

**АРХІТЕКТОНІКА СОНЕТНОГО ЦИКЛУ В АНГЛОМОВНІЙ
ТА УКРАЇНОМОВНІЙ ПОЕЗІЇ КІНЦЯ ХІХ – ПОЧАТКУ ХХ СТ.**

У статті зіставляються основні принципи та закономірності утворення сонетних циклів. Дослідження здійснено шляхом порівняльно-типологічного аналізу англomовних й україномовних сонетних циклів кінця ХІХ – початку ХХ ст. Особлива увага зосереджена на встановленні засобів забезпечення єдності сонетного циклу, що виявляється у спільній тематиці, схожій композиційно-образній та архітектонічній організації.

Ключові слова: архітектоніка, композиція, сонет, сонетний цикл.

Olena Kolupayeva. The structure of sonnet sequences in English-language and Ukrainian-language poetry at the turn of the 20th century

The paper offers a comparative-typological analysis of English-language and Ukrainian-language sonnet sequences at the turn of the 20th century which allows to lay down the main principles and mechanisms integral to this genre form. The most attention is paid to the means of unification of sonnet sequences that finds expression in common themes, similar composition, imagery and architectonics.

Key words: architectonics, composition, sonnet, sonnet sequence.

Проблема ліричної циклізації одна з найактуальніших у сучасному літературознавстві. Це зумовлено тим, що поети кінця ХІХ – початку ХХ ст. надавали перевагу циклам і тематичним книгам, тобто створювали не просто збірки віршованих творів, а певну емоційну й інтелектуальну цілісність. Циклізація сприймалася як спосіб вираження авторської художньої концепції світу й організації читацького сприйняття (розуміння) цієї концепції.

Утворення сонетних циклів відбувалося в межах загальної циклізації в ліриці наприкінці ХІХ – на початку ХХ ст. Н. Атнабаєва пов'язує виникнення ліричного циклу з виявом підвищеного інтересу поетів до внутрішнього світу людини, її стосунків із природою, тесністю [2, 126-127]. Невипадково в цей період, крім традиційної любовної тематики, у циклах знаходять утілення теми природи, релігії, політики, історії, філософії тощо.

Особливості ліричного циклу розкриті Л. Ляпіною, яка стверджує, що цикл – це “тип естетичного цілого, який складається з низки самостійних творів, що належать до одного виду мистецтва, створені одним автором і скомпоновані ним у певну послідовність. Володіючи всіма властивостями художнього твору, цикл виявляє свою специфіку як герменевтична структура текстово-контекстної природи, що вміщує систему зв'язків і відношень між складниками цього твору” [6, 17]. Дослідниця також наголошує на деяких характеристиках, які відрізняють ліричний цикл від тематичної збірки віршів та від ліричної поеми. Серед них виокремлено авторську заданість композиції, самостійність віршованих творів, що входять у цикл, “одноцентричність” композиції, ліричний характер об'єднання віршованих творів, ліричний принцип зображення.

Сонетний цикл виступає різновидом ліричного циклу, тобто акумулює в собі його основні характеристики. Віршовані твори, належні до циклу, не розглядаються як цілком самостійні, а циклоутворювальні зв'язки між ними породжують нові смисли, що визначаються їхньою взаємодією. Особливо важливе в аналізі сонетного циклу виявлення архітектонічних зв'язків та властивостей. О. Мірошнікова стверджує, що архітектонічні властивості циклу найяскравіше виявляються на кількох рівнях: композиційному, який фіксує асоціативно-семантичні зв'язки між віршованими творами; сюжетно-персонажному; просторово-часовому; суб'єктному і стильовому, на котрих вибудовується авторська позиція; асоціативно-генетичному, що вводить образи й мотиви циклу в літературно-фольклорний інтертекст [7, 86]. Дослідниця доходить висновку, що архітектоніка ліричного циклу має “полігональний” характер.

Об'єктом дослідження в цій статті стали англomовні й україномовні сонетні

цикли кінця XIX – початку XX ст. Предметом дослідження – основні принципи та закономірності об'єднання сонетів у цикли, типологічні та диференційні параметри.

