

<https://doi.org/10.33608/0236-1477.2022.01.21-37>

УДК 82-1-022.344 Стефанович

Тетяна РЯЗАНЦЕВА, доктор філологічних наук,
старший науковий співробітник
Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України
вул. М. Грушевського, 4, м. Київ, 01001
e-mail: tari1602@ukr.net
ORCID <https://orcid.org/0000-0003-2581-5866>

ЦИКЛІЗАЦІЯ У ТВОРЧОСТІ ОЛЕКСИ СТЕФАНОВИЧА

У статті з'ясовано основні композиційні, тематичні, стилістичні, поетологічні риси циклотворення українського митця й еволюцію низки його ключових образів з оперттям на засадничі характеристики поетичного циклу, сформульовані в теоретичних працях швейцарських, польських, українських та російських дослідників. Матеріал аналізу — корпус поезій Стефановича, опублікований у Зібраних творах (1975). Особливу увагу приділено апокаліптичному циклу «Кінцесвітнє» (первісна авторська назва — «Кінецьсвітнє»).

Ключові слова: «Кінцесвітнє», циклізація, поетичний цикл, композиція, книга поезій.

Слово «цикл» (від давньогрецьк. κύκλος — коло, коесо) має широку палітру значень, що асоціюються з поняттями завершеності, упорядкованості, повторюваності, взаємозв'язку, послідовності, системності. У європейському красному письменстві цей термін з'явився на рубежі XVIII—XIX ст., а у XX ст. дослідження різноманітних аспектів циклізації стали одним із важливих напрямів літературознавчих рефлексій. Нині терміном «цикл» окреслюють групи творів, які мають ознаки художньої цілісності: спільну тематику або ідею, наскрізних персонажів, спільні особливості світогляду, поетики, архітекτονіки тощо.

Цитування: *Рязанцева Т.* Циклізація у творчості Олексі Стефановича // Слово і Час. 2022. № 1 (721). С. 21—37. <https://doi.org/10.33608/0236-1477.2022.01.21-37>

Започатковане в першій половині ХХ ст. теоретичне осмислення проблем, пов'язаних із поетичними циклами, набуло особливої гостроти в 1960—1980-ті роки і триває досі. Численні праці літературознавців різних країн (Веслава Вантух, Роналд Вроон, Михаїл Дарвін, Лариса Ляпіна, В'ячеслав Сапогов, Девід Слоун, Рольф Фігут, Ігор Фоменко, Ніна Чамата, Леонід Яницький та ін. [2; 3; 4; 8; 11; 13; 14; 15; 18; 19; 22; 23; 24]) висвітлюють особливості жанрової природи поетичного циклу, його архітектоніки, поетики, ритміки, функцій, таксономій тощо, але багато питань залишаються дискусійними. Перспективні напрями подальших досліджень окреслені, зокрема, у розділі «Теорія поетичного циклу»¹ монографії швейцарського славіста Р. Фігута про творчість Адама Міцкевича. Розділ містить системний виклад теоретичних міркувань, пов'язаних із конструктивними, нарративними, еволюційними особливостями таких текстових утворень. Практичне застосування окремих тез дослідник ілюструє прикладами з доробку польського письменства [19].

Загальну картину вивчення літературних циклів у Польщі подає праця Патриції Малицької [20], а короткий огляд історії досліджень циклізації в Росії з підсумком основних теоретичних здобутків у цій галузі викладено, приміром, у працях Олени Баскакової та Світлани Галян (2017), Дарії Кадацької (2017) [1; 5].

Як демонструє тематика студій у різних країнах, циклізація в поезії найактивніше вивчається на матеріалі літератур Європи й Росії ХІХ і ХХ ст. (творчість Й. В. Гете, А. Міцкевича, Ц. Норвіда, Я. Кохановського, Є. Баратинського, Ап. Григор'єва, О. Блока, А. Ахматової, О. Мандельштама, М. Цветаєвої та ін.). Починають досліджувати й особливості циклізації в літературах Сходу, приміром у поезії тайванських авторів (дисертація Сільвії Марійніссен, 2008 [21]).

В українському літературознавстві, наскільки вдалося встановити, проблемам циклізації увагу приділяли хіба епізодично, хоч останнім часом такі студії дещо активізувалися. Наявні праці висвітлюють жанрові, композиційні та поетикальні особливості циклів у творчості Б.-І. Антонича (Наталія Якубчак, 2005 [17]), С. Черкасенка (Оксана Кузьма, 2012 [6]), Лесі Українки (Юлія Левчук, 2013 [7]), комунікативні стратегії в циклах іспанських авторів доби постмодернізму (Лариса Шевченко, 2014 [16]²), таксономію й особливості архітектоніки поетичних циклів у творчості Т. Шевченка (Н. Чамата, 2015 [15]).

Розуміння природи поетичного циклу серед літературознавців різних країн не є одноставним. Російські й українські дослідники загалом тяжіють до жанрового потрактування циклу (Л. Ляпіна, Н. Чамата та ін.), суголосний із ними й Р. Фігут. Деякі вчені вважають цикл радше наджанровим, композиційним утворенням (М. Дарвін, Р. Вроон). В англійських працях частіше трапляється визначення «низка, серія поезій» (Lyric

¹ Якщо не зазначено інакше, переклади назв і цитувань — мої. *Т. Р.*

² На жаль, у цій праці використані матеріали зі статті Л. Яницького [18] без належного покликання на першоджерело.

sequence, poetic sequence, series of poems) [див., зокрема: 23] з аналогічними конотаціями взаємозв'язку й послідовності. Така термінологічна розбіжність, на думку Л. Яницького, відбиває певні відмінності розуміння циклу, зокрема поетичного, у різних культурах [18].

Існують різні критерії систематизації циклів. Наголошуючи на загальній нечіткості дефініції цього терміна в сучасному російському літературознавстві, М. Кадацька зазначає, що традиційне протиставлення прозового / ліричного циклу помилкове, позаяк ставить знак рівняння між формальною і родовою ознакою. Доречніше було б розрізняти прозовий / поетичний цикл (за формальною ознакою) або епічний / ліричний (за родовою) [5].

Інша класифікація передбачає розрізнення за критерієм «суб'єкта-організатора» [18]. Залежно від того, хто визначає порядок розташування творів — сам автор чи інша особа — цикли розподіляють на авторські (зібрані) і неавторські (незібрані, рецептивні, редакторські) [4; 8, 10].

Ще одним критерієм класифікації може бути композиція поетичного циклу. Зокрема, В. Вантух вирізняє три композиційні типи: концентричний, ланцюговий і кільцевий — мірою ослаблення зв'язків між творами [цит. за: 20, 8—9].

Розрізняють також поняття ліричного циклу і книги поезій, де книга трактується як твір, структурно й поетикально складніший від циклу (М. Дарвін) [3, 13]. Н. Чамата, спираючись на висновки М. Дарвіна, В. Сапогова та І. Фоменка, демонструє цю різницю в аналізі поетичних циклів, книги поезій та поеми-циклу у творчості Шевченка [15].

