

ВЕРБАЛЬНА ТРАНСМУТАЦІЯ (МІЖКОДОВИЙ ПЕРЕКЛАД) ВИТВОРУ ЖИВОПИСУ

У статті проведено порівняльний аналіз вербальної трансмутації картини Ван Гога «Зірка і кипарис» («Дорога у Провансі»), запропонованої самим художником, поетом і українськими підлітками. Виявлено особливості профілювання, сканування витвору живопису, вибору лексики, побудови тексту.

Ключові слова: семіотика, переклад, когнітивна лінгвістика, психолінгвістика, живопис Ван Гога.

Бардіна Н. В. Вербальная трансмутация (межкодовый перевод) произведения живописи. – Статья.

В статье проведен сопоставительный анализ вербальной трансмутации картины Ван Гога «Звезда и кипарис» («Дорога в Провансе»), предложенной самим художником, поэтом и украинскими подростками. Выявлены особенности профилирования и сканирования произведения живописи, выбора лексики, построения текста.

Ключевые слова: семиотика, перевод, когнитивная лингвистика, психолингвистика, живопись Ван Гога.

Bardina N. V. Verbal transmutation (intercode translation) of a painting. – Article.

In this article, a comparative analysis of verbal transmutation of Van Gogh's painting 'Road with Cypress and Star' ('Country Road in Provence by Night') is conducted, as proposed by the painter himself, by a poet, and by the Ukrainian teenagers. The author explores the specifics of profiling and scanning of a painting, the choice of vocabulary, and the construction of text.

Key words: semiotics, translation, cognitive linguistics, Van Gogh's paintings.

«Без дихання слова
не може бути збережене нічого у світі»
Томас Манн

«Те, чим наповнені моя голова та серце,
повинне вилитися у формі малюнка або картини»
Вінсент Ван Гог

В останні роки проблеми семіотики знов стають актуальними: якщо традиційна парадигма протиставляла семіосферу (світ знаків) ноосфері (світу розуму), то сьогодні психолінгвістика, когнітивна лінгвістика, комунікативістика тяжіють до створення разом із семіотикою комплексної дослідної програми, предметом якої є зв'язок людини з навколишнім світом на рівні спілкування, рефлексія, пізнання артефактів. Семіосфера при цьому розуміється не як сукупність окремих кодів, а як безперервний континуум різноманітних знакових систем, а мовлення – як об'єктивація свідомості.

Тому звернення до теми трансмутації (міжкодового перекладу) витвору просторового мистецтва, яким є живопис, у звуковий (зоровий) код природної мови вважаємо **актуальним**.

Новизна роботи обумовлена перш за все новизною матеріалу: вперше в експериментах такого типу використано творчість «великого голландця» – Вінсента Ван Гога. Новітнім є також підхід до інтерпретації отриманих результатів, який об'єднав семіотичний і когнітивний аналіз.

Предметом визначено особливості вербальної трансмутації естетичного оптичного повідомлення підлітками на тлі міжкодового перекладу витвору самим художником, мистецтвознавцями та поетом.

Мета дослідження – шляхом рівневого семіотичного аналізу та психолінгвістичного експе-

рименту виявити особливості сканування, профілювання просторового артефакту (складного іконічного знаку).

Методологічним підґрунтям дослідження було обрано концепцію Романа Якобсона щодо можливості перекодування (трансмутації) будь-якого повідомлення (наприклад, вербального в невербальне та навпаки), а також роботи Ч. Пірса, Ф. де Сосюра, Р. Барта, Ю. Лотмана, У. Еко, Р. Томліна та ін. Було використано також попередні експериментальні розвідки автора статті.

Матеріалом дослідження стала репродукція картини Вінсента ван Гога «Дорога у Провансі», фрагмент листа Ван Гога до Гогена з описом цієї картини, мистецтвознавчі, поетичні тексти та 25 текстів перекладу, отриманих експериментальним шляхом від підлітків.

Проблема трансмутації – це насамперед семіотична проблема. Найбільш органічну для семіотики класифікацію знаків, яка є базовою, розробив Чарльз Сандерс Пірс ще у другій половині XIX століття. Він поділив знаки на три основні категорії: *знаки-ікони*, *знаки-індекси* та *знаки-символи*. На відміну від інших класифікацій знаків, ця класифікація є органічною, оскільки обраний Пірсом розрізняльний критерій (відношення між знаком і об'єктом) – найбільш загальний і релевантний принцип, який не залежить від безлічі окремих властивостей знаків.