До прикметних рис англійських сонетних циклів, зокрема диптихів і триптихів, належить подібність на рівні архітекtonіки, особливо в системі римування, що ще ефективніше увиразнює цілісність циклу. Варто згадати триптихи Ю. Лі-Гамільтон "To distant Rome" (*abba abba cdc dcd Я5*), "To his shadow" (*abba abba cdc dcd Я5*), диптихи Ф. Томпсона "The heart" (*ababcdcdefefgg Я5*) та "House of bondage" (*ababcdcdefefgg Я5*), диптихи К. Маккея "The Snow Fairy" (*ababcdcdefefgg Я5*) і "One Year After" (*abbaabbacdc dcd Я5*) та ін.

Триптих С. Батлера "Life after death" ("Життя після смерті") складається з трьох сонетів англійського типу, архітекtonічні моделі яких повністю тотожні на рівні строфічної організації, метра, віршового розміру та римування (*ababcdcdefefgg Я5*). Архітекtonічна подібність сонетів невід'ємно пов'язана з тематичною спрямованістю циклу. Одна з провідних тем поезії С. Батлера – питання життя та смерті. Уже в першому сонеті циклу онтологічна опозиція "життя — смерть" виражена через антимічні пари: "Stygian shore — Elysian plain", "meet — part", "praise — disgrace", "right — wrong". Прийом антитези посилюється в наступних сонетах циклу через бінарну опозицію "flesh — blood", "earth — heaven", "ground — skies", об'єднуючи всі сонети циклу в жанрово-тематичну єдність.

Римований дистих у першому сонеті за вимогами композиційної організації концентрує основну думку твору:

Yet meet we shall, and part, and meet again, g
Where dead men meet, on lips of living men [1, 494]. g

У першому сонеті циклу "Життя після смерті" стверджується тема потойбічного існування та виражається ідея про зустріч із наставниками й ворогами в потойбічному житті. Другий і третій сонети циклу присвячені одному з наставників С. Батлера відомому композиторові епохи Просвітництва Г. Генделю, музиком якого поет захоплювався з дитинства. Думка про Г. Генделя як про особистого вчителя посилюється в останньому сонеті звертанням "*Father of my poor music...*" та розвивається далі:

Best lov'd of all the dead whom I love best,
Though I love many another dearly too,
You in my heart take rank above the rest [1, 494].

Оригінальний в архітекtonічному аспекті цикл "Sonnets from an ungrafted tree" ("Сонети з дикого дерева") Едні Ст. Вінсент Міллей. Він складається із 17 сонетів, що відображають внутрішню боротьбу жінки, процес самосвідомості, окреслення місця жінки в суспільстві. У сонетах передається мовлення жінки різними способами – від пліток, розповідання історій до записів у щоденнику.

Поет показує жінку, яка повертається додому, щоб доглядати чоловіка при смерті, котрого вона ніколи не любила:

So she came back into his house again
And watched beside his bed until he died,
Loving him not at all.... [15].

У циклі зображено ліричне "я", його думки, почуття, стосунки з іншими суб'єктами та зі світом. Для посилення драматичного ефекту поет удається не лише до об'єднання творів у цикл, а й до експериментування з формою – створення астрофічного сонета без будь-якого графічного чи синтаксичного поділу на частини. Натомість сонет постає одним поширеним реченням; розвиток думки фіксується знаками оклику та питання, двокрапкою тощо. Однак розділові знаки слугують більше не

для розділення, а для об'єднання фраз. Така синтаксична структура прикметна для п'яти сонетів циклу. Варто зазначити, що з решти 151 сонета Едни Ст. Вінсент Міллей лише 9 мають подібну внутрішню організацію. Тому 5 поезій із циклу "Сонети з дикого дерева" особливо значущі в ідейно-тематичному плані.

Психологічна драма розкривається через більш вільну, варіативну сонетну форму: довгі речення сприяють вираженню потоку свідомості жінки, її внутрішнього голосу. Сонети цікаві й у тому плані, що почуття, думки передаються через зовнішні об'єкти, характеристики предметів домашнього побуту – збирання деревини, свист чайника на кухні, фартух, килим:

An apron long ago in such a night
Blown down and buried in the deepening drift,
To lie till April thawed it back to sight,
Forgotten, quaint and novel as a gift –
It struck her, as she pulled and pried and tore,
That here was spring, and the whole year to be lived through once more [15].

Речі домашнього вжитку стають предметом самосвідомості жінки та слугують засобами художнього відтворення душевного стану ліричного героя.

