

ПОЕЗІЯ Т.Г.ШЕВЧЕНКА В КОНТЕКСТІ ДАВНЬОГО КНИЖНОГО І НАРОДНОГО ВІРШУВАННЯ

Закінчення. Початок див. №3, 2003

Серед Шевченкових віршів пісенного складу чимало зустрічається восьмискладових, розміром подібних до колядок і щедрівок та інших обрядових пісень. Вони майже не зберігають чергування наголосів, але виразно поділяються на піввірші з посиленням одного ритмічного наголосу, з підкресленими звуковими епіфорами:

Світе ясний, // світе тихий!
 Світе вольний, // несповитий!
 За що ж тебе, // світе-брате,
 В своїй добрій, // теплій хаті
 Оковано, // омурано
 (Премудрого // одурено),
 Багрянцями // закрито
 І розп'ятієм // добито!

У цьому творі на ритм впливає урочиста інтонація, яка досягається риторичною фігурою апострофи.

Багатство й різноманітність ритміки Шевченкового вірша не вичерпується її народнопісенними формами. Так само численними й у багатьох відношеннях своєрідними є його силаботонічні вірші.

Духовно формуючись в атмосфері культурного життя 30–40-х років, Шевченко сприйняв і типові для того часу літературні жанри й засоби версифікації. Романтична поема та балада не випадково з'явилися у його творчості слідом за баладами й поемами В. Жуковського, О. Пушкіна, а в українській літературі П. Гулака-Артемівського, Л. Боровиковського, Є. Гребінки.

Класичний чотиристопний пушкінський ямб на той час був панівним метром. Він не оминув творчості жодного поета і на Україні, починаючи з "Енеїди" І. Котляревського. Ним розпочав свою творчість і Т. Шевченко. Ямбічні вірші характерні для Шевченка в різні періоди, а в кінці його шляху помітно переважають порівняно з будь-якими іншими ритмічними схемами:

Минають дні, минає літо,
 А Україна, знай, горить...
 ("Гайдамаки", 1841 р.).
 Садок вишневий коло хати,
 Хрущі над вишнями гудуть...
 (1847 р.).
 Ще діточки сповиті спали,
 Ще купіль гріли матері...
 ("Марія", 1859 р.).
 О люди! люди небораки!
 Нащо здалися вам царі?
 (1860 р.).

Характерний для романтичної балади амфібрахій після ямба найбільш поширений у творах Шевченка серед інших силаботонічних розмірів. На третьому місці стоїть хорей, і зовсім рідко зустрічаються анапест та дактиль. Та це й зрозуміло: анапест і дактиль у творчості попередників та сучасників Шевченка теж не були популярними. Що ж до Шевченка, то він був поетом трьох розмірів, покладених ним в основу освоєння народнопісенної ритміки літературною версифікацією. Це – ямб, хорей та амфібрахій.

Шевченко цілком по-своєму поєднував засоби народнопісенного складочислення з метричною схемою силаботонічного вірша. Звучання його поезії набувало тієї оригінальності й неповторності, що робили її явищем свіжим і новим. П. Куліш ще в 1861 р.⁷ спробував дати визначення Шевченкового вірша, але він так і не розгледів у ньому творчого використання силаботонічної метрики та ритміки. Пізніші дослідники, серед них дослідники радянського періоду⁸, виділили дві лінії у віршуванні геніального поета – народнопісенну й силаботонічну, проте мало звертали уваги на їх взаємодію.

А тим часом не лише коломийкові вірші Т. Шевченка вбирають у себе основні розміри силаботоніки – хорей, ямб і амфібрахій – переважна більшість дванадцяти- та одинадцятискладників типу (6-6) 2 або [(6-6)-(6-5)] виявляють тенденцію до чергування наголосів за амфібрахічною схемою:

Все йде, все минає, // і краю немає (6-6)

У цьому відношенні Шевченко мав ряд попередників, жодного з яких він, проте, не повторює. Основою переходу до силаботонічної системи віршування, який намітився ще у XVIII ст., саме й було поєднання народнопісенних ритмічних засобів з принципом чергування наголосів.

