

Мудрак М. В.

## ЦИКЛ У ЦИКЛІ: «РІЗДВО» Й «КОЛЯДА» В КОНТЕКСТІ ЗБІРКИ «ТРИ ПЕРСТЕНІ» Б.-І. АНТОНИЧА

*У статті проаналізовано головні символи, хронотоп та імпліцитні підтексти диптиху «Різдво» і «Коляда» в контексті збірки як ліричного циклу; простежено, як місце розташування міні-циклу впливає на загальну семантику циклу і долучається до творення нових смислів; доведено, що провідні мотиви «Трьох перстенів» і диптиха тісно переплетені між собою і становлять семантико-структурну єдність, яка характерна для особливого типу цілісності, тобто циклу.*

**Ключові слова:** символи, хронотоп, цикл, контекст, провідні мотиви, Б.-І. Антонич.

Проаналізуємо насамперед центральний у збірці диптих «Різдво» й «Коляда», до вивчення якого зверталася низка науковців [4; 7; 14; 16–18; 19; 21]. У міні-циклі наявна контамінація двох вірувань – християнських і дохристиянських, так званий діалог міфообрядової (поганської) та релігійної (християнської) свідомості й культури [14, с. 31]. Різдво – народження Христа; Коляда – народження Сонця, свято на честь повороту сонця на весну. У перших двох строфах («Різдво») йдеться про народження Ісуса, а в наступних трьох – про трансформацію цього образу, його поєднання і змішування з поганським образом сонця, тобто сполучення різних світоглядних систем (на це вказують також імена: наприклад, Богоматір у «Різдві» – Марія, а в «Коляді» – Ясна Пані з очима сарни).

Цікавий і локус народження Бога. Ще в давніх слов'ян сани мали важливу ритуальну функцію, відому і за часів християнства. Згадаймо «Повчання» Володимира Мономаха, твір кінця XI ст., який розпочинається словами «на далечи пути, да на санех сѣдя», – де князь промовляє до нащадків, сидячи на санях, що означає наближення до смерті, близькість до потойбічного світу. Федір Вовк наголошує на тому, що цей ритуал відомий ще з тексту «Повісті минулих літ», і не лише у слов'янських народів, а й у фінів, тубільних племен, давніх єгиптян та індійців. Також поховання на санях, згідно з малюнком Де ля Фліза, практикували не тільки взимку, а і в інші пори року [5, с. 351–358]. На думку науковця, цей звичай походить від ідеї про велику подорож, «яку людина мусить зробити після смерті, на тому світі, в країнах невідомих, але, без сумніву, далеких» [5, с. 360]. Отже, сани – атрибут поховання, смерті, переходу з одного світу

в інший. У Антонича цей символ трансформується, адже Бог народився (!) на санях, тобто час смерті збігається із часом народження, життя, що створює особливий хронотоп: народження Христа на землі є водночас його смертю, і разом із тим довгим, трудним і тернистим шляхом на землі. В. Маринчак, розмірковуючи на цю тему, створює схему, у якій смерть переходить у життя, і навпаки: «Архаїчний ритуал зимових свят здійснюється, щоб колобіг “життя – смерть – життя” не припинився, щоб додати до нього нову ланку – життя, щоб поєднати минуле з майбутнім у найвідповідальнішу мить... Для цього треба відновити зв'язок з Богом, щоб він зійшов на землю», бо старий сонячний рік і, відповідно, бог уже на санях, але кінець його має стати початком, а смерть – народженням [14, с. 38].

Щодо цілком реального міста – Дуклі, що розташоване в етнографічному центрі лемківської землі (нині Підкарпатське воєводство, Південно-Східна Польща), то тут можна знайти зв'язки із відомим мешканцем – Йоаном із Дуклі. Він народився в родині міщан у XV ст., вивчився на священика, певний час вів самотницьке життя, потім став проповідником, перейшов до ордену францисканців. За переказами, Йоанові проповіді були сповнені не мертвого догматизму, але живої віри; а після смерті священика почали траплятися різні дива: в одного з монахів зникла гарячка після спомину ймення Йоана, сліпа парафіянка після молитви до святого прозріла та ін. [2]. Звісно, це лише припущення, проте цілком можливо, що автор знав про постать проповідника і якимось чином згадав його. І. Дмитрів переконана, що такі чіткі географічні координати (Бог народився саме в Дуклі, а не на Святій землі) є показником запо-

зичення сюжетного елементу із лемківського чи бойківського фольклору, що свідчить про відчуття причетності до подій вселенського значення [7, с. 288]. Тобто йдеться про етнографічну обумовленість міфічної фантазії, коли міф не існує безвідносно до простору, а виразно окреслений, має власне місце, у якому розгортається дія. Простір, позначений ієрофанією (вираження модальності сакрального і певний момент його історії), перестає бути профаним і підвищується до рівня сакрального [8, с. 16, 413].

