

Анатолій МОЙСІЄНКО (Anatolii MOISIENKO)

Київський національний університет імені Тараса Шевченка

Kyiv National Taras Shevchenko University

ORCID <https://orcid.org/0000-0002-7856-2746>

anmoj@ukr.net

Український сонетний текст: канон і неканон

Ukrainian sonet poem: canon and non-canon

The article is dealing with peculiarities of the Ukrainian sonnet text during the period of almost three centuries. The accent is being given to the basic moments of poem creation in the works of the most prominent representatives of the Ukrainian literature, starting from the 30s of the 19th century till nowadays. The author shows a wide range of representations of classic sonnet poem, including different structure and meaning factors and approaches to the conception of canonic sonnet text. At the same time great attention is paid to numerous changes in poetic organization of the sonnet on different levels, to innovative attempts of poets to add the element of individual innovations to the sonnet, relying both on the experience of the poets of the previous epochs and on their own experience.

Key words: Ukrainian sonnet, text, poetics, strophe, foot, tradition, innovation

Стаття присвячена особливостям українського сонетного тексту на проміжку майже трьох століть, акцентовано на засадничих моментах поетотворення в доробку найвидатніших представників українського письменства, починаючи з 30-х років XIX ст. по сьогодні. Автор подає широку панораму репрезентації класичного сонетного вірша, з урахуванням тих чи тих структурно-змістових чинників і підходів до розуміння канонічного сонетного тексту. Разом з тим значна увага приділена численним видозмінам на різних рівнях поетичної організації сонета, новаторським пошукам митців привнести в сонетний текст елемент індивідуально-авторських новацій, при цьому опираючись на досвід майстрів минулих епох, на власний досвід.

Ключові слова: український сонет, текст, поетика, строфа, стопа, традиція, новаторство

Першу згадку про сонетний вірш в україністиці пов'язують з ім'ям Мелетія Смотрицького, який у своєму знаменитому „Треносі”, виданому 1610 році у Вільно, помістив у паралельних перекладах латинською і польською мовами початкові десять рядків 138 сонета з „Канцоньєре” Франческо Петрарки¹. А проте ще мало проминути понад два століття, щоб з'вилися перші українськомовні (оригінальні і перекладні) сонети, які нерідко за художніми ознаками навряд чи могли дорівнятися до випробуваних зразків класичного сонета.

Отже, поява сонетних форм в українській поезії явище досить пізнє. Лише у тридцятих роках XIX ст. побачили світ перші сонетні спроби українських романтиків Опанаса Шпигоцького, Амвросія Метлинського Левка Боровиковського, західноукраїнських авторів Маркіяна Шашкевича, Миколи Устияновича.

Проте вже наприкінці XIX ст. сонетний вірш займає значне місце у творчості багатьох відомих українських поетів, зокрема Володимира Самійленка, Миколи Вороного, Пантелеймона Куліша, Миколи Чернявського, Уляни Кравченко, Лесі Українки, Івана Франка... Сонет Івана Франка стає не лише вершинною віхою здобутків українського сонетярства того часу, а й своєрідним підмурівком для подальших новітніх пошуків у царині сонетотворчості. Зрештою, визначне місце в цих пошуках належить самому Франкові.

Як відомо, канонічні закони сонетописання сформульовані італійцем Антоніо да Темпо у трактаті „Summa artis rithimici vulgaris dictaminis” (1332), що пізніше, при всій суперечливості естетичної системи французького класицизму, знайшли поетичне віддзеркалення у трактаті Ніколя Буало-Депреа „L'art poétique” (1674)², передбачали чотирнадцятирядкову структуру з відповідною повторюваністю рим (які мали бути точними і дзвінкими); зі сталим віршовим розміром (найбільш поширеним у тій чи тій національній традиції); заборонаю лексичних повторів у тексті; кожна із строф мала характеризуватися синтаксичною закінченістю тощо. Вважалося, що сонетна форма придатна переважно для вираження інтимних почуттів, хоч загальнофілософська (чи й суспільно-політична) тематика теж не була чужою сонетному віршу. Однак про певні обмеження стосовно сонетного вірша читаємо і в трактатах пізнішого часу. Так, Гегель, відносячи сонет до „ліричних жанрів у власному смислі”, зауважував, що він „безпосередньо з внутрішньою зосередженістю виражає настрій” ліричного героя, та, навіть „ускладнюючись багатозначним змістом, обачно орієнтуючися в міфології, історії, в минулому і сучасному, і все ж неодмінно повертає до себе, обмежуючи і стримуючи себе”³. Зрештою, про такі обмеження йдеться і в сучасній довідковій літературі. Певне ж, І. Франко, студіюючи широкий

¹ М. Смотрицький, *Тренос, або Плач єдиної святої помісної апостольської Східної*, пер. із старопол., словник та передмова Р. Радишевського, Київ: Талком 2015, с. 209–210.

² Див. український переклад Максима Рильського: Нікола Буало, *Мистецтво поетичне*, Київ: Мистецтво 1967, с. 42–43.

³ Гегель, *Сочинения*, Т. XIV: *Лекции по эстетике*, Кн. 3, Москва 1958, с. 313, 319–320.

пласт західноєвропейської поезії, перекладаючи твори багатьох відомих авторів, зокрема сонети Данте Аліг'єрі, Чекко Анджольєрі, Вільяма Шекспіра, добре розумівся щодо канонічності і неканонічності сонетного тексту. Більше того, він створює власну поетичну дефініцію канонічного сонета. І текст *Епілогу* з циклу *Тюремні сонети* є свідченням того, наскільки майстерно в поетичній формі можна відобразити чільні елементи структурно-композиційної і образно-смыслові організації художньої твору:

*Голубчики, українські поети.
Невже вас досі нікому навчити.
Що не досить сяких-таких зліпити
Рядків штирнадцять, і вже є сонети?*

*П'ятистоповий ямб, мов з міді литий,
Два з чотирьох, два з трьох рядків куплети.
Пов'язані в дзвінкі рифмові сплети.
Лиш те ім'ям сонета слід хрестити.*

*Тій формі й зміст хай буде відповідний;
Конфлікт чуття, природи блиск погідний
В двох перших строфах ярко розвертаєсь.*

