

УДК 82-14

Науменко Н.В., к.філол.н., доцент кафедри українознавства Національного університету харчових технологій

## Верліброві структури в системі традиційних ліричних жанрів

*У статті на великому теоретичному та ілюстративному матеріалі розглядаються особливості вільного вірша як контактної зони в системі традиційних ліричних жанрів української поезії ХХ ст. Зміст верлібрового твору, якому автор надає рис того чи іншого жанру (дифірама, елегія, ода, балада тощо), переносить семантичні акценти з зовнішнього на внутрішній світ, наближає поезію до жанрового інваріанту, прояснюючи його первісні концепти.*

*The article gives a research of the functions of free verse structures as a contact zone determined by the traditional lyrical genres of the 20<sup>th</sup> century Ukrainian poetry. As it is known, some genres have their own specific features in content, style, verse patterns, etc. The free verse literary work which has a definite genre marker (dithyramb, elegy, ode, ballad), transfers its semantic accents from external to internal world, and, in general, makes a poem closer to the genre invariant, clarifying its initial conceits.*

Як специфічний спосіб поетичного висловлення думки, вільний вірш, або верлібр, має довгу історію й приваблює увагу багатьох митців і вчених. Поети, творчо переосмислюючи попередні здобутки вільного вірша, інтегрують у них елементи власного стилю, тим самим створюючи нові жанрові модифікації.

Вивчення вільновірша в теорії та історії української літератури можна умовно розподілити на 2 категорії: а) верлібр у контексті доби і б) верлібр в індивідуальному стилі поета. Цікавими та змістовними є присвячені цим темам праці О.Астаф'єва, В.Базилевського, М.Льницького, Г.Клочека, Ю.Коваліва, Б.Корсунської, Н.Костенко, М.Моклиці, В.Моренця, А.Підпалого, С.Руссової, Т.Салиги, Г.Сидоренко; роботи зарубіжних україністів В.Барки, Б.Бойчука, С.Гординського, Ю.Лаврінена, М.Неврлого, А.Ніковського, Яра Славутича.

Розглядаючи сутність вільновірша як особливого виду поетичного вислову, дослідники зазначають різні його риси, змінні чи незмінні залежно від індивідуального стилю поета або жанру, в якому він працює. Так, головними ознаками верлібру визнають членування мовного потоку на синтаксично однорідні, змістово завершені рядки; відсутність постійної рими, розміру, формальної строфи; повтори, змінюваність одиниць повтору як засіб упорядкування віршової форми; наявність специфічного ритму, який виникає завдяки особливій семантичній наповненості рядка та окремого слова.

Актуальність обраної теми визначається передусім тим, що в українській науці про літературу немає дослідження вітчизняного верлібру

як контактної зони – особливого культурного феномену. Це важливо в плані розвитку новітнього літературознавства, насамперед порівняльного. Адже, попри різні світоглядні, геополітичні, географічні, культурні та інші дискурсивні виміри, український верлібр – це цілісний комплекс моделювання поетичних уявлень про людину і світ, заснований на синтезі специфічної версифікації, архетипних образів і сегментів суб'єктивного авторського світобачення.

Це й визначило мету нашої роботи – на основі вивчення українського вільного вірша ХХ століття з'ясувати його основні жанротворчі концепти; визначити особливості жанрової семантики, внутрішньої організації, мови (на рівні тропіки) верлібрових творів у системі традиційних ліричних жанрів.

Для реалізації поставленої мети передбачено постановку та розв'язання таких завдань: простежити розвиток українського верлібру крізь призму жанрової пам'яті; вивчити співвідношення жанрової домінанти, архітекtonіки та художньої мови вільновірша; з'ясувати місце верлібрових структур у становленні ліричних жанрів сучасної української поезії.

Початок класичного українського верлібру поклали твори Лесі Українки та І.Франка. Імплицитне й експліцитне втілення вільних форм пояснюється прагненням до оновлення поетичного вислову, досвідом перекладацької діяльності письменників. Отже, від самого початку свого існування вільний вірш розвивається як контактна зона, вбираючи та інтерпретуючи елементи фольклору, оригінальної й перекладних літератур, образотворчих мистецтв, філософсько-естетичні та суспільно-політичні категорії.

