,	10010	Д2
Хлопців кохайте [148, с. 41].	10010	Д2

Різнорозмірні поезії становлять 88,8% від усіх силабічних структур періоду. Усі вони є врегульованими формами.

Традиційно переважає коломийковий **14-складовик** зі схемою **8, 6, 8, 6**. Процент використання цього розміру поетами значний – 52,5 від

різнорозмірних віршів і 46,6 від усіх силабічних творів десятиліття. Цю форму апробували у своїй поезії більшість східноукраїнських авторів.

Найчастіше зверталися до 14-складовика Л. Глібов (100% від усіх силабічних творів автора 50-х років), П. Гулак-Артемівський (69,2%), Т. Шевченко (60%) та С. Руданський (47,2%).

Для низки творів, витриманих у річищі коломийкового 14-складовика, характерний високий рівень хореїзації рядків. Так, у поетичних творах С. Руданського (84 поезії) він становить 86,25%. Натомість версів з ритмом амфібрахія фіксуємо 5,6%. Доволі хореїзовані 14-складовики Л.Глібова – 52,5%. Зате у нього вищий відсоток рядків з ритмом амфібрахія (17,5%).

Невисокий відсоток хореїзації і в коломийкових віршах П. Гулака-Артемівського – 43,75%. На амфібрахій припадає лише 12,5% версів.

Усереднений відсоток хореїзації рядків у 14-складовику східноукраїнських поетів – 44,8%. Частка амфібрахізованих версів – 9,05%.

На цьому тлі вирізняється поезія П. Гулака-Артемівського „В Полтаву, моей милой Полинашке” (1855). Твір написано 14-складовиком структурною схемою 8,6,8,6, однак у третій частині твору фіксуємо „новий” варіант схеми – 4, 4, 6, 4, 4, 6. Можливо „розривові” у рядках „допомагла” внутрішня рима, й автор спробував відтворити леонін. У поезії всі клаузули жіночі. Римування ААВССВ. Наведемо першу строфу вірша:

Текла річка	У┐┐┐У	4
Невеличка	УУ┐У	4
Та й понялась морем;	УУУ┐┐У	6
Була радість,	У┐┐У	4
Хоч на старість, -	УУ┐У	4
Та й залилась горем! [54, с. 75].	УУУ┐┐У	6

13-складовик з двома варіантами схем – 7, 6, 7, 6 та 8, 5, 8, 5 становить 43,7% від різнорозмірних і 38,8% від усіх силабічних текстів періоду. Перший різновид 13-складовика використали С. Руданський (40%

від силабічних творів автора, 71 вірш) та П. Гулак-Артемівський (7,7%, 1 вірш). Цікавим є те, що названий розмір в окреслене десятиліття застосували лише ті поети, котрі надавали перевагу силабо-тоніці, за винятком С. Руданського.

У семискладовій частині автори загалом намагалися витримати цезуровий поділ 4 + 3. Наведемо для прикладу уривок з поезії П. Гулака-Артемівського „Совет султану на затею его перенести свій двор, знамя и сорочку магомета в Адрианаполь” (1853):

Ой не мандруй, султане,	UUU┐//U┐U	7 (4+3)
До Адринополя,	┐UUU┐U	6
Бо там тебе застане	U┐U┐//U┐U	7 (4+3)
Лихенькая доля! [54, с. 71].	U┐UU┐U	6

У 13-складовиках зі схемою **8, 5, 8, 5**, С. Руданський переважно витримував симетрію 4 + 4 у 8-складовій частині, інколи траплялися рядки з цезуровим поділом 3 + 5. Рівень хореїзації у творах високий. У середньому він сягає 62,5%. На амфібрахічні рядки припадає лише 14,3%.

Цей же автор апробував **15-складовик зі схемою 8, 7, 8, 7**. Названий розмір характерний для поетових творів „Понизив”, „Студент”, „Не мої ноги” та „Страшний суд” (50-і роки). У 8-складовій частині автор частіше зберігає цезуровий поділ 4 + 4. У першому з названих віршів поділ навпіл характерний для 65%, 5 + 3 – 20%, 3 + 5 – 5%. Рівень хореїзації рядків сягає 91,6%. Наведемо для прикладу першу строфу поезії „Студент”:

В славнім місті Петербурзі,	┐U┐U//UU┐U	8 (4+4)
Недалеко від Неви,	UU┐UUU┐	7
Із болота виглядає	UU┐U//UU┐U	8 (4+4)
Хата бідної вдови [148, с. 42].	┐U┐UUUU┐	7

Хореїзація рядків цього твору становить 93%.

До врегульованих різноскладовиків зі схемою **8, 8, 7, 7** звертався С. Руданський у поетичному творі „Вечорниці” (50-ті). У 8-складовій частині

традиційно рядки поділяються навпіл – 4 + 4. Рівень хореїзації версів у творі сягає 98%. Схема силабічного різноскладовика – **10, 8, 10, 8** властива поезії С. Руданського „Тільки-м родилась” (50-ті), **10, 7, 10, 7** – творіві „Над колискою”. Цезурне членування у 10-складових рядках 5+5 загалом зберігається. Для прикладу наведемо одну строфу колискової пісні „Над колискою”:

Спи, дитя моє, ти – життя моє!	⊥⊥⊥⊥⊥//⊥⊥⊥⊥⊥	10 (5+5)
Спи, дитя моє красне!	⊥⊥⊥⊥⊥⊥⊥	7
Поки сонечко не запалиться,	⊥⊥⊥⊥⊥//⊥⊥⊥⊥⊥	10 (5+5)
Поки місяць не згасне!.. [148, с. 34].	⊥⊥⊥⊥⊥⊥⊥	7
Хореїзація версів становить 42,5%.		

Урегульованим різноскладовиком зі схемою **10,11,11** укладено твір Т. Шевченка „Ой маю, маю я оченята” (1859) – 20% від монорозмірних і 8,3% від силабічних текстів. У всіх 10-складових рядках здебільшого витримано цезуровий поділ піввіршів зі схемою 5+5. У 11-складових рядках, цезура дактилічна, вона є постійною після шостого складу:

Ой маю, маю //я оченята,	
Нікого, матінко, // та оглядати,	
Нікого, серденько, // та оглядати! [202, с. 305].	
⊥⊥⊥⊥⊥//⊥⊥⊥⊥⊥	10
⊥⊥⊥⊥⊥⊥//⊥⊥⊥⊥⊥	11
⊥⊥⊥⊥⊥⊥//⊥⊥⊥⊥⊥	11

До **тонізованого урегульованого різноскладовика** схеми **4,4,6,4,4,6** удався у своєму творі „На победы русских над турками, одержание ген[ерал]-майбор[ом] Андронниковим в Азии 14-го и вице-адмиралом Нахимовим 18 ноября 1853 г на порте Синопа” (1853) П. Гулак-Артемівський. 58% рядків цього твору мають ритм Я2. Хореїчних рядків фіксуємо 34% (з них Х3 – 26%, Х2 – 8%). Ще 8% версів мають ритм амфібрахія:

Сидить Абдул,	У┐У┐┐	Я2
Губи надув	┐УУ┐┐	4-складовик
І гадку гадає:	У┐УУ┐┐	Амф2
Що там моє,	┐У┐┐	Х2
Турецькеє,	У┐УУ	Х2
Військо поробляє? [54, с. 67].	┐УУУ┐┐	Х3

5,3% усіх оригінальних творів східноукраїнських авторів, датованих 50-ми роками ХІХ століття, **поліметричні**. Серед них 36,4% усіх ПК укладено силабічними розмірами з силабічними (за класифікацією Н. Костенко).

Звертався до поліметрії і С. Руданський. Поліметричною конструкцією є пісенний твір „Не згадаю гадки” (катрен 6-складовика + терцет урегульованого різноскладовика 8,8,6):

Не згадаю гадки,	6	Х
Не мислю я мислі!..	6	А
Як чорнії хмари,	6	Х
Чорні думи звисли!	6	А
Порадь, мати, що діяти,	8	В
Ой чи жити чи вмирати?	8	В
Порадь, моя мати! [148, с.47].	6	В

2-частинна поліметрія властива поезії П. Гулака-Артемовського „Ой, мені тяжко” (1851). У вірші поєднано урегульований різноскладовий силабічний вірш схемою (5,5,11, 14 (8,6,8,6)) та коломийковий 14-складовик зі схемою 8, 6, 8, 6. у другому – невпорядкований силабічний вірш (5-6) + 14-складовик (8,6,8,6). Наприклад:

Ох, мені тяжко,	┐УУ┐┐	5
Ох, мені нудно,	┐УУ┐┐	5
Як без роботи жити мені трудно!	УУУ┐У┐УУУ┐┐	11
Ой піду я у садочок.	УУ┐У//УУ┐┐	8

Час покоротаю.	┐┐┐┐┐┐	6
Та сяду я під кленочок,	┐┐┐┐┐//┐┐┐┐	8
Пісню заспіваю:	┐┐┐┐┐┐	6

Ой покинув Петро хатку	┐┐┐┐//┐┐┐┐	8
І жінку-небогу,	┐┐┐┐┐┐	6
Помандрував без оглядку	┐┐┐┐//┐┐┐┐	8
В Полтаву, в дорогу [54, с. 59].	┐┐┐┐┐┐	6

Відсоток рядків з хорейним ритмом становить – 41,2. Цезурне членування 8-складових рядків (4+4) – зберігається.

У двочастинній ПК П. Гулака-Артемівського „До Варки” (1857) 86 рядків укладено неврегульованим різноскладовиком 5 – 6 (78% – від усіх силабічних рядків твору), решта – 22% припадає на коломийковий 14-складовик зі структурною схемою (8,6,8,6):

Дав би й на запаску,	┐┐┐┐┐┐	6
Та грошей не маю,	┐┐┐┐┐┐	6
Хіба заспіваю.	┐┐┐┐┐┐	6
А ти, кобзарю,	┐┐┐┐┐	5
Заграй про Варю	┐┐┐┐┐	5

Пісня

Ой не вода клубком крутить	┐┐┐┐//┐┐┐┐	8
В криниці й шумує.	┐┐┐┐┐┐	6
То вдівонька сльози губить	┐┐┐┐//┐┐┐┐	8
І гірко жалкує [54, с. 86].	┐┐┐┐┐┐	6

63,6% усіх творів періоду кваліфікуємо як **різносистемні поліметричні конструкції**. До них належать твори Т. Шевченка „Неофіти” („Возлюбленнику муз і грацій”) (1857), „Муза” („А пречистая, святая...”) (1858), „Лічу в неволі дні і ночі...” (перша редакція) (1850) – схемою Я4+14-

складовий силабічний вірш (8,6,8,6). Зворотнє поєднання цих розмірів (14-складовик + Я4) фіксуємо у творах „Не молися за мене” та „Лічу в неволі дні і ночі..” (обидва 1850 року). У ПК „Буває, в неволі іноді згадаю” чергуються силабічні рядки 12-складовика + Я4. У 3-частинній поліметричній конструкції „Ісая, глава 35” („Радуйся, ниво неполитая”) (1859) 2 рядки укладені 10-складовиком, 26 – Я4, 22 – 14-складовиком (8,6,8,6).

Гекзаметричним віршем на дактило-хореїчній основі укладено баладу М. Костомарова „Співець Митуса”.

У 50-і роки ХІХ століття, на відміну від попереднього періоду, починає домінувати строфічна поезія (52,2% – від усіх поетичних творів східноукраїнських авторів). Частка астрофічних творів сягає 47,8%. Найбільшу кількість астрофічних віршів фіксуємо у творчості Л. Глібова та Т. Шевченка. Невисокий відсоток астрофічних версів притаманний поезії П. Гулака-Артемівського (20,8). Очевидно, як і у 40-і роки, відсутність сталого ритму не сприяла „строфічній стабільності” віршів. Таку тезу частково підтверджує і те, що ці твори важко зарахувати до абсолютного астрофізму, адже в більшій частині кожного з них легко виокремлюються „шматки” тексту з відчутними ознаками строфічності. Такі відтинки часто називають строфоїдами.

Найбільшу кількість творів витримано у річищі вільного ямба: „Голився я на тиждень раз”, „Послухав жінку”, „А що ж це, Андрію”, „Запрошення на вечір з танцями Володимиру ал-чу пр-му з сімєю” П. Гулака-Артемівського та 107 байок Л. Глібова (94,7% від усіх творів поета). Урегульованим різностоповиком із ритмом ямба укладено дві астрофічні поезії цього ж автора „Ну, вже таки” та „Сину моєму”. Три астрофічні верси П. Гулака-Артемівського „Ой мені тяжко”, „До Варки” та „На розбитие ген[ерал] -Ад[бютантом] Бебутовим 19 ноября 1853г в Азии 36-тыс [ячного] турецкого корпуса состоявшего под начальством Абду-паши. Послание

П.И.Л[онгина] вой в ответ на се записку с первым известием об этой победе” є – поліметричними конструкціями.

3-поміж рівнострофічних творів кількісно найбільше **катренних поезій**, їх частка становить більше 61,8 %. С. Руданський використав цю строфу у 97 % творів, П. Гулак –Артемівський – у 75%. Найменше удався до чотиривірша Л. Глібов – 4,4%. У чотирирядкових віршах й надалі превалює перехресне римування.

Часто поети зверталися до перехресного римування зі зміною характеру клаузул – аВаВ, АвАв. Перша схема римування властива творам П. Гулака-Артемівського „Упадок века”, „Писав пан зізду дав” та С. Руданського „Хрест на горі”. Інша схема властива чотиривіршам „Мене забудь” цього ж автора. У 189 творах, що становлять 97 % від усіх поезій, С. Руданський найчастіше застосовує *неповні* схеми римування: ХаХа, хаХа, ХАХА; спорадично хАх'А („Над колискою”).

Наведемо приклад з твору „Над колискою”:

Спи, дитя моє, ти життя моє!	х
Спи, дитя моє красне!	А
Поки сонечко не запалиться,	х□
Поки місяць не згасне!.. [148, с. 34].	А

Фіксуємо вірш П. Гулака-Артемівського „Чого ж мені журитися”, який розпочинається із чергуванням дактилічних клаузул а□Ва□В. Однак таке відхилення не є частим, і становить лише 19% (від усіх віршованих рядків):

Чого ж мені журитися?	а□
Хіба ж іще трясці!	В
Тільки богу молитися,	а□
Щоб жить в твоїй ласці [52, с. 63].	В

Поети не оминули також перехресного римування без зміни характеру клаузули – АВАВ, ХАХА. У віршах „[На від’їзд із Полтави М.М.Л[ОНГІНОВА] 22 травня 1842]”, „Сидить Петро у Полтаві”, „Світить місяць у віконце”, „Песня кормилицы Сонички”, „Последний экзамен,

произведенный мною воспитанницам полтавського інститута в январе и фиврале 1854г”, „На смерть Н.А.Купчинова”, „В Полтаву моєй мілої поминашке” та „Моїй жінці” П. Гулака-Артемівського не завжди витримано чергування жіночих та холостих закінчень упродовж усього твору. Дуже часто поет комбінує їх із жіночими клаузулами за схемою АВАВ.

Незмінним залишається характер клаузул (ХАХА) у пісні Л. Глібова „Скажіть мені, добрі люди”, укладеної 14-складовиком:

Скажіть мені, добрі люди,	Х
В кого я вдалася, —	А
Ще на світі не нажилась,	Х
А в журбі здалася [49, с. 277].	А

Схему АВАВ має вірш П. Гулака-Артемівського „Совет султану на затею его перенести свій двор, знамя и сорочку магомета в Адрианополь”, укладений 13-складовиком.

До парного римування катренів поети зверталися значно рідше. Схема ААВВ властива віршам „До любки”, „Переложение псалма 132”, „Переложение псалма 125” та „Переложение псалма 139” цього ж автора.

Близько 8,7 % строфічних поезій – **шестивірші**. При цьому у 1/3-й творів послідовно витримується обрана схема („Дивний бик” С. Руданського – ааВссВ, „Ну вже таки”, „Сыну моему” та „На победы руських над турками, лдержаниэ ген[ерал]-майор[ом] Адронниковим в Азии 14-го и вицеадмиралом Нахимовим 18 ноября 1853г на порте Синопа” – ааВссВ П. Гулака-Артемівського). Загалом у названих поезіях загальна схема римування зберігається, проте характер клаузул може змінюватись. Лише у останньому творі спорадично з’являються дактилічні закінчення, частка яких становить 2,3%. В окремих випадках у строфи вплітаються холості рядки.

Цікаву схему римування (ХаХabb) застосував С. Руданський у вірші „Голе-голе моє поле”:

Діти-діти, мої квіти!	Х
-----------------------	---

Як погляну я на вас,	a
Серце мліє, каменіє,	X
Що цвіли ви тільки раз.	a
Раз росли, раз цвіли	b
І без долі опали [148, с. 53-54].	b

У **восьмивіршах** фіксуємо такі схеми чергування співзвуч: хаХаХвХв („Бодай тебе”) та ХаХаХвХв („Полюби мене” та „Гей-гей, воли”) С. Руданського.

У поезії 50-х років XIX століття превалюють точні рими, частка яких становить 91 %. Неточних – 5 %, приблизних – 14%. Високий процент точних рим фіксуємо у поетичних творах С. Руданського (96,7 %) та П. Гулака-Артемовського (84,5 %). І надалі маловживаною залишається неточна рима. У творах П. Гулака-Артемовського вона становить 2,5%, а у С. Руданського 1,3 %. Майже ні в кого з авторів частка таких рим не перевищує 4 %. Лише у Л. Глібова неточна рима сягає 1,2 %.

