

<https://doi.org/10.37919/0201-419X-2020.92.5>

УДК 81'38

СОНЕТНИЙ ВІРШ МАКСИМА РИЛЬСЬКОГО: СТРУКТУРНО-КОМПОЗИЦІЙНА І МОВНО-ОБРАЗНА ОРГАНІЗАЦІЯ

МОЙСІЄНКО

Анатолій Кирилович,

доктор філологічних наук,
професор, завідувач кафедри
сучасної української мови та
прикладної лінгвістики Інституту
філології Київського національного
університету імені Т. Шевченка;
бульв. Т. Шевченка, 14, ауд. 95,
м. Київ, 01601
E-mail: anmoj@ukr.net
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7856-2746>

Anatolii

MOISIENKO,

Doctor of Philological Sciences,
Professor, Head of Ukrainian
Language and Applied Linguistics
Department of the Taras Shevchenko
National University of Kyiv;
T. Shevchenko boulevard, 14,
room 95, Kyiv, 01601, Ukraine
E-mail: anmoj@ukr.net

*Стаття присвячена опису динамічної системи та засобів її композиційно-образного творення в сонетних текстах Максима Рильського. Системна організація сонетного вірша Максима Рильського характеризується динамікою образного творення, що започатковується вже в першому катрені і, як правило, зберігає «лінію підйому» в другому катрені, щоб синтезою-розв'язкою відлунитися в заключних терцетах. У ряді текстів поета знаходить широке відбиття ідея внутрішньої конфліктності на стику двох катренів, проголошена свого часу у програмовому сонеті Івана Франка, хоч антитезний злам може відбуватися не лише на межі першого і другого катренів, започатковуватися протиставним сполучником, підсилювальною часткою (нерідко корелятом до них у першій частині виступає прислівник **це**). Динамізації художньої структури сприяє текстова наскрізність повторюваних елементів на різних рівнях.*

Ключові слова: Максим Рильський, текст, сонет, динаміка, повтор, антитезний злам, композиція.

Сонетний жанр, широко представлений у поезії Максима Рильського, означає досить характеристичне явище в художньому доробку поета; сонет, зокрема, став своєрідною візитівкою неокласичної творчості автора.

До сонетних форм М. Рильський вдається протягом усього життя — від першого надрукованого в журналі «Літературно-науковий вісник» (1912) «Сільського сонета» до сонетів у останніх прижиттєвих збірках «В затінку жайворонка» (1961), «Зимові записи» (1964) періоду так званого третього цвітіння. Поряд з оригінальними текстами поет широко культивує перекладний сонет. Перу М. Рильського належать численні інтерпретації сонетів з цілого ряду світових літератур, зокрема з польської (Адам Міцкевич і Леопольд Стафф), чеської (Сватоплук Чех, Ярослав Ерхліцький, Йозеф Вацлав Сладеп), словацької (Павел Гвездослав), російської (Олександр Пушкін, Максиміліан Волошин), німецької (Йоганн-Вольфганг фон Гете, Гайнріх Гайне), французької (Жозе-Марія де Ередія, Фернан Мазан, Альфред де Мюссе), вірменської (Егіше Чаренц). Він не обминає увагою сонета і у своїх літературно-критичних працях («Про «Камену» Миколи Зерова», «Микола Зеров — поет і перекладач», «Адам Міцкевич», «Поезія Адама Міцкевича» та ін). Зокрема, у статті «За органічну форму вірша», що з'явилася в московській «Літературной газете» після ряду нападок вульгарно-соціологічної критики, яка звинувачувала Рильського в зайвій пристрасності до класичних форм вірша, поет писав: «Забороняти класичні форми вірша — це значить, урешті-решт, робити канонічними якісь інші форми. Це догматизм навиворіт» [Рильський 1986, 13: 41]. І в згаданій уже статті «Микола Зеров — поет і перекладач» наголошував, що «коли Франко, Леся Українка, Самійленко зверталися до сонетів, терцин, секстин, октав і т. і., то це було не ознакою консерватизму, а навпаки — проявом руху вперед, бажанням вигострити, витончити, збагатити українське поетичне слово» [Рильський 1986, 13: 483]. І, як зауважував Ю. Лавріненко, «терцина, октава, сонет, різні метричні ходи — від гекзаметра і ямба до верлібру — все це в Рильського дало нове звучання українському слову і само зазвучало в нашому слові по-новому. В європейській поезії сонет вироблявся сімсот років, неначе реалізуючи вічну тугу людини за досконалістю. І, може, саме тому Рильський вибрав сонет та дав йому ще один вислів української туги за визволенням із провінціалізму, за «великою землею» культури» [Лавріненко 2001: 649].