Узагальнюючи наведені теоретичні міркування, можна окреслити низку ключових характеристик, які дають змогу кваліфікувати групу поезій як цикл. Найважливіші серед них: «авторська композиція, яка семантизується в читацькому сприйнятті» (Л. Ляпіна) [8, 16]; наявність наскрізної теми і провідної емоції, що поступово розвиваються; провідні образи (лейтобрази, першообрази) та ієрархічність контекстів, яка передбачає, що кожний елемент системи на всіх рівнях працює на створення загального ефекту, отож нове художнє ціле не дорівнює простій сумі частин, а виходить на новий рівень змісту. Або ж, за афористичним виразом М. Дарвіна, цикл — це «добуток творів» (рос. букв. «произведение произведений») [4]. Тобто загалом ідеться про здатність відобразити авторську картину світу, і часто в динаміці.

До помітних формальних ознак циклу належить спільний (зазвичай авторський) заголовок та стійкий формат публікацій. Серед інших важливих ознак називають також наявність єдиного ліричного героя і єдиного адресата для всіх поезій.

Р. Фігут у праці «Суб'єктивне і несуб'єктивне в циклічному суб'єкті “Присмерку” Є. А. Баратинського» (2001) запроваджує складніше поняття «циклічного суб'єкта» як відображення авторської інтенції, що оприявнюється передовсім композиційно: «суб'єкт усіх творчих актів і зосібна актів композиційних, котрі лежать в основі цього поетичного циклу» [13, 19]. У «Теорії поетичного циклу» науковець окреслює

також комплекс «сигналів... які дають нам змогу розпізнати, що автор створював збірку з наміром створити цикл» [19, 28]. До них належать: нумерація творів, епіграфи, підтитuli тощо, які, однак, мають чітко демонструвати системність, розбудову єдиного цілого [19, 28].

Крім того, Л. Яницький звертає увагу на культурно-історичні особливості літературної циклізації та специфічні функції циклів, продиктовані часом їх появи. На думку вченого, прагнення до систематизації характерне для всіх епох, проте творення циклів активізується саме у кризові історичні періоди, позначені «руйнацією традиційних форм цілісності» та ревізією усталених уявлень про сутність мистецтва [18, 172]. Про це свідчить, зокрема, поезія ХХ ст., де циклізація виконує дві важливі функції — компенсаторну («вберігає художні твори від розпаду й ентропії») та архетипну (забезпечує «можливість повернення до першооснов... до міфів й архетипів») [18, 172]. Умовою реалізації циклу як «комунікативної події» науковець вважає збіг «читацького рецептивного й авторського інтенційного векторів», який виникає, приміром, тоді, коли наявне спільне «тло вірувань» [18, 174—175].

Творчість Олекси Стефановича під оглядом циклізації досі не ставала об'єктом літературознавчих праць, тому видається актуальним дослідити її в цій перспективі. Мета пропонованої розвідки — виявити основні композиційні, тематичні, стилістичні, поетологічні особливості циклотворення українського митця та особливості еволюції низки його ключових образів (або «першобразів» у формулюванні М. Дарвіна [4]) з опертям на засадничі характеристики поетичного циклу, сформульовані в теоретичних працях швейцарських, польських та російських дослідників. Матеріалом для аналізу слугуватиме найповніший із виданих корпус поезій Стефановича [12].

Прагнення переробляти й систематизувати власні тексти — одна з найпомітніших рис творчого методу цього митця. Він устиг підготувати чотири збірники, два з яких — «Поезії (1923—1926)» і «Stefanos I» — вийшли друком у Празі 1927-го і 1939-го (?) років, а ще два — «Stefanos II» і «Кінцесвітне» (первісний варіант назви — «Кінецьсвітне») — не публікувалися окремо за життя автора, але ввійшли до посмертного тому Зібраних творів, який упорядкував Богдан Бойчук (Торонто, 1975). Стефанович ретельно відбирав тексти і працював над композицією, прагнучи до тематичної чіткості, стилістичної єдності, послідовного розвитку внутрішніх сюжетів, точності засобів виразу. Проте жодну збірку не можна вважати статичною, адже процеси відбору й реорганізації, скеровані на пошук оптимального композиційного рішення, тривали практично до кінця життя автора.

Перша збірка поезій (у фінальній редакції, надрукованій у Зібраних творах) найпростіша з погляду структури: твори тут систематизовані лише за тематикою — історіософська і пейзажна лірика. Водночас кожна з тематичних груп організована за хронологічним принципом, де важить не авторське датування творів, а логіка розвитку сюжету, який рухається від княжої доби до Гетьманщини у віршах історичного спрямування чи

від осені до зими в пейзажних поезіях. Своєрідний контрапункт збірки, «Гетсиманія», через алюзивний образ саду поєднує і протиставляє ці дві тематичні лінії, декларуючи третю наскрізну тему поезії Стефановича — релігійну з провідним мотивом Апокаліпсису.

За повідомленням Б. Бойчука, «ця збірка зазнала найбільших авторських змін» [12, 267]. Близько десятка поезій із неї були перенесені до наступної книжки, ще близько двадцяти — узагалі вилучені, а дві згодом увійшли до *magnum opus* Стефановича, збірки «Кінцесвітне». Загальним результатом цих змін стала збалансована композиція та виразна динаміка картин природи як візуальне й емоційне осердя «Поезій (1923—1926)».

Зміст деяких вилучених творів, а також композиційні рішення щодо них розкривають становлення основних тематичних напрямів поезії Стефановича та еволюцію ключових елементів образності. Зокрема, в остаточній версії дебютної книжки митець залишив вірш «Гей там недобрими...» [12, 20]. Окремо текст сприймається як замальовка природи перед грозою, що загалом узгоджується з настроєвими акцентами «Поезій». Однак раніше цей твір разом із трьома іншими («Завили собаки, мов на пожар...», «Сказав хтось: “Молочно і медяно...”», «Ой, колись цей ніжик...») [12, 190—192] був надрукований в одному числі «Нової України» (1923, ч. 9) під спільною назвою «З циклу “Голод”».

«Голод», написаний у Празі як реакція на події в Україні 1921—1923 рр., є, імовірно, першою спробою циклізації у Стефановича та єдиним випадком, коли митець ужив відповідне визначення для групи власних поезій. (Її загальна назва в публікації 1923 р. породжує враження фрагментарності. Як буде показано нижче, такий підхід можна вважати і свідомою авторською настановою.)

У Зібраних творах три останні поезії понумеровані (II, III, IV), що, за Р. Фігутом, належить до «виразних сигналів» циклізації [19, 28]. Порядковий номер твору, залишеного у збірнику «Поезії (1923—1926)», невідомий; однак, з огляду на логіку розгортання сюжету, цілком імовірно, що йдеться про перший вірш циклу. Його належність до нього вповні розкривається лише за умови послідовного прочитання всіх чотирьох творів: похмурий символізм картин природи стає прелюдією до людської трагедії — канібалізму й божевілья, зумовлених голодом.

З «Поезій (1923—1926)» автор вилучив і сповнений ремінісценцій зі «Слова о полку Ігоревім» вірш «З давнього-давнього» (1924), який складається з двох частин. Згодом, із текстуальними змінами й під новою назвою («Див кличеть»), він також увійшов до «Кінцесвітнього» [12, 138—139].