Серед однограматичних рим пальма першості залишається за дієслівними закінченнями. У творах східноукраїнських поетів їх частка коливається від 16,6% до 53% від усіх рим. Найбільше дієслівних закінчень фіксуємо у поезіях С. Руданського – 53,3%. Найменше удається до дієслівних клаузул П. Гулак-Артемоський, у творах якого частка таких рим порівняно невелика – 16,6 %. Середній показник за десятиліття – 37,5 %.

Найбільше різнограматичних рим фіксуємо у творах П. Гулака-Артемовського – 38,8% %. Середній показник – 27,9 %.

Жіночі клаузули й надалі переважають над усіма закінченнями (82,8%). Найбільша різниця між парокситонними та окситонними закінченнями у творах С. Руданського (87,5 % проти 12,3 %). У Л. Глібова їх частка становить 83 %, доля чоловічих – 17%.

Дактилічні клаузули й надалі залишаються малоуживаними. Вони засвідчені у поезії П. Гулака-Артемовського „Чого мені журитися” та вірші „На победы руських над турками, одержаниє ген[ерал]-майор[ом]

Адронниковим в Азії 14-го и вицеадміралом Нахимовим 18 ноября 1853г на порте Синопа” цього ж автора. Однак така частка дактилічних клаузул становить лише 0,2%.

3. 2. Віршування західноукраїнських авторів

Версифікація західноукраїнських поетів в окреслене десятиліття має свої особливості. У 50-і роки автори активно використовували **силабічний** вірш у книжному та народнопоетичному його варіантах (81,25%). Лише 18,75% поетичних творів укладено у річищі силабо-тоніки. Тяжіння поетів Західної України до силабо-тоніки пояснюється намаганням митців творити дещо „якіснішу” версифікацію.

Монорозмірну будову мають 52,7% силабічних творів. На різнорозмірні припадає 47,3%. У свою чергу, врегульованими різноскладовими поезіями укладено 92,7%, неврегульованими – 7,3% від усіх різнорозмірних творів. У річищі ПК витримано 1,8%.

Серед монорозмірних силабічних віршів домінує **6-складовик зі схемою (6,6,6,6)**. Він становить 44% від монорозмірних і 20% від усіх силабічних структур періоду. Ритмом 6-складника, утвореного внаслідок порядкового записування піввіршів 12-складовика, укладено 30% творів О. Духновича: „Зберайтесь діти”, „Орел”, „Русин”, „Спящая дитина”, „Госка на гробѣ милой”, „Счастіє жизни”, „Счастіє жизни” (другий варіант), „Восточная заря” та „Епитафія, или надгробная надпись славного паницы”. Усереднена кількість рядків з хореїчним ритмом становить лише 24,7%. У творі „Русин” автор двічі не розділює 12-складовик (5-й та 6-й рядки). Таке відхилення становить лише 7% від усіх віршованих рядків. Найбільшу кількість рядків з ритмом амфібрахія – 35%, фіксуємо у поезії „Счастіє жизни”.

Наведемо для прикладу одну строфу вірша цього автора „Зберайтесь діти”:

Зберайтесь діти	У┐УУ┐У 6
Як пташки на крила;	У┐УУ┐У 6
Широкий бѣлый свѣт,	У┐У┐У┐ 6
Всягда земля мила [63, с. 247].	У┐У┐┐У 6

До 6-складовика звертається також М. Устиянович у творі „Вість” (10%). Відсоток рядків з хореїчним ритмом у поезії становить 41,6. 25% версів мають ритм амфібрахія.

Серед монорозмірних силабічних віршів західноукраїнські автори також удавалися до **14-складовика зі схемою $(8 + 6) \times 2$** . Він становить 12% від монорозмірних і 5,5% від усіх силабічних структур періоду.

14-складовик у варіанті $(8+6) \times 2$ використав О. Павлович (15,4%) у творах „Крутий баран” і „Руський соловей” та О. Духнович (3%) у своєму вірші „Отечество”. Хореїзація рядків становить 50% та 56% відповідно.

Подамо уривок вірша „Крутий баран” О. Павловича:

Добрий пастир свої овци // має дозирати,

А баранам, котрі будуть, // роги прирізати.

Пастир овци добре пасе // і до вовков храниць,

Крутий баран і доброго // пастиря поранить [137, с. 55].

Загалом, частка хореїзованих рядків у 14-складовиках сягає 53%.

8-складовиком укладено 12% від монорозмірних і 5,5% від усіх силабічних структур періоду. Превалюючим розміром у творчості М. Устияновича стає 8- складовик (20%), яким укладено твори „Старість не радість” та „Верховинець”. Відсоток хореїзації у цих віршах значно менший ніж у попереднє десятиліття і становить лише 19. Він характерний для поетичної творчості О. Духновича. У його силабічній продукції на цей розмір припадає 3%. Ним укладено вірш „Фальшивому другу”. Для більшості творів характерне дотримання принципу ізосилабізму та „правильного” цезурового поділу 4 + 4. Поділ – 6 + 2 чи 3 + 5 трапляється рідко. Рівень хореїзації рядків коливається в діапазоні 18,75% – 19%.

Наведемо приклад однієї строфи із поезії О. Духновича „Фальшивому другу”:

Болить душа, //серце тужит,	8
А мисль// по отмищенью кружит,	8
Вся внутренность //тісна печаль.	8
Гдѣ вселилась //мечь, боль и жаль! [63, с. 321].	8

7-складовиком укладено стільки ж творів, як і 8-складовим силабічним віршем. Найчастіше до нього удавався О. Духнович (6% від усіх монорозмірних силабічних форм автора).. Цей розмір характерний для поезій „Поменник” та „Поздравленіє” (обидві 50-ті роки). Характерною особливістю цих творів є дуже висока частотність уживання чоловічих клаузул. Так, у першій поезії цей показник сягає 100%. У другій – 95,6%. Відсоток рядків з хореїчним ритмом становить 50%. У поезії „Туга” (1850) М. Устияновича також фіксуємо 7-складову будову версів.

Цікавою особливістю цієї поезії є апробування рядків з ритмом Ан2, який сягає 43,75%:

Ходить, сквапно питає,	⊥⊥⊥⊥⊥⊥	7
В вінчик жовтий лист в’яже.	⊥⊥⊥⊥⊥⊥	7
Як яр згубла? – Не знає.	⊥⊥⊥⊥⊥⊥	Ан2п/сх
Чи поверне? – Не скаже [182, с.430].	⊥⊥⊥⊥⊥⊥	Ан2

Частка рядків з хореїчним ритмом становить 46,8%.

Менше творів було написано **10-складовиком**. До цієї форми звертались О. Павлович у вірші „Піснь Маковицька” зі структурною схемою **(5+5)** та О. Духнович у поезії „Воспоминаніє” зі схемою **(4+6)**. У поезіях західноукраїнських авторів усі ритмотворчі елементи витримано послідовно. Подекуди помітна тенденція до трискладового силабо-тонічного ритму (Ан 3) у поезії „Воспоминаніє” О. Духновича.

Наведемо одну строфу з „Воспоминанія”:

Закукала зозуленька куку,	⊥⊥⊥⊥//⊥⊥⊥⊥⊥	10
---------------------------	-------------	----

Розярила страсну мою муку,	UUU//UUUU	10
Не кови ты зозуленька куку,	UUU//UUUU	10
И не яри страсну мою муку [63, с. 308].	UUU//UUUU	10

Характерною особливістю 10-складовика (5+5) О. Павловича „Піснь маковицька” є абсолютна уживаність силабічних рядків, жіночих клаузул та цезур – 100%.

Лише два твори О. Павловича – „Думка над Маковицградом” та „Смутяться, вздыхают людкове бідненькі” – мають ритм **12-складовика**, зі структурною схемою **(6+6) × 2**, що становить 15,4% від усіх творів.

Смутяться, вздыхают // людкове бідненькі,

Барз їх засмутили // тоти два роченьки.

Ах, хліба барз мало, // паші недостаток,

Про людей ніт хліба, // ніт паші про статок [137, с. 41].

$\perp\cup\cup\cup\perp\cup//\cup\perp\cup\cup\perp\cup$	12 (6+6)
$\cup\perp\cup\cup\perp\cup//\cup\perp\cup\cup\perp\cup$	12 (6+6)
$\cup\perp\cup\cup\perp\cup//\perp\cup\cup\cup\perp\cup$	12 (6+6)
$\cup\cup\perp\perp\perp\cup//\perp\perp\cup\cup\perp\cup$	12 (6+6)

Цезура після шостого складу – постійна. Хореїзовано 25% рядків, 10% рядків мають ритм амфібрахія.

До **11-складовика** зі структурною схемою **(5+6)** удався О. Павлович у поезії „Корова”. Лише у чотирнадцятому рядку фіксуємо 12-складовик зі схемою (6+6) – 4,2% (від усіх рядків).

Наведемо приклад однієї строфи із твору О. Павловича „Корова”:

Яко в сарепі Ілію вдовиця,	11 (5+6)
Так і нас наша корова ховала.	11 (5+6)
Ах, висхла, висхла молочна студниця,	11 (5+6)
Предобра наша корова пропала [137, с. 50].	11 (5+6)

У цьому творі також не фіксуємо рядків силабо-тонічного характеру. Цезурне членування постійне за місцем розташуванням та характером. Усі клаузули – жіночі.

Серед **нерівноскладової впорядкованої силабіки** домінують 15-складовики зі схемою **8, 7, 8, 7**. Їх частка становить 40,9% від різнорозмірних і 16,4% від усіх силабічних структур періоду.

До врегульованих різноскладовиків зі структурною схемою 8,7,8,7 найчастіше вдавався О. Духнович (27,3% від усіх силабічних форм автора). Цим розміром укладені твори: „Возваніє”, „Мысль о Бозѣ”, „Вручаніє”, „Пѣснь народна русска”, „Неповернимое добро”, „Пѣснь земледѣльца”, „Образ жизни”, „Храм любви”, „Сирота в заточеніи”.

Наведемо для прикладу одну строфу вірша „Вручаніє”:

Я Русин был, //есмь и буду.	8 (4+4)
Я родился Русином.	7
Чесный мой род// не забуду,	8 (4+4)
Останусь его сыном;	7
Русин был мой //отец, мати,	8 (4+4)
Русская вся родина.	7
Русини сестри, // и братья	8 (5+3)
И широка дружина [63, с. 248].	7

У творах в основному витримано ізосилабізм. 8-складові рядки частіше характеризуються „правильним” цезуровим поділом зі схемою 4 + 4, інколи фіксуємо схеми 5 + 3 і 3 + 5. Клаузули переважно жіночі. Поезії з названим розміром характеризуються високим рівнем хореїзації. Приміром, у поезії „Возваніє” цей показник становить 50%. Дещо нижчий це показник у творі „Мысль о Бозѣ” – 31,6%. Усередньому хореїзація коливається у межах 30% – 53,4%.

Частка **14-складовика** зі схемою **(8,6,8,6)** становить 22,7% від різнорозмірних і 9% від усіх силабічних структур періоду.

Активно використовував 14-складовик О. Павлович (15,4% від усіх силабічних віршів автора). Цим розміром укладено два твори поета – „Здравствуй. Чарне Чаровное” та „Убогий русин”. Чотирнадцятискладовик у катренному варіанті властивий творам О. Духновича „Самотность”, „Прощання с мясницями 1852”, „Хоть разными голосами”, „Казка”, „Волоцюга” та „Епиграма” (9%). У поезіях з коломийковим ритмом в основному витримано ізосилабізм. Цезуровий поділ (4+4) 8-складових рядків загалом зберігається, інколи фіксуємо схеми (5 + 3) і (3 + 5). Хореїзація рядків у середньому становить 32,8%; амфібрахізація – 19,5%. Дещо нижчий рівень хореїзації наявний у творі О. Духновича „Самотность” – 25%:

Бѣда тому человѣку,	⊖⊥⊥⊖//⊖⊖⊥⊖	8 (4+4)
У кого жонки нѣт.	⊖⊥⊖⊥⊖⊥	6
Унылый ему день и ночь.	⊖⊥⊖⊥⊖//⊥⊖⊥	8 (5+3)
Унылый и весь свѣт [63, с.320].	⊖⊥⊖⊖⊥⊥	6

13-складовиком із варіантом схеми – 8, 5, 8, 5 укладено поезію О. Духновича „Пѣснь земледѣльца - весною”. Поет переважно дотримується симетрії 4 + 4 у 8-складовій частині, інколи трапляються рядки з цезуровим поділом 3 + 5 або 5 + 3. Усереднений відсоток хореїзації версів у 13-складовику – 43,8. 25% рядків мають ритм амфібрахія:

Возносится надо мною	⊖⊖⊥⊖//⊖⊖⊥⊖	X4
К солнечным лучам. –	⊥⊖⊖⊖⊥	X3
Мое сердце за тобою	⊥⊖⊥⊖//⊖⊖⊥⊖	X4
Взлетит к небесам [63, с. 291].	⊖⊥⊖⊖⊥	Амф2 усіч.

11-складовик у катренному варіанті зі схемою **6, 5, 6, 5** властивий поезії О. Духновича „Пѣснь” (50-ті) – 3% від усіх силабічних віршів поета. Тільки у першому рядку фіксуємо 5-складовик. Таке відхилення незначне і становить 4,2%. Наведемо початок твору і його ритмічну схему:

Прелесны горы,	⊖⊥⊖⊥⊖	5
----------------	-------	---

Быстры поточки,	⊖⊥⊖⊥⊖	5
Зелены долини,	⊖⊥⊖⊖⊥⊖	6
Ряби цвѣточки [63, с.263].	⊖⊥⊖⊥⊖	5

Чергування 6-складових та 7-складових версів за схемою **6,6,7,6,6,7** фіксуємо у терцеті О. Павловича „Піснь маковичанина” (1858). Відзначимо низький рівень хореїзації та амфібрахізації рядків – по 33,3%. У 12-му рядку фіксуємо 7-складовик із ритмом ЯЗ (4,6% – від усіх силабічних рядків). Наведемо початок цього твору:

Мила Маковиця,	⊥⊖⊖⊖⊥⊖	6	A
Моя родильниця,	⊥⊖⊖⊖⊥⊖	6	A
Сластію мня кормила,	⊥⊖⊖⊥⊖⊥⊖	7	B
Любовю купала,	⊖⊥⊖⊖⊥⊖	6	C
В чувства повивала,	⊥⊖⊖⊖⊥⊖	6	C
Сердечно люлюкала [137, с.52].	⊖⊥⊖⊖⊖⊥⊖	7	B

М. Устиянович апробував розмір **11,8,11,8** у поезії „Чим провинили ми?” (1854). У 11-складових версах поет повністю витримав цезуровий поділ 6 + 5. У 8-складових рядках поділ 4+4 не завжди дотримано. Зрідка фіксуємо схеми 5+3 та 3+5. Відзначимо високий рівень хореїзації рядків у поетовому різноскладовику – 62,5%:

Чим провинила ти//, що в твоїм оку
 Узрів я мій// небесний світ?
 Чим провинила ти//, що рік по року
 Мені спокою// більше ніт [182, с. 444].

⊥⊖⊖⊥⊖⊥//⊖⊥⊖⊥⊖	11 (6+5)
⊖⊥⊖⊥//⊖⊥⊖⊥	8 (4+4)
⊥⊖⊖⊥⊖⊥//⊖⊥⊖⊥⊖	11 (6+5)
⊖⊥⊖⊥⊖//⊥⊖⊥	8 (5+3)

Також фіксуємо високий рівень чоловічих клаузул. Він сягає 87,6%.

Десятискладовий і одинадцятискладовий розмір зі схемою **11, 10,**

11,10,10,10,10,12 характерний для поезії А. Могильницького „Судьба поета” (1850). Зміну розміру фіксуємо у 7-й та 8-й строфі кожного восьмивірша (+ / – 1 склад). У 10-складових та 11-складових версах поет повністю витримав цезуровий поділ 5 + 5 та 5+6. Помітно відчутним є дактилічні та ямбічні ритми у 10-складових рядках. Вони становлять 12,5% та 18,7% відповідно. Наведемо початок твору і його ритмічну схему:

Вид утопивши в красоті небесній
 Межи цвітами замаєних лук,
 Діла природи півець чтив чудесні,
 Пив чулов грудов соловіїв звук.
 Піднісши хижо понад земський тлум
 В країни духів восхищений ум,
 Гадок крильцями несен в інні світи,
 Почав з внутр серця піснь ревниву піти [182, с. 469].

┐┐┐┐┐//┐┐┐┐┐┐	11 (5+6)
┐┐┐┐┐//┐┐┐┐┐	10 (5+5)
┐┐┐┐┐//┐┐┐┐┐┐	11 (5+6)
┐┐┐┐┐//┐┐┐┐┐	10 (5+5)
┐┐┐┐┐//┐┐┐┐┐	10 (5+5)
┐┐┐┐┐//┐┐┐┐┐	10 (5+5)
┐┐┐┐┐//┐┐┐┐┐┐	11 (5+6)
┐┐┐┐┐//┐┐┐┐┐┐┐	12 (5+7)

Своєрідними **силабічними логаетами** – різноскладовими віршами з упорядкованим чергуванням рядків з різною кількістю стоп – укладено твори О. Духновича „Праводушное привѣтствованіе его кесарско-царского величества: Франца Іосифа, б.б.кесаря австрійскаго, и царя угорскаго к.ц.с. город Пряшов всемилостивого посвѣтившаго, от карпато-рускаго народа. 27 іюля – 8 августа 1852.” (**8,5,8,5,8,8,5**); „Любов милой, и отечества”

(8,7,8,7,8,8,7,8,8,7); „Вѣчность” (9,8,9,8,9,9,8,8,7) та „Жаба” (4,4,7,8,8,7). Ці вірші становлять 17,6% від усіх різнорозмірних творів та 9,4% від усіх силабічних поезій автора.

