

УДК 821.161.2'06-82.09В.Вовк:81'22-11/-13

**ПЕРЕКЛАД З МОВИ ОРНАМЕНТУ НА МОВУ ЛІТЕРАТУРИ
У ЗБІРЦІ ВІРИ ВОВК «МАНДАЛЯ» І «КАЗЦІ ПРО ВЕРШНИКА»****Ірина ЖОДАНІ***Київський національний університет імені Тараса Шевченка,
вул. Володимирська, 64, Київ, Україна 01033*

У статті з допомогою семіотичної методології, виробленої переважно в працях представників тартусько-московської школи семіотики (Ю. Лотмана, Б. Успенського, Б. Гаспарова, Ю. Лекомцева), проаналізовано зв'язки між різнотипними вторинними моделюючими системами, зокрема інтерсеміотичний переклад з мови орнаменту (витинанка) на мову літератури у збірці Віри Вовк "Мандаля" та "Казці про вершника".

Ключові слова: перекодування, переклад, вторинна моделююча система, зображальність, знак, символ.

Актуальність теми дослідження зумовлена необхідністю комплексного теоретичного осмислення проблем інтерсеміотики, оскільки щоразу з'являється все більше творів мистецтва, в основі яких — перекодування образів знакових систем. У зв'язку з цим зростає й інтерес дослідників до цього явища. Одними з останніх у цьому напрямі є монографії О. Рисака, О. Астаф'єва, С. Жили, Д. Наливайка, статті М. Ігнатенка, А. Волкова в «Лексиконі загального та порівняльного літературознавства». Значну увагу приділено цій проблемі й на сторінках сучасних літературознавчих видань («Новое литературное обозрение», «Вопросы литературы»).

Проте досить часто автори подають тільки приклади інтерсеміотичного перекладу, не заглиблюючись у суть самого поняття і не простежуючи його витоки, тому ця проблема залишається відкритою і актуальною. Окрім цього, дослідження інтерсеміотики на українському ґрунті зазвичай закінчується шевченкіаною, а про сучасні її прояви написано дуже мало. Тому звернемося до творчості Віри Вовк, яка увібрала в себе традиції різних культур світу і поєднала їх із суто українським «архаїко-міфічним способом художнього мислення». Звідси і завдання цієї роботи — простежити явище інтерсеміотичного перекладу на прикладі її творів.

Поетична збірка В. Вовк «Мандаля» (1980) та книга «Казка про вершника» (1992) ілюстровані витинанками авторки. Як зазначає А. Пасічний, витинанка — це «художній твір народного декоративно-прикладного мистецтва у вигляді витягої з одно- або багатоколірних аркушів паперу орнаментованої чи сюжетної композиції. Мереживно витягати ножицями (або спеціально загостреним ножем) витинанки є чудовими зразками прорізного паперового декору... За технологічними та художніми особливостями вони поділяються на ажурні (зображення містяться у прорізах) і силуетні (зображення виступає контуром), одинарні (виготовлені з одного аркуша паперу) та складні

(аплікаційні — з кількох аркушів паперу, а тому завжди поліхромні). Останні залежно від прийомів виготовлення бувають накладними (накладають одна на одну «гіркою») та складеними (великомасштабні твори, орнаменти та зображення котрих утворені з окремих елементів, складених поряд один з одним, гармонійно поєднаних між собою в одне ціле). Інколи витинанки наклеювалися на аркуш паперу, тло якого також могло слугувати невід'ємною складовою задуманої автором композиції» [4, с. 29]. Ці твори народного мистецтва стали поширеними в Україні в першій половині ХХ ст., коли в селянському побуті став доступний папір [5, с. 149].

Оскільки витинанки є різновидом декоративно-прикладного мистецтва, вони належать до архітектонічних видів мистецтв, що, за класифікацією М. Кагана, є незображальними. Для них не важливі індивідуальні особливості предмета, основна увага приділена мотиву, який творить ритмічне заповнення всієї поверхні, що декорується. Орнамент витинанки відмовляється від зображальності, використовуючи як мотив абстрактні, геометричні фігури: «У витинанці художній ефект досягається симетричним чергуванням елементів орнаменту, витятих ножицями, вибитих штампом або й просто відщипаних пальцями. Витинання вимагає від автора просторової уяви, здатності передбачити кінцевий наслідок симетричного помноження витятих часток цілої композиції, що її майстер побачить у цілісності тільки по завершенні роботи, розгортаючи аркуш помереженого паперу» [5, с. 149].

