МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ

НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ «КИЄВО-МОГИЛЯНСЬКА АКАДЕМІЯ»

Факультет гуманітарних наук

Кафедра літературознавства

Магістерська робота

освітньо-науковий ступінь – магістр

РИТУАЛЬНІ ІНТЕНЦІЇ ПОЕТИЧНОГО ТЕКСТУ ВІРИ ВОВК (НА МАТЕРІАЛІ ЗБІРОК «МЕАНДРИ» ТА «МАНДАЛЯ»)

Виконала: студентка 2-го року навчання спеціальності - 035.01Філологія (українська мова та література); освітньо-наукової програми: *Теорія, історія літератури та компаративістика*

Балашова Катерина Павлівна

Керівник: Кісельова Л. О.,
доцент, кандидат філологічних наук

Рецензент: Борисюк І.В., доцент
кандидат філологічних наук

Магістерська робота захищена

з оцінкою «_____»

Секретар ЕК _____

«_____» _____ 2022 р.

Київ – 2022

ЗМІСТ

ВСТУП ..... ……3

РОЗДІЛ 1. ПОСТАТЬ ВІРИ ВОВК ТА РИТУАЛЬНА ТЕЛЕОЛОГІЯ ЇЇ ТВОРІВ У КУЛЬТУРНО-ІСТОРИЧНОМУ КОНТЕКСТІ ДОБИ ……6

1.1. Віра Вовк як «найполіморфніший талант серед новітніх українських поетів» (І. Фізер) ..... ……6

1.2. Передумови виникнення ритуальних інтенцій у її творах. ..... ……10

1.3. Основні засоби ритуалізації поетичних текстів. 15

Висновки до першого розділу 18

РОЗДІЛ 2. РИТУАЛЬНО-МІФОЛОГІЧНИЙ СУБСТРАТ ЗБІРОК ВІРИ ВОВК «МЕАНДРИ» ТА «МАНДАЛЯ» 20

2.1. Символіка назв, композиції та паратексту. 20

2.2. Об'єднувальні ключові мотиви обох збірок. 27

Висновки до другого розділу 31

РОЗДІЛ 3. САКРАЛЬНА СИМВОЛІКА ТА РИТУАЛЬНІ ІНТЕНЦІЇ В «МЕАНДРАХ» і «МАНДАЛІ» 33

3.1. Ритуальна телеологія збірок. 33

3.2. Символічні значення основних образів 39

3.3. Масштабний Всесвіт та подолання «загубленості» в ньому людини..45

3.4. Локалізація та упорядкування Всесвіту у збірці «Мандаля». 52

Висновки до третього розділу 57

ВИСНОВКИ 59

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ 63

ДОДАТОК 67

ВСТУП

Український літературний дискурс протягом останніх років усе більше розширюється за рахунок залучення спадщини письменників закордонної діаспори. Однією з активно досліджуваних наразі є творчість поетів Нью-Йоркської групи, як-от Богдана Рубчака, Юрія Тарнавського, Емми Андієвської, Богдана Бойчука. Часто згадувана у їх контексті, Віра Вовк (1926 р.) досі лишається недостатньо вивченою, особливо в царині неоміфологічної поезії ХХ століття. Письменниця ж протягом життя активно поширювала українську літературу за кордоном, зокрема в Бразилії, писала рідною мовою і творила у різних літературних жанрах, а її поетичний доробок є винятковим взірцем міфологічної думки та реалізації ритуальних інтенцій у поетичному тексті. Втім Віра Вовк досі частково перебуває на маргінесах нашого літературознавчого дискурсу не тільки через фізичну віддаленість, але й через складний герметизм поезії. Михайлина Коцюбинська відмічає, що «її письмо не однолінійне, не «одноклітинне». Завжди – глибока «підводна» частина айсберга, якесь подвійне дно, виразна асоціативна аура, смисловий підтекст» [17, с. 23]. Її складний індивідуальний стиль пропонує широке поле для наукових розвідок і засвідчує розмаїте поєднання української міфологічної символіки та сюжетики з матеріалом інших культур. У 2003 році видавництво «Родовід» опублікувало найповніше на сьогодні зібрання прозових, поетичних, драматичних творів і мемуарів Віри Вовк, що є визначним моментом у взаєминах авторки з українським літературним дискурсом. Систематизований та анотований доробок уможливлює загальний погляд і комплексне вивчення творчості письменниці. При цьому бракує більш детального аналізу його певних аспектів, уваги до окремих текстів, зовнішніх і внутрішніх зв’язків між ними.

Актуальність дослідження. До творчості письменниці охоче зверталися її сучасники: Б. Рубчак, Л. Залеська-Онишкевич, В. Шевчук, І. Фізер, О. Астаф'єв, М. Коцюбинська, І. Дзюба та інші. Наразі українські літературознавці аналізують різні аспекти її стилю, художнього світу й концептосфери: Ю. Григорчук розкриває сакральний аспект на матеріалі прози, Т. Карабович досліджує мотив ностальгії у контексті міфопоетики Нью-Йоркської групи, О. Смольницька розглядає поетичні, прозові й драматичні твори у річищі міфокритики. Архетипам і метаобразності у поезії Віри Вовк присвячені розвідки С. Ожарівської.

Наша робота зосереджена на поетичному текстові поетки і вперше — на його ритуальних інтенціях. У цьому плані особливо цікавими й досі належним чином не дослідженими є збірки Віри Вовк «Меандри» та «Мандаля». У дослідженні ми обґрунтовуємо, що завдяки спільним ритуальним інтенціям є підстави розглядати ці книги як поетичний диптих і рецептивний цикл. Також обстоюється глибинний зв'язок поетики збірок із поняттями міфу й ритуалу, що й зумовлює телеологію досліджуваного художнього простору. Необхідно врахувати і біографічний, і загальний культурний контексти створення збірок, їх тематичний зв'язок та особливе поєднання вербального й невербального пластів. У контексті ритуальної телеології збірок ми розглянемо мовну поліморфність, синестезію тексту й органічне поєднання гетерогенної символіки з питомою українською.

Отже, **мета дослідження —** виявити, проаналізувати та осмислити ритуальні інтенції поетичного тексту Віри Вовк на матеріалі текстів збірок «Меандри» та «Мандаля».

Завдання, поставлені відповідно до мети:

1. окреслити найхарактерніші риси творчої особистості Віри Вовк та визначити передумови виникнення ритуальних інтенцій у її творах;

2. обґрунтувати інтерпретацію книжок «Меандри» та «Мандаля» як рецептивного циклу на основі аналізу міжтекстових зв'язків;

3. виявити ритуально-міфологічний субстрат збірок «Меандри» та «Мандаля», проаналізувати ключові мотиви у їхньому взаємозв'язку як оприявнення ритуальних інтенцій тексту;

4. дешифрувати сакральну символіку на різних рівнях художньої структури диптиху у відповідності до його ритуальної телеології.

Об'єктом дослідження є художній світ Віри Вовк, зокрема весь корпус її поетичних текстів.

Предметом дослідження є поетичні збірки «Меандри» та «Мандаля» як рецептивний цикл з ритуальною телеологією.

Методи дослідження. Роботу виконано за допомогою біографічного, герменевтичного, ритуально-міфологічного методів; також застосовано інтертекстуальний та інтермедіальний аналізи тексту.

Методологічною основою є праці з ритуально-міфологічного аналізу художніх текстів (В. Топоров, М. Євзлін, Є. Мелетинський, І. Борисюк, Ю. Григорчук, Б. Рубчак, М. Коцюбинська, Т. Карабович), психоаналізу (К. Ґ. Юнґ), антропології (В. Тернер), структуралізму (К. Леві-Строс), інтерсеміотики (І. Жодані), теорії паратексту (Ж. Женетт).

Структура дослідження. Робота складається зі вступу, трьох основних розділів з висновками до кожного з них, заключними висновками, списку використаних джерел та додатку, що містить ілюстративний матеріал. Загальний обсяг тексту – 66 сторінок.

РОЗДІЛ 1.
ПОСТАТЬ ВІРИ ВОВК ТА РИТУАЛЬНА ТЕЛЕОЛОГІЯ ЇЇ ТВОРІВ У КУЛЬТУРНО-ІСТОРИЧНОМУ КОНТЕКСТІ ДОБИ

1.1. Віра Вовк як «найполіморфніший талант серед новітніх українських поетів» (І. Фізер)

Віра Остапівна Вовк (повне ім'я: Віра Лідія Катерина Селянська) народилася 2 січня 1926 року в місті Борислав у Львівській області. З раннього віку мандри стали невід'ємною частиною її життя: перші роки минули у Празі, потім сім'я Селянських повернулася в Україну й певний час жила в містечку (наразі селищі) Кути на Гуцульщині. У 1938 році вона розпочала навчання в Українській жіночій гімназії «Рідна школа», проте вже наступного року вся сім'я була вимушена емігрувати до Німеччини, в Дрезден. Там вона разом зі своєю подругою та посестрою Зоєю Лісовською закінчила школу для дівчат ім. Клари Шуман, проте втратила «матуральне свідоцтво» під час бомбардування Дрездена у 1945 році, внаслідок якого загинув і її батько, хірург Остап Селянський. Разом із матір'ю Стефанією Вірі Вовк довелося тікати до Тюбінґену, де вона майже дивом вступила до університету, здобувши єдину стипендію. Там вона займалася германськими й слов'янськими студіями, а також вивчала музикологію, почала працювати над докторською роботою. Втім, у 1949 році сім'я знов опинилася у скрутному становищі, адже втратила помешкання в домі ректора університету, Теодора Штайнбюхеля, у зв'язку з його неочікуваною смертю. Тоді, за поради їхнього друга, вони вирішили ризикнути й емігрувати до Бразилії. Призвичаєння до життя в абсолютно невідомій країні минало дуже важко: «Дві самотні жінки, без сторонньої помочі, без грошей і без найпотребніших життєвих дрібниць, почали здобувати новий континент.» [5, с. 23]. Проте, завдяки несподіваній допомозі з боку отця Педра Ґалсича, Віра Вовк отримала можливість доопрацювати й захистити свою докторську працю в Католицькому університеті Ріо-де-Жанейро. Сама Віра Вовк пише про це так: «після численних ходів між Міністерством і

Університетом, справу позитивно полагоджено, і після двогодинного майже монологу про структуру «Парціваля» Вольфрама фон Ешенбаха я отримала ступінь доктора, а скоро опісля місце викладача німецької літератури в Університеті Святої Урсулі, де працювала тридцять років» [5, с. 25]. У такий спосіб їй вдалося досягти певної стабільності, що уможливила її подальшу надзвичайно активну творчу й наукову діяльність. [10, с. 40-50].

Віра Вовк є не тільки поеткою, але й драматургинею, перекладачкою, професоркою, літературознавицею (вивчала порівняльне літературознавство в Мюнхенському університеті, 1956–1957 рр. та університеті Колумбія в Нью-Йорку, 1965 р.). Крім того, вона входить до складу членів ПЕН-Клубів Бразилії та України. Її бурхлива діяльність поєднувала всі напрями й зацікавлення, формуючи єдиний творчий всесвіт.

У центрі ж мистецького простору і шукань завжди перебуває Україна. Віра Вовк безліч разів відтворює дитячі спогади про природу, мову й культуру свого краю: у її художній системі всі інші елементи обертаються навколо українського сонця. Головною метою її життя й діяльності було збереження й культивування української культури, що вона вважала основним завданням діаспори. На одному зі своїх літературних вечорів у Києві поетка висловилася так: «...дякую всім, хто зберігає нашу дорогу дідизну, так як і я старатимуся і як навіть неукраїнські друзі заступаються за неї і посвячують їй своє життя, і вона вже діє живим складником різних континентів. *Якщо вона почне повертатися до рідного краю, збагачена в простір і зустріч з іншими культурами, — еміграція виконала своє завдання і не зрадила материка*» [8, с. 175] (курсив – наш). «Зрада материка» – забуття власного коріння – означало духовну й національну смерть: «А все-таки ми намагалися серед чужих океанів зберегти свій рідний острів, щоб історія не сказала про нас як про інків чи ацтеків: «Тут жили колись українці, що їх мова вимерла» [8, с. 174].

Культурному занепадові вона запобігала за допомогою власної україномовної творчості, а також перекладанням. Крім перекладів європейської літератури української мовою (часто у співпраці з іншими колегами,

Вольфрамом Бургардтом, Григорієм Кочуром, Олегом Зуєвським), вона активно долучалася до поширення вітчизняної творчості, перекладаючи її на португальську й німецьку. Їй належать дві перекладацькі серії: «Вертеп», присвячена літературі XIX століття (до неї ввійшли зокрема Григорій Сковорода, Тарас Шевченко, Іван Франко, Василь Стефаник, Михайло Коцюбинський, Богдан-Ігор Антонич), і «Писанка» з творами поетів XX століття (Василь Голобородько, Іван Драч, Микола Воробйов, Микола Вінграновський, Ірина Жиленко). До того ж Віра Вовк уклала кілька антологій української поезії португальською мовою: «Antologia Da Literatura Ucrainiana» (1959), «Girassol, Antologia da Moderna Poesia Ucrainiana» (1966), «Viburno Rubro, Antologia da Literatura Ucrainiana deade seus princípíos até 1950» (1977). Також зібрала твори Нью-Йоркської групи в окремій антології «O Grupo de Nova York: Colméia» (1993). З огляду на велетенські об'єми індивідуального у перекладацького доробку письменниці Богдан Рубчак у 1981 зауважує, що «треба починати думати про нашу громадську відповідальність перед Вірою Вовк, як діячем на ділянці української культури» [26, с. 32]. Сама ж мисткиня вказує на спорідненість своєї популяризаторської справи з намірами шістдесятників і загалом українських культурних діячів в межах України й поза ними: «Нас усіх єднала ідея поставити українську культуру, зокрема літературу, на світовий позем» [8, с. 297].

Справжнім своїм хистом Віра Вовк вважала письменницький і врешті зосередилася саме на ньому. Всі автори статей та розвідок про поетку відмічають різнобарвність і багатогранність її особистої творчості. У статті «Різні світи Віри Вовк» Лариса Залеська-Онишкевич вказує на «рівночасно і загальний напрям, і поодинокі аспекти її світу чи світів» [13, с.16] Різні епохи, від античної до модерної, відображені в поезії Віри Вовк, і кожна з них взаємодіє з українською символікою, що природно зживається з будь-якою умовно екзотичною, начебто неблизькою їй культурою. Наприклад, у циклі «Negro Spirituals» зі збірки «Каппа Хреста» український вірш всотує в себе фрагменти спіритуальних афроамериканських пісень, образи бразильських

фавелей та українських міст:

Goin' to meet my lovin' Savior

Down to the riverside,

На білій ріні Йордану, Дніпра, Міссісіпі.

[6, с. 233]

Сама поетка вважає це природним: «вважаю, що пишучи про Бразилію, Мехіко, Північну Америку, Грецію чи Італію, поширюю тим самим границі України» [6, с. 396]. Визнає вона і право митця на свободу, вічний рух і змінність, адже від римованої поезії, сонетної форми переходить до верлібру, а від насиченої образами лірики й розлогої форми еволюціонує до «суворої, майже чернечої прісності». Проте «це тимчасом. Завтра може бути інакше» [6, с. 396]. Дозвіл на постійний розвиток і відторгнення закостенілої форми зумовлюють живість стилю й думки письменниці, знімають будь-які рамки. Дух експериментальності породжує унікальний творчий доробок; навіть авторський макет книги стає справжньою маніфестацією з'єднаних граней світу, комбінацією поетичних текстів із візуальним супроводом та перекладами різними мовами. Плинність форм і невимушене поєднання різних мистецтв є тією граціозною глибиною, якою захоплюється в одному зі своїх листів до Віри Вовк Василь Стус: «Я щиро заздрю Вашій чистоті, Вашій граціозній вглибленості (признаюся: глибина — це єдиний для мене критерій художності; як на мене, вартість вірша визначається на терезах — чим більше важить, тим кращий)» [18, с. 35].