Прихід лемків у крисанях можна трактувати як змінений, перенесений на слов'яно-лемківський ґрунт, прихід трьох волхвів зі Сходу в Євангелії: «...мудреці прийшли в Єрусалим зі Сходу... Увійшли до хати й побачили дитячко з Марією... й піднесли йому дари: золото, ладан і миро» [Мт. 2:1, 11]. В Антонича усі дари об'єднуються в один – «місяць круглий», що імпліцитно містить золотий колір, колір божественного явлення, сакральності, верховенства, символ духовних дарів та визволення [9, с. 298–289]. Місяць можна тлумачити як символ циклічності та змінності людського життя, проте з огляду на його тісне розміщення з Марією варто згадати: «Богоматір зображують над місяцем – під ногами її місяць, – що означає вищість вічності над змінним і тимчасовим»<sup>1</sup> [13, с. 298]. О. Пономаренко повний місяць співвідносить із постаттю Христа: як місяць (неантропоморфний язичницький образ), перебравши на себе гріхи смертних, наповнюється ними, росте й помирає, так і Христос страждає за людські переступи [16, с. 34].

На нашу думку, лунарний символ зумовлює особливий хронотоп, оскільки має значення вічного становлення, зародження та зникнення. Час, що контролює чи вимірює місяць, є завжди живим часом; місяць «вимірює» і «поєднує», зводить усі життєві ритми й цикли до єдиного знаменника, і світ перестає бути хаотичним космосом – він набуває узгодження та рівнозначності [8, с. 184–185]. Принесений лемками місяць є натяком на те, що з народженням Бога час трансформується (згадаймо «золоту добу» в давніх народів, зокрема греків, яка незмінно існувала лише в минулому, і нову часову парадигму християнства, де вісь життя перетинає невідворотна точка вибору, а «золота доба» – це майбутнє Царство Небесне). Повня («місяць круглий», отже, повний) означає зрілість, вагітність, пологи [11]. Цей символ можна інтерпре-

тувати як невід'ємний атрибут ієрогамії, тобто священного шлюбу (у наступному вірші з'являється «сонце»), але ми про це скажемо нижче. У поєднанні з лексемами «ніч» («ніч у сніговій завії») виникає простір нічного часу, що асоціюється із первісним мороком природи, коли творився світ, а в явища й речі закладалася священна суть [18, с. 91].

Про те, що лемки у крисанях – це новозавітні волхви, свідчить також їхній головний убір (адже крисаня – це діалектна назва капелюха, шапки), що позначає мудрість, владу і є обов'язковою ознакою магів-волхвів [9, с. 883].

Золотий колір «оприявнюється», стає експліцитним в останніх строфах вірша «Різдво», коли «У долоні, у Марії / місяць – золотий горіх». На вже згадані можливі інтерпретації золотого кольору тут нашаровується символіка надприродних сил та мудрості; в юдейській традиції горіх порівнюють зі Священним писанням, а в християнській – із постаттю Ісуса Христа [11]. Горіх також символізує вмістилище трьох чеснот і трьох дарів Господніх; у серцевині горіха знаходиться божественна мудрість, яку зможе осягнути кожен, хто захоче. Важко виокремити якимсь одне тлумачення, оскільки тут є кожне із них: Марія – незвичайна жінка, що має неземну мудрість та силу; горіх – уособлення Божого Дитяти; плід дерева – символ знання і божественного світла («золотий горіх»). Те, що Марія тримає місяць-горіх у долоні, можна співвіднести зі згаданою раніше іконографічною традицією, де Богоматір зображена над місяцем: небесне світило «маліє» до розмірів горіха та опиняється в руках Богородиці, отже, Марії, як утіленню повноти Святої Трійці [7, с. 283], підвладна вічність, що уособлена в Христі, її дитині.

На простір ночі («місяць», «ніч у сніговій завії») накладаються два часові відтинки: мінутний час народження Бога («народився Бог», «прийшли лемки») та теперішній – снігова завія. Забігаючи дещо наперед, зазначимо, що образ снігу та завірюхи можемо тлумачити як мінливості долі, неспокій життя, життєвих обставин («стелиться сніжиста путь», «снігом стелиться життя»). Снігова ніч викликає асоціації зі світом смерті, потойбіччям, поганською ворожбою, що у «Коляді» протиставлені символу Сонця, яке позначає чистоту, а в деяких молитовних текстах – постать Ісуса Христа [14, с. 39].