Для пояснення процесу перекладу між різними видами мистецтва розглядаємо його як знакову систему (услід за членами тартусько-московської школи семиотики). Оскільки свідомість людини є свідомістю мовною, то всі види надбудованих над свідомістю моделей (і мистецтво зокрема) трактують як вторинну моделюючу систему. Це означає, що будь-який вид мистецтва містить весь комплекс відношень, притаманних лінгвістичним структурам, доповнюючись складнішими конструктивними відношеннями другого ряду. Тому під час перекладу між різними видами мистецтва на перший план виступає проблема перекодування: у вторинних моделюючих системах «еквівалентними... вважають елементи, однозначні до спільного денотата, до всієї семантичної системи і до будь-якого її елемента, що поводять себе однаково в однаковому оточенні і, як наслідок, піддаються взаємній перестановці» [3, с. 60].

Для перекладу між двома зображальними видами мистецтва ми звертаємося до носіїв колективної підсвідомості — архетипів, тому в цьому випадку перекодування є відносно об'єктивним; переклад незображальних знаків складніший, оскільки в його основі — уже не об'єктивні архетипічні образи з тисячолітньою історією, а суто суб'єктивні асоціації та переживання індивіда, що залежать від його життєвого досвіду. У досліджуваних творах В. Вовк відбувається перекодування між вторинними моделюючими системами з різним типом знаків: літературою з її зображальним характером образів та незображальним мистецтвом витинанки (орнаменту). При перекодуванні між певними парами елементів, різними за своєю природою, також встановлюються відповідності, причому один елемент у своїй системі сприймається як еквівалентний іншому в його системі.

Як зазначає М. Каган, «протилежність зображальної і незображальної мов у просторових мистецтвах — як і в мистецтвах часових — є не абсолютною, а відносною; між ними немає непрохідної безодні чи глухої стіни, навпаки, принципи побудови образних знаків, специфічні для однієї і для іншої, виявляються доволі гнучкими, здатними модифікуватися, йти одна одній назустріч і навіть вступати в

прямий контакт, об'єднуючи свої зусилля для створення складних, синтетичних художніх структур. Так, в архітектурі і споріднених мистецтвах архітектонічний спосіб формотворення може виступати в чистому вигляді, без найменшої допомоги зображальних прийомів (що особливо яскраво видно в геометричному орнаменті, в сучасній архітектурі, дизайні), але може і використовувати з тих чи інших причин елементи зображальності — як це маємо... в зображальному орнаменті, що містить рослинні та тваринні мотиви і досить наглядно показує, як відбувається у цій сім'ї «підключення» зображального принципу формотворення до принципу архітектонічного» [2, с. 297—298].

Автор «Морфології мистецтва» наголошує також на тому, що взаємодія образотворчого мистецтва з мистецтвами архітектонічними можлива тільки за умови повного підпорядкування зображальної логіки логіці архітектонічній. Це добре видно на прикладі тератологічного орнаменту, адже в ньому зазвичай поєднуються образи, між якими немає ніякого зв'язку в реальному житті. Крім того, тварин в орнаментальній композиції зображують дуже схематично і спрощено, і співвідносяться вони тут за правилами орнаментального ритму, симетрії та повторюваності, а не їх природної взаємодії. Отже, у витинанках В. Вовк маємо справу не із зображальною мовою, а саме з архітектонічною, яка лиш увібрала в себе тією чи іншою мірою елементи зображальності і переробила їх відповідно до своїх потреб.