Для М. Рильського сонет — це те «особливе стильове мислення» [Науменко 2014: 147], якого не слід безпосередньо пов'язувати з якоюсь тематичною парадигмою, тим більше з певними ідеологемами. Недарма ж поет так пристрасно-полемічно відгукнувся був на слова свого молодшого побратима Андрія Малишка про те, що, мовляв, у добу новітніх звершень «сонети куці ні к чому» (як відомо, А. Малишко, опублікує згодом блискучі цикли «Сонети обухівської дороги», «Сонети вечорів», «Сонети синього квітня»), і в цій поетичній полеміці особливо вияскравилася теза М. Рильського про гармонію думки і почуття в сонетній строфі, про сонет як зразок тієї суворой простоти, «що слова зайвого в свої рядки не прийме» [Рильський 1984, 4: 148].

Л. Новиченко у книзі «Поетичний світ Максима Рильського» підкреслював, що «таке широке поле його діяльності, як літературознавство, критика, фольклористика, багатогранні проблеми перекладацької майстерності, — поле, де Рильський-поет виступав у безпосередній спілці з Рильським-ученим» [Новиченко 1980: 3]. Як показує аналіз сонетної творчості М. Рильського, його вірш, безперечно, відображає весь огром мистецької особистості поета, що відгранює і його перекладацьку, літературно-критичну, зрештою, громадську діяльність.

Дослідники сонетної творчості поета [Агеєва 2012, Костенко 1988, Крижанівський 1985, Лавріненко 2001, Мороз 1973, Новиченко, 1980, Новиченко, 1993, Павличко 2007, Сіробаба 2013 та ін.] давно окреслили широту проблематики, що охоплює класичний сонет Рильського, означили новаторські пошуки поета в цій царині. Адже, як зауважував С. Крижанівський, «стати класиком не можна, не будучи новатором» [Крижанівський 1985: 85].

Класичний сонет під пером Рильського може набувати різних тематичних і формальних видозмін. О. Мороз, розмірковуючи над сонетним віршем поета, зазначав, що «не тільки новизна змісту характерна його сонетам, а в першу чергу афористичність мислення, оригінальність римування катренів і терцетів, використання епіграфів, запозичених з фольклору («Вірність»), оновлення структури сонета (див. «Сонет-діалог»), і, нарешті, простота і щирість, відчуття

краси мови, свіжість тропів...» [Мороз 1977: 90]. Поряд з італійською формою, що характеризується римуванням за схемою abba abba чи abab abab у катренах і cdc dcd чи cde cde у терцетах (наприклад, у поезії «Труди і дні») бачимо французький тип з римуванням за схемою abba abba і ccd ede чи ccd eed відповідно у катренах і терцетах (наприклад, у поезії «У горах, серед каменю й снігів»); англійська форма, що передбачає різне римування в кожному з катренів і суміжне в заключних рядках (abba abba cddc ee чи abab abab cdcdee), у Рильського, як правило, представлена зі спільними римами в перших двох катренах («Коні»)¹.

Спостереження над сонетними текстами Максима Рильського переконують у тому, що ті чи інші видозміни не руйнують основного, що визначає класичний вірш, — того, про що пізніше про Павличків сонет скаже М. Ільницький — «внутрішньої конфліктності драматургічного принципу побудови і стрункої гармонії» [Ільницький 1985: 118].

Образна драматургія і гармонія вірша М. Рильського — в основі композиційного динамізму цілісної текстової структури практично кожного його сонетного твору.