Вірш «Коляда» розпочинається виразною алітерацією. І. Качуровський вважає, що певні звуки, їхнє нагромадження створюють особливий настрій і сприймання поезії, а звукові повтори

<sup>1</sup> Тут і далі переклад наш. – М. М.

надають їй символічного характеру [10, с. 140–142]. У рядках *«Тешуть теслі з срібла сани, / стелиться сніжиста путь. / На тих санях в синь незнану...»* простежується чітке нагромадження звуків «т», «с», «зс», «ст», що викликає враження ритмічних, розмірених рухів справжнього тесання, а ще – відчуття вітру, шелесту під час дороги [10, с. 143].

Символ творення як божественної дії втілюється у лексемі *«теслі»* [11]; символічним є й те, що сани тешуть зі срібла. Срібло позначає невинність та світло, проте, на нашу думку, образ *«із срібла сани»* має глибшу конотацію. Сани – не лише поховальний атрибут (як було в першому вірші), а і спосіб пересування (у первинному розумінні), а срібло асоціюється з часопростором прийдешнього, куди повезуть Богоматір із сином. Як відомо, у майбутньому Ісус буде зражений і проданий за тридцять срібняків, і ось цей композит із саней і срібла (зауважимо, що він повторюється двічі, на початку двох катренів, тобто смислово наголошується) поєднує семантику і життя, і смерті, і світла, і зради. Усе це (як і сльози Марії в останньому катрені: *«Ідуть сани, плаче Пані»*) провіщає шлях Божого Дитяти на землі. Цікаву інтерпретацію символу саней пропонує І. Дмитрів. Вербатив *«тешуть»* дослідника співвідносить із виготовленням (тесанням) хреста, на якому буде повішений Ісус: *«...тому й “тешуть теслі зі срібла сани”, адже за деякий час буде витесано для Спасителя хрест, на якому його розіпнуть і віддадуть у владу смерті»* [7, с. 287]. На нашу думку, це підтверджує попередню тезу про срібні сани як передвісник майбутньої долі.

Подібний сенс закладено і в *«синь незнану»* (*«На тих санях в синь незнану / Дитя Боже повезуть»*), хоча *«синь»* є незною лише для профанного ока, оскільки синій колір символізує таїну пізнання світу [6, с. 473], і Богоматір цілком свідомо долі свого сина. Водночас *«синь»* асоціюється з кольором неба, а в іконографії є маркером *«янгольського престолу»*; тож *«синь незнана»* – позаземний простір Царства Небесного.

Варто звернути увагу на прийом паралелізму, вжитий у перших двох катренах *«Коляди»*. У першому чотиривірші мотив тесання саней пов'язаний із зимою: *«стелиться сніжиста путь»*; у другому – з весною: *«сняться весняні сні»*. У першому випадку згадане Дитя Боже, а у другому – Ясна Пані (трансформований образ Марії). Виникає відповідність – незнана синь уготована для Ісуса, а її передвісники, весняні

сні (згадаймо, розп'яття Христа і його воскресіння відбулося весною, на юдейське свято Пасхи) сняться Матері. Весняні сні, з одного боку, вказують на завершення шляху від зимових свят до весняних, коли *«зиму замикають, літо відмикають»*; з іншого – на час Великого Посту і Страсної неділі, коли віряни згадують і містично переживають страждання, смерть і поховання Христа [14, с. 42].

Уподібнення очей Марії-Ясної Пані до очей сарни пов'язано із давньою легендою про те, як ця тварина щороку в певний день приносить до людей своє дитя задля принесення в жертву [14, с. 43]. Тут маємо справу зі ще одним імпліцитно вираженим мотивом жертвності – не добровільної жертви Ісуса Христа, а офіри Богоматері.

Мотив священного шлюбу, або ієрогамії (у християнській традиції Богоматір-Церква є *«Нареченою Агнця»*), актуалізується з появою образу сонця (що до того ж спричинюється до зміни доби – у першому вірші ніч, у другому, навпаки, день). Як пам'ятаємо, місяць у диптиху є атрибутом Марії, а сонце символізує Христа. Місяць і сонце здійснюють космологічний шлюб і таким чином створюють світ заново [13, с. 297], що є паралельним сюжетом до історії народження Христа: земне втілення Сина Божого – це створення нового світу. У цьому випадку чи не найсильніше увиразнюється еманція нових смислів із поєднанням язичницьких та християнських символів [17, с. 12].

