

**П'ЯТДЕСЯТ ВІДТІНКІВ БІЛОГО:  
VERS BLANC У СУЧАСНІЙ УКРАЇНСЬКІЙ ПОЕЗІЇ**

**Анотація.** Предметом дослідження у статті стали формозмістові характеристики українського білого вірша ХХ – початку ХХІ століть. Показано, що білий вірш (vers blanc) у розвитку індивідуального стилю поета є віховим етапом на шляху від перших римованих проб пера до верлібру або віршованої драми, а саме в ній він виступає органічним елементом формозмісту ще з часів Відродження. Сучасний білий вірш у творчості молодих авторів – не просто свідчення нездатності поета добрати риму на певне слово, а, навпаки, вияв усвідомлення потреби оновлювати римовий репертуар, намагання вести оповідь у метризованій формі, тим самим реалізуючи внутрішні потенціали вірша та залучаючи нас до співтворчості.

**Ключові слова:** українська поезія, версифікація, білий вірш, жанр, метр.

Найбільш правомірним із термінологічної точки зору слід вважати визначення білого вірша як такого, що має чіткий метр, але позбавлений римування, і постав лише після впровадження в європейській поезії кінцевої рими. Ю. Ковалів справедливо стверджує, що відсутність рими в даному разі компенсується клаузулою [6, с. 135].

До давніх, рідкісних жанрів поетичної творчості, що репрезентують начала білого вірша, належить віршований науковий трактат. Ще в пору свого зародження наукова поезія розподілилася на два потоки: літературознавчий і натурфілософський, обидва з яких широко представлені в українському письменстві різних періодів розвитку. З часів Давньої Русі

відомі «Шестодневи» – тлумачення біблійної легенди про створення світу, де подано різноманітні дані з природознавства, «Фізіологи» та подібні до них «Бестіарії», «Лапідарії» – збірки статей, присвячених реальним і фантастичним тваринам, рослинам, каменям. Темпоритм (гекзаметр, а надалі – римований олександрійський вірш) та рима відігравали в таких працях мнемонічну роль, завдяки чому краще запам'ятовувався науковий матеріал:

*...ось ті рідини, що кожному барви своєї вділяють:  
флегма в усьому спричинює блідість, червоної барви –  
кров надає; від червоної жовчі – лице червонясте.  
темним забарвленням тіло береться від чорної жовчі:  
той, в кому жовчі такої багато, – смуглявий звичайно...*

(про типи темпераментів. Арнольд з Вілланови, «Салернський кодекс здоров'я», пер. з латини А. Содомори)

Давньоруський «Фізіолог» був твором не лише природничого, а й філософсько-релігійного, морально-етичного спрямування. Кожна розповідь про тварину, птаха, міфічну істоту супроводжується повчанням, наприклад:

*О ластовици. Ластовица в пустыни гнѣздо имат на распутии.  
Егда же ослепнет едино от птенець ея, идет в пустыню и принесет былие и  
положит на очию его. И прозрит.*

*Тако и ты, человѣче, егда съгрѣшиши, иди к молитве и приими  
покаяние и единосущныя ради троица избавишися грѣха того [18, с. 478].*

Літературознавці воліють не визнавати білими віршами стилізації античної строфіки (алкеєвих і сапфічних строф, логоедів, пеонів, елегійного дистиха та гекзаметра), хоча з огляду на силабо-тонічну систему українського віршування, зазначена думка видається не вельми коректною. Відсутність кінцевого римування, яка була іманентним чинником вірша античного, для будь-якої новочасної його стилізації виявляється художнім прийомом надання ліричному творові особливого емоційного забарвлення –

або мовлення людини у момент найвищого піднесення, або стану задуми, при якому рими у віршах здаються на перший погляд необов'язковими.