Динаміка образного творення, започаткована в першому катрені, як правило, зберігає «лінію підйому» [Квятковский 1966: 276] в другому катрені, щоб синтезою-розв'язкою відлунитися в заключних терцетах. Ось один із сонетів раннього Рильського:

* * *

*Тріпоче сокір, сріблом потемнілим
Знімаючись у возку височінь,—
І любо впасти на зелену тінь
Натрудженим і наболілим тілом.*

*Доми, давно порівняні до скринь,
Людські слова з їх розмахом несмілим...
Дай, серце, волю нетерплячим крилам,
Затріпочи, розвійся і полинь!*

¹ Про індивідуально-авторські відхилення щодо канону у строфічній організації сонетного вірша М. Рильського див., наприклад: [Скиба 2015: 229 — 237].

*А серце так: ти ж той листок єдиний
На гілці всеземної деревини,
Ти ж тільки частка, лінія одна!*

*Зумій же чуть, як переходять соки
Крізь дерево плодюче та високе,
Спізнай, яка у цілім глибина!*

Дві лінії — тріпотливого осокура, що срібнолистом потемнілим здіймається ввись, і благо зеленої тіні від нього для натрудженого, наболілого тіла людини — в першому катрені проходять мовби паралельно. Але чи не з отого *тріпоче сокір* проростає звернення ліричного героя до свого серця (*Затріпочи, розвійся і полинь!*) уже в другому катрені. Синтеза-узагальнення, започаткована реплікою серця (внутрішній монолог) продовжує асоціативну паралель природи і людини в першому терцеті (*На гілці всеземної деревини Ти ж тільки частка, лінія одна!*) — обидві смислові лінії, означені на початку вірша, тепер у нерозривній єдності злиті в єдину. І нарешті заключна висновкова строфа — утвердження цієї єдності — земного й високого, коли єдиним справжнім виміром цілості є глибина, і для читача — глибинне пізнання твору як цілісної мистецької речі.

Іншу структурну організацію спостерігаємо в наступному сонеті, де експозиційна перша строфа відкриває перед читачем ліричну локацію (*У теплі дні збирання винограду Її він стрів. На мулах нешвидких Вона верталась із ясного саду, Ясна, як сад, і радісна, як сміх*), що вже у другому катрені розгортається в діалогізацію ліричних персонажів (*І він спитав: — Яку б знайти принаду, Щоб привернуть тебе до рук моїх? Вона ж йому: світи щодня лампаду Кіпріді добрій...*) і знаходить продовження в замковій строфі узагальнювальною реплікою (*І він потягся, як дитина, радо І мовив: — Добре бути молодим У теплі дні збирання винограду*), в якій рефреном проходить початковий рядок вірша, творячи таким чином загальнокомпозиційну і мистецьку цілість поетичної структури.

Ще по-іншому розвивається композиційний рух оповіді в сонеті «Міндовгів замок». Початковий катрен — власне констатація того, що постало перед зором ліричного героя:

*Руїни сірі. Галки на стіні
Сидять, мов судді марноти людської.
І луг, і Німан в синьому спокої,
І Налібоцька пуща вдалині.*

Руїни Міндовгового замку на тлі розкішної довколишньої природи, контрастивним елементом якої — галки на замковій стіні, образне порівняння (мов судді марноти людської), що слугує своєрідним натяком на те, що в подальших рядках буде означене бряжчанням зброї, міжособною зрадою.

І вже в другому катрені, який починається актуалізаційним прислівником *тут* (*Тут уставали буревійні дні Перед поетом: зрадники й герої. Литовців з хрестоносцями двобої, Гражина й Чорний Вершник на коні*), розгортається історична панорама буревійних подій, що постають перед нами через образ Поета (йдеться про Адама Міцкевича, який у поемі «Гражина» відтворив за народними переказами події XIII ст., трагічний епізод литовсько-тевтонської битви, в якій Гражина, головна героїня поеми, переодягнувшись в обладунки князя, йде на про з ворогом і гине, Чорний Вершник (князь) згодом, поспішивши на підмогу, не міг зарадити смерті дружини, і, незважаючи на переможний фінал бою, сам кидається у вогонь, у якому палала Гражина). Наступні терцетні строфи становлять єдине синтаксичне ціле з попереднім реченням катрена, де кінематографічним кадром з кожним рядком вірша постає подієвість сивої давнини (*Князів литовських міжособна звада І Літавора непростенна зрада, Бряжчання зброї крізь прадавній ліс*), що становить своєрідну ретроспекцію побаченого ліричним героєм на руїнах Міндовгового замку в Новогрудку — побаченого через призму Міцкевичевої поеми.