Для більш повної інтерпретації необхідно окреслити контекст усієї збірки *«Три перстені»*, що постає єдиним циклом. На думку Н. Якубчак, найперша ознака ліричного циклу як особливого виду цілісності, на противагу добірці віршів, – це сформована автором послідовність текстів, що дає змогу окремим поезіям *«вступати в діалогічні відношення з іншими текстами циклового ряду»*; а також – контекстуальність, що зумовлює цілком інше емоційне і смислове навантаження для низки поетичних текстів у контексті більшому, *«постійно новому мерехтливому цілому»* [21, с. 25]. Іншою важливою ознакою циклу є творення нової художньої цілісності, що впливає із семантичної зв'язності віршів і єдності контекстів, у якій вірш стає контекстом для слова, цикл – для віршу і т. д. [15, с. 70; 12, с. 17].

Порушення хронологічного принципу впорядкування збірки теж є рисою ліричного циклу [21, с. 25]. Винятковий акцент у циклі припадає на його початок, середину і кінець, які виконують

«функцію текстових доміант і композиційних центрів» [21, с. 25]. Необхідно зазначити, що більшість поезій зі збірки «Три перстені» не датовано, є лише загальні часові межі: наприклад, «Поезії з літ 1932–1934. Найбільше з весни 1933» (відомо, що до остаточного виходу книжки вони були розташовані в іншому порядку). Диптих «Різдво» і «Коляда» займає центральне місце у збірці, хоч був сформований безпосередньо перед виданням [21, с. 25–26].

Наскрізними символами в першій частині збірки є перстені – символ континуальності, цілісності, шлюбу та вічної повторюваності [13, с. 255]. Перстень символізує також владу та обраність (пригадаймо, що в євангельській притчі батько велить дати перстень на руку блудному синові, що повернувся додому). Число три є основною константою міфопоетичного макрокосму [11]. Епіграфи з книжки «Привітання життя» та «Автопортрет» розставляють певні акценти, які стають чільними упродовж збірки, задають головні образно-тематичні і сюжетні координати [21, с. 26]: *закоханість в життя, сонцепоклонництво, п'янкість весни* та *«краса незглибна»*. З-поміж найчастотніших лексичних повторів Н. Якубчак виокремлює антонімічні пари, що втілюють ідею протилежностей, тобто сталих величин світобудови: *життя – смерть, день – ніч, земля – небо, сонце – місяць*. Значення руху виражено в лексемах *вітер, крила, стріла* (і пов'язаними з ними – *підноситися, їхати, йти, злітати, нестримний* тощо) [21, с. 28]. Музика і слово, які символізують творчість, постають у нерозривній єдності, що засвідчують такі образи: *скрипка, струна, пісня, елегія, співати, слово, вірш, строфа, писати* тощо [21, с. 28].

Погляньмо на композицію збірки, зокрема на початкові твори. Після «Трьох перстенів» розміщені чотири елегії. Найперша з них, «Елегія про співучі двері», у якій змальовано дитинство, дитячі роки, неодноразово згадано Лемківщину як рідний край і домівку героя (*«місяця хлоп'ячих мрій та втіх»*) – це важливий пролог до усєї книжки. Адже двері є не тільки особливим елементом у будівництві будь-якої споруди – вони позначають ініціацію, перехід від одного стану до іншого; у християнській традиції Христос називає себе дверима: *«Істинно, істинно говорю вам: Я – двері для овець»* (Йн. 10:7). Антонич також наголошує на співіснуванні язичницьких та християнських вірувань на своїй землі: *«В таємних кручах давня Лада / ворожить хлопцям молодим. / В церквах горить Христовий ладан / і куриться молитви дим»*. Згадки про

Лемківщину кореспондують з означенням у диптиху місцем народження Христа.

Якщо «Елегія про співучі двері» оповідає про найперші роки життя героя до того часу, коли *«шляхи широкі у безкрає, / поїхав хлопцем я у світ»*, то «Елегія про ключі від кохання» змальовує наступний етап життя молодого хлопця, коли він переживає досвід першого кохання: *«Квітчались місяцем дома / і тремтячи кохали ми, / хоча соромились кохання»*, яке трапилось навесні. Цікаво насамперед те, що символ юності, так яскраво змальований Антоничем в образах життя, весни, щастя, кохання і т. д., під кінець «Елегії...» змінюється на образ кабали: *«...і знов палає, як палала, / п'яжлива юності кабала»*. Це свідчить про певне переоцінення життєвих подій чи поглядів, що більше увиразнюються у наступній елегії *«...про перстень пісні»*, яка розпочинається зізнанням героя про те, що він має дім і при ньому сад (що, на протигагу лісу як несвідомому, є символом свідомості та упорядкування [13, с. 450], а отже, і зрілості). У цій поезії переважає погляд збоку на суб'єкта попереднього вірша – автор часто звертається до молодого юнака із застережливими закликами: *«Ой, хлопче, хлопче, ти в одчаю / красі нестямній в очі глянь!»*, *«Ти, хлопче, обережний будь, / весна росюю очі виїсть»*. Згодом виникає враження внутрішнього діалогу головного героя із самим собою: *«Господар саду – юний лірик – / повільно йду під ночі спів»*. Ця повільна нічна хода, на нашу думку, вказує на переосмислення ліричним суб'єктом мистецтва і власного творчого дару. Пісня, що спершу п'янила та ошачливілювала, тепер стає не лише щастям, а й одчаєм, потребує *«гострих форм»*, стає болючою: *«Я чую, як приходиш чорна, / п'яжлива та болюча пісне, / шукає змісту гостра форма, / єдина, що мій жах помістить / і мою радість...»*. Амбівалетність прекрасного стає нестерпною і, що найважливіше, неминучою для поета.

