МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ЧЕРНІВЕЦЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
ІМЕНІ ЮРІЯ ФЕДЬКОВИЧА

Філологічний факультет
Кафедра української літератури

ВІРШУВАННЯ ДМИТРА ЗАГУЛА

Кваліфікаційна робота

Рівень вищої освіти – другий (магістерський)

Виконала:
Студентка 2 курсу, 602 групи
Бербюк
Христина Олександрівна
Науковий керівник:
кандидат філологічних наук,
доцент, завідувач кафедри
української літератури
Валентин Мальцев

До захисту допущено
на засіданні кафедри
протокол №___ від _____ 2024 р.
Завідувач кафедри _____доц. Валентин Мальцев

Чернівці
2024 р.

Анотація

Христина Бербюк. Віршування Дмитра Загула.

У роботі проаналізовано поетичні тексти українського поета, перекладача, публіциста Дмитра Загула (1890-1944), що увійшли до поетичних збірок „Мара”, „З зелених гір”, „Наш день”, „Мотиви”, „На грані” та ін. Предметом дослідження стали метрика, ритміка, строфіка, римування та рима в поетичному тексті автора. Застосовано формально-статистичний метод, проаналізовано великий обсяг віршових текстів, отримані дані згруповано та узагальнено. При аналізі застосовано діахронічний підхід: твори розглянуто за часом написання, основа діахронії – розгляд за десятиліттями. Основні положення та висновки роботи увиразнюють розуміння особливостей віршової форми поезій Дмитра Загула.

Ключові слова: Дмитро Загул, віршування, версифікація, метрика, ритміка, строфіка, римування, рима.

Khrystyna Berbiuk. Dmytro Zahul`s versification.

The work analyzes the poetic texts of the Ukrainian poet, translator, and publicist Dmytro Zagula (1890-1944), included in the poetry collections “Mara”, “Z zelenyh gir”, “Nash den”, “Motyvy”, “Na grani” and others. The subject of the study is metrics, rhythm, stanzas, rhyming and rhyme in the author’s poetic text. The formal-statistical method has been applied, a large volume of poetic texts has been analyzed, the obtained data has been grouped and generalized. The analysis has used a diachronic approach: the works have been considered by the time of writing, the basis of diachrony has been considerated by decades. The main provisions and conclusions of the work express the understanding of the peculiarities of the poetic form of Dmytro Zagula’s poems.

Keywords: Dmytro Zagula, poetry, versification, metrics, rhythm, stanzas, rhyming, rhyme.

Кваліфікаційна робота ОР „Магістр” містить результати власних досліджень. Використання ідей, результатів і текстів наукових досліджень інших авторів мають посилання на відповідне джерело.

_____Христина БЕРБЮК

ЗМІСТ

ВСТУП 5

РОЗДІЛ І. ВЕРСИФІКАЦІЯ ДМИТРА ЗАГУЛА 10-Х РОКІВ. 10

1.1. Метрика та ритміка. 11

1.2. Строфіка, римування та рима 32

РОЗДІЛ ІІ. ВІРШУВАННЯ Д. ЗАГУЛА 20-Х РОКІВ 44

2.1. Метрика та ритміка 44

2.2. Строфіка, римування та рими 54

РОЗДІЛ ІІІ. ВІРШ ДМИТРА ЗАГУЛА В КОНТЕКСТІ УКРАЇНСЬКОЇ ВЕРСИФІКАЦІЇ КІНЦЯ ХІХ – ПЕРШИХ ДЕСЯТИЛІТЬ ХХ СТОЛІТТЯ 68

ВИСНОВКИ 76

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ 79

ВСТУП

Дмитро Загул – непересічна постать в українській літературі. Він увійшов до історії нашої культури як поет, перекладач, теоретик літератури, критик, публіцист. Уродженець буковинського села Мілієве закінчив гімназію, навчався у Чернівецькому університеті як вільних слухач, працював у газеті. Д. Загул – автор кількох поетичних збірок („Мара”, „З зелених гір”, „Наш день”, „Мотиви”, „На грані” та ін.).

Дмитро Загул був активним учасником "Літературної дискусії" 20-х років XX століття в Україні. Це було жваве й часто суперечливе обговоренням шляхів розвитку української літератури. Д. Загул був відомий своїми гострими критичними статтями, зокрема, щодо "неокласиків". Його робота "Література чи літературщина?" була одним із ключових текстів цієї дискусії. Він активно шукав нові шляхи розвитку української літератури, відходячи від традиційних форм і звертаючись до сучасних тенденцій. Д. Загул був палким захисником української мови та культури, і це знайшло відображення в його участі в літературній дискусії. Основними його ідеями була критика "неокласиків" (Загул вважав, що вони відірвані від реального життя і не відповідають потребам сучасної української літератури), пошук нового стилю (закликав до пошуку більш сучасного стилю в українській поезії), важливість соціальних тем (вважав, що література має відбивати соціальні проблеми і бути актуальною для суспільства).

„Літературна дискусія” була важливою подією в історії української літератури, оскільки вона сприяла розвитку нових літературних напрямків і формуванню сучасної української літератури. Дмитро Загул був одним із ключових фігур цієї дискусії й зробив значний внесок у її розвиток.

Поет, перекладач та літературознавець народився і провів юнацькі роки на Буковині, але більша частина його діяльності пов'язана з Києвом. Таким чином, у його творчості поєдналися літературні традиції Буковини та Наддніпрянщини.

У справі вивчення життєво-творчого шляху Д. Загула багато зробив чернівецький науковець С. Далавурак. 1966 року він захистив кандидатську дисертацію „Творчий шлях Дмитра Загула", оприлюднив літературний портрет буковинця, надрукував цілу низку статей про поета. 1991 року Л. Череватенко опублікував кілька маловідомих до того творів з напівзабутої Загулової збірки „Мара" із передмовою до них. Нарешті, 2006 року, вийшла друком стаття Б. Мельничука „Дмитро Загул як речник української радянської ідеї", в якій, на прикладах віршів із тієї ж збірки „Мара", Д. Загула показано як „великого українського патріота, речника та відстоювача української національної ідеї, самовідданого оборонця України від […] її ворогів" [34, с. 237].

Найбільш цінним дослідженням останнього часу стала монографія Ю. Прокопчук „Дмитро Загул – літературознавець і перекладач" (Чернівці, 2020). Авторка детально проаналізувала ідейно-естетичні засади літературознавчої діяльності поета, історико-літературні (український літпроцес відповідного періоду) та теоретичні питання літератури (тропи й фігури, метрика, ритміка, строфіка й фоніка) в літературознавчій рецепції Д. Загула тощо.

Проте, незважаючи на беззаперечні успіхи у вивченні життєво-творчого шляху буковинського поета, в дослідженні його спадщини наявна і низка білих плям. Так, зокрема, до цього часу не було видано жодної праці про особливості версифікації Д. Загула. Більше того, версифікаційна грань його поезії допоки не ставала об'єктом окремого наукового дослідження. Тут можна згадати хіба побіжний аналіз його

вірша в одному з розділів праці відомого літературознавця, його сучасника Б. Якубського (Київ, 1931), а також кілька цінних зауваг авторитетної української віршознавиці Н. Костенко на сторінках монографії „Українське віршування ХХ століття” (Київ, 1993, перевиданої з суттєвими доповненнями у 2006 році).

Наявність загальної праці про український вірш ХХ століття є надзвичайно позитивним явищем. Проте вона не дає вичерпної характеристики особливостей віршування багатьох самобутніх поетів (власне, дослідниця, й не ставила перед собою такої мети). Одним із таких митців віршованого слова є й наш земляк Дмитро Загул.

Щоправда, про деякі аспекти форми його вірша дослідниця згадує, проте пише про нього, як про одного з багатьох українських поетів перших десятиріч ХХ століття, а тому навіть із такої монографії неможливо зробити хоч яких-небудь цілісних висновків про особливості форми саме творів Дмитра Загула.

Отже, **актуальність роботи** зумовлена відсутністю в українському літературознавстві комплексного дослідження версифікації Дмитра Загула щодо метрики, ритміки, строфіки, римування та рим в синхронічному та діахронічному аспектах. Це призводить до нерозуміння особливостей розвитку його вірша, багатства метричних, строфічних та фонічних засобів.

Мета роботи полягає в з’ясуванні особливостей розвитку віршування Д. Загула щодо метрики, ритміки, строфіки та римування, окресленні місця його версифікації в контексті українського віршування перших десятиріч ХХ століття.

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

– проаналізувати наявну наукову літературу, пов’язану з творчістю Д. Загула;

- здійснити віршознавчий аналіз поетичних творів буковинського поета різних років написання;
- з’ясувати співвідношення класичних і некласичних форм у його версифікації;
- показати вірш Д. Загула в контексті українського віршування перших десятиріч ХХ ст.

Предметом дослідження є віршування Д. Загула, його характерні риси в контексті української версифікації окресленого періоду.

Об’єктом дослідження поетичні твори Д. Загула, що ввійшли до збірок „З зелених гір”, „Мара”, „На грані”, „Наш день” та ін. Всього проаналізовано більше 150 поетичних творів і близько 2000 рядків буковинського поета. Таку частку його поезії можна вважати цілком репрезентативною.

Робота має кілька аспектів **новизни**.

1. У дослідженні вперше проаналізовано більшу частину поетичної спадщини Д. Загула.

2. Вперше досліджено метрику, ритміку, строфіка, римування та риму.

3. Тексти розглянуто за часом написання. Основа діахронії – поділ за десятиліттями.

Методи дослідження: формально-статистичний та порівняльний. Методологічною базою стали дослідження українських віршознавців: Б. Бунчука, І. Качуровського, Н. Костенко, В. Коптілова, В. Мальцева, Г. Сидоренко, Н. Чамати та ін. Одиниці підрахунку – текст, верс (віршовий рядок), клаузула, рима, стопа, цезура.

Теоретичне значення. Хід дослідження та його висновки увиразнюють розуміння особливостей віршової форми поезії Д. Загула. Дані,

наведені в праці, можуть бути зручним матеріалом для подальших досліджень української версифікації ХХ ст.

Структура і зміст роботи. Дослідження складається зі вступу, трьох розділів, висновків та списку використаних джерел (89 позицій). Обсяг роботи без списку літератури – 78 с., повний обсяг – 87 с.

РОЗДІЛ І.
ВЕРСИФІКАЦІЯ ДМИТРА ЗАГУЛА 10-Х РОКІВ

Друге десятиліття XX століття – складний період в історії українського народу. Час непростих суспільно-політичних перетворень, Першої світової війни, жовтневого перевороту в Російській імперії, початок національно-визвольних змагань тощо. Українська нація була поділена російсько-австрійським кордоном; нерідко українці опинялися по різні боки барикад, воювали один проти одного.

Не оминули складні випробування й буковинського юнака з села Мілієве Дмитра Загула. З цим відтинком часу пов'язане його навчання в Чернівецькій класичній гімназії. За словами дослідників життєво-творчого шляху буковинського поета С. Далавурака та В. Лесина, вже в цей час Д. Загул виявив „неабиякі здібності до віршування […]. Він очолив творчий гурток, в роботі якого брали участь відомі потім літератори В. Кобилянський, П. Галензовський, І. Клевчук, М. Лютик та ін. До їх поетичної творчості, крім учителів-словесників, виявляли увагу О. Маковей, Ольга Кобилянська, С. Яричевський, а також популярні тоді „молодомузівці" [18, с. 8]. В цей же час Д. Загул заробляє гроші репетиторством, працює в газетах „Нова Буковина" та „Народний голос", що тоді виходили в Чернівцях.

Та світова війна перервала більш-менш спокійний життєвий уклад. Російська армія, відступаючи з Чернівців, забрала з собою чимало заручників із української інтелігенції, серед яких був і Д. Загул. Юнак опиняється спочатку в Нижньому Новгороді, потім – в Одесі, відтак – і в Києві, де на повний голос заявляє про себе як обдарований поет, а відтак – і літературознавець.

Творчість Д. Загула окресленого періоду можна умовно поділити на два етапи. Ранній – пов'язаний із Буковиною. Хронологічно – це друга половина 1900[1] – перша половина 1910-х років. Д. Загул стає на поетичну ниву (спочатку – в рідному селі Мілієве, потім – „шліфує" поетичний талант у Чернівцях). З цим періодом пов'язані цикли віршів „Весняні мрії", „Думки", „В темряві", „Хвилі кохання" та переспіви з Біблії. Наступний період – друга половина 1910-х років, пов'язаний уже з проживанням у східній частині України. В цей час (точніше – у 1918 – 1919 роках) Д. Загул видає збірки поезій „З зелених гір" та „На грані". В 1919 ж році було написано частину віршів, які пізніше ввійшли до збірки „Наш день" (1925 р.).

1.1. Метрика та ритміка. У творах, що ввійшли до названих збірок, поет звернувся як до класичного, силабо-тонічного, так і до некласичного вірша (дольники, тактовики, імітації силабічних розмірів). Розглянемо докладніше метрику та ритміку цих творів.

Хореїчними розмірами написано 24,4% творів (24,6% рядків). Це Х 2, Х 4, Х 6ц та хореїчні імітації силабічних розмірів.

До коротких двоскладових розмірів автор звернувся лише в одному вірші – „На покоси…" (26 рядків; цикл „Хвилі кохання"). Тут, зокрема, було застосовано **двостоповий хорей**. Хореїчний ритм витримано чітко (за винятком одного ямбічного рядка), немає жодного позасхемного наголосу. Наприклад:

„На покоси
Впали роси,
Гейби перли,
Заясніли,
Затремтіли

[1] Точніше – 1906 – 1907 роки, на які, на думку С. Далавурака, припадають „перші [поетичні] спроби поета" [Про ранню тв., с. 124].

І завмерли...” [55]

Проте в канву поезії інколи вплітаються хореїчні рядки іншої дожини:

„І цілує їх,	Х 2
І гріє,	Я 1
І голубить...	Х 2
Чи ж воно не розуміє,	Х 4
Що лучами,	Х 2
Як мечами,	Х 2
Їх загубить?	Х 2
І розбилися росинки	Х 4
Білим димом...	Х 2
Не дивилось сонце ясне,	Х 4
Як краса перлова гасне,	Х 4
Плило мило...” [55].	Х 2

Найпродуктивнішим розміром у поезії Д. Загула окресленого періоду став **Х 4.** Ним написано більше 22% аналізованих творів (21,9% рядків). Щоправда чотиристоповик домінує лише в одному з циклів ранніх поезій – „Весняні мрії”. Пізніше автор звертається до нього лише спорадично.

За словами Н. Костенко, „український хорей (особливо 4-стопний) позначений своєрідною двоплановістю своєї форми, оскільки є носієм не лише класичних, а й народнопісенних традицій. Тому в багатьох випадках слід брати до уваги як метричний еквівалент вірша такого роду, так і його фольклорну модель, що нерідко є його основною метричною формою” [29, с. 175]. Можливо, саме такими фольклорними перегуками і пояснюється настільки широке використання розміру в циклі з красномовною назвою „Весняні мрії”.

В сучасному віршознавстві виділявють два види ритму Х 4: 1) „архаїзований” (наголошуваність ІІ стопи нижча, ніж 94%); „традиційний” (наголошуваність ІІ стопи 99,5% – 100%).

Н. Костенко зазначала, що „4-стопний хорей у Лесі Українки, на відміну від аналогічного розміру у І. Франка, виділяється більш рівним альтернуючим ритмом, якому І і ІІІ послаблені стопи не контрастують одна з одною, а наголошеність і ІІ стопи досягає майже 100%” [29, с. 176]. І далі: „у О. Олеся кристалізується хореїчний 4-стопник „ідеального” альтернуючого ритму, з абсолютною наголошеністю сильних місць і повною рівновагою слабких місць” [29, с. 177].

У творах Д. Загула також панує чіткий „ідеальний” альтернований ритм, ІІ стопа набуває константного характеру. Акцентуаційний малюнок Х 4 буковинського поета має такий вигляд:

I	II	III	IV
54,2%	100%	44,1%	100%

Константна ІІ та слабка І стопи наголошено майже вдвічі рідше (різниця становить 45,8%).

Автор віддавав перевагу ритмічній формі з пірихієм на 3 стопі (⊥∪⊥∪∪∪⊥∪), на зразок „*Сум Марії віковий”* (33,9% рядків). Інколи всі рядки в строфі мають саме таку будову:

„Серце стримати не може ⊥∪⊥∪∪∪⊥∪
Враз утіхи і жалю. ⊥∪⊥∪∪∪⊥∪
Може, друга переможе ⊥∪⊥∪∪∪⊥∪
Тугу страждущу мою” [56]. ⊥∪⊥∪∪∪⊥∪

Частка інших форм така: ⊥∪⊥∪⊥∪⊥∪ – 20,3%, ∪∪⊥∪∪∪⊥∪ – 23,7%, ∪∪⊥∪⊥∪⊥∪ – 22%.

