

## ПОЕЗІЯ Т.ШЕВЧЕНКА І ТРАДИЦІЇ УКРАЇНСЬКОГО КНИЖНОГО І НАРОДНОГО ВІРШУВАННЯ

Віршована творчість – це не просто ритмічна мова (ритмізованою мовою може бути написаний і науковий твір, як “Мистецтво поезії” Буало), а особливий тип художнього зображення дійсності. Ритм – необхідний елемент творення художнього образу.

З цього погляду поетична творчість Шевченка увібрала й підсумувала найкращі досягнення розвитку українського народного й літературного вірша і, спираючись на засвоєні традиції, виробила нові, більш гнучкі й багаті форми.

Вірш Шевченка розвинувся передусім на ґрунті поетики й ритміки народної творчості. Навіть ритми силаботоніки в рядках його віршів настільки міцно взаємодіють з образними засобами народної творчості, що їх не завжди можна помітити й визначити відразу.

Ось приклади силаботонічних віршів Шевченка.

Чотиристопний ямб з перехресним чергуванням жіночих і чоловічих рим (за схемою абаб):

Реве та стогне // Дніпр широкий,

Сердитий вітер // завива,

Додолу верби // гне високі,

Горами хвилю // підійма...

Чотиристопний цезурований амфібрахій:

Така її доля... // О, боже мій милий!

За що ти караєш // її молоду?

За те, що так щиро // вона полюбила

Козацькі очі?. // Прости сироту!

Тут усе нагадує народну пісню: і постійні епітети (Дніпр широкий, верби високі), й інверсія епітета, й переміщення в кінець рядка дієслів-присудків (завива, підійма, полюбила), і фігури анафори та апострофи, і нарешті, дуже важлива ознака – групування складів у межах рядка подібне до розміщення пісенних колін – у першому уривку за схемою [(5–4) – (5–3)]<sup>2</sup> і в другому – [(6–6) – (6–5)]<sup>21</sup>.

Народний український пісенний вірш, як відомо, складочисельний (силабічний), але він суттєво відрізняється від літературного силабічного вірша. Не сама по собі кількість складів є мірою ритму народної пісні, а поділ її за допомогою цезури на групи, які відповідають пісенним тактам (колінам).

Рівноскладові рядки народної пісні діляться цезурою на два піввірші, або три, рідше чотири, групи складів, які й є найдрібнішою неподільною одиницею ритму.

Місце і кількість наголосів може змінюватись у різних піснях, але в межах однієї пісні кількість наголосів зберігається у всіх її рядках.

Ой не шуми луже, // зелений байраче,

Не плач, не журися, // молодий козаче

(запис XIX ст. ).

Будова рядка дванадцятискладова (6–6), в кожному піввірші по два наголоси, з більшою силою звучать наголоси перед цезурою (луже, журися) та в кінці рядка (байраче, козаче).

Подібна картина у Шевченка:

Така її доля... // О боже мій милий... (6–6).

Якщо тактовий поділ народної пісні вимагає двох цезур у рядку, то менш виразну з них називають “малою цезурою”:

Летіла / зозулька // понад сад, (3–3–3)2

Просила / молоду // на посад.

Утворення найпростіших, коротших за рядок мовних ритмічних одиниць підпорядковане, таким чином, поділу на музичні такти. Пісенні наголоси навіть при читанні звучать з більшою силою і об'єднують навколо себе групу інших наголошених і ненаголошених складів у так зване “пісенне коліно”.

Розміри народних пісень різноманітні й пов'язані з їх видовими ознаками.

Найбільш поширені народні українські пісні семискладові (весільні, жнивні, веснянки, шумки), восьмискладові (щедрівки, веснянки, весільні та новорічні, колискові та солдатські, частина соціально-побутових та пісень про кохання), дев'ятискладові (переважно весільні), десятискладові (колядки й щедрівки, історичні та побутові пісні), одинадцятискладові (весільні, побутові), дванадцяти- та тринадцятискладові (пісні різних видів), чотирнадцятискладові (т. зв. “коломиїкові”)<sup>2</sup>. Останній тип виявився найбільш гнучким, здатним організувати ритм віршів найрізноманітніших тематичних циклів; він відомий дуже давно по всій Україні й відіграв значну роль у формуванні ритміки літературного вірша.



