

Балашова К. П.

РИТУАЛЬНО-МІФОЛОГІЧНИЙ СУБСТРАТ ЗБІРОК ВІРИ ВОВК «МЕАНДРИ» І «МАНДАЛЯ»

У статті авторка розглядає збірки Віри Вовк «Меандри» і «Мандаля», виявляючи ритуальні інтенції поетичного тексту. З'ясовано, як саме функціональний взаємозв'язок обох книжок корелює з єдністю міфу та ритуалу, а також проаналізовано складне співвідношення вербального і невербального пластів. Визначено основні мотиви (загубленість у світі, шлях ззовні всередину для пізнання світу і власної суті) та ключові образи збірок. Мовну поліморфність, синестезію тексту, органічне поєднання гетерогенної символіки з питомою українською розглянуто в контексті ритуальної телеології збірок.

Ключові слова: Віра Вовк, ритуальні інтенції, ритуал, міф, «меандр», «мандаля».

Попри великий внесок у популяризацію української літератури за кордоном, доробок Віри Вовк (Віри Селянської) досі лишається маловивченим, особливо в царині неоміфологічної поезії ХХ століття. Ця надзвичайно продуктивна українська поетка з Ріо-де-Жанейро майже завжди губиться на периферії нашого літературознавчого дискурсу не тільки через перебування поза Україною, а й через складний герметизм поезії. Михайлина Коцюбинська зазначає, що «її письмо не однолінійне, не “одноклітинне”. Завжди — глибока “підводна” частина айсберга, якесь подвійне дно, виразна асоціативна аура, смисловий підтекст» [4, с. 23]. Через винятковий мистецький синкретизм Іван Фізер називає її «найполіморфнішим талантом серед новітніх українських поетів» [1, с. 1916], адже вона творить у різних літературних жанрах, сполучає поезію з візуальним мистецтвом, виробляючи власний жанр авторської книги. Для поетки характерний «стан творчої мобільності і невпинних життєдайних метаморфоз» [4, с. 32], а поетичний доробок є винятковим взірцем міфологічної думки та реалізації ритуальних інтенцій у поетичному тексті. Особливо цікавими і досі належним чином не дослідженими є збірки Віри Вовк «Меандри» (1979) і «Мандаля» (1980). Перша збірка містить картини Зої Лісовської, а друга — мандалі-витинанки самої Віри Вовк. Необхідно дослідити і біографічний, і загальний культурний контексти створення книжок, їхній тематичний зв'язок і особливе поєднання вербального і невербального текстів.

Книжки опубліковано поспіль із різницею в один рік. І ми бачимо, що між цими двома збірками та іншими — досить великі періоди мовчання: збірку «Каппа Хреста», яка передувала «Меандрам», опубліковано в Мюнхені в 1969 р., а збірка «Жіночі маски», яка хронологічно з'явилася після «Мандалі», вийшла друком аж у 1993 р. Двадцять років поетичного мовчання тісно зближують «Меандри» і «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 і перекладами, побачимо, що 1970-ті ніби вилучені з її часопростору в плані індивідуальної творчості. Цей період багатий на переклади: Віра Вовк працює з текстами Пабло Неруди, Гарсії Лорки та Шарля Бодлера, перекладає твори українських авторів іншими мовами, 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» і «Мандалі» притаманна текстам подальших збірок «Жіночі маски» (1993), «Молельні до Богородиці» (1997), «Писані кахлі» (1999), «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, передусім завдяки їхній ритуалізованості, ідей-

ній та образній єдності, що оприявлена в назвах. Вони взаємно віддзеркалюють свої символічні значення, бо мають спільне міфологічне джерело. Засоби ритуалізації привертають увагу вже на рівні назв обох збірок: звукова подібність слів, однакова кількість літер, імпліцитний ритуально-міфологічний зв'язок символіки меандрів і мандалі. Назва має надважливе, сакральне в цьому контексті значення, адже вона висловлює сенс кожної збірки. Обґрунтовуючи глибинний зв'язок поетичної мови та ритуалу, слід згадати слова Володимира Топорова стосовно обов'язкової присутності у певних обрядах жерця та граматака, який контролює виконання вербальної частини дійства і співвіднесений із текстом, як жрець із жертвою. Тож роль поета і граматака споріднені, адже обидва «строють образ мира, в слові явлений» [10, с. 21]. Образ світу оприявнюють і назви цих двох книжок: виражають 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 [9]. Основні значення цієї літери — «вода» й «творення» — суголосять загальним мотивам збірок «Меандри» і «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 культурах і вченнях, зокрема й у піфагорейській теорії чисел. Гептада (гр. *επτάδα*), за піфагорейцями, «гідна вшанування», є числом релігії, життя та закону, космологізації Хаосу. Також сім є сумою трьох (дух, думка, слово) і чотирьох (символ світу) — отже, сім є гармонійним поєднанням внутрішнього та зовнішнього, духовного та матеріального [14, р. 72]. Творчі інтенції «Меандрів» і «Мандалі» як загального 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 власну структуру та за своєї його [10, с. 19, 44]. Зв'язок обох назв із орнаментом не випадковий: дискретність і континуальність останнього ототожнені з аналогічними ознаками ритуалу, який безперервно від-