Упродовж усього ХХ століття встановлюються нові жанротворчі концепти вільного вірша: пояснюється це тяжінням до лаконічних форм вислову (різного роду ліричні мініатюри), наданням знакової жанровій формі (елегія, ода, дифірама, балада, пастель, ліричний портрет тощо) нового змісту.

Явище сучасної української верлібристики надзвичайно багатопланове в жанрових вимірах. Тому назріла потреба зосередити вивчення вільновірша на його внутрішній організації, зумовленій сталим жанровим визначником, – адже наукова її інтерпретація допоможе визначити засади утворення вірша відповідно до ознак “урегульованості процесу ритмічного руху” [18; 45-55]. А також становлення нових жанрових модифікацій, нової автологічної й металогічної образності, нового мовного оформлення думки.

Зважаючи на неоднозначність думок дослідників щодо композиції та жанрової семантики верлібру, у своїй роботі на базі повільного прочитання літературних взірців ми доводимо доцільність усіх точок зору, проєкціюючи їх на особливості індивідуального стилю автора й зміст вірша.

Вільновірш постає як особливий метажанр (контактна зона), який може включати в себе сегменти різних ліричних, деяких ліро-епічних (поема, балада), а також жанрів сатири та гумору. Усередині цієї контактної зони відбуваються шукання в галузі поетичної форми верлібру, осмислення “класичних” жанрових модифікацій вільновірша й утвердження авторських, інтерпретації канонічної та екзотичної строфіки, творення нової образності.

У становленні верлібрового метажанру як контактної зони визначальну семантичну роль відіграють **заголовки та підзаголовки**, які мають виразне жанрове, а подекуди й алюзійне наповнення. Передусім це твори “*Уривки з листа*”, “*Мелодії*” Лесі Українки, “*Вольні вірші*” І.Франка, “*Пастелі*” П.Тичини, “*Ода*” С.Бена, “*Балада про соняшник*”, “*Балада золоті цибулі*” І.Драча, “*Катерина. Фуга*”, “*З дитинства: Замовляння дощика*” В.Голобородька, “*Загумінкові гротески*”, “*Краєвид з елегіями*”, “*Ці квіти нестерпні. Малий поетичний зільник*” І.Калинця, “*Паліндромні верлібри*” А.Мойсієнка тощо. Всі ці жанрові визначники становлять авторську концепцію вільновірша й виявляють (за законами “жанрової пам’яті” [1; 25]) його змістове наповнення та шляхи сприйняття.

Прототекстами значної кількості оригінальних українських верлібрів є деякі різновиди античної поезії (елегія, ода, дифірама), канонічні поетичні форми (сонет, станси), японські класичні строфи (танка, хоку), а також певні види курйозного та зорового віршування (логогриф, паліндром, шахопоезія).

У контексті *композиції*, зумовленої авторським жанровим визначенням твору, вільновірш вирізняється великою варіативністю: від астрофічного до поділеного на різно- або рівновеликі строфи, з переносами або без них. Іноді статусу цілої строфи набуває окремий віршовий рядок. Тут справедливими видаються міркування польського віршознавця З.Черни, який не визначає астрофічність чіткою ознакою верлібру й навіть запровадив термін “лесса” на позначення його строфи [21; 84].

В українській поезії астрофічний з переносами верлібр був прикметною рисою стилю В.Свідзінського, І.Калинця, Т.Мельничука, В.Голобородька:

*З тих пір воно [яблуку] висить, коли  
Зацвітає яблуня і коли  
З’являються зеленки і коли  
Обпадає листя з яблуні і коли  
Випадає на голі гілки сніг* [3; 7].

У деяких поетів вирізняється композиція вільновірша, подібна до хоку (верлібровий терпет, за визначенням А.Ткаченка), притому з дотриманням змістових канонів зазначеного жанру – чуттєвий образ-засновок (перші два рядки) і думка-висновок (третій рядок). У М.Вінграновського:

*Тут перед хатою, де я колись ходив,  
Зацвів для матері  
Осінній пізній сонях* [2; 181].