Видубицький монастир у Києві. Офорт. 1844

Цілий ряд явищ в історії віршування в українській літературі своїм корінням сягає в глибини народної творчості й може бути зв'язаний тільки через вивчення таких зв'язків. Зокрема, для розкриття своєрідності Шевченкового вірша дуже важливо простежити за вродженням фольклорної традиції в літературну творчість паралельно з розвитком власне літературних ритмічних форм.

Найдавніші зразки віршування в українській літературі зафіксовані в кінці XVI ст. Вони являють собою різні типи версифікації. Це – так звані “досилабічні” нерівноскладові римовані вірші та силабічні,

рівноскладові (здебільшого тринадцятискладові) розміру (7–6)<sup>2</sup>.

Деякі вчені віршописці, знавці античних поетик, намагались покласти античні метри в основу шкільної науки віршування. Спроби ці не дали позитивних наслідків, бо практично можливим є утворення тільки таких систем віршування, які не суперечать органічним особливостям національної мови. Українська ж мова як зараз не знає, так не знала і в XVI–XVII ст. довгих і коротких звуків, які в свій час у старогрецькій та латинській мовах спричинили до вироблення ритмічних ознак метричного вірша. Щодо ритмічного генезису нерівноскладових римованих віршів та віршів силабічних, то він історично пов'язаний з еволюцією ритмічних форм народної пісні й не виходить за межі умов, створених розвитком національної мови.

Силабічна система віршування швидко пододала штучні спроби впровадження метричних схем античного віршування й відтіснила нерівноскладові вірші. Цьому сприяло і поширення в XVI–XVII ст. на Україні латино-польських піітик, які давали виклад латинських теорій пізнішого часу в пристосуванні до польської силабіки. Якщо неможливо було ввести у віршування метр, який спирався на неіснуючі в мові довгі й короткі склади, то цілком придатним виявилось складочислення, що відразу відчутно упорядковувало ритм і не було чуже національній українській народній поезії. Проте воно відрізнялось від пісенного: в народній творчості складочислення спирався на принцип сумірності в часі (ізохронізм) і тому є кількісним, а в літературному вірші воно переслідує мету виділення групи складів як основної ритмічної одиниці (ізолабізм) і є якісним.

Протягом двох століть свого розвитку (з кінця XVI до кінця XVIII ст.) силабічна ритміка дала різноманітні зразки віршів, починаючи від незграбних спроб і закінчуючи досить-таки гнучкими формами ритмів XVIII ст.

У мовах з постійним місцем наголосу (французька, польська та ін.) силабічний вірш у своїх ритмічних формах саме й спирається на цю властивість. У мовах з нефіксованим наголосом, як українська, російська, білоруська та ін., виявилась тенденція до виділення в силабічних віршах ритмічних наголосів і приглушення другорядних<sup>3</sup>.

Дослідники здавна помічали подібність розмірів старовинних силабічних віршів і народних пісень. Так, акад. В. М. Перетц<sup>4</sup> звернув увагу на близькість ритмічної будови двовіршів А. Римші “Март”, “Апрель”, “Іюнь” та народної пісні “Ой джигуне, джигуне, який ти ледащо”, а також майського двовірша та пісні “Казав мені батько, щоб я оженився”:

Ной арху готует // божим повеленієм (6–7)

Абы в потоп не згинул // з своїм поколінням. (7–7)

(А. Римша).

Казав мені батько, // щоб я оженився, (6–6)

По досвітках не ходив // та й не волочився (7–6)

(Народна пісня).

Розвиток силабічного віршування позначений боротьбою двох тенденцій. Першу представляли вчені ченці, які протягом XVI, XVII і певною мірою XVIII ст. були, сказати б, “кураторами” культурно-освітньої справи. Вони прагнули вироблення сталих і обов'язкових віршових канонів і засвоєння штучної, далекої від розмовної лексики літературної мови, яка б несла на собі відбиток шкільної вченості. Вони намагались консервувати тринадцятискладник з цезурою після сьомого складу, парним жіночим римуванням і постійними ритмічними наголосами перед цезурою та в кінці рядка.

Друга тенденція йшла від впливів з боку народної творчості, народної мови, від живих людських потреб, які народжувались у світському середовищі й були підхоплені віршописцями.

