

Таким чином, трансформація назви екранізації є прикладом інтермедіального перекодування, що виходить за межі суто технічного або маркетингового рішення. Вона відображає глибше зміщення акцентів: від соціально-історичного контексту до міфопоетичного простору. У той час як літературний «Ворошиловград» фіксує увагу на пам'яті й поверненні, «Дике поле» пропонує сюжет ініціації та внутрішнього переродження в умовах межового простору.

Література

1. Гришко Ю. Оказіональність звукового тла поетичного дискурсу С. Жадана. *Теоретичні й прикладні проблеми сучасної філології: збірник наукових праць*. Слов'янськ, Вип. 7. 2018. С. 135–139.
2. «Дике поле» («Ворошиловград Жадана») на Kyiv Comic Con-2018. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=hr4e86YbVm4>
3. Дубініна О. Екранізація літературного твору: специфіка інтермедіального перекодування. *Література на полі медій*. Київ, 2019. С. 314–233.
4. Жадан С. Ворошиловград. Чернівці: Видавець Померанцев Святослав, 2023. 552 с.
5. Лодигін Я. Дике поле. Планета Кіно. URL: <https://planetakino.ua/movie-offline/dike-pole-uk/>.
6. Омельницький А. Ворошиловград як «острів пам'яті» (С. Жадан «Ворошиловград»). *Фоліо*. 2010. URL: <http://zoilovisliozy.sumno.com/literature-review/voroshylvograd-yak-ostriv-pamyati-s-zhadan-voroshy/>
7. Сокол М. Поняття патарексту та паратекстуальності в системі сучасного літературознавства. *Вісник Житомирського державного університету імені Івана Франка*. Вип. 60. 2011. С. 218–221. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/VZhDU_2011_60_51
8. Genette G. Introduction à l'architexte. Paris. Seuil, 1979. 89 p. URL: https://drive.google.com/file/d/0B2myDKNgobaWUGVqRIRNQNbQSEU/view?fbclid=IwAR2ZS7GcHlf2mrt7sQ0OKi_rfvQGEV2bAzdVDffekWkleCHHS1X_igCwjIU

Науковий керівник – Ж. І. Бортнік, д. філол. наук, доц.

Наталія Яйчук, Олена Пашук

Екфразис у новелі Акутаґави Рюноске «Муки пекельні»

Актуальність дослідження зумовлена посиленою увагою сучасних дослідників до проблеми взаємодії літератури з суміжними видами мистецтва. Вивченням такої взаємодії займається наука інтермедіальність, що вже знані твори розглядає в новому ракурсі, дозволяє сфокусуватися на лімінальних явищах, які через приналежність до різних мистецтв набувають нових сенсів. Під поняттям «екфразису» найчастіше розуміємо репрезентацію в художньому тексті об'єкта іншого виду мистецтва. Екфразис як відсилання до живопису має досить довгу історію, хоча найбільш повного наукового потрактування набуває лише в ХХ ст.

Отож метою статті є аналіз екфразису в новелі відомого японського письменника Акутаґави Рюноске «Муки пекельні» (1918). Уже назва твору актуалізує тему мистецтва, яка в епоху модернізму набула особливого вираження. Заголовок акцентує увагу не на митцеві чи результаті творчості, а, власне, на самому процесі, дозволяючи читачеві зазирнути за лаштунки словесної магії. На відміну від уже звичних інтерпретацій процесу творчості як прояву вищих сил, божественного осяяння, у новелі Акутаґави робота митця набуває негативної конотації. Для японського письменника мистецький дар – це, швидше випробування, покара, тягар, який не кожен у силі витримати. Мистецтво є джерелом страждань, пекельних мук, і, як стверджує автор в автобіографічному есеї «Слова пігмея», ще й «похмурою безоднею»: «Якби не жадоба грошей, якби не ваблення слави, якби, зрештою, не страждання від творчого запалу, то, можливо, у нас забракло б мужності вступати в бій із цим зловісним мистецтвом» [1, с. 442].

Тема мистецтва повсякчас хвилювала японського митця, що позначилося в його творчості на різних рівнях – сюжетах, персонифікації, алюзіях, філософських роздумах тощо. Як людина модерністської епохи, знайомий з працями багатьох філософів і Ніцше зокрема, письменник розмірковував над питаннями моралі, прагнув віднайти ту межу, за яку митець не має права сягнути. У новелі «Муки пекельні» Акутаґава полемізує з відомою сентенцією «мистецтво вимагає жертв». Чи достатньо зректися приватного життя, своїх близьких, розірвати усі контакти із зовнішнім світом, щоб дорівнятися до Творця? І що керує таким митцем – жаждо грошей, слави, чи все-таки увіковічнення власної персони? Відповіді на ці та інші актуальні для себе питання Акутаґава шукав не лише в малій прозі, а й у творах автобіографічного характеру – «Слова пігмея», «Зубчасті колеса», «Діалог у п'їтьмі». Доречно ці тексти залучити до роботи як допоміжні.