У кожному тексті знаки організовані в наповнені значенням системи згідно з певними конвенціями, які називають кодами. Код – це одне з ключових понять семіотики, яке дає змогу розкрити механізм породження смислу повідомлення, це сукупність правил та обмежень, які забезпечують мовленнєву діяльність природної мови або діяльність іншої знакової системи. У семіотичному універсумі коди є набором очікувань, і цей набір очікувань можна

ототожнити з «ідеологією». Усі типи кодів створюють у свідомості людини єдину систему. Тому, як вперше зауважив Роман Якобсон, можливі міжкодові переклади, трансмутації [10].

Переклад, за визначенням О.О. Селіванової, – це «цілеспрямована лінгвопсихоментальна діяльність особистості перекладача як рекреативної системи, що поєднує в одному перетворювальному процесі дві фази: інтерпретацію оригінального тексту та породження на підставі цієї інтерпретації тексту-перекладу» [7, с. 452–453].

Головною проблемою трансмутації як міжкодового перекладу є різна природа вербальних і невербальних знаків, різні принципи сприйняття різнокодових повідомлень.

Ф. де Соссюр та його послідовники довгий час розглядали іконічний знак як антагоністичний конвенційному. Сучасний погляд на проблему іконічного знаку дає підстави переглянути цю антитезу. З'ясувалося, що зображення не тільки не є «природним» знаком, а, навпаки, являє собою більш складний і багаторівневий феномен, ніж знак лінгвістичний. Не варто розглядати зображення та вербальний знак як протилежні поняття: вони співіснують у семіотичному континуумі, де можна виявити й інші типи знаків (ані лінгвістичні, ані іконічні), і було би правильніше вважати, що семіологія зображення існує разом із семіологією лінгвістичних знаків.

Зображувальне мистецтво має особливі семіотичні характеристики, що відрізняють його від інших видів мистецтва та мови. У ньому знак-зображення поєднується з назвою твору, іменем автора, відомостями про лексикод (напряму живопису) та ідіолект (творчу манеру художника) і далі – із семіотикою «споживання» витвору. На відміну від мовленнєвого повідомлення, яке будується зі слів, витвір зображувального мистецтва не будується зі змістовних одиниць «молодшого рангу». Його основною одиницею є цілісне (завершене) зображення, тобто основна одиниця зображувального мистецтва та його окремі витвіри збігаються «за синтаксичною ієрархією». Але природна мова – єдиний засіб, за допомогою якого всі системи можуть бути інтерпретовані, закріплені в пам'яті та введені у свідомість індивіда чи групи [1].

Живопис неабияк впливає на свідомість адресата: як різновид мистецтва він має властивість «подвоювати» реальність. Зображувальне мистецтво створює ілюзію тотожності об'єкта та його образу. І для того, щоб зрозуміти витвір, треба спочатку розкрити його знаково-умовну природу, яка лежить в основі будь-якого семіотичного факту. Текст, що його сприймає наївна свідомість як безумовний, має бути усвідомлений в його знакової умовності [4, с. 195].

Усвідомленість знакової умовності коду повідомлення дає можливість перекодувати його до іншої знакової системи.

Наука про мову не може інтерпретувати жодного лінгвістичного явища без перекладу його знаків до інших знаків тієї ж самої системи або до знаків іншої системи.

Таким чином, міжкодовий переклад (трансмутація) надає цікаву інформацію про структуру кожного з кодів, а також виявляє лексикоди носіїв мови.

Виходячи з припущень Р. Якобсона, Р. Барта, У. Еко, представників когнітивної лінгвістики щодо циклічного переходу від створення ментального неструктурованого художнього образу до структурної послідовності вербальних знаків і потім – до створення саме картини, автором статті було сплановано та проведено декілька етапів дослідження.