Хореїчне розташування наголосів, здебільшого, витримано чітко. Творам поета майже не притаманні позасхемні наголоси. Щоправда, в канву 4-стопових інколи вплітаються хореїчні рядки іншої довжини. Але їх частка не перевищує 1%. Наприклад:

„Скорбно слухає Марія — Х 4
Ще нечуваних пісень: — Х 4
Переможна наша мрія! — Х 4
Великодній день” [56]. — Х 3

Ще різкіше виділяються, на тлі 4-стопових рядків, кілька усічених 2-стопових віршів:

„Я розвію пітьму чорну — Х4
з їх очей, — Х2
всіх людей — Х2
Я притýлю і пригóрну — Х4
до грудей” [18, с. 33]. — Х2

До інших хореїчних розмірів автор звертався лише спорадично. Серед них **Х 6ц**. Ним написано 12-рядкову поезію „І невже ж це правда…” (зб. „На грані”, 1919). Характерною особливістю ритму твору є наявність постійної цезури після 3-ї стопи (6-го складу). Наведемо зразок:

„ Ні, я вам не вірю, що даремна праця,
´ ◡ ◡ ◡ ´ ◡ ‖ ◡ ◡ ´ ◡ ´ ◡
Запал і завзяття довгих поколінь, ´ ◡ ◡ ◡ ´ ◡ ‖ ´ ◡ ◡ ◡ ´
Що діждаться щастя нам таки не вдасться
◡ ◡ ´ ◡ ´ ◡ ‖ ◡ ◡ ´ ◡ ´ ◡
І прийдеться впасти трупами в глибінь” [18, с. 73].
◡ ◡ ´ ◡ ´ ◡ ‖ ´ ◡ ◡ ◡ ´

Цезуровий поділ 6 + 6 та хореїчний ритм витримано чітко в усіх рядках (позасхемні наголоси відсутні).

У двох ранніх творах – „На долині дві калини…” та „Несподіно, ненадійно…” – було апробовано **Х рз** (Х 4343 та Х 443443 відповідно). Наведемо зразок із першого твору:

„На долині дві калини	Х 4
Похилили квіти,	Х 3
Гнуться лози, ллються сльози	Х 4
На шовкові квіти” [39].	Х 3

Крім того, хореїчний ритм притаманний кільком імітаціям фольклорних розмірів. Їх ми розглянемо окремо.

Ямбами укладено 24,4% поезій (26,9% рядків).

Короткий **тристоповий ямб** автор апробував у двох поезіях: „Мене твій погляд ловить…” та „На легких крилах пісні”. Ритм творів чіткий, без спондеїв та зрушень наголосів. Наведемо уривок з останнього вірша:

„На легких крилах пісні	∪⊥∪⊥∪⊥∪
Злечу в казочий край,	∪⊥∪⊥∪⊥
В тоті краї незвісні,	∪⊥∪⊥∪⊥∪
Де квітне щастя рай” [37].	∪⊥∪⊥∪⊥

Найчастіше автор звертається до „традиційного” **Я 4**. Цей розмір притаманний 11,6% аналізованих творів (13,3% рядків) і половині всіх поезій, написаних ямбами. На відміну від хореїчного чотиристоповика, Я 4 більш-менш рівномірно розподілений за збірками і циклами різних років. Ритм чіткий, спондеї та зрушення наголосів нехарактерні.

Н. Костенко пише про Я 4 так: „Чотиристопний ямб – ветеран серед класичних розмірів в українській поезії. Творче освоєння цього розміру в поемі І. Котляревського „Енеїда” (1798), першому видатному

творі нової української літератури, ознаменувало перемогу силабо-тонічного принципу в українській версифікації на межі XVIII-XIX ст. Дослідники зазначають деяку одноманітність ритмічних форм ямба в автора „Енеїди”, але саме після нього ямб увійшов до числа найуживаніших у національній поезії класичних розмірів; йому почали надавати перевагу й інші поети” [29, с. 160]. За словами В. Мальцева, „поетичні твори І. Котляревського, з одного боку, дали потужний поштовх розвиткові літератури живою українською мовою, з іншого, скували її вузькими рамками щодо форми. Це спричинило панування версифікаційних засобів „Енеїди” та „Пісні…” (силабо-тонічного віршування, і зокрема, Я 4 та Х 4 […]) в усій українській поезії впродовж півтора десятиліть” [33, с. 17] після виходу друком перших частин „Енеїди” в 1798 році. Я 4 утримує провідні (але не домінуючі) позиції і в добу романтизму, і особливо, у Т. Шевченка.

Ритміка двоскладових розмірів на сьогодні чи не найкраще досліджена. Метод широких статистичних підрахунків набув широкого використання у віршознавстві ще в перші десятиліття ХХ століття. Було відзначено, що на початку XIX ст. (наприклад, в „Енеїді” І. Котляревського) І стопа сильніша за ІІ (так званий архаїчний ритм ямбічного чотиристоповика), то впродовж перших десятиліть XIX ст. відбувається еволюція у бік зменшення різниці, а потім, у Т. Шевченка і після нього, навпаки, сильнішою стає вже ІІ стопа (традиційний або альтернований ритм).

Зокрема, Б. Бунчук подав загальну картину наголошеності стоп „Енеїди” [3, с. 23]:

Стопа	I	II	III	IV
Відсоток наголошеності	89,6	80,6	46,8	100

І стопа сильніша за ІІ, відповідно, бачимо архаїчний Я 4. За даними В. Мальцева, такий ритм домінує в українському ямбі аж до початку 30-х років. Лише тоді „вперше з'являється тенденція до переходу до альтернованого ритму Я 4 – ІІ стопа стає сильнішою за І" [33, с. 9]. „Твори з частіше наголошуваною ІІ стопою становлять 25% від усього оригінального поетичного матеріалу" [33, с. 9].

За словами Н. Костенко, „дві тенденції переплітаються у ритміці 4-стопнго ямба поезії І. Франка: з одного боку, пушкінсько-шевченківська тенденція послаблення І і ІІІ стоп (при незначному контрасті між І і ІІ стопами); з іншого боку, „архаїзаторська" тенденція послаблення ІІ стопи. Протидія двох – „традиційної" та „архаїзаторської" – тенденцій є специфічною особливістю 4-стопного ямба у І. Франка. Часом виникають і понадсхемні наголоси або переміщення наголосів з метрично сильного на метрично слабке місце стопи, особливо у зачинах рядків.

На відміну від вірша І. Франка, 4-стопний ямб у Лесі Українки більш традиційний. […] В українському ямбічному 4-стопнику […] у більшості випадків послаблюється тільки ІІІ стопа, І і ІІ – повнонаголошені" [29, с. 162].

Акцентуація стоп чотиристоповика Д. Загула має такий вигляд:

І	ІІ	ІІІ	ІV
85,7%	99,1%	32,1%	100%

Як бачимо, ІІ стопа майже стає константою. Різниця між сильною ІІ та слабшою І стопами становить 13,4%.

Про використання ритмічних форм Я 4 Н. Костенко зазначає, що „українські модерністи, на жаль, збіднили його [ритм Я 4. – Х.Б.]. Навіть найталановитіший з модерністів-пресимволістів Олександр

Олесь користувався у своїх складених 4-стопним ямбом творах однією-двома, рідко трьома ритмічними формами. Звуження діапазону ритмічних форм можна пояснити так званою музичною настановою символістів. Певна змістова регламентованість їх поезії призводила до культивування однієї наспівної манери, і це неминуче породжувало й ритмічну монотонію.

У 4-стопному ямбі О. Олеся, як правило, чергуються I, повнонаголошена і IV, найбільш поширена (з пірихієм на III стопі), ритмічні форми."

Д. Загул використав 5 із 7 можливих ритмічних форм розміру. Традиційно найпродуктивніша – IV, з пірихієм на III стопі (⏑⊥⏑⊥⏑⏑⏑⊥), на кшталт *„Надії слово золоте"*; її частка становить 57,1%. Також часто зустрічається I, повнонаголошена форма (⏑⊥⏑⊥⏑⊥⏑⊥) – 27,7% рядків (напр. „*На волю рветься втішне слово*"). Частка інших форм (II, III та VI) коливається в межах 0,9 – 10,7%.

Також Д. Загул дав зразок доволі рідкісного цезурованого чотиристоповика – у вірші „З-за буйних річок". Ось зразок:

„З-за буйних річок, де степ і воля, ⏑ ´ ⏑ ´ ⏑ || ⏑ ´ ⏑ ´ ⏑
За панські межі, де гніт і кров, ⏑ ´ ⏑ ´ ⏑ || ⏑ ´ ⏑ ´
До тебе, темна, голото гола, ⏑ ´ ⏑ ´ ⏑ || ⏑ ´ ⏑ ´ ⏑
Летить за вітром моя любов. " [18, с. 617].
⏑ ´ ⏑ ´ ⏑ || ⏑ ´ ⏑ ´

Я 5 було апробовано в поезіях „І знов надія в серці зажевріла" (з ранніх поезій) та „Згасає день за синіми лісами…" (зб. „На грані"). Особливістю ритму останнього твору є постійне цезурове нарощення у парних рядках:

„Стоять квітки, окроплені росою, ⏑ ´ ⏑ ´ ⏑ ´ ⏑ ⏑ ⏑ ´ ⏑
Окроплені росою, тремтить трава. ⏑ ´ ⏑ ⏑ ⏑ ´ ⏑ || ⏑ ´ ⏑ ´
Мої думки захоплені красою, ⏑ ´ ⏑ ´ ⏑ ´ ⏑ ⏑ ⏑ ´ ⏑

Захоплені красою мої слова. ” [18, с. 74].

⏑́⏑⏑⏑́⏑‖⏑́⏑⏑́

Шестистоповик (Я 6) буковинський поет апробував у трьох творах: „Зеленими листками…”, „Слова недоговорені…” та „О рідний краю мій!..”. Прикметними рисами ритму першого з них є постійні цезура та цезурове нарощення на 1 склад. Регулярне цн1, поряд із постійними внутрішніми римами, наближають звучання до Я 3. Наприклад:

„Я в смутку та в задумі блукаю по гаю,

⏑́⏑⏑⏑́⏑‖⏑́⏑⏑⏑́

В тім шелесті та й шумі слова чиїсь ловлю.

⏑́⏑⏑⏑́⏑‖⏑́⏑́⏑́

Хтось тужить за красою, зітхає по весні,

⏑́⏑⏑⏑́⏑‖⏑́⏑⏑⏑́

І срібною росою падуть слізки рясні” [57].

⏑́⏑⏑⏑́⏑‖⏑́⏑́⏑́

Подібне спостерігаємо і в поезії „Слова недоговорені”. Але тут зафіксовано цн2:

„ З грудей моїх, як з кліточки, пускаю вас у світ,

⏑́⏑́⏑́⏑⏑‖⏑́⏑⏑⏑́

До листячка, до квіточки з росою припадіть!

⏑́⏑⏑⏑́⏑⏑‖⏑́⏑⏑⏑́

За снами сподіваннячка, що снилися давно,

⏑́⏑⏑⏑́⏑⏑‖⏑́⏑⏑⏑́

Летіть, мої зітханнячка, як пташки крізь вікно!” [57].

⏑́⏑́⏑́⏑⏑‖⏑́⏑⏑⏑́

Значно частіше поет звертався до **різностопового ямба**. Частка таких творів становить 6,98% від усіх творів періоду (8,4% рядків).

В сучасному віршознавстві у різностоповиках виділяють „французьку” та „німецьку” традиці”. Перша – поєднання 4- та 6-стопових рядків, друга – 3- та 4-стопових.

Половина творів Д. Загула, написаних Я рз, перебувають у річищі саме „німецької традиції”: в них поєднано 3- та 4-стопові рядки. Це поезії „Простерся вечір над селом…” (цикл „Хвилі кохання”), „Співала пташка на гіллі…” (ц. „Весняні мрії”) та „На небо хмари полягли…” (ц. „В темряві”). В усіх названих поезіях 3- та 4-стопові вірші об’єднані в катренному варіанті Я 4343. Наведемо зразок:

„В гаю затьохкав соловій, Я 4
Розсипав ніжні трелі… Я 3
І сіє світом рій надій, Я 4
Думки святі, веселі…” [58]. Я 3

В поезії „Не слухають мене дзвінкії рими…” (цикл „В темряві”) поєднано 3- та 5-стопові рядки (схема – Я 5553):

„Прощай мене, високий Аполлоне, Я 5
Що в землю я зарив святий талан! Я 5
Не винен я, що в грудях жар холоне, Я 5
Що в серці тисяч ран. ” [18, с. 41]. Я 3

В поезії „Я йду в країну мрій” (зб. „На грані”, 1919 р.) поєднано короткі 2- та 3-стопові рядки (Я 33332):

„ А в тій країні мрій Я 3
Несправними руками Я 3
Віночок золотий Я 3
Сплітав перед віками Я 3
з веселих снів” [18, с. 71]. Я 2

Третя строфа твору складається із 4-х рядків (Я 3332).

У творі „Заграли дзвони…” (цикл „В темряві”) комбінація ямбічних рядків така: Я 4141 (при чому 4-стоповим версам притаманне цезурове нарощення на 1 склад):

„ Заграли дзвони, веселі дзвони ◡ˊ◡ˊ◡‖◡ˊ◡ˊ◡
воскресні, ◡ˊ◡
Несуться світом шумливі тони ◡ˊ◡ˊ◡‖◡ˊ◡ˊ◡
небесні… ” [18, с. 46]. ◡ˊ◡

Поезії „Блакитним ранкам, білим дням…” (зб. „Мара”) притаманна будова Я 4434232221. Це 20-рядковий вірш, що складається із двох десятивіршів із вказаною будовою. Останні 4 рядки – своєрідний рефрен:

„Блакитнім ранкам, білим дням, Я 4
На глум рожевим вечорам, Я 4
І нам наперекір — Я 3
З безодні встав червоний звір, Я 4
Одвічний звір Я 2
Зза всіх залізних брам... Я 3
Ти кажеш: брат Я 2
зза дужих грат? — Я 2
Я кажу: кат Я 2
і хам! ” [17, с. 132]. Я 1

Різностоповий неврегульовиний (вільний) ямб був апробований Д. Загулом у трьох творах: „За непроглядною заслоною…” (Я 2 – 5), „Тебе розіп’ято, мій рідний краю, знов…” (Я 5 – 7), „Вся ваша гра – істерика пуста…” (Я 5 – 6) та „Прийшов, як звір, із нор пустелі…” (Я 1 – 4). Наведемо зразок із останнього твору:

„Прийшов, як звір із нор пустелі, Я 4
Я був, як єсть. Я 2

І зрушив душі, Я 2

стер оселі, Х 2

Переорав степи веселі. Я 4

І честь. І нашу честь...” [59]. Я 3

Дактилічним метром укладено 10,5% поезій періоду (9,2% рядків). З них 3 твори – витримано в річищі Д 3, решта – Д рз.

Д 3 притаманний творам „Гнуться високі тополі…” (ц. „Думки”), „Де ти, сподівана доле?..” (ц. „В темряві”) та „Деколи” (зб. „На грані”). Всього – 3,5% від усіх творів (3,4% рядків). Наведемо зразок з останнього твору:

„Деколи хочеться серцю

Квіткою бути пахучою,

Деколи хочеться в небі

Зіркою стати горючою” [18, с. 74].

Д 4 ц було апробовано в одному із ранніх творів: „Смутку мій чорний…”. Частина рядків містять цезурове усічення. Наприклад:

„Смутку мій чорний, смутку глибокий! цу 1

Я тебе ніжно в груди голублю! цу 1

Я одинокий на світі широкім,

Всіми забутий, безрадний блукаю” [58].

В окреслений період Д. Загул апробував і **різностоповий дактиль.** Частка творів із таким ритмом становить 6,9% (5,8% рядків). Найчастіше поет застосував упорядковане чергування 3- та 4-стопових рядків. Поєднання рядків за схемою Д 4343 характерне для поезій „Мрії злеліяні…”, „В дзеркалі Черемошу…” (обидва – зб. „З зелених гір”) та „Грай, легкокрилий вітре, на полі…” (ц. „Весняні мрії”). Наведемо зразок з останнього твору:

„Грай, легкокрилий вітре, на полі Д 4

Думку тжливу-сумну – Д 3
Я ж защебечу, як пташка на волі, Д 4
Пісню веселу-чудну!” [18, с. 37]. Д 3

Схему Д 4242 автор використав у поезіях „Ой, та не все ще дощенту розбито…”, „Кара господня…” (обидві – зб. „Мара”) та „Я не для вас оцю пісню співаю…” (ц. „Думки”):

„Я не для вас оцю пісню співаю, Д 4
трупи живі! Д 2
Я вас не знаю! Вам не складаю Д 4 цу1
сльози мої” [18, с. 30]. Д 2

У вірші „Пісні не списані…” (ц. „Весняні мрії”) дактилічні рядки чергуються за схемою Д 223223:

„Пісні не списані, Д 2
Сни заколисані, Д 2
Лийтесь рядком на папір! Д 3
Думки весняні, Д 2
Мрії кохані, Д 2
Нумо, летімо до зір!” [18, с. 34]. Д 3

Невпорядковане чергування різнорозмірних дактилічних рядків притаманне творові „Пісня – то мрія…” (зб. „З зелених гір”). Тут схема має вигляд Д 3-4:

„Пісня – то мрія про щастя майбутнє, Д 4
Полумінь перших огнів, – Д 3
Перше кохання вовік незабутнє, Д 4
Пісня – то щастя зрадливе, облуднє, Д 4
Повне привабливих снів” [60]. Д 3

Кількість стоп у рядку тісно пов’язана із римуванням: 4-стопові верси римуються лише з 4-стоповими, 3-стопові – із 3-стоповими.