*Страсть, буря, бій, мов хмара піднімаєсь,
Мутить блиск, грізно мечеє, рве окови,
Та при кінці сплива в гармонію любови.*

Діалектику розгортання „конфлікту чуттів” можна спостерегти в іншому творі (з циклу *Вольні сонети*), де антитезне зіставлення початкових рядків кожного з катренів (*Сонети – се раби. Сонети – се пани*) вводить читача у світ боротьби і утвердження тієї сили, якою у прикінцевих рядках і виступають *Живі, грізні, огромнії сонети*. Ще в іншому творі (*Колись в сонетах Данте і Петрарка*), подаючи своєрідну історію сонетного вірша в іменах, говорячи про „майстерну форму” згаданих у першорядку італійських поетів, англійців Шекспіра і Спенсера, не оминаючи увагою німецького „панцирного сонета” (йдеться про відомі *Geharnischte Sonette* Фр. Рюккерта), І. Франко тимчасом засвідчує власну мистецьку і громадянську позицію представника хліборобської нації, маючи на меті „нову зробити перекову” меча –

*На плуг – обліг будучини орати,
На серп, щоб жито жать, життя основу,
На вила – чистить стайню Авгіову.*

Осмыслюючи загальнофілософське, естетичне підґрунтя сонетної жанро-строфи на основі власного досвіду і досвіду майстрів минулих епох, І. Франко

зовсім не обмежує канонічної форми певною тематичною закріпленістю, окремими структурними елементами, як це, зрештою, нерідко робили і поети Відродження чи Бароко. Згадаймо хоч би соціально заангажовані сонети П'єтро Бембо, Томмазо Кампанелли, нарешті Франческо Петрарки, якого Леся Українка називала не лише „ніжним співцем Лаури”, а й зауважувала при цьому: він „був свого часу найбільш тенденційним поетом, що переважав навіть Данте різкістю тону в саркастичних звинувачувальних сонетах, спрямованих проти тиранії розбещеного папського двору в Авиньоні”⁴.

Тому все, що не перечить розвою поетичної думки, естетиці художнього твору, стає вкрай важливим і в сонетах І. Франка. У своєму трактаті *Із секретів поетичної творчості*, опублікованому в *Літературно-критичному віснику* у 1898–1899 рр., він стверджував: „Не в тім, які речі, явища, ідеї бере поет чи артист як матеріал для свого твору, а в тім, як він використає і представить їх, яке враження він викличе при їх допомозі в нашій душі, в тім однім лежить секрет артистичної краси. Грецькі фавни і сатири можуть собі бути які хочуть бридкі, а проте ми любуємося ними в скульптурі. Терзіт і Калібан погані, брудні і безхарактерні, а проте ми говоримо: ах, як же чудово змальовані ті постаті!”⁵ Те саме ми можемо сказати про багатьох персонажів Франкових *Тюремних сонетів*.

Сама назва – *Тюремні сонети* – стала несподіваною для багатьох ревних цінителів сонета, адже в ній, по суті, відбито „поетичну революцію, пов’язану передовсім з опобутовленням і натуралізацією жанрового змісту сонета”⁶. Іронія, сарказм, інвектива, цілий пласт зниженої лексики з усією правдоподібністю відтворюють реальні картини тюремного життя, де людей мають за худобу, де дозорці, як собаки, де волю й мисль зневажають, як драгте, – це своєрідне пекло: недарма сонет *Се дім плачу, і смутку, і зітхання* завершується алюзійним рядком зі знаменитої дантівської поеми: *Lasciate ogni speranza*, – мовив Данте. Поет вдається тут до досить контраверсійної (для багатьох – „не сонетної”) рими *драгте* – *Данте*, ще в іншому сонеті *клоаці* римує з *декорацій*. Певне ж, І. Франко і асоціативну риму, на зразок, *оловець* – *здається* (*Замовкла пісня...*) розглядав з висоти сьогодення, не вважаючи, що вона може бути гіршою за точну; так само складна рима *мені ти* – *боліти* (*В тих днях, коли...*). Досить часто ігнорує поет і „канонічною тезою” про синтаксичну завершеність окремої строфи; це нерідко спостерігаємо в контекстах, коли саме анжамбеманне слово відіграє домінуючу роль в актуалізації певних смислових моментів, зумовлених своєрідними синтаксичними „зсувами”, що здатні передавати інтонаційний нестрим чи навпаки – розважливу інтонацію, зокрема

⁴ Леся Українка, *Два направления в новейшей итальянской литературе* [в:] Леся Українка, *Зібрання творів*: у 12 т., т. 8, Київ: Наукова думка 1977, с. 29.

⁵ І. Франко, *Із секретів поетичної творчості*, Київ: Рад. письменник 1969, с. 178.

⁶ Т. Гундорова, *Франко – не Каменярь*, Мельборн: Університет імені Монаша, відділ славістики 1966, с. 62.

в діалогічних структурах, „коли зв'язки вертикальні виявляються сильнішими від горизонтальних”⁷. Порівн., хоч би такий приклад з анжамбеманом у XXII сонеті тюремного циклу, де „висока урядова фігура” робить обхід арештантів: *Побачив книжку. „Маєте дозвілля / Читать?” – „Так.” – „Гм!” – На ліжка, на суфіт / Зирнув. „Гм, гм! А тут нема вентіля!?”* У поетиці Франкового сонета – численні „неканонічні” лексичні, синтаксичні повтори, що слугують виразним динамізаційним чинником художньої структури, відіграють важливу зв'язну функцію в тексті⁸.

Подібні „заборонні” елементи значною мірою визначають високу поетику нечисленних (усього шість) сонетів Лесі Українки, про один з яких відомий поет і теоретик вірша, один із продовжувачів справи „п'ятірного грона” українських неокласиків І. Качуровський писав так: „Анадиплозійний сонет „Дихання пустині”... міг би бути твором когось із французьких парнасців – настільки він витончений і довершений”⁹.