Прикладом синтезу цих двох чинників є хрестоматійна веснянка «Гріє сонечко...» І. Франка. Її білий вірш складається з п'ятистопних рядків подекуди з анапестичною, подекуди з хорейною домінантою, однак зі спільним для кожного періоду наголосом на третьому складі:

*...Встань, орачу! Вже / прогули вітри,  
Проскрипів мороз, / вже прийшла весна!  
Любо дихає / воздух леготом;  
Мов у дівчини, / що з сну будиться,  
В груді радісно / б'єсь здорова / Молодая кров,  
Так і грудь землі / диха-двигаеть  
Силов дивною, / оживущою [19, с. 31].*

Українська поезія ХХ – початку ХХІ століть репрезентує велику гаму різновидів білого вірша, що з них деякі співвідносяться з конкретними ліричними або ліро-епічними жанрами в доробку певного автора – наприклад, чотиристопний хорей і епічна поема («Іван Вишенський» І. Франка); п'ятистопний ямб і драматична поема (архітвори Лесі Українки, «Гетьман Дорошенко» Людмили Старицької-Черняхівської і под.); п'ятистопний ямб і медитативний вірш («Рибальські послання», «Шопен» М. Рильського, білі сонети Д. Павличка та багато інших); шестистопний дактиль і стилізації античної поезії («Іфігенія» Лесі Українки); пеон 2-й та ліричне послання («Холодна тиша. Місяцю надламаний...» В. Свідзінського) тощо.

Водночас ставлення до білого вірша в сучасній українській літературі лишається неоднозначним. У середині 80-х років минулого століття критиці піддався твір І. Січовика «Таємниця острова Корал», сюжетним центром якого стало протистояння диктатора-ведмедя Шакуна з його почтом, із одного боку, та групи тварин-артистів цирку – з другого. Основним об'єктом

критики став композиційний лад повісті: «Усю книгу написано ритмізованою прозою, покликаною справляти враження білого вірша», і якщо так, то поет мусив удаватися до інверсії, інших художніх засобів, які «затуманюють і без того неясний зміст оповіді» [11, с. 75]. У наступних виданнях «Таємницю...» було надруковано вже віршами, від чого вона, власне кажучи, більш зрозумілою не стала. Мається на увазі утруднене сприйняття білого вірша дітьми, звиклими до римованої поезії – як літературної, так і фольклорної.

Корній Чуковський у книзі «Від двох до п'яти» (розділ «Як діти віршують») ґрунтовно аналізує твори юних версифікаторів – віком від 3-4 до 11-12 років. Окрім численних хореїчних спроб із суміжним типом римування, він наводить поодинокі зразки верлібру з домінантою трискладових розмірів («Между мрачными скалами...», «Быстро... солдаты идут на войну»), одначе білих віршів – і навіть римованих із холостими рядками та анжамбеманами – у колекції автора фактично нема. «Обілення» розміру у становленні індивідуального поетичного стилю – це, сказати б, вияв його «дорослішання» [див. 5, с. 31-33; 14, с. 107], усвідомлення важливості такого формотворчого чинника, як метр, у сприйнятті читачем медитативного, елегійного, філософського змісту вірша.

Традиція жанру українського **драматичного монологу**, писаного білим віршем, іде зі зламу ХІХ – ХХ століть, із класичних Лесиних архітворів «І ти колись боролась, мов Ізраїль...», «Хотіла б я уплисти за водою...», «Як я люблю оці години праці...», «Дим», «Напис в руїні», «Хамсін» та інших. Звертаючись до світової літератури, можна помітити, що білі вірші, як правило – великі за обсягом (до кількох сотень рядків) – становлять значний масив поетичного доробку американця Роберта Фроста. За жанровою домінантою вони належать до драматичних монологів або діалогів, майстром яких у ХІХ столітті був Р. Браунінг, а до нього – Вільям Шекспір.