Б. Бойчук фіксує наявність у «Поезіях...» творів із кількох частин, які автор міг переформатовувати. Приміром, вірш «Татари», перенесений звідси у «Stefanos I», — це «перша частина вірша “Із Татар” [12, 275] (відомостей щодо другої частини наразі віднайти не вдалося). Утім, з огляду на спільні назви й послідовний розвиток внутрішнього сюжету, увиразнений авторською нумерацією, такі об'єднання можна вва-

жати мікроциклами (термін М. Дарвіна [3, 24]). «З давнього-давнього» («Див кличеть») — єдиний цілісний приклад мікроциклу із двох творів у ранній редакції першої збірки Стефановича. Подібна організація текстів частіше трапляється у «Stefanos I».

Побудова «Stefanos I» видається вільнішою, а водночас — складнішою. Поезії розташовані блоками, межі яких маркують картини пір року. Пейзажна лірика відкриває книгу, історична — замикає її, тобто композиція дзеркально обернена щодо першої збірки, а концентрація історичного компонента в тематиці загалом вища.

«Stefanos I» містить різні типи текстових об'єднань. Найбільші за обсягом — дві групи сонетів із виразними формальними ознаками циклічності, які Б. Бойчук у примітках до Зібраних творів визначає як власне цикли [12, 272]: «3 “Волинських сонетів”» і «3 “Античних мотивів”» (1930) [12, 43—45, 52—56]. Обидва мають загальні назви і єдину поетичну форму; авторська нумерація віршів указує на послідовну розробку теми зі збереженням, однак, сюжетної автономії поезій, кожна з яких має власну назву.

Утім, ступінь циклізації в цих групах не однаковий. В «Античних мотивах» цілісність текстового ансамблю доволі умовна, хоч нумерація творів чітко вказує на циклізаційний намір [19, 28—29]. Кожний сонет — цілком самостійний динамічний епізод, низка яких раптово починається і так само раптово уривається. На рівні змісту та стилістики вони об'єднані лише еротичною тематикою і спільністю прийому та першоджерел: усі вірші — парафрази відповідних сюжетів античної міфології. Імовірно, саме в цьому випадку визначення «серія поезій» буде найдоречнішим.

У «Волинських сонетах» виразних ознак циклотвірної інтенції значно більше. Композиційний задум оприявнює нумерація сонетів, підтримують поетика і стилістика. Трію пейзажних замальовок пов'язує чітка регіональна належність, задекларована назвою циклу й увиразнена в конкретних топонімах: гора Бона, річка Горинь, місто Крем'янець, села на берегах Горині. Динаміка поступово згасає від стрімкого сходження (I) [12, 43] до повного, згубного безруху (III) [12, 45], а водночас переміщується фокус зображення, куди потрапляють гора, ліс, річка й болота. Із цим пов'язана зміна емоцій (радісне піднесення від замилювання краєвидом; подив і сумнів під час ближчого знайомства з окремою точкою на мапі; усвідомлення типовості ситуації та бажання змінити її). «Містками» між окремими творами слугують наскрізні образи села й лісу, а також повторювані лексеми. Зокрема, вираз зі словом *ліс* завершує перший сонет, відкриває другий і фігурує на початку третього. Наголос на узагальненні / конкретності помітний у використанні множини / одиниці тощо.

Назви обох циклів («3...») увиразнюють конотацію неповноти і породжують оманливе відчуття незавершеності, але насправді сигналізують радше про намір створити саме ліричні фрагменти як відбиток моментальних вражень від лектури чи природи та пов'язаних із ними асоціацій.

У «Stefanos I» можна виокремити також кілька мікроциклів, побудованих за принципом доповнення («Осінне», «Біля Сфінкса», «Хрест» [12, 58—60, 62, 83—86]). Кожен із них складається з пари творів, порядок яких закріплений нумерацією і презентує основні тематичні напрями Стефановича — релігійну, історіософську та пейзажну лірику. Найцікавішим із них видається «Хрест» (1929) [12, 83—86], чия тематика та образність генетично пов'язані з поезією «Ілля Муромець на роздоріжжі» (1924) з першої збірки [12, 16—17]. Переробка з деталізацією та виразною дерусифікацією відомого фольклорного сюжету характерна для манери Стефановича, який послідовно працював над створенням цілковито української візії княжої доби у власному мистецькому універсумі. Крім того, окремі елементи поетики «Хреста», що несуть конотації загрози, віщування лиха, повторності катастроф, свідчать про поступове формування апокаліптичної візії України, уповні реалізованої в пізньому доробку автора.

В аналізованій збірці можна виокремити також рецептивний мікроцикл із трьох поезій, тематично згуртований довкола знакових історичних подій — хрещення Русі й татаро-монгольської навали: «Сон Перуна» (1924), «Орда іде» (1924), «Татари» (1925) [12, 79, 80—81]. Його метафорика, генетично пов'язана з фольклором і «Словом о полку Ігоревім», згодом дістала розвиток в апокаліптичному циклі Стефановича «Кінце-світне». Ще один «незібраний» (рецептивний) мікроцикл із двох поезій, присвячених героям Крут («Крути», «Крізь смерть», 1933 [12, 93—95]), об'єднаний мотивом стратотерпництва та духовної перемоги й так само вписується в апокаліптичний контекст.

Прагнення вибудувати наскрізний сюжет очевидне в цілому прикінцевому блоці історичної лірики «Stefanos I», де йдеться про визвольні змагання та національних героїв України різних періодів — від княжої доби до початку ХХ ст. У цій частині містяться два вірші з ідентичними назвами «Шевченко» (1928 і 1936) і сонет «Два» (1938, початкова назва «Два: Шевченко й Гоголь») [12, 96—97, 98]. До образів цих митців автор повернувся ще раз у поезіях «Шевченко» (1964, 1965) і «Гоголь» (1965) [12, 211—213], але зв'язки між текстами тут принципово інші, тому про власне цикл не йдеться. Однак цей ансамбль творів, що складався впродовж майже сорока років, — типовий для Стефановича приклад еволюції, сталої уваги до певних постатей і тем, удосконалення й систематизації текстів шляхом наполегливої переробки ранніх варіантів. У цьому сенсі показові поезії «Шевченко» («Заклекотало десь у горлі...», 1928) і «Шевченко» («Гримлять прокльонами погрози...», 1964) [12, 96, 211]. У пізнішій варіації теми автор ущільнює метафорику задля лаконічності виразу, точності звукопису, максимального підвищення емоційної напруги.

Поезія Шевченка поряд зі Святим Письмом, «Словом о полку Ігоревім» і діалогами Платона — один із найпомітніших інтертекстів Стефановича. Відомі рядки класика інкорпоровані в ранні вірші («Реве та стогне Дніпр у млі...» — початок фінального катрена у «Сні Перуна», 1924 [12, 79]) та використані як паратекст («Ми восени таки по-

хожі / Хоч крапельку на образ Божий» — епіграф до ліричної мініатюри «Лише цілуєш ті вуста...», 1938) [12, 76]. У перекладах Стефановича публікувалися й уривки з російськомовних творів Шевченка («Блажен той...», «3 поеми “Тризна”», 1946 [12, 221—222]).