Відчувши могутню здатність ритмічної мови до висловлення емоцій, поети починають у віршах розповідати про діла земні й гріховні з точки зору духовних пастирів: про тугу за милим, про кохання і зраду, про самотність і неприкаяність сиріт, про сумні й смішні випадки з людського життя. Побожність у таких творах поступилась перед елементом світським – любовною романтикою, веселим гумором, нерідко сороміцьким жартом. Від сухої риторики книжних віршів поети звернулись до народної пісні, багаті образами, почуттями та мелодією, і за її рахунок значно збагатили поетику та ритміку своїх віршів. Ясна річ, церковники не друкували таких творів. Вони розкидані по численних рукописних альбомах, збирання та публікація яких відбулись значно пізніше – в кінці XIX та в XX ст.

Поети у віршах на світські теми намагались наслідувати народну поезію. Так, “Пьсня свьцькая” з рукописного збірника 1718 р., складена в коломийковій розмірі із збереженням типового для народної творчості паралелізму, безперечно належить поетові з середовища ненародного:

Поставлю ж я сторожейку // о малейкой хвиль, (8–6)<sup>2</sup>

Жеби мое (й) слъчной дамы // інше не лю били<sup>5</sup>.

Власне коломийка – це окремий вид народної лірики. Паралелізм художніх образів утворює строфу з двох римованих рядків з малою цезурою після четвертого і великою після восьмого складів:

Ой шуміла / дібровонька // від вітру буйного, (4–4–6)

Ой ще буде // вна шуміти // від голосу мого.

Цезурований рядок коломийки має тенденцію до утворення внутрішньої рими, яка, в свою чергу, поступово веде до чотирирядкової строфічної будови:

І. Гей плину я / по Дунаю

І так си / думаю,

Нема кращих співаночок, // як у нашім краю.

Розмір строфи пісні: (4–4) – (3–3) – (8–6).

II. Ой калина / біло цвіла,

Червоно / родила,

Де ж бим / свої очі діла,

Що бим го / любила.

Розмір: [(4–4) – (3–3)] 2.

Чотирнадцятискладовий розмір вийшов далеко за межі видових ознак коломийки. Його можна знайти у веснянках, історичних та ліричних піснях (“А вже весна, а вже красна”, “Задумали Базилевці”, “Стоїть явір над водою” та ін.).

Коломийковий розмір раз у раз поряд з іншими пісенними розмірами зустрічається в літературних анонімних піснях та віршах XVIII ст. Наприклад:

О роскошная Венера, // где ныне обцуж?

Ты, сердечный Купидоне, // чую, глас мой

чуеш. (8–6) 2

Серед давніх наших поетів Іван Некрашевич у спробах пристосування коломийкового розміру до потреб літературної версифікації першим ступив на той шлях, яким на багато десятиліть пізніше пішов Т. Шевченко. Віршований лист І. Некрашевича до І. Филиповича складений звичайним коломийковим розміром [(4–4) – (3–3)]2, але, по-перше, з комбінацією ямбічних, амфібрахічних і подекуди хорейчних стоп, що було цілком новим явищем для віршування XVIII ст., і, по-друге, з застосуванням уже традиційної на той час, виробленої в процесі ритмічної еволюції силабічного вірша, леонінської схеми (внутрішнє римування першого піввірша або першого рядка):

Отец Иван, // Петро й Степан ямб

З своїми жінками, амф.

Просим до нас // хотя на час ямб хорей

Приїхать святками. амф.

Поети XIX ст., особливо романтики 20–40-х років, загалом дуже уважні до поетичних засобів народної пісні, легко вводили в свою творчість коломийковий вірш. А тому, що в цей час відбувалось енергійне засвоєння силаботонічних розмірів, які ледь пробивали собі дорогу в літературі XVIII ст., то не дивно, що відбувалось оригінальне схрещення коломийкового складочислення з силаботонічним виміром ритму.

Наприклад, у вірші Л. Боровиковського “Рибалка” коломийковий розмір поєднується з хорейною тенденцією, не чужою цьому розміру і в народній творчості:

Після бурі дівчинонька (8–6) 2

З Дону воду брала.

“Чиє хвиля веселечко

К берегу примчала?”

Поєднання хорей з коломийковим ритмічним типом дає і вірш О. Афанасьєва:

Ой у полі на роздолі (8–6) 2

Шовкова травиця.