Коментуючи поезію Лесі Українки, педагог Б. Степанишин зазначав: «Коли віддаєшся улюбленій праці, коли поринаєш у творчий процес, а твоя фантазія злітає у високості і ти, священнодіючи «перед своїм незримим

вівтарем», починаєш «врочистую відправу», то довга осіння ніч видається справді короткою. І тоді

*... любо так, і серце щастям б'ється,  
думки цвітуть, мов золоті квітки,  
і хтось немов схиляється до мене  
і промовляє чарівні слова,  
і полум'ям займається від слів тих,  
і блискавицею освічує слова» [16, с. 295-296]*

Саме це спонукало й авторку цієї статті до висловлення міркувань про творчість у формі білого вірша:

*Тьмяніє необроблений смарагд...  
В кільці медово-жовтої породи  
Містичного відтінку не прозріти, –  
Адже тоді лиш явиться, коли  
Торкнеться ювелір його різцем.  
Та є у нім історія прадавня:  
Погляньте лиш на трав'янистий колір,  
Погляньте лиш на чарівний узір,  
Мов плетений з ялинової хвої,  
І ви тоді пізнаєте її... [8, с. 3]*

Білий ямб у ліриці першої третини ХХ століття набув такої незвичайної модифікації в доробку В. Поліщука: вірш, основними характеристиками якого є чергування нерівновеликих, від однієї до восьми стоп, неримованих рядків та розмаїтість мовних засобів і стилістичних фігур. За жанровою характеристикою таку поезію можна віднести й до драматичного монологу, і до пейзажної замальовки. Наприклад:

*На Аюдагові гладенька шапка білого гриба,*

*Що велетнем на узбережжі виріс –*

*Смачна і пухка хмара піднялась:*

*Гора тужавим коренем грибові* [«Деталі кримських краєвидів» 13, с. 190].

*Як повен яр – мелодія звучить:*

*То пробують на флейту цвіркуни*

*Рапсодію веселу –*

*Тюр-р... тюр-р...* [«Цвіркуни». 13, с. 53].

Білий вірш у творчості автора-початківця можливо трактувати ще й як прийом інтелектуальної гри (однак не загравання) з реципієнтом. У цьому плані варто звернути увагу на початок поезії Віри Вовк «Вранці» (друга за порядком збірка «Зоря провідна», 1955):

*Ходи зі мною в соняшні намети;*

*Уже скотилась досвітня зоря...*

Кінцеві слова створюють перед досвідченим читачем горизонт очікування таких, на загал зужитих рим: «поети», «замети», «комети» і подібні, аж до тичининської алюзії «соняшні кларнети», – для першого рядка; «згоря», «Кобзаря» і подібні – для другого. Однак два наступні вірші видаються іронією над цим очікуванням:

*...в криницю снів, де ніч голубоброва*

*В волосся тиче золоті вогні* [2, с. 79]

Концептуальна формозмістова риса всієї ліричної мініатюри – не лише відсутність кінцевих рим, а й несподівані образи: не лише «ніч голубоброва»

в першій строфі, а й у другій «...по кременях / Сонілкою холодні хвилі йдуть, / Цілюють обрій яблуневі рожі...». Життєво-привітальна «Зоря провідна» для Віри Вовк, за висловом дослідників, була перехідним містком від класичного вірша – «диптихів, терцин, сонетів» [2, с. 397] – до верлібру, розкодування його прихованих можливостей. «Прихованих», – скажемо без перебільшення, – й у білому вірші, котрий не завжди свідчить про нездатність поета-початківця добрати риму на те чи те слово [14, с. 108], а, навпаки, часто є спробою вдихнути нове життя у старий розмір із огляду на «здрібніння» римового репертуару, характерне й для поезії наших днів.