новлює порядок речей за рахунок регулярного відтворювання. Крім того, М. Коцюбинська зауважує тяжіння Віри Вовк до «змістовності форми, до її архетипів», плекання та розвитку символічного змісту універсальних форм, як-от меандр і мандаля [4, 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, гр. *Μαίανδρος*). Філософ Сенека у листах до Луцилія називав річку Меандр предметом вправлянь для всіх поетів, оскільки вона тече й не вливається у своє русло [8]. Для греків меандр означав вічність, плин життя і 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 лабіринту має значення вічних пошуків і заплутаних шляхів життя. Значимо, що вже на самій обкладинці «Меандрів» Віри Вовк видно втілення обох значень: візерунок навколо ріки і геометричні хвилі нагадують грецький орнамент. Стихія води пронизує тексти цієї збірки в образах моря, дощу, крові, сліз, контрастуючи з вогнем, пісками, засухою та сонячним жаром. За безкінечним рухом меандрів простують не тільки текстуальні, а й паратекстуальні елементи збірки — картини Зої Лісовської, що 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»). Богдан Рубчак зауважує, що «його [меандра] 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» [7, с. 34]. За кожним новим зливом меандрів чекає новий фрагмент світу, а сам образ ріки уособлює і стрімкий рух, і спостереження. Додаткова семантика лабіринту дає змогу 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 і психічний лад, де немає місця Хаосу. Це космологізований простір, засвоєний та упорядкований. Мандаля 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» означає «коло», тож її основна конструкція — це коло, у яке вписано квадрат, або павільйон, де збираються божества [11]. Також коло символізує сферичні небеса, а квадрат — землю, а їх з'єднання означає гармонію та порядок і у божественному світі, і у світі людей [12, с. 255–256]. Додамо, що одним із сакральних значень кола також є захист, що є однією з найголовніших ритуальних інтенцій авторки під час створення поетичного диптиху.

Імовірно видається припущення, що дві основні фігури мандалі, коло і квадрат, семантично співмірні з інтенціями споріднених збірок «Меандри» і «Мандалі». У першій книжці розгортається світова картина, її особливий лад і структура. Це світ зовнішній, «земний», співвідносний із квадратом, а «Мандаля» є колом, що захищає цей світ. Крім того, у структурі традиційної мандалі 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 [15]. 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. У «Мандалі» ж витинанки витворені власноруч самою Вірою Вовк. У рецензії до збірки Лариса Онишкевич підсумовує: «Мала форма так гармонізує з дрібненькими різаними й чертками витинанок. А замкненість кола витинанок немов втворює віршованому змістові прокоментованих ситуацій» [6, 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 рід-

ної 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 розвивалося 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 «паратекст», який Ж. Женнет визначав як «поріг», тобто елемент, що перетворює певний текст на книжку. Це своєрідний простір, що є не тільки «зоною переходу, а й зоною угоди (transaction)» [13, р. 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, прямо чи контекстуально 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 і паратексту: адже ні поезія, ні картина/витинанка не містять ключових слів чи окремих спільних образів, що одразу наштовхували би бодай на орієнтовний асоціативний ряд. До таких випадків належать картина «Темна ікона» й вірш «метелик нічної веселки...» у «Меандрах»; витинанка «Папороть» і поезія «Сльози» у «Мандалі».

Завдяки цьому не зовсім коректно було б 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» [4, с. 9]. Це твердження слухне і стосовно диптиху. Тож в обох збірках спостерігаємо радше виокремлення двох особливих каналів — поетичного і візуального (вербального і невербального). Ці пласти взаємодіють один з одним, формують цілісний зміст, який неможливо до кінця зрозуміти, маючи перед собою лише якусь частину. Наприклад, у «Меандрах» знаходимо єдність картини «Аран» і вірша «жінки загортають мерців». Полотно зображає, скоріш за все, один із ірландських островів із колективною назвою Аран —

на це вказує перебування картини в «ірландсько-му» 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 мій. — К. Б.).