У І.Калинця:

*Було далеко і давно:  
Ті квіти свіжі й соки юні –  
Крихкий гербарій і старе вино* [8; 43].  
В А.Мойсієнка (паліндромний верлібр):  
“*Шу – шу – ш...*”

*Осо-  
ка так... чи долом молодичка так* [12; 73].

Кожним словом поезія подібного гатунку звертається до читачевої уяви, аби викликати до нового життя множину посуслих вражень, які доповнюють мовлене до цілісного видива.

На жанровому рівні структурне упорядкування верлібру ускладнюється – як історичною плінністю жанрових найменувань, які надаються творам, так і сучасними процесами термінологічного мовотворення [19; 77]. Останнє, зокрема, відбувається за рахунок запозичень з інших видів мистецтва (етюд, акварель, естамп, пастель; мелодія, сюїта, фуга, симфонія тощо), й це є доказом на користь вільного вірша як особливого різновиду контактної зони.

Взірцем живописного жанрового первня в поезії є цикл “*Пастелі*” П.Тичини. Сама його назва дозволяє говорити про імпресіоністичну традицію синтезу, про фіксацію словом швидкоплинного враження, а відтак і про спорідненість тичинівського вірша з японськими ліричними мініатюрами:

*Пробіг зайчик. // Дивиться – // Світанок! // Сидить, грається, // Ромашкам очі розтулює. // А на сході небо пахне. // Півні чорний плащ ночі // вогняними нитками сточують. // – сонце! – // Пробіг зайчик [16; 78].*

З кількох рядків кристалізується бачення ранку, яке включає сенсорні (зорові, слухові, нюхові) елементи, – бачення суто тичинівське, що його Ю.Лаврінченко назвав “світло-ритмом” [10; 944]. Послідовність чуттєвих образів приводить до ліричного контрапункту: “– сонце! –”. Виділене в рядок, це слово стає сильнішим, ніж у будь-якому іншому контексті.

Жанрові визначники вільного вірша мають і музичний первінь. Твір “У чорну хмару зібралася туга моя...” Лесі Українки (“Мелодії”) дозволяє припустити “мелодійність” його мови, показав почуття в категоріях музики. За ритмічною та образною структурою ця поезія подібна до народної думи:

*Весняная сила в душі моїй грає,  
Її не зломил зимові морози міцні,  
Її до землі не прибили тумани важкі,  
Її не розбила і ся перелітняя буря весняна [20; 64].*

Сам вірш, яким написано твір, можна розглядати з двох позицій – як власне вільний вірш (верлібр) і нерівностопний гекзаметр, який використовує різні трискладові розміри [13; 6-7]. Крім пісенності, “мелодійності”, його жанрову рисою стає глибокий гуманістичний і натурфілософський зміст.

Слід, однак, звернути ґрунтовнішу увагу на твори, які, будучи за природою вільновіршовими, мають у заголовку чи підзаголовку назву традиційного, іноді навіть сталого з точки зору версифікації ліричного жанру.

Так, прийнято вважати, що **елегія** – жанр лірики медитативного, меланхолійного, почасти журливого змісту. Існували в ній і свої версифікаційні правила – писалася вона елегійним дистихом, але цю ознаку поступово було втрачено [11; 231-232]. Отже, в жанрі елегії, в міру урізноманітнення її тематики, устанавлюються рівні можливості для канонічного та вільного віршування. В елегії запроваджується рима, змінюється ритміка та строфіка (твори Б.-І.Антонича); вона також отримує форму астрофічного вільновірша.

За визнанням Т.Салиги, елегія – улюблений жанр Ігоря Калинця. “Такі його речі, як “Елегія з упімненням”, “Елегія з гідронімами”, “Елегія з надвечір’ям”, “Елегія з дощем”, “Елегія з яблуком”, “Елегія для брата” та багато інших, свідчать про стильову модифікацію жанру, про розширення його границь” [17; 211]. Це розширення меж значною мірою відбулося шляхом застосування вільної форми викладу, завдяки чому вивільнюється внутрішній емоційний потенціал

вірша, за яким закріплено стале жанрове визначення.