У давній українській літературі складочислення існувало протягом 200 років не в застиглих формах, а в процесі розвитку; воно зазнавало еволюції в бік поступового посилення ритмоутворюючої ролі наголосів та рими. Автори силаботонічних віршів шукали всіляких засобів урізноманітнення ритмічної структури творів. У цих шуканнях на шляху ритмотворення лежала золота жила: рухливість наголосів. Еволюція віршування пішла шляхом поступового посилення ролі наголосів у створенні ритмічних різновидів вірша через упорядкування їх розміщення у рядку аж до засвоєння п'яти основних типів чергування наголосів, п'яти видів стоп (розмірів): ямб, хорей, дактиль, амфібрахій, анапест. Безперечно, розвиненість силаботоніки в інших літературах не могла не відіграти позитивної ролі і прискорила час остаточного переходу до нової системи в російській та українській літературах. Проте поступовий і тривалий підготовчий процес безсумнівний, як безсумнівний і інший чинник – постійний вплив з боку народнопісенної ритміки, що надавав особливої національної специфіки літературній версифікації.

Ритмічна еволюція віршування обіймає все XVIII ст. Посилення світських мотивів у поезії викликає посилення емоційності художнього зображення, що в свою чергу веде і до урізноманітнення ритмічної структури. Процес збагачення ритміки починається зі строфіки. У силабічному віршуванні XVIII ст. нараховується більше п'ятдесяти видів строфічної будови.

Одночасно з розквітом силабічної ритміки починається і процес тонізації вірша. Підсилюється ритмоутворююча роль наголосів, з'являються перші зразки хорейчних стоп, ускладнюється римування. Цей процес відбувається паралельно з аналогічним процесом у російській літературі і знаменується появою теоретичного обґрунтування потреби реформи версифікації. За здогадами дослідників⁹, вимога вироблення більш гнучких засобів версифікації зародилась ще в "Піітиці" Ф. Прокоповича, яка не збереглась. У струнку систему правил вона оформилась у працях російських вчених В. Тредіаковського та М. Ломоносова¹⁰.

Хорейчні стопи зустрічаються уже в леонінських віршах Г. Кониського:

Чиста птица голубица таков нрав имеет
пірихій

Помітним стає прагнення до систематичного чергування наголосів у віршах мандрівних поетів XVIII ст. Так, в одному з великодних віршів (складеному за схемою "леонін") поряд з силабічною будовою типу [(4)2-7]² легко помітити ямбічні стопи з незначним відхиленням від норми (заміна, або іпостаса, хореем у шостій стопі):

Христос воскрес, / рад мир увесь, // дождав божою

ласки,

Тепер то всяк / наився всмак // свяченої паски.

В іншому, восьмискладовому, як веснянки чи колядки, великодному вірші – чотиристопний хорей з пірихіями:

Кажуть, буцим молодци

Негодяйки, ледащици

И пуглыви, як зайци, –

Аж неправда, молодци.

Цікаво, що тут уже поруч з жіночою римою (молодиці – ледащиці) з'явилась і чоловіча (зайці – молодці).

На грані повного переходу до силаботонічного віршування на Україні стоїть творчість Івана Некрашевича та Григорія Сковороди.

Про роль І. Некрашевича як попередника Шевченка в "олітературенні" коломийкового вірша шляхом надання його рядкам стопної будови вже йшла мова.

Художні твори Г. Сковороди відповідали новим естетичним критеріям і незрівнянно більшою мірою, ніж твори І. Некрашевича, є переходовими до нового етапу. Він немовби підсумовує досягнення XVIII ст. і перекидає місток до нової, силаботонічної системи.