Про взаємозв'язки між різнотипними вторинними моделюючими системами літератури й орнаменту пише і Ю. М. Лотман: «Повторення однакових елементів, об'єднаних в одне ціле, створює конструкцію на зразок геометричного орнаменту. Суттєвою відмінністю між конструкціями внутрішньо спеціалізованого ланцюжка (фраза) і внутрішньо не спеціалізованого ланцюжка знаків (орнаменту) буде наявність чи відсутність конструктивно відзначених кінця та початку. З цим пов'язано те, що, якщо в першому випадку довжина фрази значною мірою задає її конструкцію, то в другому — текст має відкритий характер... Повтор одного й того ж елемента приглушує його семантичну значущість... Так відбувається одночасно формалізація самих елементів і семантизація їх формальних зв'язків. Підтвердженням цьому можуть бути численні випадки формалізації орнаментів, перетворення їх із значущих у геометричні» [3, с. 111].

Отже, в одних випадках домінуюча роль в інтерсеміотичному перекладі належить архітектонічним мистецтвам, в інших — зображальним, ще в інших — вони наближаються до певної рівноваги, як у досліджуваних книгах В. Вовк.

У збірці «Мандала» письменниця не просто ілюструє свої поезії витинанками, а поєднує цей вид мистецтва із буддистською символікою мандали, яка є своєрідною моделлю світобудови, так званою «картою космосу», де об'єктом моделювання є сакральні елементи всесвіту. «Мандала (у перекладі з санскр. круг, колесо, диск) — концентрична діаграма, яка складається зі складних візерунків та різноманітних іконографічних зображень... Основна фігура мандали — круг, вписаний у квадрат. Квадрат орієнтований за сторонами світу і розмальований відповідними кольорами (північ — зелений, схід — білий, південь — жовтий, захід — червоний, центр — голубий). Посередині кожної зі сторін квадрата знаходяться Т-подібні ворота. У квадрат зазвичай вписаний восьмипелюстковий лотос, у центрі якого зображений предмет поклоніння — божество, його атрибут або символ. Найчастіше це будди або предмети, пов'язані з ними.

Мандала символізує повернення душі до свого ядра. Її зовнішній круг — це стіна “вогню” або метафізичне знання, що спалює невідання, незнання. Наступний, діамантовий круг — це просвітління або набуття незмінного знання. Божества, що зображені навпроти кожних “воріт”, уособлюють несвідоме; вони заважають розумінню. Наступний рівень представлений поясом з пелюстків лотоса — символу “духовного відродження”. Центр мандала — це престол божества або космічна зона, де відбувається остаточна духовна інтеграція» [7, с. 32—33].

Мандала Віри Вовк мають багато спільного з класичними буддистськими мандалами, але є і певні відмінності, зумовлені, ймовірно, українським народним світоглядом, а також особливостями техніки витинанки. В авторки мандала також являють собою круг, вписаний у квадрат, до того ж на більшості з них він подвоєний або й потроєний (наприклад, «Чорна мантіля», «Папороть», «Колесо щастя» тощо). Через технологічні особливості витинанки Віра Вовк відмовляється від Т-подібних воріт, зате переважна більшість її мандал зберігає зображення восьмипелюсткового лотоса. Хоча у багатьох випадках це може бути і не лотос, але принципу восьми «пелюсток» вона дотримується майже скрізь. Щоправда на багатьох зображеннях ці «пелюстки» різні. Зазвичай візерунки чергуються по колу через один. На деяких мандалах, як от «Рожевий будяк», принцип восьми пелюсток поширюється і на внутрішнє, і на зовнішнє кола.

Дещо відмінний вид мандала описує В. М. Рошаль: «Згідно з космогонічними уявленнями, зовнішній круг мандала є межею всесвітньої цілісності, окреслює її межі в проекції просторово-часового обмеження. Внутрішня структура мандала нерідко зображується у вигляді дванадцяти символічних елементів... Сторони квадрата, вписаного в зовнішній круг, моделюють, зазвичай, основні напрями просторових координат всесвіту. Вписаний у квадрат внутрішній восьмипелюстковий круг — янтра — уособлює жіноче начало, всередині якого можна знайти ваджру (буквально «діамантовий жезл», скіпетр. — *І. Ж.*) — символ чоловічого начала» [8, с. 543—544]. Як бачимо, структура цієї мандала трохи відмінна: якщо в першому випадку у квадраті було зображення одного або двох кіл, то тут — їх чергування: коло — квадрат — коло. В. Вовк дотримується першого варіанта мандала.