Серед неї, край тополі

Чистая криниця.

Те ж саме спостерігається у віршах В. Забіли (наприклад, “Сирота”), західноукраїнських поетів М. Шашкевича (“Думка”), І. Вагилевича (“Мадей”), “Жулин і калина”), Я. Головацького (“Весна”).

Коломийковий тип вірша дуже характерний для творчості Шевченка. Порівнюючи з

попередниками, він доводить його до високої ритмічної досконалості, користуючись різноманітними засобами.

Відділене від мелодії, коломийкове складочислення потребує додаткових засобів підсилення ритму. В поезії Шевченка це досягається введенням елементів, які в пісенному тексті, злитому з мелодією в єдине ціле, не були потрібні. Перш за все у нього частий коломийковий вірш чотирирядковий на дві рими, що не так уже й часто зустрічається в народній творчості.

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

Шевченкові коломийкові ритми виглядають як більш-менш усталене чергування чотиристопного хорей з двостопним амфібрахієм та чотиристопним ямбом:

Вітре буйний, вітре буйний,      4–ст. хорей  
 Ти з морем говориш,              2–ст. амф.  
 Збуди його, заграй ти з ним,      4–ст. ямб  
 Спитай синє море.                  2–ст. амф.

У даному випадку рядки неримовані (перший та третій) мають різний вимір – хорей та ямб, але не слід забувати, що у ритмічному відношенні вони ідентичні (принцип повторюваності наголосів через один ненаголошений склад), рядки римовані (другий та четвертий) мають однакову амфібрахічну схему з явищем проклітики (втрата наголосу перед наступним ритмічним наголосом – у четвертому рядку слово синє).

Подібна картина в іншому вірші:

І смеркає, і світає,  
 День божий минає,  
 І знову люд потомлений  
 І все спочиває.

Перший та третій рядки – чотиристопний хорей та ямб з пірихіями (стопа з двох ненаголошених складів), другий та четвертий – двостопний амфібрахій. Та тут є й інші деталі, які мають суттєве значення для вироблення ритму: полісиндетон (багаторазове повторення сполучника і), звукова епіфора (повторення закінчень слів), що в кінці рядка переходить у риму – смеркає, світає, минає, спочиває. Звукові анафори (однакові початки слів) та епіфори дуже активно озвучують коломийковий вірш Шевченка, додатково ритмізують його.

Зеленіють по садочку              (8–6) 2  
 Черешні та вишні.  
 Як і перше виходила,              Анафора ви  
 Катерина вийшла.

Неперевершені Шевченкові алітерації збагачують його поетичну техніку реальними звуками життя. Так, шелест трав чується в “Утоплений”:

Вітер в гаї не гуляє,              (8-6) 2  
 Вночі спочиває,  
 Прокинеться, - тихесенько  
 В осоки питає:  
 “Хто се, хто се по сім боці  
 Чеше косу? Хто се? . .

Хто се, хто се?” – тихесенько

Спитає, повіє...

Дуже характерні для творчості Шевченка enjambements (переноси). Вони надають цілком особливого вигляду і його коломийковим віршам, порівнюючи з народнописенними:

Кругом його степ, як море

Широко синіє...

(“Перебендя”)

“Іди од нас...”

Ледве-ледве

Поблагословила:

“Бог з тобою!” – та як мертва

На діл повалилась...

(“Катерина”)

Народнописенний вірш не знає переносів. Ритмічна цілісність його рядка відповідає змістовій завершеності його.



І.С.Іжакевич. “Тарас пастух”. Ілюстрація до поезії Т.Г.Шевченка “Мені тринадцятий минало”

Інші народнописенні розміри в творчості поетів XVII та XVIII ст. засвоювались подібно до коломийкового.

Найраніше в літературній творчості поряд з коломийковим віршем почали з'являтися восьми-, дев'яти- та дванадцятискладові народнописенні розміри. Їх вводили в свої драматичні твори для оформлення пісенних уривків у діалогах дійових осіб письменники першої половини XVIII ст. Ф. Прокопович, М. Довгалевський та Г. Кониський. Так, восьмискладовим розміром складена пісня Курояда в трагікомедії Ф. Прокоповича “Владимир”:

Слышите // празднична рога, (3–5) 2

День прийде // Перуна бога.