Третя елегія *«...про перстень молодості»*, що її поет пише *«холодними руками»*, є звертанням до першовитоків. Автор, якого ми уявляємо вже немолодою, дорослою людиною, згадує, що він жив, як усі, допоки не запраглося чогось незнамого (пригадаймо шлях у *«синь незнаму»*). Життя стає складнішим, усе частіше прозирає безодня світу (із *«зигзагами мрії та безумства»*), і наприкінці головний герой прощається зі своєю піснею та возз'єднується з морем зелених трав, звідки, як нам це відомо, він і вийшов: *«Спочине серце... / порине в море трав зелене, / і тільки пісня вільна, спіла, .../ ітиме далі вже без мене»*.

У інших поезіях, що передують аналізованому диптиху, переважають образи весни та пісні, пошлюбленої з поетом – він стає князем (нареченим) «*весни розспіваної*»; а розвиток мотиву молодості, «зелені» розкриває глибинну символіку *дороги, голубіні, води, неба* («Дороги»). Часто засобом досягнення сакрального стану творчості для поета-героя є хмільний напій – виникає відповідне лексико-семантичне поле: *п'яний, похмілля, дзбан, хміль, вино, зілля* [21, с. 28]. Однак «вино», як відомо, має низку символічних значень, зокрема сакральних: перше чудо Христа, явлене на шлюбній учті в Кані Галілейській, – це перетворення води на вино (що означає перетворення людської природи на божественну).

У другій частині циклу образи весняної пори, пісні й мистецтва дуже відрізняються від попередніх. З'являється четверта елегія про третій перстень (зауважмо, що тепер встановлюється повна цілісність і гармонія, адже чотири – символ кінечности, повноти). В «Елегії про перстень ночі» поет зустрічається зі своїм двійником і доволі непевно та двозначно сприймає цю зустріч (чи то це ніч із «*солодкою краплею божевілля*», чи то «*маска – смерти чи кохання*»?); Якщо в першій половині «Трьох перстенів» герої здебільшого захоплюються та прославляють (життя, юність тощо), то у другій – ставить риторичні запитання («*Невже ж нема на цьому світі місця / поривам нездійсненим та палким?*»), замислюється і заперечує («*Ні, суті світу ти не схопиш / не вирвеш віршем корінь зла*»); тон поезій стає більш спокійним, з'являється певна філософічність. Ледь окреслена на початку «*болючість*» пісні тепер стає явною і неунікною: «*Ходиш, ходиш, дивні тіні водиш, / з болем родиться у серці пісня*». Інколи автор ставить під сумнів свою творчість: «*О поете... вже тобі не втекти, / треба визнати те, що найгірше: / чи самого себе не оббріхуєш ти / в цих п'яних розспіваних віршах?*». У цьому контексті цікаво простежити, як змінюється образ сніжної завірюхи порівняно із диптихом «Різдво» та «Коляда». Під час і після народження Христа завірюха крутиться «*довкола стріх*», а потім, коли сани з Марією та немовлям уже їдуть, «*снігом стелиться життя*». У прикінцевому вірші «Гірке вино» завірюха поглинає поетове серце, і «*гірке вино поезії*» він мусить пити сам. Виникає протиставлення: те, що раніше було життям, тепер це життя віднімає, а п'янкість стає гіркою.

Поетична творчість символізується заручинами головного героя із піснею; з одного боку, це є свідомим життєвим вибором, а з іншого – даром і тягарем, що відображено у зміні настрою (від радісного й піднесеного – до гнітючого й розпачливого) [21, с. 30].