У ряді творів типологічно простежується розгортання подієвості з повторюваним конкретизаційним прислівником *тут* у кожній строфі. У сонеті «Камінь філаретів» *оте тут* з'являється вже в першому катрені після опису природи, вводячи в контекст локацію каменя філаретів (місце проведення зустрічей таємного товариства студентів Віленського університету в двадцятих роках XIX ст.): *Берези, сосни, і пісок, і яр, І птичий свист, і вітер, і ялини. Тут тихо. Звідси голос не долине До шпигунів, що розсилає цар*. На тлі розгортання

опису природи у другому катрені актуалізаційним моментом стає інформація про Адама Міцкевича, який також належав до товариства філаретів (*Тут крила звів у свій політ орлиний Міцкевича полуменистий дар*). У наступних терцетних строфах з акцентованістю на місце події осмислюється художня і громадянська місія вільнолюбивого слова: *Тут, виростаючи із зерна мрії, Висока думка, мов пишиця, зріє, Тут слово воля гарт дає серцям, Тут, гордий вірш замислюючи потай, З пророчим зором слухає Адам Палкі промови Зана і Чечота* (члени товариства, близькі друзі А. Міцкевича). Пор. ще в іншому сонеті, коли після першого катрена з прислівниковим *тут* і уточнювально-локаційною сполукою (*Надворі дощ, холодний вітер віє, Одпочивай, рушице, на стіні!. Куди іти, блукати без надії? Ні, краще тут, у хаті, в тишині*) кожен початковий рядок наступних строф з тим же *тут* мовби домальовує своєрідну мистецьку ідилію: *Тут у коминку вогник ледве тліє... Тут фортеп'яно з теплою душею... Тут я зустрівся з музою своєю*.

У композиційній побудові сонетного вірша М. Рильського знаходить широке відбиття ідея внутрішньої конфліктності на стику двох катренів, проголошена свого часу у програмовому сонеті Івана Франка (*Конфлікт чуття, природи блиск погідний В двох перших строфах ярко розвертаєсь*), що пізніше знайшла теоретичне обґрунтування у трактаті Й. Бехера, який підкреслював, що «сонет передбачає відповідну послідовність розвитку думки: теза — антитеза — синтеза — розв'язка», де «теза розвивається в першому катрені; їй відповідає в другому катрені протилежність, або антитеза» [Бехер 1981: 438].

У вірші Рильського антитезний злам на межі першого і другого катренів нерідко започатковується протиставним сполучником, напр.: *Хто храми для богів, багатіям чертоги Будує з мармуру, в горорізьбу фронтон Ясний оздоблює чи в лініях колон Задовольняє смак, вибагливий і строгий,— А я під буками, де сходяться дороги, Простоту радісну узявши за закон, Хатинку виліпив, — і, наче довгий сон, Життя моє тече розмірено-убоге*. Іноді в такій ролі, як, наприклад, у диптиху «Гуси», виступає підсилювальна частка *та*, особливо коли корелятом до неї в першому катрені є прислівник *ще*:

Останній сніг, там бурий, там блакитний, Іще лежить в окопах і ярах, Ще в пам'яті метелиць білий жаж, Ще сонце спить, ще пролісок не квітне. Та березня проміння непомітне В дівочих одбивається очах, Та інші ми, і в наших голосах Тепло якесь заграло оксамитне. У подібних контекстах у ролі підсилювальної частки може виступати сполучник, супроводжуваний прислівником динамічної семантики (раптом, враз): Буває так: ще темна ніч надворі, Ще сон колише землю, як маля, Німує небо, і мовчить земля, Зірок не видно в тиші непрозорій,— І враз прокинешся. Думки бадьорі Роєм налинуть хтозна-відкіля, Запрагнуть праці руки, і здала Полеться шелест віт на осокові («Промінь»).

А проте О. Никанорова свого часу у статті з іншого приводу звернула увагу на «велику кількість варіантів у розташуванні місця зіткнення сонетних думок-антагоністів» [Никанорова 1981]. Так, і в сонеті Рильського антитезний «зсув» можна знайти в тексті ще до міжкатренового поділу (наприклад, у другому рядку першої строфи в поезії «Станіславський») чи у другому катрені — не в першому, а третьому рядку в поезії «Дім Прешерна», чи в першому рядку третього катрена в сонеті «Ми довго плавали...» з циклу «Мандрівка».