Наведемо одну строфу поезії „Вѣчность”:

Где вселены межа послідня,	9
И предѣл непроходимый,	8
Котораго и мисль негодна	9
Понять, ни превосходимый	8
Ум, - где тѣлесное вещество	9
Перестанет, и все существо;	9
Там неизмѣрна глубина,	8
Все празность, пуста пучина,	8
И бездна безконечна [63, с. 266].	7

Ізосилабізм у 8-складових верса проведено послідовно. Загалом автор дотримувався схеми поділу 4+4. Переважають жіночі клаузули. Відсоток рядків з хореїчним ритмом становить 24,6%.

У циклі із трьох сонетів „До неї – безнадійної” (1855) М. Устияновича використано чергування 13- і 12-складових рядків зі схемою **13,12,13,12 + 13,12,13,12 + 13,13,13 + 12,13,12**. Наведемо приклад:

Добрий день! Щасть ти, боже! Ти плачеш? О диво.	13
Десь Новий рік, чи знаєш? На лучах зорі	12
Плинуть в бряску рожевім хмарки задумливо,	13
А в них райська колибель: надія і сни.	12
А ти плачеш? Десь плачеш? Всяк бодай злудливо	13
Несе світ свій маленький в медові сади	12
І колишесь. А тобі ж посліднє огниво	13
Пирило? Само ли пекло родить твої дні?..	12

О, то плач же, плач, бідна! Ридай, нещаслива!	13
Если еще для тебе есть душа жичлива,	13
Одна тільки на світі, припадь до ей груді	13

І там вилий всю болінь, все горе твоє,	12
Наридайся доволі, а легко ти буде.	13
А ти прашай! Кому десь і сліз не стає [182, с. 444-445].	12

Невпорядкована різноскладова силабіка характерна для 11,5% від різнорозмірних і 5,5% від усіх силабічних структур періоду. Вона притаманна творчості М. Устияновича.

Неврегульований силабічний вірш зі схемою **3 – 11** властивий поезії „Послідня життя тоска” (1853). Найчастіше у ньому фіксуємо 11-складові рядки (65%), рідше – 3-складовики, 5-складовики, 6-складовики, 7-складовики, 8-складовики та 9-складовик (усі – по 0,5%):

Спущено трупа, згашено походні,	
Запечатано ворота безодні,	
Віддохнув гробар, підійшли домів милі,	
Оден лиш старець остав у могилі [182, с.432].	
└┐┐┐└┐//└┐┐┐└┐	11 (5+6)
┐┐└┐┐//┐└┐┐└┐	11 (5+6)
┐┐└┐└//┐┐└┐└└┐	12 (5+7)
┐└┐└┐//┐└┐┐└┐	11 (5+6)

Цезурне членування у довгих складовиках постійне після п'ятого складу. „Силабо-тонічних” рядків не фіксуємо.

Невпорядковані різноскладовики характеризуються різними структурними схемами: **5 – 11** (вір М. Устияновича „Прокляцтво матері” (1853) (у довгих рядках теж постійна цезура після 5-го складу)), **11 – 14** (Його ж поезія „Одвіт многим” (1854)). Цезура в другому з названих творів є

непостійною за способом та місцем розташування. Найчастіше у вірші фіксуємо 11-складові рядки – 50%. Менше – 14-складовики – 16,7%.

Силабічна поліметрична конструкція характерна для будови 1,8% усіх силабічних творів західноукраїнських авторів. Так, поліметрія А. Могильницького „Скит Манявський” (1852) складається із урегульованого силабічного вірша зі схемою 8,8,6,8,8,6 (4% від усіх рядків поезії), хореїзованого 8-складовика (3,5%) і нерегульованого різноскладовика – 8 - 11 (92,5%), строфи яких чергуються між собою. Найбільшу кількість рядків – 322 – складають 11-складники (58,7%). Подамо для прикладу фрагмент цього твору:

З Боянами, що співали,	UUUU//UUUU	8
З торбанами, що гравали	UUUU//UUUU	8
Пісні, думи милі,	UUUUUU	6
Мов літами похилені,	UUUU//UUUU	Ан2
Спочивають привалені	UUUU//UUUU	Ан2
Гдесь в сумній могилі	UUUUUU	Х3
II		
На могилі на зеленій	UUUU//UUUU	8
Зозуленька сива сіла	UUUU//UUUU	8
Закувала піснь вселенній	UUUU//UUUU	8
І світами полетіла [182, с.477].	UUUU//UUUU	8

Хореїчними рядками укладено 23,8% версів. На анапест припадає – 19,6%. Поет „зберігає” поділ 4 + 4 у 8-складовиках.

Незважаючи на значну перевагу силабіки на теренах Західної України, низку поетичних творів було укладено у річищі **силабо-тоніки**. Поети вдалися до двоскладових (25%) та трискладових розмірів (75%).

Трискладовиком з ритмом **Амф4** написано вірш М. Устияновича „Хора” (1854) (у 8-у, 16-у, 32-у та 40-у рядках автор вдається до пропуску одного складу). Наявності „іншорозмірних” рядків не фіксуємо. Ритм

тристоповика західноукраїнським автором витримано „правильно”. Атонованих рядків не засвідчено. Усереднений процент версів з обтяженнями у тристоповику – 4,7%:

Як сонце западе, і вечір замріє,	У┐УУУ┐У//У┐УУУ┐У
І птичка вколишесь під тихим листом,	У┐УУУ┐У//У┐УУУ┐
І зірки засвітять, і луна розтліє,	У┐УУУ┐У//У┐УУУ┐У
І все до спочинку складеться кругом,	У┐УУУ┐У//У┐УУУ┐
Я, бідна, думаю і нужду собою,	У┐УУУ┐У//У┐УУУ┐У
До зірки вздыхаю, говорю з луною,	У┐УУУ┐У//У┐УУУ┐У
Чогось ми так тоскно, щось ми не стає...	У┐УУУ┐У//У┐УУУ┐
Скажіть мені, люди: А що мені є? [182, с. 441-442].	У┐УУУ┐У//┐УУУ┐

Урегульованим різностоповим трискладовиком укладено поезію М. Устиновича „Бідна” (1859) (**Амф223223**):

Корда-сь ся прашчала,	У┐УУУ┐У	Амф2
То-сь так ми казала:	У┐УУУ┐У	Амф2
„Мій милий, як сонце спічне	У┐УУУ┐УУ┐	Амф3
І взійдуть зірочки,	У┐УУУ┐У	Амф2
Позвідай зірочки,	У┐УУУ┐У	Амф2
Чом личко блідніє моє” [182, с. 447].	У┐УУУ┐УУ┐	Амф3

Структурна схема **Амф4,3,4,3** характерна для М. Устиновича „Піснь опришків” (1850):

Гей, браття опришки! Долейте горівки,	У┐УУУ┐У//У┐УУУ┐У	Амф4
До ватри прикиньте ще дров;	У┐УУУ┐УУ┐	Амф3
Настрійте ми горло голосом сопівки,	У┐УУУ┐У//У┐УУУ┐У	Амф4
А я вам співати готов [182, с. 431].	У┐УУУ┐УУ┐	Амф3

Усього один твір – „Мысль в началѣ весны” О. Духновича – укладений у річищі силабо-тоніки (Ябц). Шестистоповик західноукраїнських

поетів представлений симетричним двочленним (II стопа менше наголошена, ніж III, переважає чоловіча цезура) (50%) видом.

Загальна схема акцентуації стоп західноукраїнського Я 6ц 50-х років така:

I	II	III	IV	V	VI
80	50	90	100	40	100

Наведемо фрагмент вірша О. Духновича:

Когда со славой день // с небес снисходит вновь. Я6ц

И прелести всея // природы пробуждает, Я6ц

И травка и цветок, // когда ко мнѣ вѣщает: Я6ц

Бог мудрость есть, // он есть предвѣчная любовь [63, с. 284]. Я6ц

Частка повнонаголошених рядків становить 10%. Відсоток версів з позасхемними наголосами – 1,2.

Ритм шестистоповика поет витримав „чітко”. Появу іншого розміру у Я 6ц не фіксуємо.

У 50-і роки XIX століття панівною залишається строфічна поезія – 60,6%. Частка астрофічних версів становить – 59,4%. Найбільша кількість астрофічних віршів характерна для поетичного доробку М. Устияновича – 58,3% (від усіх творів автора) – „Старість не радість”, „Одвіт многим”, „Прокляцтво матері”, „Послідня життя тоска”, „Хора”.

Астрофічну будову мають 54% віршів О. Павловича. Менше нестрофічних форм використав О. Духнович – 45,5%. Цікавою, на наш погляд, є будова ПК А. Могильницького „Скит Манявський”. Автор розпочинає свою поему шестирядником зі схемою ABCABC, далі йдуть катрени (ABAB) і переходить до астрофічного верша. Наведемо приклад такого чергування рядків:

Ах, недоле! Що ж ся стало?

А

Где ся наші пісні діли,	В
Пісні золотії?	С
Думок руських чом так мало?	А
Чи навіки заніміли	В
Красні думи тії?	С

Далі

На могилі на зеленій	А
Зозуленька сива сіла,	В
Закувала піснь вселенній	А
І світами полетіла [182, с. 475 - 477]	В

Решта 572 рядки, мають астрорічну будову. Однак у них можна також простежити катренне чергування зі схемою АВАВ.

Катренна будова верса і надалі залишається панівною. О. Павлович використав цю строфу у 66,7 % творів, М. Устиянович – у 41,7%. Менше апробував чотиривірш О. Духнович – 33,7%. Надалі домінантним залишається перехресне римування.

Схема аВаВ властива поезії М. Устияновича „Верховинець”. Подібний спосіб чергування закінчень фіксуємо у творі цього ж автра „Туга”. Цікавим є те, що поет удається до поєднання дактилічних співзвуч (а□Ва□В), а далі взагалі поєднує лише парокситонні клаузули (СВСВ):

Шумить вітер долами,	а□
Сухим вітром іграє,	В
А над дністра водами	а□
Дитя цвіту шукає.	В

Шумить буря студена,	С
Гудить ворон і кряче,	В
А на полі дитина	С
Глядить весни і плаче [182, с.430].	В

Схема АВАВ характерна для віршів М. Устияновича „Вість”, „Піснь опришків” та „Чим провинили ми”. До такої схеми чергування парокситонних закінчень удався й О. Павлович – 33%. Катрен із схемою АВАВ та ХаХа апробував О. Духнович (32% та 68% відповідно).

У чотиривіршах О. Павловича фіксуємо парне римування ААВВ – 66,7%.

Один твір – „Піснь маковичанина” – О. Павловича укладено **терцетами** зі схемою ААВ,ССВ:

Свій клад мати мила,	А
Охотно носила,	А
Ніжно всегда ласкала;	В
Как жизни зве здою	С
Величалась мною,	С
Усердно ціловала [137, с. 52].	В

У західноукраїнських авторів з’являється твір, укладений **п’ятивіршем**. Це – „Поздравленіє” О. Духновича (aabbcc). Особливістю цього вірша є велика кількість окситонних клаузул – 91%. Зрідка фіксуємо і дактилічні та парокситонні співзвуччя – 2,3% та 6,7% відповідно. Наведемо приклад цього вірша:

С нову поздравляю вас	а
Новым годом в добрый час,	а
Молясь о щасливих дней	б
Для вас любезных дітей	б
Вседержителю Богу! [63, с. 253].	С

Твори О. Духновича „Жаба”, „Поменик” та М. Устияновича „Бідна” характеризуються наявністю **шестивіршових** строф з римуванням ААВССВ, ааввсс та ААвссб.

Семивіршова будова зі схемою АbАbССб наявна у поезії О. Духновича „Праводушное привѣтствованіе его кесарско-царского величества: Франца Іосифа, б.б.кесаря австрійскаго, и царя угорскаго к.ц.с.

город Пряшов всемилостивого посвѣтившаго, от карпато-рускаго народа. 27 іюля – 8 августа 1852”:

Густая мгла разсыпися,	A
Карпат бысро стой	b
Сверх облак впрям подвигнися,	A
Вознес вершок твой,	b
Обнадежди смутну главу,	C
Сѣй кругом свѣтлу зарю,	C
Весело воспой! [63, с. 295].	b

Восьмивіршем укладено верси поезії О. Духновича „Пѣснь” (XAXAXBXB).

Рядки твору „Вѣчности” цього ж автора утворюють **дев’ятивірш** зі схемою ABABccDDE. Наведемо для прикладу фрагмент цієї поезії:

Где вселены межа послѣдня,	A
И предѣл непроходимый,	B
Котораго и мысль негодна	A
Понять, ни непревосходимый	B
Ум, – где тѣлесное вещество	c
Перестанет, и все существо;	c
Там неизмѣрна глубина,	D
Все праздность, пуста пучина,	D
И бездна безконечна [63, с. 256].	E

Набагато рідше, порівняно з попередніми десятиліттями, використовується **десятивірш**. Він характерний для поезії О. Духновича „Любов милой, и отечество”, що має схему ababcccdEEEd. Обрана строфічна структура витримується бездоганно. Особливістю цього твору також є висока частка окситонних клаузул – 78%. Подамо приклад однієї строфи:

Помни, помни любезный друг,	a
Что ты менѣ говорил,	b
Коль жаром твой горящий дух	a
Мое сердце отворил:	b
Когда невинна наша жизнь	c
Одна радость, одна болѣзнь	c
Была, и взаимна страсть, -	d
Когда всѣ наши успѣхи	E
Были сладкія утѣхи,	E
И весь мір лиш одна снасть [63, с. 279].	d

У цей період українські поети починають експериментувати і з **твердими строфічними формами**. Вінком сонетів „До неї – безнадійної” (AXAXBXBXCCDeDe) відзначився М. Устиянович.

Рима у творах західноукраїнських авторів цього періоду також залишається точною. Середня частка таких рим становить 80,7 %. Удвічі менше використано неточних співзвуч у порівнянні з попереднім періодом – лише 6%. Частка приблизних рим – 8,5 %. Найбільше точних рим фіксуємо в О. Духновича (84,6%), А. Могильницького (82,3 %), О. Павловича (80%), М. Устияновича (75,8%). Маловживаною залишається неточна рима. У творах А. Могильницького її немає взагалі, а у Я. Головацького – 0,2 %. Загалом частка таких рим не перевищує 6%.

Частка різнограматичних рим також залишається невисокою – 19,8%. Найбільше їх у творах А. Могильницького – 33 %. Менше до них удавалися М. Устиянович – 17,3%, О. Павлович – 16,4% та О. Духнович – 12,5%. Середній показник – 19,8 %.

Серед однограматичних рим першість й надалі належить дієслівним закінченням. У творах різних поетів їх частка коливається від 18,5 до 48,7 %. Найбільше дієслівних клаузул використав М. Устиянович – 48,7%. Усього на

один відсоток менше таких рим у О. Павловича – 47,7. Натомість найменше дієслівних закінчень фіксуємо у творчому доробкові А. Могильницького – 18,5.

Традиційно автори віддавали перевагу жіночим клаузулам перед чоловічими. Найбільша різниця між парокситонними та окситонними закінченнями засвідчено у творах О. Павловича (86% проти 14%) та О. Духновича (76% проти 24%). У М. Устияновича різниця практично рівна: 52% проти 48%.

Дактилічні клаузули з'являються лише у творах М. Устияновича – 3,4%.

Висновки до розділу III

Силабо-тонічну форму мали 52,9% віршованих творів означеного десятиліття. Серед української силабо-тоніки 50-х років XIX століття домінуючі позиції зберігають двоскладові розміри: 91,8% від усіх силабо-тонічних. Відсоток творів, написаних ямбом, становить 77,8, хореєм – 14. Серед ямбів переважає форма Я4. 4-стоповик з „традиційним” ритмом характерний для усіх творів з цим розміром. До Ябц поети звертаються у творах значно рідше (8%). Його фіксуємо лише у поезії П. П. Гулака-Артемівського „До Любки”, „Упадок века”, „Переложение псалма 125”, „Переложение псалма 132” та „Переложение псалма 139” та О. Духновича „Мысль в началѣ весны”.

Різностоповий нерегульований, вільний ямб становить 33%. Найчастіше до нього вдавалися Л. Глібов (99,1%) та П. П. Гулак-Артемівський (36,4%).

Різностоповим урегульованим ямбом (Я223) укладено твори П. П. Гулака-Артемівського „Ну, вже таки” та „Сину моєму”.

Чотиристоповий хорей характерний для поезії Л. Глібова „Вечір”. Цей Х4 має „архаїчним” ритм. „Традиційний” вид ритму властивий творам С. Руданського „Пісня” (Не дивуйтесь добрі люди), „Дивний бик” та „Полюби мене”.

Різностоповим урегульованим хореем зі схемою Х443443 укладено вірш „Слабий зуб”, розмір Х4141 має твір „Животинка” цього ж автора.

Двостоповим амфібрахієм написано поезії С. Руданського „Могила” „Przywitanie”, „Kuracja od oszy”(„Лікування очей”). Ан2 укладено його ж твір „Нехай гнеться лоза”. Розмір Амф3 характерний для вірша „Бодай тебе”. Ритм Амф4 властивий віршеві М. Устияновича „Хора”. Автор також удався до урегульованого різностопового трискладовика Амф223223 у поезії „Бідна”. Схема Амф4,3,4,3 засвідчена у вірші „Піснь опришків” цього ж автора. До так званого силабо-тонічного логаета відносимо пісню С. Руданського „Голе – голе моє поле” зі структурою Х4444Ан2Х4.