Сльота тоді стає символом загрози, а смерті загиблих закарбовуються в пам'яті золотим (священним) кольором, — вона й буде мотивацією для подальшого захисту та боротьби. У «Мандалі» єдність витинанки «Місяць в озері» та поезії «Дзеркало» вмотивована ототожненням місяця з жіночим началом, адже у тексті дівчина спочатку бачить себе в дзеркалі молодою, а потім старою. Також співвідносяться ці два стани з місячними фазами — молодиком і старим, а яскраві кольори витинанки споріднені з «мальованим одягом» дівчини. Відображення ж місяця в озері метафорично означає дівоче відображення у дзеркалі, змінне з часом. Крім того, надзвичайно важливе семантичне й символічне навантаження мають кольори витинанок. У «Місяці в озері» основні кольори — фіолетовий (тло), рожевий, зелений і синій. Насамперед зазначимо, що всі ці кольори в багатьох культурах співвіднесені з жіночим началом і жіночими божествами. Фіолетовий колір тла, на якому розташована витинанка, означає стриманість і духовну зрілість, мудрість, а цих якостей зазвичай набувають із віком. Зокрема в буддизмі зелений є кольором життя, а синій — мудрості [11]. Рожевий, що асоціюється з квіткою троянди, традиційно пов'язаний саме з дівчиною та ніжністю, що перегукується зі словами в поезії: «[Дзеркало] По літах, лагідно, бере в руку зморшку і сивий волос» [5].

Отже, паратекст є семантично наповненою та невід'ємною складовою, що потребує ретельного аналізу разом із текстовою частиною, яку він підтримує, пояснює і насичує. Попри обов'язкову функціональність і підрядність паратексту щодо самого тексту (про що зазначає Женнет

[13, р. 12]), у «Меандрах» і «Мандалі» він часто наближається до часткової незалежності, при цьому зберігаючи асоціативний взаємозв'язок із вербальним текстом. Невербальна природа паратексту потребує не тлумачення, а радше *перекодування, перекладу* (за висловом Ірини Жодані) основних значень кожної поезії на мову живопису чи орнаменту [3, с. 221].

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

Однією з цих інтенцій є вже згадувана раніше космологізація навколишнього світу, котра відбувається у глобальному і локальному масштабах у межах поетичного тексту. У спробі з'ясувати суть цього феномену звернімося до його ролі в «міфопоетичну» добу [10, с. 9]. Процес космологізації, або освоєння, лежить в основі архаїчного світосприйняття та відповідних міфічних сюжетів. В. Топоров виділяє 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» [10, с. 10], тобто по суті Порядок. У «класичному» варіанті схеми ці два етапи протиставлені за конотаціями, адже Хаос постає як непізнане, неназване й загрозове ніщо, натомість Порядок має позитивне забарвлення, пов'язане з окресленням простору, номінацією об'єктів та пізнанням, тобто створенням досить *безпечного простору* порівняно з аморфним Хаосом.

Некоректно стверджувати, що Віра Вовк свідомо вкладає описану космологічну схему в основу свого поетичного тексту, проте цілком імовірно, що диптих «Меандри» і «Мандаля» генетично успадковує цей принцип, — він є ключовим до розуміння структури збірок (як окремих частин, так і цілого диптиха). Цікаво, що діалектику хаосу й порядку помічає й Богдан Рубчак у своїй рецензії до «Меандрів», написаній 1981 року [7, с. 34]. Хоча він не залучає до аналізу «Мандалю», його зауваження можна вважати своєрідним її передчуттям, адже завдяки другій книжці ця діалектика ускладнюється. Візуально й текстуально масштабні «Меандри» узгоджуються й контрастують з упорядкованою,

локалізованою «Мандалею»: безперервна лінія річкових звивів увиразнює циклічний рух, згодом перетворюється на ідеальну симетричну конструкцію. Таке трактування далі поглиблюється наступним важливим архетипом міфопоетичного мислення — *тотожністю макрокосму і мікрокосму*. Тотожність збірок за цією схемою виявляється у паралельності процесу світової та індивідуальної космологізації, який пронизує та об'єднує їх. Її повторення у різних площинах суголосить сутності архаїчного ритуалу, що полягає в регулярній імітації акту творення світу на локальному, символічному рівні. Втім, постулюючи ритуальний підтекст обох збірок, не варто напряму пов'язувати його з віддзеркаленням космологічного міфу, — ідеться про міфологізм як основну інтенцію розвитку художньої думки ХХ століття.