Поезія Г. Сковороди знає і рівноскладові римовані рядки з перехресним римуванням (абаб) і виключно чоловічою римою:

Голова всяка // свой имъет смысл, (5-5)

Сердцу всякому // своя любовь, (5-4)

И не однака // всъм живущим мысль (5-5)

Тот овец любит, // а тот козлов; (5-4)

– і шестирядкову строфу з парним римуванням чоловічих закінчень (відома пісня "Всякому городу нрав і права"), і багатоскладовий силабічний вірш будови (8-7) 2:

Не пойду в город багатый. // Я буду на полях жить.

буду вък мой коротати, // где тихо время бежит;

– і чотиристопний хорей:

Ой ты, птичко желтобоко,

Не клади гнъзда высоко!

– і оригінальне поєднання ритмічних даних різних систем віршування:

О дражайше жизни время!

Коль тебя мы не щадим!

Коль так, как излишне бремя,

чотиристопний хорей

Всюду мещем, не глядим!

Будто прожитый час // возвратится назад,

Силаб. вірші

Будто реки до своих // повернутся ключей, розміру

Будто в наших руках // лет до прибавки взять,

[6-6)-(7-6)]

Будто наш з безчисленних // составлен вък дней.

До такого поєднання, дуже характерного для творчості Т. Шевченка, Г. Сковорода звернувся першим в історії українського віршування.

З появою ямбів "Енеїди" І. Котляревського силаботоніка остаточно утвердила своє панування. В поезії першої половини ХІХ ст. помітно упорядковується метрика силаботонічної системи. Освоєння п'яти класичних розмірів являє цікаву за розмаїтістю картину. Якби поети просто вводили у вжиток двоскладові (ямб, хорей) та трискладові (дактиль, амфібрахій, анапест) розміри, то силаботонічне віршування виглядало б не менш консервативно, ніж силабічний 13-складник. Проте звертання до чергування наголосів супроводжувалось використанням природної системи наголосів – наголосів, не фіксованих у слові, рухливих. Це надало віршам гнучкості й зробило практично невичерпними можливості збагачення ритміки все новими й новими різновидами.

Ямб був найбільш поширеним розміром у першій половині ХІХ ст. Звичайно, вирішальне значення тут мала поезія О. Пушкіна, геніального майстра найрізноманітніших ритмічних модифікацій цього розміру.

Шестистопний, чотиристопний та різностопний ямби зустрічаються в ліричних віршах П. Гулака-Артемівського та інших поетів першої половини ХІХ ст. Крім лірики, ямб був поширений у байкарстві (П. Гулак-Артемівський, Є. Гребінка, Л. Боровиковський, С. Писаревський та ін.). Це – вольний (різностопний) вірш, який виробився не відразу і в творчості різних поетів виявив різні якості.

Так, у байках П. Гулака-Артемівського, розтягнених, обтяжених описами, нерідко помічається звертання до шестистопного цезурованого ямба:

На землю злізла ніч... // Нігде ані шишерхне

("Пан та собака").

Перехід до ямбів різностопних відбувається разом зі зміною настрою і, крім того, супроводжується поєднанням римування суміжного з терпарним (аабвбгг):

Коли б тобі на сміх було не видно свічку

Або в селі де на опічку

Маячив каганець.

Всі сплять, хропуть,

А деякі сопуть;

Уже і панотець,

Прилізши із хрестин, до утрени попхався.

Байки П. Гулака-Артемівського швидше нагадують жартівливі оповідання у віршах. Сам автор називав їх казками ("Пан та собака", "Солопій та Хівря"), побрехеньками ("Тюхтій і Чванько").

Байки Є. Гребінки мають більш виразні видові ознаки. Вони значно коротші, з лаконічними афористичними кінцівками, які являють собою перефразовані народні приказки з гнучкою ритмічною структурою вольного вірша, поєднанням суміжного, кільцевого та перехресного римування.

Як тільки пан із паном замагався,

Дивись – у мужиків чуприни вже тріщать.