Витонченість і довершеність сонетної форми знайшли новий вияв у творчості поетів київської неокласичної групи, до якої входили Микола Зеров, Михайло Драй-Хмара, Павло Филипович, Юрій Клен (Освальд Бургардт), Максим Рильський, своєрідним естетичним кредо яких можна вважати сонет Миколи Зерова „Pro domo” з такими рядками:

*Класична пластика, і контур строгий,
і логіки залізна течія –
Оце твоя, поезіє, дорога.
Леконт де Ліль, Жозе Ередіа...*

Неокласики привнесли в український сонет нові здобутки, що в своїх естетичних засадах охоплювали весь культурологічний простір – від античності до сучасності. Як зазначав М. Наєнко, „раціональні й ірраціональні форми такої естетики виростали як з прозорості (кларизму) світового класицизму й активного артистизму французьких „парнасців”, так і з монументального символізму І. Франка й епічно-драматичного неоромантизму Лесі Українки”¹⁰. Протиставляючи свою творчість убогій старосвітчині та містечковості, вони в епоху „збільшовиченої ери” прагли повернути історичну пам'ять, утвердити духовну тяглість, зокрема і звертаючися до слов'янської, біблійної та античної міфології. Зрештою, як зазначали дослідники, це було „тлумачення античності як метафори культур-

⁷ С. Матяш, *Стихотворный перенос: к проблеме взаимодействия ритма и синтаксиса* [в:] *Русский стих: Метрика, ритмика, рифма, строфика*, Москва 1998, с. 191.

⁸ Детальніше див.: А. Мойсієнко, *Про деякі особливості сонетного вірша Івана Франка* [в:] *Лінгвістичні дослідження*: зб. наук. праць Харківського нац. пед. ун-ту ім. Г. С. Сковороди, вип. 54, 2021, с. 145–154.

⁹ І. Качуровський, *Променисті силуети*, Київ: Києво-Могилянська академія 2008, с. 65–66.

¹⁰ М. Наєнко, *Микола Зеров і питання неокласицизму* [в:] „Слово і час”, № 11, 2008, с. 48.

них традицій та класики взагалі, звернення до якої є своєрідною формулою вирішення проблеми взаємодії традицій та інновацій у культурному процесі”¹¹.

Звернення до сонета та інших класичних форм, що радянською ідеологією трактувалося як відірваність від сучасності, було тим неодмінним джерелом, без заглибленості в яке неокласики не могли уявити європейського шляху української поезії. Разом з тим апеляція до тематики антично-міфологічного світу в їхній творчості, як правило, корелює з проблемами сучасної їм доби. Це був один із способів, що дозволяв правдиво висловлюватися про день насущний. У сонеті *Oi triakonta*, написаному 1921 р., згадуючи про „дні тридцяти тиранів”, навісну пору з „безмовним Пніксом” і „безлюдною Агорою”, М. Зеров недвозначно висновковує: „Так само і тепер. Усе заснуло, / Все прилягло в чеканні Трасібула”. А в наступних рядках – атрибутика, зрідні хліборобській у вищенаведеному Франковому вірші – як неприхований заклик до дії: *А ми? Де ж заступ нам на нашу гич, / І сапка на бур’ян, і лік на рани?*

Збереження класичних традицій зовсім не заступало шляху до тематичних, версифікаційних пошуків, тих чи тих відхилень від канонічного сонета. У листі до одного зі своїх кореспондентів М. Зеров писав, що „теперішній сонет мало подібний до сонетів найстарших майстрів – де в ньому Петрарка, дю Белле? Все інше: змінилися думки, теми, образовий добір, ритміка навіть, хоч тут лишаються ті ж чотирнадцять рядків, ті самі катрени і терцети”¹². В іншому листі, стверджуючи, що „поет повинен писати сонет, немов би зрісся з його вимогами і трудністю”, разом з тим зауважує: „Я заінтересований іноді, щоб мої сонети зберігали мою звичайну розмовну інтонацію, в натуральному її реєстрі і пробую узаконити саме недодержаність і зрив”¹³. Ще в іншому місці поет привідчиняє дверцята у власну робітню, пояснюючи вживання шестистопового рядка в кінцівках сонетів *Іванів гай у Полтаві*, *Князь Ігор*, *Олександрія* (при тому, що інші рядки, як і в цілому більшість сонетів Зерова, написані п’ятистоповим ямбом): „Мені здавалося, що при конденсуванні змісту в останньому рядку видовження його так само законне, як і в Спенсеровій строфі. Досі ніхто, оскільки мені відомо, мого відступу від канона не зауважив”¹⁴. Для прикладу наведемо заключний терцет *Олександрії*:

*Але ніщо не хвилювало так,
Як Фарос твоїй, твоїй білий Гентастайд
І тінню чорною піднесений маяк.*

¹¹ О. Гальчук, *Світ античності в рецепції Миколи Зерова* [в:] „Вісник КІСу”, вип. 3, Київ 1999, с. 30.

¹² М. Зеров, *Українське письменство*, упоряд. М. Сулима, Київ: вид-во Соломії Павличко „Основи”, с. 1067.

¹³ *Ibidem*, с. 1071.

¹⁴ М. Зеров, *Corollarium: збірка літературної спадщини*, ред. М. Орест, Мюнхен: Ін-т літератури 1958, с. 182.

У тих же *Олександрії*, *Князі Ігорі* і ще в ряді сонетів обидві терцетні строфи „неканонічно” поєднані в одній синтаксичній конструкції. „По-моєму, – писав поет, – терцети можуть бути і окремими реченнями, і інтонаційними, замкнутими у собі кусками одного речення”¹⁵.

Ті чи ті відхилення від канону можна спостерегти в сонетах і інших неокласиків. Порівн. у М. Рильського: речення, започатковане у катреновій строфі, розпросторюється на обидва терцети (*До портрета Саксаганського*), у Ю. Клена (в сонеті *Лот*) маємо елементи візуального вираження тощо.

Неокласичні ідеї знайшли свій вияв і в сонетах представників української еміграції міжвоєнного двадцятиліття (20-і – 30-і роки ХХ ст.) – так званої празької школи – Євгена Маланюка, Леоніда Мосендза, Олега Ольжича, Юрія Дарагана та ін. Як зауважував М. Неврлий, „стильово ці поети були переважно неоромантиками”, проте „філософською і психологічною заглибленістю вони інклінували також до неокласики”¹⁶.