Перший вірш у збірці з одноіменною назвою «Мандала» досить точно передає суть цього поняття:

Тисячойменний спорудив
своєю премудрістю
на принципі ладу
велетенську мандалю.

Як зазначає В. Адамчик, мандала і справді «долає непорядковане та відносне і стверджує порядок та абсолют. Вона характеризується орієнтацією на центр; останній не зображається графічно, але задається за допомогою концентрації фігур» [6, с. 108].

Передує цій поезії мандала «Гриби й лілеї». Зовнішній круг мандала утворюють зображення грибів, а внутрішній — вісім лілей. Водяна лілія ж уподібнюється до лотоса, який у буддизмі асоціюється з початком світу, що був «золотим лотосом». Сам же лотос є символом творчої сили, чистоти, духовного просвітлення [6, с. 101—103]. І це точно відповідає призначенню мандала: «Адепт у ході медитації або ритуалу поміщає себе в центр мандала й очікує пришествя божества, яке з'явиться на його поклик» [6, с. 109]. Гриби ж на противагу лілії наділені демонічними властивостями,

співвідносяться з потойбічним світом, можуть бути притулком диявола, відбирати у людей силу і здоров'я [1, с. 118]. Тому вони утворюють зовнішній круг, а в центрі розміщені як опозиція лілії. Важливою тут є і символіка кольорів, адже грибам відповідає чорний (демонічний), а ліліям — зелений колір (життя). Цікаво, що обом цим образам притаманна також еротична символіка: гриб виступає як фалічний символ [6, с. 38], а лотос співвідноситься з йоні — жіночим дітородним органом [6, с. 103]. В такий спосіб В. Вовк за допомогою української символіки передає у мандалі той самий принцип поєднання чоловічого й жіночого начала. Тільки якщо на позначення жіночого начала, як і в буддизмі, залишається «українізований» лотос (лілія), то індійський ваджа (скіпетр) вона замінює українським символом — грибом.

Більшість символів за своєю природою амбівалентні і від того, який із варіантів читач вибере для розшифрування коду, залежить і потрактування твору. Наприклад, у витинанці-мандалі Віри Вовк «Гриби й лілеї» є два рівні трактування твору. З одного боку, лотос (лілія) є символом творчої сили, чистоти, духовного просвітлення, а гриби наділяються демонічними властивостями, співвідносяться з потойбічним світом. З другого — їм обом притаманна еротична символіка: гриб постає фалічним символом, а лотос співвідноситься з йоні — жіночим дітородним органом. Отже, один і той же твір може мати два і навіть більше однаково правильних трактувань. А це, на думку Ю. Лотмана, свідчить про високу художню якість твору мистецтва: «Художній текст можна розглядати як текст багатократно закодований... Все нові і нові коди читацьких усвідомлень виявляють у тексті нові семантичні пласти. Чим більше таких трактувань, тим глибше специфічне художнє значення тексту і тим довше його життя. Текст, що передбачає обмежену кількість потрактувань, наближається до нехудожнього і втрачає специфічне художнє довголіття» [3, с. 78—90].

У вірші «Свята корова» авторка зображує імітацію святості в образі корови і протиставляє її справжній святості:

Свята корова
стала в брамі святині,
рогами прошила вічність,
вся обвішана привілеями.
Паломник навколішках
не чув, як за плетивом брами
плакав непізнаний Бог.

В Індії корова і справді є священною твариною, але В. Вовк наділяє її «напускною» святістю. Авторка розкриває зміст твору через символіку мандалі «Повня місяця в вікні», яка відповідає цій поезії. Корова «символізує Місяць і небо, оскільки її роги нагадують півмісяць, її молоко асоціюється з Молочним шляхом. Голови богинь Місяця у різних культурах прикрашені рогами корови» [8, с. 864]. Майже в усіх традиціях роги символізують силу та владу [6, с. 169], які намагається зобразити «свята корова». Але саме через порівняння з місяцем стає зрозумілим, що це тільки показна імітація святості: місяць є уособленням пасивного начала (як і корова), оскільки, не маючи власного світла, відбиває сонячне. Він часто є об'єктом культу, проте, на відміну від сонця, зазвичай не вважається могутнім божеством і рідко пов'язаний з верховним богом. У космогонічній схемі його розміщують нижче від небес і сонця [6, с. 104—105]. Отже, свята корова тільки відображає святість справжнього Бога, як і місяць — світло сонця.