Амфібрахіями укладено 11,6% творів (9,3% рядків). Поет застосував Амф 3, Амф 4 та Амф рз.

3-стоповик було апробовано у 4-ох творах (4,7%; 3,4% рядків): „Голубонько мила, не сердься…", „Далеко від рідного краю…", „Повійте, вітри полудневі…" (всі – зб. „З зелених гір") та „Як тільки на арфі плачевній…" (зб. „На грані"). Наведемо строфу з останнього твору:

„Як тільки на арфі плачевній
Замовкне останній мій спів,
В глибокій скарбниці душевній
Багато ще лишиться слів" [18, с. 76].

До Амф 4 в окреслене десятиліття поет звернувся лише в одному творі – „Коли на долоню наклоню чоло…" (зб. „З зелених гір"):

„Коли на долоню наклоню чоло,
То все привиджається рідне село.
І стежечка кожд, і кождий куточок,
Хатинка старенька і темний садочок,
Де серце, не знаючи злиднів, жило" [61].

Значно частіше автор звертався до **Амф рз**. Різностопова будова притаманна 5-ом творам (5,8%, 5,1% рядків). У чотирьох із них різностопові рядки чергуються за схемою Амф 4343:

„Розвійтеся з вітром, думки невеселі! Амф 4
До мене назад не вертайте! Амф 3
Повійтеся в гори між бори та скелі Амф 4
І там, кілько воля, гуляйте!" [18, с. 36]. Амф 3

Лише в одній поезії – „Бувають хвилини спокою короткого…" (зб. „На грані") – 3- та 4-стопові рядки чергуються в іншій послідовності – Амф 433333.

Анапести Д. Загул застосовував лише у творах першої збірки „З зелених гір”. Їх частка становить 10,5% (8,8% рядків).

Домінує **Ан 3**, яким написано 8 творів (9,3%; 7,7% рядків). Наведемо зразок:

„Не ходи, моя квітко, в садочок,
Де пахучі троянди цвітуть!
Не зривай там весняних квіточок
І троянд не пришпилюй на грудь” [62].

Тільки у поезії „Тихше, серце моє!..” Д. Загул апробував **Ан рз** (Ан 53332). Кожна строфа твору починається і закінчується рефреном *„Тихше, серце моє!”*:

„Тихше, серце моє! Хай остання хвилина кохання Ан 5
Пролетить прошумить непомітно! Ан 3
Хай останняя пісня – зітхання Ан 3
Згомонить і пропаде безслідно!.. Ан 3
Тихше, серце моє!” [63]. Ан 2

Один твір окресленого десятиліття – „Думо скорбна моя…” (зб. „Мара”) – має будову **трискладового вірша зі змінною анакрузою**:

„Думо скорбна моя, над степами заграй,
⊥∪⊥∪∪⊥‖∪∪⊥∪∪⊥ Ан 4 ц
Степом свавільним злеліяна! ⊥∪∪⊥∪∪⊥∪∪ Д 3
Сумом чорного дня, що окутав наш край,
⊥∪⊥∪∪⊥‖∪∪⊥∪∪⊥ Ан 4 ц
Ти напоєна-навіяна...” [17, с. 131].
⊥∪⊥∪∪‖∪⊥∪∪ Ан 3 цн 1

Саме таке чергування рядків (з цезурою в непарних версах і цезуровим нарощенням в останніх віршах кожного катрена) спостерігаємо в усіх чотирьох катренах твору. Більше того, з 8-ми

рядків Ан 4 у 6-ти фіксуємо додатковий наголос на першій стопі. Такі різні ритмічні варіанти 3-складовика, до певної міри, наближають розмір вірша до логаеда.

Поєднання ямбічних рядків із 3-скл. з.а. притаманне творові „Перекинчик, запроданець Київ…” (зб. „Мара”):

„Перекинчик, запроданець Київ –
⏑⏑⊥⏑⏑⊥⏑⏑⊥⏑ Ан з
Вітає гучно наших ворогів.
⏑⊥⏑⊥⏑⊥⏑⏑⏑⊥ Я 5
Це третій раз він машкару з обличчя свого скинув,
⏑⊥⏑⊥⏑⏑⏑⊥‖⏑⊥⏑⊥⏑⊥⏑ Я 6
Це третій раз він сором свій безпам'ятно згубив.
⏑⊥⏑⊥⏑⊥⏑⏑‖⏑⊥⏑⏑⏑⊥ Я 6

Прокинувся, наче той вулик,
⏑⊥⏑⏑⊥⏑⏑⊥⏑ Амф 3
Повний трутнів, і ос, і джмелів, –
⊥⏑⊥⏑⏑⊥⏑⏑⊥ Ан 3
На перехрестях брукованих вулиць
⏑⏑⏑⊥⏑⏑⊥⏑⏑⊥⏑ Д4
Розкинувся залізний дикий гнів.
⏑⊥⏑⏑⏑⊥⏑⊥⏑⊥ Я 5

Заквітчаний червоними квітками,
⏑⊥⏑⏑⏑⊥⏑⏑⏑⊥⏑ Я 5
Обліплений плакатами страхіть.
⏑⊥⏑⏑⏑⊥⏑⏑⏑⊥ Я 5
Стоїть, вигукує, розмахує руками:
⏑⊥⏑⊥⏑⏑⏑⊥⏑⏑⏑⊥⏑ Я 6

«Кінець тобі, кінець! – жовтоблакить!»” [64].

⏑⊥⏑⊥⏑⊥⏑⏑⏑⊥ Я 5

У вірші „Дзвонить гомін стоголосим стогоном” („Мара”) в рядки 3-складовика зі змінною анакрузою уплетено по 1 ямбічному, хореїчному та дольноковому рядках.

В збірці „З зелених гір” автор апробував і ритм **пеона**. В поезії „Вечірньою годиною…” фіксуємо II пеон (4-стоповий, цезурований):

„Хмаринка вже до обрію рожевого долинула,

⏑⊥⏑⏑⏑⊥⏑⏑||⏑⊥⏑⏑⏑⊥⏑⏑

І крильця позолочені розтанули в імлі.

⏑⊥⏑⏑⏑⊥⏑⏑||⏑⊥⏑⏑⏑⊥

В годиноньку недобрую душа моя покинула

⏑⊥⏑⏑⏑⊥⏑⏑||⏑⊥⏑⏑⏑⊥⏑⏑

Доріжки, протолочені до щастя на землі” [65].

⏑⊥⏑⏑⏑⊥⏑⏑||⏑⊥⏑⏑⏑⊥

Як бачимо, автор чітко витримав характерне чергування наголосів (подібна чіткість притаманна й іншим строфам твору), а тому кваліфікуємо розмір твору як пеон, а не Я 7.

У 5-ох творах (5,8%, 6,4% рядків) автор дав зразки силабо-тонічної імітації народнопоетичних ритмів (до речі, вказівкою на це є й назва одного з циклів збірки „З зелених гір” – „Коломийки”). Найпростіші з них – це традиційна імітація 14-складового вірша 7-стоповим хореєм (або Х 4343). Такий ритм притаманний творам „Ой полиньте, мої думи…” (зб. „З зелених гір”, ц. „Коломийки”), „Власні смутки, власні болі…” (ц. „Думки”) та „Не схиляйтеся, стебельця…” (зб. „На грані”). Імітаційний характер першого з них – найпрозоріший: для нього характерні „довгі” (14-складові 7-стопові) рядки з цезурами після 4-го

(найчастіше) та 8-го складів та паралельним римування жіночих клаузул:

„Ой полиньте, мої думи, на зелені гори!

⊥∪⊥∪||⊥∪⊥∪||∪∪⊥∪⊥∪

Задзвоніть, тремтючі струни, зашуміть, як море!

∪∪⊥||∪⊥∪⊥∪||∪∪⊥∪⊥∪

Розлетіться по Бескиді на шовкові квіти,

∪∪⊥∪||∪∪⊥∪||∪∪⊥∪⊥∪

Покотіться по рокиті, як слова трембіти!” [66].

∪∪⊥∪||∪∪⊥∪||∪∪⊥∪⊥∪

У двох інших названих поезіях автор далі відходить від народнопоетичного еквівалента: твори мають будову Х 4343 з перехресним римування і усіченою 3-стоповою частиною. При цьому цезурове членування 8-складових рядків (4 + 4) здебільшого зберігається:

„Власні смутки, власні болі ⊥∪⊥∪||⊥∪⊥∪

В пісню переллю ⊥∪∪∪⊥

І розвію ген по полі ∪∪⊥∪||∪∪⊥∪

Думоньку мою” [18, с. 29]. ⊥∪∪∪⊥

У творі „Як деколи здріматься…” (ц. „Коломийки”) 14-складовий народнопоетичний розмір імітується автором у нетрадиційний спосіб: 8-складовій частині характерне ямбічне чергування наголосів (точніше навіть – II пеон), 6-складовій – Амф 2; місце цезур також постійне: після 8-го та 4-го (менш помітна) складів:

„Як деколи здрімається, то сниться Підгір’я,

∪⊥∪∪||∪⊥∪∪||∪⊥∪∪⊥∪

І думонька вертається на рідне подвір’я.

∪⊥∪∪||∪⊥∪∪||∪⊥∪∪⊥∪

Там ніченька старесенька засмучена ходить,

∪⊥∪∪||∪⊥∪∪||∪⊥∪∪⊥∪

Щовечора, ріднесенька, як пташка заводить” [67].

∪⊥∪∪||∪⊥∪∪||∪⊥∪∪⊥∪

Фактично, маємо зразок своєрідного силабо-тонічного логаеда.

Твір „Покотилися по заріночку…” (також включеної до циклу „Коломийки”) має 7-10-складову силабічну будову. В її основі – анапестичний ритм: 10-складовій [5 + 5] частині відповідає Ан 2 цн2 (своєрідний „здвоєний” „кольцовський 5-складовий”), 7-складовій – Ан 2:

„Покотилися по заріночку ∪∪⊥∪∪||∪∪⊥∪∪

Та бистресенькі хвилі, ∪∪⊥∪∪⊥∪

Зажурилися, мій легіничку, ∪∪⊥∪∪||∪∪⊥∪∪

Твої сестроньки милі” [68]. ∪∪⊥∪∪⊥∪

Поезії „Наш день” та „Я жити так хотів…” кваліфікуємо як силабо-тонічні **логаеди**. Кожен катрен першого твору складається із трьох рядків з будовою Я 3, 4-му рядку притаманний дольниковий ритм (Дк 3):

„Наш день – як маків цвіт, ∪⊥∪⊥∪⊥

Що сок його – отрута… ∪⊥∪∪∪⊥∪

Кувались наші пута ∪⊥∪⊥∪⊥∪

Не дні, а тисячу літ” [18, с. 92]. ∪⊥∪⊥∪∪⊥

Останній рядок ніби навмисно сповільнює „бадьорий” ямбічний ритм. Дольникові рядки мають будову 1 – 1 – 2 – або 1 – 2 – 1 –. Закінчуються твір рядком з будовою Я 4 (*Як промінь сонця золотий*).

У поезії „Я жити так хотів…” в катренах поєднується Я 6 ц та Амф 3 за такою схемою:

„Я жити так хотів, впиватися життєм Я 6

Разом з дорогими другами, Амф 3

Та не вдалось мені… і я остався сам Я 6

З отсими сумними думками” [67]. Амф 3

Наприкінці десятиліття поет починає активно експериментувати із **дольниками**. Це, переважно, твори, написані у 1919 році. Їх частка становить 9,3% (11,4% рядків).

Ритм 3-іктного дольника притаманний поезіям „На варті шляхетської ватри…” та „Очі заплющу і бачу…” (обидві – зб. „Наш день”). В названих творах частка власне дольникових рядків становить менше 50%, використовуються лише 2 ритмічні форми: (1) – 2 – 1 – (напр. *Герої нових казок*) та 1 – 1 – 2 – (*Присипте попелом кров*). Решта рядків – силабо-тонічні (переважно, 3-складовик). Проте інколи можна виділити цілі групи власне дольникових версів:

„Брехать не в моїй натурі... 1 – 2 – 1 – 1

Яку – чи оцю, чи ту? – 1 – 2 – 1 –

Я мушу знайти в цій бурі 1 – 2 – 1 – 1

Світлу мету!” [69]. – 2 –

Іншим поезіям притаманне чергування 2-, 3- та 4-іктних версів.

У творах переважають рядки, схема яких відповідає силабо-тонічним 3-складовим метрам. Їх частка становить 36,3%. Значно менше двоскладових розмірів – 17,8%. Переважають все ж власне дольникові вірші: 42,7%. Серед останніх превалюють 3-іктні форми (1) – 2 – 1 – (1) та (1) – 1 – 2 – (1), частка яких становить 41,8% та 23,9% від власне дольникових рядків відповідно. 4-іктні форми малопродуктивні і представлені, переважно, одним-двома зразками.

Н. Костенко називає Д. Загула серед поетів, у творах яких простежується тенденція до „силабо-тонічної врегульованості, певної (як у логаедах) стійкості міжіктових інтервалів” [29, с. 104]. Прикладом такої врегульованості може служити остання строфа поезії „Очі

заплющу і бачу…”, в якій послідовно вжито лише одну ритмічну форму 3-іктного дольника: (1) – 2 – 1 – (1).

„Я мушу збагнути добре,	1 – 2 – 1 – 1
Я мушу пізнати все!	1 – 2 – 1 –
Де світлосяйний обрій?	– 2 – 1 – 1
Куди ж отой вир несе?” [70].	1 – 2 – 1 –

Протилежним прикладом є вірш „Ранкове сонце”. Автор ніби навмисно майже в кожному рядку застосовує іншу ритмічну форму:

„Ранкове сонце – серце моє. –	1 – 1 – 1 – 1 – 1
Дзеркальна глибінь тепла.	1 – 2 – 1 –
З прозорим ранком воно встає...	1 – 1 – 2 – 1 –
І гляньте! Імла втекла!	1 – 2 – 1 –
Вам не чужа моя душа –	– 2 – 1 – 1 –
В ній плюскіт і ваших хвиль...	1 – 2 – 1 –
Хоч вас обігнала її межа	1 – 2 – 2 – 1 –
На сотні, тисячі миль.	1 – 1 – 2 –
Убогі душі я збагачу	1 – 1 – 1 – 2 –
Барвами ніжних фарб,	– 2 – 1 –
Жебрацькі торби позолочу...	1 – 2 – 3 –
Беріть мій світ, мій скарб!	1 – 1 – 1 –
Скільки німих у вас пісень!	– 2 – 1 – 1 –
Тільки торкнись! Поруш!	– 2 – 1 –
Я буду грати і ніч, і день	1 – 1 – 2 – 1 –
На арфах ваших душ.	1 – 1 – 1 –

[…]

Хіба ж не сонце – серце моє? 1 – 1 – 1 – 2 –

Душа – прозора глибінь? 1 – 1 – 2 –

В повітрі замки вона снує 1 – 1 – 2 – 1 –

Над царством ваших терпінь” [18, с. 97]. 1 – 1 – 2 –

Д. Загул апробував **тактовик** лише у 8-рядковому творі „Хочеться ніжний подих вітру…” (зб. „На грані”). Це зразок 3-4-іктного тактовика:

„Хочеться ніжний подих вітру – 2 – 1 – 1 – 1

На тонкострунну схопити арфу. 3 – 2 – 1 – 1

Хочеться взяти на палітру – 2 – 3 – 1

Ніким ще не відану барву. 1 – 2 – 2 – 1

Хочеться серцем розбагнути – 2 – 3 – 1

Країн незримих всі таємниці. 1 – 1 – 1 – 2 – 1

Чулою душею хочеться почути – 3 – 1 – 3 – 1

Нечутний спів німої криці” [18, с. 74]. 1 – 1 – 1 – 1 – 1

В окреслене десятиліття Д. Загул звернувся до **поліметрії**. Поліметрична структура характерна для вірша „На полях” (зб. „Наш день”). Тут поєднано Я 4 та Дк 3–4. Це макрополіметрія: перша частина твору (5 катренів) написана в річищі ямбічного 4-стоповика, друга (6 чотиривіршів) – дольник. Зміна ритму тісно пов’язана із сюжетно-композиційними елементами.

1.2. Строфіка, римування та рима. Строфічна палітра у творах Д. Загула 10-х років не відзначається особливою різноманітністю. Майже всі твори цього періоду – строфічні. Поетом було апробовано лише 5 видів строф: двовірш, катрен, п’ятивірш, шестивірш та

восьмивірш; крім того, 3 твори кваліфікуємо як нерівнострофічні[1]. Розглянемо строфічний репертуар докладніше.