Намагання якнайточніше окреслити місце Шевченка і Гоголя в пантеоні національної культури очевидне в сонетах «Два» і «Гоголь» [12, 98, 213], де розгортається своєрідна автополеміка — від фактичного заперечення значущості Гоголя й ультимативного проголошення пріоритету Шевченка в першому сонеті до визнання унікальності контрверсійного митця з висновком «То Гоголь був і був то українець!» в останньому [12, 213].

Прагнення вписати події і постаті сьогодення або нещодавнього минулого в загальний контекст української історії стає виразнішим у збірці «Stefanos II». Ідеться, зокрема, про «незібраний» цикл присвят Олегові Ольжичу, створених між 1942-м і 1949-м роками («О. Ольжичеві», «Молитва», «Нам не знать, як згашено кров...», «В дверях у сні з'явивсь...», «Ольжич», «Пам'яті О. Ольжича» [12, 122—126, 132]), де персональна історія митця з акцентом на подвигу й загибелі переплітається з асоціаціями княжої доби, подіями Крут, Базару, з іменами Петлюри й Коновальця.

Про циклічний характер цієї групи поезій свідчить, крім спільної теми, розвиток внутрішнього сюжету, в центрі якого — мотив страсто-терпництва, злиття сьогодення й вічності у страдницькій загибелі героя, тріумфі незламного духа. Замкнену кільцеву композицію увиразнює баланс назв початкової і завершальної поезій, присвят особі («О. Ольжичеві» [12, 122]) та її пам'яті («Пам'яті О. Ольжича» [12, 132]). З інших формальних об'єднавчих ознак найочевидніші — повторюваність імені в назвах творів, наскрізний динамічний образ шляху з маркерами його початку, середини й кінця, де кульмінацією є духовна перемога. Це «крута дорога із Крут» [12, 122], що через подвиг веде в Царство Небесне, власне, — «на сповиту у гуд багряную хмару, / Де чекали лави з-під Крут і Базару» [12, 132]³.

Упорядкована на еміграції у США остання збірка Стефановича «Кінцесвітне» [12, 135—168] по праву може вважатися «добутком текстів» усього його доробку, відображенням авторської картини світу в динаміці і в цьому сенсі найточніше відповідає дефініції «цикл».

Оприявнені в «Кінцесвітньому» катастрофічне світобачення митця, аноморфічне, процесуальне розуміння взаємодії життя і смерті, поєднані з прагненням до універсалізму та іншими особливостями поетики і стилістики, докладно розглянутими в попередніх студіях авторки цих рядків, закріплюють таґnum opus Стефановича в парадигмі європейської метафізичної поезії — рекурентного літературного феномену переломних епох [див.: 9; 10].

³ О. Стефанович уклучив поезії «Ольжич», «Нам не знать, як згашено кров», «В дверях у сні з'явивсь...» до своєї статті «О. Ольжич (До портрета)» (1949) з нумерацією, але в іншому порядку, ніж у корпусі Зібраних творів [див.: 12, 248—252].

Саме цей ансамбль текстів, які метафорично втілюють персональний досвід проживання грандіозних історичних подій ХХ ст., з усією очевидністю підтверджує думку Л. Яницького щодо активізації циклотворення у кризові періоди. «Кінцесвітне» виконує й окреслені в цього дослідника основні функції циклів — компенсаторну (об'єднуючи хронологічно віддалені твори поета, «Кінцесвітне» трансформує, відновлює і зберігає їх, привертає увагу до знакових інтертекстів), а крім того, архетипну (символіка циклу повертає до першооснов, увиразнює ціннісні орієнтири). Зрештою, цикл Стефановича спирається на спільне з потенційним читачем «тло вірувань» — християнське віровчення, спадщину античної культури, національний фольклор і літературу [18, 172—175].

«Кінцесвітне» містить двадцять шість творів, серед яких — два мікроцикли, авторський («Дів кличеть» [12, 138—139]) і рецептивний («З Апокаліпси», «День Гніву», «1941—1944» [12, 154—157]) та поема «Кінець Атлантиди», яка теж є елементом циклу [12, 161—165].

Заданість композиції, що її Л. Ляпіна й Р. Фігут визначають як *sine qua* поп повноцінного циклу, тут цілком очевидна [8, 10; 13, 19]. Авторський намір циклізації увиразнюється ще й тим, що принцип композиції останньої поетичної книги Стефановича той же, що й у першій збірці «Поезії (1923—1926)», окремі твори з якої зрештою ввійшли до «Кінцесвітнього». Тексти, розташовані хронологічно (від 1923-го до 1951-го року), водночас творять масштабний динамічний сюжет.

Тут виразно простежуються експозиція («Пустеля...», «Погасли у небі зорі...», «Недобре» [12, 135—136]), зав'язка («Кінцесвітне», «Дів кличеть», «Подивися туди, подивись...» [12, 137—140]), розвиток дії («Різдвяне», «Див», «Як і учора, “хмари скрізь”...», «Обрій не витрима...» [12, 141—144]), кульмінація («Завіса тайну віддала», «Впадіте на земське лоно...», «Великоднє», «Возстала і лик закрила...», «Княгиня Металева», «Не знає спочину сейсмограф...», «Сурми, архистратига міде...», «Молитва», «О, їх не триста...») [12, 145—153] і розв'язка («З Апокаліпси», «День Гніву», «1941—1944», «Христос», «Спинилось на людині око отне...», «Над світом кличе чорний Див...», поема «Кінець Атлантиди» [12, 154—165]). Фінал циклу — поезія «З Євангелії» [12, 166—168].

Як буде показано далі, композиція «Кінцесвітнього» яскраво ілюструє думки Р. Фігута щодо сегментації поетичних циклів, де можна виокремити «увертюру» із творів, які компактно презентують основні мотиви та образи (тут: «Кінцесвітне», «Дів кличеть», «Подивися туди, подивись...» [12, 137—140]), та підсумок, що узагальнює основні ідеї та містить виразні вказівки на мотиви, заявлені на початку циклу («З Євангелії» [21, 34—35]).

Майстерно вивіреним, напруженим ритмом оповіді, апелюючи до реальних історичних подій і знакових текстів світової культури; виразні лейтобрази, текстуальні перегуки між поезіями, фонетичні й синтаксичні ефекти злагоджено працюють на створення цілісної динамічної картини всесвітньої катастрофи, центром якої постає «Страшних Судів сторона, рівнина Апокаліпси» [12, 157] — Україна.

Найпомітніші інтертексти «Кінцесвітнього» — Новий Заповіт, Об'явлення Св. Івана, «Слово о полку Ігоревім» та діалоги Платона «Тімей» і «Критій», де згадується Атлантида. Форми інтертекстуальної взаємодії — парафрази, алюзії, елементи паратексту (цитати з Апокаліпсиса та «Тімея» як епіграфи), переосмислення маргінальних образів першоджерел. Автора цікавлять передовсім уступи, пов'язані з ідеями битви, перемоги над злом, пророкуванням майбутніх лих, картинами світової катастрофи як «воскресної загибелі».