У рамках цього міфу в поетичному тексті збірок формується вже знайома опозиція Хаосу й Порядку, проте оновлена значеннями *загубленості й віднайдення себе*. Загубленість і дослідження великого світу, на нашу думку, втілюють «Меандри»: 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 є логічним продовженням, ритуальним відтворенням початкового акту на особистому рівні з визначенням основних ролей, предметів і принципів у ньому. Крім того, на це вказують і спільні координати початку й кінця в обох збірках, напрямок від бога до себе. 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 [5]*

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») [2]*

Добре прочитуваний *шлях ззовні всередину* виявляється ключовим мотивом усього поетичного тексту й розпочинається в описуваному вище процесі космологізації. Ба більше, 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*, що 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 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 і 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 зауважує і М. Коцюбинська). До збірки залучено портрети обох мисткинь, причому перший вірш поєднаний із автопортретом Лісовської, — це вкотре підкреслює важливість візуальної складової, її виняткову функцію щодо текстового масиву. «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: адже від співпраці з художницею і міметичних картин авторка переходить до орнаменту, з його допомогою упорядковує власний простір і досягає стану повної незалежності, маніфестуючи це у заключному вірші другої збірки «Я» й витинанці «Шипшина».

Важливим конструктивним елементом є синтаксичний час, характерний для книжок: у текстах превалює теперішній час, ритуальне «тут і зараз», що зливаються в єдиній просторово-часовій точці, де й відбувається велике космічне оновлення [10, 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 із 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) і «Молебень до Богородиці» (1997) мають свої переспіви. Виняткова для «Меандрів» і «Мандалі» кількість мов актуалізує мотиви культурної поліфонії, маніфестовані біографією та доробком самої авторки. У її власному індивідуальному міфі українські мотиви й сюжети співіснують із бразильськими, японськими, індійськими та китайськими, а вірші звучать знайомими авторці романськими та германськими мовами.

Аналізуючи поетичний простір «Меандрів» і «Мандалі», ми спробували визначити його телеологію, яка, на нашу думку, полягає у відновленні світового порядку, витворенні індивідуального міфу та прокладанні шляху до власної суті через пізнання того, що лежить поза нею. І це водночас має стати ґрунтом, на якому зйдуться всі розірвані між собою світи й культурні пласти, утворюючи гармонійне існування та великий культурний полілог. Такими є загальні інтенції, завдяки яким, за визначенням Михайлини Коцюбинської, «твориться єдиний загальнолюдський історико-мистецький, міфологічно-релігійний контекст» [4, с. 6] поетичного світу Віри Вовк.

Список літератури

1. 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.
2. Вовк В. Мандаля : тексти й витинанки. Rio de Janeiro : Companhia Brasileira de Artes Graficas, 1980.
3. Жодані І. Переклад з мови орнаменту на мову літератури у збірці Віри Вовк «Мандаля» і «Казці про вершника». *Вісник Львівського університету*. Серія філологічна. 2009. Т. 44. С. 220–227. URL: <http://litmisto.org.ua/?p=19073>.
4. Коцюбинська М. Метаморфози Віри Вовк. Вовк В. *Поезії*. Київ : Родовід, 2000. С. 5–32.
5. Лісовська З., Вовк В. Меандри = Meahores = Meahoers. Rio De Janeiro : Companhia brasileira de artes graficas, 1979.
6. Онишкевич Л. В. Вовк. Мандаля. *Наше життя*. 1981. № 11. С. 12.
7. Рубчак Б. Меандрами Віри Вовк. *Сучасність*. 1981. Ч. 1 (241). С. 32–50.
8. Сенека. Моральні листи до Луцілія. 2-е вид. Київ : Основи, 1999. 608 с. URL: https://www.ae-lib.org.ua/texts/seneca__ad_lucilium_epistularum_moralium__ua.htm.
9. Телицын В. Л., Багдасарян В. Э. Символы, знаки, эмблемы : энциклопедия. URL: <https://info.wikireading.ru/7406>.
10. 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.
11. Трессидер Д. Словарь символов. URL: https://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/JekTresidder/.
12. Энциклопедия символов / сост. В. М. Рошаль. Москва : АСТ; Санкт-Петербург : Сова, 2008. 1007 с.
13. Genette G. Paratexts: thresholds of interpretation. Cambridge : Cambridge University Press, 1997. 427 p.
14. 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.
15. Tanaka K. An illustrated history of the maṇḍala: from its genesis to the Kālacakraṅtra. Boston : Wisdom Publications, 2018. 344 p.