На першому етапі, спираючись на запропоновану У. Еко систему інформаційних рівнів естетично навантаженого повідомлення (фізичних носіїв, диференційних елементів, синтагматичних зв'язків, денотативних значень, конотативних значень, ідеологічних очікувань) [8], було зроблено спробу виявити «відсутню структуру» картини. Згідно з концепцією авторефлексивності (спрямованості на самого себе) художнього витвору, естетична функція виявляє себе у створенні неоднозначності на всіх інформаційних рівнях. Причому це викривлення має бути ізоморфним на всіх рівнях.

Картина «Дорога у Провансі» цікава для нас тим, що сам автор намагався вербалізувати її, надіславши Гогену в листі її опис. Тобто перед нами автопереклад іконічного просторового тексту на конвенційний вербальний код. «Я привіз із собою з Сан-Ремі останній мій тамошній нарис «Кипарис із зіркою»: нічне небо з тусклим місяцем, вірніше з тонким півмісяцем, що ледве виглядає з густої тіні, яку відкидає земля, місяць перебільшено яскравий, ніжно-рожево-зелена зірка в ультрамариновому небі, де пливуть хмари. Внизу – дорога, облямована високим жовтим очеретом, позаду якого видно низькі блакитні Малі Альпи, старий постійний двір із помаранчевими освітленими вікнами та дуже високий, прямиий, похмурий кипарис. На дорозі двоє запізнілих прохожих і жовта повозка, у яку запряжений білий кінь. Картина в цілому дуже романтична, і в ній відчувається Прованс» (переклад наш. – Н. Б.).

Як бачимо, автор називав свій витвір інакше, відразу підкресливши найголовніші образи-символи. Відомо, що на Заході кипарис – це містичний символ смерті й трауру, втілення смутку та скорботи [9, с. 742]. Значення поняття «зірка» бере початок у Біблії. У Старому Заповіті пришесть Спасителя пов'язане із зіркою [9, с. 512–513]. Така назва певним чином профілює все повідомлення. Це передчуття смерті, єднання з Богом. Але конвенційна назва теж підкреслює символ дороги – символ життя: відомо, що в останні роки художник чотири рази звертався до цього образу.

Розберемо за рівнями подальше автосканування складного зорового образу. Інформаційний

рівень *фізичних носіїв* тут пов'язаний із рівнем *диференційних елементів*, тому що у вербальному тексті об'єктивованій усвідомленій вибір певних кольорів. Ван Гог вербалізував такі кольори та відтінки: *тусклий, густа (тінь), перебільшено яскравий, ніжно-рожево-зелена, зелений, ультрамариновий, жовтий (двічі), блакитний, помаранчевий, білий*. Усього було названо 10 кольорів і відтінків.

Кожен колір мав для Ван Гога свій виразно-лаконічний сенс, він був для нього символом душевного переживання, викликав у нього аналогії. Він не тільки любив багатобарвистість світу, а й читав у ній слова цілої таємної мови. Художник оцінив здатність кольору впливати на людське уявлення. З різними фарбами в його свідомості асоціювалися різні емоційні інтонації: «я намагався виразити людські пристрасті червоним і зеленим» або «виразити зароджену в мозку думку сяйвом світлого тону на темному фоні» [5, с. 336]. Але з усіх фарб-слів його найбільше чарували дві: жовта і синя. Жовта мажорна гама, від ніжно-лимонної до дзвінко-помаранчевої, була для нього символом сонця, житнього колосся, благовістом християнської любові – всього того, що у його свідомості ототожнювалось із поняттям «життя». Він любив її. Другий – від блакитного до майже чорного – здавався таємничим і мінорним, пов'язаним із такими поняттями, як «безпристрасна вічність», «фатальна безвихідь» і «смерть». В очах Ван Гога боротьба цих двох фарб являла собою боротьбу добра та зла, сонячного світла і нічних сутінок. Інші фарби лише доповнювали, відтіняли головні.

Художник відзначив певний зсув на цьому інформаційному рівні, який викликає естетичне переживання: «*перебільшено яскравий*», «*ніжно-рожевий*».