Твори, найщільніше текстуально пов'язані з Апокаліпсисом і діалогами Платона, позначені найвищим сплеском емоційної напруги, котра зростає поступово, завдяки поодиноким алюзіям, розкиданим у попередніх віршах («мідянотрубий Dies Irae» у «Завіса тайну віддала...»; «гуде, як атлантам, темно» у «Впадiте на земське лоно...»; образ одного із чотирьох вершників Апокаліпсиса у «Не знає спочину сейсмограф...»; «двоєдиний перелім Апокаліпси й Атлантиди» у «Сурми, архистратига міде!..»; метафора розкриття запечатаної книги в «Молитві» та ін. [12, 145—146, 150—152]).

Сюжети, пов'язані з пророкуванням («Див кличеть», «Див» [12, 138—139]) та справдженням катастроф («Кінець Атлантиди» [12, 142]), несуть у собі ідею втрати батьківщини. У такому контексті поезії, пов'язані зі «Словом...», додатково розкривають апокаліптичну візію України, а трагедію Атлантиди Стефанович мислить як подію, рівноцінну Апокаліпсису. Розташовані на початку й наприкінці «Кінцесвітнього», ці твори зображають події, які відбулися у хронологічному порядку, протилежному до послідовності сюжетів у циклі (спочатку — загибель легендарної Атлантиди, а потім — реальні події «Слова...»), увиразнюючи парадоксальну комбінацію лінійної (пророцтво — справдження) та циклічної (повторність катастроф) візій часу.

Попри те що зазвичай «презентація часу в циклі має алінеарний, повторний або циркуляторний характер» [19, 30], у Стефановича переважає наголос на лінійності часу, межею якого постає Судний день. Відповідно, ближче до завершення циклу розташовано поетичні парафрази Об'явлення Св. Івана («З Апокаліпси», «День Гніву» [12, 154—156]). Циклічність часу, збіг минулого і майбутнього в реальних історичних обставинах увиразнює зображення подій української минувшини у творах, що обрамлюють парафрази Об'явлення Св. Івана: «Молитва», «О, їх не триста...», «1941—1944» [12, 152, 153, 157]. У цих віршах, датованих 1940—1942 рр., подані символічні картини подій, які автор переживав у режимі реального часу, а сакральний простір — «рівнина Апокаліпси», «Страшних Судів сторона» — локалізується в Україні [12, 157].

Картини вирішальної битви зі злом, очікування загибелі й руйнації надалі посилюються видивами масштабних катастроф у «Кінці Атлантиди» [12, 161—165]. Поему не випадково розташовано наприкінці циклу. Аудіовізуальні образи землетрусів, буревіїв, пожеж, повеней, загибелі міст і людей, розкидані в попередніх віршах, акумулюються в ній, перетворюю-

ючись на елементи цілісної динамічної картини загибелі острова-держави. Така стратегія єднає цикл на рівні поезики й додатково увиразнює ідею повторності історії, адже метафорика творів, тематично скерованих у майбутнє, наявна й у поемі, присвяченій подіям далекого минулого.

Нарешті, фіналом «Кінцесвітнього» є вірш «З Євангелії» [12, 166—168], парафраз Євангелія від Матвія (20:1—14, 36), т. зв. Малого Апокаліпсиса. Цей твір, що звучить як попередження, підсумовує цикл і закріплює у свідомості читача його магістральний сюжет та провідну ідею, «воскресну загибель» і «зорю Ізмертвихвстання» [12, 147, 152]; адже ліричний герой твору — сам Христос. Також це давнє пророцтво, символічно відкриваючись у минуле і майбутнє, водночас повертає читача у вихідний момент, у час його власного існування, нагадуючи про те, що події Судного дня можуть відбутися коли завгодно: «І навіть ангельські дружини / Ні дня не знають, ні години, — / Це відає лиш мій Отець» [12, 168].

Поєднання хронологічного й сюжетного принципів у композиції «Кінцесвітнього» дає змогу розглядати цикл Стефановича як концептуально організований архів, що відображає еволюцію світогляду, а водночас — творчих технік і метафорики митця. Зіставлення «Кінцесвітнього» з попередніми збірками та циклами оприявнює ті вихідні точки й першообрази, з яких згодом постала його потужна апокаліптична візія.

Позаяк поезика «Кінцесвітнього» в контексті метафізичної поезії вже розглядалася доволі докладно у двох попередніх монографіях авторки цих рядків [9; 10], тут варто спинитися лише на еволюції трьох показових наскрізних образів, пов'язаних зі втручанням потойбічних сил у плін матеріального буття. Вони належать до тих «першообразів» циклу, зона дії яких, за виразом М. Дарвіна, «не обмежується окремою поезією, але розпросторюється на всі твори, які складають даний контекст» [4].

Зародкові версії ключових метафор «Кінцесвітнього», образи лиховісного птаха, грози і сурми (несподіваного різкого звуку загалом) наявні вже в «Поезіях 1923—1926». Вони відчитуються у двох творах («Гей там недобрими...», «Завили собаки, як на пожар...» [12, 20, 190]) із циклу «Голод» (1923), що його автор майже цілком вилучив зі своєї дебютної збірки. Тут фігурують скупчення грозових хмар, зловісний птах («Гей там недобрими / Хмарами горне, / Круками кряче там...»); «Над обрієм черева чорних хмар / Розпухли, набрякли кручами» [12, 20, 190]) і різкий, несподіваний звук, подібний до звучання сурми (виття стривожених собак). Наразі ці аудіовізуальні образи основані на спостереженнях із природи й трактовані у фольклорному річищі як провісники нещастя: «Завили собаки, як на пожар, / У сурми біди засурмили. / Скомандував Голод хмарам: “удар!” — / І рушили важко юрмами» [12, 190].

Вочевидь у цьому ж ранньому циклі закладається й підмурівок апокаліптичної візії України, одним з елементів якого у «Кінцесвітньому» постає оксиморонний образ хліба-прокляття: «Уся у хлібі вона, / Прокльо-

ном для неї хліб цей. / Страшних Судів сторона, / Рівнина Апокаліпси» [12, 157]. Саме хліб як недосяжне благо і привід для вбивства є центральним образом прикінцевих поезій циклу «Голод», де розгортаються картини божевілля, насильства і спустошення на тлі ідилічного українського пейзажу: «Син вириває хліб у матері: / “Кришинку, мамо... Мамо, дай!” / І без ножа не відірвати їй / Од себе сина... гіркий край!» [12, 191].

Мікроцикл «З давнього-давнього» (1924) під назвою «Див кличуть» [12, 138—139] автор переніс із «Поезій (1923—1926)» до «Кінцесвітнього». Тут уперше презентовано взятий зі «Слова о полку Ігоревім» образ Дива. Він постає в подібі велетенського чорного птаха, який «про нещастя криком віщим степи оповіща» [12, 138]. Голос Дива вже в цьому ранньому творі асоціюється з усім комплексом усталених «кінцесвітніх» образів Стефановича — імлою, вихором, морським штормом, землетрусом, нашествиям ворогів, пожежами й ріками крові. Проте, з огляду на географічні реалії, згадані в першій частині мікроциклу (Чорне море, Сурож, Посулля, Тьмуторокань, Волга, Каяла), пророцтво Дива залишається тут локальною, а не всесвітньою загрозою.