("Школяр Денис").

...З панами добре житьь,

Водиться з ними – хай господь тобі поможе,

Із ними можна їсти й пить,

А цілувать їх – крий нас боже!

("Вовк і Огонь").

Рухливість наголосів в українській (як і в російській) мові робить необхідною заміну двоскладових стоп пірихієм (поєднання двох ненаголошених складів), інколи – спондеєм (поєднання двох наголошених складів). Річ у тім, що в східнослов'янських мовах можливий лише один граматичний наголос у слові, а слів багатоскладових, які налічують по три і більше складів, чимало. При скандуванні, коли виділяються всі теоретично можливі ритмічні наголоси, ця особливість стає непомітною:

На-бе-ре-зі-ри-бал-ка-мо-ло-день-кий

Нормальна декламація усуває скандування, роблячи виразним іпостасування (замінювання) ямба чи хорей пірихієм:

На березі рибалка молоденький

Іпостаса пірихієм та спондеєм дуже змінює ритм. Наприклад:

Їв сіно, і овес, і сіль

спондей / пірихій

Порівнюючи з ямбом, хорей рідше зустрічається в поезії першої половини ХІХ ст. "Слово до чителів руського язика" М. Шашкевича – зразок чотиристопного маршового хорей без пірихіїв:

Дайте руки, юні други,

Серце к серцю най припаде...

Трискладові розміри значно повільніше входили у вжиток. Легше за інші засвоївся амфібрахій у віршах Є. Гребінки, О. Афанасьєва, М. Петренка, М. Устияновича.

Семирядкові амфібрахійні стопи вірша Є. Гребінки "Човен" мають також оригінальне римування (абабввб):

Заграло, запінилось синєє море,

І буйнії вітри по морю шумлять,

І хвиля гуляє, мов чорнії гори

Одна за другою біжать.

Як темная нічка насупились хмари,

В тих хмарах, мов голос небесної кари,

За громом громи гуркотять.

Амфібрахій здебільшого зустрічається в творах, задуманих як пісенні тексти ("Українська мелодія" Є. Гребінки, "Є. П. Гребінці" О. Афанасьєва, "Дивлюсь я на небо" М. Петренка):

Дивлюсь я на небо та й думку гадаю,

Чому я не сокіл, чому не літаю...

Амфібрахій у творах поетів цього часу ще не відзначається ритмічною різноманітністю. Це переважно чотиристопний розмір чотирирядкових куплетів, з парним римуванням, з усіченими у випадках утворення чоловічої рими стопами.

Ще рідше зустрічається анапест:

І реве, і шумить,

І гуде, і гримить,

Чи то воликів б'ють,

Чи то звіра цькують?

(М. Костомаров. "Грецька пісня")

Дактиль у творах поетів першої половини ХІХ ст. знайти найважче: він виробляється з

великими труднощами, розмір часто порушується, вірш робиться важким, незграбним, з насильством над мовою:

Кожний нарід, хоть би дикий,
Любить свій рідний край,
Любить отцівські язики,
Свою мову і звичай.

(А. Могильницький, "Рідна мова").

У рядках цього вірша дактилічні стопи іпостасовані амфімакром і трибрахієм.

Попередники і сучасники Шевченка багато зробили для утвердження силаботонічної системи віршування в українській літературі, але все-таки вони опановували готові розміри й ритми. Шевченко ж, ввібравши в свою поезію головні наслідки історичного розвитку української народної та літературної ритміки, був новатором – він заклав основи нового методу версифікації. Перш за все, народнописенна ритміка дістала цілком нові форми існування в його поезії, про що вже говорилося. По-друге, силаботонічна стопна побудова влилась у його поезію не в канонічному вигляді, а підкорилась особливому, тільки Шевченкові притаманному рухові ритму.