Частка силабічних форм у поезії 50-х років ХІХ століття становила 47,1%. Найбільший сегмент серед усіх силабічних творів традиційно належить 14-складовику (34,5%). У варіанті $(8+6) \times 2$ його використав О. Павлович у творах „Крутий баран” і „Руський соловей” та О. Духнович у своєму вірші „Отечество”. Хореїзація рядків становить 50% та 56% відповідно. Решта авторів удавалися до схеми 8,6,8,6: Л. Глібов (100%), П. Гулак-Артемівський (69,2%), Т. Шевченко (60%), С. Руданський (47,2%), О. Павлович (15,4%) та О. Духнович (9%).

З книжних силабічних розмірів поети апробували 11-складовик зі схемою $(5+6)$. Ним укладено поезію О. Павловича „Корова” (7,7% від усіх творів автора). Використав автор і 12-складовик у віршах „Думка над маковицградом” та „Смутяться, вздыхают людкове бідненькі”. Частка 8-складовика становить 15,4%. 8-складовий вірш апробували Т. Шевченко (20% від усіх силабічних віршів поета), М. Устиянович (20%), О. Духнович (3%) та С. Руданський (0,6%, 1 вірш). На відміну від попереднього періоду, автори часто використовували 6- 7- та 10-складовик. Так, першу позицію посідає 6-складовий силабічний вірш зі схемою 6,6,6,6. Його частка становить 51,3% від монорозмірних і 7,8% від усіх силабічних творів десятиліття. Цю форму фіксуємо у поетичному активі О. Духновича (30% від

усіх силабічних текстів автора), П. Гулака-Артемівського (15,38%), М. Устияновича (10%), С. Руданського (3,4%), 7-складовик характерний для творів О. Духновича „Поменник” та „Поздравленіє” і М. Устияновича „Туга”. 8-складовик організовує ритм поезії Т. Шевченка (20% від усіх силабічних віршів поета), М. Устияновича (20%), О. Духновича (3%) та С. Руданського (0,6%, 1 вірш). До 10-складовика удався О. Духнович у творі „Воспоминаніє” та „Піснь Маковицька” – О. Павловича. 5-складовик представлений твором С. Руданського „Хлопці-молодці”.

Частка різноскладових силабічних творів цього періоду становить 74,5%. Відсоток урегульованих різноскладовиків складає 75,6. Було використано такі форми: 8,6,8,6 (графічно розчленований 14-складовик); 13-складовик з двома варіантами схем – 7, 6, 7, 6 та 8, 5, 8, 5 становить 38,7% від різнорозмірних і 29,8% від усіх силабічних текстів періоду. Перший різновид 13-складовика використали С. Руданський (40% від силабічних творів автора, 71 вірш) та П. Гулак-Артемівський (7,7%, 1 вірш). Схему 8,5,8,5 фіксуємо у творах О. Духновича „Піснь земледільця - весною” та „Світить місяць серед неба”, „Лошак”, „Там її кінець”, „Полотно”, „Місяць”, „Де спиняли”, „Гусак”, „Становий”, „Голубонько-дівчинонько”. С. Руданського; формою 8,7,8,7 укладено 27,3% силабічних творів О. Духновича та поезії „Понизив”, „Студент”, „Не мої ноги”, „Страшний суд” С. Руданського. До врегульованих різноскладовиків зі схемою 8, 8, 7,7 звертався С. Руданський у поетичному творі „Вечорниці”. Схема силабічного різноскладовика – 10, 8, 10, 8 властива також поезії С. Руданського „Тільки-м родилась” (50-ті), 10, 7, 10, 7 – „Над колискою”. Урегульованим різноскладовиком зі схемою 10,11,11 укладено твір Т. Шевченка „Ой маю, маю я оченята”. До тонізованого урегульованого різноскладовика зі схемою 4,4,6,4,4,6 удався у своєму творі „На победы русских над турками, одержание ген[ерал]-майбор[ом] Андронниковим в Азии 14-го и вице-адмиралом Нахимовим 18 ноября 1853 г на порте Синопа” (1853) П. Гулак-Артемівський. 11-складовик у катренному

варіанті зі схемою 6, 5, 6, 5 властивий поезії О. Духновича „Пѣснь”. Чергування 6-складових та 7-складових версів за схемою 6,6,7,6,6,7 фіксуємо у терцеті О. Павловича „Піснь маковичанина”. М. Устиянович апробував розмір 11,8,11,8 у поезії „Чим провинили ми?”. Десятискладовий, одинадцятискладовий розмір зі схемою 11, 10, 11,10,10,10,10,12 характерний для поезії А. Могильницького „Судьба поета”. Силабічними логедами укладено твори О. Духновича „Праводушноє привѣтствованіе его кесарско-царского величества: Франца Іосифа, б.б.кесаря австрійскаго, и царя угорскаго к.ц.с. город Пряшов всемилостивого посвѣтившаго, от карпато-рускаго народа. 27 іюля – 8 августа 1852.” (8,5,8,5,8,8,5); „Любов милой, и отечества” (8,7,8,7,8,8,7,8,8,7); „Вѣчность” (9,8,9,8,9,9,8,8,7) та „Жаба” (4,4,7,8,8,7). У циклі із трьох сонетів „До неї – безнадійної”(1855) М. Устияновича використано чергування 13- і 12- складових рядків зі схемою 13,12,13,12 + 13,12,13,12+13,13,13+12,13,12.

Сегмент неврегульованих різноскладовиків становить 17,6%. Неврегульований силабічний вірш зі схемою 3 – 11 властивий поезії М. Устияновича „Послідня життя тоска”. Засвідчено невпорядковані різноскладовики із такими структурними схемами: 5 – 11 (поезія М. Устияновича „Прокляцтво матері” (1853)) та 11 – 14 („Одвіт многим” (1854) цього ж автора).

5,3% усіх оригінальних творів східноукраїнських авторів та 1,8% творів західноукраїнських поетів мають поліметричну будову. 28,3% усіх ПК укладено силабічними розмірами з силабічними. До поліметрії звертався С. Руданський, П. Гулак-Артемовський, А. Могильницький.

48,6% усіх творів періоду кваліфікуємо як різносистемні поліметричні конструкції. До них належить окремі твори Т. Шевченка.

56,4% усіх творів цього періоду – строфічні. Сегмент астрофічної поезії становить 43,6%.

Загалом катренна будова вірша і надалі залишається панівною – 64,25%.

Один твір „Піснь маковичанина” О. Павловича укладено терцетом зі схемою ААВ,ССВ.

До п'ятивірша звернувся лише О. Духнович у поезії „Поздравленіє” зі схемою (aabbс). Шестивіршем укладено твори „Дивний бик” С. Руданського – aaВссВ, „Ну вже таки”, „Сыну моему” та „На победы руських над турками, одержаниэ ген[ерал]-майор[ом] Адронниковим в Азии 14-го и вицеадмиралом Нахимовим 18 ноября 1853г на порте Синопа” aaВссВ П. Гулака-Артемовського. Західноукраїнські автори використали шестивірші у поезіях „Жаба”, „Поменик” (О. Духнович) та „Бідна” (М. Устиянович) зі схемами римунанням ААвССв, ааввсс та ААвссб – відповідно.

Семивіршова будова наявна у вірші „Праводушное привѣтствованіе его кесарско-царского величества: Франца Іосифа, б.б.кесаря австрійскаго, и царя угорскаго к.ц.с. город Пряшов всемилостивого посвѣтившаго, от карпато-рускаго народа. 27 іюля – 8 августа 1852” О. Духновича зі схемою АbАbССб. Як і в попередньому періоді, не оминули західноукраїнські автори восьмирядкові та дев'ятирядкові строфи.

Так, восьмивіршем укладено поезію „Вѣчности” О. Духновича у схемі АВАВссDDE. Рядки твору „Любов милой, и отечество” цього ж автора утворюють десятиверсову строфу.

Серед однограматичних рим й надалі превалюють дієслівні закінчення. У творах різних поетів їх частка коливається від 17,5% до 51% від усіх рим. Середній показник за десятиліття – 28%.

Частка різнограматичних рим також залишається невисокою – 23,8%.

Перевага парокситонних клаузул перед акситонними й надалі залишається стабільною і становить 68,3% проти 19,5%.

Дактилічні клаузули залишаються малочисельними (1,8%).

Рима у творах східноукраїнських та західноукраїнських авторів цього періоду також залишається точною. Середня частка таких рим становить 83,8 %. Їй надалі маловживаною залишається неточна рима – 5%. Частка приблизних закінчень становить – 11,3 %.

РОЗДІЛ IV. УКРАЇНСЬКЕ ВІРШУВАННЯ 1840 – 1859 РОКІВ У ЗІСТАВЛЕННІ З РОСІЙСЬКОЮ ТА ПОЛЬСЬКОЮ ВЕРСИФІКАЦІЄЮ

40-50-ті роки XIX ст. в українській поезії пройшли під знаком активізації й подальшого розвитку романтизму. Проте, як зазначає М. Бондар, „у плані загальних світоглядних і естетичних засад та стильових орієнтацій поезія 40-50-х років являє собою строкату картину паралельного й взаємодоповнюваного співіснування різних художніх напрямів та стильових течій. Провідним серед них є класицизм (у своїх реліктових відгомонах), „просвітницький реалізм”, сентименталізм, романтизм, бурлеск” [85, с.467].

За словами М. Гаспарова, „російська поезія 1840-1880-х рр. розвивається в нових для неї умовах – в умовах панування прози. Це час найвищого розквіту російського критичного релазіму [...]. Загальною вимогою до поезії в цей час була простота і природність, а критерієм їх – близькість до прози [...]. Теоретики та практики вірша середини XIX століття при всьому своєму тяжінні до прози не могли відірватися від звичної силабо-тоніки й перейти до більш прозаїчної тоніки й вільного вірша [40, с. 168-169]. Ймовірно, такі підходи до поезії мали певний вплив і на розвиток українського вірша (зокрема, в поетів, що представляють східну частину України), що зумовило певне звуження метричної палітри (передовсім це стосується силабо-тонічного вірша). Скажімо, не знайшли подальшого розвитку експерименти поетів-романтиків у царині силабо-тонічного логеада, змінної анакрузи, дольника тощо.

За твердженням Л. Пщоловської, „з точки зору історії польського віршування романтизм та позитивізм – це один часовий період, який триває від 20-х до 80-х років 19 століття. (А якщо говорити про деяких поетів, таких як М. Конопніцька, то триває він довше). Протягом цього цілого часу в літературі переважали способи і стилі віршування, що були прийняті в 20-х та 30-х роках 19 ст. під впливом творчості А. Міцкевича та Ю. Словацького,

що лише утверджувалися, зміцнювалися і лише трохи модифікувалися в поезії “народних романтиків” і Залевського [208, с. 196].

Для польської романтичної силабіки характерне традиційне переважання трьох основних розмірів: 8-, 11₆- та 13₆-складового вірша. Проте „ровесники Міцкевича або швидко кидають силабічний 8-складовик задля 4-стопового хорейного розміру, або одразу починають користуватися хоресом; як Міцкевич в усій своїй творчості, так і Словацький в більшості випадків залишаються вірним силабічній формі” [208, с.203].

Ю. Словацький користувався силабічним 8-складовиком в 40-х роках і трактував його як форму оповіді й діалогу.

Саме 8-складовиком написаний неримований вірш „Sowiński w okopach Woli”. Поет також застосовував його для побудови в кількох драмах міфічного характеру („Książę Marek”, „Sen srebrny Solomei”, „Książę Niezłotny”, „Zawisza Czarny”) шматки 8-скадовика складають в драмах до двохсот з лишком рядків. На прозодійний період цього вірша – так як в 2 частині „Dziadów” А. Міцкевича – однакові менш–більш частини варіантів „трохеїчних” і „не трохеїчних” в нерегулярному чергуванні. Так само, як і А. Міцкевич, Ю. Словацький часто використовує кільканадцятирядкові серії варіантів одного типу 8-складовиків (переважно трохеїчні) з певною стилістичною функцією. Окремі типи 8-складовика служать тут інколи для розрізнення мови героїв [...]:

Z takim to smutkiem, a z ręczne
Oczy posławszy na szpiegi
Na ciemne wzgórze miesięczne
I krwią zroszone mogiły,
Aby mi tam wypatrzyły
Na razie ratunku brzegi,
Wszedłem, strachu będąc blisko,
Na te ciemne uroczyisko
Z krzyżami - i tam ujrzałem,
Że pomiędzy żywym ciałem

Niektóre resztki z krwawników,
Ciała smętne nieboszczyków [...]
(*Sen srebrny Salomei*) [208, с. 204-205].

За даними польської дослідниці, у Ц. Норвіда „8-складовик має вже майже завжди хореїчну тонізацію. Силабічною основою цього розміру поет користувався тільки в короткому вірші „Larwa” [208, с. 206-207].

В українській поезії цього періоду із вказаних розмірів поширення набув лише 8-складовик, репрезентований у поезії Я. Щоголева, О. Павловича, М. Шашкевича, І. Гушалевича, Т. Шевченка, М. Устияновича, О. Духновича та С. Руданського (11,3% та 15,4 % у 40 та 50-х роках відповідно). При цьому лише в поезії Я. Щоголева розмір дуже хореїзований. Автори, що представляють західну частину України, та Т. Шевченко зберігають більш-менш „чистий силабізм”.

Інші найпродуктивніші силабічні розміри польської поезії – 11₅- та 13₇-складовик – в українському віршуванні посідають периферійні позиції. Останній „сплеск” 11-складового вірша фіксуємо в поезії 40-х років, коли його частка становить 7,2%. Вже в 50-ті роки його, як і 13-складовик, фіксуємо лише в окремих творах. При цьому привертають увагу твори з „нетиповою” будовою 8, 5, 8, 5, які належать перу С. Руданського („Світить місяць серед неба”, „Лошак”, „Там її кінець”, „Полотно”, „Місяць”, „Де спинали”, „Гусак”, „Становий”, „Голубонько-дівчинонько”) та О. Духновича („Піснь земледільця – весною”). У польській поезії цей розмір „воскресив” А. Міцкевич у вірші „Baśń o królownie Lali”, якому притаманне цезурове членування 8 + 5.

Продуктивнішими в українській силабіці є короткі силабічні розміри (6- та 7-складові), а також 10₅-складовик. Вони також трапляються і в польській поезії, проте мають характер відверто „баладно-пісенної” або „народної” стилізації [208, с. 207]. Якщо в українській поезії силабічні розміри народнопісенного походження досить прозоро асоціювалися з фольклором і нерідко вживалися саме з метою відповідної стилізації, а

силабо-тоніка, натомість сприймалася як літературний вірш, то для А. Міцкевича силабо-тоніка була „завжди формою вірша, який повинен був реалізуватися в пісні або пісеньці, а також баладового вірша, теж позначеного елементами пісенної стилізації” [208, с. 212]. Але вже Ю. Словацький „розкрив цей ареал” [208, с. 212].

Найпоширенішим розміром української силабіки, як і в 30-ті роки, був 14₈-складовий вірш. М. Гаспаров відзначав, що „роль „народного” розміру, що відтінює літературну класичність ямба, взяв на себе не хорей, як в російському вірші, а імітація справжнього народного вірша, перш за все коломийкового 14-складовика (4 + 4 + 6ж)” [39, с. 188]. На наш погляд, віршознавець недооцінив функціональну роль цього розміру в українській поезії. Адже 14-складовик став не просто імітацією народного вірша, а справжнім універсальним розміром української поезії епохи романтизму (і не лише), який „обслуговував” якнайрізноманітніші жанри та теми. До речі, М. Гаспаров відзначив, що в російській поезії теж існував, очевидно під українським впливом, „пісенний різновид 4-3-ст. хорея – з суцільними жіночими закінченнями” [39, с. 183]. У статті „14-складовик 8+6 – спільний розмір польської й української версифікації” Л. Пщоловська робить припущення, що цей розмір „з’явився спочатку в українській популярній поезії XVII – XIII ст. на культурному польсько-українському пограниччі, в яку потрапив завдяки безпосередньому сусідству з польською популярною поезією” [208, с. 82]. Та, на жаль, у Л. Пщоловської не знаходимо згадок про побутування цього розміру в польській поезії середини XIX ст.

В українській, як і російській силабо-тоніці цього періоду, переважають ямбічні розміри. За даними М. Гаспарова, у цей період „з одного боку, зменшується засилля 4-ст. ямба, а від цього стає меншою й загальна частка ямбів ([...] з 77 до 57% в поезії в цілому [...]). З іншого боку, нововідкриті романтиками трискладові розміри прививаються, розвиваються й потісняють ямби. Складається приблизне співвідношення: половина всіх

ліричних текстів – ямби, чверть – хореї, чверть – трискладовики” [40, с. 171].

В українській поезії означеного періоду на ямбічні розміри припадає 77,8%, частка хореїв становить 14%, трискладовики залишаються периферійними розмірами (менше 10%).