Її мовний стиль підкреслено індивідуальний, пересипаний живими галицькими діалектизмами й елементами книжного стилю, а художня система, розімкнена для всіх культур, водночас має чіткий центр, через призму якого проходять нові образи, – українськість, усвідомлення своєї національної та духовної приналежності. Тож хоча доробок Віри Вовк часто розглядають у контексті Нью-Йоркської групи, через свою осібність поетка не вважала себе справжньою її частиною, а в інтерв'ю з Іваном Фізером зауважила, що була членом лише умовно. «Колись я навіть жартома сказала, що я — група Ріо-де-

Женейро з філіялом у Нью-Йорку. Латино-американська тематика (Перу, Мехіко, Ґватемаля, а особливо Бразилія) напевно мали на мене більший вплив, аніж північний континент» [36, с. 14].

1.2. Передумови виникнення ритуальних інтенцій у її творах

Творчість Віри Вовк формувалася в еміграції, і це вплинуло на спрямування основних векторів: експериментальність, залучення елементів різних художніх систем, внутрішня зосередженість на особистій взаємодії зі світом крізь призму власних цінностей та національної ідентичності. Ці загальні особливості притаманні й іншим поетам діаспори, зокрема Нью-Йоркської групи, з членами якої вона підтримувала контакти та публікувала поетичні, короткі прозові й драматичні тексти у щомісячнику «Сучасність». Польсько-український літературознавець Тадей Карабович характеризує «таврований ностальгією» духовний світ поетів-емігрантів літературного угрупування як підпорядкований «правилам інтровертності, тобто обережності до нового світу, до знайомств та до нових місць» [16, с. 245]. Перші кілька збірок Віри Вовк («Юність», «Зоря провідна») так само пронизані ностальгією за втраченим домом: «Хіба ж мені коли забути / Той дім ясний, рясний горіх» [6, с. 43], яка сусідить із провиною перед краєм, що довелося покинути: «О, Черемоше, ти не лай, / Я плачу, сльози черешневі...» [6, с. 70]. Надалі ж завдяки зближенню поетки з природою та культурою чужої країни — про що свідчать наступні поетичні збірки «Елегії» та «Чорні акації» — ностальгія поступається синтезу образів, барвистим художнім переплетінням українських сюжетів і символіки з бразилійськими. Завдяки цьому її творчий горизонт розширюється, не обмежуючись лише оберіганням власних спогадів і болю, – ностальгія не затьмарювала «поля зору ліричного суб'єкта, але відкривала його на весь світ, на універсальні та нескінченні істини» [16, с. 246].

Провідним інструментом пошуків цих універсальних істин, а також осмислення втрати свого «дому ясного» й концептуалізації власного життєвого шляху для всіх членів Нью-Йоркського гуртка стає ***міф***. Спільні для всіх поетів

групи міфи ініціації, вигнання й повернення, витворення авторських міфів і символічних біографій свідчили про постання «міфічної ментальної єдності», за висловом Т. Карабовича. Ця тенденція органічно вписується в загальний культурний, а особливо літературний процес XX століття, добу відродженого зацікавлення первісними міфологіями та космогоніями. Міфокритика активно розвивається в літературознавстві протягом цього часу, починаючи з ґрунтовного дослідження магії та релігії «Золота гілка» («Золота галузка») Джеймса Фрезера (1890), а пізніше поділяється на міфічний і архетипний підходи. Потребу XX століття в міфологізації та реміфологізації можна пояснити ситуацією в соціальній, філософській і культурній сферах: криза, розчарування в концепції прогресу, цивілізації та індустріалізації підважували й підточували впевненість людини у власному існуванні, а струси двох світових воєн підживили есхатологічне світосприйняття, загострили колективне відчуття загубленості, відчуженості й потребу переглянути самі засади буття й суспільства. Крім того, усвідомлення хиткості цих засад спонукало до думки про наявність масштабніших сил хаосу й порядку, вічних процесів, що керують історією людства. Міф виявився найбільш плідною формою вираження суспільних тривог і передчуттів, засобом оприявнення хаосу та спробою наново впорядкувати простір. Є. Мелетинський в «Поетиці міфу» пише, що, попри фантастичність міфологічних образів, вони відображають широкий спектр соціальних і природних явищ, адже всі важливі елементи світу потребують пояснення, історії, вкорінення в міфі [23, с. 170]. За своєю природою він покликаний не тільки задовільнити допитливість людини, але й упорядкувати, встановити гармонію, тому саме в ньому знаходимо первісні спроби сформувати філософію життя. Крім того, головною функцією міфу (і ритуалу) є введення індивідуума в суспільство, включення його в космічні процеси, життєві цикли племені й природи. Завдяки цим властивостям міфологізація та реміфологізація вийшли за рамки суто художнього чи філософського принципів. За Є. Мелетинським, в основі бурхливого процесу реміфологізації в Європі після 1910-х років лежить не романтизація чи апологетика міфу, а «по-перше,

визнання міфу вічно живим початком, що виконує практичну функцію й у сучасному суспільстві, по-друге, *виокремлення в самому міфі його зв'язку з ритуалом* і концепції вічного повторення й особливо, по-третє, максимальне наближення чи навіть *ототожнення міфу й ритуалу* з ідеологією та психологією, а також *із мистецтвом*» [23, с. 28] (курсив – наш). А отже, міф став основою світовідчуття людини XX століття, її реальністю: «міфічне буття — реальне буття» [21, с. 57].

В подібних історично-культурних умовах відбувалася міфологізація й реміфологізація зокрема в українській літературі. Міфологічні моделі присутні в літературі неокласиків 20-х років, згодом актуалізувалися в поезії шістдесятників. Далі міфоритуальна парадигма найбільш повно зреалізована у творчості вісімдесятників, котрі «розглиблюють фольклорне підгрунтя шістдесятих, відкриваючи для себе не тільки раннього П. Тичину, Є. Плужника, В. Свідзінського, Б.-І. Антонича, а й міф та безсловесну магію обрядового жесту» [3, с. 11]. Міфологізація найбільш яскраво проявляється саме в поезії через внутрішній зв'язок між поетичним словом і міфом, адже обом притаманні метафоричність, спроба висловити колективний досвід, віддзеркалений в індивідуальному. У статті «Психологія та поезія» Карл Ґустав Юнґ пише про те, що у творчому процесі поета початкове особисте переживання сполучається з візіонерським досвідом, а зрештою стає йому підпорядкованим, виявляється «пра-візією», «справжнім символом, а саме: виразом для невідомої сутности» [1, с.100]. Візія перебуває поза раціональною сферою, «потойбіч», і доступ до неї можливий через суб'єктивний досвід «в межах свідомости». Втім ця візія знаходиться в полі колективного несвідомого, а способи його ословити первісна людина знаходила в міфі. Тож «цілком послідовним є те, коли поет знову повертається до мітологічних фігур, щоб знайти для своїх переживань відповідний образ. […] *Поет творить радше із "прадавнього переживання", темна природа якого потребує мітологічних постатей*, і тому жадібно притягає до себе все споріднене, щоб у ньому "виразитися". "Прадавнє переживання" є безсловесним і не має якогось образу, оскільки є візією "у

темному дзеркалі". Це просто *наймогутніше передчуття, що хоче стати Словом*» [1, с.101] (курсив – наш).

Усе сказане прояснює основні мотивації звернення до міфу в поезії Нью-Йоркської групи: вимушена дистанція від дому й рідної культури, на тлі масових переселень і знищених територій, спонукала до прадавнього переживання втрати космічного балансу. Тож колективний досвід українських емігрантів закордоном потребував мистецького втілення в давніх міфологічних фігурах. Однією з таких фігур стає Аркадія як прообраз дитинства, ідеалізований втрачений простір, реміфологізований мотив вічних блукань і повернення. Необхідною була позачасова перспектива, погляд із точки перетину часових і культурних площин, що допоміг би усвідомити своє походження й буття як частину всесвітньої історії, знайти аналоги в міфології як колисці історії, філософії та мистецтва. Саме за це Б. Рубчак особливо цінує літературний доробок Віри Вовк – позачасовість текстів і спробу «вловлювання ірраціональних передчуттів, породжених зустріччю з чужою культурою». Він трактує її творчість як межову, периферійну, «народжену на краю цивілізації», ланкою між «минулим та сьогоденним світу» [16, с. 160]. У її віршах фігурують і міфологічні герої античності, і ритуальні символи різних культур; також притаманний її поетиці мотив сакрального, що розвивається на схрещенні язичництва й християнства.

На цьому моменті варто зупинитися детальніше, адже сакралізація навколишнього світу і особистого досвіду є константою поетичного світу Віри Вовк. Це відмічають усі дослідники її творчості: Михайлина Коцюбинська зауважує «високе релігійне звучання» текстів, «своєрідний пантеїзм» і божественну всюдиприсутність в індивідуальному просторі. Дослідниця характеризує цей простір як світ «інтимних взаємин людини з Богом» з власними шляхами до осягнення вищих сил [17, с. 17]. Т. Карабович, пропонуючи поділ поетів Нью-Йоркської групи залежно від інтенсивності сакральних мотивів у їхньому доробку, ставить Віру Вовк на перше місце й окреслює її релігійно-філософські засади як «аксіологічний антропоцентризм»,

запозичений із греко-католицької традиції [16, с. 351]. Юлія Григорчук у праці «Проза Віри Вовк: виміри сакрального» зазначає, що художня дійсність письменниці закорінена «в етико-аксіологічній площині сакрального», а найбільш наближеною до архетипної матриці священного є якраз її поезія [11, с. 76].

Разом із тим релігійне світовідчуття Віри Вовк органічно поєднується з фольклорними образами, що зближує її творчість, особливо пізнішу, з міфопоетикою вісімдесятників, котрі, за характеристикою І. Борисюк, «будучи *засадничо модерними*, залишаються *глибоко національними* за своєю суттю» [3, с. 20]. Зазначимо, що своїми поетичними вчителями письменниця називала неокласиків, Миколу Бажана, Павла Тичину й Богдана-Ігоря Антонича, — стилю останніх двох вона присвятила літературознавчі розвідки. Тож синтез сакрального (загальнолюдського) й фольклорного (національного) у поетиці її творів є логічним продовженням питомої української поетичної традиції, котра сполучається з чужими культурами й заломлюється в призмі особистого досвіду Віри Вовк. Крім того, міфологізація видається цілком логічною і в контексті болісного усвідомлення нею світових реалій. В нарисі «Україно, моя любове» письменниця визначає екзистенційну трагедію сучасності в «релятивності правди», пишучи, що «ми живемо, на жаль, у добу лицемірства», де суспільства виховані в нав’язаних їм ілюзіях [8, с. 181]. Невдоволення ілюзорністю, викривленістю буття, розчарування у спустошених ідеалах тим більш спонукає до міфологічного світосприйняття, згідно з яким слово здатне набути первісного сакрального значення, могутності й магічних властивостей, а ім’я — виразити сутність речей, онтолоГізувати та персоналізувати буття.

Потреба оберігати власний духовний світ та національну ідентичність, віддзеркалена в художній практиці Віри Вовк, виявляється у поетичних текстах на рівні ритуальних інтенцій, свідомо й несвідомо закладених у процесі творення.

1.3. Основні засоби ритуалізації поетичних текстів

Міф нерозривно пов’язаний із ритуалом, адже «функціонує на концептуальному рівні, а ритуал - на рівні дії» [1, с. 109]. Якщо міф описує конкретну подію, пропонує набір певних сюжетів і міфологем, то ритуал безпосередньо відтворює цю священну подію з метою виживання, відновлення і збереження світової гармонії, налагодження природних і соціальних процесів. На думку Володимира Топорова, міф пов’язаний зі сферою дискретного через те, що уречевлює безперервний космічний рух, упорядковує й «подрібнює» його за допомогою мовних одиниць, а ритуал належить до сфери континуального, адже повторювані обрядові практики спрямовані на «злиття» з безперервним, вбудування Хаосу у власну чітку структуру [33, с. 43-44].

Проте ритуал, попри його прагматичну ціль, не можна звести лише до способу виживання чи інструкції з певними вказівками, — це радше «суб’єкт оновленого життя» [33, с. 47], а за Віктором Тернером — «сплав сил, притаманних людям, предметам, стосункам, епізодам і оповідям, що представлені ритуальними символами. Це мобілізація енергій, так само як ідей» [35, с. 40]. Ритуал сакральний сам по собі через символічне відтворення того, «що робили боги». Межові екзистенційні події так само здатні породжувати ритуали, забезпечуючи перегрупування основних сил через руйнування попередньо наявних структур. Цим зумовлений елемент *тривоги*, мобілізованої в ритуалі: Клод-Леві Строс пов’язує страх і тривогу із загрозою неповернення до природної безперервності, котрій протистоять дискретна думка й концептуалізація міфу. Ритуал пов’язаний не з реальним світом, а з його образом в уявленні людини: «Ритуал не є реакцією на життя. *Він є реакцією на те, що з життя витворила думка.* [...] він співвіднесений лише з тим образом, у якому людина осмислює світ. Те, що ритуал зрештою намагається подолати, [...] є спротив, який чинить людині її власна думка» [33, с. 57] (курсив – наш).

Зважаючи на ці особливості, варто встановити зв’язок мови – а саме поетичної – з ритуалом. Творча функція є засадничою для ритуалу й поезії, і

виявляється вона так само в акті творення. Жрець і поет виконують тотожні операції стосовно жертви й тексту, синтезуючи нову символічну єдність із конкретних одиниць (сакральних предметів і слів), упорядковуючи Хаос і намагаючись зберегти самий «сенс світу», а точніше навіть його образ [33, с. 21]. За допомогою ритуалу людина здатна осмислити себе частиною світу, вбудованою в його структуру аналогічно до того, як поетичний (і будь-який) текст виявляється конкретною одиницею, вплетеною в загальний Текст, — латинське слово *textus* означає «тканина, зв'язок, сполучення» й пов'язане з texe, -ere «ткати, плести» [15, с. 536]. А отже, створення поетичного тексту можна вважати ритуальним процесом, в основу якого свідомо й несвідомо закладені певні інтенції.

Міфологізоване мислення логічно відображене у створенні *ритуалізованих текстів*. Значну роль у їх поетиці відіграють архетипи, що почасти є тими міфологічними фігурами, до яких звертається поет для о-мовлення свого переживання-візії. Особливість архетипних образів і моделей полягає в тому, що вони актуалізуються вповні лише за умови колективної потреби й ширшого контексту епохи, що впливає на загальне світосприйняття. К.-Ґ. Юнґ, пишучи про архетип і міф, вважає їх у першу чергу психологічними явищами, «символічними виразниками внутрішньої та несвідомої драми душі» [38]. Крім того, невичерпність архетипа можна пояснити тим, що він є водночас *образом та емоцією*, а не абстрактним поняттям чи простою метафорою. Залежно від конкретної оптики і життєвої ситуації людини архетипи зазнають певних «доповнень», але вільно проінтерпретувати їх неможливо, адже, на думку Юнґа, це «шматки самого життя». А отже, коректно проаналізувати їх можливо лише у спосіб, співвіднесений із індивідуальним досвідом людини [38].

Наприклад, еміграційний досвід поетів Нью-Йоркської групи актуалізує міфологеми вигнання й повернення, а також вже згадуваний образ Аркадії — ідилічного місця, де людина і природа співіснують у гармонії. У міфопоетиці угрупування його слід витлумачувати як локус дитинства, маркований

ностальгією, «Аркадію серця». Цей архетип доповнений колективним переживанням відірваності від міфічного простору дому, що має ознаки утопії через неможливість повернутися назад, присутність лише у спогадах. Регулярне відтворення образу Аркадії в поезії Віри Вовк, Богдана Рубчака, Емми Андієвської, Богдана Бойчука, Марії Ревакович є ритуалізованим через потребу осмислення власної екзистенції й визначення її міфологічного початку. Це водночас і символ, і міф; символ безпечного простору, першопочатку, що перекидає місток між свідомим і підсвідомим [38]. Ритуалізоване переживання спогадів про уявну батьківщину спонукає до створення спільного міфу, переказування якого провокує пригадування, оновлення зв'язку зі своїм корінням: «З'явися хоч у сні, моє дитинство, / Частиною терпкого міту» [6, с. 353]. Оніричний пласт, сфера сновидінь і марень – ще одна ознака ритуалізованого тексту, який апелює до підсвідомого, колективної пам'яті у спробі *висловити* її. До речі, тут необхідно згадати дуже промовисту деталь: альманах, у якому регулярно публікували свою творчість поети Нью-Йоркського гуртка, називався «Слово», і Т. Карабович описує його як «резервуар колективного несвідомого» [16, с. 169].