Годі шукати в творчості поета вибагливого плекання рими в її класичних різновидах та способах розташування, вишуканих видів строфи – терцетів, тріолетів, терцин, секстин, октав чи сонетів. Шевченко не нехтував ними, вони просто не були потрібні йому – він потребував ширшого простору для передачі емоцій, які буйною повинню розтеклись у рядках його віршів, ніж могли дати обов'язкові рамки канонічних форм.

До Т. Шевченка в українській поезії майже не зустрічалась неточна рима. Неточність рими стає характерною ознакою віршів Шевченка, і це не тільки не послаблює ритму, а навпаки – звільняє від обов'язкових обмежень, відкриває ширші можливості для використання лексичного складу національної мови в процесі ритмотворення.

У нього є й звичайна неточна рима-асонанс:

Засне долина. На калині
І соловейко задріма.
повіє вітер по долині, –
Пішла дібровою луна –
і так звана суфіксальна й коренева рима:
Недавно, недавно у нас в Україні
Старий Котляревський отак щебетав, –
Замовк неборака, сиротами кинув
І гори, і море, де перше витав.
("На вічну пам'ять Котляревському").

Проте найнесподіванішою є співзвучність частин слів, яка чується як рима тільки у тексті. Поєднання слів садочку – виходила, вишні – вийшла зовсім не здаються римованими. В поемі ж "Катерина" вони відчуються як римовані, поламавши всі нормативні визначення рими як співзвучності закінчень:

Зеленіють по садочку доч
Черешні та вишні, виш
Як і перше виходила, ход
Катерина вийшла. вийш

І поруч – найзвичайніші, такі "буденні" рими, що ніби їх і нема зовсім: минає-спочиває, встали-стали, гори-море, полі-воля, красою-сльозою тощо.

Всій творчості Т. Шевченка притаманні вільні переходи від одних типів ритмічної побудови до інших. У художній практиці поета розвиток ритму поєднується з розвитком словесного зображення відповідно до вимог змісту. Зміна ритмічної схеми відчутно пов'язується з композиційно-тематичним розташуванням частин твору. В поемі "Катерина", написаній майже цілком коломийковим розміром, зустрічаються й одинадцяти- та дванадцятискладові силабічні вірші, подібні до народнопісенної структури (6-5), але з римуванням, характерним для літературного вірша (абаб). Такий ритмічний злам спостерігається в тій частині, де висловлені роздуми про долю нещасного Катриного сина:

Сирота собака // має свою долю, (6-6)
 Має добре слово // в світі сирота, (6-6)
 Його б'ють і лають, // закують в неволю,(6-5)
 Та ніхто про матір на сміх не пита. (6-5)

Часті й виразні ритмічні зміни спостерігаються в поемах "Сон", "Кавказ", "І мертвим, і живим..." та інших. За підрахунком дослідників, у "Гайдамаках" ритм міняється п'ятнадцять разів¹¹.

З метричними формами віршів Шевченка щільно пов'язана їхня строфіка. В галузі строфіки поет майже нічого не взяв з попередньої традиції. Серед класичних видів строфи у Шевченка можна виявити лише катрен з перехресним, кільцевим і суміжним римуванням. Поява катрена, безперечно, пов'язана з інтересом до чотиристопного ямба.

Т. Шевченко, як правило, не виділяв строфи, але виділяв перехід до іншого ритму й до іншої композиційної частини твору. Так, початок "Причинної" (від слів "Рече та стогне Дніпр широкий" до "Ясен раз у раз скрипів") складається, власне, з трьох катренів з перехресним римуванням (абаб). Вірші, в яких розповідається сумна історія двох закоханих, складені коломийковим розміром. Розповідь замкнена в один текст, але внутрішній логічний поділ на чотирирядкові строфи неважко помітити:

В таку добу під горою,
 Біля того гаю,
 Що чорніє над водою,
 Щось біле блукає.

Тут маємо констатацію баченого, а в наступній строфі автор переходить до висловлення власних міркувань про предмет зображення:

Може, вийшла русалонька
 Матері шукати,
 А, може, жде козаченька,
 Щоб залоскотати.