Ще один вірш із першої збірки, «Гетсиманія» (1926), містить метафору видимого втручання вищих сил у плін буття — образ келиха, сповненого крові, що «вгина вгорі долоню хмар», «вріс у хмару» [12, 21]. Цей твір цікавий і як перше застосування парафраза в опублікованих поезіях Стефановича. «Гетсиманія» — парафраз моління про чашу (Матвія 26:36—46), одного з найвідоміших епізодів Євангелія, який маркує безпосередній початок тієї частини Нового заповіту, де йдеться про жертовну «воскресну загибель» Христа. Парафраз іншого уступу з Євангелія від Матвія, т. зв. Малого Апокаліпсиса, як було показано вище, підсумовує «Кінцесвітнє», що дає змогу завважити сталість інтертекстів та поетичних технік у доробку автора.

Нарешті, варто згадати про вилучену з першої збірки поезію з промовистою назвою «Кінцесвітнє» (1923) [12, 137]. Зміст і датування цього твору можуть, очевидно, слугувати «точкою відліку» виникнення задуму останньої книжки Стефановича, до якої, зрештою, цей вірш і було перенесено з невеликими змінами.

В об'єднаному давньоруською тематикою рецептивному мікроциклі з трьох поезій («Сон Перуна» (1924), «Орда іде» (1924), «Татари» (1925) [12, 79—81]) та авторському мікроциклі «Хрест» (1929) [12, 83—86] зі збірки «Stefanos I» близькі аудіовізуальні образи поєднуються й закріплюються у значенні загрози, лиховісної присутності потойбічних сил. Зокрема «у хмарах — рокоти і труби» зі «Сну Перуна» стають елементом віщування, що пророкує майбутні лиха [12, 79]. «Чорна галич», яку «мов з хмар напускає хтось» в «Орда іде», також постає знаком біди [12, 80]. «Вороння», «чорнокрилявина», що «кряче і гра», відверто демонізується у «Хресті»: «Це дика сила зловорожа / Занапастила світлий край» [12, 83—84].

Як видно з наведеного огляду, образи грози, лиховісного чорного птаха (Дива) і різкого несподіваного звуку (сурми) відіграють помітну роль уже в ранній творчості Стефановича. У віршах 1920-х років вони взаємо-

діють між собою, формуючи комплексний символ передчуття нещастя, загрози, утручання потойбічних сил у плін матеріального існування. У творах «Кінцесвітнього», датованих 1930—1940 рр., усі три характеристики поєднуються в образі Дива, який стає масштабнішим («Вітри розгорнули крила / І крикнули чорним Дивом», «...Див... світовий») [12, 148, 159] і зрештою перетворюється на персоніфікацію Антихриста в апокаліптичному контексті («Над світом кличе чорний Див» [12, 160]).

Варто вказати й на певну полісемантичність цих образів, адже у творах 1930—1940 рр. бачимо поєднання образів грози і сурми як елементів динамічних картин катастроф, де вони вже в річищі християнства символізують Божий гнів і невідворотність покарання («архангельська сурма», «софари кари, загуби труби», «архістратижа мідь», «мідяно-трубий *Dies Irae*», «сурмить повітря» [12, 145, 146, 148, 151, 159]).

Еволюція цих елементів поезики передбачає поєднання статички і динаміки. Набір образів залишається незмінним, але із часом змінюється їхня семантика, яка поступово поглиблюється і драматизується, перетворюючи життєві спостереження й фольклорні асоціації ранніх творів митця на апокаліптичні символи «Кінцесвітнього».

Отже, циклізація є однією з найпомітніших творчих стратегій О. Стефановича. Серед індивідуальних особливостей його авторського циклотворення можна виокремити передовсім баланс статички і динаміки, а також поступове посилення відповідних інтенцій, які отримують найповніше вираження в «Кінцесвітньому».

Поєднання статичного і динамічного елементів на рівні поезики оприявнюється у трансформації смислів усталеної палітри аудіовізуальних образів, які еволюціонують від вражень до символів. Окремі твори існують майже завжди в розмаїтті текстових варіантів, що посилюють точність вислову й емоційний вплив. Аналогічно не йдеться і про усталений формат публікацій: збірки поезій не статичні за складом, у пошуку оптимальних композиційних рішень автор переміщує твори з однієї книжки до іншої.

Найдосконаліший цикл митця — остання збірка його поезій. У «Кінцесвітньому» чіткіше, ніж в усіх інших текстових ансамблях, відчитується цілий комплекс композиційних і формально-стилістичних ознак, властивих поетичному циклу, передовсім виразна присутність «циклічного суб'єкта», яку окреслив Р. Фігут [13].

Композиція, в основі котрої — синтез хронологічного й сюжетного принципів, перетворює «Кінцесвітнє» на панорамний зріз усього доробку митця. Відбір і спосіб розташування поезій різних періодів не лише творять чітку циклічну структуру з акцентованим мотивним перегуком увертюри й фіналу, а й демонструють сталість авторського світогляду, задекларованого назвою та поєданого з еволюцією технічних засобів, що виводить апокаліптичну візію на найвищий рівень динаміки і драматизму. Власне, через цю сталість авторської картини світу «Кінцесвітнє» важко визнати книгою віршів у тому сенсі, який вкладає в це поняття Н. Чамата, аналізуючи циклізацію в Шевченка [15]. Збірка Сте-

фановича не пропонує авторської картини світу певного періоду, а відображає поступову деталізацію загальної концепції, що склалася вже на початках творчого шляху.

Свідоме формування сюжету «Кінцесвітнього» шляхом залучення незмінних або злегка модифікованих текстів різних періодів (іноді — перенесених із попередніх збірок) виводить інтенцію циклізації на рівень цілої творчості автора й у цьому сенсі робить апокаліптичну візію «Кінцесвітнього» з її провідною ідеєю «воскресної загибелі» суперциклом, істинним *magnum opus*, який кристалізує всі творчі надбання українського поета.