Двовіршова будова характерна для трьох поезій: „Зеленими листками шумлять старі ліси…”, „Як деколи здрімається…” та „Ой, полиньте, мої думи…” (всі – зб. „З зелених гір”). Характерною особливістю двовіршів у творах Д. Загула є незмінний характер клаузули. Так, у першому із названих творів усі закінчення – чоловічі, у двох інших – жіночі.

Найчастіше в означене десятиліття автор застосовує **катренну будову**. Така строфа характерна для 78,6% поезій. Лише у двох творах спосіб римування – парний. Це вірші „Слова недоговорені…” (схема римування – aabb; зб. „З зелених гір”) та „Кину жаль і смуток лишу…” (схема – AABB; цикл „Весняні мрії”). Наведемо зразок строфи із першого твору:

„З грудей моїх, як з кліточки, пускаю вас у світ, a
До листячка, до квіточки з росою припадіть! a
За снами сподіваннячка, що снилися давно, b
Летіть, мої зітханнячка, як пташки крізь вікно!” [71]. b

Тільки для твору „Наш день” (з однойменної збірки) характерний оповитий спосіб римування. Особливістю римування у творі є те, що перший та останній рядки усіх (крім останньої) строф закінчуються римою *цвіт – літ*, а отже такий „римовий ланцюг” пов’язує майже всі строфи твору. Наведемо зразок перших двох катренів:

„Наш день – як маків цвіт. a
Що сок його – отрута... B
Кувались наші пута B
Не дні, а тисячу літ. a

[1] Користуємося класифікацією І. Качуровського.

Наш день – як маків цвіт. a
Отрута в ньому й сім'я... C
Вбивали нам у тім'я C
Ті цвяшки вже з давніх літ” [18, с. 92]. a

Поезія „Велика мить! Таємна мить!..” („На грані”) починається також катреном зі схемою aBBa. Двом іншим строфам твору вже притаманне перехресне римування.

В усіх інших катренних творах Д. Загул використав перехресний спосіб римування із різноманітними схемами. Найчастіше це чергування жіночих клаузул із чоловічими. Домінує схема AbAb (69,1% від усіх творів із катренною будовою), лише одного разу зафіксовано aBaB – у вірші „На небо хмари налягли…”; (цикл „В темряві”):

„На небо хмари налягли, a
Розсипались дощами, B
На землю море розлили a
Погоями-ріками” [18, с. 43]. B

У 7-ми творах із перехресним римуванням характер клаузули незмінний. Лише жіночі закінчення (схема – ABAB) спостерігаємо у творах „Скажи мені, любий мій…”, „Розвійтеся з вітром, думки невеселі…”, „Співи мої легкокрилі…”, „Заграли дзвони” та „Хочеться ніжний подих вітру…”. Лише останній із названих віршів увійшов до збірки „На грані” (1919 р.), всі інші – із ранньої творчості поета. Наведемо зразок із найбільш пізнього твору:

„Хочеться ніжний подих вітру A
На тонкострунну схопити арфу, B
Хочеться взяти на палітру A
Ніким ще не відану барву” [18, с. 74]. B

У віршах „Співала пташка на гіллі…” (ц. „Весняні мрії”) та „Ранкове сонце” (ц. „Ранкове сонце”) фіксуємо перехресне римування чоловічих клаузул abab:

„Ранкове сонце – серце моє, – a
Дзеркальна глибінь тепла. b
З прозорим ранком воно встає... a
І гляньте! Імла втекла!” [18, с. 97]. b

Значно рідше трапляються твори із дактилічними клаузулами. У двох поезіях („Вечірньою годиною…” та „Мрії злеліяні…”) пропарокситонні закінчення чергуються із чоловічими (a`ba`b), ще у двох („В дзеркалі Черемошу…” та „Покотилися по заріночку…”) – із жіночими (a`Ba`B). Цікаво, що всі твори – зі збірки „З зелених гір”. Наведемо зразок із вірша „Вечірньою годиною…”:

„Вечірньою годиною за мрією огнистою a`
Душа моя, окрилена, здіймається, летить. b
За білою хмаринкою, хмаринкою вовнистою, a`
Що крилами незримими прорізує блакить” [72]. b

Ще в одному творі („Повійте вітри полудневі…” – зб. „З зелених гір”) застосовано неповне римування (AbCb):

„Повійте, вітри полудневі, A
На мій таємничий садок, b
Хай пахощі ніжні поллються C
З моїх щонайкращих квіток” [73]. b

У віршах „Деколи” та „З шелестом листя кривавo-осіннього…” (обидва – зб. „На грані”), при збереженні перехресного способу римування, змінюється схема – за рахунок змінного характеру клаузул. Так, у першому з них перша строфа має схему Ab`Cb`, друга – Ab`Ab`.У другому – a`Ba`B та ABAB відповідно.

Цікавим також є римування твору „Додому! (Україна мовить)” (зб. „Наш день”). Спосіб римування – перехресний. Але в поезії широко використано різнонаголошену риму, через що схема римування змінна.

„Голос тучі цвинтарної,	a`
Голої, обірваної...	b``
Верніться, діти бунтарні.	A
Сини непокірні мої! […]	b
Хто ж вам обмиє рани	C
Без мене без рідної?	d`
Схаменіться, мої тирани,	C
Отямтесь, діти мої!	d
Вертайтесь на лоно матері	e`
З порогів ворога, –	f`
Не грійте рук при ватрі	E
В притворах його!	f
Навіщо стали кордони	G
На тілі єдиної нації?	h`
Чую зітхання і стогони...	g`
Годі! Додому! До праці!” [18, с. 93].	h

П’ятивіршова строфічна організація притаманна трьом творам: „Пісня – то мрія…” (a`ba`a`b), „Коли на долоню наклоню чоло…” (aaBa aCCaa) і „Тихше, серце моє!..” (ABABc) (усі – зі зб. „З зелених гір”).

В останній поезії кожна строфа починається і закінчується рефреном *Тихше, серце моє!* Таким чином, останній, ніби неримований

рядок співзвучний із першим піввіршем першого рядка (загальна схема римування із наскрізною римою – ABABc DEDEc FGFGc):

„Тихше, серце моє! Хай остання хвилина кохання A
Пролетить прошумить непомітно! A
Хай останняя пісня – зітхання B
Згомонить і пропаде безслідно!.. B
Тихше, серце моє!” [74]. c

Наскрізна рима притаманна також ще одному творові із п’ятивіршовою структурою – „Коли на долоню наклоню чоло…” (загальна схема – ааВа аССаа):

„Коли на долоню наклоню чоло, а
То все привиджається рідне село. а
І стежечка кожд, і кождий куточок, В
Хатинка старенька і темний садочок, В
Де серце, не знаючи злиднів, жило. а

Он там, моє щастя безжурне цвіло, – а
Над чистим потоком вільшина схилилась, С
Самітна смерічка на лан задивилась; С
Під нею веселе бурлить джерело… а
Лиш там, тільки там моє щастя було” [75]. а

Із **шестивіршів** складаються поезії „Пісні не списані…” (ц. „Весняні мрії”) та „Бувають хвилини спокою порожнього…” (зб. „На грані”). У першій 2 строфи мають схему a`a`bc`c`b, ще одна – a`a`bCCb. Схема римування другої – a`BCBCa`:

„Бувають хвилини спокою порожнього, а`
Без бурі, без болю, без волі... В

В безодні знесилля німого C
Дрімають придушені болі, – B
А серце байдуже до всього C
Непевного, злого, тривожного” [18, с. 73]. a`

Чотири твори мають **восьмивіршову** будову: „Багато акордів на струнах моїх…” (зб. „З зелених гір”), „Власні смутки, власні болі…” і „Де ти, сподівана доле?..” (обидва – ц. „Думки”) та „Я чую пісню, мов крізь сон” (зб. „На грані”). Перші три випадки – це звичайне графічне поєднання двох цілком синтаксично і змістовно автономних катренів з однаковими схемами римування (aBaBcDcD та AbAbCdCd відповідно). У вірші „Де ти, сподівана доле?..” у двох восьмивіршах із трьох чотиривіршові сполуки „скріплені” також спільною римою (яка „базується” на римовій парі *доле – поволі*) і, частково, синтаксисом:

„Де ти, сподівана доле? A
Де ти, надіє свята? b
Вже проминають поволі A
Ті молодії літа, b
Гасну і в'яну поволі, A
Серце щоднини болить... c
Де ти, сподівана доле? – A
Тихо! Бо доленька спить!..” [18, с. 44]. c

Подібна будова притаманна поезії „У мене доленьки нема…” (схема – aBaBcBcB).

Вірш „Я чую пісню, мов крізь сон…” складається із 3-ох восьмивіршів на 2 рими кожен (aBBaaBaB):

„Я чую пісню, мов крізь сон: a
Далекий Черемош гуркоче; B

Мені вчувається щоночі B
Той шелест листя, шум сосон. a
І щось тій пісні в унісон a
Так ніжно в серці зашепоче... B
Я чую пісню — мов крізь сон, a
Далекий Черемош гуркоче” [18, с. 75]. B

В одному із ранніх творів Д. Загул апробував десятивірш зі схемами AbAbCdCdee та AbAbccddee. Наприклад:

„Злечу в гору до нового світла, A
Де світить сонце золоте, b
Де щастя квіточка розквітла A
Красою райською цвіте. b
Туда, де ясне сонце світить, C
Де вічна казка, як у сні! d
Де любо пахнуть райські квіти C
Де грають пісні голосні. d
На крилах радісних надій e
Злечу високо в царство мрій” [36]. e

Вірш „Блакитним ранкам, блакитним дням” також має десятискладову будову. Схеми римування – aabbbacccc та aabbabcccc.

Поезії „Відшукаю і освічу…”, „В моїй груді дужа сила…” (обидві – ц. „Весняні мрії”) та „Я йду в країну мрій…” (зб. „На грані”) кваліфікуємо як **нерівнострофічні** (за І. Качуровським).

Поділ строфічних творів на рівно- та нерівнострофічні в українському літературознавстві не є загальноприйнятим. Тому зупинимось на цьому питанні докладніше. Так, приміром, один з най-авторитетніших українських літературознавчих словників „Словник літературознавчих термінів” В. Лесина та О. Пулинця трактує поняття

строфа як „повторюване у даному вірші поєднання кількох віршових рядків, зв'язаних між собою певною системою рим та інтонацією" [30, с. 404]. Найновіший „Літературознавчий словник-довідник" подає подібне визначення цього терміна: „**Стро́фа** […] – фонічно викінчена віршова сполука, яка повторюється у поетичному творі, об'єднана здебільшого спільним римуванням, представлена інтонаційною та ритміко-синтаксичною цілісністю, відмежована від аналогічних сполук помітною паузою […]" [31, с. 644].

Як бачимо, в обидвох визначеннях важливою ознакою строфи називається її повторюваність в окремо взятому творі. На цьому наголошував і П. Волинський: „Неодмінною ознакою поділу вірша на строфи є те, що рядки з таким порядком рим і римування повторюються" [7, с. 218].

Іншу думку, щодо виділення строфи, висловлює І. Качуровський. Він зазначає, що „поезія строфічна не тому, що ділиться на певну кількість однакових віршових груп, а навпаки – вона виникає тому, що поет усвідомлює певну віршову сполуку як вищу ритмічну одиницю і повторює (або не повторює) її на протязі твору [розрядка автора. – Х.Б.]. (А сама віршова група, що повторюється, ще не завжди є строфою). […] Так само, як у строфі можуть чергуватися у певному порядку (або й без нього – вільний вірш) вірші різних розмірів, так і в поетичному творі можуть уживатися поряд неоднакові строфи" [21, с. 24]. А. Ткаченко, хоч і не розглядає докладно цієї проблеми, а проте приймає основні ознаки виділення строфи, запропоновані І. Качуровським, серед яких, зрозуміло, про повторюваність не йдеться.

Більша частина вірша „Відшукаю і освічу…” складається з графічно нерозмежованих двовіршів з жіночими римами, закінчується п’ятивіршем:

„Я розвію пітьму чорну A
з їх очей, b
всіх людей b
Я притулю і пригорну A
до грудей” [18, с. 33]. b

У вірші „В моїй груді дужа сила…” виділяємо катрени і п’ятивірші (графічно нерозмежовані) зі схемами AbAb та AbAAb. Чітке використання саме двох наведених схем (жодного відхилення від них немає) та синтаксична автономність строф дає підстави кваліфікувати поезію саме як нерівнострофічну, а не астрофічну. Наведемо зразок:

„Доки в серці дужа сила A
Ясним полум'ям горить. b
Доки кровця не застила. A
Для родини хочу жить!.. b
Гей, до бою з ворогами! C
Плач і смуток занехай! d
Розірвем тяжкі кайдани, C
А з неволі вольний встане C
І щасливий рідний край!..” [18, с. 34]. d

Вірш „Я йду в країну мрій…” складається із 10- та 8-віршової групи, які, в свою чергу, поділяються на більш-менш автономні 5- та 4-вірші, поєднані римами. В цьому випадку про своєрідну строфічну організацію „підказує” і графіка:

„Я йду в країну мрій, a
Де жив перед віками. B

Де перший крок дрібний a
Несмілими ногами B
До щастя вів. c
Я в тій країні мрій a
Несправними руками B
Віночок золотий a
Сплітав перед віками B
З веселих снів. c
А в тій країні мрій a
Нема ні сліз, ні горя, D
Ні болю, ні нещастя, E
Ні того зла. f
Бо в ту країну мрій a
З життя – страшного моря D
Фантазія квітчаста E
Ще сліз не занесла” [18, с. 71]. f

Астрофічна будова притаманна двом поезіям – „Північні півні на південні запіяли: кров!..” та „І ось настав останній час!..”.

Переважна більшість рим цього періоду – точні (84,9%). Частка приблизних[1] рим (типу *гордим – акордом, гори – горе, прозорими – докорами, затремтіло – сиділа, ніколи – доле* тощо) становить 7,1%; частка неточних[2] рим (на кшталт *душевний – таємний, непомітно – безслідно, сердься – серця, пісня – смійся, цвітуть – грудь, перша – серця* тощо) – 7,9%.

Не зважаючи на певну зорієнтованість на фольклор, помітну, певною мірою, в ранніх творах на рівні метрики, автор нечасто застосовує дієслівні рими, широко розповсюджені у фольклорі (які

[1] З нетотожними ненаголошеними голосними.
[2] З нетотожними приголосними у римованих клаузулах.

вважаються слабкими). Так, рими на зразок *горить – говорить* чи *долинула – покинула* становлять лише 10,6%. Натомість частка граматично різнорідних співзвуч[1] (типу *сподівання – остання, химерне – верне, проклять – переллять, паде – ніде, воді – бліді* тощо) – 37,2%.

Зафіксовано, щоправда, і кілька бідних чоловічих рим[2] (за висловленням Д. Чижевського, „злих") типу *мої – мені, ні – мої, твої – мені, її – мені, люблю – мою, люблю – твою.* Проте вона становить лише 4,4%. Цікаво, що майже завжди хоча б один член такої римованої пари – займенник.

Висновки до розділу І. Отже, ми розглянули версифікацію Д. Загула 10-х років. Найбільш уживаним метром у творах цього періоду став хорей (24,4% творів, 24,6% рядків). Це Х 2, Х 4, Х 6ц та хореїчні імітації силабічних розмірів. Левова частка припадає на чотиристоповик: 22% аналізованих творів (21,9% рядків). Розмірові притаманний чіткий альтернований ритм: ІІ стопа має константний характер, різниця між сильною ІІ та слабкою І стопами становить більше як 45%. Інші хореїчні розміри апробовувалися спорадично, в 1-2 поезіях.

[1] Римуються різні граматичні категорії.
[2] До них зараховуємо передусім неприкриті рими з нетотожними опорними приголосними.

РОЗДІЛ ІІ.

ВЕРСИФІКАЦІЯ Д. ЗАГУЛА 20-Х РОКІВ

Другий період творчості буковинця тісно пов'язаний із Києвом. Після нетривалої педагогічної кар'єри у містечку Ставище, поет працює в „Українфільмі", потім – в Академії наук.

На початок 20-х років припадає і зміна в ідеологічному підґрунті його творчості. Так, збірка поезій „Наш день" (1925 р.) скомпонована з віршів 1919 – 1923 років, за словами С. Далавурака, „свідчила про сприйняття її автором пролетарської ідеології, повний розрив із символізмом й утвердження на реалістичних позиціях" [18, с. 16 – 17]. Останньою прижиттєвою збіркою стали „Мотиви" (1927 р.), куди ввійшли твори, написані в 1923 – 1926 рр.

2.1. Метрика та ритміка. В цей час метрична палітра у творах Д. Загула дещо звужується. Автор зовсім не звертається до трискладових розмірів (виняток – кілька творів, написаних 3-складовиком зі змінною анакрузою), тактовика, імітацій народного вірша. Класичний вірш представлений майже виключно ямбами та хореями, некласичний – лише дольником. Розглянемо метрику та ритміку творів Д. Загула цього періоду докладніше.