І. Качуровський, аналізуючи творчість Є. Маланюка того періоду, узагальнював щодо сонетного вірша у двадцятих і тридцятих роках – сонет „мав стилевизначальну функцію”, „коли наявність сонетів серед творів певного автора свідчила про його належність до українського парнасізму або щонайменше – про певну спорідненість чи пов’язаність із цим естетичним світоглядом, втіленим насамперед у київському неокласицизмі”¹⁷.

Поети емігрантської хвилі були літописцями тієї бурхливої, драматичної доби (де „такий рвучкий розлив”, де „вир, і корчі, жили і вузли”, де „лютий прут назустріч темним метам”), якої й „не убгать в закінченість сонетів” (Є. Маланюк, *Я знаю, що потрібно інших слів*). А проте в іншому Маланюковому сонеті, що віддзеркалює тяглість Франкового вірша (*Гармати знов на плуг, Куплети кулеметів – на еклоги*) і заголовково означає присвяту (*Миколі Зерову*), бачимо, як, по суті, переосмислюється і сам статус традиційної жанрострофи: *І став сонет здобутком революцій*.

Активно культивуючи сонетну форму, Є. Маланюк разом з тим ніколи не ставав на перепоні власній творчій стихії і, як точно зауважив Г. Аврахов, „першорядним і головним полишав для себе не божисте схиляння перед каноном, не формалістське копіювання жорсткого взірця, а максимальне згущення інтелектуальної снаги у максимально досяжній естетичній вражальності... Вела його художня інтуїція: органічне для такої форми мислення категоріями „тісного ряду”, де вікова канонічність структури – лише канва, тигель чи, скорше, благодисте лоно задля народжень нових, часом несподіваних глибинами та обсягами, філософічних, провидно змобілізова-

¹⁵ М. Зеров, *Українське письменство*, с. 1066.

¹⁶ М. Неврлий, *Муза гніву, болю, боротьби* [в:] Є. Маланюк, *Поетії*, Київ: Рад. письменник 1992, с. 26.

¹⁷ І. Качуровський, *Op. cit.*, с. 371.

них на далеку перспективу історіософських інтерполяцій: на рівні високої естетичної значимості”¹⁸.

Перші пореволюційні десятиріччя в Україні були збудені розвитком модерністських рухів у літературі. З сонетними творами виступили символисти Д. Загул, Я. Савченко, М. Терещенко, футуристи Г. Коляда, В. Поліщук, М. Семенко, Г. Шкурупій, М. Бажан, представники інших мистецьких течій. М. Бажан у своїй першій збірці *17 патруль* (1926) друкує *Сонет*, строфічна організація якого вибудована за принципом сонетного вінка, де заключний верс першого катрена започатковує другу строфу, а її кінцевий рядок відкриває наступну секстинну строфу. Ряд сонетів М. Бажана увійшов до наступної книги *Різьблена тінь* (1927), у якій означився карбований стиль майбутнього класика української літератури, що, культивуючи класичну форму, залежно від композиційно-динамічного розгортання ідеї, вдається до тих чи тих формальних видозмін (порівн., наприклад, вкорочені обрамлювальні перший і останній рядки другого вірша триптиха *Розмай-зілля* – в римованих першому і третьому рядках першого катрена маємо відповідно по 5 і 6 стоп, аналогічно в заключних версах терцетів). М. Бажан віддає належне сонетному віршу не лише в оригінальній творчості – перекладає сонети Р.-М. Рільке, Данте. В опублікованому 1927 р. збірнику *Зустріч на перехресній станції. Розмова трьох* передано діалог між поетами-футуристами М. Семенком, Г. Шкурупієм і М. Бажаном, в якому перші два дорікають М. Бажанові за його прихильність до сонетної форми, на що останній дуже толерантно відповідає: „Я не фанатик сонета... Просто я люблю добрий вірш. Мені дивно часом, як за римою люди не бачать вірша. Я люблю добрий вірш, і тому я толерантний. Я з любов'ю ворущу сторінки теплих і хороших віршів”¹⁹.

Натомість М. Семенко не дуже толерантно в поезії *П'єро задається* (1917) кидає виклик своїм ідейним супротивникам: *Давайте ваші сонети, Форми й класичні правила! Поміряємось, поети? Доля нас на герць поставила. Хоч рівно через рік у вірші Це було увечері...* (1918) він, як спостеріг М. Сулима²⁰, ніби забувши про сказане раніше, порівнює свою кохану з сонетом Ередіа: ... *Вона стояла, дивилась у очі задумливо. Зграйна, як сонет Ередіа. Ще в іншому вірші (Portrait poétique, 1918) про ліричну героїню оповідається, що Вона прекрасна, як старанно Сонетно сплетений вінок.*

Як ми уже зауважили, доробок ряду представників різних авангардистсько-модерністських течій зовсім не був позбавлений сонетних спроб. Правда, навіть

¹⁸ Г. Аврахов, *Сонети Євгена Маланюка (До проблеми екзистенції форми)* [в:] *Євген Маланюк: література, історіософія, культурологія: матеріали міжнар. наук. конф., присвяч. 100-річчю від дня нар. Євгена Маланюка, 14-15 трав. 1997 р.: у 2 ч., Ч 1*, Кіровоград: КДПУ 1997, с. 36.

¹⁹ *Зустріч на перехресній станції* [в:] М. Семенко, Г. Шкурупій, М. Бажан, *Зустріч на перехресній станції: розмова трьох*, Київ: Бумеранг 1927, с. 41.

²⁰ М. Сулима, *Сонети українських футуристів* [в:] М. Сулима, *Книжниця у семи розділах*, Київ: Фенікс 2006, с. 248.

у назвах їхніх творів можна вздріти елемент деструктивного, порівн. у того ж Михайля Семенка: *Вінок тремтячий* (це п'ятивіршевий цикл з шестирядковим магістралом, що містить слово вінок у назві, на чому, власне, ознаки класичного вінка, за словами того ж М. Сулими²¹, й закінчуються); у Валер'яна Поліщука: *Розхристаний сонет*, у Олекси Влизька: диптих „*Кострубаті сонети*” тощо.