До найприкметніших циклоутворювальних зв'язків належить ритмічна організація. Кожний із 17-ти сонетів циклу характеризується видовженням останнього вірша. Більшість останніх віршів містять 14 складів, 4-й, 8-й і 12-й – 15 складів, а 10-й сонет – 16 складів. Останній вірш, що виступає "сонетним замком", особливо значущий у композиційній організації, тому що найчастіше слугує для вираження смислу сонета, подачі нової інформації чи підсилення провідної ідеї.

Інші циклоутворювальні зв'язки у проаналізованих сонетних циклах виявляються в тематичній єдності, заголовку, композиційній організації, лейтмотивах та лейтобразах, ліричному сюжеті тощо.

Серед україномовних циклів, основу організації яких становить ідейно-тематична єдність, варто виокремити "Тюремні сонети" (46 сонетів), "Вольні сонети" (17 сонетів), "Осінні думи" (4 сонети) І. Франка, "Донецькі сонети" (33 сонети) М. Чернявського, "Поезіє" (7 сонетів), "Титани" (5 сонетів) Уляни Кравченко та ін.

Поезії циклу "Тюремні сонети" об'єднані наскрізним сюжетом і послідовністю розгортання психологічного стану ліричного героя. Вони відображають тюремний побут і "побудовані на основі антитези традиції сонета як "високої" поезії і "зниженого" змісту твору" [4, 86]. Семантика образу тюрми як місця, де відбуваються покарання в'язні, узагальнена до засобу політичної інвективи в окремих сонетах циклу. М. Наєнко зазначає: "Скута, з одного боку, "залізною" формою самого сонета, а з іншого – замкненістю життєвого простору тюремної стихії, музика "Тюремних сонетів" набула винятково похмурого, часом приреченого звучання" [8, 210]. Справді, уже в першому сонеті циклу звучать песимістичні настрої:

Се дім плачу, і смутку, і зітхання,
Гніздо грижі, і зопсуття, і муки!
Хто тут ввійшов, зціпи і зуби й руки,
Спини думки, і речі, і бажання! [12, 151].

Поетичне відтворення реальності, соціальна заостреність змісту, індивідуальне світобачення явищ дійсності – усі ці елементи визначають новаторство І. Франка в сонетному жанрі. Варто наголосити й на творчих пошуках поета у сфері версифікації, що виявилися через урізноманітнення системи римування. Кожний із 46 сонетів циклу оригінальний в аспекті римування, годі знайти хоча б дві тотожні моделі римування.

У циклі "Тюремні сонети" вирізняється окремий міні-цикл (триптих), до якого входять сонети "У сні мені явилися дві богині", "І говорила перша: "Я любов", "І говорила друга: "Я ненависть". М. Сіробаба висловлює думку, що ці сонети можна

зарахувати до циклу тільки з огляду на місце їх написання, адже вони “абстраговані від реальності, бо їх дія розгортається уві сні” [10, 31]. Справді, у сонетах триптиха, на відміну від решти сонетів циклу, не відтворено жакливу тюремну картину, натомість твори глибоко філософічні, у них порушується одвічна тема добра і зла. Проте докладніший розгляд дає змогу виявити спільну ідейну спрямованість.

У першому сонеті стверджується теза — зустріч уві сні ліричного героя з двома богинями, які уособлюють любов і ненависть. Образи двох богинь у сонеті розкрито завдяки посиленню антитези: “Лице одної – блиски променисті” — “Лице другої чорний крив серпанок”, “І соняшник дала мені розцвілий” — “А друга мовчки терн втиснула в руку” [12, 165].

У другому сонеті “І говорила перша: “Я любов...” звучить заклик берегти дар любові, який (заклик) посилюється архітектонічною організацією. Зв'язок між архітектонічною та композиційною організацією сонета виявляється через схему римування терцетів: CDD CEE. Дистихи з парним римуванням у кінці кожного терцета відповідають прагненню поетів до епіграматичної завершеності вірша. Крім того, фінальний дистих у композиційному аспекті найголовніший, бо містить основну думку:

Любов людей, мов хліб той до засіка, Е
Громадь і степенуй в любов до ч о л о в і к а! [12, 166]. Е

Останній вірш третього сонета “Хто з злом не бореться, той людей не любить!” підсумовує не лише триптих, а й увесь цикл “Тюремних сонетів”. Через любов до людей ліричний герой закликає до боротьби зі злом.