Автори ритуалізованих віршів активно наслідували різноманітні форми релігійних чи магічних текстів: молитви, замовляння, притчі. Наприклад, протягом 60-х років для творчості угрупування характерний «діалог із Творцем» [16, с. 350]. Він пронизує і весь доробок Віри Вовк (наприклад, знаходимо звернення до Діви Марії у збірці «Молебень до Богородиці»). За визначенням авторки, це «цикл величальних віршів на честь Матері Божої» з використанням епітетів «Лаврентійської літанії та старослов'янського молебня» [6, с. 398-99]. Крім того, збірку «Писані кахлі» (1999) Віра Вовк теж означує циклом, написаним після відвідин Гуцульщини. У віршах вона звертається до гуцульського фольклору й емблематичних образів ватри, кахлів, флояри, мольфарів та елементів орнаменту («посуд у баранчиках і дивоквітах» [6, с. 356]). Тут вкотре засвідчений синкретизм народної віри: молитва до Святого

Миколая співіснує із прокляттям-анафемою та віршем-заклинанням, а на один рушник стають «святий лицар Юрій і гуцулка Весна» [6, с. 343].

З цього формується ще один спосіб ритуалізації поетичного тексту — концептуальні й ритуалізовані збірки-цикли, об'єднані спільним мотивом, структурою і єдиною художньою системою. Надзвичайно показовою в цьому аспекті є збірка Віри Вовк «Жіночі маски» (1994), яка дуже точно перегукується з зауваженням Є. Мелетинського стосовно поетики міфологізації, яка використовує в тому числі «концепцію легко змінних соціальних ролей (масок), що підкреслюють взаємозамінність, «плинність» персонажів» [23, с. 339]. Концепцією збірки є архетипні жіночі постаті, які є гранями загального образу Жінки. Авторка компілює образи жінок з античних міфів і стародавньої історії, біблійних персонажок, канонізованих жінок-святих і героїнь фольклору, оприявнюючи їхню роль в історії та літературі. Заключний вірш «Жінка» функціює як метаміф: «усі мої маски / то мозаїка / мого обличчя», «я — корінь і крона» [6, с. 310]. Настільки ж високий рівень концептуалізації та ритуалізації мають і збірки «Меандри» (1979) та «Мандаля» (1980), які є предметом нашого дослідження.

Висновки до першого розділу

Віра Вовк є однією з найяскравіших і найпродуктивніших постатей у літературі української еміграції завдяки унікальному індивідуальному стилеві й поетичному світу, в якому перетинаються й вільно співіснують українська символіка та елементи художніх систем різних культур. Її творчість багатоаспектна й містить поетичні, прозові, драматичні твори, літературознавчі дослідження, переклади українських творів португальською та німецькою мовами з метою їх популяризації закордоном. Письменниця певний час входила до складу Нью-Йоркської групи поетів, поділяючи їхній міфологічний модус мислення, що сформувався в контексті міфоритуальних інтенцій художньої думки ХХ століття. Її текстам притаманні етико-аксіологічний вимір сакрального й релігійні мотиви, у яких органічно поєднані гетерогенні

культурні елементи. При цьому збірки Віри Вовк відрізняються високим ступенем ритуалізації та концептуалізації; вона активно звертається до архетипних образів і сюжетів, універсальних символів і міфологем, що стають підґрунтям індивідуального авторського міфу. Водночас саме ритуал є основним засобом збереження й утвердження питомого культурного простору, багатство і специфіка якого виявляються у взаємодії з іншими культурними світами. Збірки «Меандри» та «Мандаля» можуть бути розглянуті як рецептивний ритуально-міфологічний цикл.

РОЗДІЛ 2.
РИТУАЛЬНО-МІФОЛОГІЧНИЙ СУБСТРАТ ЗБІРОК ВІРИ ВОВК «МЕАНДРИ» ТА «МАНДАЛЯ»

2.1 Символіка назв, композиції та паратексту

Книги «Меандри» (1979) та «Мандаля» (1980) опубліковано поспіль з різницею в один рік. І ми бачимо, що між цими двома збірками та іншими – досить великі періоди мовчання: збірку «Каппа Хреста», котра передувала «Меандрам», опубліковано в Мюнхені в 1969 році, а збірка «Жіночі маски», яка хронологічно з'явилася після «Мандалі», вийшла друком аж у 1993 році. Двадцять років поетичного мовчання тісно зближують «Меандри» та «Мандалю», натякаючи на безумовний зв'язок і об'єднуючи їх в одне ціле. Якщо взяти до уваги весь літературний доробок Віри Вовк тих років разом із прозою, драматургією та перекладами, побачимо, що 1970-і рр. ніби вилучені з її часопростору в плані індивідуальної творчості. Цей період багатий на переклади: Віра Вовк працює з текстами Пабло Неруди, Ґарсії Лорки та Шарля Бодлера, перекладає твори українських авторів, ніби відсторонюючись від особистого творчого джерела. Проте поява тих двох збірок означила зміни в поетичному синтаксисі авторки: він став щільнішим, мінімалістичнішим. Спостерігаємо також певні зміни індивідуального авторського стилю: притчевість і фрагментарність «Меандрів» та «Мандалі» притаманна текстам подальших збірок «Жіночі маски», «Молебень до Богородиці», «Писані кахлі», «Віоля під вечір» (2000). Виникає відчуття, ніби цей диптих, символічно написаний на порубіжжі десятиліть, був покликаний стати поворотним пунктом, новою точкою відліку й перебудови.

Зв'язок між цими збірками справді міцний, — у першу чергу завдяки їхній ритуалізованості, ідейній та образній єдності. Засоби ритуаліазації привертають увагу вже на рівні назв обох збірок: звукова подібність слів, однакова кількість літер, імпліцитний ритуально-міфологічний зв'язок

символіки меандрів і мандалі. Вони взаємно віддзеркалюють свої символічні значення, бо мають спільне міфологічне джерело. Назва ж має надважливе, сакральне в цьому контексті значення, адже вона висловлює сенс кожної збірки. Згадаємо глибинний зв'язок поетичної мови та ритуалу: наприклад, у певних давньоіндійських ритуалах обов'язковою була присутність жерця та граматика, який контролює виконання вербальної частини дійства і співвіднесений із текстом, як жрець із жертвою. Роль поета і граматика споріднені, адже обидва «строят образ мира, в слове явленный» [33, с. 21]. Образ світу оприявнюють і назви цих двох книг, вказуючи на їх основні інтенції, структуру та способи взаємодії з відповідним текстовим масивом.

Почавши з найменшої спільної одиниці назв, проаналізуємо літеру «м». У більшості знакових систем вона пов'язана зі стихією води, адже походить від єгипетського ієрогліфа, вживаного для її позначення. В індоєвропейських мовах ця літера також пов'язана з концептами народження та творення, а іноді протиставлена літері «N» як символу знищення й занепаду [32]. Основні значення цієї літери — «вода» й «творення» — суголосять загальним мотивам збірок «Меандри» та «Мандаля», причому «Меандри» вбирають у себе обидва значення. Вже згадана однакова кількість літер у назвах збірок поглиблює зв'язки між частинами диптиху, переплітаючи ці мотиви. Обидва слова містять сім літер, а це є сакральним числом у багатьох філософсько-релігійних вченнях, зокрема й у піфагорейській теорії чисел. Гептада (гр. επτάδας), за піфагорейцями, «гідна вшанування», є числом релігії, життя та закону, космологізації Хаосу. Також сім є сумою трьох (дух, думка, слово), та чотирьох (символ світу) — отже, сім є гармонійним поєднанням внутрішнього та зовнішнього, духовного та матеріального [40, с. 72]. Творчі інтенції «Меандрів» та «Мандалі» як загального цілого засвідчують спробу авторки наново ототожнити себе зі світом, вписати його в себе, в чому й розкривається основна ритуальна практика збереження власного космосу та переживання цілісності буття, спроба вписати Хаос у власні рамки, засвоїти й перетворити його [33, с. 19; 44]. Зв'язок обох назв із

орнаментом невипадкова: його дискретність і континуальність ототожнені з аналогічними ознаками міфу й ритуалу. Крім того, М. Коцюбинська відмічає тяжіння Віри Вовк до «змістовності форми, до її архетипів», плекання та розвитку символічного змісту універсальних форм, як-от меандр та мандаля [17, с. 12].

Слово «меандр» має кілька значень: петлеподібний річковий вигин, що формується переважно у рівнинних річок, і геометричний орнамент, що завдячує цим вигинам своєю назвою. Назва походить від річки Меандр у Малій Азії (нині – Великий Мендерес у Ефесі, грецькою Μαίανδρος). Філософ Сенека у листах до Луцилія називав річку Меандр предметом вправлянь для всіх поетів, оскільки вона тече й не вливається в своє русло [29]. Для греків меандр означав вічність, плин життя та постійну зміну старого новим, що виражає й однойменний орнамент. Він складається лише з прямих кутів та імітує безперервний річковий рух. Крім того, меандр асоціюють із лабіринтом мінойського дворця Кносса, яким ішов Тесей, а семантика лабіринта має значення вічних пошуків і заплутаних шляхів життя. Зазначимо, що вже на самій обкладинці «Меандрів» Віри Вовк видно втілення обох значень: візерунок навколо ріки і геометричні хвилі нагадують грецький орнамент. Сама ж авторка зазначає, що це «меандри нашого минулого, де сплітаються кучері і коси», зображені на стилізованій обкладинці [6, с. 398] Стихія води пронизує тексти цієї збірки в образах моря, дощу, сліз і контрастує з протилежною їй сонячно-вогняною стихією з блискавками, пісками, засухою, кров’ю та сонячним жаром. За безкінечним рухом меандрів простують не тільки текстуальні, але й паратекстуальні елементи збірки — картини Зої Лісовської, котрі демонструють і побутові сцени («Прялі», «Мати з дитиною»), і різні частини світу («Ріо-де-Жанейро», «Римський завулок», «Париж», «Аран», «Передмістя Бельфасту»), і природні стихії («Гори», «Буря», «Гриби», «Соняшники й маки»), а також сакральні, ритуальні сюжети («Танок», «Троїсті музики», «Жрекині», «Бакхантка», «Темна ікона», «Вітраж»). За кожним новим звивом меандрів чекає новий

фрагмент світу, а сам образ ріки уособлює і стрімкий рух, і спостереження. Додаткова семантика лабіринту дозволяє інтерпретувати цей рух як блукання різними шляхами заради пізнання світу й постійного збагачення враженнями. Меандри (ще й у множині) — це плюралізм, невичерпність і безкінечність світу, розбурханий природний лад, який ще тільки належить дослідити.

«Мандаля» ж органічно продовжує мотив пізнання, проте в інший, більш *локальний* спосіб. Термін авторка запозичує з буддизму: він символізує космічну світову модель, абсолют, духовний та психічний лад, де немає місця Хаосу. Це космологізований простір, засвоєний та упорядкований. Мандала є візуалізацією просвітлення, шляху пізнання себе та вищої істини, яка відбувається в її серцевині. Це концентрична діаграма, що зберігає свою форму та конструкцію незалежно від того, які геометричні фігури вписані в неї та скільки їх у ній. У перекладі з санскриту «мандаля» значить «коло», тож її основна конструкція – це коло, у яке вписано квадрат, або павільйон, де збираються божества [42]. Також коло символізує сферичні небеса, а квадрат – землю, а їх з'єднання означає гармонію та порядок і у божественному світі, і у світі людей [37, с. 255-256].

Вірогідним видається припущення, що дві основні фігури мандалі, коло та квадрат, семантично співмірні з інтенціями обох збірок. У першій книзі розгортається світова картина, її особливий лад і структура. Це світ зовнішній, «земний», співвідносний із квадратом, а «Мандаля» є колом, що захищає внутрішню проекцію цього світу в людській психіці. Крім того, у структурі традиційної мандали зовнішнє коло представлене стіною вогню («a garland of flames (raśmimālā)»), що, за однією версією, знищує незнання, але й цілком очевидно символізує захист, оберігання серцевини від хаотичного невідомого [42]. Зв'язок із паратекстом у цій збірці набагато міцніший та складніший, ніж у попередній, де картини Зої Лісовської мають досить вільний взаємозв'язок із вербальною частиною. В «Мандалі» ж витинанки витворені власноруч самою Вірою Вовк. У рецензії до збірки

Лариса Онишкевич підсумовує: «Мала форма так гармонізує з дрібненькими різами й чертками витинанок. А замкненість кола витинанок немов вторує віршованому змістові прокоментованих ситуацій» [26, с. 12]. Авторка виконує витинанки у стилі буддистських мандал зі збереженням основних форм та структур, проте синтезує цю традицію з елементами українського міфологічного мислення й українськими орнаментами. А отже — власноруч створює свою унікальну модель світу.

Важливо продемонструвати й закладені в назвах інтенції до поєднання в поетичному слові двох умовних світів, на межі яких існує сама Віра Вовк, як-от сполучення елементів рідної української культури з філософськими та естетичними концепціями східної. Орнамент меандру використовують і в українській вишивці; мандала ж, запозичена з буддистських практик, виконана у стилі паперової витинанки (а мистецтво витинання активно розвивалася в Україні на початку ХХ ст.). Тож *будування своєрідного культурного діалогу* продовжується на невербальному рівні – у візуальному змісті. Він настільки ж різноманітний та символічно насичений, як і текстова частина, оскільки залучає образотворче мистецтво (картини) й архітектонічне (орнаменти витинанок). У зв’язку з цим щодо візуальної частини доцільно вживати термін «паратексту», котрий Ж. Женнет визначав як «поріг», тобто елемент, що перетворює певний текст на книгу. Це своєрідний простір, що є не тільки «зоною переходу, але й зоною угоди (transaction)» [39, с. 2]. А отже, вивчаючи обидві збірки, неможливо звести функцію картин і витинанок до суто ілюстративної, адже вона не обмежена лише тематичним зв’язком із поезіями. Спільна тематика може бути досить очевидна, легко прочитувана, що в певних випадках підсилює зображальність витинанок, у прямий чи непрямий спосіб пояснює комбінації певної картини з віршем (як-от імпресіонізм картини «Прованс» та вірша «вібрації світла...»). Утім, далеко не завжди можливо відразу зрозуміти глибинний зв’язок тексту й паратексту: адже ні поезія, ні картина / витинанка не містять ключових слів чи окремих спільних образів, що одразу

наштовхували би бодай орієнтовний асоціативний ряд. До таких випадків належать картина «Темна ікона» й вірш «метелик нічної веселки...» у «Меандрах»; витинанка «Папороть» і поезія «Сльози».

Завдяки цьому не зовсім коректно було би обмежити роль візуальної складової до звичайного «супроводу». Описуючи особливості збірки Віри Вовк «Святий гай», М. Коцюбинська влучно характеризує візуальний матеріал: «це не ілюстрації, це *вихідний пункт поетичної уяви*, поетичного образотворення» [17, с. 9] (курсив – наш). Це твердження справедливе і стосовно диптиху. Тож в обох збірках спостерігаємо радше виокремлення двох особливих каналів — поетичного і візуального (вербального й невербального). Ці пласти взаємодіють один з одним, формують цілісний зміст, котрий неможливо до кінця зрозуміти, маючи перед собою лише якусь частину. Наприклад, у «Меандрах» знаходимо єдність картини «Аран» (див. мал. 1.2) і вірша «жінки загортають мерців». Полотно зображає, скоріш за все, один із ірландських островів з колективною назвою Аран, – на це вказує перебування картини в «ірландському» ряді. Її кольори тематично суголосять текстові: сірі й жовті відтінки поєднуються зі «сльотою з тихим гребенем», мотивом смерті та золотим світлом облич. Але крім того, Аран – ім’я біблійного персонажа, брата Авраама й батька Лота. Аран згорів у пожежі, бо намагався врятувати язичницьких ідолів з капища, яке підпалив Авраам. Релігійний мотив корелює з золотим кольором, що у багатьох символічних системах асоціюється з кольором святості. Водночас ірландський пейзаж і біблійний підтекст вкупі можуть натякати на боротьбу ірландців за свою землю та культуру з англійцями, тож

жінки загортають мерців
у рамена й душі
щоб *світилися золотими обличчями* з шиби
як іде сльота з тихим гребенем
— (курсив – наш)

Сльота тоді стає символом загрози, а смерті загиблих закарбовуються в пам'яті золотим (священним) кольором — вікна осель перетворюються на світлі ікони, звідки мертві герої дивляться на живих, спонукаючи до подальшої боротьби.