До негації сонетної форми вдається і П. Тичина, хоч у доробку його також є кілька сонетів, але в 1920 р. поет публікує збірку з промовистою назвою *Замість сонетів і октав*, а в іншій збірці (*Плуг*), що побачила світ у тому ж 1920 році, лірична героїня в *Листі до поета* заявляє таке: *Скажіть мені: кому потрібні рахітичні оті сонети та пісні?* Більше того, вже в шістдесятих роках у щоденникових записках в унісон своїй героїні поет пробує переконати самого себе, що „сонет в часи Данте був ще дієвою формою поетичною,— тоді як у наш, скажімо, час сонет є повторення минулого, а не новаторство. Справді. Чи бачив хто у Маяковського захоплення сонетами? У час Револуції! У час Револуції захоплюватися сонетами та октавами — це справжнє назадняцтво. Це боязнь нового.”²²

На жаль, такі „часи революції”, коли сонетна форма вважалася якщо й не забороненою, то ідеологічно шкідливою, за радянської доби розтяглися на три-валлий період. І нерідко подібною „революційною романтикою” наснажували свої твори навіть талановиті митці. Саме на такому тлі 1951 р. з'являється *Сонет* Масима Рильського, не опублікований за життя автора, але в якому погляд на мистецьке ремесло поета-сучасника ґрунтується на неодмінному шануванні високих традицій минулого:

Ні, не кажи, що в наші дні веселі
Сонет не зберігає жодних прав;
Гаразд — „Замість сонетів і октав”...
А канонічні де ж подіть ронделі?
Не в мороці самотолобних келій
Франко сонети, знаємо, складав,
Ні! Він темницю ними потрясав,
Валив стовпи, ламав гранітні скелі!
В чотирнадцять рядків укласти вмій
І труд, і думку, і натхнення, й бій,
І заклики до братства благородні —
І знай, що твій високий сміх і плач
Сучасний прийме радісно читач,
Що *вчора* ти обернеш у *сьогодні*!²³

²¹ *Ibidem*, с. 249.

²² П. Тичина, *Із щоденникових записів*, Київ: Рад. письменник 1981, с. 338–339.

²³ М. Рильський, *Зібрання творів* : у 20 т., Т. 4: *Поезії*, Київ: Наук. думка 1984, с. 292.

М. Рильський пізніше в іншому творі з такою ж назвою вступить у полемику зі своїм молодшим колегою Андрієм Малишком, який у вірші *Не грім гармат, не шум пиениці* досить легковажно зронив фразу про те, що, мовляв, у наш новітній час писати „сонети куці – ні к чому”. Взявши епіграфом ці Малишкові слова, а також Пушкінове *Суровий Дант не презирал сонета...* та Франкове *Живі, грізні, огромнії сонети...*, М. Рильський, по суті, висловить не лише своє розважливе слово на захист сонетної форми, а й своє мистецьке кредо, афористичне вираження якого в заключних рядках давно стало поетичною перифразою сонетного вірша:

Як легко й просто це, мій дорогий Андрію,
Враз – розчерком пера – з історії змести
Петрарки, Пушкіна, Міцкевича листи
У вічність – ковану в залізни ритми мрію!
Та, може, вислів Ваш я кепсько розумію,
Хотіли читачам Ви, певне, повісти,
Що в дні осягнення вселюдської мети
Даремно на сонет нам покладать надію.
Не згоден я і з цим! Суворя простота,
Що слова зайвого в свої рядки не прийме,
Струнка гармонія, що з думки вироста,
Не псевдокласика, а класика, – і їй ми
Повинні вдячні бути. Не іграшка пуста
Та форма, що віки розкрили їй обійми!

А. Малишко у збірці *Що записано мною* (1956) згаданий рядок виправить на: *Й куценькі вірші – ні к чому*. Та головне в тому, що дружня заувага М. Рильського, певне, значною мірою позначилася і на подальшій творчості А. Малишка, який згодом у книжці *Рута* опублікує чудові цикли *Сонети обухівської дороги*, *Сонети вечорів*, *Сонети синього квітня*.

Як і М. Рильський, А. Малишко вдається до різних видозмін щодо вираження структурної схеми сонета. Культивуючи класичну форму, поет при цьому не заангажовується на окремих формальностях. У ряді його сонетів так званого шекспірівського типу двоверсова строфа не заключає вірш, а розташована перед останнім катреном. Поет філігранно користується властивістю повторюваного слова у вірші. А в циклі *Сонети обухівської дороги* однаковий початок першорядка кількох віршів стає своєрідним тематичним мотто до всього циклу (порівн.: *Я з тих країв, де в сині оболоні...*, *Я з тих країв, де в полум'ї зорі...*, *Я з тих країв, де за Дніпром кургани...*).

Сонетний вірш другої половини двадцятого століття важко уявити без постаті Дмитра Павличка, у творчості якого чи не найяскравіше спостерігаємо продовження класичних традицій і новаторських пошуків І. Франка і М. Рильського. З-під пера поета з'являються такі цикли, як *Львівські сонети*,

Київські сонети, Віденські сонети, Сонети подільської осені, Біблійні сонети, Сповідальні сонети, Білі сонети. Досить несподіваною з'явою в українській поезії стала публікація *Білих сонетів* у книзі *Гранослов*. Про складність роботи над неримованим сонетом Д. Павличко писав у листі до автора майбутнього дослідження *Етюди про сонет* О. Мороза: „Я дозволив собі у „Білих сонетах” зберегти все, крім римування. Чи вплинуло на зміст віршів те, що я відмовився римувати? Безперечно. Білий вірш має бути образнішим. Вся його принада в метафорі і мислі. Я пробував спиратися на ці речі і збагнув, як це трудно робити”²⁴. Новаторство *Білих сонетів* полягає насамперед у тому, що проблемно-тематичне, інтелектуальне вістря вірша в своєму інтенсивні, опираючись на чіткий метричний ритм, чергування окситонних і парокситонних клаузул, мовби завуальовує відсутність кінцевого римування. Проте уважний дослідник не міг не помітити, що в ряді сонетів (*Крила, Лоша, Вірність, Диво, Дерева, Виноградник, Хліб* та ін.) навіть „чергування клаузул в деякій мірі умовно асоціюється з перехресним і кільцевим „римуванням” у „класичних” (римованих) сонетах”²⁵. Звичайно ж, енергія таких віршів підтримується численними звукоповторами, лексичними повторами, асоціативно-зіставним чи протиставним паралелізмом і ще багатьма іншими засобами з робітні майстра.