Мандала «Чорна мантіль'я», яка зображує покривало з мережива або шовку для накривання голови й плечей в іспанок, доповнює вірш «Покрова», де Покрова накриває своїм волоссям мале негренья з передмістя. В українській міфології Покрова вважається сестрою богині Мокоші і 14 жовтня вкриває на зиму землю, щоб та відпочивала: Покрова накриває траву листям, землю снігом, воду льодом, а дівчат — шлюбним вінцем, бо вважається покровителькою шлюбів. Але в цьому творі під Покровою мають на увазі Пресвяту Богородицю, що уособлює турботу про ближнього, милосердя та інші християнські чесноти [1, с. 379].

Мандала «Папороть» (папороть — символ самотності, щирості, смиренності та покори [8, с. 771]) доповнює вірш «Сльози», де індіанка навчає дитину саме цих чеснот: плакати за себе не можна, бо людина повинна миритися зі своєю долею, а плакати за інших означає проявляти співпереживання, щирість, турботу про ближнього, тому такі сльози потрібні, як дощ на посуху, в той час як сльози за себе прирівнюються до руйнівної сили потопу і повені:

Індіанка вчила дитину плакати:

«Сльози за себе —
потоп і повінь.
Сльози за других —
дощ на посуху».

У вірші «Грішниця» йдеться про грішницю, яку біжать каменувати праведні, але, повні святого гніву, вони «позападали по коліна в землю», а коли прибігли:

Уздріли перед собою
грішницю, що стояла в повітрі
прозоріша, ніж пелюстка черешні.

Про святість «грішниці» свідчить її воскресіння, світлий образ та можливість стояти в повітрі, що дуже нагадує воскресіння Христа. Її праведний спосіб життя відображає і мандала «Троянди й терня», адже у християнстві троянда виступає символом чистоти й святості, а терновий вінок — алюзією мучеництва. Окрім того, на мандалі зображені *червоні* троянди, які символізують кров Христа, пролиту ним на хресті [6, с. 170]. А в архітектонічних мистецтвах колір часто постає комунікативним засобом (знаком, що містить інформацію), який може «розповісти» більше, ніж сам твір мистецтва.

Отже, у збірці «Мандаля» В. Вовк поєднує українське мистецтво витинанки з буддистською формою мандали, яка сприяє концентрації і використовується в процесі медитації, та словесним мистецтвом, подаючи до кожної мандали віршовану «афористичну мініатюру зі східним забарвленням». Але авторка ні у віршах, ні в мандалах не обмежується буддистською символікою, а досить вдало поєднує її з українською міфологією, залишаючи денотат незмінним, а сам знак міняючи на український відповідник.

У книзі «Казка про вершника» словесним образам також відповідають знаки на витинанках. Причому образи до частини «Вершник і криниця» подано в українському варіанті, до частини «Вершник і озеро» — в португальському, до частини «Вершник і гора» — в німецькому. Цікаво, що в цій книзі відповідність між витинанкою і текстом уже не на рівні денотата, а самого знака, тобто образ тут зазвичай

не змінюється. Із розповіді криниці ми дізнаємося, що витинанка «Дівчатка з кісками» символізує невинність, «Лицарі озброєні по зуби» — жорстокість, а «Троянда», ймовірно, — душу вершника, його надію та тривогу.

Отже, витинанки у книгах «Мандаля» та «Казка про вершника» досить відмінні й виконують різні функції: якщо у першій книзі вони становлять, по суті, одне ціле з медитативною поезією і досить часто символіка мандали допомагає зрозуміти зміст словесної частини, виявляючи при цьому певну приховану синонімію на рівні денотата, то в другій — вони швидше виконують роль звичайних ілюстрацій, тільки в поодиноких випадках додаючи до твору якісь нові нюанси значень (як у випадку з витинанкою «Троянда»).