Основу циклу “Вольні сонети” І. Франка складають тематично різноманітні сонети. До особливої групи входять твори, спрямовані на з'ясування основних особливостей сонетного жанру. Тематична структура сонетів про сонет І. Франка досить різноманітна. У творі “Колись в сонетах Данте і Петрарка...” поет ідеалізує поетів-сонетистів Петрарку, Данте, Шекспіра, Спенсера, говорить про “панцирний” сонет, натякаючи, очевидно, на “Geharnische Sonette” Фр. Рюккера.

Колись в сонетах Данте і Петрарка,
Шекспір і Спенсер красоту співали,
В форму майстерну, мов різьблена чарка,
Свою любов, мов шум-вино, вливали.
Ту чарку німці в меч перекували,
Коли знялась патріотична сварка;
“Панцирний” їх сонет, як капрал, гарка,
Лиш краску крові любить і блиск стали [12, 150].

“Сонети – се раби. У форми пута...” – твір про форму сонета і своєрідна поетична декларація. Архітектонічні й композиційні особливості сонета подано у формі метафор та символів, образних порівнянь. За допомогою влучних порівнянь “сонети – раби”, “сонети – пани” акцентована справжня сутність сонетного жанру:

Сонети – се раби. У форми пута
Свобідна думка в них тремтить закута,
Примірена, як міряють рекрута,
І в уніформ так, як рекрут, упхнута.
Сонети – се пани. В них мисль від роду
Приглушено для форм; вони вигоду,
Пожиток кинуть, щоб ловити моду:
Се гарний цвіт, що не приносить плоду [12, 142].

У фінальному вірші розкрито розуміння поетом сонета: “живі, грізні, огромиї сонети...” – та увиразнюється думка про здатність сонета проникати в будь-які життєві сфери і свободу поета у виборі тем і мотивів.

Серед чинників циклічної організації сонетних циклів привертають увагу також інтертекстуальні проєкції: звернення до творів класиків світової літератури, фольклорні мотиви, алюзії на біблійні й античні сюжети тощо. Алюзія – найпоширеніша інтертекстуальна форма, що виконує об'єднавчу функцію в сонетному циклі. Як стверджує Д. Дюришин, функціональне значення цієї форми рецепції полягає в тому, щоб “налаштувати читача на сприйняття цього художнього твору в річищі певної літературної традиції” [3, 153]. Алюзія набуває яскраво виражених рис літературного символу; характер символіки алюзії зумовлений її співвіднесенням із загальним контекстом художньої структури.

Активне функціонування інтертекстуальних форм помітне у творчості Ф. Томпсона, поетиці якого притаманні космічні образи та релігійна символіка. Біблійні алюзії посідають особливе місце в організації диптиха “House of Bondage” (“Дім рабства”).

Тематична циклічність яскраво підтверджена заголовком, в якому експліковано основну тему. Варто зауважити, що вже в заголовку наявна біблійна алюзія “дім рабства”, яка натякає на Єгипет, де ізраїльтяни виконували рабську працю.

У першому сонеті диптиха з'являється образ корабля як символ перетворення хаосу на космос і засіб переходу до іншого, передусім духовного світу. Важливе для інтерпретації цього образу виявлення давньої семантики міфологеми корабля. Дж. Холл зазначає, що ранні апологети християнства “уподібнювали Церкву кораблю, на борту якого вірянин почувався в безпеці та отримував спасіння” [13, 305]. Міфологема “корабель” також співвіднесна з Ноевим ковчегом як символом перехідної епохи між двома циклами.

Стилістичним засобом поглиблення біблійної алюзії слугує супровідний символ. Оскільки функція символу полягає в узагальненні ідеї, а в його основі лежить принцип метафоризації, він дає можливість увиразнити думку з метою поглиблення асоціативних зв'язків. Образ ковчега Завіту відіграє важливу ідейно-естетичну функцію в другому сонеті диптиха. Ковчег Завіту з давніх часів виступав символом збереження традиції, розумівся як місце між небом та землею, а не просто як рятувальний човен. Ці думки дістали яскраве вираження в диптиху:

The spirit's ark sealed with a little clay
Was old ere Memphis grew a memory;
The hand pontifical to break away
That seal what shall surrender? [1, 526].