Д. Павличко – незаперечний майстер і перекладного сонета. Творчість більш ніж ста поетів з різних країн і континентів у його інтерпретаціях була представлена українському читачеві в антологійному збірнику „*Світовий сонет*” (1983). Переклади зі світового сонета обіймають більшу половину п’ятистаторінок-вого тому поета, що побачив світ за двадцять років по тому (*Сонети*, 2004).

З передмовою Д. Павличка у 1967 році вперше на терені радянської України з’являється поважний том західноукраїнського поета Богдана – Ігоря Антонича *Пісня про незнищенність матерії*. Незважаючи на те, що після об’єднання західноукраїнських земель у єдиній державі проминуло майже тридцять років, до цього широкому українському читачеві творчість Антонича практично була невідома, його аполітичні вірші були не до снаги радянським ідеологам і зберігалися у спецфондах. Відкриття Антонича для українського читача стало відкриттям цілого світу з „надзвичайно рідкісним, огромним поетичним даром”²⁶, де значне місце відведене і сонетному віршу – в його тематичних і формальних пошуках (згадаймо хоч би філігранний сонет *I*, в якому заголовна назва двома вертикальними лініями окаймлює береги вірша (кожен рядок починається і закінчується літерою *i*).

На відміну від сорокових – п’ятдесятих років, друга половина століття означилася неабияким поживаленням суспільного й літературного процесу в Україні.

²⁴ О. Мороз, *Етюди про сонет*, Київ: Дніпро 1973, с. 94.

²⁵ Т. Савчин, „Білі Сонети” Дмитра Павличка: новаторство форми [в:] „Наукові записки. Серія: Літературознавство”, №44, Тернопіль 2016, с. 159–166.

²⁶ Д. Павличко, *Пісня про незнищенність матерії* [в:] Б.-І. Антонич, *Пісня про незнищенність матерії*, Київ: Рад. письменник 1967, с. 45.

З сонетними творами виступають поети як старшого покоління (В. Мисик, М. Доленго, С. Крижанівський, П. Дорошко, А. Кацнельсон), так і молодшого (І. Драч, М. Вінграновський, В. Симоненко, Р. Лубківський, Б. Нечерда, Т. Коломієць, І. Жиленко та ін.).

З проголошенням незалежності України широкий читач зміг ознайомитися з творчістю митців, які ще недавно відбували заслання, зокрема з сонетами поетів-дисидентів В. Стуса, І. Світличного, І. Калинця; українські автори зарубіжжя нарешті отримали змогу видавати свої твори на материковій Україні: сонетний вірш тепер займає належне місце в опублікованих у Києві поетичних збірках Б. Рубчака, С. Гординського, О. Зуєвського, Яра Славутича. Наприкінці минулого – на початку нового століття Е. Андіївська видає цілий шерек сонетних книг, її герметичний вірш зі складною сюрреалістичною образністю, „несонетною” асоціативною римою удостоюється 2018 року найвищої літературної премії в Україні – Шевченківської.

Сьогодні український сонетарій твориться авторами різних поколінь. Сонетний вірш отримав широке тематичне тло, різні жанрово-структурні видозміни. Маємо, наприклад, паліндромний сонет (І. Лучук та ін.), візуальний сонет (В. Мельник та ін.). У жанрі шахопоезії опубліковано шахосонети В. Капусти, що ґрунтуються на синтезі вербального і шахово-композиційного вираження, де власне поетична ідея своєрідно інтерпретується в розв’язку шахової задачі, зображеної на діаграмі.

Значного поширення набуло таке складне жанрово-строфічне утворення, як сонетний вінок. Започаткований на українських теренах М. Жуком ще 1918 року, вінок сонетів став важливою формою циклізації сонетного вірша. У моїй картотеці нараховується кілька сотень сонетних вінків різних авторів, у доробку окремих з них – по кільканадцять вінків. Скажімо, у виданій 1985 р. книзі І. Мацинського, яка так і називається – *Вінки сонетів*, уміщено дев’ятнадцять творів різної тематичної спрямованості. Сто сонетних вінків увійшло до книги В. Рябого *СологолоС* (2015), де, крім традиційних класичних, маємо так звані усічені, де магістрал становлять поєднані в різних комбінаціях рядки з інших сонетів (у назві кожного з вінків – однослівний оказіоналізм, а в ряді заголовків, як і в титульному, – паліндромне слово).

Унікальною з’явою в українській (і, думаю, у світовій поезії) є панторимний вінок Віктора Капусти *Коротка рокировка. Зір гербарій* з його книги шахопоезій *Крилатий материк* (2003). Про трудність такого римування, де суголоссям охоплені не лише закінчення слів чи окремі слова, а цілі рядки (на зразок: *Дні – просто лиця остовпілі, грим – Дніпро. Столиця-остов. Пілігрим*) свідчить хоч би той факт, що в жодному з українських словників (і в переважній більшості відомих нам іншомовних) до глумачення терміна *панторима* не подається ілюстративний матеріал, де б римувалися не окремі слова, а цілісні рядки.

Циклічне об’єднання сонетних вінків у формі вінка вінків, чи так званої корони вінків, – досить рідкісне явище в національних літературах, в українській

представлене публікацією Ю. Назаренка *Формула крові* (2004), що являє собою своєрідне плетиво сонетів з великим і ключовим магістралом та вершальним 226 сонетом.

Сонетні тексти українських авторів давно отримали широку дослідницьку рецепцію як у літературознавчих, так і лінгвістичних колах. Вкажу лише на окремі монографічні (дисертаційні) праці, що висвітлюють історію розвитку сонетного вірша, його жанрово-строфічну і художньо-образну організацію, естетичні засади традиційного і новаторського в поезії сонета, – йдеться, зокрема, про праці В. Чаплі²⁷, О. Мороза²⁸, А. Добрянського²⁹, В. Чобанюка³⁰, М. Якубовської³¹, М. Сіробаби³², О. Шаф³³.