Сумними роздумами й гіркими передчуттями сповнений завершальний вірш усього циклу «Кінчаючи»: «*Із поривань, надхнень, одчаю / останеться лиш попіл мрій. / Бо ж пам'ятник крихкий лишаю / турботі й радості своїй*», – душевний стан зневіри тут різко контрастує з найпершими віршами «Трьох перстенів». Трагічна доміанта цього вірша корелює з євангельським мотивом «богопопищеності» у мить хресної смерті Спасителя.

Звісно, основні мотиви й образи збірки ми окреслили лише схематично, проте навіть це дає змогу простежити, що ліричний сюжет видозмінюється у другій половині тексту, саме після диптиху «Різдво» й «Коляда». Недарма цей мініцикл вміщений саме в центрі збірки «Три перстені», адже центр за прадавними віруваннями є напрямом «від зовнішнього до внутрішнього, від форми до змісту, від темпорального до вічного» [8, с. 560–561]. «Центр» має розкрити людині сенс початкового райського існування, навчити її ідентифікувати себе з вищим принципом усесвіту, оскільки символ абсолютної сакральності та безсмертя розташовується в Центрі і є важкодоступним [8, с. 505]. Це пояснює поетову трансформацію – адже відбувається переосмислення цінностей, освячення. Ставлячи під сумнів свою творчість («*пісню*»), усвідомлюючи важкість її творення та власну жертвовність, митець переживає символічну ініціацію і нове народження, що дає йому змогу стати на вищій щабель життя й мистецтва («життєтворчості»), бути співтворцем світу.

Ключовий імпліцитний підтекст «Різдва» та «Коляди» детально аналізує у своїй розвідці С. Росовецький. Простеживши розвиток міфу про народження і загибель Христа в Україні (від гуцульських пісень та легенд до авторських поетичних творів кінця ХХ століття), науковець доходить висновку, що Христос, удруге народившись і загинувши в Україні, є медіатором, який допомагає відродитися і постати Україні в новому статусі [19, с. 11–17].

Із цим висновком суголосна наша теза про наскрізний мотив збірки «Три перстені»: творчість – це і дар, і офіра; владна потуга і душевне сум'яття «володаря перстенів». Народження

справжнього поета передбачає і муки сумнівів, і символічний хрест, але разом із тим – прекрасні, натхненні твори, пісню, яка оновлює рідний край. Цикл, як тип поетичного контексту

[21, с. 31] постає тісним плетивом невідривно між собою пов'язаних контекстів, у яких видозмінюються, творячи нову реальність, низка символічних мотивів.