Дальші строфи вияснять обставини дії, уточнюючи все нові й нові деталі.

Амфібрахічні строфи, так само чітко окреслені, відтворюють авторські ліричні відступи:

Така її доля... О боже мій милий!
 За що ти караєш її, молоду?
 За те, що так щиро вона полюбила
 Козацькїї очі!.. Прости сироту!

Пісні русалок мають восьмискладовий розмір (розмір веснянок та русальних пісень).

Звичайно, ніхто не стане стверджувати, ніби всякі авторські описи повинні бути висловлені чотиристопними ямбами, організованими в катрени, а сюжет твору – обов'язково коломийковими строфами. Історія віршування знає і розповідний п'ятистопний ямб (найчастіше білий), і багато інших розмірів різної стопності в поєднанні з різного типу строфічною будовою. Але ж чи можна

заперечувати, що саме в "Причинній" Шевченкові знахідки ритмічних форм, зокрема строфічних, з найбільшою повнотою пасують до настройного колориту твору? Тут чи не найбільш вдало підтверджуються слова М. Богдановича, підставою для яких і була ритмічна майстерність Шевченка: "Нет таких художественных средств, которые были бы всегда применимы и всегда хороши. Задача поэта в том и заключается, чтобы из целого ряда их выбрать в каждом данном случае одно, наиболее подходящее"¹².

У поемі "Відьма" в ямбічних ритмах витриманий діалог "відьми" і цигана; розповідь автора теж частково ведеться ямбами, але там, де вона змінюється авторським ліричним відступом, маємо коломийкові строфи. У мові "відьми" – в піснях і розповіді – переважають коломийкові строфи з римуванням абвб.

Спроби ритмічних змін відповідно до відтінків змісту можна помітити ще в творчості Г. Сковороди (23-я пісня з "Саду божественных пьсней"), пізніше – Є. Гребінки (вірш "Маруся"), але ці спроби були грубими; справжнім майстром у цьому відношенні виявив себе тільки Т. Шевченко.

У творах Шевченка виразною є тенденція до нехтування строгою строфічністю. Він то об'єднує кілька, часом цілу низку (як у поемах) строф в один уривок за ознаками композиційної єдності, то створює різнорядкові строфи. Така тенденція призвела до утворення в поезії Шевченка так званих строфоїдів¹³.

Строфоїд – строфоподібна єдність рядків, кількість яких зовсім не регламентується. Рима в строфоїді, так би мовити, "захоплює" рядки, приєднує їх до попередніх, не закруглюючи в строфу, а еднаючи в більшу цілість, яка відповідає вимогам змісту:

Веселе сонечко ховалось а
 В веселих хмарах весняних. б
 Гостей закованих своїх б
 Сердешним чаєм напувала а
 І часових перемінjali, а
 Синємундирних часових. б
 І до дверей, на ключ
 замкнутих в
 І до решотки на вікні, г
 Привик я трохи, і мені г
 Не жаль було давно одбутих, в
 Давно похованих, забутих, в
 Моїх кровавих тяжких сльоз. д
 А їх чимало розлилось д
 На марне поле. Хоч бы рута, в
 А то нічого не зійшло! є
 І я згадав своє село. є
 Кого я там, коли покинув? е
 І батько й мати в домовині... е
 І жалем серце запеклось, є
 Що нікому мене згадати! ж
 Дивлюсь: твоя, мій брате, мати ж
 Чорніше чорної землі з

Іде, з хреста неначе знята... ж
 Молюся! Господи, молюсь! з
 Хвалить тебе не перестану! і
 Що я ні з ким не поділю з
 Мою тюрму, мої кайдани! і

Рима в даному випадку не окреслює строфу, а навпаки – в'яже рядки в безперервний ланцюг (аббаабвггвддвеееежжзжзізі). Рими б, в, є ж, з, цементують строфоїд, з'єднуючи в одне ціле віддалені рядки. Кожна така нова, "цементуюча" рима тоді входить в дію, коли зникає попередня (рима в здобула свої функції після втрати віршем рими б).