Звернімося до “Елегії з квітником”:  
*у весняних квітах стоїш чекаючи  
у літніх квітах стоїш чекаючи  
стоїш чекаючи в осінніх квітах  
у сніговому замети стоїш  
сама як стебло очікування  
на квітку весни літа осені... [8; 27].*

Чітко окреслений хронотоп поезії – квітник – включає образи всіх чотирьох пір року, зміна яких і викликає в ліричного героя меланхолійний настрій; однак крізь елегійну драму “пробивається світлий промінець піднесеності, надії, віри” [17; 211], адже людина, на думку І.Калинця, здатна вмістити цілий світ, навіть здійснити неможливе – поєднати три виміри часу:

*І будуть римуватися між собою  
ярі квіти і квіти пізні  
розпуклі пупляхи і зів’ялі пелюстки  
надія і відчай сподівання і розпука [8; 28].*

Значний інтерес викликає також верліброва **ода**. Згідно з нормами поетики класицизму, ода належить до “високих” жанрів, характерними рисами її були стале коло тем (ушлявлення національних героїв, державних діячів тощо), специфічні риторичні фігури, особлива система римуння. Часто в оді використовуються реальні чи народнопісенні образи й символи.

Надалі, у зв’язку з деканонізацією жанру, ода набула ознак так званого “панегіричного мета-жанру” – похвального слова. Проте, попри змішання в оді високого стилю з низьким, розширився її тематичний спектр, багатшою стала поетика, зокрема ритміка та метрика. За В.Домбровським, визначною ознакою од є “піднесений настрій, сміливий, нестримний лет фантазія, палке почуття одушевлення і пристосована до цього поетична форма вислову” [4; 34], й ці риси перейшли до верлібрової оди. У ній, як і в елегії, семантика жанрового визначника – “ode” – переносить смислові акценти з зовнішньої на внутрішню організацію віршової мови, наближаючи її до оди в первісному значенні (від грец. “пісня”):

*Людино, // я завжди з тобою!  
...Галуззя літ, // що колись розцвітали  
й давали плоди.  
– Людино, // це ж ти!*

Автор цитованої “Оди”, Степан Бен, у виразив її жанрові риси – ясність, прозорість, сенсорну пластичність, надав їй філософсько-психологічного підтексту. Вільновіршова структура стала для нього чинником ведення діалогу між ліричним героєм та його адресатом, якого можна визначити як вітменівську “всеохопну Людину” всіх часів і рас [10; 265]:

*Шумиш надо мною,  
крізь мене  
і далі  
руки свої простягаєш  
в прийдешнє,  
за обрії наших орбіт* [10; 267].

Таке само глибоке гуманістичне й натурфілософське спрямування отримує верлібровий **дифірамб**. Від самого початку цей вид поезії був присвячений богові Діонісу, мав ознаки діалогічної оповіді; виконувався на святі збирання винограду [11; 204]. Тобто, цей жанр належить до царини мистецтва діонісійського, про що Ф. Ніцше говорив у “Народженні трагедії”: “У чуді діонісійського не тільки відбувається зв’язок між людьми. Відчужена, ворожа чи упокорена природа знову святкує своє примирення з її втраченим сином, з людиною” [15; 44].

Наближеними до дифірамба в його первісно-му значенні, зокрема позбавленими приписуваного йому елемента іронічності [11; 204], є твори Дмитра Загула – “Дифірамб водоспаду” (1925) та “Дифірамб весні” (1926). Екстатичний характер діалогу ліричного героя зі стихіями “упокореної природи” – у специфічній лексиці, поліритмії віршового вислову, в якому чергуються трирядкові розміри. Незвичайною є система римування: на початку, в перших п’яти строфах, рими вживаються в основному точні (*рух – дух, скелі – пустелі – стелі, доріг – біг, пройде – упаде – ніде* тощо), а також внутрішні.