На особливостях подібних корелят-зіставлень побудований весь сонет «О тиха пристане робочого стола» (із циклу «Мандрівка»):

*О тиха пристане робочого стола,
Де ще на якорях дримають вірні рими,
Де мислі щоглами підносяться стрункими,
Струмують образи, як понадводна мла!*

*Уже рука моя вітрила нап'яла,
А ще не знає ум, куди його нестиме
Повітря свіжого дихання, незбориме,
Як повів мужнього орлиного крила.*

*Ще крихти, кинуті з таверни куховаром,
Чайки, змагаючись, хапають із води,
Ще хтось там — на молу — сміється оком карим,*

*Сльозу ховаючи,— а вже хисткі сліди
Між хвилями стерно рисує шумовите...
Прощайте береги! Прощай, знайомий світе!*

Парадигма структур першого катрена, актуалізована прислівником **ще** (вказує на сталість попередньої дії) на початку другого катрена переривається першим рядком зі значенням нової дії (*Уже рука моя вітрила нап'яла*), перед яким цілком можливо поставити, наприклад, зіставний сполучник **та**, і далі маємо новий «злам», започаткований наступним рядком з прислівником **ще** і сполучником **а** (в ролі підсилювальної частки), якому так само властива зіставна семантика **та**. Асоціативне розгортання моделі з парадигмальними компонентами на основі прислівника **ще** і другою частиною із зіставним сполучником **а** спостерігаємо і в третьому катрені, рядки якого, по суті, вводять читача в нову тему — мандрівки,— означену власне заголовком циклу. Суміщення різних тематичних планів у сонеті мовби пропонує читачеві самому зробити узагальнення перед тим, як прозвучить до певної міри контрарверсійний заключний рядок *Прощайте береги! Прощай, знайомий світе!*, в якому, на думку В. Агеєвої, «наголошена не раз відзначаювана Максимом Рильським «об'єктність» митця, його покірність якійсь чужій, сторонній волі й силі» [Агеєва 2012: 189].

Текстова наскрізність повторюваних елементів нерідко означаювана градаційністю більших синтаксичних структур. У вірші «Несіть богам дари! Прозорий мед несіть» повторення з анафоричним сполучником **і** у кожній строфі (всього вжитий у тексті понад десять разів) переростає у градаційність синтагм у заключних строфах:

*І короп золотий в глибинах чистих вод,
І пари голубів, покірних Афродіті,
І звір із темних нір, і соколи з висот,
І молоді уста, жагою піврозкриті, —
Усе нагадує: і ранньої пори,
І день, і ввечері богам несіть дари.*

Причому, граматичний повтор прикінцевого дистиха, на відміну від повтору в попередньому катрені, утворює новий ряд, в якому органічним продовженням стає *богам несіть*

дари — вислів, що хіазмічно (до початкової фрази вірша *несить богам дари*) «заокруглює» тему.

Подібну динаміку образного творення можна спостерегти і в композиційній структурі сонета «Молочно-сині зариси ланів», де анафоричний займенник *я* вжито в кожному з рядків замкової строфи вірша (*Я новий обрій серцем угадав, Я віддаюся вільній переміні, Я полюбив поля молочно-сині*), а фінальна частина останнього речення хіазмічно перекликається з початковим рядком твору.

Такі анафоричні градації в заключних строфах стають важливими конкретизаційними інтенсифікаторами теми, вираженої в заголовку вірша, як це спостерігаємо у «Сонеті нудьги й бажання», де синтаксичні повтори, започатковані часткою *хоч би*, виражають модальну озвученість домінантного заголовкового компонента, що отримує психологізаційну ритмічну організацію у прикінцевих реченнях тексту:

*Хоч би злочинні гордоці чола,
Хоч би Кармен привабливо пройшла
І задзвеніли п'яні кастаньети!
Хоч би чарок, хоч би пороків ряд,
Хоч би у персні золотому яд,
Хоч би удар веселого стилета!*

Заголовок у текстах М. Рильського нерідко започатковує градаційність синтаксичних кореферентних побудов², як, наприклад, у сонеті «Франко», де вже в першій строфі до заголовного слова маємо цілий шерек кореферентних номінацій: *Син Яця-коваля, Іван рудоволосий, Рибалка і мудрець, поет і каменярь*, які в подальшому тексті суттєво доповнюються численними інтертекстуальними асоціатами тощо, розширюючи асоціативно-образну парадигму слова в читацькому сприйнятті.