Двоскладовими силабо-тонічними розмірами написано 46,4% монометричних творів (47,1% рядків). Домінує ямб (39,3%); кожен із використаних хореїчних розмірів представлений лише одним зразком.

До короткого двоскладового розміру (**Я 3**) поет звернувся лише в одному творі – „Далекі заклики". Наприклад:

„Прозора мла довкола,
В задумі деревá…

Над морем захолола

Хмаринка льодова” [18, с. 125].

Найпродуктивнішим силабо-тонічним розміром в цей період стає **Я 4**. Ним укладено 21,4% усіх монометричних творів (20,8% рядків). Ритм чотиристоповика, здебільшого, чіткий, зрушення наголосів та спондеї поодинокі. Урізноманітнення в окремих творах досягається лише уведенням кількох інорозмірних рядків. Так, наприклад, у вірші „Odi profanum vulgus!” кожен катрен закінчується рядком з будовою Я 5 чи Х 5:

„Вони сидять серед базарів Я 4

І продають дрантивий крам, – Я 4

Нікому непотрібний хлам Я 4

Перед ними храм краси захмарив” [76]. Х 5

В одному випадку (вірш „З-за буйних річок…”) автор використав цезурований варіант чотиристоповика із постійним цн1:

„Де в тюрмах гинуть брати і сестри, – ∪⊥∪⊥∪‖∪⊥∪⊥∪

В очах зневіра, а в серці біль, – ∪⊥∪⊥∪‖∪⊥∪⊥

Хай буде буря – той гніт рознести, ∪⊥∪⊥∪‖∪⊥∪⊥∪

Хай прийде ще раз рішучий бій!” [18, с. 129]. ∪⊥∪⊥∪‖∪⊥∪⊥

У цей період Д. Загул використав усі можливі ритмічні форми Я 4. Проте їх частки, зрозуміло, нерівномірні. Як і в попереднє десятиліття переважають IV (∪⊥∪⊥∪∪∪⊥) та І (повнонаголошена) форми: 55,3% та 20,1% відповідно. Інші варіанти акцентного чергування коливаються у рамках 0,5 – 11%.

Акцентуація стоп має такий вигляд:

I	II	III	IV
86,5%	88,1%	39,3%	100%

Як бачимо, різниця між сильнішою II та слабшою I стопами суттєво зменшується: до 1,6% (проти 13,4% у попереднє десятиліття). За словами С. Далавурака, Д. Загул зустрівся в Києві „з товаришем своєї юності, поетом Володимиром Кобилянським […]. Він [Кобилянський. – І.Л.] тоді активно перекладав […] символістів […]. Їхніми творами зацікавився і Д. Загул" [18, с. 11].

Другим за продуктивністю ямбічним розміром став **п'ятистоповик**. Всього Я 5 укладено 10,7% монометричних поезій періоду.

За словами Н. Костенко, „роль п'ятистопного ямба в українській поезії XIX ст. зростає від початку до кінця століття. Українські романтики – П. Гулак-Артемовський, Є. Гребінка та інші – використовували 5-стопний ямб переважно як несамостійний розмір, один з компонентів різностопних ямбічних структур, у яких 5-стопник нерідко чергувався з 6-стопником. Більшої самостійності набуває цей розмір у А. Метлинського (скажімо, вірш „Сирітка", написаний всуціль 5-стопником; лише в останньому рядку кожної із строф уживається 4-стопник). У Шевченка 5-стопний ямб майже не практикується. І лише у післяшевченківський період зростає увага до цього розміру: ним володіє П. Куліш („Степ опівдні" та ін.), до нього звертається Л. Глібов у монометричних творах („Думка") і у складі різностопних і вольних ямбів (у байках). Поети-народники О. Пчілка, І. Манжура, Б. Грін-ченко уникають його; зате М. Старицький у своїй перекладній та оригінальній поезії застосовував цей розмір так часто, як і 4-стопний ямб („Редакторові", „На роковини Шевченку", „Занадто вже! Чим дихати не-ма" та ін.). Загалом же в українській метриці XIX ст. 5-стопний ямб характеризується нестабільністю.

Однак правило має винятки: і серед них – І. Франко та Леся Українка, у котрих 5-стопник домінує над усіма іншими ямбічними розмірами” [29, с. 168]. Додамо, що Я 5 також написано першу в українській літературі романтичну віршовану неримовану трагедію „Переяславська ніч” М. Костомарова.

Я 5 Д. Загула – безцезурний. Лише інколи (менше 1%) з’являються рядки із паузою (здебільшого, після 5-го складу). У 5-стопових рядках зрушення наголосів рідкісні (не більше ніж по 3 у кожному з творів), спондеїв немає взагалі. Досить часто у канву Я 5 „вплітаються” інометричні рядки. Так, наприклад, у вірші „Майбутнє” з’являється низка версів із будовою Я 4 та Я 6:

„І робітник, що глиби скелі коле, Я 5
І військовий, що спокій береже, – Я 5
З них кожний творить, кожний молить: Я 4
Приходь уже! Приходь уже! Я 4

Чи не для тебе родяться співці, Я 5
Що в холоді убогої кімнати Я 5
Збирають вирази та образи багаті, Я 6
Виносять їх на площі й вулиці?..” [18, с. 79]. Я 5

Поезія „Захід” починається п’ятивіршовою строфою з будовою Я 4. Та вже в наступній строфі розмір плавно „перетікає” в Я 5:

„Така там осінь і весна. Я 4
Тонкі тополі такі тендітні, – Я 4 цн1
А скверики брудні та непривітні, – Я 5
І в очі пил, як тільки ясно в квітні, Я 5
А коли ні – то сльота навісна” [77]. Я 5

Проте й далі, в окремих строфах, „зринають” чотиристопові рядки, як „луна” розміру першої строфи.

Частіше за інші трапляється повнонаголошена ритмічна форма на зразок *До ніг падуть турботні наші будні*. Їх частка становить 30,4%. Нерідко також трапляються вірші з пірихієм на передостанній стопі (В підвалах вогких мучаться робочі – ∪⊥∪⊥∪⊥∪∪∪⊥), 23,2%. По 10 – 13% припадає на такі форми: А скверики брудні та непривітні (∪⊥∪∪∪⊥∪∪∪⊥∪); А коли ні – то сльота навісна (∪∪∪⊥∪⊥∪∪∪⊥); Про тебе снили дивовижні сни (∪⊥∪⊥∪∪∪⊥∪⊥).

Акцентуаційний малюнок п’ятистоповика Д Загула має такий вигляд:

I	II	III	IV	V
83,1%	82,3%	85,7%	53,6%	100%

Як бачимо, це – альтернований ритм, проте часто наголошуваною є також і II стопа, яка майже дорівнює I і не набагато поступається II.

Близько 5% монорозмірних творів припадає на **Я рз**.

Чергування 3- та 4-стопових рядків за катренною схемою Я 4343 притаманне віршові „Моя сердечна Україно”. Щоправда, в першому чотиривірші чотиристопові рядки чергуються із дольниковими:

„Моя сердечна Україно, ∪⊥∪⊥∪∪∪⊥∪
Країно юнацьких мрій! ∪⊥∪∪⊥∪⊥
Не раз я падав на коліна ∪⊥∪⊥∪∪∪⊥∪
І кликав:– Я твій! Я твій!” [78]. ∪⊥∪∪⊥∪⊥

У двох інших строфах з’являється 4-стоповий рядок на місці 3-стопового, а також Х 4 на місці Я 4, ймовірно, через авторський недогляд.

Невпорядковане чергування 3- та 4-стопових рядків притаманне віршові „Sic transit” (Я 3-4).

Складна оригінальна схема чергування ямбічних рядків Я 344313344312 зафіксована у творі „Вороногривий кінь”. При чому схему витримано в обох дванадцятивіршових строфах твору, що підтверджує свідоме обрання саме такої будови. Наприклад:

„Вороногривий кінь	Я 3
Махнув розхристаним хвостом.	Я 4
На землю впала чорна тінь,	Я 4
Лежить земля хрестом.	Я 3
Хрестом –	Я 1
З опльованим Христом.	Я 3
Зареготався день,	Я 3
Заграв громами судних сурм –	Я 4
Вороногривий день у день	Я 4
Біжить здаля на штурм –	Я 3
На штурм!	Я 1
Під регіт сурм” [79].	Я 2

Як уже зазначалося, активність використання хореїчних розмірів у 20-ті роки суттєво знижується. В цей період їх загальна частка становить лише 7,1% (6,9% рядків) проти 24,6% в попереднє десятиліття. Кожен із застосованих хореїчних розмірів представлений лише одним зразком. Розглянемо їх детальніше.

Найпродуктивніший раніше розмір – **Х 4** – представлений у поезії „Спомин”. Це – досить великий за обсягом, 72-рядковий твір.

Хореїчний ритм у всіх рядках витримано чітко. Не зафіксовано жодного зрушення наголосу та спондея.

У цьому вірші переважає ритмічна форма із пірихієм на І стопі (∪∪⊥∪⊥∪⊥∪) на кшталт *У руках – ведмежа сила*, частка якої становить 31,9%. Також досить активні форми із ⊥∪⊥∪∪∪⊥∪ (*Ходять шепоти лісами*) та ∪∪⊥∪∪∪⊥∪ (*Капелюх ув огальонах*); їх частка становить 26,4% та 23,6% відповідно. Нечасто використовується повнонаголошена форма (*Скільки, скільки довгих років*): всього 6 рядків, 8,3%. Зате з'являється 7 рядків із не зовсім характерним для Х 4 ХХ століття ритмом – з пірихієм на ІІ (раніше – константній) стопі (*Гримнули вони: кінець!*). Загальний акцентуаційни малюнок хореїчного чотиристоповика має такий вигляд:

I	II	III	IV
44,4%	90,3%	50%	100%

Цікаво, що незважаючи на досить суттєві відмінності у ритмічній структурі Х 4 (нехарактерне послаблення ІІ стопи), показник різниці між ІІ та І стопами майже не змінюється у порівнянні із 10-ми роками і становить 45,9% (проти 45,8% у попереднє десятиліття)[1].

В окреслене десятиліття автор апробував **Х 5** у 28-рядковій поезії „О моя остання світла мріє…". Розмір „чистий", без „вкраплень" інорозмірних рядків, зрушень наголосів та спондеїв. Наведемо зразок однієї зі строф:

„О моя остання світла мріє!
За тобою мій співучий льот.
Може, ще раз промінь твій зогріє
І розтопить кількалітній льод" [18, с. 146].

[1] Зрозуміло, що для серйозних висновків щодо еволюції ритму Загулового чотиристоповика одного твору (хай і досить великого) замало. Проте принциповим тут є перш за все неконстантний характер ІІ стопи.

Також в одній поезії – „Молодим співцям” – було застосовано **Х 6 ц**. Цезура послідовно займає місце після ІІІ стопи, зрушень наголосів, спондеїв та інометричних рядків немає.

Вперше в окреслене десятиліття автором було апробовано **Х рз**, а саме – Х 4343, у поезії „Там, де втомно в темінь тоне…”:

„Там, де втомно в темінь тоне	Х 4
Кучерявий вечір,	Х 3
Хтось невтомний дзвоном дзвонить	Х 4
Про чарівні речі” [80].	Х 3

Як уже зазначалося, у 20-х роках Д. Загул цілковито зігнорував дактилем, амфібрахієм та анапестом як самостійними розмірами. Зате він охоче експериментував із трискладовиками зі змінною анакрузою. Вони з’являються як у „чистому” вигляді, так і з „уплетенням” більшої чи меншої кількості дольникових рядків (на генетичну спорідненість 3-скл. з.а. та дольника вказує Н. Костенко).

Зразок 3-скл. з.а. в „чистому” силабо-тонічному вигляді маємо у трьох творах: „Може, й так”, „Дівоча туга” та „Осінній мотив”. Ритм цих поезій ще більше розхитується через змінну кількість наголосів (іктів) у рядках. Так, перші 2 твори мають 1-3-іктну структуру, останній – 4-іктну. Але трискладова основа (двоскладовий міжіктовий інтервал) витримується чітко. Наведемо зразок:

„І щомить моє серце щемить	∪∪⊥∪∪⊥∪∪⊥
Од натуги осінньої туги.	∪∪⊥∪∪⊥∪∪⊥∪
Бо знову до серця	∪⊥∪∪⊥∪
Шелестом б'ється	⊥∪∪⊥∪
Одірване листя,	∪⊥∪∪⊥∪
А серце тремтить,	∪⊥∪∪⊥
Воно б'ється і рветься	∪∪⊥∪∪⊥∪

Й за листям пожовклим летить. ∪⊥∪∪⊥∪∪⊥

А в садках, ∪∪⊥

Що відходять у тишу, ∪∪⊥∪∪⊥∪∪⊥∪

Кров'ю горить ⊥∪∪⊥

Золотаве вмирання, ∪∪⊥∪∪⊥∪

Ходять алеями тихі зітхання ⊥∪∪⊥∪∪⊥∪∪⊥∪

І вицвіле листя на гіллі колишуть" [18, с. 122].

∪⊥∪∪⊥∪∪⊥∪∪⊥∪

Найчастіше в окреслене десятиліття Д. Загул звертається до **дольника**, яким укладено майже половину всіх монометричних творів (точніше – 48,2% творів, 48,9% рядків).

В цей час значно збільшується питома вага власне дольникових рядків. Майже у всіх творах їх частка перевищує 50%. Середній показник – 52,4%. Їх тлом, здебільшого, слугують силабо-тонічні рядки, а також (дуже рідко) вірші із міжіктовими інтервалами, притаманними тактовику та акцентному віршеві.

У дольниках 20-х років досить чітко виділяються 2 групи: з тяжінням до максимальної упорядкованості і до „розхитаності" форми. Наведемо зразок „упорядкованого" дольника (поезія „Жовтневий вихор"):

„Вихре, радісний вітре! – 1 – 2 – 1

Товаришу вільних верхів! 1 – 2 – 2 –

Рвійно грає в повітрі – 1 – 2 – 1

Твій розколиханий спів, – – 2 – 2 –

Б'є в блакитні пюпітри, – 1 – 2 – 1

Дзвонить у цитри дротів" [18, с. 77]. – 2 – 2 –

Це, здебільшого, Дк 3, інколи – Дк 4.

В цей період суттєво урізноманітнюються палітра ритмічних форм дольника. Зокрема, у вірші „Перший мій погляд”, який має будову Дк 3, вжито 5 різноманітних власне дольникових форм. Наведемо зразок:

„Мій перший погляд дитячий	1 – 1 – 2 – 1
На заграву сонця впав,	2 – 1 – 1 –
І промінь яскраво-гарячий	1 – 2 – 2 – 1
Мої очі вперше скупав.	– 1 – 1 – 2 –
Горіли вогні червоні	1 – 2 – 1 – 1
В чоловічках моїх очей,	2 – 2 – 1 –
І сонця рожеві долоні	1 – 2 – 2 – 1
Доторкались дитячих плечей” [81].	2 – 2 – 2 –

Ще більш „розхитану” форму мають дольники, у яких варіюється не лише ритмічна форма, а й кількість іктів у рядках. Наведемо зразок із вірша „Гімн-прокламація”:

„Товаришу мій, селянине.	1 – 2 – 2 – 1
До твого серця про спільну працю –	1 – 1 – 2 – 1 – 1
Я, співець України,	– 1 – 2 – 1
Складаю оцю прокламацію.	1 – 2 – 2 – 2
Я – твій найближчий друг,	– 2 – 1 –
Що дбає про спільне добро.	1 – 2 – 2 –
Хоч у тебе знаряддям коса і плуг,	2 – 2 – 2 – 1 –
А в мене папір і перо.	1 – 2 – 2 –
А третій між нами – брат-робітник,	1 – 2 – 1 – 2 –
Що змалку до молота звик,	1 – 2 – 2 –
Своїми руками в крицю б'є –	1 – 2 – 1 – 1 –
І плуг, і перо він кує” [18, с. 83].	1 – 2 – 2 –

У деяких творах такого типу кількість наголосів у рядках інколи може коливатися від 1 до 5.

Ще одну групу становлять дольники із тяжінням до 3-складового ритму зі змінною анакрузою. Наприклад, вірш „Осінній шум” починається катреном з чергуванням рядків Д 4 та Амф 4. В наступній строфі 3-складові рядки зі змінною анакрузою вже чергуються із власне дольниковими:

„Плинуть хмаринки у течінь гарячу, – 2 – 2 – 2 – 1
Де сонце на заході обрій стрічає, 1 – 2 – 2 – 2 – 1
А сиві верби галузки печалі 1 – 1 – 2 – 2 – 1
Схилили в воду і довго плачуть” [82]. 1 – 1 – 2 – 1 – 2

Далі домінують власне дольникові рядки.

20-ми роками датовано 2 поліметричні композиції. Це вірші „На полях” та „Геліополіс”. Перший є зразком макрополіметрії: твір поділено на 2 частини із більш-менш автономним змістом; рядки першої частини мають будову Я 4, другої – Дк 3.