Строфи 6-9 втрачають кінцеву риму й наближаються до вільновірша Лесі Українки, трискладника зі змінною анакрузою [9; 114-115], що подекуди переходить у дольник:

*Оддаєшся траві, // Кропиві отруйній  
Над рівчаками доріг,  
Гониш струнки водограї  
Соковито-зелених пальм догори...* [6; 108].

Перехід оповіді у вільновіршовий вимір закономірний. Адже тут ліричний суб’єкт не лише прославляє могутню стихію води, а й сам перетворюється на неї:

*Я, твій безсмертний коханець, // Люба земля моя –  
Розіллюся потопою-зливою // На просторах твоїх  
І нестримною повіддю // Людство заллю* [6; 108].

Мотив метаморфози, як бачимо, є доволі характерним в українській верлібристиці незалежно від її жанрового спрямування. Ліричні герої намагаються проникнути в світ природи, навіть більше – стати його частиною, за законами давньогрецького метемфісису. І. Нечуй-Левицький у праці “Світогляд українського народу” твердив: “Причиною метаморфоз, поетичного обертання людей в дерева, квітки, зорі, в птиць, у звірів, які ми знаходимо в українській народній поезії, була праслов’янська пантеїстична релігія” [14; 110].

У пізнішу добу розвитку вітчизняної поезії цей мотив виявився й у ліро-епічному жанрі, зокрема в **баладі**.

Українська балада була переважно невеликим сюжетним твором, заснованим на незвичайній пригоді. У ХХ столітті цей жанр отримав багато варіацій сюжетобудови та віршового строю в творчості І. Драча. Першість у становленні верлібрової балади належить саме його творам – “Балада про соняшник”, “Балада про дядька Гордія”, “Балада золотої цибулі”.

У “Баладі про соняшник” Драч по-своєму осмислює мотив перетворення:

*В соняшника були руки і ноги,  
Було тіло шорстке і зелене.  
Він бігав наввипередки з вітром...  
І раптом побачив сонце...  
І застиг він на роки і на століття  
В золотому німому захопленні* [5; 33].

У подібному до вітменівського трактуванні **людини як всесвіту у всесвіті** (увираженому верлібровою формою викладу, що відсилає до народнопісенних взірців) виявляється близькість балади до казки та легенди. Ідеться тут не лише про те, як з’явилася квітка соняшник, а й подається філософське узагальнення сутності творця та творчості:

*Поезіє, сонце моє оранжеве!  
Щомиті якийсь хлопчисько  
Відкриває тебе для себе,  
Щоб стати навіки соняшником* [5; 33].

Так соняшник стає символом найвищого ступеня перевтілень людської істоти; цим І. Драч переконує (на противагу Нечуєві-Левицькому), що метаморфоза відбувається не лише внаслідок нещасливої події [див. 14; 119].

Якщо говорити про звернення сучасних українських поетів-верлібристів до народнопісенних форм, до фольклорних образів і мотивів, то не можна оминати увагою такий прадавній жанр національної поезії, як **замовляння**.

Замовляння дає підстави багатьом дослідникам вважати його однією з першооснов вільного віршування (такої думки дотримуються Н. Костенко, Н. Науменко, О. Овчаренко, Г. Сидоренко, А. Ткаченко). У ньому відбивається язичницький світогляд, для якого характерне олюднення стихій природи, небесних світил, живих істот тощо.

Відзначаються замовляння багатою, різноманітною поетикою, ритмічною варіативністю; серед особливостей поетичного синтаксису – наявність анафор, риторичних запитань і звертань, образно-психологічний паралелізм, художня градація. Головною метою, з якою застосовуються всі ці засоби, є сугестивний вплив на реципієнта. Це стало чинником внутрішньої організації вислову у верлібровому творі, жанровою канвою для якого є замовляння.