ЛІТЕРАТУРА

1. Баскакова Е., Галян С. Лирический цикл: теоретический аспект изучения // Научные тенденции: филология, культурология, искусствоведение. Сборник научных трудов по материалам VIII международной научной конференции. Международная Научно-Исследовательская Федерация «Общественная наука». Издательство ЦНК МНИФ «Общественная наука», 2017. С. 8—13.
2. Дарвин М. Изучение лирического цикла сегодня // Вопросы литературы. 1986. № 10. С. 220—229.
3. Дарвин М. Поэтический мир лирического цикла. Автор и текст. Москва: РГГУ, 2018. 288 с.
4. Дарвин М. Цикл // Литературоведение. URL: <https://sites.google.com/site/literaturovedeniuru/literaturnoe-proizvedenie/cikl-m-n-darvin>
5. Кадауцкая Д. Термин «цикл» в отечественном литературоведении // Молодой ученый. 2017. № 22 (156). С. 473—478. URL: <https://moluch.ru/archive/156/44174/>
6. Кузьма О. Ліричний цикл у творчості С. Черкасенка (цикли «Біла Панна», «Зелені руна») // Науковий вісник Ужгородського університету. Серія: Філологія. Соціальні комунікації. Випуск 27. Ужгород, 2012. С. 93—96.
7. Левчук Ю. Принципи побудови ліричного циклу з точки зору когнітивної генології (на матеріалі лірики Лесі Українки) // Житомирські літературознавчі студії. 2013. Вип. 7. С. 46—56. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/gls_2013_7_8
8. Ляпина Л. Циклизация в русской литературе XIX века. Санкт-Петербург: НИИ химии СПбГУ, 1999. 281 с.
9. Рязанцева Т. Бранець Вічності. Аспекти поетичної творчості Олексі Стефановича. Київ: ВД «Києво-Могилянська академія», 2007. 106 с.: фот.
10. Рязанцева Т. Стихія в системі: Європейська метафізична поезія XVII — першої половини XX століття. Мотивно-тематичний комплекс, поетика, стилістика. Київ: Ніка-Центр, 2014. 356 с.
11. Сапогов В. О некоторых структурных особенностях лирического цикла А. Блока // Язык и стиль художественного произведения. Москва: МГПИ им. В. И. Ленина, 1966. С. 18—22.
12. Стефанович О. Зібрані твори. Торонто: Євшан-зілля, 1975. 304 с.
13. Физут Р. Субъективное и несубъективное в циклическом субъекте «Сумерек» Е. А. Баратынского // Логос. 2001. № 3. С. 19—39. URL: http://www.ruthenia.ru/logos/number/2001_3/02_3_2001.htm
14. Фоменко И. Лирический цикл: становление жанра, поэтика. Тверь: ТГУ, 1992. 124 с.
15. Чамата Н. Проблема циклізації в поетичній творчості Тараса Шевченка // Слово і Час. 2015. № 5. С. 10—15.
16. Шевченко Л. Циклізація як форма втілення комунікативної стратегії емоційної атаки в іспанських постмодерних поетичних текстах // Науковий вісник Міжнарод-

- ного гуманітарного університету. Сер.: Філологія. 2014. № 11, том 2. С. 93—95. URL: <http://www.vestnik-philology.mgu.od.ua/archive/v11/v11-2/29.pdf>
17. Якубчак Н. Поетика ліричного циклу Б.-І. Антонича // Наукові записки НаУКМА. 2005. Т. 48 : Філологічні науки. С. 24—32.
 18. Яницкий Л. Циклизация как коммуникативная стратегия в современной культуре // Критика и семиотика. 2000. Вып. 1. С. 171—175.
 19. Fieguth R. Rozpierzchłe gałązki. Cykliczne i skojarzeniowe formy kompozycyjne w twórczości Adama Mickiewicza. przeł. M. Zieliński. Warszawa, 2002. 224 s.
 20. Malicka P. Badanie nad cyklem literackim w Polsce // Forum poetyki. 2017. № 10. S. 140—143. <https://doi.org/10.14746/fp.2017.10.26799>
 21. Marijnissen, S. From Transparency To Artificiality: Modern Chinese Poetry From Taiwan After 1949 [Doctoral Dissertation, University of Leiden]. 2008. URL: <https://scholarlypublications.universiteitleiden.nl/access/item%3A2930852/view>
 22. Sloane D. Pushkin's Lyric Cycle of 1836 and the Lessons of Izmailov's Hypothesis: Some Notes on the Semiotics of Cycles // Ulbandus Review. 1987. № 5. P. 31—54.
 23. Vron R. Aleksandr Sumarokov's Elegii Liubovnye and the Development of Verse Narrative in the Eighteenth Century: Toward a History of the Russian Lyric Sequence // Slavic Review. 2000. № 59 (3). P. 521—546.
 24. Wantuch W. O poetyce cyklu lirycznego. // Miejsca wspólne. Szkice o komunikacji literackiej i artystycznej / red. E. Balcerzan and S. Wysłouch. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1985. P. 42—62.

Отримано 24 серпня 2021 р.

REFERENCES

1. Baskakova, E., & Galian, S. (2017). Liricheskii tsikl: teoreticheskii aspekt izucheniia. In *Nauchnie tendentsii: filologiya, kulturologiya, iskusstvovedenie. Sbornik nauchnykh trudov po materialam VIII mezhdunarodnoi nauchnoi konferentsii. Mezhdunarodnaia Nauchno-Issledovatel'skaia Federatsiia "Obschestvenskaia nauka"* (pp. 8—13). Izdatelstvo TsNK MNIF "Obschestvennaia nauka". [in Russian]
2. Darwin, M. (1986). Izuchenie liricheskogo tsikla segodnia. *Voprosy literatury*, 10, 220—229. [in Russian]
3. Darwin, M. (2018). *Poeticheskii mir liricheskogo tsikla. Avtor i tekst*. Moscow: RGGU. [in Russian]
4. Darwin, M. (n. d.). Tsikl. *Literaturovedenie*. <https://sites.google.com/site/literaturovedenieru/literaturnoe-proizvedenie/cikl-m-n-darvin> [in Russian]
5. Kadatskaia, D. (2017). Termin 'tsikl' v otechestvennom literaturovedenii. *Molodoi uchenyi.*, 22 (156), 473—478. <https://moluch.ru/archive/156/44174/> [in Russian]
6. Kuzma, O. (2012). Lirychnyi tsykl u tvorchosti S. Cherkasenka (tsykly "Bila Panna", "Zeleni runa"). *Naukovyi visnyk Uzhhorodskoho universytetu. Seriya: Filolohiia. Sotsialni komunikatsii*, 27, 93—96. [in Ukrainian]
7. Levchuk, Yu. (2013). Pryntsyipy pobudovy lirychnoho tsykladu z tochky zoru kohnityvnoi henolohii (na materialy liryky Lesi Ukrainky). *Zhytomyrski literaturoznavchi studii*, 7, 46—56. http://nbuv.gov.ua/UJRN/gls_2013_7_8 [in Ukrainian]
8. Liapina, L. (1999). *Tsiklizatsiia v russkoi literaturie XIX veka*. [Saint Petersburg] NII khimii SPbGU. [in Russian]
9. Riazantseva, T. (2007). *Branets Vichnosti. Aspekty poetychnoi tvorchosti Olexsy Stefanovycha*. Kyiv: VD "Kyievo-Mohylianska akademiia". [in Ukrainian]
10. Riazantseva, T. (2014). *Strykhiia v systemi: Yevropeiska metafizychna poeziia XVII — pershoi polovyny XIX stolittia. Motyvno-tematychnyi kompleks, poetyka, stylistyka*. Kyiv: Nika-Tsentr. [in Ukrainian]
11. Sapogov, V. (1966). O nekotorykh strukturnykh osobennostiakh liricheskogo tsikla A. Bloka. In *Yazyk i stil khudozhestvennogo proizvedeniia* (pp. 18—22). Moscow: MGPI im. V. I. Lenina. [in Russian]
12. Stefanovych, O. (1975). *Zibrani tvory*. Toronto: Yevshan-zillia. [in Ukrainian]