Значно строкатіше виглядає вірш „Геліополіс”. Починається 32-ма рядками Я 4. Потім ямбічний чотиристоповик „перетворюється” на Х 4 у зверненні ліричного героя до Дніпра (частина невиділена графічно). Дві наступні частини (виділені графічно) мають будову 3-складового вірша зі змінною анакрузою із регулярними „вкрапленнями” дольникових рядків (зокрема, кожен катрен однієї із частин починається рядком з будовою Дк 3). Завершується твір 3-ма восьмивіршами з будовою Я 4.

2.2. Строфіка, римування та рими. В 20-ті роки у творах Д. Загула дещо урізноманітнюється строфіка. Зокрема, вперше з’являються власне астрофічні твори. Поет також апробовує 12-віршову

структуру та канонічні строфи – сонет і терцину. Розглянемо строфіку Д. Загула 20-х років докладніше.

До **двовіршової будови** поет звернувся тільки одного разу – у поезії „Молодим співцям”. Як і в попереднє десятиліття, Д. Загул у двовіршовому творі ігнорує правило альтернансу: всі клаузули чоловічі.

Традиційно більшості творів притаманна **чотиривіршова структура**. Щоправда, в цей період її частка не така велика: 65,5% (проти 78% у попереднє десятиліття). Як і в попереднє десятиліття, домінує перехресний спосіб римування із почерговою зміною характеру клаузули (AbAb або aBaB; при цьому домінує перша із них, частка якої становить 65,6% від усіх катренних творів).

Оповите римування притаманне поезії „Odi profanum vulgus”. Схема – AbbA:

„Вони сидять серед базарів A
І продають дрантивий крам, – b
Нікому непотрібний хлам b
Перед ними храм краси захмарив” [83]. A

Окремо розглянемо чотиривіршові твори зі змінною схемою чи способом римування.

Двом віршам („Сонце і серце” та „На селі”) притаманна перехресна комбінація різнохарактерних (за місцем наголосу) рим (поєднання в одному творі схем AbAb та aBaB).

Вірш „На селі” складається із трьох частин. Схема римування перших двох – AbAb, останньої – aBaB. Тому правило альтернансу порушується на стиках ІІ та ІІІ частин, але чітко витримується всередині всіх трьох частин. Таким чином, його порушення правила (суміжні однохарактерні за місцем наголосу неримовані клаузули) „дає сигнал” про закінчення ІІ частини і початок ІІІ, останньої, частини не лише

графічно (частини в тексті пронумеровані: I, II та III), а й фонетично. Наведемо зразок останньої строфи II частини та першого катрену III:

„Якесь шемрання невиразне A
З села до серця доліта… b
Щодня, як за́грава погасне, A
Я – безпритульний сирота. b
III
Яка глибока тиша скрізь! c
Не шелестить достигле поле; D
На свіжозрошений покіс c
Летять метелики і бджоли” [18, с. 114]. D

У іншому творі з поєднанням схем AbAb та aBaB – „Сонце і серце” – спостерігаємо цікавий „римовий ланцюг”, що поєднує чотири катрени з п’яти:

„Високе сонце! Золотий вогонь a
Ти вічно сієш у світи холодні. B
Вони беруть тепло з твоїх долонь, a
Як жебраки, обдерті та голодні. B

Як жебраки, обдерті та голодні, B
Беруть вони життя з твоїх долонь, a
Хоча й нічим оддячитись не годні B
Тобі за твій дарований вогонь. a

Але в тобі, бездонне джерело, c
Того тепла незглиблені безодні. B
І скільки ти його вже розлило c
Поміж серця убогі та холодні. B

Та скільки б ти його не роздало, с
Не вилляло на всі світи й безодні, В
А вічно в тебе огненне чоло, с
Нутро твоє гаряче й до сьогодні!” [18, с. 112]. В

Як бачимо, на стику І та ІІ строф схема аВаВ переходить в ВаВа, але правило альтернансу не порушується – суміжні рядки окремих строф римуються між собою. На стику ж ІІ та ІІІ строф, навпаки, суміжні чоловічі клаузули не римуються.

У вірші „Порозпліталися гірлянди” також використано перехресний спосіб римування. Тут чергуються строфи зі схемами АВАВ та аВаВ.

У чотирьох катренних творах змінюються не лише схеми римування, а й чергуються чотиривірші із різноспособовим римуванням (перехресним і оповитим). Так, у поезії „Над Черемош” поєднуються катрени зі схемами АbbA, аВВа та АbAb. Для віршів „Осінній вечір” та „Осінній шум” також притаманне поєднання чотиривіршів із перехресним та оповитим способами римування, але всі клаузули в них – жіночі (схеми АВАВ та АВВА). Поезія „Сон лісів” характерна різноманітністю схем римування (в тому числі і схеми з різнонаголошеними римами).

Ще одній поезії із чотиривіршовою будовою „Перед осінню” притаманне поєднання катренів із перехресним та неповним римуванням: АbAb та ХаХа.

П’ятивіршова структура притаманна трьом творам: „Привіт осінньому”, „Вечірнє” та „Захід”. В першому з них було використано схему римування АbААb. Подібне чергування рим (а`ba`a`b) вже було апробоване в попереднє десятиліття.

У вірші „Захід” автор використав цілу палітру п’ятивіршових схем римування: aBBBa, AbAAb, AbbAb, AbAbA, AbAbb та aBBaB. Автор ніби намагається апробувати всі можливі варіанти.

Схожа картина спостерігається і у творі „Вечірнє”, де застосовано низку різноманітних варіантів. Особливістю п’ятивіршів цього твору є обов’язкова наявність холостого рядка у кожній строфі:

„Співай про розбуркані сили, A
Будь, як широкий степ, b
Що на ньому козацькі X
Чи скітські могили, A
А над ними — зоряний склеп. b

Мовчи про те, що минуло, C
Минулі могили мовчать... d
Село ще не спить. x
Воно не заснуло — C
А сторожко слухає пісню дівчат” [84]. d

Значно частіше, ніж у попереднє десятиліття, автор звертається до **шестивіршової** структури. Частка таких творів становить 10,7%. Поет не звертається до схем римування, які використовував у ранній творчості, досить широко застосовує неповне римування.

Половині шестивіршових творів притамання схема AbAbAb. В поезії „Обжинкова” вона поєднується зі схемою ababab, застосованою в рефрені (до речі, написаним іншим метром), яким починається і закінчується вірш. Цікаво, що одна з рим рефрену повторюється у другому та останньому („передрефренному”) шестивіршах. Таким чином автор уникає порушення правила альтернансу:

„Нехай гуде дзвінка a

Мелодія дротів. b
Як пісня юнака a
На радісний мотив. b
Потужно, як рука a
Селян, робітників. b

Дзвони, дзвони, о музико дротів, b
Над городом, над селами, простором. C
Бо в мене стільки сестер і братів. b
Із серцем хворим і байдужим зором. – C
Хай їх розбудить цей потужний спів, b
Хай скаже їм, що кволим бути – сором” [18, с. 87-88]. C

У віршах „Може, й так”, „Черемош” та „Пам’яті друга” застосовано неповне римування зі схожими схемами *x*a*b*x*a*b та *x*a*B*x*a*B, при чому характер холостих клаузул здебільшого змінний (чоловічі та жіночі). Наведемо зразок із першого твору:

„Може, й так. x
Я не справдив надій a
і малого гуртка... b
Але знаю: X
В праці важкій a
не скривила рука” [18, с. 93]. b

В поезії „Пам’яті друга” зазначені схеми двічі трансформується в XaBaaB та xaBaxB, а у вірші „Черемош” – в aBCBBc, XXaXXa та abxaxb.

У трьох поезіях Д. Загул звернувся до **восьмивіршової строфічної сполуки**.

„Heimweh” – це добре знайомий з попереднього етапу творчості „здвоєний катрен” зі схемою AbAbCdCd.

Кожній із 8-ми строф вірша „Майбутнє” притаманна окрема схема, яка жодного разу не повторюється. Їх також умовно можна поділити на катренні субстрофи, в яких застосовано три способи римування: перехресне, кільцеве та парне. У творі вжито такі схеми римування восьмивіршів: ABABcDcD, aBaBaCaC, aBaBCdCd, aBBacddc, aBaBCCdd, BaBaCCaa, ABABccDD, AbAbCdCd.

У восьмивіршах поезії „Спомин” фіксуємо неповне римування за схемоюXXXaXXXa:

„І ввижаються малому	X
Чорні постаті опришків.	X
Що на Косів чимчикують.	X
До Вижниці чи до Кут,	a
А між ними – славний калфа,	X
Збуй-легінь Олекса Довбуш...	X
Люту помсту він готує	X
За залізо панських пут” [18, с. 131].	a

Лише у першій строфі наявна ще одна „додаткова” рима (AXXbAXXb).

Також восьмивіршову структура притаманна частині поліметричного твору „Геліополіс”: останні 3 строфи завершальної частини твору мають будову восьмивірша на 2 рими:

„Тепер на весь оцей простір,	a
На древню Скітію імлисту	B
Засяє мільоном зір	a
Веселих ліхтарів намисто,	B
Звідсіль розіллє вздовж і вшир	a

Свою енергію вогнисту B
Людини гордий архітвір – a
Величне електричне місто” [85]. B

В окреслене десятиліття поет уперше звертається до **дванадцятивірша**. Такий строфічна побудова притаманна поезії „Вороногривий кінь”. Вона складається із двох строф зі схемою римування ababbbcdcddd:

„Вороногривий кінь a
Махнув розхристаним хвостом. b
На землю впала чорна тінь, a
Лежить земля хрестом. b
Хрестом – b
З опльованим Христом. b
Зареготався день, c
Заграв громами судних сурм – d
Вороногривий день у день c
Біжить здаля на штурм – d
На штурм! d
Під регіт сурм” [86]. d

Майже 19% творів притаманна нерівнострофічна будова. Поезії Д. Загула з нерівнострофічною будовою можна умовно поділити на 2 групи: із чергуванням дуже близьких за обсягом строф та таких, що складаються зі строф із доволі великою різницею за об’ємом. Розглянемо першу групу.

Сюди належать поезії „Дифірамб весні”, „Дівоча туга”, „Будівля майбутнього”, „Ворожим городам” та „Дивлюсь у далеч”. У першій із них чергування строф максимально врегульоване, майже як у пісні (приспів - заспів): через кожні 1 – 2 катрени розміщується 1 шестивірш;

строфи відрізняються одна від одної не лише кількістю рядків у них, а й дещо іншим розміром (вірш має дольникову будову): катрени складаються із довших віршів (переважно, 3 – 4-іктних), шестивірші – із коротших (здебільшого, із 2 – 3-іктних):

„Весно! Облудна омано!
Твоє чародійне вино, З
аправлене соком дурману,
Ми щороку, щороку п'ємо.

Ти повінь свою розіллєш.
Розбуркаєш давнє,
Що впало на дно, –
Захлюпаєш хвилями
В наше вікно –
І ми захвилюємось теж” [18, с. 110].

В поезії „Дівоча туга” в канву восьмивіршів (а також одного 16-вірша, який, безперечно, можна розглядати, як „подвоєний” восьмивірш) „вплітаються” 2 дев’ятивірші.

Схожою є строфічна структура поезій „Будівля майбутнього” та „Ворожим городам”, які складаються із семи- та восьмивіршів, здебільшого, на 2 рими. Наведемо зразок із вірша „Ворожим городам”:

„О городи! Ви, горді лорди, A
Пани просторів світових! b
Нас не злякають ваші орди, A
Ні ваші флоти, ні когорти, A
Ні ваш гадючий сміх! b
Ми стрінем поглядом погорди A
Всіх ворогів своїх” [87]. b

У нерівнострофічних творах другої групи поєднуються строфи найрізноманітнішої довжини: від катрена до дванадцятивірша.

У поезії „Дивлюсь у далеч” „строфічним тлом” виступає шестивірш. В канву таких строф уплітаються терцет, катрен, п’ятивірш та восьмивірш, причому всі – на 2 рими. Двічі окремі строфи об’яднує спільна рима:

„Угору, вгору буйний льот! а
Хай синіх обріїв черкає В
уява – молодий пілот... а
О, скільки ще нових пригод а
у серці здійснення чекає! В

Дивлюсь у море буйних вод, а
чекаю радісних пригод, а
де оргія стихії грає...” [88]. В

Звернувся поет і до твердих строфічних форм. Зокрема, поезія „Не в тишині формується поет” – це сонет на 4 рими. Наведемо зразок:

„Не в тишині формується поет. а
Не в самоті німих чернечих келій. В
В юрбі людей, бурхливій і веселій. В
Він розіклав барвистий свій намет. а

Його життя – це брук, а не паркет, а
Його палітра – площі та панелі, В
Де ловить він життя високі трелі В
І рух юрби до невідомих мет. а

Ні тріолет, ні станса, ні сонет а

Сучасного не вдарить, не зворушить. C
Живий поет – не класик, не естет, – a
Він дійсний світ одбити в пісні мусить! C
Життя, як море, змінне і бурхливе, – D
Він мусить знати всі його мотиви” [18, с. 104]. D

У І частині вірша „Згадка” поет застосував **терцину**. Ця частина закінчується катреном із перехресним римуванням (замість традиційного моностиху, який відповідно римується із останнім „тривіршем”). Наведемо зразок:

„Чекай спокійної могили A
І не турбуйся про людей! b
їм тільки власне, власне миле. A

Ти не герой, не Прометей. b
Хай інші, в кого більше віри, C
Життя кладуть задля ідей! b

А струни порваної ліри C
Нехай про смуток і любов, e
А не про голод, не про діри C
І не про сон брудних голов!” [18, с. 102 – 103]. e

Цікава будова притаманна поезії „Sic transit”. Це 14-рядковий твір всуціль побудований на 2-складовому кінцевому співзвуччі на *–арі* (але чоловічій та жіночій римах). Таким чином упорядкований твір відносимо до „чистого астрофізму”. Наприклад:

„На європейському цвинтарі A
погасили ліхтарі; b
Заграла на своїй гітарі A

Скажена кров в німій отарі, A
Здригнулись вівчарі. b
На європейському цвинтарі A
погасли ліхтарі... b
Прийшла година лютій карі, A
в руїнах вівтарі. b
Поблідли жемчуги в тіарі... A
Заграли блискавиці в хмарі, A
Заплакали царі... b
На європейському цвинтарі A
в руїнах вівтарі” [89]. b

У 20-х роках у творчості Д. Загула майже зберігається співвідношення між точними, неточними та приблизними римами, яке мало місце і в попередній період. Так, частка точних рим становить 81,3% (в 10-х роках – 84,9), неточних – 10,1% (раніше 7,1%), приблизних – 8,6% (раніше – 7,9%). Бачимо лише незначне „послаблення позицій” точної рими. Зразки неточних римованих пар: *гаю – дотлівають, вечір – нетечі, тоне – дзвонить* тощо. Приблизні: *вітром – повітрям, надії – зоріє, кордони – червоні, нагадує – падає.*

Цікавим щодо співвідношення точних, неточних та приблизних рим є твір „Осінній вечір”. В ньому фіксуємо такі кінцеві співзвуччя:

1. *гаю – дотлівають;*
2. *вечір – нетечі;*
3. *гарячу – плачуть;*
4. *стрічає – печалі;*
5. *сполоскали – стали;*
6. *смуги – туги;*
7. *прозорий – зорі;*
8. *дитинні – долині;*
9. *зітхаю – ламаю;*
10. *речі – вечір.*

Як бачимо, лише 5, 6 та 9 пари – точні, тобто, менше третини.

Частка дієслівних рим залишається майже такою ж, як і в попередній період: 10,1% (раніше – 10,6%). Дещо скорочується, щоправда, і кількість різнограматичних співзвуч: 33,8% (раніше – 37,2%). Менше 1% (раніше – 4,4%) – бідних чоловічих співзвуч типу *мала – моя* та *сніп – піт – хліб.*

Висновки до розділу ІІ. Отже, у творчості Д. Загула 20-х років домінують двоскладові силабо-тонічні розміри (46,4%) та дольник (майже 50%). В першій групі превалює Я 4, яким укладено 21,4% від усіх монометричних творів. Поет використав всі можливі ритмічні форми чотиристоповика, проте перевагу надавав двом із них: повнонаголошеній та з пірихієм на ІІІ стопі. В одному творі було апробовано цезурований Я 4. Альтернований ритм Загулового чотиристоповика у 20-ті роки суттєво згладжується, ІІ стопа випереджає І за наголошуваністю менш, ніж на 2%.

Друге місце серед ямбічних розмірів посідає Я 5, яким укладено більше 10% поезій. Майже третина п’ятистопових рядків – повнонаголошені. Ритм Я 5 Д. Загула характеризується ледь помітним альтернованим ритмом: слабша ІІ стопа відстає у наголошуваності від сильніших І та ІІІ всього на 1 – 3% відповідно.