Образ ковчега як символу переходу від одного стану до другого співвідноситься в диптиху з мотивами любові. Невипадково тут з'являється ще одна біблійна алюзія – образи Якова й Рахілі, що функціонують у завершальному дистиху другого сонета, співзвучні з темами кохання та смерті. Любов трактується як необхідність страждання для досягнення блаженства у вічному житті. Отже, біблійні алюзії в диптиху “House of Bondage” виявляються на рівні мотивів та символіки й виконують основну об'єднавчу роль в організації сонетного циклу.

В україномовній поезії подібно до англомовної інтертекстуальні зв'язки виявляються головню у формі алюзії, до того ж алюзії на біблійні сюжети. Біблійні алюзії – важливий циклоутворювальний фактор у сонетному триптиху І. Франка “Легенда про Пилата”, що входить до циклу “Тюремні сонети”. Як стверджує Н. Черкас, “біблійна домінуюча алюзія розміщена у композиційно значущих сегментах твору: заголовку, початку і кінці та визначає лейтмотив художнього твору, ведучи читача до переосмислення змісту тексту” [14, 6]. У триптиху “Легенда про Пилата” алюзії присутні на всіх зазначених композиційних рівнях. Алюзія-заголовок дозволяє відкрито провести паралель між біблійним персонажем Понтієм Пилатом та художніми образами циклу за допомогою реалізації асоціативних зв'язків. Алюзія на початку триптиха (мотив обмивання рук від крові як символічне очищення від гріха) виконує проспективну функцію та сприяє декодуванню головної ідеї твору, в той час як алюзія в кінці

триптиха виконує підсумовкову та систематизувальну функції (неприйняття грішника землею як символ прокляття).

Роль біблійних алюзій у першому сонеті “*Легенди про Пилата*” значно посилюється завдяки використанню парафрази “*Я не винен, вам бажалось*” з біблійного тексту (“*Я невинний крови цього праведника; ви побачите*”, Матей, 27: 24). Парафраза не просто відіграє роль посилання на інший текст, першоджерела, а стає запорукою наростання смислів, посилення полілогу текстів. Парафраза виконує в тексті сонетного триптиха характерологічну та експресивну функції, а також функцію поглиблення контекстної ситуації.

Отже, біблійні алюзії в англійських і українських сонетних циклах поліфункціональні, вони не тільки сприяють актуалізації теми через прямі асоціації, а й виступають у розглянутих творах домінуючими циклоутворювальними чинниками.

Важливе для аналізу організації циклу дослідження на синтаксичному, стилістичному та ритмічному рівнях. Принципи організації сонетного циклу виявляються у схожості стилістичних прийомів повтору, ідейно-смислових кілець, риторичних конструкцій та ін.

Питальні конструкції виступають домінуючим циклоутворювальним фактором в організації сонетного диптиха Уляни Кравченко “*Чом ворожнеча в нас пала стара?...*”, “*Чи ж не зістане, люди, ще над вами...*”. Як стверджує Е. Соловей, “це риса загалом новітньої філософської лірики, де виникає дедалі більше питань (і чимало їх залишається без відповіді)” [11, 106]. Запитання – основна форма роздумів ліричного героя в диптиху Уляни Кравченко. Невирішеність кардинальних питань буття, неспроможність людської свідомості отримати відповіді зафіксована в першому сонеті диптиха:

Чом ворожнеча в нас пала стара?
Що вас на вражі табори розбила?
Чому неволя в’яже духа крила?
Чом братові заздрює брат добра? [5, 175].

Ключове питання першого сонета – “*Чи ж ще не досить лишиться сліз, горя?*”. У другому сонеті питальні конструкції посилюють характерну інтонацію роздумів уголос. Вони пов’язані зі сприйняттям плину життя як постійного диспуту. Завершальний терцет пропонує відкритий фінал:

Те горе, що від нього серце в’яне,
Той вічний біль з заборами буття,
Як довго сонце, чи ж вам не зістане?... [5, 175].

Питальні конструкції відіграють важливу змістову роль у диптиху Уляни Кравченко. Важливо зазначити, що три строфи першого сонета (два катрени й завершальний терцет) та три строфи другого сонета (перший катрен і два терцети) закінчуються питаннями. Отже, обидва сонети диптиха завершуються питаннями. До того ж ці питання тяжіють до риторичності, тобто утворюють конструкцію, в якій форма та зміст перебувають в асиметричних відношеннях: за формою це питальне речення, а за змістом – повідомлення. Функції риторичних питань у сонетному диптиху – це посилення уваги, враження, підвищення емоційного тону, спонукання читача до роздумів та співпереживань.