У «Мандалі» єдність витинанки «Місяць в озері» та поезії «Дзеркало» вмотивована ототожненням місяця з жіночим началом, адже у тексті дівчина бачить себе в дзеркалі спочатку молодою, а потім старою. Ці два стани співвідносяться з місячними фазами, тоді як яскраві кольори витинанки споріднені з «мальованим одягом» дівчини. Відображення ж місяця в озері метафорично означає дівоче відображення у дзеркалі, змінне з часом.

Важливе семантичне й символічне навантаження мають кольори витинанок. У «Місяці в озері» (див. мал. 2.2.) основні кольори – фіолетовий (тло), рожевий, зелений і синій. Насамперед зазначимо, що всі ці кольори в багатьох культурах співвіднесені з жіночим началом та жіночими божествами. Філетовий колір тла, на якому розташована витинанка, означає стриманість і духовну зрілість, мудрість, а цих якостей звичайно набувають із віком. У буддизмі зелений є кольором життя (у християнстві — це символ Духу Святого), а синій – мудрості [34]. Рожевий, пов'язаний із квіткою троянди, традиційно асоціюється саме з дівчиною та ніжністю, що перегукується зі словами в поезії: «[Дзеркало] По літах, лагідно, бере в руку зморшку і сивий волос» [4].

Отже, паратекст є семантично наповненою та невід'ємною складовою, котра вимагає ретельного аналізу разом із текстовою частиною, яку він підтримує, пояснює й насичує. Попри обов'язкову функціональність і підрядність паратексту щодо самого тексту (що зазначає Женнет [39, с. 12]), у «Меандрах» та «Мандалі» він часто наближається до часткової незалежності, при цьому зберігаючи асоціативний взаємозв'язок із вербальним текстом. Невербальна природа паратексту вимагає не тлумачення, а радше *перекодування, перекладу* (за виразом Ірини Жодані) основних значень кожної поезії на мову живопису чи орнаменту [12, с. 90].

2.2. Об’єднувальні ключові мотиви обох збірок

Зважаючи на єдність і взаємну координацію цих двох збірок, важливо розуміти, що це не лише тематично поєднані книги з лінійним розгортанням основного мотиву, — вони ніби вписані одна в одну, бо змальовані в них процеси концентрично відтворені у двох різних площинах. Спорідненість назв із орнаментом оприявнює послідовне, безперервне повторення кількох основних дій, що й розкривають *ритуальні інтенції* цих збірок.

Однією з цих інтенцій є вже згадувана раніше космологізація навколишнього світу, котра відбувається у глобальному й локальному масштабах у межах поетичного тексту. У спробі з’ясувати сутність цього феномену звернімося до його ролі в «міфопоетичну» добу [33, с. 9]. Процес космологізації або освоєння лежить в основі архаїчного світосприйняття та відповідних міфічних сюжетів. В. Топоров вирізняє дві умовні частини космологічної схеми міфопоетичного пізнання світу на прикладі кількох архаїчних текстів. Перша частина оповідає про те, що було до створення світу, тобто про Хаос, а друга – про «послідовне витворення елементів світобудови» [33, с. 10], тобто Порядок. У «класичному» варіанті схеми ці два етапи протиставлені за конотаціями, адже Хаос постає як непізнане, неназване й загрозливе ніщо, натомість Порядок має позитивне забарвлення, пов’язане з окресленням простору, номінацією об’єктів та пізнанням, тобто створенням *безпечного простору* в порівнянні з аморфним Хаосом.

Некоректно стверджувати, що Віра Вовк свідомо вкладає описану космологічну схему в основу свого поетичного тексту, проте цілком вірогідно, що диптих «Меандри» та «Мандаля» генетично успадковує цей принцип, — він є ключовим у композиційній структурі збірок (як окремих частин, так і цілого диптиха). Цікаво, що ділектику хаосу й порядку помічає Богдан Рубчак у своїй рецензії до «Меандрів», опублікованій 1981 року [27, с. 34]. Він не залучає до аналізу «Мандалю», хоча його зауваження можна вважати своєрідним її передчуттям, адже завдяки другій книзі ця діалектика

ускладнюється. Візуально й текстуально масштабні «Меандри» узгоджуються й контрастують з упорядкованою, локалізованою «Мандалею»: безперервна лінія річкових звивів увиразнює циклічний рух, а згодом перетворюється в ідеальну симетричну конструкцію. Таке трактування далі поглиблюється наступним важливим архетипом міфопоетичного мислення — *тотожністю макрокосму та мікрокосму.* Тотожність збірок за цією схемою виявляється у паралельності процесів світової та індивідуальної космологізації. Таке повторення у різних площинах суголосить сутності архаїчного ритуалу, тобто регулярному відтворенню акту космогонічної праподії на локальному, символічному рівні. Втім, постулюючи ритуальний підтекст обох збірок, не варто говорити про свідоме віддзеркалення космогонічного міфу, — йдеться про віддзеркалення архетипних структур у творчій уяві.

Відтак у поетичному тексті збірок формується вже знайома, опозиція Хаосу й Порядку, проте доповнена авторськими значеннями *загубленості й віднайдення себе*. Загубленість у великому світові й спроба його дослідження, на нашу думку, втілені в «Меандрах»: на користь цієї гіпотези свідчить тематика візуального вмісту, що поєднує побутові й природні малюнки, релігійні сюжети та замальовки з різних географічних локацій. Це і є своєрідний акт творення світу, коли виринають основні образи: мати, дитина, коханці, пісня й музики, квіти, дерева, а зрештою урбаністичні центри. Віднайдення ж себе у «Мандалі», облаштування свого простору стає логічним продовженням, ритуальним відтворенням початкового акту на особистому рівні з визначенням основних ролей, предметів та принципів у ньому. Крім того, на це вказують і спільні координати початку й кінця в обох збірках, напрямок від бога до себе, притаманний поетиці міфологізації. Порівняймо фрагменти першого й останнього віршів із «Меандрів»:

море гналося й перегнало
на моїй плоті тисяча пальців
зачаття бога

//

глину суху

цю плоть мою

тлом ікони

розчини світлом [19]

А також аналогічні фрагменти з «Мандалі»:

Тисячойменний спорудив

своєю премудрістю

на принципі ладу

велетенську мандалю. (з вірша «Мандаля»)

//

Я в себе вдома в княжій палаті

та в хаті рибалки. (з вірша «Я») [4]

Добре прочитуваний *шлях ззовні всередину* виявляється ключовим мотивом всього поетичного тексту й розпочинається в описуваному вище процесі космологізації. Більш того, наведені уривки свідчать про її повторне ритуальне відтворення: виникнення бога, після того створення мандалі; усвідомлення своєї долученості до божественного, а потім чітке окреслення власних параметрів буття. Отже, функціональний взаємозв'язок обох книжок корелює з єдністю *міфу та ритуалу*, котра виявляє себе на рівні зовнішньої та внутрішньої структури збірок, а також через співвідношення тексту й паратексту, вербального й невербального пластів.

Однією з основних ознак макрокосму і мікрокосму у диптиху Віри Вовк є фемінність, адже провідним образом є жінка та її різні іпостасі (чи-то маски): німфа Дафна, молода дівчина, вагітна жінка, матір, жрекиня, вакханка, мавка, грішниця, Божа матір, Покрова, мудра стара. Не менш важливими символами є ніч та місяць, семантично споріднені з жінкою. Важливий також аспект авторства: «Меандри» не просто містять ілюстрації Зої Лісовської – вона вказана як повноправна авторка на обкладинці поряд з ім'ям Віри Вовк (це відмічає й М. Коцюбинська). До збірки залучено

портрети обох мисткинь, причому перший, програмовий вірш поєднаний із автопортретом Лісовської, – це вкотре підкреслює важливість візуальної складової, її виняткову функцію щодо текстового масиву, адже збірка «навіяна» її роботами [6, с. 398]. «Мандаля» ж натомість має одну авторку – саму Віру Остапівну, яка створила і поезії, і витинанки. В такий спосіб у збірках візуально продубльовано мотив шляху ззовні всередину: від співпраці з художницею й міметичних картин авторка переходить до орнаменту, з його допомогою упорядковуючи власний простір.

Важливим конструктивним елементом обох збірок є хронотоп: у текстах превалює теперішній час, ритуальне «тут і зараз», що вказує на єдину просторово-часову точку, де й відбувається велике космічне оновлення [33, с. 14]. Також теперішній час свідчить про одночасне відтворення зображуваного у минулому, теперішньому й майбутньому в усіх вказаних місцях одночасно, а отже про міфологічне суміщення діахронічного та синхронічного аспектів.

Крім згаданого подвійного авторства «Меандрів», необхідно звернути увагу на багатомовність обох книжок. Кожна містить переспіви двома мовами і мала кілька видань з різними версіями, загалом об’єднуючи англійський, португальський, іспанський, французький і німецький переклади. У поетичному доробку авторки більше немає подібного охоплення, лише «Любовні листи княжни Вероніки до кардинала Джованнібаттісти» (1967) та «Молебень до Богородиці» (1995) містять подібні переспіви. Виняткова для «Меандрів» і «Мандалі» кількість мов актуалізує мотиви культурної поліфонії, маніфестовані біографією та доробком самої авторки. У її індивідуальному міфі українські мотиви й сюжети співіснують із бразильськими, японськими, індійськими та китайськими, а вірші звучать знайомими авторці романськими та германськими мовами.

Необхідно виділити й той факт, що саме ці збірки засвідчують формування унікального авторського макету книги Віри Вовк,

організованого за структурою ілюстрація / вірш / один або два переклади. До публікації «Меандрів» оформлення поетичних збірок було вельми традиційним і не містило візуального супроводу, хоча роботи Зої Лісовської прикрашали їх обкладинки ще від «Юності» (1954). Обкладинки ж двох досліджуваних збірок мають і символічну кольорову гаму. «Меандри» були видані у двох кольорах, зеленому й помаранчевому, що влучно передають основну опозицію стихій у художній системі збірки, воду й вогонь (див. мал. 3.2, 4.2). Кольори «Мандалі» — червоний, золотий і білий, зазвичай асоційовані зі святістю (див. мал. 5.2). Вони якнайліпше підкреслюють стан медитації з мандалею і сакральне просвітлення, що є її кінцевою метою. Як бачимо, концептуалізація обох книг складна й детальна, що вкотре підтверджує слова М. Коцюбинської про те, що книги Віри Вовк – «цілісне мистецьке явище» і «якоюсь мірою явище унікальне» [17, с. 32].

Висновки до другого розділу

Отже, аналізуючи поетичний простір збірок Віри Вовк «Меандри» та «Мандаля», ми спробували виявити його ритуально-міфологічний субстрат і ключові об’єднувальні мотиви. Книги посідають особливе місце в бібліографії авторки, відокремлені десятиліттями від своїх сусідок, «Каппи Хреста» й «Жіночих масок». У назвах збірок закладені сакральні символи, що мають спільне міфологічне джерело та слугують єдиній меті — упорядкуванню Хаосу, злиттю з безперервним, ритуальному відтворенню космогонічної праподії. Це дозволяє вважати обидві книги поетичним диптихом, об’єднаним ключовим мотивом шляху ззовні всередину, вглиб.

Використання універсальних форм меандра і мандали має слугувати відновленню світового порядку і витворенню індивідуального міфу. Ці архетипи стають основою для розгортання архаїчного мономіфу про мандри героя у пошуках раю / Золотого віку / істини / власної сутності.

У збірках можна виділити два канали, текстуальний і паратекстуальний, — представлений картинами Зої Лісовської й

авторськими витинанками. Вони функціонально віддзеркалюють єдність міфу й ритуалу (так само як і символіка «Меандрів» та «Мандалі»). А унікальний художній макет книг, доповнений кількамовними перекладами, слугує ґрунтом, на якому зійдуться всі розірвані між собою світи й культурні пласти, утворюючи гармонійне співіснування та великий культурний полілог.

РОЗДІЛ 3.
САКРАЛЬНА СИМВОЛІКА ТА РИТУАЛЬНІ ІНТЕНЦІЇ В «МЕАНДРАХ» і «МАНДАЛІ»

3.1. Ритуальна телеологія збірок

У попередньому розділі ми довели, що збірки Віри Вовк «Меандри» й «Мандаля» складають дві частини поетичного диптиха й мають тісні формально-структурні зв’язки. Характерна для «Меандрів» масштабність, загальна спрямованість у зовнішній світ і позірна хаотичність уможливлюють подальшу локальність, зосередженість на внутрішньому порядку й медитативність у «Мандалі». Обидві книги також засвідчують не тільки спробу відтворити україномовні тексти в перекладах різними мовами — вони є унікальним експериментом інтерсеміотичного перекладу з мови поезії на зображальну мову живопису й архітектонічну мову геометричного орнаменту. Кожному віршові передує ілюстрація: в «Меандрах» – картини Зої Лісовської, в «Мандалі» – витинанки Віри Вовк; різні модуси сприйняття тексту змушують читача активно перемикати семіотичний зір та шукати взаємозв’язки тексту й паратексту. Крім того, візуальні ряди концептуально згруповані: в «Меандрах» вони не тільки супроводжують основні міфологічні події й мотиви віршів, але й утворюють додатковий сюжет. Завдяки цьому з книгами можна взаємодіяти в кількох умовних режимах: як з низкою поетичних творів (причому переклади теж функціюють відносно самостійно) і як із мистецьким альбомом. Дослідивши обидва пласти, читач зможе вповні сприймати збірки як синкретичні мистецькі твори, що вимагають постійного співтворення разом із автором. Сама Віра Вовк так підсумовує суть «Меандрів»: «збірка коротких поезій, навіяних картинами моєї посестри Зої Лісовської. Все це — торсо різних переживань, досвідів, настроїв, думок, "циганські дороги" – меандри нашого минулого, де сплітаються кучері і коси (так Зоя Лісовська скомпонувала обкладинку для цієї збірки). МЕАНДРИ – це мова підсвідомости, де зайві синтаксичні правила і будь-які норми вірша; тут відкинено все, що могло б дати

враження якогось "пояснення". Бажається, щоб читач своєю вражливістю доповнив накреслений образ» [6, с. 398].

У цьому розділі ми детальніше розглянемо сакральну символіку меандра й мандали та проаналізуємо функції цих архетипів на формальному і змістовому рівнях тексту диптиха. Універсальні форми, відтворювані в багатьох культурах, слугують для окреслення загальнолюдського міфологізованого простору і для інтерпретації індивідуального життєвого наративу авторки як міфологічного шляху й духовного пошуку з головною метою піднесення, примирення з навколишнім світом і, врешті, з собою. Вибір саме цих фігур М. Коцюбинська обґрунтовує через тяжіння Віри Вовк до їх «певної духовної сутності», символічні значення якої вона розвиває у поетичній формі [17, с. 12].

У першій збірці символ меандра не лише визначає основну тематику поезій, але й задає напрямок і темп розвитку внутрішньої дії. Вічно повторювані річкові вигини й гіпнотичний рух однойменного орнаменту, присутній у грецькій та українській культурах, підпорядковують собі архітектоніку книги й зумовлюють циркуляцію образів із різних культур та епох. Вони «напливають», неначе хвилі, зіштовхуються, виринають в різних частинах тексту, неочікувано перехрещуються й формують нові асоціативні зв’язки. Такі «напливи» є загальною тенденцією творчості Віри Вовк, схарактеризовані М. Коцюбинською як «взаємопереливання» [17, с. 9]. «Меандри» засвідчують нескінченність цих переливань і варіацій, нагадуючи про український еквівалент «безкінечник» (або «безконечник»), що має вигляд замкненої спіралі й «символізує безперервний біг сонця й узагалі ідею циклічного часу» [28, с. 206]. Плавність і перетікання образів безпосередньо впливають на структуру тексту: попри наявність об’єднувальних мотивів, зв’язок між віршами досить складно встановити через мінімалізм їхньої форми й своєрідний синтаксис. Авторка послідовно оминає дієслова у ключових моментах, а виниклі на їх місці синтаксичні лакуни наповнюються новим семантичним змістом:

зернини маку

з зерен пшениці

шорстку солому

щоб зібрати хліби

Майстерний і навмисний розрив граматичної конструкції заразом створює нові асоціативні осередки й змістові розвилки, які відтворюють чи то поворот меандра, чи то його виток. Крім того, як уже було зазначено, більшість наявних у поезіях дієслів мають граматичну форму теперішнього часу: «*нашиваю* криваві пацьорки», «ніщо *не мре*», «по мості *йдуть* / тисяч сандалів» (курсив – наш). Укупі з насиченістю іменниками вічне «зараз» утворює діалектику безчасся й одночасності існування всіх пластів, мотивів і образів у поетичному всесвіті «Меандрів». Ця діалектика співзвучна з основною властивістю орнаменту — поєднанням дискретності й континуальності: кожний вірш та картина мають свою окрему форму та зміст, проте вбудовані в загальний рух меандра, безкінечно продовжуються один в одному. Ключ до розуміння композиції збірки полягає у будові самого орнаменту, яку подає Б. Рубчак: «його структура **з позірним непорядком,** але в дійсності **до кінця впорядкованим напрямом**; його символізація людського життя, керованого неначе **химерною**, але справді **цілеспрямованою долею**; навіть його **перевтілення в живих жестах ритуалу** — все це має глибокий зв’язок із книжкою Віри Вовк» [27, с. 34]. Цілеспрямованою долею та конкретним напрямком віршованої збірки стає саме ***шлях***. Шлях від початку часів, зі всіма перепонами та циклічними оновленнями, загубленістю в світовому хаосі та примиренням із ним, шлях людини до просвітлення.