### Список літератури

1. Антонич Б. І. Вибрані твори / упоряд. Д. Льницький. Київ : Смолоскип, 2012. 872 с.
2. Баранюк К. Йоан з Дуклі – перший львівський святий або францисканський покровитель Львова. URL: <http://photo-lviv.in.ua/joan-z-dukli-pershij-lvivskij-svyatyj-abo-frantsyskanskij-pokrovitel-lvova-audio>.
3. Біблія або Святе Письмо Старого та Нового Завіту; повний переклад, здійснений за оригінальними єврейськими, араміїськими та грецькими текстами / пер. І. Хоменка. Видавництво отців Василян, 2007. 1480 с.
4. Буряк О. Ф. Міфологізм художнього мислення Богдана-Ігоря Антонича та Ігоря Калинця : автореф. дис. ... канд. філолог. наук : 10.01.01. Кіровоград, 2001. 16 с.
5. Вовк Ф. К. Студії з української етнографії та антропології : нова редакція / прим. О. Г. Таран, С. Л. Маховської, Ю. С. Буйських ; упоряд. О. О. Савчук. Харків : Видавець Савчук О. О., 2015. 464 с.
6. Войтович В. М. Українська міфологія. Київ : Либідь, 2002. 664 с.
7. Дмитрів І. Образ Богоматері у творчості Богдана-Ігоря Антонича. *Рідне слово в етнокультурному вимірі: зб. наук. праць. Дрогобич* : Посвіт, 2012. С. 282–289.
8. Еліаде М. Трактат з історії релігій / пер. з фр. О. Панича. Київ : Дух і Літера, 2016. 520 с.
9. Енциклопедичний словник символів культури України / за заг. ред. В. П. Коцура, О. І. Потапенка, В. В. Куйбіди ; Переяслав-Хмельницький державний педагогічний університет ім. Г. Сковороди. 5-те вид, доп. і випр. Корсунь-Шевченківський : ФОП Гаврищенко В. М., 2015. 912 с.
10. Качуровський І. Фоніка : підручник. Київ : Либідь, 1994. 168 с.
11. Краткая энциклопедия символов / за ред. А. Грифенштейн. URL: [http://www.symbolarium.ru/index.php/%D0%9A%D1%80%D0%B0%D1%82%D0%BA%D0%B0%D1%8F\\_%D1%8D%D0%BD%](http://www.symbolarium.ru/index.php/%D0%9A%D1%80%D0%B0%D1%82%D0%BA%D0%B0%D1%8F_%D1%8D%D0%BD%).
12. Кулик А. Г. Лирическая циклизация как особый тип текстопостроения (на материале третьего тома «Лирической трилогии» А. Блока) : автореф. дис. ... канд. филолог. наук : 10.01.08. Тверь, 2007. 20 с.
13. Кэрлот Хуан Эдуардо. Словарь символов. Москва : REFL-book, 1994. 608 с.
14. Маринчак В. Різдва́ний цикл Богдана-Ігоря Антонича в контексті діалогу міфобрядної і релігійної свідомості. *Збірник Харківського Історико-філологічного товариства*. Харків : Око, 1994. Т. 3. С. 57–66.
15. Орлова Т. Я. Особенности литературной циклизации. *Stephanos*. Москва: Изд-во филолог. ф-та МГУ им. Ломоносова. 2016. № 6. С. 66–74.
16. Пономаренко О. Астральна символіка в поезії Б.-І. Антонича (децентралізовані образи світил). *Слово і час*. 2004. № 5. С. 30–37.
17. Пономаренко О. Б. Національний міфосвіт поезії Б.-І. Антонича: аспект художнього образу-символу : автореф. дис. ... канд. філолог. наук : 10.01.01. Київ, 2007. 34 с.
18. Пономаренко О. Б. Міфосвіт поезії Б.-І. Антонича й естетичні традиції Т. Шевченка (аспект художнього образу-символу). Вінниця : Контент-Прим, 2006. 175 с.
19. Росовецький С. Міф про народження і загибель Христа в Україні. *Ритуально-міфологічний підхід до інтерпретації тексту: зб. наук. праць*. Київ : ІЗМН, 1998. С. 10–18.
20. Холл Дж. Словарь сюжетов и символов в искусстве. URL: [https://symbols\\_logos.academic.ru/543/%D0%9F%D0%9B%D0%9E%D0%A2%D0%9D%D0%98%D0%9A](https://symbols_logos.academic.ru/543/%D0%9F%D0%9B%D0%9E%D0%A2%D0%9D%D0%98%D0%9A).
21. Якубчак Н. В. Поетика ліричного циклу Б.-І. Антонича. *Наукові записки НаУКМА*. 2005. Т. 48: Філологічні науки. С. 24–32.