Необов'язковим, однак частотним у білому вірші є строфоподіл – як на рівновеликі (терцети, катрени), так і на нерівновеликі пасажі. У межах однієї строфи можуть сусідити рядки ідентичного метра з різною кількістю стоп (6-5-6, як у нижче наведеному фрагменті Максима Рильського зі збірки «На білих островах»), утворюючи особливий фонетичний орнамент:

*Я сплю – і бачу сон... На острові плавучім,  
В блакитній, срібній, золотій одежі  
В неказаній красі ідуть-сіяють Феї.*

*...І красень молодий виходить із-за лісу,  
І місяць сяє на чолі високім...  
Я сплю і бачу сон на острові плавучім [21, с. 42]*

Відтак важливо зрозуміти, наскільки білий вірш узгоджується з «твердими» віршовими формами, у більшості яких немаловажне значення має кінцева рима. Передусім ітиметься про **сонет** – тверду форму, котра сьогодні переживає новий розквіт. Ольга Шаф зауважує: «Сучасним сонетом можна вважати сонет ХХ століття, який, будучи предметом нелінійного процесу еволюції цього жанру, є різномірним явищем, що пов'язане з

різноманітністю стилів і напрямів у сучасному мистецтві, у межах яких на ґрунті національних літератур створюються нові сонетні моделі» [12, с. 80].

Тому, крім сонета традиційного, основою якого є лірико-філософський роздум, в українській поезії другої половини ХХ – початку ХХІ століть нерідко спостерігаємо й сонет описовий (найчастіше пейзажний), сонет-інвективу, сатиричний сонет, сонет-присвяту, сонет-екфразис, сонет-інтерпретацію біографічних фактів і витворів Музи окремого автора, – одне слово, всі можливі сюжетно-емоційні різновиди поетичного мовлення. З формальної точки зору – сонети не лише традиційні, ямбічні 14-рядкові, а й «хвостаті», «безголові», писані іншими розмірами, білі та верліброві.

На цьому тлі вирізняються «Білі сонети» Д. Павличка – цикл віршів, сповнений глибокими медитаціями, промовистою змістовною метафорикою й вагомими морально-етичними висновками [15, с. 179]. Відчувається, що відсутність рим певною мірою допомогла поетові зосередитися на внутрішній суті жанру і на конкретному змісті кожного вірша:

*Я розумію світло. Це – душа.  
Любові й космосу глибини. Жертва.  
Блиск розуму. Благословення миру.  
Палання рук. Веселощі трави.*

*А що таке темноти? Я не знаю.  
Можливо, це – самотності печаль.  
Дух каменя. Жало злоби. Липкі  
Пов'язки мумій. Заздрість ненаситна.*

*Але без темряви свою снагу  
Не може сяйво людям об'явити;  
Потрібна ніч знесиленим очам.*



*Тьма смерті очищає джерело*

*Людського зору, як пісок підземний –*

*Ті води, що прозріють у криниці* («Погляд у криницю», 1979. 10, с. 106).

Якщо підходити до білих сонетів із суто жанрового погляду, то відсутність рим – не перевага. Адже при цьому неминуче зникає особливий чар притаманного тільки сонетові звучання, зумовленого вишуканою грою рим, їхнім чергуванням. До того ж очевидно, що сонет як жанрострофа організується саме римами, а без них фіксована кількість рядків (14) стає чистою умовністю. Отже, якщо поет відмовляється від рим у сонеті, цілком закономірно і природно уявити наступний крок – нехтування 14-рядника як обов'язкової ознаки строфи і відповідно графіки катренів і терцетів.

Та це – з формальної точки зору. Неможливо не помітити, що зміст цитованого Павличкового сонета упорядковано на засадах тріади «теза – антитеза – синтез», а останні слова всіх 14 рядків, хай навіть і не співзвучні між собою, у цілому являють напрям поетичної думки – від «світла» (душа, жертва, мир, трава) через «темряву» (сумнів, печаль, липкі пов'язки, ненаситна заздрість) до «єдності світла та темряви», для яких головними концептами є «очі», «криниця» та «очищення» [15, с. 179-180].