У російській поезії Я 4 „залишається найбільш універсальним і нейтральним: він виражає будь-який зміст” [40, с. 172]. В українській поезії, як уже зазначалося, роль універсального розміру значною мірою відігравав силабічний 14-складовик. Проте й роль ямбічного чотиристоповика також помітна. Дуже схожою виявляється еволюція ритміки українського та російського чотиристоповиків. У російському Я4 в 20-і – 40-і роки відбувся остаточний перехід від „архаїчного” до „традиційного” виду ритму. В українському чотиристоповикові тенденції до такого переходу стають помітними вже у 30-х роках, в 40-50-ті рр. твори із „традиційним” (альтернованим) ритмом вже суттєво переважають (70% та 86 % відповідно). У польській поезії чотиристоповик постає у своєрідній формі, реалізуючись у 9-складовій (5+4) силабічній структурі з жіночою цезурою (цезуровим нарощенням) та чоловічою клаузулою (зразки такого розміру Л. Пщоловська зафіксувала в А. Міцкевича та Ю. Словацького). Наведемо зразок з сонета Ю. Словацького „Ten sam duchowi płomienny szlak ...”:

A tam gdzieś ludu słowiański syn
W zagrodzie swojej w modlitwie śni,
Bo dziś - jak złotych aniołów gmin,
Wieczność - jak złotych tysiące dni [208, с. 213].

В українській літературі певного поширення Я 5, як самостійний розмір (хоча й не дуже значного – 3,5%) набуває у 40-х роках. Його фіксуємо у творчості М. Костомарова (драма „Переяславська ніч”) та О. Корсуна („Рідна сторона”).

М. Гаспаров пише, що в російській поезії „5-стопний ямб більш молодий ямбічний розмір [...], поки що відстає від 6-стопного за кількістю написаних ним творів, однак починає випереджати його за кількістю рядків.

Це означає, що він уже став наслідником 6-стопника у великих жанрах – драмі і епосі, але не став у ліриці [40, с. 173]. Спорадично твори з таким ритмом з'являлися ще у XVIII столітті, проте справжнього розповсюдження він набув уже в другому десятилітті XIX століття. Розробляли ритм Я5 А. Жуковський (найактивніше) та П. В'яземський [39, с. 116].

Російські поети середини XIX ст. зберігали „в ритмі 5-ст. ямба вимоги простоти і природності: природний ритм вірша був альтерований, з акцентуацією на II, III, та V стопи [39, с. 139]. У даний період, стверджує М. Гаспаров, поети надавали перевагу природному ритмові [...], йшли від цезурного вірша з його чітким контрастом сильних і слабких стоп до безцезурного, більш ритмічно згладжуючись [...], звичайно, що від цих змін контрастність альтерованого ритму збільшується: різниця між середньою наголошуваністю сильних I та III і слабких II та IV стоп збільшується з 20% (в безцезурному вірші) до 26 – 29% (у вірші зі слабкою цезурою; у цезурному вірші ця різниця дорівнює 33,5%”).

Я5 українських авторів теж має стійку тенденцію до альтернуючого ритму. Дуже рідко фіксуємо непостійне за характером цезурне членування, що призводить до появи спадного („англійського” або „німецького”) ритму – II стопа дорівнює III. Однак український і російський Я5 40-50-х рр. XIX ст. мають і суттєві відмінності. Так, зокрема, російський ямб успадкував від французького цезуру на 4-му складі. Я5 О. Корсуна та К. Думитрашка теж цезуровані, проте цезура в багатьох рядках ледь помітна і може займати місце як після 2-ої, так і після 3-ої стопи (причому рядків з цезурою на 4-ому та 6-ому складах майже порівну). Здебільшого Я5 українських поетів характеризується „чистотою” розміру, винятком є твір, у якому зрідка фіксуємо „іншометричні” рядки, які „вплітаються” в канву основного п'ятистоповика. Так, у драмі „Переяславська ніч” М. Костомарова знаходимо „вкраплення” рядків, витриманих у річищі Я6ц. Увесь цей пласт не становить значної частки у творі – 3,7% від загальної кількості.

Маловживаним у цей час є шестистоповий ямб. Він представлений у творчості П. Гулака-Артемовського. Якщо піком уживаності розміру Ябц стали 10-ті роки (за даними В. Мальцева), коли частка творів з цим ритмом досягала 50 %, у наступне десятиліття вона зменшується до 25 %, а в 30-ті роки, в добу панування романтизму, Ябц зберігає певні (хоч і далеко не панівні) позиції лише в байці, то у 50-х роках його частка становить 33,3% (від усіх силабо-тонічних творів автора) та 8% (від усіх творів цього періоду).

В російській поезії, за даними М. Гаспарова, шестистоповий ямб „як це не дивно, стає не менш, а більш уживанішим [...], аніж у попередній період: поети звертаються до нього здебільшого у малих ліричних творах, однак удвічі частіше, аніж раніше. [...] Ідилії відійшли з обігу, однак від них 6-ст. ямб перейшов в „антологічну лірику” на античні теми („Диана” Фете, 1847; „Вакханка” Майкова, 1841, і Фете 1843) і в описову пейзажну лірику [...]. До кінця нашого періоду 6-ст. ямб починає переходити навіть у поеми [...], однак драма для нього залишається закритою” [40 с. 172-173].

В українській поезії цим розміром укладено ліричний твір П. Гулака-Артемовського „До Любки”, який також має античний „відтінок”, оскільки є вільним переспівом оди Горація „До Хлої” (однак у притаманній манері українських романтиків) та кілька поезій біблійного характеру: „Переложение псалма 125”, „Переложение псалма 132”, „Переложение псалма 139” та вірш „Упадок века”.

Щодо ритміки, то в російському Ябц „в XVIII ст. [...] доля дактилічних цезур [...] складала близько чверті, в XIX ст. вона підвищилась до третини” [39, с. 136]. Різниця наголошеності II та III стоп на межі XIX ст. посилилась до 13%. „Але на відміну від 4-ст. ямба тут еволюція далі не пішла” [39, с. 137].

Як і в російському, так і в українському вірші, не набув значного поширення і вільний ямб. За даними М. Гаспарова, у (40-х – 50-х роках XIX ст. – П.І.) „вільний ямб стрімко йде на спад: його певною мірою удвоє менше, аніж у попередньому періоді. Жанри, які були його носіями, не можуть його підтримати. Байка вмирає в пародіях Козьми Пруtkова [...].

Лише у меншій мірі вільний ямб зберігається в драмі („Два егоїзма А. Григорьєва, 1846) [40, с. 173]. В українській поезії до вільного ямбу автори звертаються переважно в байкарській творчості (під активності тут припадає саме на 50-ті роки, коли кількість байок становить кілька сотень) – 33%. В інших жанрах до цього розміру звертаються лише спорадично і, переважно поети старшого покоління – О. Рудиковський, К. Думитрашко, М. Петренко, П. Кореницький, С. Писаревський та П. Писаревський.

Хореїчні розміри були поширені значно менше. Найбільший сегмент хореїчних творів фіксуємо у 40-і роки – 38,7%. Переважно це чотиристоповий хореї (84%), значно рідше – хореї різнорозмірний.

Еволюція ритму українського Х4 загалом схожа на еволюцію російського 4-стоповика. Середня різниця наголошеності II та I стоп дуже близька до відповідного показника російського Х4 другої половини XIX століття, яка складає 47,5 % [40, с. 298]. Для ритму українського Х4 різниця між сильнішою II та слабшою I стопами становить 49%. Різниця полягає в тому, що в російському чотиристоповому хореї II стопа майже досягає константного показника (99,7 %), в українському, хоч і проявляється подібна тенденція (особливо в 50-х роках, коли з'являється ряд творів з повнонаголошеною II стопою), проте її наголошуваність, в середньому, нижча – 93,2%.

У 40-50-ті роки фіксуємо кілька творів, укладених різностоповим урегульованим ямбом та хореєм. До них удавалися І. Гушалевич у творах „Родимії поля” та „Введеніє”(зі схемами Я545444 та Я4344 відповідно); П. Гулак-Артемівський у творах „Ну, вже таки” та „Сину моєму” використовує схему Я223. До різностопового урегульованого хорея зі схемами Х443443 та Х4141 звернувся С. Руданський у віршах „Слабий зуб” та „Животинка”. М. Петренко у вірші „Ой біда мені, біда” та О. Рудиковський у поезії „Пісня” апробовують схему Х4343. Ці твори, за

класифікацією М. Гаспарова, є зразками „німецької” традиції різностоповиків (поєднання 3- та 4-стопових рядків).

За даними М. Гаспарова, у російській поезії різностоповий ямб був відомий ще з XVIII століття. „З німецьких зразків він перейшов в російські духовні оди Пауса і навіть Ломоносова [...], але у XVIII ст. залишався маловживаним – превалююча французька традиція уникала цього розміру. Тому знову відкрив для російської поезії 4-3-ст. ямб і хорей тільки Жуковський, який зайнявся їх розробкою з 1810 р.” [40, с. 119].

Учений стверджує, що у 40-і-50-і роки „різностопні урегульовані розміри [...] продовжували уживатися і без переосмислення: у трискладових метрах [...], в ямбі і хорей вони дали [...] „Две гитары, задзвенев, Жалобно заныли” (А. Григорьева, 1857), [...] 4-3-ст. хорей – зі усіма жіночими закінченнями (під впливом українського вірша): „За окном в тени мелькает Русая головка...” (Полонський, 1844), [...] в 4-3 хорей, успадкованого від Лермонтовського „Спора” та „Казачей колыбельной”, паралельно існує

Шепот, робкое дыханье,

Трели соловья,

Серебро и колыханье

Сонного ручья... (Фет, 1850) [40, с. 183].

В українській поезії середини XIX століття трискладовики залишаються маловживаними. Як самостійні розміри, час від часу з’являються Амф 4, Амф3, Амф 2 та Ан 2. До поєднання 2- та 3-стопових рядків звертаються К. Думитрашко у поезії „Поминки” та Я. Щоголів у вірші „На згадування Климовського” (Ан223), М. Устиянович у творі „Бідна” (Амф223223). У 40-і роки амфібрахічний ритм застосували М. Петренко у творах „Дивлюсь я на небо, тай думку гадаю”, „По небу блакитнім очима блукаю”, „Туди мої очі, туди моя думка”, „Чого ти, козаче, чого ти, бурлаче”, П. Писаревський у поезії „Стецько” (Амф 4). У наступному десятилітті, коли поети експериментують з різноманітними розмірами, з’являються поодинокі твори з ритмом Ан 2, Амф 3, Амф 4, Амф 4343, проте жоден з них провідним

не стає, залишаючись, фактично, периферійним розміром. Лише твори з поєднанням 3- та 4-стопових амфібрахічних рядків з'являються більш-менш регулярно. С. Руданський експериментує із поєднанням хореїчних та анапестичних рядків у пісні „Голе-голе моє поле” (X4444Aн2X4).

За даними М. Гаспарова, „доля (трискладовиків – П.І.) у метричному репертуарі російської поезії збільшується, у порівнянні з попереднім періодом, до 1880 р. втричі, а до 1900 р. – учетверо. [...] У цьому масиві трискладових розмірів відбуваються помітні перерозподіли складових частин: анапести починають відтісняти решту метрів і тристоповиків – наступні розміри. Пропорції дактиля – амфібрахія – анапеста у російській поезії XVIII ст. були 7:2:1, на початку XIX ст. – 2:6:2, тепер – 3:3:4; пропорції 2-, 3- та 4-стопних рядків XVIII – на початку XIX ст. були 6:1:3, зараз 1:5:4. [...] Найбільш помітним із нововживаних розмірів виявився, таким чином, 3-ст. анапест:

На заре ты ее не буди,
На заре она сладко так спит;
Утро дышит у ней на груди,
Ярко пышет на ямках ланит... (Фет, 1842) [40, с. 179].

У польській поезії 40-х – 50-х років до дактиля зверталися рідко. Зате амфібрахій та анапест на польському поетичному ґрунті „прижилися” легше. Щоправда, амфібрахій Ю. Словацький використовував рідко [...]. Але власне він став творцем незвичної форми амфібрахічного вірша, яка досі не зустрічалася: нерегулярного, з перебігом рядків з різною кількістю стоп. Ним сформований гімн першого ангела в поетичній повісті „Lambro” [...]. В одній з ранніх повістей „Żmii”, 4-стоповий амфібрахічний розмір формує довгий фрагмент розповіді. [...] Такі ж риси реалізації записані в жанровому коді „Dumy o Wacławie Rzewuskim”:

Po morzach wędrował - był kiedyś Farysem,
Pod palmą spoczywał, pod ciemnym cyprysem,
Z modlitwą Araba był w gmachach Khaaba,

Odwiedzał Proroka grobowce [208, с. 214-215].

За даними Л. Пщоловської, до анапеста удався Ю. Словацький, який „використовував його по-іншому, ніж Міцкевич. Лише один його вірш, елегія „Na sprowadzenie prochów Napoleona”, написаний майже повністю анапестовим 3-стоповим рядком, тобто 10-складовиком 4+6; інколи з’являється тут інший з двох основних варіантів 10₄ – трохеїчний. Змішування обох варіантів стане характерним для кількарядкових переліків 10-складовика 4+6 в нерегулярному вірші пізніх драм Ю. Словацького. Наприклад:

NIEWOLNIK

Przynieś, bracie, wody na ten gradyn, t

Polać kwiaty.

DON FERNAND

O wodę prosicie? - an

O, jak dobrze! jak dobrze! że do mnie, an

Który z wami smętnie życie wiodę, t

Udajecie się, bracia, po wodę. an

Л. Пщоловська доходить такого висновку: „Відтоді 10-складовик 4+6 буде використовуватися більшістю поетів власне в такій „дворитмованій” формі” [208, с. 214-215].

Як відомо, дактиль (Дбц) пов’язаний з силабо-тонічним відповідником гекзаметра. В українській поезії апробував дактило-хореїчну імітацію гекзаметра К.Думитрашко в поетичному творі „Жабомишодраківка”, та М. Костомаров у творах „Пантікапея”(переспів „Еллади”), „Співець Митуса”.

За даними М. Гаспарова, щодо російської літератури, „імітація античного вірша в цей період найбільш бідна. Гекзаметр [...] відмовляється від гри дактилів і хореїв і спрощується до правильного 6-ст. дактиля: так Нікітін пише ідилію „Лісник і його внук”. [...] Щербін чергує 6-ст. дактиль з 5-ст. дактилем (явна асоціація з гекзаметрами і пентаметрами елегійного

дистиху), створюються різноманітні деривати гекзаметра – 6-ст. анапест [...] чи 5-ст. дактиль. [...] Єдиний поет, який продовжував традиційне направлення гекзаметрів з дактило-хореїчним укладом гекзаметра – Фет”[40, с. 199-200].

Не оминули гекзаметра і польські поети. За даними Л. Пщоловської, „перші кроки в цьому напрямку зробили теоретики Ю. Круліковський та Ю. Ельснер. Обое вказують на німецьку та італійську поезію, в якій вже давно користувалися гекзаметром наголошеним, побудованим з дактилів і хореїв” [208, с. 217].

Аналог античного розміру застосував, зокрема, Ц. Норвід у вірші „Bema pamięci rapsod żałobny”. У ритмі гекзаметру посувається похоронний кондуїт сучасного народного героя, що передає повільний і урочистий обрядовий похід за тілом праслов’янського бійця. У такому контексті гекзаметр створює ореол героїчної піднесеності:

Czemu, Cieniu, odjeżdżasz, ręce złamawszy na pancierz
Przy pochodniach, co skrami grają około twych kolan?
-Miecz wawrzynem zielony i gromnic płakaniem dziś polan,
Rwie się sokół i koń twój podrywa stopę jak tancerz [208, с. 219].

Більшість українських творів, написаних у 40-х – 50-х роках XIX століття, мають строфічний характер. 44,3 % творів – астрофічні. Серед строф найпоширенішим є катрен. 66,2% творів періоду має саме таку строфічну будову.

В російській поезії другої третини XIX століття частка строфічних творів сягає 57,2 %, а творів з катренною будовою – більше 70% [29, с. 303]; в українській поезії середини XIX століття частка катренних творів хоч і менша, однак різниця не є суттєвою, лише 3,9%.

У польській літературі до катренної будови творів часто зверталися А. Міцкевич, Ц. Норвід, дещо рідше – Ю. Словацький. Звичним залишається катрен і для інших польських поетів.

За даними Л. Пщоловської, у ХІХ ст. у польській поезії з'являється сонет. А. Міцкевич, який „воскресив” його (за висловом Л. Пщоловської) у 20-і роки, використав у сонеті не петрарківський 11-складовик, а 13-складовий вірш (7 + 6). Як зазначає Л. Пщоловська, „можливо, йшлося про більший мовний вміст довшого розміру. Завдяки величезній популярності сонетів Міцкевича, 13-складовик став формою переважної більшості творів цього жанру, що були написані протягом кільканадцяти наступних років” [208, с. 219].

Творчість саме А. Міцкевича передувала появі сонета і в українській поезії. Проте авторитет польського поета не нав'язав 13-складовий вірш українському сонету. У єдиному циклі з трьох сонетів М. Устияновича „До неї — безнадійної” поет пробував поєднати 13- та 12-складові рядки, запозичивши, при цьому, лише ідею та назви віршів у польського поета. Щоправда і А. Міцкевич „чистоту” 13-складовика повністю не витримав, оскільки в канву його 13-складового силабічного вірша спорадично вплітаються 14- та 15-складові рядки.

У 40-х – 50-х роках ХІХ століття до цієї строфи звертаються і російські поети. За словами М. Гаспарова, „хвиля романтичних пошуків не зразу відійшла в 1840 – 1850-х рр.: сплеск найбільшої форми європейської романтичної лірики, сонета, припадає в Росії на 1857 р.: це цикл А. Григор'єва „Титани” (7 сонетів, всі, окрім одного, за різними схемами римування) і поема „Venezia La Bella” (48 строф у формі сонетів abababababcdcdee) [40, с. 209]. Однак, як стверджує дослідник, „продовжувачів у нього (сонета П.І.) не було” [40, с. 209].