Крім різних видів строф і строфоїдів поезії Шевченка притаманна і справжня астрофічна будова, як у творі "Мені здається, я не знаю", де близько п'ятдесяти рядків тексту (хоч і римованого) не можна вважати єдиним строфоїдом через відсутність тієї ритмічної скомплікованості, яка спостерігається у вірші "М. Костомарову".

Отже, Шевченко творчо переосмислив досягнення своїх попередників і сучасників, надав цим досягненням досконаліших форм. Одночасно він був творцем нових, раніш не знаних ритмічних і поетичних форм літературного вірша.

Для всіх наступних поколінь українських поетів творчість Шевченка стала справжньою школою поетичної майстерності. Кращими учнями цієї школи виявилися не ті, хто сліпо відтворював і засвоював шевченківські ритмічні засоби, а ті, хто сміливо й енергійно, на ґрунті досягнень минулого, розвивали далі українську поезію, збагачували її ритміку й образну систему знахідками, позначеними міткою творчої особистості. Тому питання про традиції Шевченка в українському дожовтневому віршуванні наступних десятиліть, а також у радянському віршуванні – це передусім питання про новаторство в галузі поезики та ритмомелодики.

м. Київ

1 Такою формулою, як звичайно це робиться, передаємо будову: число складів до і після цезури, знак цезури (-), в звичайні дужки замикаються склади, що становлять рядок, за квадратні дужки виносяться цифра, що означає кількість рядків, об'єднаних римою і позначених однотипною силабічною будовою.

2 Див. Колесса Ф. Ритміка українських народних пісень. – Львів, 1906.

3 Пізніше в межах рівноскладових рядків посилюються і почали групуватись і другорядні наголоси, тобто почався процес тонізації вірша.

4 Перетц В. Н. Историко-литературные исследования и материалы, т. 1, СПб., 1900.

5 Записки Наукового товариства ім. Т. Г. Шевченка, т. XV, 1897, с. 23.

6 В останньому рядку (4-4). Такі відхилення від схеми в окремих рядках закономірні, тому що цезура не ділить слово.

7 Стаття "Обзор украинской словесности", "Основа", 1861, березень, с. 8.

8 Богданович М. Краса и сила. "Украинская жизнь". 1914, кн. 2; Шамрай А. До еволюції коломийкового вірша в творчості Т. Г. Шевченка, "Шевченко". Зб. річник II, 1930; Плисецький М. Ритміка поезій Шевченка, "Літературна критика". 1939, №2-3; Розенберг Г. Вопросы ритмики Шевченко. Ученые записки Харьковского госуниверситета, № 17. (Труды филологического факультета, № 1). Харьков, 1939; Колесса Ф. Студії над поетичною творчістю Шевченка. Львів, 1939; Рильський М. Поетика Шевченка, зб. "Шевченко в критиці", Держлітвидав України, 1953.

9 Див. Хрестоматія давньої української літератури. Упорядкував дійсний член АН УРСР О. І. Білецький. – К., 1949. – с. 287.

10 Третьяковский В. Новый и краткий способ к сложению русских стихов, 1735; Ломоносов М. Письмо о правилах российского стихотворства, 1739.

11 ЗНТШ, т. ХСІХ, ч. 1, с. 249.

12 Богданович М. Назв. стаття. – С. 41.

13 О. Багрий та деякі інші дослідники такі уривки називали одинадцяти-, дванадцяти-, вісімнадцятирядковими і т. д. (Багрий О. Т. Г. Шевченко, т. 1, Харків, 1931), Ф. Колесса найбільш вдалим вважає термін "нерівномірні тиради" (Студії над поетичною творчістю Шевченка, Львів, 1939).

ІНФОРМЕ