На третьому місці, за частотністю використання, Я рз (понад 5%). Це, переважно, поєднання 3- та 4-стопових рядків у різних комбінаціях. Інші ямбічні та хореїчні розміри (як-от Я 3, Я 6, Х 4 та ін.) представлені лише поодинокими творами.

До 3-складових ритмів у „чистому” вигляді поет у це десятиліття не звертався взагалі. Виняток – 3-складовики зі змінною анакрузою, генетично пов’язані із дольником.

Особливою активністю відзначається дольник. Д. Загул застосовував найрізноманітніші ритмічні форми дольника. Здебільшого, це 3- або 4-іктні дольники, у деяких творах кількість наголосів у рядках

суттєво коливається. Частина таких поезій тяжіє до 3-складовика зі змінною анакрузою.

У строфічних творах домінує катрен. Частка цієї строфи становить 65%. З інших строф Д. Загул найчастіше використовував п’ятивірш (більше 10% творів). Майже 20% віршів – нерівностроφічні.

В одному творі зустрічається „чистий” астрофізм. Це вірш на 2 рими.

Буковинським поетом було апробовано також канонізовані строфи: сонет та терцину.

Частка точних рим становить 81,3%, неточних – 10,1%, приблизних – 8,6%. Третина прикінцевих співзвуч – граматично різнорідні. Частка дієслівних рим не перевершує 10%. Бідних рим зафіксовано менше 1%.

РОЗДІЛ ІІІ.

ВІРШ ДМИТРА ЗАГУЛА В КОНТЕКСТІ УКРАЇНСЬКОЇ ВЕРСИФІКАЦІЇ КІНЦЯ ХІХ – ПЕРШИХ ДЕСЯТИЛІТЬ ХХ СТОЛІТТЯ

Українське віршування ХІХ століття розвивалося, значною мірою, в межах двох систем віршування: силабічної та силабо-тонічної. За даними В. Мальцева, в 20-ті роки ХІХ ст. „53,7% україномовних поетичних творів мають силабічну будову, 46,5% – силабо-тонічну” [33, с. 7]. В наступне десятиліття частка силабічних творів, за даними дослідника, стає ще суттєвішою: 58,1% силабіки та 39,5% силабо-тоніки [33, с. 16]. Щоправда, співвідношення силабіки та силабо-тоніки суттєво різниться в літературі східної та західної України. В поетів Східної України панує силабо-тоніка, в поетів „австрійської” частини – складочисельний вірш.

На жаль, вичерпної інформації про українську версифікацію 60 – 70-х років немає. А вже в останні десятиліття ХІХ століття співвідношення обох систем віршування суттєво змінюється. За інформацією О. Любімової, в літературі обох частин України переважає силабо-тоніка. Вже в 90-х роках частка силабо-тонічного вірша в літератури східної частини України сягає 91%, західної – 84,2% [33, с. 14].

В перші десятиліття ХХ століття йдеться вже, переважно, лише про наслідування чи імітацію силабіки засобами силабо-тонічного вірша. Проте і в цей період деякі поети продовжують звертатися і до складочисельного вірша. За даними Б. Бунчука, 19 віршів І. Франка, написаних в останні роки життя, мають саме таку будову [3, с. 242].

Справжнім майстром „олітературнення” фольклорних силабічних розмірів показав себе ранній П. Тичина. В цьому напрямку він ішов шляхом освоєння перш за все 14-складового вірша в найрізноманітніших його варіантах [29, с. 43].

Д. Загул звернувся до таких імітацій лише в циклі з промовистою назвою „Коломийки”. Він, на відміну від того ж П. Тичини, йде шляхом цілковитої тонізації силабічного розміру. „Колимийки” буковинського поета, маючи 14-складову основу, чітко вкладаються і в силабо-тонічні розміри. Найчастіше – це традиційний Х 7. У кількох творах зафіксоване розташування наголосів за іншими силабо-тонічними схемами: ямб + амфібрахій, Ан ц + Ан тощо.

Генетичний зв’язок із народнопісенною стихією мають також і хореїчні чотиристоповики поета, якими укладено майже чверть ранніх творів поета.

За словами Н. Костенко, „тенденції розвитку метрики і ритміки” співвідносяться з динамікою історико-літературного процесу, з розвитком літературних напрямків, течій, стилів, родів і жанрів. […] В українській поезії початку ХХ ст. у складній ідейно-естетичній боротьбі розвивалися різні реалістичні й модерністські течії” [29, с. 63]. Ще в 1906 році в Галичині виникла творча група „Молода муза”, до якої входили О. Луцький, В. Пачовський, П. Карманський, М. Яцків та ін. До „молодомузівців за своїми естетичними поглядами наближаються поети, які заявили про себе в 1918 – 1919 роках – Д. Загул, Я. Савченко, О. Слісаренко, В. Ярошенко, почасти В. Кобилянський та ін.” [29, с. 64].

Літературознавці пишуть про дві символістські збірки Д. Загула: „З зелених гір” та „На грані”. Перша з них, за словами Г. Черниш, „цікава й показова як вияв раннього символізму поета, коли Д. Загул почав „вростати” у метафізичну схему символістської теорії” [14,

с. 121]. І далі: „Більшість віршів збірки „З зелених гір” написані під впливом рідного оточення (принаймні західноукраїнські мотиви звучать тут дуже виразно). Навпаки, на „чужині”, в Наддніпрянській Україні, поет створює збірку „в одному настрої” з досить промовистою і водночас туманною назвою – „На грані” [14, с. 121].

Н. Костенко так оцінює ці збірки: „Характерний зразок творчості молодших символістів – збірка поезій Д. Загула „На грані” (1919). Якщо у ранішій […] книжці Д. Загула „З зелених гір” (1918), багатій народнопісенними мотивами рідної йому Буковини, а також переспівами з Біблії та західноєвропейських поетів, прочитуються впливи німецького романтизму, а не символізму […], то у згаданій збірці символізм постає у всій його визначеності, з усією його містикою, бажанням утекти від життя і т.ін” [29, с. 69].

Не оминула віршознавиця й кількох зауваг про форму творів буковинця: „якщо віршова техніка збірника „З зелених гір” була досить одноманітною, (на що звернув увагу вимогливий поет і критик М. Зеров), то наступна збірка вигідно відрізнялась від попередньої. Справді, Д. Загул дав зразки досконалої версифікаційної майстерності. Стилізації під фольклор відступають на другий план, у зв’язку з цим падають хореїчні структури і з’являються окремі форми некласичного вірша, зокрема дольник і 3-складник зі змінною анакрузою. Дольники розгортаються на поліметричному „фоні”, що поєднують і класичні 2-складники й 3-складники, і тактовикові рядки” [29, с. 69 – 70].

За даними Н. Костенко, частка класичних розмірів у символістів становить 88% творів, некласичних – 12% творів. Символісти активно починають впроваджувати дольник. Проте в їх творчості провідними все-таки залишаються класичні метри: Я 4, Я рз, Х 4.

У Д. Загула, в порівнянні з іншими символістами, більша частка некласичних форм. У 10-ті роки – це майже 17,5%, у 20-ті роки некласичні розміри (дольник та 3-скл. з.а.) становлять майже 50%. Щоправда, в 20-ті роки Д. Загул майже цілковито відходить від символізму і наближається до т.в. „пролетарських поетів". Але й серед них він попереду за впровадженням некласичного вірша. За даними Н. Костенко, частка НКЛ у „пролетарських поетів" становить 34,2% творів, дольник, у свою чергу обіймає лише 22% творів.

Як і інші символісти, Д. Загул в перший період творчості віддає перевагу Я 4, Я рз та Х 4. В 20-ті роки, як зазначалося, в його творчості домінує дольник. Сильні позиції зберігає Я 4, активністю відзначається також Я 5. У „пролетарських поетів", за даними Н. Костенко, також переважає Я 4. На другому місці – вільний ямб (якого у творчості Д. Загула 20-х років не знаходимо зовсім). Лише в деяких поетів, наприклад, В. Бобинського, часто фіксуєтья і Я 5, в інших – цього розміру або немає зовсім, або він малопродуктивний [29, с. 79]. Серед хореїчних метрів, переважають Х рз та Х 5. У творах Д. Загула останній подибуємо лише в одному творі, до різностоповика він не звертався взагалі.

Як зазначалося, в 20-ті роки Д. Загул зовсім не звертався до 3-складових розмірів (виняток – лише 3-складовики зі змінною анакрузою, генетично тісно пов'язані із дольником). У „пролетарських поетів" з-складові метри досить активні (особливо 3-складові 3-стоповики).

Порівняймо також метричну палітру Д. Загула 10 – 20-х років із пропорціями метричного репертуару всієї української літератури того ж періоду (дані за Н. Костенко [29, с. 52]):

Розмір	Його частка у творах Д. Загула (у відсотках)	Узагальнена частка розміру в українській літературі (у відсотках)
Х в	0,6	–
Х 4	11,9	6,8
Х 5	0,6	2
Х 6	1,1	–
Х рз	0,6	5
Х в	0	1,2
Я 4	16,5	14,4
Я 5	6	7
Я 6	1,2	3,4
Я рз	6,2	6,2
Я в	1,2	8,2
Д 3	1,2	–
Д рз	3,5	–
Амф3	2,4	1,5
Амф 4	0,6	1,6
Амф рз	2,9	1,6
Ан 3	4,7	2,3
Ан рз	1,2	1,5
З-скл. з.а.	2,7	1,4
Дк	28,8	5
Акц	0	4,3
Верлібр	0	3,4

Примітка. У ІІІ колонці подано лише найпродуктивініші метри. Такі розміри, як Х 6, Х в, Д рз та ін., даних про частку яких не наведено в таблиці, представлені, за даними Н. Костенко лише поодинокими зразками, частка яких значно менша за 1%.

На жаль, ритм усіх навіть силабо-тонічних розмірів української версифікації ще достатньо не досліджений. Тому розглянемо лише найпоширеніші із них, ритміку яких докладно описує Н. Костенко.

На думку дослідниці, „у 20 – 30-ті роки накреслюються дві основні лінії розвитку Я4 – першу можна умовно назвати лінію Олеся, другу – лінією Франка; перша характеризується відносною уніфікованістю (завдяки двом провідним ритмічним формам), вона типова, наприклад, для поезії В. Чумака; другій притаманна складна розгалуженість найрізноманітніших форм, вона представлена у творчості таких поетів, як В. Еллан, І. Кулик, П. Тичина, В. Поліщук та ін.” [29, с. 163].

Чотиристоповик Д. Загула тяжіє до „Олесевої лінії”, з переважанням ритмічної форми із пірихієм на ІІІ стопі та повнонаголошеної форми. Проте ритми Д. Загула все-таки значно різноманітнші за ритми О. Олеся: буковинський поет використовує 6 або 7 (в різні періоди) можливих ритмічних форм Я 4, частка деяких із них сягає 8 – 10%.

Ямбічний п’ятистоповик, хоч і був добре відомий ще з „Переяславської ночі” М. Костомарова, численних творів І. Франка та Лесі Українки, у 10 – 20-ті роки ще не набуває особливого поширення. Як зазначає Н. Костенко, „поети початку ХХ ст. не відчули тенденції народжуваного всесильного розміру. Пресимволісти і символісти вдавалися в основному до 4-стопного ямба (за кількістю рядків і творів цей розмір у їхньому метричному репертуарі щонайменше у шість разів перевищує 5-стопник); у О. Олеся не знайдемо жодного вірша, написаного цілком зазначеним розміром, він зустрічається лише як несамостійний компонент у різностопних ямбічних структурах” [29, с. 169].

„У поетів 20-х років 5-стопний ямб також не домінує. Виняток слід зробити для неокласиків, особливо для М. Зерова, який у своїх

сонетах користувався у більшості випадків 5-стопним ямбом, рідше – 6-стопним” [29, с. 170].

Можна зробити висновок, що Д. Загул одним із перших зрозумів невичерпні можливості п’ятистоповика. Якщо в 10-х роках цим розміром написано лише один твір, то в наступному періоді творчості він уже стає одним із найпродуктивніших класичних розмірів: його частка становить майже 11%.

Як зазначалося, Х 4 Д. Загула характеризується константним характером II стопи, а отже чітким альтернованим ритмом. В українській літературі подібні показники зустрічаємо у творчості Лесі Українки, Олександра Олеся та ін.

Як пише Н. Костенко, „лінію розвитку українських класичних 3-складників продовжили старші символісти – М. Вороний, М. Жук, В. Пачовський та інші, особливо Олександр Олесь” [29, с. 188]. Проте „у 20-ті роки молоді українські поети у більшості своїй відмовились від виразних можливостей 3-складників, надавши перевагу тим некласичним формам, які виникають на його основі, – насамперед дольникам. Трискладник як самостійний розмір використовується в українській поезії цього періоду рідше, ніж новий тип з дольниковим вкрапленням” [29, с. 189].

Так і у творчості Д. Загула: якщо в 10-ті роки на тристоповики припадає майже 25% усіх монорозмірних поезій, то в наступне десятиліття їх активність, фактично, падає до нуля. Натомість з’являються трискладовики зі змінною анакрузою та дольники на основі трискладовиків.

На жаль, строфіка, римування та рими в українській поезії початку ХХ століття майже недосліджені, тому наразі немає можливості

зіставити цей сегмент Загулового віршування із відповідними показниками інших митців.

Отже, вірш Д. Загула загалом перебуває в контексті українського віршування перших десятиріч ХХ століття, хоч і має певні індивідуальні риси.

Так, навіть імітуючи народнопоетичні ритми, Д. Загул вдається лише до засобів силабо-тонічного вірша, чітко витримуючи „правильне" чергування наголосів у „коломийках".

Перебуваючи, значною мірою, у 10-х роках в ідейно-естететичному полі українського символізму, вірш Д. Загула має суттєві відмінності від версифікації інших представників цієї течії. Це проявляється, насамперед, у ширшому використанні некласичного вірша, насамперед дольника. В 20-х роках буковинський поет взагалі стає одним із поетів, які намагаються найширше його впровадити (на жаль, питання версифікаційних особливостей Загулових перекладів наразі зовсім недосліджене; можна лише припустити, що дольник посів панівні позиції у поезії Д. Загула не без впливу німецької літератури, де цей метр традиційно практикується дуже широко).

Щодо використання класичних метрів, то їх пропорції у вірші Д. Загула загалом такі ж, як і в більшості інших поетів: домінують тут Я 4, Я рз та Х 4 (останній, щоправда, був у нього продуктивним лише на ранньому етапі творчості; в кінці 10-х – 20-х роках буковинський поет до нього не звертається майже зовсім).

Ще однією рисою, яка відрізняє метрику Д. Загула 20-х років від метрики багатьох інших поетів – повне ігнорування 3-складових розмірів. Загалом в українській поезія дактилі, амфібрахії та анапести в цей період починають пожвавлюватися. У поезії Д. Загула інколи з'являються лише 3-складовики зі змінною анакрузою.

ВИСНОВКИ

Ми проаналізували більше 150 поетичних творів (близько 2000 рядків) Дмитра Загула щодо метрики, ритміки, строфіки, римування та рими, зіставили окремі аспекти його вірша із версифікацією інших авторів цього ж часового відтинку. Віршознавчий аналіз його творчої спадщини дозволяє зробити такі висновки.

Поет апробував велику кількість класичних силабо-тонічних розмірів. Це Х 2, Х 3, Х 4, Х 5, Х 6, Х рз, Я 4, Я 5, Я 6, Я рз, Я в, Д 3, Д рз, Амф 3, Амф 4, Амф рз, Ан 3, Ан рз. Він розробляв не лише різноманітні розміри, а й відмінні ритми одного й того ж розміру, експериментував із цезурою, цезурним нарощенням, анакрузою тощо. Його перу належать силабо-тонічні логаеди, пеони, імітації народного вірша. Щодо некласичного вірша, Д. Загул широко вживав дольник, експериментував із тактовиком.

Рання поезія Д. Загула характеризується досить помітними впливами народнопісенної стихії. Зокрема, це проявилося в домінуванні в ранній період творчості хореїчних розмірів (перш за все Х 4, який має прозорий генетичний зв’язок із фольклором), імітацію народних мотивів засобами класичного силабо-тонічного вірша тощо. Щоправда вже з 1919 року поет свідомо орієнтується на літературний вірш, можливо, навіть європейський літературний вірш, всіляко уникаючи використання вказаних розмірів.

З кінця 10-х років у поезії Д. Загула починає домінувати дольник в якнайрізноманітніших його ритмічних виявах. Водночас залишаються продуктивними і ямбічні класичні метри (передусім Я 4, Я 5 та Я рз). Помітний сегмент поетової метрики становлять різностоповики. Інколи

звертається до поліметрії, вільно поєднуючи класичні метри з некласичними (насамперед, КЛ та дольник).

Досить різноманітною є і строфіка поета. Традиційно в обидва періоди творчості домінує катрен з різними схемами і способами римування. При чому схему автор охоче змінював упродовж окремо взятого твору. Крім того, автор звертався до низки інших строф – як звичайних (2-, 5-, 6-, 7-, 8-, 10- та 12-вірша), так і канонічних (сонет і терцина). Поет нерідко поєднував різні строфічні сполуки не лише в межах поліметричних, а й монометричних творах. Інколи вдається до „чистого" астрофізму. Охоче використовував якнайрізноманітніші способи та схеми римування, нерідко вдаючись до довгих „ритмічних ланцюгів", при чому, не лише в межах однієї строфи, а й поєднуючи римою суміжні строфи, застосовував рефрени. Нерідко трапляються строфи із неповним римуванням, строфи на одну риму.