Середина ХІХ століття – період стабілізації російської рими. М. Гаспаров зауважує, що „різносторонні пошуки попереднього періоду закінчені; [...] експерименти з неточними чоловічими відкритими („тоскитвои”) різко обриваються у Майкова близько 1845 р. вони скорочуються у п'ятеро, а у Тургенєва – удесятеро. Об'єктом розробки залишаються, по-

перше, приблизна і, по-друге, дактилічна рими, які з'явилися у попередньому періоді” [40, с. 200].

В українському віршуванні 40 – 50-х років XIX століття „пальму першості” й надалі утримують точні рими. Маловживаною залишається неточна рима. Приблизних рим значно більше, аніж неточних.

У даний період як у російській, так і в українській поезії в часи романтизму стає звичною дактилічна рима. Часто ігнорується правило альтернансу. Нерідко трапляються твори з однорідними римами. Частка дактилічних закінчень усередньому становить близько 30%. В українській силабічній поезії фіксуються твори з постійною жіночою римою (на відміну від російської поезії), хоча вона і не відновила обов'язковий статус у силабіці. Натомість твори з постійними чоловічими клаузулами поодинокі.

У польській романтичній поезії панівні позиції займає жіноча рима. В окремих випадках можна засвідчити чоловічі закінчення у творчості Ю. Словацького. Однак поет намагався, щоб чоловічі рими були закритими, очевидно, задля співзвучності більшої кількості звуків.

Отже 40-ві – 50-ті роки XIX століття стали помітним етапом розвитку української поезії. Намагання українськими поетами-романтиками розширити жанрово-стилістичне розмаїття своїх творів збагатили і їх форму.

Звичайно, польська та російська поезії середини XIX століття суттєво збагатили метричний та строфічний репертуар українських поетів, однак, українська поезія також залишила в них свій слід, у розвиткові російської поезії зокрема. При цьому зразком слугували як версифікаційні засоби інших літератур, так і українські зразки.

ВИСНОВКИ

Аналіз українського поетичного матеріалу 40-х – 50-х років XIX ст. у зрізі метрики, ритміки, строфіки та римування дає можливість дійти певних висновків.

У 40-ві та 50-ті роки українські поети вдавалися до силабічного та силабо-тонічного віршування. Частка силабічних форм у поезії 40-х років сягала 65%, а у 50-х роках вона зменшується до 47%. У 40-і роки твори із силабо-тонічним ритмом складали 35%, у 50-і – 53%.

Серед української силабо-тоніки середини XIX століття найпопулярнішими були двоскладові розміри: 92% у 40-х роках та 83,1% – у 50-х. Серед монорозмірних найулюбленішим метром в обидва десятиліття був ямб. Такі форми характерні для 64% усіх монорозмірних творів 40-х років і 77,8% - 50-х років.

Домінуючі позиції посідав чотиристоповий ямб. Частка Я4 від усіх ямбічних творів становила 81% у 40-і роки і 77% – у 50-ті. Назвемо основні характеристики чористопового ямба: усереднена кількість повнонаголошених рядків у 40-і роки становила 27,5%, у 50-і – 28,95%. Процент рядків з позасхемними наголосами становить 3,2% і 4,2% відповідно. У 40-і роки 4-стоповик з „традиційним” ритмом характерний для 70%, решта 30% мали „архаїчний ритм”. У 50-х роках „традиційний” ритм був властивий для усіх Я4 поетичних творів.

До 5-стопового ямба у романтичних творах поети зверталися дуже рідко – 3,5%. Його фіксуємо у 40-х роках у поезіях О. Корсуна „Рідна сторона”, К. Думитрашка „Змій” та драмі М. Костомарова „Переяславська ніч”. Основні характеристики п’ятистопового ямба такі: кількість повнонаголошених рядків 20,9%. Усереднена кількість версів з позасхемними наголосами – 20,9%. Загалом відсоток віршів, укладених альтерованим та „зростаючим” ритмом, становить 66,7 та 33,3.

До Ябц у творах поети зверталися лише у 50-х роках. Сегмент таких творів становить лише 8%. Його фіксуємо тільки у поезії П. Гулака-Артемівського та О. Духновича. Кількість рядків із позасхемними наголосами становила 2,3%. Для Ябц П. Гулака-Артемовського характерний „альтернуючий” ритм. Поезія О. Духновича представлена симетричним двочленним видом.

Серед ямбічних розмірів використовувались різнорозмірні впорядковані та неупорядковані різностоповики. Процент врегульованих різностоповиків у 40-і роки склав 2 від усіх ямбів, у 50-і – 1,7. Зразком „німецького” урегульованого різностопового ямба в українській поезії 40-х років є твір І. Гушалевича „Введеніє” зі схемою Я4344. Схема Я545444 характерна поезії „Родимії поля” цього ж автора. У 50-і роки різностоповим урегульованим ямбом (Я223) укладено твори П. Гулака-Артемовського „Ну, вже таки” та „Сину моєму”.

Частка неупорядкованих ямбів у 40-і роки становила 23%, у 50-і – 33%. Найчастіше нерегульовані ямбічні структури ставали основою ритму у байках Л. Глібова та поетичних творах П. Гулака-Артемовського, О. Рудиковського, К. Думитрашка, М. Петренка, П. Кореницького, С. Писаревського та П. Писаревського. Найчастіше поети удавалися до схеми Я2-6, Я3-6, Я4-6.

Хореїчні форми характерні для 38,7% усіх монорозмірних творів 40-х років і 24% - 50-х.

У 40-х роках О. Бодянський апробував хореїчний двостоповик. Це єдиний зразок Х2 за два десятиліття.

Найбільше хореїчних віршів укладено чотиристоповиком. Віршовані твори з ритмом Х4 характерні для 84% хореїчних поезій 40-х років. У 50-х роках ним укладено лише 5,3% творів. Основні характеристики Х4 такі: процент рядків з позасхемними наголосами становив 7,6 у 40-ві роки, 5,4 – у 50-і. У 40-ві роки 78,5% творів становили хореїчні чотиристоповики з

„традиційним” ритмом. „Архаїчний” ритм характерний для 21,5% поезій. У 50-і роки 75% хореїчних поезій представлені „традиційним” ритмом, 25% – „архаїчним”. Різниця між наголошуваністю сильної II та слабкої I стопи у хореїчних чотиристоповиках 40-х років становила 49%, у 50-х – 34,9%.

Серед хореїчних розмірів застосовувалися впорядковані різностоповики, частка яких у 40-х роках склала 12%, від усіх хореїв, у 50-і – 17,8%. Серед урегульованих різностопових хореїв найчастіше використовувались чергування 4-и та 3-и стопових рядків. Частка X4343 у 40-і роки сягла 100%. У 50-і роки поети не використовували цієї схеми, однак автори удалися до інших, таких як X443443 та X4141.

Частка трискладовиків у метричному репертуарі 40-х років становила 8% від усіх силабо-тонічних творів, у 50-і роки – 8,2%.

У 40-і роки серед трискладовиків панує Амф4 66,7%, у 50-і – 35%. Частка рядків із позасхемним наголосом – 7,5%. Атонацій немає.

Амф2 характерний для поезії „Марусенько мила” М. Шашкевича (40-і роки) та віршів „Могила”, „Przywitanie”, „Kuracja od oczy” („Лікування очей”) С. Руданського (50-і роки). Кількість рядків з понадсхемними наголосами становила 2,3% та 1,8% відповідно.

Розмір Амф3 характерний для вірша „Бодай тебе” С. Руданського. М. Устиянович удався до урегульованого різностопового трискладовика Амф223223 у поезії „Бідна”. Форма Амф4343 властива віршеві „Піснь опришків” цього ж автора.

Ритмом Ан2 характеризується поезія „Нехай гнеться лоза” С. Руданського. Відсоток рядків з позасхемним наголосом становить 6,7.

Анапестом 223 укладено твори „Поминки” К. Думитрашка та „На згадування Климовського” Я. Щоголева. Відсоток обтяжень – 7,8. Кількість рядків з атонаціями – 3,2%.

Фіксуємо кілька творів з використанням „думового” вірша. До нього зверталися у хроніці „Україна” П. Куліш та Т. Шевченко у своїх творах „У

неділеньку у святую” і „У неділеньку та ранесенько”. Верлібром вважають Шевченків твір „Молитва Йеремии Пророка, Отца наши согреша, и несть их”. До так званого силабо-тонічного логаета зараховуємо пісню С. Руданського „Голе – голе моє поле” зі структурною схемою X4444Aн2X4. Силабо-тонічним відповідником гекзаметра, укладено поетичний твір К. Думитрашка „Жабомишодраківка” та твори М. Костомарова „Пантікапея” та „Співець Митуса”.

Силабо-тонічні ПК у 40-і роки були властиві 0,7% усіх силабо-тонічних творів, у 50-і – таких віршів не фіксуємо.

Силабічна будова характерна для 65% усіх віршованих текстів 40-х років і 47,1% – 50-х. Превалювали різнорозмірні твори – 85,7% і 87,1% відповідно. Серед монорозмірних автори використали 14-складовик у варіанті $(8+6) \times 2$ і М. Макаровський у поемі „Наталя”, М. Шашкевич у вірші „Думка”, О. Павлович у творах „Горо мила, маковицьо, ти Русинів мати”, П...а з К. „Прилетіла зозуленька, та й стала кувати” (40-і) та О. Павлович у творах „Крутий баран” і „Руський соловій”, О. Духнович у вірші „Отечество” (50-і). Апробували поети 11-складовик, найчастіше зі схемою 5+6. На його долю припадає 7,2% усіх монорозмірних поезій 40-х років і 7,7% – 50-х.

Більше поезій мали ритм 12-складовика – 8,9% у 40-х роках. У 50-і роки його використав О. Павлович у віршах „Думка над маковицградом” та „Смутяться, вздыхають людкове бідненькі”. 13-складовиком укладено твори Т. Шевченка „Ой одна, одна”, „За байраком байрак” та вірш О. Паловича „Паліночко, палінко, палінчисько бридка”.

Улюбленим був також і 8-складовий силабічний вірш, найчастіше зі схемою 4+4. Частка 8-складовика становить 11,3% від усіх монорозмірних поезій 40-х років та 15,4% - 50-х. Украй малою була частка 5-, 6-, 7-, 9 та 10-складовика.

Частка різноскладових силабічних творів становила 60,5% у 40-і роки та 74,5% – у 50-і. Найбільший сегмент творів складали упорядковані різноскладовики: 72,2% (від усіх силабічних різноскладовиків) (40-і роки), 75,6% – 50-і. „Пальму першості” традиційно утримували 14-складовики зі схемою 8,6,8,6. Частка віршів з таким ритмом у 40-і роки сягала 45,7%, у 50-і – 34,5%. Нерідко звертались українські поети і до 13-складовиків зі структурними схемами 8,5,8,5 та 7,6,7,6. Також українські автори використали й низку інших схем: 8,7,8,7; 8,8,7,7; 10,7,10,7; 10,8,10,8; 10,9,10,9; 11,8,11,8 та ін.

Силабічні ПК становили – 17,5% у 40-і роки та 28,3% – в 50-і роки. Частка різносистемних (силабічні розміри з силабо-тонічними і навпаки) поліметричних творів – 28,6% (40-і) і 48,6% (50-і).

В окреслений період домінували строфічні твори, частка яких становила 55% у 40-і роки і 56,4% у 50-і.

Улюбленою сторофою поетів 40-х – 50-х років XIX століття був катрен, частка якого становила 58,7% у 40-і роки та 64,25% у 50-і із різноманітними схемами римування.

Дворядкова будова властива для поетичного доробку О. Павловича (1/4 поетичних творів поета) та одного молитословного дистиха В. Ферлеєвича. У дистихах поети застосовували здебільшого римування парокситонних (АА), рідше окситонних (аа) закінчень.

Терцетна будова характерна для творів К. Думитрашка, Я. Щоголева та вірша О. Паловича „Піснь маковичанина”. У них представлені такі схеми римування: ааВ та ААВ відповідно.

П’ятирядкові строфи характерні для поезії В. Ферлеєвича (29% від усіх строфічних творів поета) та однієї поезії О. Духновича „Поздравленіє”. У п’ятивіршах були використані такі схеми римування: Ааа□а□В, ааввС, ААВВс, ааввс.

Шестирядники характерні для байки П. Кореницького „Панько та Верства”. Ним укладено поезії М. Устияновича „Гей, гей, милий Боже!”, „До матері руської” та „Крася”; І. Гушалевича „Бурлак”, „Де єсть руська отчина” та „Родимії поля”; С. Руданського „Дивний бик”; П. Гулака-Артемівського „Ну вже таки”, „Сыну моєму” та „На победы...”; О. Духновича „Жаба” та „Поменик”; М. Устиянович „Бідна”. Застосовувались такі схеми римування: ааВссВ, ААвССв, ААвссв, ААВССВ, АВССВВ, ААВВСС, АВАВСС, АВсАВс.

Українці рідко удавалися українські автори до 7-ми, 8-ми, 10-ти та дванадцятирядкових строф, як правило, це були одиничні твори.

У 50-ті роки українські поети починають експериментувати і з твердими строфічними формами. До сонета удався М. Устиянович в поезії „До неї – безнадійної”.

Астрофічні поезії становили 45% від усіх віршів періоду у 40-і роки і 43,6% – у 50-і.

У цей період превалювала точна рима – 75,8% усіх рим 40-х років і 83,8% – 50-х. На приблизні припало 14,4% та 11,3%. Неточних – 9,8% і 5%. Серед однограматичних рим першість належить дієслівним – 32,3% (40-і роки) та 28% (50-і).

У результаті розгляду метрики, ритміки, строфіки, римування і особливостей рими поетів Східної та Західної України 40-х – 50-х років XIX століття одержано статистичні дані, які не лише доповнюють наше уявлення про українську версифікацію окресленого періоду, а й чимало додають до загальної картини розвитку української версифікації XIX століття загалом.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Айзеншток І. До перебування Міцкевича на Україні (Адам Міцкевич і П. Гулак-Артемівський) / Ієремія Айзеншток // Міжслов'янські літературні взаємини. – Кн. І. – К., 1958. – С. 97 – 110.
2. Айзеншток І. Українські пропілеї / Ієремія Айзеншток. – Т. І. – К.: ДВУ, 1928. – 458 с.
3. Белый А. Символизм: Книга статей / Андрей Белый. – М.: Мусагет, 1910. – 395 с.
4. Бельская Л.Л. О полиметрии и полиморфности (на материале поэзии С.Есенина) / Л.Л. Бельская // Проблемы теории стиха. – Ленинград: Наука, 1984. – С. 99 – 109.
5. Білецький Л. Основи української літературно-наукової критики / Леонід Білецький [навч. посібник]. – К.: Либідь, 1998. – 408 с.
6. Близнюк А. Системи віршування: [навч. посібник] / А.Близнюк – Житомир, 1998. – 43 с.
7. Бовсунівська Т. Основи теорії літературних жанрів : [монографія] / Т. В. Бовсунівська. – К. : ВПЦ „Київський ун-т”, 2008. – 519 с.
8. Бовсунівська Т. Історія української естетики першої половини ХІХ століття / Т.В. Бовсунівська. – К., 2001. – 344 с.
9. Боровиковський Л. Повне збір. тв. / Левко Боровиковський. – К.: Наук. думка, 1967. – 280 с.
10. Булахівський Л. Курс русского литературного языка : [учеб. пособие] / Л. А. Булахівський. – К.: Рад. школа, 1935. – 308 с.
11. Бунчук Б. „Праведная душе, прийми мою мову...” (Початки української силабо-тоніки та віршування І.Котляревського) / Борис Бунчук // Науковий вісник Чернівецького університету : [зб. наук. пр]. – Вип. 52 – 53. Слов'янська філологія. – Чернівці. – 1999. – С. 17 – 29.

12. Бунчук Б. Віршування Івана Франка: [монографія] / Борис Бунчук. – Чернівці : Рута, 2000. – 308 с.
13. Бунчук Б. Віршування Михайла Старицького : [навч. посібник] / Борис Бунчук. – Чернівці : Рута, 2004. – 48 с.
14. Бунчук Б. Еволюція віршування Пантелеймона Куліша : [навч. посібник] / Борис Бунчук. – Чернівці : Рута, 2004. – 48 с.
15. Бунчук Б. Розвиток версифікації Івана Франка : [навч. посібник] / Борис Бунчук. – Чернівці : Рута, 2002. – 188 с.
16. Бунчук Б. Федьковичеві відлуння в поезії І. Франка (аспект форми) / Борис Бунчук // Науковий вісник Чернівецького університету : [зб. наук. пр]. – Вип. 274 – 275. Слов'янська філологія. – Чернівці. – 2005. – С. 65 – 69.
17. Бунчук Б. Юрій Федькович та Іван Франко: перегук віршової форми / Борис Бунчук // Буковинський журнал. – 2000. – Ч. 1–2. – С. 214 – 219.
18. Бунчук Б. Про форму поетичних творів Г.Сковороди / Борис Бунчук // Біблія і культура: [зб. наук. статей]. – Вип. 1. – Чернівці: Рута, 2000. – С. 98-103.
19. Бунчук Б. З історії українського гекзаметра ХІХ століття (власне гекзаметричні форми) / Борис Бунчук, Ірена Штаєр // Spheres of Culture. Volume XII. – Lublin, 2015 – P. 55–64
20. Бурлеск і травестія в українській літературі першої половини ХІХ ст. – К.: Держлітвидав України, 1959. – 600 с.
21. Введение в литературоведение / Г. Н. Пospelов, П. А. Николаев, И. Ф. Волков и др. ; [под ред. Г. Н. Пospelова]. – 2-е изд., доп. – М. : Высшая школа, 1983. – 327 с.
22. Введение в литературоведение. Литературное произведение: Основные понятия и термины / Л. Чернец, В. Хализев, С. Бройтман и др. ; [под ред. Л. Чернец]. – М., 1999. – 556 с.
23. Вєрвєс Г. Адам Міцкевич в українській літературі / Г.Д. Вєрвєс . – К.: Держлітвидав, 1955. – 280 с.