Отже, український сонетний вірш, що ґрунтується на засадах класичної організації текстової структури, у своєму розвитку, як засвідчують розглядані приклади, постійно спрямований на оновлення, на творчі пошуки митців, які, не порушуючи тієї „стрункої гармонії, що з думки виростає”, знаходять у ній здатність до повсякчасного стимулювання новачій змістових і формальних.

LITERATURA / REFERENCES

- Аврахов Г., *Сонети Євгена Маланюка (До проблеми екзистенції форми)* [в:] *Євген Маланюк: література, історіософія, культурологія: матеріали міжнар. наук. конф., присвяч. 100-річчю від дня нар. Євгена Маланюка, 14-15 трав. 1997 р.: у 2 ч. Ч.1, Кіровоград: КДПУ 1997, с. 36.* [Avrahov G., *Soneti Ėvgena Malanũka (Do problemi ekzistencii formi)* [v:] *Ėvgen Malanũk: literatura, istoriosofiã, kul'turologiã: materiali mižnar. nauk. konf., prisivãč. 100-riččũ vid dnã nar. Ėvgena Malanũka, 14-15 trav. 1997 r.: u 2 č. Č.1, Kirovograd: KDPU 1997, s. 36.]*
- Буало Н., *Мистецтво поетичне*, Київ: Мистецтво 1967, с. 42–43. [Bualo N., *Mistectvo poetične*, Київ: Mistectvo 1967, s. 42–43.]
- Гальчук О., *Світ античності в рецепції Миколи Зерова* [в:] „Вісник КІСу”, вип. 3, Київ 1999, с. 30. [Gal'čuk O., *Svit antičnosti v recepcii Mikoli Zerova* [v:] „Visnik KìSU”, vip. 3, Kìiv 1999, s. 30.]

²⁷ В. Чапля, *Сонет в українській поезії. Історично-теоретичний нарис. До соціології українського вірша*, Харків–Одеса: ДБУ 1930.

²⁸ О. Мороз, *Етюди про сонет (До питання про традиції і новаторство в розвитку сонета)*, Київ: Дніпро 1973.

²⁹ А. Добрянський, *Пути мировой сонетистики и развития сонета в украинской литературе: автореф. дис. ... канд. филол. наук*, Черновцы 1979.

³⁰ В. Чобанюк, *Сонет у творчості українських поетів-неокласиків: літературна традиція і новаторство: автореф. дис. ...канд. філол. наук*, Івано-Франківськ 2000.

³¹ М. Якубовська, *Вінок сонетів в українській поезії. Генезис та історія розвитку: автореф. дис. ... канд. філол. наук*, Одеса 2002.

³² М. Сіробаба, *Жанрово-строфічні модифікації українського сонета*, Слов'янськ 2013.

³³ О. Шаф, *Сонет Емми Андієвської в західноєвропейському контексті*, Дніпропетровськ 2008; О. Шаф, *Вінок сонетів у сучасній українській ліриці*, Київ: Просвіта 2015.

- Гегель, *Сочинения*, Т. XIV: *Лекции по эстетике*, Кн. 3, Москва 1958, с. 313, 319–320. [Gegel', *Sočineniâ*, Т. HÍV: *Lekcii po èstetike*, Кн. 3, Moskva 1958, s. 313, 319–320.]
- Гундорова Т., *Франко – не Каменяр*, Мельборн: Університет імені Монаша, відділ славістики 1966, с. 62. [Gundorova T., *Franko – ne Kamenâr*, Mel'born: Universitet imeni Monaša, viddil slavistiki 1966, s. 62.]
- Добрянский А., *Пути мировой сонетистики и развития сонета в украинской литературе*: автореф. дис. ... канд. филол. наук, Черновцы 1979. [Dobrâns'kij A., *Puti mirovoj sonetistiki i razvitiâ soneta v ukrainskoj literature*: avtoref. dis. ... kand. filol. nauk, Černovcy 1979.]
- Зеров М., *Corollarium: збірка літературної спадщини*, ред. М. Орест, Мюнхен: Ін-т літератури 1958, с. 182. [Zerov M., *Corollarium: zbírka literaturnoi spadšini*, red. M. Orest, Mûnhen: Īn-t literaturi 1958, s. 182.]
- Зеров М., *Українське письменство*, упоряд. М. Сулима, Київ: Вид-во Соломії Павличко „Основи”, с. 1067. [Zerov M., *Ukraïns'ke pis'menstvo*, uporâd. M. Sulima, Kiïv: Vid-vo Solomii Pavličko „Osnovi”, s. 1067.]
- Зустріч на перехресній станції [в:] М. Семенко, Г. Шкурупій, М. Бажан, *Зустріч на перехресній станції: розмова трьох*, Київ: Бумеранг 1927, с. 41. [Zustrič na perehresnij stancii [v:] M. Semenko, G. Škurupij, M. Bažan, *Zustrič na perehresnij stancii: rozmova tr'oh*, Kiïv: Bumerang 1927, s. 41.]
- Качуровський І., *Променисті сил'вети*, Київ: Києво-Могилянська академія 2008, с. 65–66, 371. [Kačurov's'kij Ī., *Promenisti sil'veti*, Kiïv: Kiêvo-Mogilâns'ka akademiâ 2008, s. 65–66., 371.]
- Матяш С., *Стихотворный перенос: к проблеме взаимодействия ритма и синтаксиса* [в:] *Русский стих: Метрика, ритмика, рифма, строфика*, Москва 1998, с. 191. [Matâš S., *Stihotvornyj perenos: k probleme vzaimodejstviâ ritma i sintaksisa* [v:] *Russkij stih: Metrika, ritmika, rifma, strofika*, Moskva 1998, s. 191.]
- Мойсієнко А., *Про деякі особливості сонетного вірша Івана Франка* [в:] *Лінгвістичні дослідження*: зб. наук. праць Харківського нац. пед. ун-ту ім. Г. С. Сковороди, вип. 54, 2021, с. 145–154. [Mojsiêenko A., *Pro deâki osoblivosti sonetnogo virša Īvana Franka* [v:] *Lîngvističnî doslidžennâ*: zb. nauk. prac' Harkîvs'kogo nac. ped. un-tu im. G. S. Skovorodi, vip. 54, 2021, s. 145–154.]
- Мороз О., *Етюди про сонет (До питання про традиції і новаторство в розвитку сонета)*, Київ: Дніпро 1973, с. 94. [Moroz O., *Etûdi pro sonet (Do pitannâ pro tradiciï i novatorstvo v rozvitku soneta)*, Kiïv: Dnîpro 1973, s. 94.]
- Наєнко М., *Микола Зеров і питання неокласицизму* [в:] „Слово і час”, № 11, 2008, с. 48. [Naêenko M., *Mikola Zerov i pitannâ neoklasicizmu* [v:] „Slovo i čas”, № 11, 2008, s. 48.]
- Неврлий М., *Муза гніву, болю, боротьби* [в:] Є. Маланюк, *Поезії*, Київ: Рад. письменник 1992, с. 26. [Nevrl'ij M., *Muza gnîvu, bolû, borot'bi* [v:] Ê. Malanûk, *Poezii*, Kiïv: Rad. pis'mennik 1992, s. 26.]
- Павличко Д., *Пісня про незнищенність матерії* [в:] Б.-І. Антонич, *Пісня про незнищенність матерії*, Київ: Рад. письменник 1967, с. 45. [Pavličko D., *Pisnâ pro neznišennist' materii* [v:] B.-Ī. Antonič, *Pisnâ pro neznišennist' materii*, Kiïv: Rad. pis'mennik 1967, s. 45.]
- Рильський М., *Зібрання творів*: у 20 т., Т. 4: *Поезії*, Київ: Наук. думка 1984, с. 292. [Ril's'kij M., *Zibrannâ tvoriv*: u 20 t., T. 4: *Poezii*, Kiïv: Nauk. dumka 1984, s. 292.]