Жанрово-строфічна форма сонета кінця XIX – початку XX ст. становила собою складну синтетичну єдність, що була зумовлена діалектикою сонета та його здатністю до діалогічних відносин. Зокрема, ці особливості форми сонета відобразилися в комбінаторному поєднанні його з іншими ліричними жанрами та строфічними формами.

Своєрідною організацією вирізняється цикл В. Самійленка “*Весна*”, в якому поєднано різні строфічні форми. Більшість поезій циклу – сонети (9), логічна чіткість

композиції яких співвідноситься з урочистою тональністю звеличення творчих сил природи. Решту поезій циклу складають дві канцони, які також належать до канонізованих строфічних форм.

В організації циклу яскраво оприявлені прикметні для творчості В. Самійленка романтичні тенденції, які виявляються передусім у широкому використанні символіки весни, її окремих образів. Лейтмотивом циклу є заклик до приходу весни. Фольклорні мотиви веснянок становлять композиційну основу циклу.

В архітектонічному аспекті цикл побудовано за такою схемою: 5 сонетів + 2 канцони + 4 сонети. Вживання канцони в циклі, очевидно, було свідомим вибором поета, адже канцона має низку схожих ознак із сонетом: обидві жанрово-строфічні форми передбачають канонізацію, графічно розмежовані на строфи, що співалися під музичний акомпанемент. Об'єднання сонетів із канцонами в межах одного циклу було поширено ще в XIII ст. Найяскравішим прикладом може слугувати цикл поезій Данте Аліґ'єрі "Vita nuova", що складається з 31 вірша: 10 сонетів, 1 канцона, 4 сонети, 1 канцона, 4 сонети, 1 канцона, 10 сонетів.

"Канцона 1" із циклу В. Самійленка складається з двох строф, що містять 18 і 6 віршів відповідно. Поезія "Канцона 2. Секстина 1" поєднує ознаки секстини (складається із 6 строф по 6 віршів у кожній з однаковою кількістю рим, проте з різною, оригінальною схемою римування; усі 6 останніх слів кожного з віршів першої строфи – це водночас останні слова кожної строфи) та канцони (містить фінальний приспів).

За способом розгортання поетичної думки цикл відповідає трискладовій моделі з характерним рухом думки від тези до висновку. Перша частина (5 сонетів) – це заклик весни: "Прийди ж прийди!...." (1-й сонет), – який виражає надію на духовне оновлення:

Ти кличеш жити й тих, хто жить не хоче,
Ти гоїш рани втомленого духа [9, 116].

Друга частина, яку складають "Канцона 1" та "Канцона 2. Секстина 1", виражає символічну інтерпретацію мотиву чекання весни як зустрічі з коханою. Центральним символічним образом у "Канзоні 2. Секстині 1" постає сонце як носій життя:

Холодні хмари, сонце, ти розбило!
Пошли ж на землю більш і більш проміння,
Бо наші хати тьма повити хоче! [9, 120].

Третя частина (4 сонети) характеризується функціональною навантаженістю міфологічних образів сонця, дощу, хмар. Символікою природи (небо, сонце, зорі, земля) означається антитеза ідеального та реального. Останній сонет править за висновок, якого доходить ліричний герой: жодна краса природи чи сонячне сяйво не в змозі протистояти суперечностям життя:

...смутно, що з такого раю
Зробили ми долину мук безкраю,
Де тільки й можна плакати-ридати [9, 122].

Отже, рух поетичної думки проходить від тези до висновку. Визначне місце в організації циклу "Весна" посідають канцони, забезпечуючи повніше розгортання поетичної думки. Завдяки шестикратному повторенню 6 римованих слів у "Канзоні 2. Секстині 1" досягається додаткове посилення їхньої значущості.

Синтетичне поєднання сонета з іншими ліричними жанрами та строфічними формами давало змогу більш варіативно, гнучко подавати образи, увиразнювало багатоплановість у розкритті теми, визначало художню значущість тієї чи тієї строфічної форми або жанру в системі циклу.