Так, високого ступеня сугестії у віршах, які “живляться незримими потоками української архаїчної, архетипної образності” [7; 121], досягає В.Голобородько. Більшість його поезій подібна до замовлянь, заклинань, легенд і казок: “Квітка Петрів батіг”, “Дерево-любисток”, “Соловейків теремок”. Показовим є твір “З дитинства: Замовляння дощика”, перші рядки якого відсилають до відомих фольклорних взірців:

*Дощику, дощику,  
я тобі вудлице бамбукове подарую,  
щоб ти ловив рибу, а луску розкидав на городи...*

*я тобі зубки витешу на нові граблі,  
щоб ти ходив розчісувати волосся траві... [3; 18].*

І анафора, й антропоморфізм, і діалогічність мови вірша – все це елементи поетичної градації, яка вивершується у фігуру прохання ліричного героя: “тільки не йди на тій стежці, // де я йду – // татові їсти в поле несучи”. Бачення природи очима дитини є характерним для Голобородька, й це дає змогу говорити про очуднення як один із засадничих прийомів поезики верлібру (причому це стосується й інших авторів).

Плідним ґрунтом для дослідження верлібрових структур у системі традиційних ліричних жанрів є їхня художня мова. Адже ця галузь поєднує в собі особливості архітектоніки та внутрішньої організації вислову у верлібрі, індивідуально-авторські інтерпретації значення слів та їхніх комбінацій у структурі вірша, систему його автологічної та металоґічної образності, функції стилістичних фігур, а також є чинником синтезу різних видів мистецтва.

Залежно від авторського задуму у верлібрі одне-єдине ключове слово доволі часто набуває емоційно-естетичного навантаження цілого рядка. Це можливо тоді, коли воно вичленовується зі змістового оточення у межах фрази в окремий рядок (чи піввірш) або ж саме собою є односкладовим реченням і при цьому виступає як одиниця повтору:

*То десь із хуторців і сіл ідуть до Києва –  
Шляхами, стежками, обніжками.  
І б'ються їх серця у такт –  
– ідуть! ідуть!  
Дзвенять, немов сонця, у такт –  
– ідуть! ідуть! [П.Тичина. “Золотий гомін”. 16; 132].*

Визначальну роль у сприйнятті вірша, його різночитаннях, у трактуванні реципієнтом його образів та створенні власного уявлення про авторське світобачення часто відіграють пунктуація, мовна гра, засоби синтезу мистецтва. Як-от у жанрі **ліричного портрета** – вірші “Колекціонер кольорових олівців” В.Голобородька:

*Життя було сіре як донецькі смітники*

*А кольори які йому доводилося бачити  
Були такі тьмяні  
Що в них не вірилося*

*А райдуга з'являлася дуже рідко –  
Двічі-тричі на все життя –  
І про неї він чув тільки  
Із старих книжок та від матері [7; 143].*

У наведеному зразку зміст твору залежить від інтонування деяких фраз. Наприклад, другий рядок першої строфи можна сприймати як розповідну конструкцію (“а кольори, які йому доводилося бачити, були...”), а можна й як окличну: “а **кольори** які доводилося йому бачити (!)”. Так, шляхом зняття пунктуаційних знаків, утворюється кількاظлощинна семантична сув'язь, що припускає й застосування засобів синтезу мистецтв – екфразису.

Екфразис за своєю природою – чинник створення метапоетичного (метажанрового) дискурсу. Текст-екфразу, який відтворює словесними засобами пам'ятку чи картину (у тому числі уявну, як у наведеному вірші В.Голобородька), називають простим, а той, що включає інформацію про художника, поета або прототипа художнього твору, – витонченим [22; 85].

Саме такий “витончений” різновид екфразису ми бачимо в ліричному портреті пера Ігора Калинця, побудованому на словесній грі:

*По дорозі з варяг у греки  
Спинилося моє ім'я  
Біля Калини.  
Як називаєшся?  
Калина.  
А чия будеш?  
Дніпрова.  
Давай обоє князювати [8; 57].*

Ліричний портрет, за свідченнями науковців, – жанр, який перебуває у стадії становлення. Тому перспективою його розвитку вбачається співіснування класичної метричної та вільновіршової форми вислову, а також їх синтез в одному творі – залежно від емоційно-психологічного наповнення вірша.