У збірці «Мандаля» та книзі «Казка про вершника» В. Вовк перекладає аніконічні знаки декоративно-прикладного мистецтва витинанки на образи літератури трьома способами: через символіку назви витинанки-мандали, її кольорів та окремих елементів, що творять візерунок орнаменту.

Для творчості В. Вовк характерний синтез традицій різних культур світу і суто українського способу художнього бачення. Уже поєднання українського мистецтва витинанки із формою буддистської мандали, яка являє собою своєрідну модель світобудови, привносить в обидва жанри елемент новизни. Зокрема, через технологічні особливості виготовлення витинанки авторка відмовляється від Т-подібних воріт у класичній мандалі, але доповнює її символіку: крім традиційного восьмипелюсткового лотоса, В. Вовк зображує восьмипелюстковий вітряк, будяк, мак, соняшне колесо, шипшину, що дає можливість розширити символіку мандали і збільшити кількість варіацій.

-
1. *Войтович В.* Українська міфологія. 2-ге вид., стереотип. — К.: Либідь, 2005. — 664 с.
 2. *Каган М. С.* Морфология искусства: Историко-теоретическое исследование внутреннего строения мира искусств. — Л.: Искусство, 1972. — 440 с.
 3. *Лотман Ю. М.* Структура художественного текста. — М.: Искусство, 1970. — 384 с.
 4. *Пасічний А. М.* Образотворче мистецтво: Словник-довідник. — Тернопіль: Навчальна книга — Богдан, 2003. — 216 с.
 5. *Селівачов М.* Лексикон української орнаментики (іконографія, номінація, стилістика, типологія). — К.: Редакція вісника «АНТ»; Ніжин: Аспект-Поліграф, 2005. — 400 с.
 6. Словарь символов и знаков / Авт.-сост. В. В. Адамчик. — М.: АСТ; Мн.: Харвест, 2006. — 240 с.
 7. *Шейнина Е. Я.* Энциклопедия символов. — М.: АСТ; Харьков: Торсинг, 2003. — 591 с.
 8. Энциклопедия символов / Сост. В. М. Рошаль. — М.: АСТ; СПб.: Сова, 2005. — 1007 с.

**TRANSLATION FROM THE LANGUAGE OF ORNAMENT
INTO THE LANGUAGE OF LITERATURE IN THE BOOKS
BY VIRA VOVK "MANDALA" AND "TALE ABOUT THE HORSEMAN"**

Iryna ZHODANI

*Taras Shevchenko National University of Kyiv,
64, Volodymyrs'ka St., Kyiv, Ukraine 01033*

The paper deals with analysis of the relations between polytypic secondary modeling systems, namely the intersemiotic translation from the language of ornament into one of literature in the books by Vira Vovk "Mandala" and "Tale About the Horseman". The analysis is carried out by means of semiotic methods, elaborated in the works by representatives of the semiotic school of Tartu and Moscow (Yuriy Lotman, Borys Uspenskyi, Borys Gasparov and Yuriy Lekomtsev).

Key words: overcoding, translation, secondary modeling system, figurativeness, sign, symbol.

**ПЕРЕВОД С ЯЗЫКА ОРНАМЕНТА НА ЯЗЫК ЛИТЕРАТУРЫ В
СБОРНИКЕ ВЕРЫ ВОВК «МАНДАЛА» И «СКАЗКЕ О ВСАДНИКЕ»**

Ирина ЖОДАНИ

*Киевский национальный университет имени Тараса Шевченко,
ул. Владимирская, 64, Киев, Украина 01033*

В статье с помощью методологии семиотики, разработанной преимущественно в трудах тартуско-московской школы семиотики (Ю. Лотмана, Б. Успенского, Б. Гаспарова, Ю. Лекомцева), проанализированы связи между разнотипными вторичными моделирующими системами, в частности интерсемиотический перевод с языка орнамента (вытынанка) на язык литературы в сборнике Веры Вовк «Мандала» и «Сказке о всаднике».

Ключевые слова: перекодирование, перевод, вторичная моделирующая система, изображаемость, знак, символ.

Стаття надійшла до редколегії 15.01.2007

Після редагування 07.04.2008

Прийнята до друку 08.05.2008