Всі ці інтерпретації меандра виводять його за межі простого символу. У своїй монографії «Емма Андієвська і Віра Вовк: тексти в контексті інтерсеміотики» Ірина Жодані цитує О. Лосєва з приводу функціювання символу: «***Якщо символ розростається настільки, що утворює сюжет, ми визначаємо його як міф.*** Як і символ, міф, з одного боку, організує колективну пам'ять (особливо в дописемну епоху), а з іншого,– відіграє активну роль у

процесі семіотизації досвіду... » [12, с. 14, цит. [82, с. 252–253]]. У збірці Віри Вовк меандр розростається до міфу про життєвий шлях, самоусвідомлення і циклічне оновлення буття. У цьому міфі про вічне відновлення меандр слугує водночас і ритуальним символом: поетична збірка ритуально відтворює химерний людський шлях, а в її художньому світі відбуваються регулярні ритуали оновлення образів і подій, що позначають черговий поворот і новий етап. У цьому сенс читацької «співпраці» з текстом — ініціації, внаслідок якої розвивається співприродна текстові енергетика руху та оновлення.

Безкінечність меандра (безкінечника), який в українській орнаментиці представлений **замкненою спіраллю**, логічно перетворюється у другу універсальну фігуру — мандалу, тобто «коло», наділене магічними властивостями. Зазначимо й подібність трактування безкінечника й кола в українській культурі: обидві фігури тісно пов’язані з солярним культом, а сонце є одним із центральних образів в обох поетичних збірках. Крім того, магічне коло у більшості культур є символом захисту, а тому відіграє важливу роль у ритуалах: колом позначають безпечний простір, у якому має відбутися магічне дійство. Всі ці значення присутні в «Мандалі» Віри Вовк, яка синтезує змістоформу ритуального предмета з буддистських практик із традиційною українською технікою витинання. Мандалу використовують для медитацій і зосередження, задля занурення в себе й духовного піднесення. Також мандали поширені у психотерапії, їх терапевтичний ефект дослідив і докладно описав Карл-Ґустав Юнґ в роботі «Символізм мандали». Особливо цікавими є його зауваги стосовно мандал як засобів оприявнення підсвідомих процесів, головним чином психологічного вираження «власної всеохопності» («totality of the self») [41, с. 10]. Важливою умовою створення мандал є спонтанність, а однією з головних цілей її створення — спроба примирити протилежності та об’єднати на перший погляд непоєднувані явища [41, с. 5]. Мотив примирення і з’єднання справді особливо яскраво виражений у другій збірці Віри Вовк через синтез елементів багатьох культур, здебільшого східних та українського орнаменту.

У своїх спогадах авторка зазначає, що бажання витинати з’явилося в неї ніби саме собою: «…Пробудившися однієї ночі, мені дуже захотілося витинати папір… Так за короткий час я спорудила щось близько 200 великих витинанок і зараз зробила з них виставку в Університеті Святої Урсули» [7, с. 44–45]. Виставка відбулася у 1978 році, а пізніше тридцять одна витинанка увійшла до складу «Мандалі». Паперові вироби й надалі фігурували на обкладинках книг Віри Вовк, проте саме ця збірка засвідчила синтез поезії, орнаментики та суто «технічного» оформлення загальнолюдських сакральних символів на основі національної традиції.

Юнґ обґрунтовує мандалю як один із найважливіших архетипів, а саме **архетип цілісності й народження особистості.** Це надзвичайно влучний опис розвитку основного мотиву шляху, що бере початок в «Меандрах». У першій збірці жінка з берега моря визнає, що загубилася й може виявитися будь-ким:

може я була цим сліпцем
або катеринкою
або піснею що з неї бриніла
загубилася

Вона блукає різними куточками світу, міняє різні маски, а наприкінці знаходить себе в образах жрекинь і прохає Бога піднести її дух і тіло:

цю плоть мою
тлом ікони
розчини світлом

Це прохання вона сама вдовольняє в «Мандалі». Безкінечно продовжуваний орнамент стає колом, а духовна довершеність виражена у формі квадрату, вписаного у священне коло. Обидві фігури є поширеними символами божества, внутрішнє наближення до якого має відбутися під час медитації за допомогою ритуальної мандали [41, с. 40, с 73]. Для всіх витинанок в однойменній збірці характерним є поділ на чотири чи вісім граней, зі збереженням структури квадрата, вписаного в коло (з кількома винятками). Число чотири означає сакральний порядок, земний світ, захищений магічним

колом від зовнішніх небезпек, — адже суб'єкт медитації має повністю зануритися в себе, зосередитися, пройти через реорганізацію власної особистості й визначити новий центр [41, с. 76].

Як і в першій збірці, зміст і форма мандали підпорядковують собі структуру книги. Віра Вовк так тлумачить її назву й архітектоніку естетичного дискурсу: «Це слово означає в санскриті округле зображення всесвіту. Тут його поняття перенесено на цикл афористичних поезій зі східним забарвленням. Короткі, філософські образки підносять творця всього існуючого, труд поета, милосердя, внутрішню велич, уміння будувати себе, скромність, вірність, щедрість, пошану до життя, любов до праці, жертовність, відвагу та вдумливість і засуджують фальшиве божество, пиху та жорстокість» [6, с. 398].

На відміну від «Меандрів», синтаксис віршів «Мандалі» не еліптичний й уривчастий, а ритм – не стрімкий і дещо «задиханий». Тексти звучать плавно, як спокійна оповідь; вони ще більш художньо ущільнилися, герметизувалися, стали афористичними. Якщо тексти «Меандрів» мали відтворювати рух річки й орнаменту, то в «Мандалі» кожний вірш навмисне затримує, змушуючи фокусуватися на основному «уроці». Тексти тут побудовані саме як уроки життєвої мудрості, що їх має засвоїти героїня, вбудувати у свою особистість, аби забезпечити її цілісність. Так, вірш «Герой» наставляє стосовно справжньої героїчної суті:

Герой відмовився
від Алядинової лампи,
від шапки-невидимки,
від летючих капців.
«З тим крамом», сказав,
«не бути моїй заслузі»

Домінантний мотив упорядкування простору співзвучний із оформленням мікрокосму, що тотожний макрокосмові, є його повним еквівалентом, проте в меншому масштабі. З позірно складної, але строго організованої витинанки народжується проста й всеохопна, вкладена в кілька рядків істина. Так само з

позірно хаотичного, але цілеспрямованого шляху «Меандрів» народжується ідеальна, зосереджена сама в собі «Мандаля». Зовнішній рух змінюється внутрішнім, що впливає на стиль висловлювання та композиційну структуру, але конструктивний принцип залишається незмінним в обох збірках: відтворення оновленої міфологічної тотожності людини та світу з одночасним утвердженням власної самототожності.

Отже, ритуальна телеологія обох збірок зумовлена двома прадавніми символами меандра й мандали, які творять космогонічний міф збірок, встановлюючи закон вічного оновлення, нескінченності буття й самопізнання як його основної мети. Всесвітній хаос, макрокосм, керується власними правилами, а ключ до примирення й порозуміння з ним полягає в постійному пізнанні, котре дозволяє набути суб'єктності, зазирнути вглиб себе й упорядкувати власний мікрокосм.

3.2. Символічні значення основних образів збірок

У «Меандрах» основними образами є Дафна й Аполон з давньогрецького міфу про Бога сонця, який закохався в німфу й почав переслідував її. Вона ж, утікаючи, попрохала свою матір Гею про порятунок, і та перетворила дочку на лавр. Зберігаючи основні віхи історії про втечу Дафни від охопленого пристрастю до неї бога сонця, Віра Вовк не тільки унікально змальовує події, а й розгортає їх далі, роблячи німфу головною героїнею й не зупиняючись після її перетворення на дерево. Цей сюжет підпадає під владу циклічного руху меандра, в якому неможливе застигання, вкорінення, зупинка. А отже, Дафна продовжує перетворення у звичайну дівчину, у зрілу жінку і, за версією Б. Рубчака, поетку, адже пізнає Аполона як бога поезії й переймає від нього цей чи то дар, чи то прокляття [27, с. 45]. Варто зазначити, що образ Дафни з'являється у творчості Віри Вовк не вперше. До того він був обіграний у вірші «Баляда про Дафну, що стала бузком» з попередньої збірки «Каппа Хреста». Вже в цьому тексті Дафна представлена українською дівчиною, засліпленою «злотобанним святом». Вона спостерігає, як «Небесні дзеркала пливли / В

Дніпрових сльозах...». Крім того, Аполон теж виявляється українським: він наздоганяє німфу «з таратайками, дримбами, калаталами», а потім його забирають в полон соняшники [6, с. 215]. Як і в «Меандрах», спостерігаємо схрещення язичницького міфу з християнської символікою.

Художній синкретизм цього вірша інтертекстуально пов'язаний з образністю «Меандрів», але в «Мандалі» він поглиблений, масштабніший, більш деталізований. За рахунок паратекстуального шару краще експлікована українськість Дафни й Аполона: першу частину книжки, зосереджену на міфологічних подіях, супроводжують картини «Зустріч», «Коханці», «Вогонь», «Танок» і «Буря» (див. мал. 1.3–5.3). На них зображена закохана пара в українському вбранні, а серія цих картин ніби оповідає альтернативну історію стосунків між героями міфу, якби їх почуття були взаємними.

Основним символом Дафни є дерево, адже з грецької «Daphnē» означає «лавр» [30, с. 100]. Проте спорідненим символом є для неї земля, напряму пов'язана з матір'ю Геєю (з гр. Gaia, Ge — «земля»). Ці два образи взаємодіють одне з одним, і один із центральних конфліктів пов'язаний саме з ними: після перетворення на лавр Дафна має обрати, чи лишатися їй у цій іпостасі й нерозривному зв'язку з землею, чи рухатися шляхом меандрів. Перевтілення в дерево оригінально переуявлене в низці кількох віршів і головною його особливістю є спроба схопити в тексті сам процес, задокументувати трансформацію, поворот меандра. М. Коцюбинська відмічає «глибину метаморфози, нерозчленованість етапів перетворення», навмисно внесену неясність у розмежуванні стадій перетворення на «людинодерево», вірш ніби заглядає в неуявленне [17, с.15-16]. Синтаксичний теперішній час лише підсилює відчуття застиглого моменту:

за Дафною дзвонять дзвінниці
від бога
з блискавкою в корі
під вінком
вогонь по стьожках

Вкорінення в землю, символічне повернення до своєї матері є болісним:

в зелених лезах
земельна рана
серце навстіж

Проте на певний час воно приносить спокій, можливість вічного споглядання:

цей вітер що перестрибує
цей дощ із довгим волоссям
подати руку

Статичність дерева надзвичайно приваблива і протилежна динамічному рухові меандрів. Якщо вони символізують безкінечний біг і шлях, то лавр виконує функцію Світового Дерева, утворюючи axis mundi поетичного світу, нерухомий центр. Дафна майже готова прийняти цю нову функцію, новий режим буття як справжній:

спить шакал
так у пустелі сфінкс
цей притулок
хай сняться золоті саркофаги
не будіть

Проте в естетиці й міфології «Меандрів» статичність стає синонімом вічного сну і смерті, кінця розвитку і пізнання. Відтак наступний вигин меандра пов'язаний з міфологічною традицією сприйняття дерева як втілення зв'язку між верхом і низом, землею й небом. [22, с. 138]. В імені Дафни вже закладена відповідна семантика, але вона має зробити вибір: лишатися вкоріненою й нерухомою — чи полишити Землю й «материне дерево» та піти за стрімким бігом річки. Останній варіант означає, що Дафна обирає стихію свого батька, адже він — *річковий бог* Пеней. Саме ця деталь оприявнює внутрішній зв'язок ліричної героїні з меандром. Зрештою Дафна наважується «перебрести потік / що межує зо сном» і потрапляє у відкритий світ. Він представлений серією картин Зої Лісовської з пейзажами різних куточків світу: Рим, Париж, Прованс,

Женева, Белфаст, Альбі, Ріо-де-Жанейро... Все це вона має пройти й пізнати протягом духовних пошуків.

Весь час десь поблизу знаходиться другий провідний образ збірки, Аполон. У міфології він представляє протилежні Дафні сфери й стихії. Якщо вона репрезентує землю й воду, жіноче начало й несвідоме, умовний «низ», то Аполон втілює сонце, вогонь, небо й повітря, а також чоловіче начало і свідоме, тобто умовний «верх». Він виявляє себе в «розпеклих барвах полотен саморобних», новому епосі на крилах вітру, залишає «слід обтяжений медом» на всіх витворах мистецтва й музичних інструментах, якими Віра Вовк наповнює «Меандри». Сонячний бог є покровителем мистецтва, культури, і в цьому теж виступає протилежністю Дафні, що символізує стихію природи. Вона отримує від бога мистецтва вже згадуваний дар-прокляття поезії та творчості, що вимагає руху за меандром, яким символічно означено Аполона завдяки ототожненню меандра-безкінечника з безперервним рухом сонця в українській культурі.

Мотив духовного піднесення продовжується в «Мандалі», закодований у її основних образах. Але тут принцип їх виокремлення відрізняється через уже згадуваний інтерсеміотичний аспект обох книг. Якщо застосувати класифікацію вторинних моделюючих систем І. Жодані, різниця у принципі виділення образів полягає в тому, що у «Меандрах» перекодування віршів на мову живопису підпадає під схему взаємодії двох однотипних систем — зображальних мистецтв [12, с. 30]. Натомість у «Мандалі» відбувається перекодування між різнотипними вторинними системами, незображальною (орнаментом) і зображальною (література). Якщо ж головною умовою схрещення двох вторинних систем є здатність однієї з них підпорядковувати другу, то в першій збірці Віри Вовк література підпорядковує собі живопис, а тому основні образи слід шукати саме в текстах. Коментуючи взаємодію різнотипних систем, І. Жодані цитує уривок з «Морфології мистецтв» М. Кагана про те, що зображальна логіка завжди підпорядковується архітектонічній [12, с. 31]. Пізніше авторка також визначає витинанки Віри

Вовк як твори архітектонічного незображального мистецтва, а отже вони виступають структурними домінантами «Мандалі». У зв'язку з цим ключові образи збірки слід шукати більшою мірою саме в них.

Ми вже згадували базові елементи мандали, захисне магічне коло навколо квадрата; проте всередині вона також має кілька рівнів. Класична мандала має зовнішнє коло вогню (raśmimālā), далі — коло ваджр (діамантових скипетрів) (vajrāvalī), потім коло з восьми лотосових пелюсток (dalāvalī). За ними знаходиться своєрідний внутрішній двір з чотирма виходами-дверима, маркованими різними кольорами [42]. В центрі ж знаходиться божество чи його атрибут, або, за Юнґом, «ціль споглядання» (the goal of contemplation) [_, с. 72]. У витинанках Віри Вовк здебільшого збережена ця структура, хоча вони, безперечно, відносяться до класу індивідуальних мандал, які досліджував Юнґ і відділяв від традиційних буддистських і тибетських. Для її витинанок характерні варіації кількох орнаментів і один із традиційних способів виконання: вирізання зі складеного вчетверо аркуша паперу, а потім наклеювання готового виробу на ще один аркуш, часто контрастного кольору [28, с. 149].