Узагальнюючи, наголосимо:

Оскільки в контексті вільного віршування особлива вага приділяється внутрішній формі слова, внаслідок чого воно отримує незмірно більше семантичне наповнення, слід говорити як про “звільнення” від сталої рими та метру, так і про “вивільнення” прихованих можливостей художнього слова. Тому вільний вірш можливо визначити як контактну зону, в якій співіснують філософсько-світоглядні категорії, реалії навколишнього світу, абстракції, психологічні стани, іншими словами – культурні явища, виражені в мові.

Коли говорити про верліброві твори, які мають чітко виражене жанрове визначення

(дифірама, елегія, ода, балада), можна помітити, що їх композиція, мова, образно-символічна структура підносять первозданні (часто втрачені) стильові або версифікаційні концепти жанрового інваріанту – “діонісійський” характер дифірама, піднесеність оди, екзистенційність елегії, сугестивність замовляння – поетичного жанру давньої літератури.

Пантеїстичне спрямування українського світогляду, яке відбилося в сучасній верлібристиці, незалежно від її жанрових визначників, зумовлює органічність вільновіршової форми в контексті традиційних ліричних та ліро-епічних жанрів, подекуди навіть канонічних.

### Література

1. Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. – М.: Сов. писатель, 1986. – 444 с.
2. Вінграновський М.С. Вибрані твори: В 3-х т. – Т. 1: Поезія. – Тернопіль: Богдан, 2003 (Серія “Маєстат Слова”). – 400 с.
3. Віщий гомін. Українська поезія другої половини ХХ ст. – К.: Грамота, 2003. – 368 с.
4. Домбровський В. Українська стилістика і ритміка: Українська поезика. – Мюнхен: Слово, 1993. – 189 с.
5. Драч І.Ф. Анатомія блискавки. – Харків: Фоліо, 2002. – 509 с.
6. Загул Д.Ю. Вибрані поезії. – К.: Рад. письменник, 1990. – 243 с.
7. Знак нескінченності: Збірка поезій. – К.: Факт, 2002. – 228 с.
8. Калинець І. Ці квіти нестерпні... Малий поетичний зільник. – К.: Факт, 2000. – 94 с.
9. Костенко Н.В. Українське віршування ХХ ст.: Навч. посіб. – К.: Либідь, 1993. – 232 с.
10. Лавріненко Ю. Розстріляне Відродження: Антологія 1917 – 1933: Поезія – проза – драма – есей. – К.: Смолоскип, 2004. – 992 с.
11. Літературознавчий словник-довідник / За ред. проф. Ю.І.Коваліва. – К.: ВЦ “Академія”, 1997. – 752 с.
12. Мойсієнко А.К. Віче мечів. Паліндроми, або раки літеральні. – К.: Задруга, 1999. – 104 с.
13. Науменко Н.В. Вільний вірш у творчості Лесі Українки // Дивослово. – 2004. – №4. – С. 6-8.
14. Нечуй-Левицький І.С. Світогляд українського народу. – К.: Обереги, 2003. – 144 с.
15. Ніцше Ф. Народження трагедії // Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки. – Львів: Літопис, 1996. – 634 с.
16. Ранні збірки поезії П.Тичини в англійських перекладах. – Львів: Світ, 2000. – 432 с.
17. Салига Т.Ю. Імператив (Літературознавчі статті, критика, публіцистика). – Львів: Світ, 1997. – 352 с.
18. Сидоренко Г.К. Українське віршування від найдавніших часів до Шевченка. – К.: Наукова думка, 1972. – 144 с.
19. Ткаченко А.О. Мистецтво слова: Вступ до літературознавства: Підручник для студентів гуманітарних спеціальних вищих закладів. – К.: ВПЦ “Київський університет”, 2003. – 448 с.
20. Українка Леся. Думи і мрії. – Львів: Каменяр, 1983. – 167 с.
21. Czerny, Z. Le vers libre français // Poetics. Poetyka. Poezika. Warszawa: PWN, 1961. 216 p.
22. Rubins, M. Crossroads of Cultures: Ecphrasis in Russian and French Poetry. N.Y.: Palgrave, 2000. 279 p.