### References

- Antonych, B. I. (2012). *Iybriani tvory*. Kyiv: Smoloskyp [in Ukrainian].
- Baranyuk, K. *Yoan z Dukli – pershyi lvivskiy svyatyj abo frantsyskanskij pokrovitel Lvova*. Retrieved from <http://photo-lviv.in.ua/joan-z-dukli-pershij-lvivskij-svyatyj-abo-frantsyskanskij-pokrovitel-lvova-audio> [in Ukrainian].
- Bibliya abo Svyate Pysmo Staroho ta Novoho Zavitu: povnyy pereklad, zdiysnenyy za oryhinalnymy yevreyskymy, aramiyskymy ta hretskeym tekstamy*. (2007). Vydavnytstvo ottsiv Vasyliyan [in Ukrainian].
- Buryak, O. F. (2001). *Mifolohizm khudozhnoho myslennia Bohdana-Ihora Antonycha ta Ihorya Kalyntsia* (Candidate's thesis). Kirovohrad [in Ukrainian].
- Dmytriv, I. (2012). *Obraz Bohomateri u tvorchosti Bohdana-Ihorya Antonycha*. In *Ridne slovo v etnokulturnomu vymiri* (pp. 282–289). Drohobych: Posvit [in Ukrainian].
- Eliade, M. (2016). *Traktat z istoriyi relihiy* (O. Panich, Trans.). Kyiv: Duh i Litera [in Ukrainian].
- Grefenshteyn, A. (Ed.). *Kratkaya entsiklopediia simbolov*. Retrieved from [http://www.symbolarium.ru/index.php/%D0%9A%D1%80%D0%B0%D1%82%D0%BA%D0%B0%D1%8F\\_%D1%8D%D0%BD%](http://www.symbolarium.ru/index.php/%D0%9A%D1%80%D0%B0%D1%82%D0%BA%D0%B0%D1%8F_%D1%8D%D0%BD%) [in Russian].
- Kachurovskiy, I. (1994). *Fonika*. Kyiv: Lybid [in Ukrainian].
- Kerlot, Kh. (1994). *Slovar simbolov*. Moskva: REFL-bokk [in Russian].
- Kholl, Dzh. *Slovar syuzhetov i simbolov v iskusstve*. Retrieved from [https://symbols\\_logos.academic.ru/543/%D0%9F%D0%9B%D0%9E%D0%A2%D0%9D%D0%98%D0%9A](https://symbols_logos.academic.ru/543/%D0%9F%D0%9B%D0%9E%D0%A2%D0%9D%D0%98%D0%9A) [in Russian].
- Kotsur, V. P., Potapenko, O. I., & Kuybida, V. V. (Eds.). (2015). *Entsyklopedychnyi slovnyk symvoliv kultury Ukrainy*. Korsun-Shevchenkivskiy: FOP Havryshenko [in Ukrainian].
- Kulik, A. G. (2007). *Liricheskaya tsiklizatsiya kak osobyy tip tekstopostroyeniya (na materiale tretyego toma "Liricheskoy trilologii" A. Bloka)*. (Candidate's thesis). Tver [in Russian].
- Marynchak, V. (1994). *Rizdvanyy tsykl Bohdana-Ihorya Antonycha v konteksti dialohu mifobryadnoyi i relihiynoyi svidomosti*. In *Zbirnyk Kharkivskoho Istoryko-filolohichnoho tovarystva* (pp. 57–66). Kharkiv: Oko [in Ukrainian].
- Orlova, T. (2016). *Osobennosti literaturnoy tsiklizatsii*. *Stephanos*, 6, 66–74 [in Russian].
- Ponomarenko, O. (2004). *Astralna symvolika v poeziyi B.-I. Antonycha (detsentralizovani obrazy svityl)*. *Slovo i chas*, 5, 30–37 [in Ukrainian].
- Ponomarenko, O. B. (2006). *Mifosvit poeziyi B.-I. Antonycha v estetychni tradytsiyi T. Shevchenka (aspekt khudozhnoho obrazu-symvolu)*. Vinnytsya: Kontent-Prym [in Ukrainian].
- Ponomarenko, O. B. (2007). *Natsionalnyi mifosvit poeziyi B.-I. Antonycha: aspekt khudozhnoho obrazu-symvolu* (Candidate's thesis). Kyiv [in Ukrainian].

- Rosovetskyi, S. (1998). Mif pro narodzhennia i zahybel Khrysta v Ukraini. In *Rytualno-mifolohichnyy pidkhd do interpretatsiyi tekstu* (pp. 10–18). Kyiv: IZMN [in Ukrainian].
- Vovk, F. K. (2015). *Studiyi z ukrayinskoyi etnografiyi ta antropolohiyi: nova redaktsiya*. Kharkiv: Vydavets Savchuk [in Ukrainian].
- Voytovych, V. M. (2002). *Ukrayinska mifolohia*. Kyiv: Lybid [in Ukrainian].
- Yakubchak, N. V. (2005). Poetyka lirychnoho tsyklu B.-I. Antonycha. *Naukovi zapysky NaUKMA, Filolohichni nauky*, 48, 24–32 [in Ukrainian].

M. Mudrak

### A CYCLE IN A CYCLE: “RIZDVO” AND “KOLIADA” IN THE CONTEXT OF B.-I. ANTONYCH’S “TRY PERSTENI” COLLECTION

*The article analyzes the main symbols, chronotop, and the implicit subtexts of the “Rizdvo” and “Koliada” diptych in the context of the collection as a lyrical cycle. A remarkable feature of the poetry of Bohdan Ihor Antonych is the interaction and interpenetration of heterogenous motifs that unfold in an integral organic text. The deep senses of this text (the diptych in particular) are revealed through its compositional organization as well as through a variety of symbolism and imagery. The article depicts the main motifs and symbols of “Rizdvo” and “Koliada”, which correlate with mythical heritage, Ukrainian folklore, and Christian tradition. Among them are the birth of God, the Virgin, solar and lunar symbolism (the moon, the sun), the seasons (winter, spring), the motif of a road to the Unknown (to the future). The chronotope of this poem is also special, because time – the past and the present – exist in parallel and create a unique time paradigm that is peculiar in its combination of day and night and spring and winter changes.*

*The location of the mini-cycle affect on the general semantics of the cycle, creating new meaning, is traced. It is shown that the leading motifs of “Try persteni” and the diptych are closely related with each other and constitute a unity that is common for a particular type of poetic integrity (a cycle).*

**Keywords:** symbols, chronotope, cycle, context, leading motifs, B.-I. Antonych.

Матеріал надійшов 17.04.2019