Таким чином, повторювані лексичні, синтаксичні одиниці в системі сонетного вірша М. Рильського відіграють надважливу роль як структурно-образні і динамізаційні чинники мовно-композиційної організації тексту, як важливі чинники створення кумулятивної напруги в структурі художнього твору.

² Детальніше див.: [Мойсієнко 2020: 31 — 33].

Агеєва В. Мистецтво рівноваги. Максим Рильський на тлі епохи. Київ: Книга, 2012. 392 с.

Бехер И.-Р. О литературе и искусстве. Москва: Худ. лит, 1981. 521 с.

Льницький М. Дмитро Павличко: Нарис творчості. Київ: Дніпро, 1985. 189 с.

Квятковский А. Поэтический словарь. Москва: Сов. энцикл., 1966. 376 с.

Костенко Н. Максим Рильський – мастер украинского классического стиха. Київ: Вища школа, 1988. 200 с.

Крижанівський С. Максим Рильський. Київ: Вища школа. 1985. 125 с.

Лавріненко Ю. Лірика і ліричний епос Максима Рильського // *Українське слово: Хрестоматія української літератури та літературної критики ХХ століття.* Кн. 3. Київ: Аконіт, 2001. С. 644 – 649.

Мойсієнко А. Корелерентні номінації в сонетних текстах Максима Рильського. *Дивослово.* 2020. № 1. С. 31-33.

Мороз О.Н. Етюди про сонет. Київ: Дніпро, 1973. 72 с.

Науменко Н. Концепти життя і творчості поета в сонетній жанрострофі. *Питання літературознавства.* Наук. зб. Вип. 90. Чернівці, 2014. С. 144 – 155.

Никанорова О. В мені землі моєї кров. *Вітчизна.* 1981. № 6. С. 159-170.

Новиченко Л. Поетичний світ Максима Рильського (1910 – 1941). Київ: Наук. думка, 1980. 408 с.

Новиченко Л. Поетичний світ Максима Рильського: Кн. 2. 1941 – 1964. Київ: Інтел, 1993. 270 с.

Павличко Д. Сонети Максима Рильського // Павличко Д. Літературознавство. Критика: [у 2 т.]. Київ: Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2007. Т. 1. Українська література. С. 278-302.

Рильський М. Зібрання творів у двадцяти томах. Т. 4. Київ: Наук. думка, 1984. 424 с.

Рильський М. Зібрання творів у двадцяти томах. Т. 13. Київ: Наук. думка, 1986. 624 с.

Сірбаба М. Жанрово-строфічні модифікації українського сонета. Слов'янськ, 2013. 167 с.

Скиба Т. В. Канонічні строфічні форми в ранній поетичній творчості Максима Рильського. *Літературознавчі студії.* Вип. 43. Ч. 2. Київ: ВПЦ «Київський університет», 2015. С. 229 – 237.