Образи витинанок діалогічно перегукуються з художньою системою «Меандрів». Всередині кожної з витинанок знаходимо варіації **хреста**, який семіотично пов'язаний з Деревом Життя чи Світовим Деревом, тоді як форма кола напряму пов'язана з **сонцем**, що також нагадує про значення меандра як символа солярного руху. Крім того, витинанки відтворюють деревовидні орнаменти, зокрема **гілки**. Деякі фрагменти особливо нагадують «слупочок» чи «німчик», гілкоподібний візерунок, часто використовуваний в українській витинанці (див. додаток). Серед його різновидів М. Селівачов наводить поширені орнаменти «вазон» і «дерево» [28, с. 319]. Знову ж таки, в українській культурі Дерево Життя зазвичай зображувалося у горщику чи вазоні й дуже нагадувало квітку. Образ квітки регулярно фігурує в текстах збірки й закладений уже в самій структурі мандали, у колі з пелюсток лотосу. Флористичний код у поетиці «Мандалі» потужний і різноманітний, а лотос, як і

все в «Меандрах», перевтілюється в різні квіти: лілеї, вітрячок, рожевий будяк, квітку з чорної мережі, хризантему, мак, троянду, черешневі квіти, чорний ромен (ромашка), квітку з синіми віями і шипшину. Це теж належить до специфічних рис українського орнаменту, адже рослинні елементи в ньому представлені насамперед квітами, листям, плодами й пагонами [28, с. 208]. Подеколи Віра Вовк відхиляється від загальної структури мандали, внаслідок чого з'являються витинанки, де мандала знаходиться на місці квітки, має листя й стебло (мал. 14.3; 15.3). Проте образ дерева вповні все ж з'являється у витинанці «Ялинки», а його гілля — у роботі «Гілки» (мал. 16.3; 17.3) та в тексті «Воїн», де він іде в бій з високо піднятою головою, але перед гілкою з яблуками схиляє голову. Вірш «Вогонь-дерево» так само має центральний образ дерева, яке дало цвіт і всохло, за що китайський мандарин його вшановує. «Мандаля» постає саме квіткою, що розквітла завдяки «Меандрам», це вершина духовного й тілесного розвитку, головна ціль шляху. У «Лексиконі української орнаментики» знаходимо влучний опис духовного символу українців: ним «міг би бути розквітлий хрест як головна іконографічна особливість і втілення глибинної ідеї християнства» [28, с. 208]. А шипшина з витинанки, що супроводжує вірш «Я», здатна родити не тільки квіти, але й плоди. Самопізнання, любов до себе й ближнього і є саме такими плодами.

Деякі образи буквально кочують з першої книги в другу, як-от колесо щастя, що зринає над солончаками в «Меандрах», а потім з'являється як ціла витинанка в «Мандалі». Веселка фігурує в обох збірках як ще один спосіб зв'язку між небом і землею, пізнання й примирення з якими шукає Дафна. Загалом можна виокремити цілісну художню парадигму, пов'язану з сонячним колом (відзначимо, що сонячний мотив превалює в «Мандалі»): коло/сонце/колесо/вітряк/зірка. Назви сонця, вітряка й зірки в українській орнаментиці використовують для подібних чи ідентичних візерунків залежно від регіону. А сонцю присвячена серія витинанок «Соняшне колесо», «Колесо щастя», «Полум'яне сонце», «Сонце в полуночі». Мотив колеса, ймовірно, виступає як натяк на Колесо Сансари (зі збереженням ідеї про вічне

переродження й відновлення людини, звільненої від страждань шляхом пізнання та очищення від страху, злості й невігластва). На противагу сонцю в збірці присутній образ місяця, міцно пов'язаний з жіночим началом і стихією води (наприклад, у витинанці «Місяць в озері»).

Основні віхи художнього світу тут такі самі, що й у «Меандрах», зокрема збережені протилежність верху й низу, чоловічого й жіночого та єдність чотирьох стихій. Жіноче асоційоване з ніччю, темрявою, водою, місяцем та квіткою, а чоловіче — з сонцем і вогнем.

3.3. «Меандри»: Масштабний Всесвіт та подолання «загубленості» в ньому людини

У попередньому розділі йшлося про те, що «Меандри» й «Мандаля» формують опозицію, де перша збірка втілює роль первинного хаосу, а друга — світового порядку. Ця опозиція характерна для міфопоетичного мислення, згідно з яким послідовне створення елементів буття виникає з аморфного, невідомого простору. У варіанті Віри Вовк опозиція оновлюється значеннями ***загубленості й віднайдення*****.** Крім того, обидві книги засвідчують єдність міфу й ритуалу, адже космогонічні події «Меандрів» ритуально відтворені в меншому масштабі в «Мандалі». У першій збірці важить більше вербальна частина, а в другій — жест і ритуальна дія. Разом із тим, обидві збірки мають текстуальні й паратекстуальні пласти, які у свою чергу так само перебувають у міфоритуальних зв'язках. Так здійснюється напрямок із-зовні всередину, від загального до окремого.

Такий рух закладений уже в «Меандрах»; їх художній світ лише на перший погляд хаотичний, а насправді має власну логіку, задля розуміння якої необхідно пройти стадію загубленості. У трьох умовних частинах, які можна виокремити у збірці, Дафна-німфа, жінка й поетка, має пройти цей шлях і подолати цю загубленість та усвідомити мету своїх мандрів. Як зазначено вище, перша частина присвячена власне грецькому міфу про Дафну й Аполона, а отже

домінантним є мотив утечі. В другій частині Дафна-жінка блукає світом, а у третій починає усвідомлювати власне місце в ньому і свою мету.

Всі ці мотиви присутні вже в першому тексті, що має ознаки космогонічного міфу (око як креативна інстанція, вода й вогонь як першостихія):

вії засипують море
по небі торочаться
райські птиці в полум'ї

ця певність мушель
ця тиша з шемору
в перламутрових вухах

я знайшла копаючи беріг
у чорних дзбанах любовні фігури
від світанків буття

море гналося й перегнало
на моїй плоті тисяча пальців
зачаття бога

Текст зберігає головні риси первинного міфу, збагачуючи його новими сенсами, засвідчуючи й уже описане вище «напливання» й «взаємопереливання» образів. Одинична подія, пізніше багаторазово ритуально відтворювана, полягає в оновленні та «обоженні» світу. Прикметно й те, що творення відбувається *не з повного небуття*, а з оновлення попередніх міфологічних структур. Одразу визначені верх і низ, небо й море, що переживають апокаліпсис, а потім настає велика тиша, з якої починається космічне оновлення. Жінка на морському березі викопує любовні фігури від світанків буття; море - як символ предковічної стихії хаосу; пальці, що є знаком божественного доторку; жива жіноча плоть - усе це відтворює вічний рух меандрів, вічний процес оновлення

світу, вічне повторення праподії. «Любовні фігури» у дзбанах нагадують про археологічні знахідки та свідчать про те, що цей простір виникає з уже знайомих форм. Крім того, образ чорних дзбанів, на думку Б. Рубчака, «зв'язаний з старовинними мистецькими виробами: вони, до речі, можуть тут символізувати народження самого мистецтва» [27, с. 40]. Покладено початок міфу, в якому бог, людина й мистецтво виникають одночасно. У ньому присутній драматизм, передбачений в космогонічному міфі, адже першою його подією, як пише М. Євзлін, має бути насильницький акт: «Основним «завданням» бога-деміурга є подолання супротиву або первинної докосмогонічної замкненості, після чого відбувається розкриття «здавлених» у точці-пагорбі космічних форм, символізоване вивільненням вогню й води та розширенням землі» [14, с. 177-185].

Насильницький акт і мотив утечі далі розвинутий у міфі про Аполона й Дафну, а перетворення на дерево ініціює вже згадуваний конфлікт: завмерти й лишитися деревом, обравши спокій і безпеку — наважитися на перевтілення й рушити за меандрами. Проте прихисток загрожує смертю якраз через свою статичність. У вірші-видінні «ніч...», поєднаному з картиною Зої Лісовської «Смерть мавки» (мал. 6.3), дерево – цього разу тополя – є джерелом отрути:

довга тополя
з брязкальцями зір
дає пити
я п'ю й сірію
до світанку

Тож, опираючись примарі, мандрівниця силкується пригадати, що їй потрібно зробити:

ще писанку для гнізда
на вітровій струні
і перебрести потік

Супроводжувана криком диких гусей і картиною «Розп'яття» (мал. 7.3), вона вирівається у відкритий простір, де одразу губиться. Тут і починається друга

частина збірки, у якій Дафною заволодівають меандри. В цій подорожі вона вже дівчина, чию долю плетуть парки (три богині долі) над дзеркалом солончаків:

парки долю з клоччя на дереві
ще тільки виткати б це рядно
і будь жорстокий Боже

Її шлях — «паломництво й танок», протягом якого вона багато разів разів міняє подобу, перевтілюючись то в мандрівника й паломника, то в пантеру, лаванду, зрілу жінку чи послушницю, губиться у власних масках, котрі існують всі водночас, адже «ніщо не мре». Дафна потрапляє в калейдоскоп місць, переміщується монастирями, парками, дахами, спостерігає смерть людей «так просто з краси» й орхідейне весілля. Серед цієї круговерті вона заздрить кам'яним скульптурам і навіть бажає застигнути і «свідчити» як вони. В образі цих скульптур чути відгомін мотиву статичного і вкоріненого дерева, але повернення до нього наразі неможливе. По дорозі Дафна ніби намагається перелічити й виконати певні завдання. На думку Б. Рубчака, ці завдання магічні й свідчать про намір завершення, виповнення якоїсь найголовнішої задачі [27, с. 46]. Так, одним із завдань є пошиття кропив'яних сорочок для дванадцяти братів-журавлів із відомої казки. Дафна хоче подолати помилку в самій оповіді: на відміну від їхньої сестри встигнути дошити останню,

щоб найменший не залишився
з чорним крилом

У казці-претексті сестра не встигла доробити рукав сорочки для молодшого брата, тож він, повернувши собі людську подобу, залишився пташиним крилом замість правої руки. Інше завдання полягають в лікуванні рани, освяченні вовчих ягід і «гумусу пороків», а потім слід «добути з грудей рожеву лямпу».

На нашу думку, цей мотив виконання завдань означає **ініціацію героїні**, шлях її формування як особистості, а найголовнішою задачею є *примирення й об'єднання протилежностей*, верху й низу, духу й тіла. Це є й основною ритуальною інтенцією диптиху «Меандри» та «Мандаля». Подолати

загубленість у світі й власну фрагментарність можливо лише спостереженням, мандрами та спробами прийняти суперечності й протилежності. Саме тому ключовим образом стає Дафна — «дерево», що пов'язує землю й небо, але не завдяки пасивному споглядданню чи втечі, а руху й духовному вдосконаленню. Грецький міф розростається до історії про усвідомлення *всеєдності й всесакральності* буття. Дафна пізнає дар Аполона, природа єднається з мистецтвом, і в цьому сила та радість пізнання:

в моїх зіницях
всесвіт роздзвонюється
паленіє
знаю сонце зайде
мені між груди

Третю й заключну частину книги маркує ще один поворот меандра, який полягає в усвідомленні того, що Дафна теж є маскою. Воно представлене в поетичному автопортреті «Віри» та у вірші «по скалках місяця...», де висловлене остаточне рішення дійти до власної сутності:

треба самою йти
питатися власної глини
дерево не проведе

Децентралізованість особистості змінюється віднайденням точки опертя, певного ядра, яким насправді є сама Віра Вовк. Зазначимо семантичну подвійність назви «Віра» — не лише ім'я, а й релігійний стан душі, що прагне встановити зв'язок з Абсолютом. Відповідна частина збірки сповнена ілюстраціями на язичницькі та християнські релігійні мотиви: «Жрекині», «Вакханки», «Темна ікона», «Гора» (як міфологічний символ піднесення) (мал. 8.3–11.3). В текстах навіть з'являється незвичайний образ хрещення:

соняшники гукають
приготовили купіль

Справжнім центром, довкола якого обертаються всі жіночі маски, є сама Віра Вовк, її духовна віра, творчі й фізичні мандри. Б. Рубчак висловлює дуже цінну

думку стосовно спроби авторки переосмислити в образах Дафни й меандрів власну історію української емігрантки: «Дафна стає Вірою Вовк: з допомогою міту Віра Вовк себе від себе віддаляє, щоб поглянути на себе як на жінку, як на поетку, як на українку-чужинку з далекої темпоральної перспективи, неначе другим кінцем далековида» [27, с. 47]. Мотив еміграції закодований в образах диких гусей та тисяч мандрівників у вінках, з яких усі глумляться. Проте цей же образ дзеркально відтворений у янголах з бляшаними коронами на головах, що здіймаються драбиною Якова на небо. Міфологізація власного життєвого наративу необхідна для осмислення своєї ідентичності, подолання фізичної та психологічної загубленості у світі, відцентрування власного «Я». Мотив утечі переосмислений як вимушена подорож, а мистецький дар Аполона як дар і прокляття, спосіб примирити протилежності, культуру й природу, встановити порядок мистецтва над навколишнім хаосом. У Віри Вовк міф знову виконує свою первинну функцію головного способу осмислення світу, але водночас, за Б. Рубчаком, за допомогою міфу авторка дистанціюється від себе у спробі переосмислити власний життєвий шлях.

Останній текст — апогей піднесення тіла й духу: тіло зазнає доторку божественного світла, що йде від ікони. Крім того, віршу передує картина «Вітраж» (мал. 12.3), що натякає на перебування жінки в закритому сакральному просторі, унаочнюючи божественне світло, яке ллється крізь різнокольорові скельця мозаїки. Подібно до першого вірша, чергове переродження апріорі несе в собі жорстокість, котра виявляється у проханні спалити всі недоліки й обмеження, що заважають на шляху до вищого знання. Крім того, цей текст інтертекстуально перегукується з віршем із ранньої збірки Віри Вовк «Зоря провідна» — «Палена глина». В ньому вона так само звертається до Бога:

Але я хочу очистити своє тіло в святім вогні,
Щоб хоч у попелі бути чистою перед тобою:
Палена глина, на статую твого вівтаря.
[6, с. 90]

Це ритуальне очищення з метою переродження й «обоження» людини, шлях ззовні всередину задля пізнання божественного, всеєдності світу й себе як його невіддільної частки. Своєрідне замкнення спіралі безкінечника-меандра. Людина усвідомлює власну природу й вищу ціль, задля досягнення якої вона прийшла в цей світ.

Поетичний текст «Меандрів» твориться з багатьох пластів, культурних фрагментів та уламків. Він парадоксальний: на формально-структурному рівні збірка чітко організована, але художні образи й події примхливо напливають одне на одного, ніби ілюструють вічну діалектику хаосу й порядку. Примирення протилежностей відбувається, зокрема, і через синтез літератури й живопису, покликаний виявити спільні способи вираження сенсу. Імпресіонізм і водночас увага до дрібниць Зої Лісовської перегукується з візуальною поетикою Віри Вовк, яка вихоплює живі деталі, формуючи в різні композиції. Елементи різних культур і релігій вільно співіснують у спільному просторі: паризький парк стає предметом хайку, християнська символіка перехрещується з язичницькою, аполонічне сонце має барокові кучері, античні образи збагачуються українською семантикою.

Україномовні вірші також не існують у вакуумі, а звучать разом з двома іншомовними перекладами. Це забезпечує літературному творові постійне переродження в мові й ще одному типі мистецтва. Крім того, збірка засвідчує співтворення трьох жінок-посестр, чиї портрети маркують найважливіші повороти меандрів: художниці Зої Лісовської, музикантки й перекладачки Терезії де Олівейра й самої Віри Вовк. Це простір зі строгою системою знаків та їх перекодувань, але відкритий до інтерпретації та довільної реорганізації, адже сторінки у книзі непронумеровані та спонукають до спроби встановлення власного порядку подій.

Інтенція упорядкування стає основною в наступній книзі «Мандаля», в яку людина входить, уже переживши катарсис заключного тексту й маючи базове відчуття самості й окремішності, готова заглибитися далі.