Рівень *диференційних елементів* передбачає також вибір зображених предметів, їхніх якостей, вигляду, рухів. З тексту листа видно, як автор підбирає слова, намагаючись якомога точніше передати уявлення про зображене. З «предметів» ним названі *небо (2), місяць (2), півмісяць, тінь, земля, зірка, хмари, дорога (2), очерет, Малі Альпи, постійний двір, вікна, кипарис, двоє прохожих, повозка, кінь, картина, Прованс*. Деякі слова повторювалися – у дужках ми зазначили, скільки разів. Усього було виділено 17 диференційних елементів – субстанцій. Причому сканування почалося з неба, місяця та зірки.

Рівень *синтагматичних зв'язків* передбачає встановлення пропорцій, композиції, перспективи. Ван Гог встановлює пропорції *високий – низький: високий (очерет) – низькі (Малі Альпи), дуже високий (кипарис)*. Рух майже не сканується. Лише хмари *пливуть*. Те, що кінь *скаче*, для самого художника не важливе. Композиція моделюється по вертикалі «зверху», тому що все зображене нібито з висоти пташиного польоту (характерний для Ван Гога прийом): *внизу* (дорога і навіть кипарис

перебувають внизу). Цей ракурс підкреслено визначенням тіні, яку відкидає земля. Далі йде вказівка на перспективу: *позаду* (очерету – Альпи).

Рівень *денотативних значень* висловлений дуже лаконічно: «у ній відчувається Прованс». Саме так Ван Гог не бачить, а *відчуває* цю місцевість.

Рівень *конотативних значень* реалізований лише у відборі слів з емоційним забарвленням, причому характеристика деяких предметів прямо протилежна, більшість вступає в опозицію: місяць *тусклий* – місяць *перебільшено яскравий*, *старий* постійний двір – *освітлені* вікна, *густа тінь* – *білий* кінь, *запізнілі* перехожі. Дуже цікаво, що кипарис автор називає *прямим*, що ніяк не співвідноситься з описом картини мистецтвознавцями.

Створений Ван Гогом образ у спеціальній літературі описують так: «*зловісні чорно-зелені кипариси*», «*затиснута* горами, нібито *здиблена* земля», «замість монолітних кольорових площин – *скажений вихор* дрібних *пульсуючих* мазків» [5, с. 337]. «На його полотні *спалахує темне зміїсте полум'я* останнього кипариса – він стоїть на краю *звичайної* дороги, а по ній під *завихренням, освітленим гігантськими* зірками небом *трясється* двоколка» [5, с. 301]. Але ці вихорі бачить тільки глядач. Для самого Ван Гога все спокійно, лише хмари *пливуть*. Він оцінює свою картину як «*дуже романтичну*».

Цей аналіз, на нашу думку, свідчить про те, що хворий Ван Гог не усвідомлював свій ідіолект, бачив світ лише у протиставленні кольорів, світла та тіней, верху та низу, пропорціях і перспективі. І *темне зміїсте полум'я* для нього лише *високий прямий похмурий* кипарис.

Існує багато вербалізацій цієї картини, на яких ми не маємо можливості зупинитися через обмеженість обсягу статті. Але найбільш цікавою є спроба *поетичної* трансмутації.

Російський поет А. Тарковський під впливом цієї геніальної картини написав вірш «Пускай меня простит Винсент Ван Гог» (1958).

«Пускай меня простит Винсент Ван-Гог
 За то, что я помочь ему не мог,
 За то, что я травы ему под ноги
 Не постелил на *выжженной* дороге,
 За то, что я не развязал шнурков
 Его крестьянских пыльных башмаков,
 За то, что в зной не дал ему напиток,
 Не помешал в больнице застрелиться.
 Стою себе, а надо мной навис
 Закрученный, как пламя, кипарис.
 Лимонный крон и темно-голубое, –
 Без них не стал бы я самим собою;
 Унизил бы я собственную речь,
 Когда б чужую ношу сбросил с плеч.
 А эта грубость ангела, с какою
 Он свой мазок роднит с моей строкою,
 Ведет и вас через его зрачок
 Туда, где дышит звездами Ван Гог».