REFERENCES

- Aheieva, V. (2012). The art of balance. Maxym Rylskyi on the background of the era.. Kyiv: Knyha (in Ukr.).
- Bekher, Y.-R. (1981). About literature and art. Moskva: Khud. lyt. (in Rus.).
- Ilnytskyi, M. (1985). Dmytro Pavlychko: Essay of creativity. Kyiv: Dnipro (in Ukr.).
- Kviatkovskiy, A. (1966). Poetic Dictionary. Moskva: Sov. entsykl. (in Rus.).
- Kostenko, N. (1988). Maxym Rylskyi - master of Ukrainian classical poetry. Kyiv: Vyshcha shkola (in Rus.).
- Kryzhanivskiy, S. (1985). Maksym Rylskyi. Kyiv: Vyshcha shkola (in Ukr.).
- Lavrinenko, Yu. (2001). Lyrics and lyrical epic of Maxym Rylskyi. In *Ukrainske slovo: Khrestomatiia ukrainskoi literatury ta literaturnoi krytyky XX stolittia*. Kn. 3. Kyiv: Akonit, 644 — 649 (in Ukr.).
- Moisiienko, A. (2020). Corresponding nominations in sonnet texts by Maksym Rylskyi. *Dyvoslovo*, № 1, 31-33 (in Ukr.).
- Moroz, O.N. (1973). Etudes about sonnets. Kyiv: Dnipro (in Ukr.).
- Naumenko, N. (2014). Concepts of life and work of the poet in the sonnet genre. In *Pytannia literaturoznavstva*. Nauk. zb. Vyp. 90, 144 — 155. Chernivtsi (in Ukr.).
- Nykanorova, O. (1981). V meni zemli moiei krov. *Vitchyzna*, № 6, 159-170 (in Ukr.).
- Novychenko, L. (1980). The poetic world of Maxym Rylskyi (1910 — 1941). Kyiv: Nauk. dumka (in Ukr.).
- Novychenko, L. (1993). The poetic world of Maxym Rylskyi: Kn. 2. 1941 — 1964. Kyiv: Intel (in Ukr.).
- Pavlychko, D. (2007). Sonnets by Maxym Rylskyi. In D. Pavlychko. *Literaturoznavstvo*. Krytyka: [u 2 t.]. Kyiv: Vyd-vo Solomii Pavlychko «Osnovy». V. 1. Ukrainska literatura, 278-302 (in Ukr.).
- Rylskyi, M. (1984). Collection of works in twenty volumes. V. 4. Kyiv: Nauk. dumka (in Ukr.).
- Rylskyi, M. (1986). Collection of works in twenty volumes. V. 13. Kyiv: Nauk. dumka (in Ukr.).
- Sirobaba, M. (2013). Genre-strophic modifications of the Ukrainian sonnet. *Sloviansk* (in Ukr.).
- Skyba, T. V. (2015). Canonical strophic forms in the early poetic work of Maksym Rylskyi. *Literaturoznavchi studii*. Vyp. 43. Ch. 2, 229 — 237. Kyiv: VPTs «Kyivskiy universytet» (in Ukr.).

Статтю отримано 05.02.2020

Anatolii Moisiienko

SONNET POEM BY MAXYM RYLSKYI: STRUCTURAL COMPOSITIONAL AND LANGUAGE FIGURATIVE ORGANIZATION

The systematic organization of Maxym Rylskyi's sonnet verse is characterized by the dynamics of figurative creation, which begins in the first quatrain and, as a rule, preserves the "rise line" in the second quatrain in order to echo the synthesis in the final thirds. Thus, in the sonnet «The ax trembles, the silver darkened» two lines — the trembling sedge, which rises high with the darkened silver leaf, and the benefit of the green shadow from it for the weary, aching human body — in the first quatrain they seem to run in parallel. However, already in the second quatrain, probably, from the same trembling ax the appeal of the lyrical hero to the heart sprouts (Tremble, develop and wormwood!). The synthesis-generalization initiated by the replica of the heart (internal monologue) continues the associative parallel of nature and man in the first third (On the branch of universal wood. You are only a particle, line one!) — both semantic lines marked at the beginning of the poem are now merged the only one. And finally the final concluding stanza — the assertion of this unity — earthly and high, when the only true dimension is the integrity of depth. Another structural organization is observed in the sonnet «In the warm days of grape harvest», where the first stanza of the exposition reveals to the reader a lyrical location, which in the second quatrain unfolds in the dialogue of lyrical characters and is continued in the castle stanza by a generalizing line, thus creating the overall compositional and artistic integrity of the poetic structure. In a number of texts the poet broadly reflects the idea of internal conflict at the junction of two quatrains, proclaimed at one time in the program sonnet of Ivan Franko, although the antithetical break can occur not only at the border of the first and second quatrains. the first part is an adverb yet). The whole sonnet is based on the features of such correlates. The textual permeability of repeating elements at different levels contributes to the dynamization of the artistic structure. In verse «Bring gifts to the gods! Transparent honey bear» repetition with an anaphoric conjunction and in each stanza (used more than ten times in the text) grows into a gradation of syntagms in the final stanzas.

Keywords: Maxim Rylskyi, text, sonnet, dynamics, repetition, antithetical fracture, composition.