13. Fieguth, R. (2001). Subiektyvnoie i nesubiektyvnoie v tsiklicheskom subiekte "Sumerek" Ye. A. Baratynskogo. *Logos*, 3, 19—39. http://www.ruthenia.ru/logos/number/2001_3/02_3_2001.htm [in Russian]
14. Fomenko, I. (1992). *Liricheskiy tsykl: stanovlenie zhanra, poetika*. Tver: Tverskoi gosudarstvennyi universitet. [in Russian]
15. Chamata, N. (2015). Problema tsyklizatsii v poetychnii tvorchosti Tarasa Shevchenka. *Slovo i Chas*, 5, 10—15. [in Ukrainian]
16. Shevchenko, L. (2014). Tsyklizatsiia yak forma vtillennia komunikatyvnoi stratehii emotsiinoi ataky v ispanykykh postmodernykh poetychnykh tekstakh. *Naukovyi visnyk Mizhnarodnoho humanitarnoho universytetu. Ser.: Filolohiia*, 11 (2), 93—95. <http://www.vestnik-philology.mgu.od.ua/archive/v11/v11-2/29.pdf> [in Ukrainian]
17. Yakubchak, N. (2005). Poetyka lirychnoho tsykladu B.-I. Antonycha. *Naukovi zapysky NaUKMA*, 48: *Filolohichni nauky*, 24—32. [in Ukrainian]
18. Yanitskiy, L. (2000). Tsyklizatsiia kak kommunikativnaia strategiiia v sovremennoi kulture. *Kritika i semiotika*, 1, 171—175. [in Russian]
19. Fieguth, R. (2002). *Rozpierzchle gatazki. Cykliczne i skojarzeniowe formy kompozycyjne w twórczości Adama Mickiewicza*. (M. Zieliński, Trans.). Warszawa [in Polish]
20. Malicka, P. (2017). Badanie nad cyklem literackim w Polsce. *Forum poetyki*, 10, 140—143. <https://doi.org/10.14746/fp.2017.10.26799> [in Polish]
21. Marijnissen, S. (2008). From Transparency To Artificiality: Modern Chinese Poetry From Taiwan After 1949 [Doctoral Dissertation, University of Leiden]. URL: <https://scholarlypublications.universiteitleiden.nl/access/item%3A2930852/view>
22. Sloane, D. (1987). Pushkin's Lyric Cycle of 1836 and the Lessons of Izmailov's Hypothesis: Some Notes on the Semiotics of Cycles. *Ulbardus Review*, 5, 31—54.
23. Vroon, R. (2000). Aleksandr Sumarokov's Elegii Liubovnye and the Development of Verse Narrative in the Eighteenth Century: Toward a History of the Russian Lyric Sequence. *Slavic Review*, 59(3), 521—546.
24. Wantuch, W. (1985). O poetyce cyklu lirycznego. In E. Balcerzan, & S. Wyslouch, (Eds.). *Miejsca wspólne. Szkice o komunikacji literackiej i artystycznej* (pp. 42—62). Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe. [in Polish]

Received 24 August 2021

Tetiana Riazantseva, doctor of philology, senior research fellow
Shevchenko Institute of Literature
4 M. Hrushevskoho st., Kyiv, 01001
e-mail: tari1602@ukr.net
ORCID <https://orcid.org/0000-0003-2581-5866>

CYCLIZATION IN OLEKSA STEFANOVYCH'S POETRY

The article analyses the peculiarities of cyclization in Oleksa Stefanovych's (1899—1970) poetry. Based on the theoretical definitions of a lyrical cycle (cycle of poems, sequence of poems) formulated in the works of Rolf Fieguth, Mikhail Darvin, Larisa Liapina, Ronald Vroon, Leonid Yanitskii, et al., the research outlines the main compositional, stylistic, thematic, and functional traits of Stefanovych's lyrical cycles and demonstrates the evolution of certain key images in them. The material for analysis is taken from the collection of Stefanovych's poetry published posthumously in Toronto ("Zibrani Tvory" / "Collected Works", 1975).

The special attention is paid to his apocalyptic cycle "Kintsessvitnie" ("The World's End") that demonstrates the whole complex of architectonic and stylistic features inherent to a cycle of poems, particularly the presence of the 'cyclic subject' defined by R. Fieguth as "the subject of all creative, especially compositional, acts which are the basis of this poetic cycle" [13, 19].

The composition of "Kintsessvitnie" is based on the combination of the chronological and the plot development principles allowing to encompass Stefanovych's creative work as a whole. The poems from various periods are selected and arranged so that they form a clear

cyclic structure with steady imagery and a distinct thematic echo between its beginning and its end. Their dating reflects the consistency of the poet's catastrophic worldview declared by the cycle's title. It also demonstrates the evolution of its key metaphors (an evil bird, a thunderstorm, a trumpet) that arise in Stefanovych's early works as visual or acoustic images and gradually evolve into the apocalyptic symbols of "Kintsesvitnie".

Keywords: "Kintsesvitnie", cyclization, cycle of poems, sequence of poems, composition, book of poetry.



Кіраль С. Іван Чендей та київські критики: епістолярні діалоги: монографія.

Київ: Ужгород: ТОВ «РІК-У», 2021. 432 с.

Монографія присвячена листуванню І. Чендея з К. Волинським, І. Дзюбою, Л. Коваленком, В. Костюченком. Проаналізовано «вузлові блоки» опублікованих епістол, докладно схарактеризовано багатьох учасників літпроцесу другої половини ХХ ст., простудійовано епістолярні тексти закарпатського прозаїка, звернуто увагу не лише на «ключові» факти, згадані в них, а й на другорядні, що документально відтворюють «образ часу і образ героя» (І. Денисюк). Наративна стратегія С. Кірала полягає в синтезі епістолярного, щоденникового та мемуарного жанру: часто літературознавець «притягує» й цитує спогади чи записи, листи І. Чендея до інших адресатів, у яких є схожі розмисли письменника, ілюструє ними думку, висловлену в аналізованому листі. Це розширює життєвий і творчий контексти стосунків адресатів і адресантів, унаслідок чого витворюється об'ємна стереоскопічна картина навколо певної події чи факту, який постає перед читачем у всій повноті й значущості. Так максимально розширюється (шляхом пояснення кожної деталі) інформаційне полотно листів. Щоб переконатися в об'єктивності розмислів письменника, С. Кіраль звертається й до наукових та критичних праць тодішніх літературних та науково-критичних студій, які дають змогу переосмислити окремі факти творчої біографії учасників листування. Автор монографії показує, як листи, окрім інформативної, мають літературну і суто естетичну функцію, у них виявляються закономірності розвитку епістолярного жанру кінця ХХ ст., простежуються особливості культури та етикету епістолярних діалогів.

Епістолярні діалоги І. Чендея з літературними критиками та вченими-літературознавцями цікаві в контексті не лише тієї доби, а й сьогодення. Як зазначає С. Кіраль, чимало листів письменника немовби написані «у вічність» й адресовані нинішньому та майбутньому поколінню українців.

Наші
презентації

Г. А.