Відомий лінгвіст, спеціаліст з психофоносемантики А. Журавльов, аналізуючи цей вірш, зазначив: «Ось ще одне підтвердження настільки дивовижного взаємного проникання, взаємного відбиття витворів мистецтва». А. Тарковський не лише визначив основну антитезу кольорів *жовтий – темно-голубий*. Серед голосних у вірші чітко переважає О і У, які викликають асоціації саме з жовтим і темно-синім, причому в тій же послідовності. «Як це не вражає, приходиться повірити в те, що поетична інтуїція майстра об'єднує у своїй «надсвідомості» виразність колориту фарб із виразністю звуків мовлення, показуючи нам тим самим єдність різних видів Мистецтва в його впливі на людину».

На останньому етапі можливостей вербальної трансмутації картини було проведено психолінгвістичний експеримент з інформантами-підлітками (25 учнів: 15 дівчат і 10 хлопців), які мали в писемній формі описати репродукцію картини. Як виявилось, до цього вони її ніколи не бачили. Твори були анонімними, тобто інформанти вільно висловлювали свої думки. В анкетах треба було вказати лише вік, стать, рідну мову. Отримані тексти було проаналізовано за інформаційними рівнями, а також з точки зору профілювання, сканування іконічного знаку та розгортання опису.

Переклад був зроблений російською мовою.

На рівні *фізичних носіїв і диференційних елементів* кольори назвали лише 7 інформантів: *белая* (дорога, тропинка) – 4, *голубая* луна – 2, *синее* небо – 3, *зеленая* травка – 3, *заснеженный* (горы, дорога, тропинка) – 3. Стереотип «голубая луна», ймовірно, з'явився під впливом відомої пісні.

З цього випливає, що підлітки більшістю сприймали репродукцію не як естетичне повідомлення, а як «картинку». Крім того, замість опозиції *жовтий – синій (блакитний)* у свідомості інформантів акцентувався білий колір, і загальна кольорова композиція стала біло-блакитно-зеленою, що зовсім не відповідає тому, що заклав у цей інформативний рівень автор.

У перекладах інформантів було виділено слова, які сканували «речі» (предмети), дії, якості. У середньому тексти містили 10–12 диференційних елементів-слів.

Солнце – 10, *луна* – 10, (*двух*) *людей* (*два тела*) – 10, *дорога* (*тропинка*) – 9, *какета* – 8, *дом* (*домик*) – 7, *дерево* (*деревья*) – 7, *горы* – 6, *кусты* (*очень много кустов*) – 6, *пшеница* (*поля пшеницы*) – 6, *река* (*речка*) – 5, *облака* – 5, *снег* – 4, *елка* – 4, *ночь* – 4, *лопата* – 4, *лошадь* (*конь*) – 3, *небо* – 3, *месяц* – 3, *мужики* (*два мужика*) – 3, *рюкзак*, *му...ки*, *телега*, *машина*, *фейерверк*, *вода*, *озеро*, *могила*, *камышы*, *звезда*, *асфальт*, *костер*, *дым*, *колесница*, *снег*, *шляпа*, *механизм*, *забор*.

Зірку як зірку визначив лише один інформант. В основному її сприймали як сонце. Один інформант назвав її феєрверком, один – вогнями.

Місяць (півмісяць) більшістю перекладався як *луна*. Ніхто не впізнав кипарис. Його називали або *деревом*, або *ёлкой*, *елью*. Один інформант побачив там палаюче вогнище, з якого йде дим. Це дуже цікаве, тому що саме з полум'ям, факелом порівнювали вангоговський кипарис мистецтвознавці.

Дивні трансформації відбувалися з дорогою. Її називали тропкою, асфальтом, ковзанкою, річкою, рікою. Останнє було викликане особливістю зображення дороги: Ван Гог використав дрібні різнокольорові мазки, що викликало асоціації з рухом, сама форма дороги змієподібна, вона в'ється, звивається.

Як пам'ятаємо, сам художник не надавав великого значення зображенню дороги (для нього дорога була важлива як символ), лише зауважив, що на неї падає тінь «від землі».

Очерет назвав *камышом* лише один інформант. Більшість вважала, що це *пшеница*. Це в деяких роботах було дивно: інформант описував, що люди катаються на ковзанах по льоду, а ззаду бачив зарості пшениці. Треба зауважити, що навіть деякі мистецтвознавчі коментарі містять вказівку на «житне поле». Але ще очерет ототожнювали з кущами, з парканом.