24. Вєрвєс Г. Головні проблеми українсько-польських літературних взаємин XIX ст. / Г.Д.Вєрвєс. – К.: Вид-во АН УРСР, 1958. – 48 с.
25. Вєрвєс Г. Польська література і Україна: [літ.-крит. нариси] / Г.Д.Вєрвєс. – К.: Рад. письменник, 1985. – 381 с.
26. Вєрсифікація: Теорія і практика віршування: [навч. посібник. автори Г. Ф. Семенюк, А. Б. Гуля, О. Є. Бондарєва]. – К.: Видавничо-поліграфічний центр „Київський університет”, 2003. – 258 с.
27. Вінок Маркіянові Шашкевичу: Поезії, статті, виступи, хроніка. / Передм. та приміт. М.Й.Шалати; Упоряд.: Р.М.Лубківський, М.Й.Шалата. – К.: Рад. письменник, 1987. – 221 с.
28. Водяна П. Основи віршування: [навч. посібник.] / П.М.Водяна. – Миколаїв: МДПУ, 2002. – 92 с.
29. Волинський П. Шевченків вірш / П. К. Волинський // Світова велич Шевченка. [Зб. матеріалів про творчість Т. Г. Шевченка]. В трьох томах. – Т. 2. – К.: Держлітвидав України, 1963. – С. 443 – 468.
30. Волинський П. Основи теорії літератури: вступ до літературознавства / Петро Волинський. – Вид. 2-е, випр. і доповн. – К. : Рад. школа, 1967. – 366 с.
31. Волинський П. Український романтизм у зв'язку з розвитком романтизму в слов'янських літературах / Петро Волинський // З творчого доробку. – К., 1973. – С. 39 – 81.
32. Волков А., Иванюк Б., Червинская О. Анализ поэтического текста. [учеб. пособие для студ. филолог. спец. ун-тов] / А.Р.Волков, Б.П.Иванюк, О.В.Червинская. – К.: УМК ВО, 1992. – 278 с.
33. Гаврилюк Н. Український поліметричний вірш / Надія Гаврилюк. – К. : Фенікс, 2009. – 250 с.
34. Гаврилюк Н. Український поліметричний вірш: тенденції розвитку / Надія Гаврилюк // Слово і Час. – 2006. – № 11. – С. 12.

35. Галич О., Назарець В., Васильєв Є. Теорія літератури: Підручник / За наук. ред. О.Галича – 2-ге вид., стереотип. – К.: Либідь, 2005. – 488 с.
36. Гаспаров М. „Снова тучи надо мною...”: Методика анализа / М. Л. Гаспаров // Избранные труды. Т. II. О стихах. – М. : Языки русской литературы. – 1997. – 504 с. – С. 9 – 20.
37. Гаспаров М. Избранные труды : в 4 т. / М. Л. Гаспаров. – М. : Языки славянских культур, 1997. – Т. 1. – 662 с.; – Т. 2. – 504 с.; – Т. 3. – 608 с.; 2012. – Т. 4. – 720 с.
38. Гаспаров М. Метр и смысл / М. Л. Гаспаров. – М. : Российский гос. гуманитар. ун-т, 1999. – 298 с.
39. Гаспаров М. Очерк истории европейского стиха / М. Л. Гаспаров. – М. : Наука, 1989. – 304 с.
40. Гаспаров М. Очерк истории русского стиха / М. Л. Гаспаров. – М. : Наука, 1984. – 314 с.
41. Гаспаров М. Посвящение / М. Л. Гаспаров // Литературный энциклопедический словарь [под общ. ред. В. М. Кожевникова и П. А. Николаева]. – М. : Советская Энциклопедия, 1987. – С. 290.
42. Гаспаров М. Русские стихи 1890-х-1925-го годов в комментариях / М. Л. Гаспаров. – М. : Высшая школа, 1993. – 272 с.
43. Гаспаров М. Современный русский стих. Метрика и ритмика / М. Л. Гаспаров. – М. : Наука, 1974. – 487 с.
44. Гаспаров М. Это случилось в последние годы могучего Рима : Дериваты гексаметра : детализация метра / М. Л. Гаспаров // Метр и смысл. Об одном из механизмов культурной памяти. – М. : РГГУ, 1999. – С. 217-237.
45. Гаспаров М. Материалы к ритмике русского четырехстопного ямба XVIII века / М.Л.Гаспаров // Гаспаров М.Л. Избранные труды. – Т. III. О стихе. – М.: Языки русской культуры, 1997. – С. 158 – 179.
46. Гаспаров М. Русский былинный стих / М.Л.Гаспаров // Исследования по теории стиха. – Ленинград: Наука, 1978. – С. 3 – 47.

47. Гаспаров М. Русский силлабический тринадцатисложник // Гаспаров М.Л. Избранные труды. – Т. III. О стихе. – М.: Языки русской культуры, 1997. – С. 132 – 157.
48. Гиршман М. Стихотворная речь // Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении: В 3 т. – Т. 3. – М.: Наука, 1965. – С. 317 – 393.
49. Глібов Л. Байки і вірші / Леонід Глібов. – К.: Радянський письменник, 1959. – 504 с.
50. Гнатюк М. Українська поема першої половини ХІХ століття: Проблеми розвитку жанру / М.П.Гнатюк. – К.: Вища школа, 1975. – 168 с.
51. Гончар О. Українська література передшевченківського періоду і фольклор / О.Гончар. – К.: Наук. думка, 1982. – 312 с.
52. Гулак-Артемівський П. Поезії / П.П.Гулак-Артемівський. – К.: Дніпро, 1989. – 262 с.
53. Гулак-Артемівський П. Твори / П.П.Гулак-Артемівський. – К.: Дніпро, 1978. – 160 с.
54. Гулак-Артемівський П., Гребінка Є. Поетичні твори. Повісті та оповідання / П.П.Гулак-Артемівський, Є.П.Гребінка. – К.: Наук. думка, 1984. – 608 с.
55. Данилко П. Утвердження форми сонета в українській поезії (І. Франко – М. Рильський) / П.Ю.Данилко // Праці Одеськ. держ. ун-ту. – Вип. II. – Одеса: Вид-во Одес. ун-ту, 1958. – С. 127 – 146.
56. Деркач Б. Крилов і розвиток жанру байки в українській дожовтневій літературі / Б.А.Деркач [відп. Ред. Є.С.Шабліовський] . – К., 1977. – С. 80 – 180.
57. Деркач Б. П.П. Білецький-Носенко. Життя і творчість. / Б.А.Деркач– К.: Наук. думка, 1988. – 227 с.
58. Дешиця М. Малий український церковно-історичний словник М. Дешиця. – К.: Основа, 1994. – 153 с.

59. Добрянський А. Особливості форми сонета (Віршовий розмір) / А.М.Добрянський // Матеріали ХІХ наук. сесії [ЧДУ]. Секція філол. наук. – Чернівці, 1963. – С. 59 – 61.
60. Добрянський А. Становлення форми сонета в українській літературі / А.М.Добрянський // Вопросы литературоведения и языкознания: Сборник аспирантских работ. – Изд-во Львовского ун-та, 1964. – С. 169 – 177.
61. Довгалецький М. Поетика (Сад поетичний) / Митрофан Довгалецький. – К.: Мистецтво, 1973. – 435 с.
62. Домбровський В. Українська стилістика й ритміка. Українська поетика [фотопередрук. з Перемишл. вид. 1923 і 1924 рр] / В. Домбровський. – Мюнхен, 1993. – IV, 178 с.
63. Духнович О. В. Твори. В 4-х т. / О. В. Духнович. — Братіслава-Пряшів: Словацьке педагогічне видавництво, 1968 — Т. 1. — 789 с.
64. Євшан М. Критика; Літературознавство; Естетика / Микола Євшан [упор. Н.Шумило]. – К.: Основа, 1998. – 658 с.
65. Євшан М. Під прапором мистецтва : [літературно-критичні статті] / Микола Євшан. – К. : Друкарня акц. т-ва „Петр Барський”, 1910. – 109 с.
66. Єфремов С. Історія українського письменства / С. О. Єфремов. – К. : Феміна, 1995. – 688 с
67. Жирмунский В. Из истории западноевропейских литератур / В.М.Жирмунский. – Ленинград: Наука, 1981. – 302 с.
68. Жирмунский В. Теория стиха / В.М.Жирмунский. – Ленинград: Сов. писатель, 1975. – 664 с.
69. Жулинський М. Від традицій ХІХ століття до ранніх пошуків ХХ та Іван Франко / М.Г.Жулинський // Сучасність. – 1991. – № 5. – С. 19 – 27.
70. Забіла В., Петренко М. Поезії / В.Забіла, М.Петренко [вірші]. – К.: Рад. письменник, 1960. – 215 с.

71. Загул Д. Поетика: Підручник по теорії поезії / Дмитро Загул. – К.: Спілка, 1923. – 220 с.
72. Зеров М. Твори: У 2 т. / Микола Зеров. – К.: Дніро, 1990. – Т. 2. – 601 с.
73. Иваньо И. Очерк развития эстетической мысли Украины / И. Иваньо. – М.: Искусство, 1981. – 423 с.
74. Илюшин А. Русское стихосложение / А.А.Илюшин. – М.: Высш. шк., 1988. – 166 с.
75. Илюшин А. О метрике силлабо-тонического стиха / А. А. Илюшин // Сов. славяноведение. – 1986. – № 5. – С. 49 – 56.
76. Исследование по теории стиха / [Отв. ред. В.Е.Холшевников]. – Ленинград: Наука. Ленинград. отд-ние, 1978. – 232 с.
77. І прадіди в струнах бандури живуть [Текст] : українська романтична поезія першої половини ХІХст.: збірник для серед. та ст. шк. віку / упоряд., передм. та біогр. довідки П. Хропко. – К.: Веселка, 1995. – 239 с.
78. І.П. Котляревський у критиці та документах [текст]: зб. ст., рецензій, висловлювань / [упоряд., вступ. ст. та прим. А. Залашка]. – К.: Держлітвидав, 1959. – 214 с.
79. Іван Котляревський у документах, спогадах, дослідженнях[текст] / [упоряд., підготов. текстів, вступ. ст. та прим. Анатолія Залашка]. – К.: Дніпро, 1969. – 631 с.
80. Іван Петрович Котляревський: Життя і творчість в ілюстраціях і документах / Котляревський І.П. – К.: Рад. школа, 1961. – 193 с.
81. Івашків В. Українська романтична драма 30 – 80-х років ХІХ ст./ Василь Івашків – К.: Наук. думка, 1990. – 142 с.
82. Історія української літератури: У 8 т. / редкол.: Є. П. Кирилюк (голова) [та ін.]. – К.: Наук. думка, 1967. – Т. 2. – 484 с.
83. Історія української літератури (перші десятиріччя ХІХ ст.) / П.П.Хропко [та ін.]. – К.: Либідь, 1992. – 512 с.

84. Історія української літератури ХІХ століття : у 3 кн.: навч. посіб. / М. П. Бондар, Т. І. Гундорова, Н. В. Левчик [та ін.]; за ред. М. Т. Яценка. – К.: Либідь, 1997. – Кн. 3. – 432 с.
85. Історія української літератури ХІХ століття: у 2 кн.: підруч. / М. Г. Жулинський, М. П. Бондар, Т. І. Гундорова [та ін.]; за ред. акад. М. Г. Жулинського. – К.: Либідь, 2006. – Кн. 2. – 712 с.
86. Історія української літературної критики: Дожовтневий період / М.Д.Бернштейн, Н.Л.Калениченко, П.М.Федченко та ін..; Відп. ред. П.М.Федченко. – К.: Наук. думка, 1988. – 456 с.
87. Камінчук О. Художній дискурс української поезії кінця ХІХ – початку ХХ ст. : [монографія] / Ольга Камінчук. – К. : Педагогічна думка, 2009. – 352 с.
88. Калачева С. Эволюция русского стиха / С.В.Калачева. – М.: Изд-во Московск. ун-та, 1986. – 263 с.
89. Качуровський І. Метрика / Ігор Качуровський. – К. : Либідь, 1994. – 120 с.
90. Качуровський І. Основи аналізу мовних форм (Стилістика): Фігури і тропи / І. Качуровський. – Мюнхен ; Ніжин, 1994. – 135 с.
91. Качуровський І. Строфіка / Ігор Качуровський. – Мюнхен : Інститут літератури ім. Михайла Ореста, 1967. – 360 с.
92. Качуровський І. Фоніка / Ігор Качуровський. – К. : Либідь, 1994. – 105 с.
93. Кирчів Р. У творчій співдружності. (Українсько-польські літературні зв'язки) / Р.Ф. Кирчів. – К.: Знання, 1971. – 48 с.
94. Кирчів Р. Український фольклор у польській літературі. (Період романтизму) / Р.Ф.Кирчів. – К.: Наук. думка, 1971. – 275 с.
95. Ковалевський В. Рима. Ритмічні засоби українського вірша / В.В.Ковалевський. – К.: Рад. письменник, 1965. – 286 с.
96. Ковалевський В. Ритмічні засоби українського літературного вірша. Спроба систематики / В.В.Ковалевський. – К.: Рад. письменник, 1960. – 235 с.

97. Колесса Ф. Про віршову форму поезій Маркіяна Шашкевича / Філарет Колесса // Фольклористичні праці. – К., 1970. – С. 347 – 363.
98. Комаринець Т. Ідейно-естетичні основи українського романтизму / Комаринець Т.І. – Львів: Вища школа, 1983. – 223 с.
99. Коптілов В.В. І.П. Котляревський – реформатор українського віршування (Рима і ритміка „Енеїди”) / В.В.Коптілов // Мовознавство. – 1998. – № 6. – С. 12 – 21.
100. Костенко Н. Про 12₆-11₆-складовий вірш Т. Г. Шевченка / Наталія Костенко // Віршознавчий семінар: присвячується пам'яті Галини Кіндратівни Сидоренко : Зб. наук. праць та спогадів / Упорядники Н. В. Костенко, Є. І. Ветрова, Я. В. Ходаківська. – К. : ВПЦ „Київський університет”, 2008. – 104 с.
101. Костенко Н. Метричний довідник до віршів Тараса Шевченка: Методична розробка з курсу віршознавства / Н.В.Костенко. – К.: Київський університет, 1994. – 39 с.
102. Костенко Н. Поетика Павла Тичини: Особливості віршування / Н.В.Костенко. – К.: Вища школа, 1982. – 253 с.
103. Костенко Н. Українське віршування ХХ століття : [навч. посібник] / Н. В. Костенко. – 2-ге вид., випр. і доповнене – К. : Видавничо-поліграфічний центр „Київський університет”, 2006. – 287 с.
104. Костенко Н. Про риму і строфіку Шевченка / Н.В.Костенко // Слово і час. – 2011. – № 1 – С. 23 – 41.
105. Костомаров М. Твори: В 2 т. – Т. 2 / М.І.Костомаров. – К.: Дніпро, 1967. – 450 с.
106. Костомаров М. Твори: У 2 т. – Т. 1: Поезії. Драми. Оповідання / М.І.Костомаров. – К.: Дніпро, 1990. – 544 с.
107. Котляревський І. Поетичні твори. Драматичні твори. Листи / І.П.Котляревський.– К.: Наук. думка, 1982. – 320 с.

108. Кудряшова О. Поетика Грицька Чупринки (образна система, метрика, риміка, строфіка, фоніка) : автореф. дис. на здобуття наук. ступення канд. філол. наук : спец. 10.01.06 „Теорія літератури” / Оксана Валентинівна Кудряшова. – К., 2007. – 20 с
109. Куліш П. Погляд на українську словесність / П.О.Куліш // Твори: В 2 т. – Т. 2. – К., 1989. – 586 с.
110. Куліш Пантелеймон / П.О.Куліш // Твори : У 2 т. – 2-ге видання. – К.: Наук. думка, 1998. – Т. 1. – 750 с.
111. Лексикон загального та порівняльного літературознавства / [за ред. А. Волкова та ін.]. – Чернівці : Золоті литаври, 2001. – 636 с.
112. Лесин В., Пулинець О. Словник літературознавчих термінів / В.М.Лесин, О.С.Пулинець. – К.: Рад. школа, 1971. – 487 с.
113. Лесик В. В. Із спостережень над ритмікою поезій Якова Щоголева / В. В. Лесик // Питання художньої майстерності в творах українських письменників. – Львів : Львів. ун-т, 1958. – С. 76 – 88.
114. Літературознавча енциклопедія : в 2-х т. / автор-укладач Ю. І. Ковалів. – К. : Академія, 2007.
115. Літературознавчий словник-довідник / За ред. Р. Т. Гром'яка, Ю. І. Коваліва, В. І. Теремка. – К. : Академія, 1997. – 752 с.
116. Лотман Ю. О поэтах и поэзии: Анализ поэтического текста / Ю. М. Лотман, М. Л. Гаспаров. – СПб. : Искусство-СПб, 1996. – 846 с.
117. Лотман Ю. Анализ поэтического текста: Структура стиха / Ю.М.Лотман. – Ленинград: Просвещение, 1972. – 271 с.
118. Лотман Ю. Русский стих: Основные размеры, входящие в европейский метрический фонд / Ю.М. Лотман // *Słowiańska metryka porównawcza. VI. Europejskie wzorce metryczne w literaturach słowiańskich*. – Warszawa: Wyd-wo IBL, 1995. – S. 259 – 349.
119. Лотман Ю. Структура художественного текста / Ю.М.Лотман. – М.: Искусство, 1970. – 384 с.