3.4. Локалізація та упорядкування Всесвіту у збірці «Мандаля»

Мандала є не лише прадавнім архетипом цілісності, а й картою космосу, що має свою чітку структуру та співвідноситься з матричними структурами людської психіки. Юнґ пише про те, що саме створення мандали покликане ввести людину в стан трансу, глибокої концентрації [41, с. 72]. Наступним етапом є медитація, протягом якої виконавець ритуалу, переважно йог, має пізнати певну істину та «внутрішньо усвідомити присутність божества» («become inwardly aware of the deity») [41, с. 73]. У структурі мандали воно знаходиться якраз у центрі, в серцевині, і є метою руху вглиб крізь усі кола. Крім того, надважлива для збірки фігура кола, що захищає від зовнішньої небезпеки і є універсальним символом вічності, також означає людську душу: зокрема у ґностичній традиції душа має округлу форму [41, с. 10] Тож на противагу орнаментові меандрів «Мандаля» звужує, локалізує художній простір, основна дія відбувається всередині людини, тобто фокус логічно зміщений з макрокосму на мікрокосм. Спрямована назовні динаміка «Меандрів» змінюється внутрішньою пульсацією та рівновагою.

У другій книзі ритуальні жести й дії виходять на перший план, по суті втілюючи рядки з «Меандрів»:

кладе камінь між брови
щоб мати єдиний жест
одне слово
(курсив – наш)

Це дія мандрівника-прочанина, який «мачає заграву в колодязях», і це його кінцевою метою. Надзвичайно цікаво, що в першому рядку описана аджна-чакра, так зване третє око – вищий рівень свідомості й знищення недосконалостей. Це напряму перегукується з проханням у заключному вірші: «спали всі запони моєго єства», — закладає підвалини для «Мандалі», адже статуї Будди, наприклад, часто виготовляють з дорогоцінним каменем (!) між брів. У медитації з мандалою так само викристалізовується єдині жест і слово.

Перший полягає у повторюваному кресленні кола, тобто означенні, локалізації та захисті власного простору (своєї душі/ідентичності) й витинанні мандали. Витинанка ж вимагає майстерності й просторової уяви, «здатності передбачити кінцевий наслідок симетричного помноження витятих часток цілої композиції» [28, с. 149]. Ключ до єдиного слова лежить у першому вірші книги, що, подібно до вступного тексту «Меандрів», функціює як космогонічний міф:

Тисячойменний спорудив
своєю премудрістю
на принципі ладу
велетенську мандалю.

Так кожна мандаля
береже окрушину ладу,
а кожний лад окрушину мудрости,
і кожна мудрість ховає в собі
одне й Його тисяч імен.

У першій строфі експліковано основне значення мандали як космічної структури, а в другій задано концентричний напрямок руху, згідно з яким вся книга формально й художньо організована. Всі мандали-витинанки ритуально відтворюють принцип світового порядку й несуть крихту істини всередині. В імені кожної мудрості й предмету є Боже ім'я та Його доторк. Тут варто зауважити, що збірка складається з тридцяти текстів і витинанок, і всі вони мають свої назви. Цим вони відрізняються від «Меандрів», де назву мали лише картини, а вірші лишалися безіменними. Для «Мандалі» важливе визначення й **називання**, тому всі тексти мають конкретні «імена»: «Блазень», «Жебрак», «Швець», «Глек», «Хмара», «Сніжинка», «Кошики» тощо. Називання речей, фахів і природних об'єктів визначає їх як важливий елемент мікрокосму: разом із ім'ям вони отримують життя. Це процес послідовного створення найважливіших елементів буття, а оскільки «Мандаля» — міф авторський, буття так само має індивідуальний характер, оскільки авторка формує власний

простір і ядро особистості. Існування кожного з перелічених предметів, явищ і людей демонструє певний урок, «окрушини мудрості». Тут, як і в ритуалі, «дія та слово кодовані тим самим мовним елементом» [33, с. 28]. Кожний елемент є священним, а відтак внутрішній світ так само сакралізується.

Плавний і розповідний ритм оповіді, універсальність образів і концентрована, лаконічна художня мова координовані ритмом орнаментів всередині кожної витинанки. Мандали контрастують із імпресіоністичними картинами Зої Лісовської завдяки деталізованості, послідовному повторенню візерунків і майстерній комбінації трьох, чотирьох чи п’яти основних кольорів у композиції. Передуючи текстові, витинанка відкриває простір нумінозного досвіду, а вірш стає тим центром мандали, всередині якого відбувається просвітлення, виповнюється мета медитації. Своє «Я» авторка осмислює впродовж тридцяти медитацій, знову і знову повторюючи ритуальний жест відкриття магічного кола: організовує простір, називає сакральні речі й дії, готуючи себе до прийняття чергової істини.

Однією з центральних цінностей «Мандалі» є шляхетність праці, а особливо — кропіткої фізичної роботи, що асоціюється зі спогляданням і повною зосередженістю. Її здобутки часто більші за самих виконавців, а процес є піднесеним: коваль кує «велетенські підкови» й викрешує «іскрами люті зорі», продавець кошиків насправді роздає красу «задурно», мережальниця «намережала пояс для земної кулі». Також авторка звертає увагу на традиційно непримітних членів суспільства: блазня, жебрака, рибалку — і романтизує їхні образи. Вони є носіями глибинної мудрості й божественної простоти, завдяки чому чутливі до мистецтва й культури. Жебрак є найбагатшим через те, що справді дослухається до музики на площі, швець набиває підбори на взуття так, мов викладає корону коштовним камінням. Блазень промовляє істини на базарі:

Коли зустрінеш людину,
поцілуй землю
і зведи руки до неба.

Мудрець є справжнім королем, володарем священного знання, тому звичайний поріг, де він сидить, «стає його престолом». Істинний герой не потребує обладунків і чарівних предметів, а несправедливо засуджена «грішниця» постає «прозоріша, ніж пелюстка черешні». Пізнання й інтелектуальна творчість є також великим трудом: поет дорівнюється до риби, що розірвалася б від власного єства, якби не «тисячі тонн води». Звіздареві, котрий намагається розгадати рух зірок, Тисячойменний відповідає:

«Я тебе так сотворив,
що кожне пізнання
Множить стократно
твій земний тягар»

Природа вчить безкорисливості, як-от у вірші «Гора», де гора мовчазно приймає сповідь, але гнівається на завойовника. Річка в однойменному вірші ніби рефлектує над власними меандрами:

Річка з джерела,
вірна своїй породі,
плине безсмертна.

Всі «висвячені» предмети та явища розподілені між паратекстуальним і текстуальним пластами «Мандалі» так, що вірші здебільшого зосереджені на людях, ремеслах, предметам побуту й мистецтва, а візуальний ряд сповнений іменами природних об’єктів: рослин, ландшафтів, птахів, звірів і небесних світил. Мотив гармонійного співіснування людини, мистецтва й природи, що пронизує художню мову «Меандрів», набуває нового осмислення у другій частині диптиха.

Східна образність текстів корелює з українськими рослинним і тваринним кодами. Так, витинанка «Папороть» (мал. 18.3) розтлумачує урок вірша «Сльози»:

Індіянка вчила дитину плакати:
«Сльози за себе —
повінь і потом.

Сльози за других —

дощ на посуху.»

Папороть є символом смирення й покірності, що корелює з альтруїзмом і щирим співчуттям, якого навчає мати дитину: смиренно й спокійно зустрічай власну долю, а замість жалощів до себе вияви співчуття до тих, хто його потребує.

Єдність чоловічого й жіночого начал, всесвітній лад виражений символами грибів і лілей у витинанці до першого тексту — «Мандаля» (мал. 13.3). Гриби є фалічним символом; вони мають демонічні властивості й пов'язані з потойбічним світом, тож знаходяться саме на першому захисному колі мандали, яке відганяє злі сили. Всередині ж, якраз на колі з лотосових пелюсток, розташовані лілеї, символ жінки й чистоти. Об'єднані в єдиний орнамент, ці образи представляють лад між протилежностями, встановлюють порядок речей.

Останній вірш «Я», поєднаний із мандалою «Шипшина» (мал. 19.3), є головним і найціннішим здобутком шляху, який проходить лірична героїня Віри Вовк. Він утверджує цілісність особистості, стабілізацію її центральної точки та насамперед українську ідентичність. Шипшина — український символ родючості й любові; єдина з усіх флористичних образів збірки, вона має плід, а отже засвідчує не тільки фізичний розквіт, але й духовну плідність. Також ця мандала має пелюстки на зовнішньому колі, тобто квітка всередині витинанки розростається за її межі, розцвітає вповні. Текст «Я» — це співіснування різних полюсів, примирених між собою в одній людині:

Я в себе дома в княжій палаті

та в хаті рибалки.

Я їм золотою виделкою

і дерев'яною ложкою.

Мені любі ґранатові вина

як і кринична вода.

Я ношу щире намисто
на конопляній сорочці.

Визнання себе в усій своїй суперечливості й багатогранності посилюється відчуттям спокою та рівноваги, вираженими у восьми рядках, восьми пелюстках витинанки та двох перетнутих хрестах – білого й чорного – посередині. Це стан ідеальної людини «величиною в цілий світ», реалізована інтенція великої медитації над мандалою — «стати тим, чим ти насправді є» [41, с. 24; с. 73]. Людина бачить і розуміє своє «я» так само ясно й чітко, без метафор і порівнянь, як Бог – сніжинку в однойменному вірші:

Баядерці сніжинка -
балерина між небом і землею,
спраглому - манна пречиста ні для кого,
дитині - мандаля на темному рукаві,
поетові - іскра в обличчя місяця,
сироті - сльоза на лиці сонця.

А Богові - просто сніжинка.

Висновки до третього розділу

У цьому розділі ми проаналізували сакральну символіку ритуальну телеологію та інтенції поетичних збірок «Меандри» та «Мандаля». Вони засвідчують особливу ритуальну телеологію диптиху, пов’язану з універсальними символами меандра й мандали. Меандр співвідноситься з циклічним рухом життя й природи, шляхом ініціації, вічним оновленням і (в українській орнаментиці) з бігом сонця; натомість мандала є архетипом цілісності, зосередженості й божественного порядку, ключовим принципом світобудови, а також ритуальним символом захисного кола. Символічна співвіднесеність мандали з матричними структурами людської психіки визначає її роль у психотерапевтичних практиках і процесі ритуальної медитації. Спрямована назовні динаміка «Меандрів» змінюється в «Мандалі»

внутрішньою пульсацією та концентрацією на нумінозному досвіді спілкування зі світом. Тридцять магічних візерунків ритмом своїх орнаментів та знаковою символікою корелюють з ритмом та образністю віршів; текстуальна й візуальна частини функціонують як інтерсеміотичні переклади одна одної.

В «Меандрах» спостерігаємо міфологізацію поеткою власного життєвого наративу, постійну зміну масок, дистанціювання від себе з метою ритуального очищення. Важливу роль відіграє тут перетлумачений Вірою Вовк міф про Дафну й Аполона та пов’язана з тим сакральна символіка дерева, покликаного примирити верх і низ, небо й землю, чоловіче й жіноче, природне й культурне, тілесне й духовне.

З кожним «вигином» меандра децентралізація особистості змінюється віднайденням точок опертя для самопізнання, усвідомленням діалектики хаосу й порядку, прагненням встановити зв’язок з Абсолютом — «Тисячойменним». Відтак у «Мандалі» відбувається симетричне впорядкування макрокосму й мікрокосму; завершується процес ініціації: особистість досягає Самості, пізнає магічну природу простих речей та явищ і досягає ладу та гармонії у суперечливому, багатогранному світі.

ВИСНОВКИ

Віра Вовк є однією з найяскравіших і найпродуктивніших постатей у літературі української еміграції завдяки унікальному індивідуальному стилеві й поетичному світу, в якому перетинаються й вільно співіснують українська символіка та елементи художніх систем різних культур. Її творчість багатоаспектна й містить поетичні, прозові, драматичні твори, літературознавчі дослідження, переклади українських творів португальською та німецькою мовами з метою їх популяризації закордоном. Письменниця певний час входила до складу Нью-Йоркської групи поетів, поділяючи їхній міфологічний модус мислення, що сформувався в контексті міфоритуальних інтенцій художньої думки XX століття. Її тексти є органічною частиною загального літературного дискурсу еміграції, у якому яскраво виражене поєднання гетерогенних культурних елементів. Її творчості також притаманна характерна для Нью-Йоркського гуртка поетика реміфологізації, — повернення до міфологічних сюжетів з метою їх переосмислення. З цим пов'язані «освячення» художнього простору, етико-аксіологічний вимір сакрального та гетерогенні релігійні мотиви.

При цьому її збірки відрізняються високим ступенем ритуалізації та концептуалізації; вона активно звертається до архетипних образів і сюжетів, універсальних символів і міфологем, а також до жанру циклу. Це стає підґрунтям індивідуального авторського міфу, поетика якого засвідчує синтез сакрального (загальнолюдського) й фольклорного (національного), що споріднює творчість Віри Вовк зокрема з поезією шістдесятників і вісімдесятників. Водночас саме ритуал є основним засобом збереження й утвердження питомого культурного простору, багатство і специфіка якого виявляються у взаємодії з іншими культурними світами.

У роботі доведено, що збірки «Меандри» та «Мандаля» можуть бути розглянуті як рецептивний ритуально-міфологічний цикл. Книги посідають

особливе місце в бібліографії авторки, відокремлені десятиліттями від своїх сусідок, «Каппи Хреста» й «Жіночих масок». У розглянутих книгах ми виявили спільний ритуально-міфологічний субстрат і ключові об'єднувальні мотиви, що свідчить про їх єдиний художній простір. У назвах збірок закладені сакральні символи, що мають спільне міфологічне джерело та слугують єдиній меті — упорядкуванню Хаосу, злиттю з безперервним, ритуальному відтворенню космогонічної праподії. Це дозволяє вважати обидві книги поетичним диптихом, об'єднаним ключовим мотивом шляху ззовні всередину, вглиб.

Використання універсальних форм меандра і мандали має слугувати відновленню світового порядку і витворенню індивідуального міфу. Ці архетипи стають основою для розгортання архаїчного мономіфу про мандри героя у пошуках раю / Золотого віку / істини / власної сутності. У збірках можна виділити два канали, текстуальний і паратекстуальний, — представлений картинами Зої Лісовської авторськими витинанками. Вони функціонально віддзеркалюють єдність міфу й ритуалу (так само як і символіка «Меандрів» та «Мандалі»). Зовнішній зв'язок самих збірок утілює кореляцію міфу та ритуалу, адже процес створення світу й ініціації героя у першій частині диптиху циклічно повторений на локальному, особистому рівні у другій. Важливу роль має унікальний художній макет книг, що засвідчує мовну поліморфність поетичного простору, адже всі тексти доповнені кількамовними перекладами. Це забезпечує гетерогенне тло, на якому зійдуться й узгодяться всі розірвані між собою світи й культурні пласти.

Ми проаналізували сакральну символіку та ритуальні інтенції поетичних збірок «Меандри» та «Мандаля». Вони засвідчують особливу ритуальну телеологію диптиху, пов'язану з універсальними символами меандра й мандали. Меандр співвідноситься з циклічним рухом життя й природи, шляхом ініціації, вічним оновленням і (в українській орнаментиці) з бігом сонця; натомість мандала є архетипом цілісності, зосередженості й божественного порядку, ключовим принципом світобудови, а також ритуальним символом захисного кола. Символічна співвіднесеність мандали з матричними структурами

людської психіки визначає її роль у психотерапевтичних практиках і процесі ритуальної медитації. Спрямована назовні динаміка «Меандрів» змінюється в «Мандалі» внутрішньою пульсацією та концентрацією на нумінозному досвіді спілкування зі світом. Тридцять магічних візерунків ритмом своїх орнаментів та знаковою символікою корелюють з ритмом та образністю віршів; текстуальна й візуальна частини функціонують як інтерсеміотичні переклади одна одної.

В «Меандрах» спостерігаємо міфологізацію поеткою власного життєвого наративу, постійну зміну масок, дистанціювання від себе з метою ритуального очищення. Важливу роль відіграє тут перетлумачений Вірою Вовк міф про Дафну й Аполона та пов'язана з тим сакральна символіка дерева, покликаного примирити верх і низ, небо й землю, чоловіче й жіноче, природне й культурне, тілесне й духовне. Характерним у збірці є притаманний творчості Віри Вовк антропоцентризм, що виявляється у провідному мотиві піднесення тілесного й духовного до Бога. Це зміцнює інтертекстуальний зв'язок цієї збірки з іншими творами авторки й утверджує цілісність, самобутність її поетичного тексту.