Повозку жоден з інформантів не назвав словом, яке б відповідало зображеному. Найчастіше це була *какета*, але зустрічалися назви *колесница*, *«телега»*, *механизм*, *машина*. Останній варіант теж вказує на алогізм сприйняття: опитувані «не помітили» коня.

Чоловічі фігури були скановані всіма інформантами, але для їх номінації було використано багато варіантів, серед них і знижена лексика: *люди*, *мужики*, *тела*, *туристы*, *чибрики*, *муд...ки*.

Інформанти сканували ті предмети, які зображено на картині, але про які Ван Гог не згадав у своєму описі: *трава*, *лопата*, *палка*, *шляпа*, *два дерева за домиком*, *озеро*. Вбачається, що це було обумовлено антропоцентризмом сприйняття: підлітки намагалися детальніше описати людей, а природа була їм байдужа, сприймалася лише як декорація для людей.

Крім того, було названо предмети, яких на картині немає (лід, сніг, рюкзак). Поява цих предметів, очевидно, була обумовлена асоціаціями.

Саме антропоцентризмом сприйняття картини обумовлено те, що в перекладах слова на позначення дії були віднесені лише до людей: *идут*, *катаются на коньках*. Навіть кінь і візок для інформантів були статичними. А для Ван Гога лише «пливли хмари».

Якості теж були скановані дуже редуковано: крім кольорів, було використане тільки слово *высокое* (*дерево*).

Рівень синтагматичних зв'язків. Аналіз текстів виявив, що підлітки мало звертають уваги не тільки на композицію картини, але й на просторові відносини взагалі. Лише один інформант спробував описати саме композицію картини, але при цьому вжив неправильний вираз *на заднем фоне* замість *на заднем плане*. Вказуючи на переміщення людей, один з інформантів написав, що вони прямують до карети, хоча чоловіки йдуть зовсім в іншому напрямі. Найбільш частотними маркерами синтагматичних зв'язків були такі: *в центре (картинки), в правом углу (луна), в левом углу (солнце), слева (звезда), справа (дом, домик), внизу (поле), возле (речки), за (елкой)*.

Рівень денотативних значень передбачав узагальнення, висновків щодо ситуації, зображеній на картині. Для Ван Гога це був куточок Провансу. Проте наші інформанти навіть не замислювалися над цим. Лише 10 опитуваних – менше половини – спробували означити ситуацію. Більшість з них (6 інформантів) назвали частину доби – ніч. Дехто, сприйнявши кипарис за ялинку, а зірку – за святкові вогні, зробив висновок, що це новорічна ніч. При чому тут чоловіки з лопатою, вони не замислилися. Двоє чомусь вирішили, що це зображення туристів, які йдуть у похід. Був ще варіант зимового відпочинку, ковзання на замерзлій річці (при цьому той самий інформант побачив зелену травку). Один із хлопців тлумачив зображене як галюцинацію наркоманів. Цікаво, але він майже вгадав, тому що Ван Гог був психічно хворим і не сприймав свою лихоманкову манеру висловлювання як щось особливе.

На рівні конотативних значень передбачена емоційна інформація, асоціювання різного типу. Аналіз тексту виявив, що підлітки майже не сприймають цю картину емоційно, лише дві інформантки визнали щось красивим. Асоціацію з новорічною ялинкою ми теж віднесли до позитивних реакцій, як і асоціацію «*Аліса в країні чудес*». Асоціації з наркотичним сп'янінням (*конопля, обкурённые*), могилою – до песимістичних, хоча вони дійсно відповідають тому, що містить картина – хворобу, передчуття смерті.

На рівні ідеологічних очікувань міститься власне інформація про те, що повідомлення виконує естетичну функцію, тобто є неочікуваним (за У. Еко). Реакцією на це мало би бути виявлення подиву, нерозуміння. Але серед усіх творів ми знайшли лише одну – нецензурну – оцінку: *Х...ня!* Слово було написано декілька разів вертикально і горизонтально, облямовуючи текст. І хоча подібне слово явно не має бути написане школярем, його використання свідчить про певні естетичні переживання.

Розглянемо декілька цілих текстів із позицій профілювання та сканування ситуації.

«Я вижу на картине дорогу (заснеженную), по которой идут два человека (по-видимому, туристы) и едет карета. Вдалеке виднеются горы. Дорога идет через поле пшеницы. Возле поля большая ель».