120. Луначарський А. Великий народний поет / А.Луначарський – Світова велич Шевченка, Т. 1, – 398 с.
121. Любімова О. Українське віршування 80-х – 90-х років XIX століття : автореф. дис. на здобуття наук. ступення канд. філол. наук : спец. 10.01.06 „Теорія літератури” / Оксана Василівна Любімова. – Тернопіль, 2009. – 20 с.
122. Маковей О. Життєпис Осипа Юрія Гординського-Федьковича / За ред. Б. І. Мельничука, Л. М. Ковалець, О. В. Добржанського, К. М. Лук'янюка. – Чернівці: Золоті литаври, 2005. – 432 с.
123. Мальцев В. Версифікаційні особливості сонетів Маркіяна Шашкевича, Миколи Устияновича та Юрія Федьковича / В. Мальцев // Науковий вісник Чернівецького університету імені Юрія Федьковича : [зб. наук. пр. / наук. ред. Б. І. Бунчук]. – Чернівці : Чернівецький нац. ун-т, 2005. – Вип. 274 – 275 : Слов'янська філологія. – С. 100 – 104.
124. Мальцев В. Українське віршування перших десятиріч XIX століття : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.06 „Теорія літератури” / Валентин Сергійович Мальцев. – Чернівці, 2007. – 20 с.
125. Мальцев В. Силабічний вірш у поезії східноукраїнських авторів перших десятиріч XIX ст. / Валентин Мальцев // Науковий вісник Чернівецького університету імені Юрія Федьковича: зб. наук. праць / наук. ред. Бунчук Б.І. – Чернівці, 2012. – Вип. 648 – 649: Слов'янська філологія. – С. 3 – 11.
126. Мальцев В. Між силабо-тонікою та акцентним віршем (про деякі метричні експерименти українських поетів-романтиків у 30-ті роки XIX століття) / В. С. Мальцев // Наукові праці Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка: Філологічні науки. Випуск 31. – Кам'янець-Подільський: Аксіома, 2012. – С. 276 - 280.
127. Мишанич О. Українська література другої половини XVIII ст. і усна народна творчість / О.В.Мишанич. – К.: Наук. думка, 1980. – 343 с.

128. Міщенко Л. Тридцять українських поетес. [Антологія] / Л.І. Міщенко. – К.: Радянський письменник, 1968. – 294 с.
129. Мовчанюк В. Медитативна лірика Шевченка періоду заслання / Володимир Мовчанюк // Радянське літературознавство. – 1986. – № 11. – С. 32 – 40.
130. Мороз О. Етюди про сонет (До питання про традиції і новаторство розвитку сонета) / О. Н. Мороз. – К. : Дніпро, 1973. – 111 с.
131. Мох Р. Мотиль [зб. поезій] / Рудольф Мох. – Львів, 1841, – 40 с.
132. Нахлік Є. І.Франко про оновлення українського віршування пошеченківської доби / Євген Нахлік // Іван Франко – письменник, мислитель, громадянин. Матеріали Міжнар. наук. конф. – Львів: Світ, 1998. – С. 517-523.
133. Нахлік Є. Пантелеймон Куліш як реформатор українського віршування / Євген Нахлік // ЗНТШ. – Т. ССXXXIV. – Праці філологічної секції. – Львів, 1997. – С. 48-65.
134. Півторак В. Поетика віршованих творів Юрія Федьковича : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.06 „Теорія літератури” / Володимир Васильович Півторак. – Тернопіль, 2009. – 20 с.
135. Новиченко Л. Лірика Тараса Шевченка / Л.Новиченко // Слово і Час. – 2003. – № 3. – С.16.
136. Огоновський О. Історія літератури руської [української]. Частина II, 1 – 2. Вік XIX (Поезія. Драма) / Омелян Огоновський. – Львів, 1889. – Фотодрук Олекси Горбача. – Мюнхен, 1991. – 961с.
137. Павлович О. І. Гучність гори і долини: Вибрані твори / О. І. Павлович. – Ужгород: ВАТ Видавництво „Закарпаття”, 2004. – 326 с
138. Петраш О. „Руська трійця”[текст] / О.О.Петраш. – К.: Дніпро, 1986. – 230 с.

139. Писання Маркіяна Шашкевича / Зб. філол. секції НТШ. Т. XIV. – Львів, 1912.
140. Письменники Західної України 30 – 50-х років XIX ст. [Антологія] / упоряд. І. Пільгука та М. Чорнописького. – К.: Дніпро, 1965. – 652 с.
141. Пісні та романси українських поетів / Упоряд., вступна ст. та приміт. Г.А. Нудьги: У 2 т. – К.: Рад. письменник, 1956. – Т. 1. – 345 с.; Т. 2. – 386 с.
142. Полемическое обозрение малороссийской словесности / Ред. М.Максимович // Історія української критики та літературознавства. Хрестоматія: У 3-х кн. – Книга перша. – К.: Либідь, 1996. – С. 121 – 124.
143. Попов П. З історії поезики на Україні (XVII – XVIII ст.) / П.М.Попов // Матеріали до вивчення української літератури: У 5-ти т. – Т. 1. – К.: Рад. школа, 1959. – С. 392 – 403.
144. Попов П. М.М. Костомаров як фольклорист і етнограф / П.М.Попов. – К.: Наук. думка, 1968. – 113 с.
145. Пщоловска Л. Жуковский, Мицкевич и русская строфика / Люцила Пщоловска // Славянский стих. VII: Лингвистика и культура стиха. – М.: Языки славянской культуры, 2004. – С. 403 – 408.
146. Пщоловська Л. 14-складовик 8+6 – спільний розмір польської й української версифікації / Л.Пщоловська // На стику культур: польський та український вірш [Текст] : [зб. наук. пр.] / Ін-т л-ри ім. Т. Г. Шевченка НАН України. - К. : Київський університет, 2007. – С. 64 – 87.
147. Руданський С. Співомовки / [упоряд. та передм Б. Лепкого] / С. Руданський. – Вінніпег : Українська книгарня, 1919. – 146 с.
148. Руданський С. Співомовки, переклади та переспіви / [упоряд. і примітки В.І.Мазного] / С.Руданський. – К.: Наукова думка, 1980. – 640 с.
149. Романиця О. Поетика віршованих творів Осипа Маковея : автореф. дис на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : 10.01.06 „Теорія літератури” / Олена Вікторівна Романиця. – Чернівці, 2013. – 19 с.

150. Русское стихосложение XIX в.: Материалы по метрике и строфике русских поэтов / [текст]. – М.: Наука, 1979. – 455 с.
151. Самойлов Д. Книга о русской рифме / Д.Самойлов. – М.: Худож. лит., 1982. – 351 с.
152. Святовец В. Словник образотворчих засобів. Тропи та стилістичні фігури : [навч. посібник] / В. Ф. Святовец. – К. : Ін-т журналістики КНУ ім. Т. Шевченка, 2003. – 178 с
153. Сельвинский И. Студия стиха / И.Сельвинский. – М.: Сов. писатель, 1962. – 346 с.
154. Сидоренко Г. Від класичних нормативів до верлібру / Галина Кіндратівна Сидоренко. – К.: Вища школа, 1980. – 182 с.
155. Сидоренко Г. Поезія Т. Шевченка і попередні традиції українського віршування / Галина Кіндратівна Сидоренко // Тарас Шевченко. До 100-річчя з дня смерті. – К.: Вид-во Київського університету, 1961. – С. 125 – 144.
156. Сидоренко Г. Ритміка Шевченка / Галина Кіндратівна Сидоренко. – К.: Вид-во Київського університету, 1967. – 182 с.
157. Сидоренко Г. Українське віршування. Від найдавніших часів до Шевченка / Галина Кіндратівна Сидоренко. – К.: Вид-во Київського університету, 1972. – 140 с.
158. Сидоренко Г., Сулима М. Високе мистецтво вірша / Г.К.Сидоренко, М.М.Сулима // Рад. літературознавство. – 1976. – № 6. – С. 36 – 44.
159. Славутич Я. Франкові сонети та їх попередники / Яр Славутич // Канадське наукове товариство імені Шевченка. – Т. 19. – 1873 – 1977. Ювілейний збірник наук. праць: 100-річчя НТШ і 25-річчя НТШ у Канаді. – Торонто, 1977. – С. 116 – 135.
160. Смаль-Стоцький С. Ритміка Шевченкової поезії / С. Смаль-Стоцький. – Прага, 1925. – 47 с.
161. Смолій В. та ін. Микола Костомаров: Віхи життя і творчості: [Енцикл. довідн.] / В.А.Смолій. – К.: Вища школа, 2005. – 543 с.

162. Сулима М. Про версифікаційні особливості книжної україномовної поезії середини XVII ст. / М.М.Сулима // Українська поезія. Середина XVII ст. – К.: Наук. думка, 1992. – С. 24 – 28.
163. Сулима М. Українське віршування XVII ст. / М.М.Сулима. – К.: Наук. думка, 1985. – 146 с.
164. Сулима М. Ще раз про силабічну систему віршування / М.М.Сулима // IV Міжнародний конгрес україністів. Літературознавство. – Кн. 1. – К.: Обереги, 2000. – С. 193 -198.
165. Струни: антологія української поезії від найдавніших до нинішніх часів : в 2 т. / [вляштував Б. Лепкий]. – Берлін : Українська народна бібліотека – Українське слово, 1922. – Т. 1. – 296 с. ; – Т. 2. – 239 с.
166. Тарановский К. О ритмической структуре русских двусложных размеров / К.Ф.Тарановский // Поэтика и стилистика русской литературы. – Ленинград: Наука, 1971. – С. 420 – 429.
167. Тарановский К. О поэзии и поэтике / [сост. М. Л. Гаспаров]. – М. : Языки русской культуры, 2000. – 432 с.
168. Творчість Івана Котляревського в контексті сучасної філології [зб. наук праць]. – К.: Наук. думка, 1990. – 205 с.
169. Тимофеев Л. Слово в стихе / Л. Тимофеев. – М. : Сов. писатель, 1982. – 420 с.
170. Тимофеев Л. Стих как система / Л. Тимофеев // Вопросы литературы – 1980. – № 8. – С. 158–189.
171. Томашевский Б. Ритмика 4-стопного ямба по наблюдениям над стихом „Евгения Онегина”/ Б.Томашевский // Пушкин и его современники. Материалы и исследования. Вып. XXIX- XXX. – Петроград, 1918. – С. 144-187.
172. Ткаченко А. Мистецтво слова (Вступ до літературознавства) : [підручник для студентів гуманітарних спеціальностей вищих навчальних закладів] / Анатолій Ткаченко. – 2-е вид., випр. і доповнене. – К.: Правда Ярославичів, 2003. – 448 с.

173. Томашевский Б. Теория литературы. Поэтика : [учеб. пособие] / Б. В. Томашевский. – М. : Аспект Пресс, 1996. – 334 с.
174. Томашевский Б. Стилистика и стихосложение [курс лекц.] / Б.В.Томашевский. – Ленинград: Учпеггиз, Ленингр. отд-ние, 1959. – 535 с.
175. Українська драматургія першої половини ХІХ століття. Маловідомі п'єси / [вступна стаття, підготовка текстів та примітки В. Шубраського]. – К.: Держлітвидав, 1958. – 428 с.
176. Українська література в загальнослов'янському і світовому літературному контексті: У 5 т. – К.: Наук. думка, 1987 – 1994.
177. Українська література в російській критиці кінця ХІХ – початку ХХ ст. – К.: Наук. думка, 1980. – 415 с.
178. Українська література у портретах і довідках: Давня література – ХІХ ст.: Довідник. – К.: Либідь, 2000. – 360 с.
179. Українська літературна енциклопедія: У 5 т. – К., 1988 – 1990.
180. Українські письменники: Біо-бібліографічний словник: У 5 т. Т. 2, 3. – К., 1963.
181. Українські поети-романтики 20 – 40-х років ХІХ ст. / [упоряд., підгот. текстів, біограф. дов. і примітки Б.А.Деркача, С.А.Крижанівського. Вступ. стаття І.Айзенштока] – К.: Дніпро, 1968. – 636 с.
182. Українські поети-романтики. Поетичні твори / [за ред. М.Т.Яценка]. – К.: Наук. думка, 1987. – 592 с.
183. Українською музою натхненні: Польські поети, які писали українською мовою / [вступна стаття Р.Ф.Кирчіва.]. – К.: Рад. письменник, 1971. – 304 с.
184. Український сонет : [антологія] / упоряд. текст., вступ. ст. та прим. А. М. Добрянського]. – К. : Рад. письменник, 1976. – 232 с.
185. Федотов О. Основы русского стихосложения. Теория и история русского стихосложения: В 2-х кн. – Кн. 1: Метрика и ритмика / Олег Федотов. – М.: Флинта, Наука, 2002. – 360 с.

186. Федотов О. Основы русского стихосложения. Теория и история русского стихосложения: В 2-х кн. – Кн. 2: Строфика / Олег Федотов. – М.: Флинта, Наука, 2002. – 488 с.
187. Федотов О. Сонет / Олег Федотов. – М.: РГГУ, 2011. – 601 с.
188. Ферлеєвич В. Пѣснѣ, псалми, или стихи / Василь Ферлиєвич. – Товтри, 1847. – 78 с.
189. Франко І. Зібрання творів : в 50 т. / Іван Франко. – К. : Наук. думка, 1976 – 1986.
190. Франко І. Наше літературне життя в 1892 році / Іван Франко // Зоря. – 1893. – №12. – С.36-37.
191. Холшевников А. Что такое русский стих / А.Холшевников // Мысль, вооруженная рифмами. Поэтическая антология. – Ленинград: Изд-во ЛГУ, 1983. – С. 5 – 37.
192. Холшевников В. Стихотворение и поэзия / А.Холшевников. – Ленинград: Изд-во ЛГУ, 1991. – 254 с.
193. Хропко П. Становлення нової української літератури / П.П.Хропко. – К.: Рад. школа, 1988. – 191 с.
194. Чамата Н. Про особливості раннього українського гекзаметра [текст] / Н.Чамата // Слово і час. – 2010. – № 6. – С. 105 – 116.
195. Чамата Н. 8-складовий вірш в українській поезії (XVI – XIX століття) [текст] / Ніна Чамата // Слово і час. – 2004. – № 1. – С. 3 – 23.
196. Чамата Н. Еволюція української поезії доби романтизму: особливості переходу від силабіки до силабо-тоніки [текст] / Ніна Чамата // Słowianskiej Metryki Porównawczej: Europejskie wzorce metryczne w literaturach słowiańskich. – Warszawa, 1995. – S. 259 – 269.
197. Чамата Н. Ритміка Т.Г. Шевченка [монографія] / Ніна Чамата. – К.: Наук. думка, 1974. – 175 с.

198. Червінська О. Рецептивна поетика: Іст.-методолог. та теор. засади : [наук. посібник] / О. В. Червінська. – Чернівці : Рута, 2001. – 56 с.
199. Червінська Ольга Вячеславівна. Аргументи форми [монографія] / Ольга Червінська; Чернів. нац. ун-т ім. Юрія Федьковича. – Чернівці : Рута, 2015. – 383 с.
200. Чижевський Д. Порівняльна історія слов'янських літератур: У двох книгах [Переклад з німецької] / Д.Чижевський. – К.: ВЦ „Академія”, 2005. – 288 с.
201. Шамрай А. Харківська школа романтиків: / А.Шамрай [Текст]. В 3 т. – Харків, 1930.
202. Шевченко Тарас. Зібрання творів: У 6 т. — К., 2003. — Т. 1: Поезія 1837-1847. — 752 с.
203. Шенгели Г. Техника стиха / Г.Шенгели. – М.: ГИХЛ, 1960. – 310 с.
204. Щурат В. Голос галичан: Автограф першої друкованої поезії Маркіяна Шашкевича: Пам'ятка з сотих роковин уродження поета / В.Щурат. – Львів: З друк. Ставропігійського ін., 1911. – 8 с.
205. Якубський Б. Наука віршування / Б. В. Якубський. – К. : Видавничо-поліграфічний центр „Київський університет”. – 2007. – 207 с.
206. Яценко М. На рубежі літературних епох: „Енеїда” Котляревського і художній прогрес в українській літературі / М.Т.Яценко. – К.: Наук. думка, 1977. – 280 с.
207. Mickiewicz A. Dzieła. Tom I. Wiersze. – Warszawa: S.W. “Czytelnik”, 1955. – 680 s.
208. Pszczołowska L. Wiersz polski. Zarys historyczny . – Wrocław, 2001.
209. Pszczołowska L., Urbańska D. Wiersz polski // Słowiańska metryka porównawcza. VI. Europejskie wzorce metryczne w literaturach słowiańskich. – Warszawa: Wyd-wo IBL, 1995. – S. 7 – 74.