День шумній, // бурній, ужасній,

Празднік громкій, // велегласнійб.

Особливо помітні народнописенні ритми в творчості мандрівних поетів, де вони в меншій мірі ускладнені штучною літературною лексикою.

Восьмискладовий вірш анонічного поета:

Чего ти ради, // младенче, (5–3)–(4–4)

Вправил тугу // в свое серце?

Багато зробили для введення народнописенних ритмів у літературний вжиток Г. Кониський, І. Некрашевич, Г. Сковорода. Так, наприклад, вірогідно, що леонінський вірш Г. Кониського сформувався не без впливу поширених у народній пісні звукових повторів-епіфор в середині рядка.

У Кониського:

Чиста птица / голубица // таков нрав имъет,

Буде мъсто, / где нечисто, // тамо не почиет.

У народній пісні:

Котилися вози / з гори, // на долині стали,

Любилися, / кохалися, // та вже перестали.

Все це були ще неспіливі й часто незграбні намагання наблизити літературний вірш до природних народних джерел. Якісний стрибок у використанні художніх форм народної пісні літературною творчістю був зроблений безпосередніми попередниками Шевченка – поетами 20–30-х рр. XIX ст.

Романтична за напрямом, лірика цих років, шукаючи засобів посилення емоційності художнього зображення, звертається до поетики й ритміки народної пісні. Особливе місце займають силабічні народнопісенні розміри, які, відділившись від мелодії, міцно входять у творчість поетів і стають засобом висловлення найтонших порухів душі.

У поезії 20–40-х років на Україні трапляються і дванадцятискладові пісенні розміри, як у поезії М. Шашкевича “Побратимові”:

Отак, Николаю, // вкраїнські вірлята (6–6)

І веселять душу // й серце зогрівають,

і семискладові вірші:

Шумить вітер / долами, [(4–3)–(4–3)] 2

Сухим листом / іграє,

А над Дністра / водами,

Дитя цвіту / шукає.

(М. Устиянович, “Туга”),

і навіть народнопісенний 18-складник:

Ой застогнав голуб (6–6–6) 2

У темній діброві,

На гіллі сухенькій;

Ой заплакав тяжко

Гіркими сльозами

Козак молоденький.

(В. Забіла, “Голуб”).

Народна пісня такої будови звичайно записується так:

Ой застогнав голуб / у темній діброві //

на гіллі сухенькій;

Ой заплакав тяжко / гіркими сльозами //

козак молоденький.

Безперечно, лірики 20–40-х років не досягли таких вершин в “олітературненні” народнопісенної ритмічної схеми, до яких піднявся безпосередньо за ними, а з деякими з них і одночасно Т. Шевченко. Проте вони зробили перші кроки в цьому напрямі, не дали загинути традиції, яка зажеврїла ще в давній поезії на Україні. Вони піднесли її до рівня вимог нового часу.

У поезію Шевченка народнопісенні розміри вливались разом з думками, почуваннями, настроями, висловленими в народній ліриці, яка була частиною самого ества геніального поета.

Багато Шевченкових творів покладено згодом на музику, багато мелодій до них створив народ, але все ж первісно тексти виникли без мелодій. В літературному існуванні ритми народної пісні зазнають характерної обробки в напрямку помноження кількості ритмічних ознак. Поет чує словесний ритм народної пісні й переносить його в свою творчість, але розвиває так, щоб він з

найбільшою силою зазвучав і без музичного супроводу, був мелодійним і без власне мелодії.

У віршах з силабічною схемою (6–6)–(6–5) перетворення схеми народнопісенного словесного ритму в літературний пов'язане з enjambements, яких не знає народна пісня:

І тебе загнали, мій друже єдиний, (6–6) 2

Мій Якове добрий, не за Україну,

А за її ката довелось пролить (6–5) 2

Кров добру, не чорну...

(“Кавказ”)

Народнопісенні розміри в творчості Шевченка трансформувались у нові форми літературного вірша шляхом широкого застосування enjambements, гнучкого користування засобами звукових анафор та епіфор (що було показано на прикладі коломийкових Шевченкових віршів), алітераціями, різними поетичними фігурами, зокрема безсполучниковими та багатосполучниковими конструкціями речень, риторичними запитаннями та вигуками, градацією, – фігурами, що вдало доповнюють узвичаєні в народній творчості паралелізми, рефрени та інші повтори, – і нарешті, через звертання поета до силаботонічних стоп – хоря, ямба, амфібрахія, які часто дають на диво гармонійний комбінований ритмічний візерунок, як, наприклад, у коломийкових рядках.