Для «Мандалі» натомість характерна міфологізація формування особистості й процесу пізнання. Ці мотиви найповніше розкриті за рахунок розмаїтого флористичного коду багатьох витинанок, де сакральна мандала уподібнюється до квітки й зокрема плодоносної шипшини.

З кожним «вигином» меандра децентралізація особистості змінюється віднайденням точок опертя для самопізнання, усвідомленням діалектики хаосу й порядку, прагненням встановити зв'язок з Абсолютом — «Тисячойменним». Відтак у «Мандалі» відбувається симетричне впорядкування макрокосму й мікрокосму; завершується процес ініціації: особистість досягає Самості, пізнає магічну природу простих речей та явищ і досягає ладу та гармонії у суперечливому, багатогранному світі.

На матеріалі двох збірок Віри Вовк ми продемонстрували складність і розгалуженість її поетичного тексту, довели, що в його основі лежать ритуальні інтенції. Аналіз покликаний розширити поле вивчення її літературного доробку

й пропонує спосіб його дослідження з ритуально-міфологічної перспективи. Особливу увагу приділено засобам творення поетичного ритуалу та ритуальній телеології тексту в художньому світі авторки. Серед подальших наукових перспектив роботи зазначимо вивчення всіх частин творчого доробку Віри Вовк – прозового, драматичного – з точки зору ритуальних інтенцій; а також осмислення «поліморфності» її художнього простору в зазначеному контексті.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Антологія світової літературно-критичної думки XX ст. / за ред. М. Зубрицької. Львів : Літопис, 1996. 633 с.
2. Антологія української поезії XX століття : від Тичини до Жадана / упоряд. Іван Малкович. - [Вид. 3-тє, допов.]. - [Київ]: А-БА-БА-ГА-ЛА-МА-ГА, [2018]. - 2011, [3] с. : портр. - Містить покажчик.
3. Борисюк І. В. Міфологізм української поезії вісімдесятників : навчальний посібник із курсу "Міф як ядро художньої словесності" / Ірина Борисюк ; Київський університет імені Бориса Грінченка. - Київ : [б.в.], 2012. - 212, [1] с. - Містить покажчик.
4. Вовк В. Мандаля : тексти й витинанки : Віра Вовк / В. Вовк. - Rio de Janeiro : Companhia Brasileira de Artes Graficas, 1980.
5. Вовк В. Мережа. 127 с. URL: http://sites.utoronto.ca/elul/Wowk-Wira/Wira-Wowk_Merezha_Spohady.pdf (дата звернення: 15.06.2022)
6. Вовк В. Поезії / В. Вовк. - Київ : Родовід, 2000. - 421 с.
7. Вовк В. Проза / Віра Вовк. - Київ : Родовід, 2001. - 445 с.
8. Вовк В. Спогади / Віра Вовк. - Київ : Родовід, 2003. - 455 с.
9. Вовк В. Театр / Віра Вовк. - Київ : Родовід, 2002. - 447 с. : іл., ноти.
10. Григорчук Ю. М. Від Борислава до Ріо-де-Жанейро. Наш український дім. № 1. 2020. С. 40-59.
11. Григорчук Ю. М. Проза Віри Вовк: виміри сакрального. Брустурів: Дискурсус, 2016. 364 с.
12. Жодані І.М. Емма Андієвська і Віра Вовк: тексти в контексті інтерсеміотики: Монографія. Київ: ВДК «Університет «Україна», 2007. 116 с.
13. Залеська-Онишкевич Л. Різні світи Віри Вовк. Сучасність. 1987. Ч. 9 (317). С. 16-27.
14. Евзлин М. С. Космогония и ритуал. Москва: Радикс, 1993. 344 с.

15. Етимологічний словник української мови: у 7 т. / Ред-кол.: О. С. Мельничук (голов. ред.) та ін. Київ: Наук. думка, 1983. Том 5.
16. Карабович Т. Міфопоетика Нью-Йоркської групи: монографія / Тадей Карабович; відп. ред. Р. Радишевський; наук. консультант О. Астаф'єв. Київ: Талком, 2017. 464 с.
17. Коцюбинська М. Метаморфози Віри Вовк. Вовк В. Поезії / В. Вовк. - Київ : Родовід, 2000. С. 5-32.
18. Листи Василя Стуса до Віри Вовк. Сучасність. 1989. Ч. 9 (341). С. 35-51.
19. Лісовська З. Меандри = Meahores = Meahoers / З. Лісовська, В. Вовк. Rio De Janeiro : Companhia brasileira de artes graficas, 1979. - без паг.
20. Літературознавча енциклопедія: У двох томах. Т.2 / Авт.-уклад. Ю. І. Ковалів. К: ВЦ «Академія», 2007. — 624 с.
21. Лосев А. Ф. Диалектика мифа /Сост., подг. текста, общ. ред, А. А. Тахо-Годи, В. П. Троицкого. М.: Мысль, 2001.— 558 с.
22. Маковский М. М. Сравнительный словарь мифологической символики в индоевропейских языках: Образ мира и миры образов. Москва: Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 1996. 416 с.: илл.
23. Мелетинский Б. М. Поэтика мифа. 3-е изд., репринтное. Москва: Издательская фирма «Восточная литература» РАН, 2000. 407 с.
24. Ожарівська С. Архетип і символ у поезії Віри Вовк. Синопсис: текст, контекст, медіа. 2015. № 3 (11). URL: https://synopsis.kubg.edu.ua/index.php/synopsis/article/view/155/146
25. Ожарівська С. Алегорична метаобразність поезії Віри Вовк. Синопсис: текст, контекст, медіа. 2016. № 2 (14). URL: https://synopsis.kubg.edu.ua/index.php/synopsis/article/view/196/196
26. Онишкевич Л. В. Вовк. Мандаля. Наше життя. 1981. № 11. С. 12.
27. Рубчак Б. Меандрами Віри Вовк. Сучасність. 1981. Ч. 1 (241). С. 32–50.
28. Селівачов М. Р. Лексикон української орнаментики (іконографія, номінація, стилістика, типологія). Передмова акад. М. В. Поповича. 3-є вид. Київ: Редакція вісника «Ант»; Фенікс, 2013. XVI, 416 с.: іл.

29. Сенека. Моральні листи до Луцілія. К.: Основи, 1999 (2-е вид.). 608 с. URL: https://www.ae-lib.org.ua/texts/seneca__ad_lucilium_epistularum_moralium__ua.htm
30. Словник античної мітології / Упоряд. Козовик І.Я., Пономарів О.Д. Тернопіль: Навчальна книга - Богдан, 2006. 312 с.
31. Смольницька О. Міф про вічне повернення у поезії Віри Вовк. Міфологія і фольклор. 2016. № 3–4. С. 78-89.
32. Телицын В. Л., Багдасарян В. Э. Символы, знаки, эмблемы: Энциклопедия. URL: https://info.wikireading.ru/7406
33. Топоров В. Н. О ритуале. Введение в проблематику. Архаический ритуал в фольклорных и раннелитературных памятниках / ред. И.С. Брагинский ... [и др.]. Москва: Наука, 1988. С. 7–61.
34. Трессидер Д. Словарь символов. URL: https://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/JekTresidder/
35. Тэрнер В. Символ и ритуал. Сост. В. А. Бейлис и автор предисл. Москва: Главная редакция восточной литературы издательства «Наука», 1983. 277 с.
36. Фізер І. Інтерв'ю з членами Нью-Йоркської групи. Сучасність. 1988. Ч. 10 (330). С. 11-39.
37. Энциклопедия символов / сост. В.М. Рошаль. — М.: АСТ;Э68 СПб.: Сова, 2008. 1007 с.
38. Юнг, К. Г. Архетип и символ. Москва : Ренессанс, 1991. 297 с.
39. Genette G. Paratexts: thresholds of interpretation. Cambridge: Cambridge University Press, 1997. 427 p.
40. Hall M. P. The secret teachings of all ages: Being an interpretation of the secret teachings concealed within the rituals, allegories and mysteries of the ages ; an encyclopedic outline of Masonic, Hermetic, qabbalistic and Rosicrucian Symbolical Philosophy. URL:https://www.cia.gov/library/abbottabad-

compound/E4/E4AAFF6DAF6863F459A8B4E52DFB9FF4_Manly.P.Hall_The.Secret.Teachings.of.All.Ages.pdf

41. Jung C. G. Mandala symbolism. Translated by R. F. Hull. 1st Princeton/Bollingen paperback ed. Princeton, N. J.: Princeton University Press, 1972. 228 p.
42. Tanaka K. An illustrated history of the maṇḍala : from its genesis to the Kālacakratantra. Boston : Wisdom Publications, 2018. 344 p.

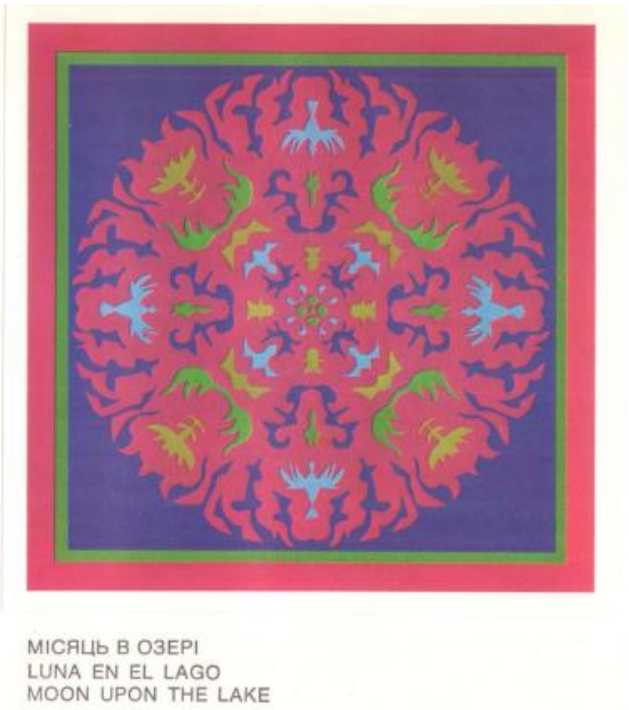
ДОДАТОК

РОЗДІЛ 2



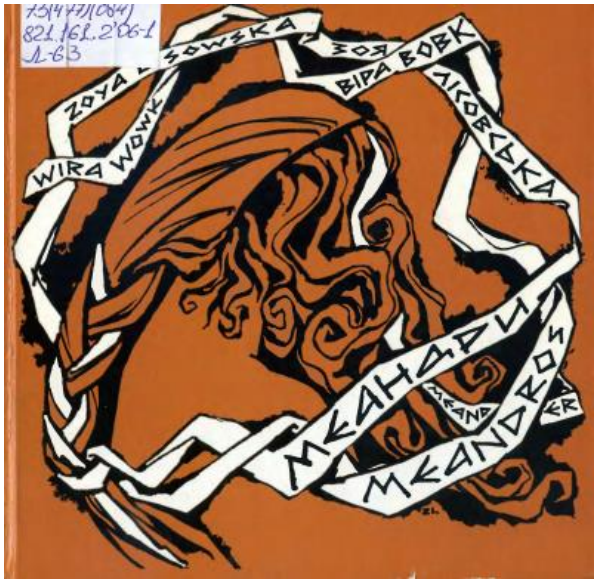
АРАН, гваш, 1965
ARAN, guache, 1965
ARAN, Gouache, 1965

Мал. 1.2



МІСЯЦЬ В ОЗЕРІ
LUNA EN EL LAGO
MOON UPON THE LAKE

Мал. 2.2



Мал. 3.2



Мал. 4.2



Мал. 5.2

РОЗДІЛ 3



ЗУСТРІЧ, гваш, 1953
ENCONTRO, guache, 1953
BEGEGNUNG, Gouache, 1953

Мал. 1.3



КОХАНЦІ, гваш, 1954
AMANTES, guache, 1954
LIEBENDE, Gouache, 1954

Мал. 2.3



ВОГОНЬ, гваш, 1957
FOGO, guache, 1957
FEUER, Gouache, 1957

Мал. 3.3



ТАНОК, гваш. 1957
DANÇA, guache, 1957
TANZ, Gouache, 1957

Мал. 4.3



БУРЯ, гваш, 1953
TEMPESTADE, guache, 1953
STURM, Gouache, 1953

Мал. 5.3



СМЕРТЬ МАВКИ гваш, 1953
MORTE DE MAWKA, guache, 1953
TOD DER MAWKA , Gouache, 1953

Мал. 6.3



РОЗП'ЯТТЯ, гваш, 1953
CRUCIFIXÃO, guache, 1953
KREUZIGUNG, Gouache, 1953

Мал. 7.3



БАКХАНТКА, ґваш, 1972
BACANTE, guache, 1972
BACCHANTIN, Gouache, 1972

Мал. 8.3



ЖРЕКИНІ, ґваш, 1974
SACERDOTISAS, guache, 1974
PRIESTERINNEN, Gouache, 1974

Мал. 9.3.



ТЕМНА ІКОНА, ґваш, 1953
ICONE ESCURO, guache, 1953
DUNKLE IKONE, Gouache, 1953

Мал. 10.3



ГОРИ, ґваш, 1968
MONTES, guache, 1968
BERGE, Gouache, 1968

Мал. 11.3

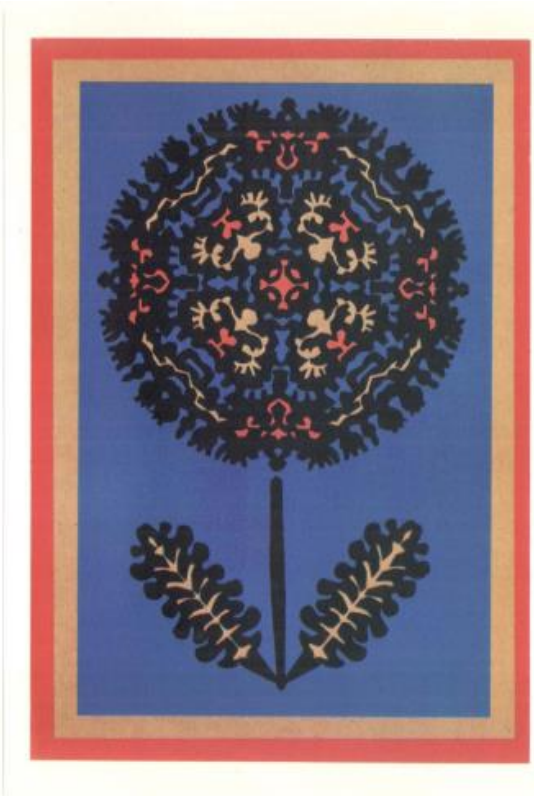


ВІТРАЖ, 1960
VITRAL, 1960
GLASFENSTER, 1960

Мал. 12.3



Мал. 13.3



Мал. 14.3



Мал. 15.3



ГІЛКИ
RAMOS
TWIGS

Мал. 16.3



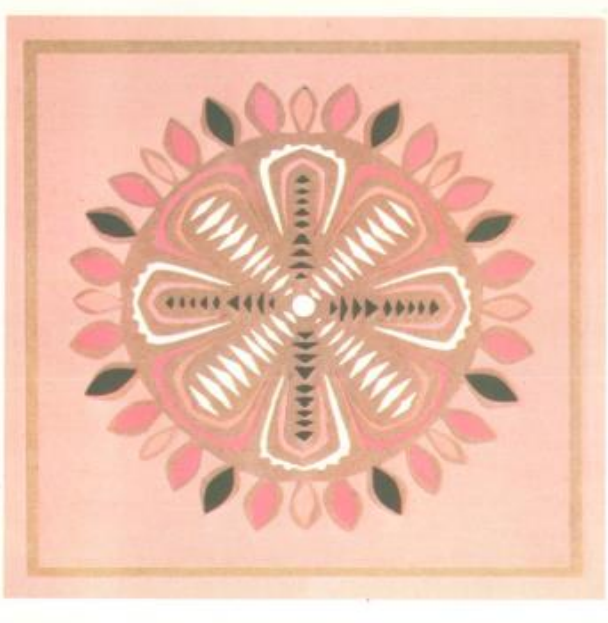
ЯЛИНКИ
PINOS
PINE TREES

Мал. 17.3



ПАПОРОТЬ
HELECHO
FERNS

Мал. 18.3



ШИПШИНА
ROSA SILVESTRE
WILD ROSE

Мал. 19.3