- Савчин Т., „Білі Сонети” Дмитра Павличка: новаторство форми [в:] „Наукові записки. Серія: Літературознавство”, №44, Тернопіль 2016, с. 159–166. [Savčín T., „Bilì Soneti” Dmitra Pavlička: novatorstvo formi [v:] „Naukovì zapiski. Seriâ: Lìteraturoznavstvo”, №44, Ternopil’ 2016, s. 159–166.]
- Сіробаба М., *Жанрово-строфічні модифікації українського сонета*, Слов’янськ 2013. [Sìrobaba M., *Žanrovo-strofičnì modifikacii Ukraïns'kogo soneta*, Slov'âns'k 2013.]
- Смотрицький М., *Тренос, або Плач єдиної святої помісної апостольської Східної*, пер. із старопол., словник та передмова Р. Радишевського, Київ: Талком 2015, с. 209–210. [Smotric'kij M., *Trenos, abo Plač êdinoi svâtoï pomìsnoï apostol's'koï Shidnoï*, per. iz staropol., slovník ta peredmova R. Radiševs'kogo, Kiïv: Talkom 2015, s. 209–210.]
- Сулима М., *Сонети українських футуристів* [в:] М. Сулима, *Книжниця у семи розділах*, Київ: Фенікс 2006, с. 248. [Sulima M., *Soneti Ukraïns'kih futuristiv* [v:] M. Sulima, *Knižicâ u semi rozdilah*, Kiïv: Feniks 2006, s. 248.]
- Тичина П., *Із щоденникових записів*, Київ: Рад. письменник 1981, с. 338–339. [Tičina P., *Îz šodennikovih zapisiv*, Kiïv: Rad. pis'mennik 1981, s. 338–339.]
- Українка Леся, *Два направлення в новейшей итальянской литературе* [в:] Леся Українка, *Зібрання творів: у 12 т., т. 8*, Київ: Наукова думка 1977, с. 29. [Ukraïnka Lesâ, *Dva napravleniâ v novejšej ital'ânskoj literature* [v:] Lesâ Ukraïnka, *Zibrannâ tvoriv: u 12 t., t. 8*, Kiïv: Naukova dumka 1977, s. 29.]
- Франко І., *Із секретів поетичної творчості*, Київ: Рад. письменник 1969, с. 178. [Franko Ī., *Îz sekretiv poetičnoï tvorčosti*, Kiïv: Rad. pis'mennik 1969, s. 178.]
- Чапля В., *Сонет в українській поезії. Історично-теоретичний нарис. До соціології українського вірша*, Харків–Одеса: ДВУ 1930. [Čaplâ V., *Sonet v Ukraïns'kij poezii. Īstorično-teoretičnij naris. Do sociologii Ukraïns'kogo vîrša*, Harkiv-Odesa: DVU 1930.]
- Чобанюк В., *Сонет у творчості українських поетів-неокласиків: літературна традиція і новаторство*: автореф. дис. ...канд. філол. наук, Івано-Франківськ 2000. [Čobanûk V., *Sonet u tvorčosti Ukraïns'kih poetiv-neoklasikiv: literaturna tradiciâ i novatorstvo*: avtoref. dis. ...kand. filol. nauk, Īvano-Frankivs'k 2000.]
- Шаф О., *Вінок сонетів у сучасній українській ліриці*, Київ: Просвіта 2015. [Šaf O., *Vînok sonetiv u sučasnij Ukraïns'kij lîrici*, Kiïv: Prosvita 2015.]
- Шаф О., *Сонет Емми Андієвської в західноєвропейському контексті*, Дніпропетровськ 2008. [Šaf O., *Sonet Emmi Andîêvs'koï v zahidnoêvropejs'komu kontekstì*, Dnìpropetrovs'k 2008.]
- Якубовська М., *Вінок сонетів в українській поезії. Генезис та історія розвитку*: автореф. дис. ... канд. філол. наук, Одеса 2002. [Âkubovs'ka M., *Vînok sonetiv v Ukraïns'kij poezii. Genezis ta iŝtoriâ rozvitku*: avtoref. dis. ... kand. filol. nauk, Odesa 2002.]

Мойсієнко Анатолій – доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри української мови та прикладної лінгвістики; Київський національний університет імені Тараса Шевченка.