Звертаючись до народнопісенних ритмів, інші поети першої половини ХІХ ст. все-таки виступали головним чином як стилізатори, тоді як Шевченко формував нові ритми, а народна ритміка була для нього матеріалом. Навіть у тих своїх творах, у яких він теж вдається нібито до стилізації, Шевченко залишається новатором. Своїм текстом його пісні уже відразу належать якійсь мелодії й власне створені для цієї мелодії як ще одна широкі народна пісня в незчисленній низці подібних пісень. Такою є дума з поеми “Сліпий”, яка своїм, як кажуть, “складом і ладом” придатна для виконання традиційним речитативом:

Чайки і байдаки спускали,

Гарматами риштували,

З широкого гирла Дніпрового впливали,

Серед ночі темної,

На морі синьому,

За островом Тендром потопали,

Пропадали...

Один потопає,

Другий виринає,

Козацтву-товариству із синьої хвилі

Рукою махає, гукає:

“Нехай вам, товариство, бог допомагає!”

Для дум характерний дуже інтенсивний вислів почуття, що виявляється в інтонації та ритмі. Мова дум багата на риторичні фігури (градації, інверсії, повтори, еліпсис), закінчення рядків у них римуються і пісенний (ритмічний) наголос, збігаючись з логічним, припадає на закінчення рядка.

Ой полем, полем Килиїмським,

Та шляхом битим Гординським,

Ой там гуляв козак Голота,

Не боїться ні огня, ні меча, ні третього болота.

Правда, на козакові шати дорогії –

Три семирязі лихії:



Одна недобра, друга негожа,  
А третя і на хлів незгожа.

(“Дума про козака Голоту”).

Рядки народної пісні нерівноскладові, бо в основі їх формування лежить не симетрія частин, а синтаксична упорядкованість уривків тексту, інтонація та рима. Крім рими, дума не має ритмічних елементів, які б призвели до утворення строфи, а й римування в думі не систематизоване: рима може об'єднувати від двох до восьми рядків у завершений період, або тираду, яка й є найдрібнішою композиційною ланкою думи, як строфа – пісні.

В історії українського літературного вірша народна дума відіграла своєрідну роль. Серед найдавніших зразків віршування, зафіксованих у кінці XVI й першій половині XVII ст., поряд з силабічними, здебільшого 13-складовими формами зустрічаються так звані “досилабічні” нерівноскладові римовані вірші. Частина цих віршів пов'язана генетично з появою ритму в прозових текстах (наприклад, у полемічних писаннях І. Вишенського), частина прагне до нормалізації за правилами силабіки (як “Лямент о утрапеню міщан острозьких”, 1636 р.). Але частина являє виразні докази впливу поетичної й ритмічної традиції дум: поет у нерівноскладових рядках уникає цезури, упорядкованості римування, натомість будуючи свій вірш за принципом синтаксичної завершеності частин, частіше вводить у текст звукові та словесні повтори, поетичні фігури. Таким є вірш Кирила Транквіліона Ставровецького “Лькарство роскошником того свѣта” (середина XVII ст.):

О смерти несподѣвана,  
Тось мя багатаго пана  
Без одповѣди нынѣ застала  
І все красное і любимое мое забрала,  
І навѣки од очій моїх во тмѣ сховала.

В українській літературі XIX ст. до Шевченка нікому не пощастило ввести ритміку думи в літературну творчість. Зусилля поетів закінчувались невдалими спробами стилізації, як у вірші А. Метлинського “Чарка”:

Далі дужче й дужче вони гомоніли,  
Поки вони на вороних не сіли,  
Далі на орду літали,  
Орду тую побивали.

Автор намагається досягти стилізації через “ламання” хореїчних віршів, заміну хореїчних стоп ямбічними:

Тут в основу ритму покладена не синтаксична упорядкованість рядків, як у думі, а силаботонічний принцип поділу на стопи, і тому наслідування виявилось дефектним.

(Закінчення в наступному номері)