Рима Д. Загула, здебільшого, точна. Проте не цурався він і неточних та приблизних співзвуч, які також збагачували фоніку вірша. Майже не застосовував бідні рими; досить незначний відсоток дієслівних співзвуч. В обидва десятиліття досить високою є частка граматично різнорідних рим.

Загалом, Д. Загул показав себе вправним поетом, віртуозно володів версифікаційними засобами різних рівнів.

В окремих елементах віршування Д. Загул випереджав своїх сучасників, зокрема, в активності прищеплення дольника на український поетичний ґрунт.

Проте радянський режим не дав повною мірою розвинутися непересічному талантові буковинського поета. Спочатку моральне поневолення примусило його творити в річищі „пролетарської літератури". Врешті-решт поета, літературознавця і перекладача було

заарештовано: його поетична творчість так і залишилася „недоспіваною піснею”.

Актуальним залишається продовження дослідження його творчої спадщини, зокрема й версифікації, перш за все в площині співвідношення оригінальних та перекладних творів (і навіть іншомовних творів, які він перекладав), впливи літературно-критичної діяльності на його літературну творчість тощо.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Білецький Л. Основи української літературно-наукової критики. Київ : Либідь, 1998. 408 с.
2. Близнюк А. Системи віршування: Посібник. Житомир, 1998. 43 с.
3. Бунчук Б. „Праведная душе, прийми мою мову…” (Початки української силабо-тоніки та віршування І. Котляревського). *Науковий вісник Чернівецького університету*: Збірник наук. праць. Вип. 52 – 53. Слов’янська філологія. Чернівці : Рута, 1999. С. 17 – 29.
4. Бунчук Б. Віршування Івана Франка. Монографія. Чернівці : Рута, 2000. 308 с.
5. Версифікація: Теорія і практика віршування: Навчальний посібник. Київ : Видавничо-поліграфічний центр „Київський університет”, 2003. 258 с.
6. Водяна П. Основи віршування: Навч. посібник. Миколаїв: МДПУ, 2002. 92 с.
7. Волинський П. Основи теорії літератури: Вступ до літературознавства. Київ : Рад. школа, 1967. 366 с.
8. Волинський П. Український романтизм у зв’язку з розвитком романтизму в слов’янських літературах. *З творчого доробку*. Київ, 1973.
9. Гаєвський С. Теорія поезії. Київ : Книгоспілка, 1924. 128 с.
10. Галич О., Назарець В., Васильєв Є. Теорія літератури: Підручник. 2-ге вид., стереотип. Київ : Либідь, 2005. 488 с.
11. Далавурак С. Грань творчого неспокою (Літературно-критичні виступи Дмитра Загула). *Рад. літературознавство*, 1970. № 9. С. 72 – 78.
12. Далавурак С. Ще про ранню творчість Дмитра Загула. *Рад. літературознавство*, 1964. № 1. С. 122 – 129.

13. Данилко П. Утвердження форми сонета в українській поезії (І. Франко – М. Рильський). *Праці Одеськ. держ. ун-ту*. Вип. ІІ. Одеса: Вид-во Одес. ун-ту, 1958. С. 127 – 146.
14. Загул Д. Історія української літератури ХХ століття: У 2 кн. Кн.1: Перша половина ХХ ст. Підручник / За ред. В.Г. Дончика. Київ : Либідь, 1998. 464 с.
15. Добрянський А. Особливості форми сонета (Віршовий розмір). *Матеріали XIX наук. сесії [ЧДУ]*. Секція філол. наук. Чернівці, 1963. – С. 59 – 61.
16. Євшан М. Критика; Літературознавство; Естетика. Київ : Основа, 1998. 658 с.
17. Загул Дмитро. Мара. / Переднє слово Леоніда Череватенка. *Дніпро*. 1991. № 8. С. 129 – 133.
18. Загул Д. Поезії. Київ : Рад. письменник, 1990. 326 с.
19. Зеров М. Твори: У 2 т. Київ : Дніпро, 1990. Т. 2. 601 с.
20. Качуровський І. Метрика. Київ : Либідь, 1994. 120 с.
21. Качуровський І. Строфіка. Київ : Либідь, 1994. 156 с.
22. Качуровський І. Фоніка. Київ : Либідь, 1994. 166 с.
23. Ковалевський В. Рима. Ритмічні засоби українського вірша. Київ : Рад. письменник, 1965. 286 с.
24. Ковалевський В. Ритмічні засоби українського літературного вірша. Спроба систематики. Київ : Рад. письменник, 1960. 235 с.
25. Колесса Ф. Про віршову форму поезій Маркіяна Шашкевича. *Фольклористичні праці*. Київ, 1970. С. 347 – 363.
26. Коптілов В.В. І.П. Котляревський – реформатор українського віршування (Рима і ритміка „Енеїди”). *Мовознавство*. 1998. № 6. С. 12 – 21.

27. Костенко Н. Метричний довідник до віршів Тараса Шевченка: Методична розробка з курсу віршознавства. Київ : Київський університет, 1994. 39 с.
28. Костенко Н. Поетика Павла Тичини: Особливості віршування. Київ : Вища школа, 1982. 253 с.
29. Костенко Н. Українське віршування XX століття: Навчальний посібник. – 2-ге вид., випр. та доп. К.: Видавничо-поліграфічний центр „Київський університет”, 2006. 287 с.
30. Лесин В., Пулинець О. Словник літературознавчих термінів. Київ: Рад. школа, 1971. 487 с.
31. Літературознавчий словник-довідник. Київ : ВЦ „Академія”, 2006. 752 с.
32. Любімова О. Українське віршування 80-х – 90-х років XIX століття. Автор. дис… канд. філол. наук. Тернопіль, 2009. 20 с.
33. Мальцев В. Українське віршування перших десятиріч XIX століття. Автор. дис… канд. філол. наук. Тернопіль, 2007. 20 с.
34. Мельничук Б. Дмитро Загул як речник української національної ідеї. Буковинський журнал. 2006. № 3. С. 232 – 238.
35. Мороз Н. Етюди про сонет. Київ : Дніпро, 1973. 111 с.
36. Загул Д. Злечу вгору до нового світла. *Нова Буковина*. 3 листопада 1912.
37. Загул Д. На легких крилах пісні. *Нова Буковина*. 13 листопада 1912.
38. Нова Буковина. 17 листопада 1912.
39. Загул Д. На долині дві калини. *Нова Буковина*. 20 листопада 1912.
40. Нова Буковина. 27 листопада 1912.
41. Нова Буковина. 8 грудня 1912.
42. Нова Буковина. 11 грудня 1912.

43. Семенюк Г., Гуляк А., Бондарєва О. Версифікація: Теорія і практика віршування: Навчальний посібник. Київ : Видавничо-поліграфічний центр „Київський університет”, 2003. 58 с.
44. Сидоренко Г. Від класичних нормативів до верлібру. Київ: Вища школа, 1980. 182 с.
45. Сидоренко Г. Поезія Т. Шевченка і попередні традиції українського віршування. *Тарас Шевченко. До 100-річчя з дня смерті*. Київ: Вид-во Київського університету, 1961. С. 125 – 144.
46. Сидоренко Г. Українське віршування. Від найдавніших часів до Шевченка. Київ : Вид-во Київськ. ун-ту, 1972. 140 с.
47. Сидоренко Г., Сулима М. Високе мистецтво вірша. *Рад. літературознавство*. 1976. № 6. С. 36 – 44.
48. Славутич Я. Франкові сонети та їх попередники. *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.
49. Сулима М. Ще раз про силабічну систему віршування. *IV Міжнародний конгрес україністів*. Літературознавство. Кн. 1. Київ : Обереги, 2000. С. 193 – 198.
50. Ткаченко А. Мистецтво слова (Вступ до літературознавства). Київ : Правда Ярославичів, 1998. 448 с.
51. Українська літературна енциклопедія: У 3 т. Київ, 1988 – 1990.
52. Чамата Н. Еволюція української поезії доби романтизму: особливості переходу від силабіки до силабо-тоніки. *Słowianskiej Metryki Porownawcyej: Europejskie wzórce metryczne w literaturach słowianskich*. Warszawa, 1995. S. 259 – 269.

53. Чамата Н. Типи віршової інтонації (наспівний вірш, говірний вірш). *Творчий метод і поетика Шевченка*. Київ: Наук. думка, 1980. С. 380 – 443.
54. Якубський Б. Наука віршування. – К.: Держ. Трест „Київ-Друк", 1922. – 116 с.

Електронні ресурси

55. Загул Д. "На покоси…". Сайт української поезії. URL: https://poety.com.ua/dmitro-zagul-na-pokosi/ (дата перегляду: 10.09.2024).
56. Загул Д. Марія і мара. OnlyArt. URL: https://onlyart.org.ua/ukrainian-poets/virshi-dmytra-zagula/dmytro-zagul-mariya-i-mara/ (Дата перегляду: 12.03.2024).
57. Загул Д. Зеленими листками шумлять старі ліси… URL: https://onlyart.org.ua/ukrainian-poets/virshi-dmytra-zagula/dmytro-zagul-zelenymy-lystkamy-shum/ (Дата перегляду: 15.05.2024).
58. Загул Д. Із ранніх поезій (збірка). URL: https://www.ukrlib.com.ua/books/printit.php?tid=17671 (Дата перегляду: 16.03.2024).
59. Загул Д. Прийшов, як звір із нор пустелі… URL: https://poems.net.ua/poet/%D0%97%D0%B0%D0%B3%D1%83%D0%BB_%D0%94%D0%BC%D0%B8%D1%82%D1%80%D0%BE_%D0%AE%D1%80%D1%96%D0%B9%D0%BE%D0%B2%D0%B8%D1%87/%D0%86%D0%A5._%D0%9F%D1%80%D0%B8%D0%B9%D1%88%D0%BE%D0%B2%2C_%D1%8F%D0%BA_%D0%B7%D0%B2%D1%96%D1%80_%D1%96%D0%B7_%D0%BD%D0%BE%D1%80_%D0%BF%D1%83%D1%81%D1%82%D0%B5%D0%BB%D1%96%E2%80%A6.

60. Загул Д. Пісня – то мрія про щастя майбутнє… URL: https://poety.com.ua/dmitro-zagul-pisnya-to-mriya-pro-shhastya-majbutnyeye/ (Дата перегляду: 05.02.2024).
61. Загул Д. Коли на долоню наклоню чоло… URL: http://ukrlit.org/zahul_dmytro_yuriiovych/koly_na_doloniu_nakloniu_cholo (Дата перегляду: 13.04.2024).
62. Загул Д. Не ходи, моя квітко, в садочок… URL: https://onlyart.org.ua/ukrainian-poets/virshi-dmytra-zagula/dmytro-zagul-ne-hody-moya-kvitko-v-sad/ (Дата перегляду: 13.04.2024).
63. Загул Д. «Тихше, серце моє…». URL: http://ukrlit.org/zahul_dmytro_yuriiovych/tykhshe_sertse_moie (Дата перегляду: 14.06.2024).
64. Загул Д. Мара (збірка). URL: https://www.ukrlib.com.ua/books/printit.php?tid=17669 (Дата перегляду: 08.09.2024).
65. [Загул Д.] Вечірньою годиною за мрією огнистою. URL: https://www.pysar.net/virsz.php?poet_id=20&virsz_id=51 (Дата перегляду: 06.04.2024).
66. Загул Д. Ой полиньте, мої думи, на зелені гори… URL: http://ukrlit.org/zahul_dmytro_yuriiovych/oi_polynte_moi_dumy_na_zeleni_hory (Дата перегляду: 06.04.2024).
67. Загул Д. Як деколи здрімається, то сниться Підгір’я. URL: https://onlyart.org.ua/ukrainian-poets/virshi-dmytra-zagula/dmytro-zagul-yak-dekoly-zdrimayetsya/ (Дата перегляду 12.08.2024).
68. Загул Д. Покотилися по заріночку // URL: https://onlyart.org.ua/ukrainian-poets/virshi-dmytra-zagula/dmytro-zagul-pokotylysya-po-zarinoch/ (Дата перегляду: 16.08.2024).

69. Загул Д. Очі заплющу і бачу… URL: https://onlyart.org.ua/ukrainian-poets/virshi-dmytra-zagula/dmytro-zagul-iv-ochi-zaplyushhu-i-bachu/ (Дата перегляду: 16.09.2024).
70. Загул Д. Очі заплющу і бачу… URL: https://onlyart.org.ua/ukrainian-poets/virshi-dmytra-zagula/dmytro-zagul-iv-ochi-zaplyushhu-i-bachu/ (Дата перегляду: 16.09.2024).
71. Загул Д. З зелених гір (фрагменти зі збірки). URL: https://www.ukrlib.com.ua/books/printit.php?tid=17672 (Дата перегляду: 13.08.2024).
72. Загул Д. Вечірньою годиною за мрією огнистою/// URL: https://onlyart.org.ua/ukrainian-poets/virshi-dmytra-zagula/dmytro-zagul-vechirnoyu-godynoyu-za-m/ (Дата перегляду: 12.08.2024).
73. Загул Д. Повійте, вітри полудневі... URL: https://www.poetryclub.com.ua/metrs_poem.php?poem=9636 (Дата перегляду: 12.08.2024).
74. Загул Д. „Тихше, серце моє!” URL: http://ukrlit.org/zahul_dmytro_yuriiovych/tykhshe_sertse_moie (Дата перегляду: 04.03.2024).
75. Загул Д. Коли на долоню наклоню чоло/ URL: http://ukrlit.org/zahul_dmytro_yuriiovych/koly_na_doloniu_nakloniu_cholo (Дата перегляду: 04.03.2024).
76. Загул Д. II. ODI PROFANUM VULGUS! URL: https://onlyart.org.ua/ukrainian-poets/virshi-dmytra-zagula/dmytro-zagul-ii-odi-profanum-vulgus/ (Дата перегляду: 12.08.2024).
77. Загул Д. Наш день (фрагменти зі збірки). URL: https://www.ukrlib.com.ua/books/printit.php?tid=17674 (Дата перегляду: 12.09.2024).

78. Загул Д. Моя сердечна Україно. URL: https://onlyart.org.ua/ukrainian-poets/virshi-dmytra-zagula/dmytro-zagul-moya-serdechna-ukrayino/ (Дата перегляду: 12.04.2024).
79. Загул Д. Вороногривий кінь. URL: https://onlyart.org.ua/ukrainian-poets/virshi-dmytra-zagula/dmytro-zagul-ii-voronogryvyj-kin// (Дата перегляду: 12.05.2014).
80. Загул Д. Там, де втомно в темінь тоне. URL: https://onlyart.org.ua/ukrainian-poets/virshi-dmytra-zagula/dmytro-zagul-iii-tam-de-vtomno-v-temi/ (Дата перегляду: 12.08.2024).
81. Загул Д. Мотиви (фрагменти зі збірки). URL: https://www.ukrlib.com.ua/books/printit.php?tid=17673&page=2 (Дата перегляду: 12.11.2024).
82. Загул Д. Осінній вечір. URL: https://virshi.com.ua/dmytro-zagul-osinnij-vechir/ (Дата перегляду: 23.05.2024).
83. Загул Д. ODI PROFANUM VULGUS! URL: https://onlyart.org.ua/ukrainian-poets/virshi-dmytra-zagula/dmytro-zagul-ii-odi-profanum-vulgus/ (Дата перегляду: 11.09.2024).
84. Загул Д. Вечірнє. URL: https://onlyart.org.ua/ukrainian-poets/virshi-dmytra-zagula/dmytro-zagul-vechirnye/ (Дата перегляду: 11.12.2023).
85. Загул Д. Геліополіс. URL: https://onlyart.org.ua/ukrainian-poets/virshi-dmytra-zagula/dmytro-zagul-geliopolis/ (Дата перегляду: 02.02.2024).
86. Загул Д. Вороногривий кінь. URL: https://onlyart.org.ua/ukrainian-poets/virshi-dmytra-zagula/dmytro-zagul-ii-voronogryvyj-kin// (Дата перегляду: 12.05.2014).
87. Загул Д. Наш день (фрагменти зі збірки). URL: https://www.ukrlib.com.ua/books/printit.php?tid=17674 (Дата перегляду: 12.04.2024).

88. Загул Д. Дивлюсь у далеч. URL: https://onlyart.org.ua/ukrainian-poets/virshi-dmytra-zagula/dmytro-zagul-dyvlyus-u-dalech/ (Дата перегляду: 12.05.2024).
89. Загул Д. SIC TRANSIT. URL: https://onlyart.org.ua/ukrainian-poets/virshi-dmytra-zagula/dmytro-zagul-iii-sic-transit/ (Дата перегляду: 12.03.2024).