Розглянуті англомовні й україномовні сонетні цикли кінця ХІХ – початку ХХ ст. постають як багаторівнева система, що ґрунтується на наявності авторського задуму та жанрової специфіки сонета. Сонети, що входять у цикл, – це відносно самостійні віршовані твори завершеного характеру, водночас вони виступають компонентами художнього контексту циклу. Об'єднання сонетів у цикли відбувається за такими параметрами: подібність композиційної та архітектонічної організації, ідейно-тематична єдність, синтетичне поєднання сонета з іншими строфічними формами, синтаксичні конструкції тощо.

ЛІТЕРАТУРА

1. *Английський сонет ХVІ – ХІХ століть*: Сборник / Сост. А. Л. Зорин. – М.: Радуга, 1990. – 698 с.
2. *Атнабаева Н.* Жанр сонета в удмуртской поезии: Дис... канд. филол. наук: 10.01.02. – Ижевск, 2004. – 191 с.
3. *Дюришин Д.* Теория сравнительного изучения литературы / Пер. со словац., предисл. Ю. В. Богдановича. – М.: Прогресс, 1979. – 320 с.
4. *Камінчук О.* Художній дискурс української поезії кінця ХІХ – початку ХХ ст.: Монографія. – К.: Педагогічна думка, 2009. – 352 с.
5. *Кравченко У.* Твори: Повне видання / Ред. Ю. Бескид. – Торонто: Kiev Printers Ltd, 1975. – 796 с.
6. *Ляпина А.* Циклизация в русской литературе ХІХ века. – СПб.: изд-во СПбГУ, 1999. – 283 с.
7. *Мирошникова О.* Лирическая книга: архитектоника и поэтика (на материале поэзии последней трети ХІХ века): Учебное пособие по спецкурсу для студентов филологического факультета. – Омск: Омск. госуниверситет, 2002. – 140 с.
8. *Наєнко М.* Поезія Івана Франка: модерний дискурс // *Warszawskie zeszyty ukrainoznawcze*. – 2007. – №23-24. – С. 207-223.
9. *Самійленко В.* Твори: У 2 т. – К.: Держ. вид-во худ. літ., 1958. – Т. 1. – 403 с.
10. *Сіробаба М.* Жанрово-строфічні модифікації українського сонета: Дис... канд. філол. наук: 10.01.01. – Харків, 2000. – 186 с.
11. *Соловей Е.* Українська філософська лірика: Навч. посібник із спецкурсу. – К.: Юніверс, 1998. – 368 с.
12. *Франко І.* Збір. тв.: У 50 т. – К.: Наук. думка, 1976. – Т.1. Поезія. – 503 с.
13. *Холл Дж.* Словарь сюжетов и символов в искусстве / Пер. с англ. А. Е. Майкапара. – М.: КРОН-ПРЕСС, 1996. – 656 с.
14. *Черкас Н.* Мовно-стилістичні засоби відображення біблійних мотивів у повоєнному американському романі: Автореф. дис... канд. філол. наук: 10.02.04. – Львів, 2004. – 20 с.
15. *Edna St. Vincent Millay.* Sonnets From An Ungrafted Tree [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.harpers.org/archive/1923/05/0012017>

Отримано 16 вересня 2011 р.

м. Кам'янець-Подільський



ВСЕСВІТ. – 2011. – №7–8

Номер відкривається містерією Джорджа Гордона Байрона "Каїн", поезіями Леса Вікса та Білла Завадського. У рубриці "Проза. Драма" друкуються повість Луїса Сепульведи "Старий, який читав романи про кохання", оповідання Девіда Герберта Річардса Лоуренса "Сутінки весни" та п'єса Олів'є Кіякіярі "Мати і дитина почуваються добре". Статті Едварда В. Саїда "Про Жана Жене". Андрія Білого "Володимир Дмитренко: "Треба шукати друзів, а не ворогів", Світлани Чернишової "Гендер, імперіалізм і... острів'янки у світі Сомерсета Моєма", Михайла Калініченка "Мобі Дік" крізь призму мультикультуралізму", Степана Бобинця "Силуети й профілі угорської романістики; діалектика буття" вміщені в рубриці "Письменник. Література. Життя". Наприкінці номера – новини культури, книжкові новинки 2011 р. та оповідання Урсули К. Ле Гуїн "Ті, хто покидають Омелас".

І.Х.