Тривалу історію в українській поезії має **елегія** – ліричний вірш, пройнятий почуттями смутку, роздумів, душевних переживань. У давньогрецькій поезії елегією також називали дворядкову строфу, що складалася з гекзаметра і пентаметра. Проте цю ознаку поступово було втрачено [17, с. 10]. Зокрема, у «Зеленій елегії» зі збірки «Привітання життя» Б.-І. Антонич дотримується формальних канонів елегійного дистиха скрупульозно, однак вносить до них власний віршотворчий елемент – перехресну риму і тим самим об'єднує два дистихи в катрен:

*Під абажуром з бібулки зеленої полумінь маяв*

*В нафтовій лампі малій, буцім хотів би втекти.*

*Хлопець, похилений в захваті, німо над книжкою Мая*

*Мріяв про безкрай землі, про невідкриті світи [1, с. 79].*

«Майові елегії» І. Франка, котрі не увійшли до жодної збірки й тому не завжди були предметом детального розгляду науковців, з'явилися 1901 року – на початку того відрізка творчого шляху поета, що його В. Корнійчук називав періодом «трансцендентності поетичного буття» [4, с. 117]. М. Ільницький вважає, що у Франковій поетичній спадщині наявні твори – взірці «критики поетичним словом», у яких «літературознавчий» аспект прочитується не прямо, а мовби закодований, позиція автора виражена не у формі констатації, а розгортається супровідним мотивом і зосереджує в собі стан внутрішніх сумнівів, сум'яття і неспокою.

Саме до них і належать «Майові елегії». Зокрема, перша їхня частина (Весно, ти мучиш мене...) – **експозиція**, звуковим маркером якої можна визначити стилізацію гри самозвучних ударних інструментів (дзвіночків):

*Сірую грудку з землі ти підкинеш під небо блакитне,*

*І в жайворонкову трель грудка розсиплеться вмиль.*

*Ти журавлиним ключем навіваєш нестерпную тугу,*

*Мрії про вольний простір, щастя далеке моє.*

*Ти лебединим крилом кришталевої хвилі скородиш –*

*Чую їх плеск аж у сні на лазуровій ріці... [19, с. 101].*

Водночас цікаво спостерегти, звідки береться цей елегійний мінорний тон, посилений розміреним ритмом античного гекзаметра. У повноту весняної стихії вривається різкий контраст, надзвичайно виразний порівняно із не так давно писаними «Веснянками»:

*Ні, не мені вже гулять по тім гаю, мій друже-соколе!*

*Ні, не мені вже зайцем в зелень пахучу нирять!*

*Серце тріпочеться ще, і у груді кров б'ється живіше,  
Та напосіли літа, давить життя тягота.  
Мрії безумні, немов той табун, вигравають по полю,  
Гриви на вітер, і ржуть, дзвінко копитами б'ють.  
Ах, та се мрії, чуття легкокрилі, барвистії діти,  
Але тверда їх рука в поводах цупко держить.  
Хвилька – і ляск батоба, і жорстоке, понуре «ніколи»...  
Праця! І чар весь мине. Весно, ти мучиш мене! [19, с. 101-102].*

На початку ХХ століття елегія, в міру урізноманітнення її тематики, установлює рівні можливості для канонічного та вільного віршування. У першому випадку – в ній дедалі активніше вживається рима, якісно змінюється ритміка та строфіка; у другому вона отримує форму астрофічного вільновірша з ритмічними перебоями, у якому, одначе, можна виокремити певну метричну домінанту. Наприклад, у «Елегії» Т. Осьмачки зі збірки «Круча» такою є амфібрахічна:

*Лікарня. / Гармидер і крик божевільної баби.  
Немає глибокого неба, / Ні поля з ярами,  
Чогось забарилась любов у вінку із барвінку... [9, с. 30].*

За спостереженням Марії Моклиці, **амфібрахій** у вірші створює особливу напругу, яка свідчить про експресивне ставлення поета до зображуваного [7, с. 95]. За образним ладом зачин вірша репрезентує класичну елегійну настроєність, уведену, до того ж, у хронотоп лікарні. Це робить поетичну інтонацію ще трагічнішою – аж до порівнянь на взірць «один я стою, / мов Юда в гаю на вірьовці» та підпорядкування настроїв природи настроям ліричного персонажа: «І бурі затихли, / вітри не летять...». Водночас, поряд із сумними думками, діалог ліричного героя з довкіллям виникає як вербальний символ осяяння, сподівання:

*Гей, / хто на горах! / Чи чуєте свист над лугами Вкраїни? / До моря луною озвалося птаство / по ріках та тихих ставках...*

Природа – єдиний співрозмовник персонажа – виступає визволителем не лише для нього самого, а й для України загалом: «Весна... згубила кирею в подільських полях, / а воля вдягла, / мов зірниця креснула над ставом вечірнім...». Символічним образом – Wendepunkt'ом, який переводить ліричну оповідь Т. Осьмачки на епічний (новелістичний), а далі – й на міфічний рівень, є антитеза *затишшя / буря, вечір / ранок, осінь / весна*. У колізіях антагоністичних сил природи реалізується космогонічне начало: «Розкинулись поля-киреї на тисячі верст!.. / Зірки замітають на небі!.. / У зоряних зливах летить моя воля: / зоряну куряву губить землею!..» [9, с. 31].

Отже, даний твір можна кваліфікувати як прообраз української вільновіршової елегії ХХ – початку ХХІ століття. Завершення його по-символістичному відкрите: мотив безсмертя душі актуалізується в екзотичному хронотопі Півночі (Норвегії), – саме там поетове серце «*під снігом Півночі / розквітне, як мох, / від пісень про любов*» [9, с. 31].

Сконцентрованим до рівномірного тристопного амфібрахія виявляється білий вірш елегійного характеру в поезії Євгена Плужника:

*Даремно шукаю розради / Під сінню твоєю, природо!  
Твої голоси невмирущі – / І шум молоді діброви,  
І стегу ранкового шепіт, / І гуркіт правічного моря –  
Уже не здолають, як перше, / Той голос на мить заглушити,  
Що в серці своїм відчуваю! [12, с. 222].*

Подібне явище можна спостерегти й у вірші «Елегія» В. Кордуна, де культурологічний компонент музики увиразнюється мотивами метаморфози, діалогу, часопросторової безмежності:

*Як тільки-но ти заспіваєш –  
то тут же зникаєш з очей,  
перестаю достоту бачити тебе:  
розливаєшся в пісні [3, с. 31].*

Ознаменована амфібрахічною домінантою з переходом у дольник, елегійна сумовитість у творі В. Кордуна сполучається з мотивом надії: «...*ти співай і співай / над пришиклим лугом і наді мною / про мою миттєву загибель / якось по полудню, – / не відчуту мною і ніким не помічену, – / і таке ж незбагненне і тихе повернення: / до себе, / додому...»*

Водночас і в ній виразними є космогонічні концепти, зокрема протистояння та єдність чоловічого й жіночого начал як рушійна сила світобудови:

*...ти співай і співай, / а я мовчки подумаю, / чи можливо назовсім  
здолати ці простори, / чи розтанув би світ безслідно, / коли б ми увійшли  
одне в одного, / в те Світання, / яке прозирнуло зсередини тебе, –  
та щоразу сама ти зникаєш / і завжди лишаєш мені / тільки іншу [3, с. 32].*

Своєрідність української новочасної елегії полягає у тому, що в ній сполучаються жанрово-стильові концепти та особливості тропіки, характерні для різних етапів її розвитку: символічна «сув'язь» суму та радості, споглядальні й медитативні настрої; пісенна, а завдяки специфічним мовним зворотам – розмовна тональність.

**Висновки.** Модифікації білого вірша в українській поезії ХХ – початку ХХІ століть дають змогу говорити про його формальне (жанрове, стильове, мовне) та змістове (тематичне, проблемне, сюжетне) різноманіття. Основою його стає не лише п'ятистопний ямб як, можна сказати, архетипний маркер,

котрий і донині є найяскравішим «відтінком» білого віршування, а й інші розміри – як двоскладові, так і трискладові.