Картину описано з позиції «дороги», саме у першому складному реченні названо всі основні для інформанта елементи. Ані місяці, ані зірки, ані неба. Кипарис («ель») згаданий наприкінці.

«Я вижу солнце, кусты, 2 людей, дерево, месяц, горы, снег, карета, камыш, небо, домик, дорога».

Тут сканування розпочинається зі сприйняття зірки («солнце»), очерету, потім погляд інформанта йде до нижнього правого куту – на людей, потім знову нагору, знову свідомість фокусується на дереві. Тепер вже інформант бачить і місяць, потім увага зосереджується на задньому плані («снег»), потім на правому краї картини, потім знову – центр, верх, правий край. Зрештою сканується дорога. Це все свідчить про неможливість підлітка сконцентруватися, виявляє схильність до циклічних повторів.

З іншого боку, зустрічалися тексти-метафори, створені з метою шокувати, викликати естетичний ефект.

«Глаза обкурённого. Поле конопли и одна здоровая конопелька. После полного накурения два чибрика идут по тропинке укрытыми (для них) голубой травой, они смотрят назад и видят луну с солнцем. Курите траву и будьте счастливы».

Весь переклад впливає з ініціальної фрази, яка в дечому перегукується з умовами створення картини і фокусом свідомості художника: у місяці та зірці підліток побачив саме очі. Ці образи фактично завершують опис (до заклик). Вбачається, що такий усвідомлений цинізм є особливістю світосприйняття підлітків-хлопців, що потребує подальших досліджень.

Таким чином, можна зробити такі **висновки**.

Людина існує у складній системі семіотичних кодів, особливість кожного з яких можна виявити шляхом трансмутації. Структура неструктурованого складного іконічного знаку виявляє себе у вербалізації. У процесі створення картини первісний образ структурується художником шляхом перекладу на природну мову, а потім остаточно синтезується у витвір мистецтва. Найбільш адекватні міжкодові переклади належать людям, які володіють вихідним, або подібним, кодом і лексикодом, життєвим досвідом: поетична трансмутація картини, відчуття девіантності сприйняття світу підлітком демонструють різні аспекти існування складного іконічного знаку.

Сподіваємось, що ця майже не розроблена тема має перспективи подальших досліджень, а вже отримані результати стануть корисними в теорії та практиці трансмутації, у процесі естетичного виховання школярів.

Література

1. Бардина Н.В. Языковая гармонизация сознания: [монография] / Н.В. Бардина. – Одесса : Астропринт, 1997. – 271 с.
2. Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика / Р. Барт ; пер. с фр. – М. : Прогресс, 1989. – 616 с.
3. Журавлёв А.П. Фонетическое значение / А.П. Журавлёв. – Л. : Изд-во Ленинградского университета, 1974. – 160 с.
4. Лотман Ю.М. Семиосфера / Ю.М. Лотман. – СПб. : Искусство – СПб. : 2000. – 704 с.; Мечковская Н.Б. Семиотика. Язык. Природа. Культура / Н.Б. Мечковская. – М. : Академия, 2004. – 432 с.
5. Перрюшо А. Жизнь Ван Гога / А. Перрюшо. – пер. с франц. С. Тархановой, Ю. Яхниной. – М. : Прогресс, 1973. – 324 с.
6. Пирс Ч.С. Икона, индекс и символ. Иконы и гипоиконы / Ч.С. Пирс // Избранные философские произведения [Электронный ресурс]. – Режим доступа : http://society.polbu.ru/pirs_philo/ch18_i.html.
7. Селіванова О.О. Сучасна лінгвістика: термінологічна енциклопедія / О.О. Селіванова. – Полтава : Довкілля-К, 2006. – 716 с.
8. Эко У. Отсутствующая структура. Введение в семиологию / У. Эко. – СПб. : Симпозиум, 2006. – 432 с.
9. Энциклопедия символов / сост. В.М. Рошаль. – М. : АСТ ; СПб. : Сова, 2008. – 1007 с.
10. Якобсон Р.О. Избранные работы / Р.О. Якобсон ; пер. с фр., нем., англ. – М. : Прогресс, 1985. – 460 с.