References

- Genette, G. (1997). *Paratexts: thresholds of interpretation*. Cambridge University Press.
- Hall, M. P. (2006). *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*. https://www.cia.gov/library/abbottabad-compound/E4/E4AAFF6DAF6863F459A8B4E52DFB9FF4_Manly.P.Hall_The.Secret.Teachings.of.All.Ages.pdf.
- Kotsiubynska, M. (2000). Metamorfozy Viry Vovk. In *Vira Vovk, Poesii* (pp. 5–32). Rodovid [in Ukrainian].
- Lisowska, Z., & Vovk, V. (1979). *Meandry = Meahores = Meahoers*. Companhia Brasileira de Artes Graficas [in Ukrainian].
- Malkovych, I. (Ed.). (2018). *Antolohiia ukrainskoi poezii XX st.: vid Tychyny do Zhadana* (3rd ed.). A-BA-BA-HA-LA-MA-HA [in Ukrainian].
- Onyshkevych, L. (1981). V. VoVk. Mandala. *Nashe zhyttia*, 11, 12 [in Ukrainian].
- Roshal', V. M. (Ed.). (2008). *Entsiklopediia simbolov*. AST, Sovo [in Russian].
- Rubchak, B. (1981). Meandramy Viry Vovk. *Suchasnist*, 241 (1), 32–50 [in Ukrainian].
- Seneca. (1999). *Moralni lysty do Lutsiliia* (2nd ed.). Osnovy. https://www.ae-lib.org.ua/texts/seneca__ad_lucilium_epistularum_moralium__ua.htm [in Ukrainian].
- Tanaka, K. (2018). *An illustrated history of the maṇḍala: From its genesis to the kālacakraṅtra*. Wisdom Publications.
- Telitsyn, V., & Bagdasarian, V. *Simvol, znaki, emblemy*. <https://info.wikireading.ru/7406> [in Russian].
- Toporov, V. (1988). O rituale. Vvedeniye v problematiku. In I. Brahin-skii (Ed.), *Arkhaischeskii ritual v folklornykh s ranneliteraturnykh pamiatnikakh* (pp. 7–61). Nauka [in Russian].
- Tressider, D. (n.d.). *Slovar 'simvolov*. https://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/JekTresidder/index.php [in Russian].
- Vovk, V. (1980). *Mandala: teksty i vytynanky*. Companhia Brasileira de Artes Graficas [in Ukrainian].
- Zhodani, I. (2009). *Pereklad z movy ornamentu na movu literatury u zbirtsi Viry Vovk "Mandalia" I "Kaztsi pro vershnyka"*. *Visnyk Lvivskoho universytetu, Seriia filolohichna*, 44, 220–227. <http://litmisto.org.ua/?p=19073> [in Ukrainian].

K. Balashova

RITUAL AND MYTHOLOGICAL SUBSTRATES IN WIRA WOWK'S “MEANDRY” AND “MANDALA” COLLECTIONS

The article explicates ritual intentions of Wira Wowk's poetic text on the material of her two collections “Meandry” (1979) and “Mandala” (1980). The prominent feature of Wira Wowk's poetry is organic combination of heterogeneous symbols and motifs with Ukrainian imagery, as well as special organization of textual and visual (paratextual) components. Both poetry collections reflect all of these characteristics. The first book “Meandry” is illustrated by an artist Zoya Lisowska, whereas the second one includes Wira Wowk's own paper cuts (vytynanky), structured like Buddhist mandalas. Semantic importance of illustrations prompts us to define them as non-verbal channel that coordinates the verbal channel of the collections. The connection between image, gesture and word is ritualistic, while ritual and mythological substrates of “Meandry” and “Mandala” are the main focus of our analysis. Based on mythological archetypes of Chaos and Order, these two collections form a diptych that constitutes a textual recreation of the Universe and God. Moreover, they correlate with the unity of myth and ritual, which is also manifested in the interaction between verbal and non-verbal components. In the article, we identify main motifs of this diptych, i.e. being lost in the world and finding yourself in it; exploring the outside space in order to go deeper inside individual psyche; an attempt to restore the universal unity. The latter intention is also represented by inclusion of translations in several languages that accompany each poem in both books. Thus, lingual polymorphism, textual synaesthesia and organic combination of heterogeneous symbolic systems with Ukrainian one are analyzed in the context of ritual teleology of “Meandry” and “Mandala” collections.

Keywords: Wira Wowk, ritual intentions, ritual, myth, “meander”, “mandala”.

Матеріал надійшов 18 лютого 2022 р.



Creative Commons Attribution 4.0 International License (CC BY 4.0)