Подібний версифікаційний гатунок знаменує собою перехід автора від наслідування класичних взірців до пошуку власної епічної та медитативної тональності висловлювання. Про це свідчать стилізації гекзаметра та драматичні поеми з доробку Лесі Українки, вольні та водночас білі, орієнтовані на верлібр ямби Валер'яна Поліщука, «білі сонети» Дмитра Павличка, елегії Івана Франка, Тодося Осьмачки, Євгена Плужника, а надалі й представників «Київської школи», зокрема Віктора Кордуна, різножанрові поезії Віри Вовк.

Актуальним напрямом подальшої роботи вбачається студіювання білого вірша як чинника синтезу формозмістових характеристик у творчості українських поетів різних періодів, а найголовніше – сучасного, на тлі поступового спадання «верлібризації» віршування та актуалізації традиційних розмірів.

### **Література:**

1. Антонич Б.-І. Велика гармонія (Модерністична поезія ХХ століття). Київ: Веселка, 2003. 352 с.
2. Вовк В. Поезії. Київ: Родовід, 2000. 422 с.
3. Кордун В.М. Зимовий стук дятла: поезії. Київ: Укр. письменник, 1999. 127 с.
4. Корнійчук В.С. Ліричний універсум Івана Франка: горизонти поетики: монографія. Львів: Вид-во Львівського національного університету імені І. Франка, 2004. 488 с.
5. Костенко Н.В. Українське віршування ХХ століття: Навч. посібник. Київ: ВПЦ «Київський університет», 2006. 287 с.
6. Літературознавча енциклопедія: в 2-х т. Т. 1: Аба – Лямент / автор-упорядник Ю.І. Ковалів. Київ: ВЦ «Академія», 2007. 608 с.

7. Моклиця М.П. Основи літературознавства: посібник для студентів. Тернопіль: Підручники & посібники, 2002. 192 с.
8. Науменко Н.В. Смарагдове місто. Київ: Видавництво «Сталь», 2016. 130 с.
9. Осьмачка Т. Поезії. Київ: Рад. письменник, 1991. 252 с.
10. Павличко Д.В. Ялівець. Київ: Веселка, 2004. 399 с.
11. Плетесюк С.В. Жила собі Казка... *Література. Діти. Час. Літературно-критичний альманах*. 1988. №3. С. 69-79.
12. Плужник Є. «О, тишина моїх маленьких рим!» Київ: Видавн. дім Дмитра Бураго, 2007. 272 с.
13. Поліщук В. Вибране. Київ: Дніпро, 1987. 317 с.
14. Семенюк Г.Ф., Гуляк А.Б., Бондарева О.Є. Версифікація: Теорія і практика віршування: навч. посібник. Київ: ВПЦ «Київський університет», 2008. 303 с.
15. Семенюк Г.Ф., Гуляк А.Б., Науменко Н.В. Літературна майстерність письменника: підручник. Київ: Видавництво «Сталь», 2015. 405 с.
16. Степанишин Б.І. Тарас Шевченко, Іван Франко, Леся Українка в школі: методична трилогія. Київ: РВЦ «Проза», 1998. 384 с.
17. Ткаченко О.Г. Елегія в українській літературі XVII-XIX століть: автореф. дис. ... д-ра філол. наук: спец. 10.01.01 «Українська література». Київ, 2006. 39 с.
18. Физиолог. Слово и сказание о зверех и птахах. *Памятники литературы Древней Руси: XIII в.* / вст. ст. Д.С. Лихачева, общ. ред. А.А. Дмитриева, Д.С. Лихачева. Москва: Худ. литература, 1981. С. 474-485.
19. Франко І.Я. Вибрані твори. Харків: Веста; Ранок, 2003. 368 с.
20. Шаф О.В. Еволюція жанрів української лірики рубежу ХХ – ХХІ ст.: навч. посібник. Київ: ВЦ «Просвіта», 2012. 272 с.
21. Rylsky M. Autumn Stars. Рильський М. Осінні зорі / пер. М. Найдана. Львів: Літопис, 2008. 302 с.