Так, «Діалог у п'їтьмі», що складається з трьох частин, написано у формі сповіді. У кожній з них ліричний герой веде по чергові відверті розмови з Совістю, Мистецтвом і Натхненням. На спокусиві загравання Мистецтва *«Ти поет, художник, тобі все дозволено»*, герой відповідає: *«Я поет. Я художник. Але я й член суспільства...»* [2]. Письменник таки розуміє, що всездозволеність може бути деструктивною, а митець має такі ж зобов'язання перед соціумом, як і всі інші.

Композиція новели ускладнена рамковою оповіддю, тож спочатку читач знайомиться з паном Хорікавою, на замовлення якого й буде створюватися фатальна картина. Головний герой – маляр Йосіхіде з'явиться в наступній частині, вже після того, як читач дізнається про мистецький витвір «Муки пекельні», до якого прикладено незвичний опис – «страшне видовисько». Портрет самого художника вимальовуватиметься поступово через описи людей, які його знали, чи чули про нього з пліток. Митець в Акутаґави візуально зримий: *«Він був невисокий, худорлявий, – одна шкіра та кості, – натурою злостивий. Щоразу, як навідувався до пана Хорікави, одягався в темно-жовте каріґіну, голову покривав моміебосі. Як на свій вік, то губи мав занадто червоні, тим-то враження від нього було моторошне, як від звіра»* [3, с. 33]. Подано докладний опис не лише зовнішності чоловіка, а також його внутрішнього світу, який не вирізнявся особливими моральними чеснотами: *«З-поміж усіх вад – скнарості й жадібності, безсоромності й лінощів – найсильнішими були гордіня і шанобство»* [3, с. 36]. Та все ж була одна людина, яку він любив понад усе – п'ятнадцятирічна донька. Читач дізнається не лише ім'я, вік героя (близько п'ятидесяти років), сімейний стан, а й знайомиться з біографією Йосіхіде аж до завершення його життєвого шляху.

Повністю присвятивши себе мистецтву, дистанціювавшись від зовнішнього світу, маляр викликав відразу в людей, а подекуди навіть страх. Досить промовистою була й реакція священника: *«Панотець – настоятель з Йоґава – так його ненавидів, що, бувало, при одній згадці полотніє, наче вздрів нечистого на власні очі»* [3, с. 36]. Порівняння Йосіхіде з дияволом є звичним для модерністської естетики, що визначає митця не лише як Творця, деїурга: *«Я чула, що той маляр ставав якийсь біснуватий, коли згадував про картину. Так само і тепер його погляд блискав справжнім божевільям»* [3, с. 49]. За словами заздрісників, від картин художника чувся сморід трупів, а жінки, чиї портрети малював, невдовзі помирали.

Об'єктом екфразису у художньому творі може бути як актуальний, так і вигаданий твір мистецтва. У новелі «Муки пекельні» зображено винятково вигадані картини Йосіхіде й ключову роботу пекла на ширмі, яку він створив на замовлення пана Хорікави. Автор актуалізує прямий екфразис, який передбачає безпосередній опис картини: *«В одному кутку ширми видніють невеличкі постаті десяти володарів пекла та їхніх слуг, а далі, на всьому обширі картини, клетотить, вирує страшне полум'я, здається, що “меч-дерево” палахкотить. Всюди, куди не глянь, знавіснілий вогонь, а посередині у вигляді знака мандзі валує дим чорної туші, рвійно злітають золотим порошком іскри. Лише де-не-де на тому вогненному тлі вирізняються жовті й темно-сині цяточки китайської одяжі пекельних суддів»* [3, с. 39]. А ще ж описи грішників різного стану та статі, образи яких він списував з аристократів, дворян, буддійських ченців тощо. Найжахливіше враження справляла карета: *«злегка черкнувши»*

гострої, мов звірячі ікла, вершини меч-дерева (його гілля протикало тіла грішників), вона падала вниз, з-під розмаяної пекельним вітром бамбукової завіси проглядала розкішно зодягнута, схожа на фрейліну жінка – її довге волосся плюскотіло серед полум'я, відхилена назад голова відкривала білосніжну шию, а тіло корчилося від болю. Все – і карета у вогні, і жіноча постать – породжувало страх перед пекельними муками, та осереддям жаху від усієї картини, здавалось, була тільки жінка» [3, с. 40].

Суб'єктом екфрази, тобто її автором, можуть виступати як сам письменник, так і герой, від особи якого ведено опис. Таким суб'єктом у новелі є безіменна служниця маєтку Хорікави, від імені якої й подано оповідь. Жінка не лише детально описує картину, а й розкриває жахливу історію створення мистецького шедевра, який ніби й досі прикрашає палац Хорікави. У творі використано прийом ретроспективи, тож читач спочатку дізнається про події, які відбулися значно раніше, але, за словами оповідача: «Можливо, ще й нині живуть люди, які пам'ятають того Йосіхіде» [3, с. 33].

Йосіхіде – особливий митець, який не вписувався у канони та усталені правила. Не лише ставив себе над іншими, бачив прекрасне в потворному, а й «безперестанку виставляв на поглум людські звичаї і життєві приписи» [3, с. 36]. Його картини «манерою письма, колоритом геть різнилися від картин інших малярів» [3, с. 37]. Тож, як і всі генії, Йосіхіде не розумівся загалом, викликав осуд, заздрість і несприйняття. У роботі був прихильником міметичного способу творення, а отже міг намалювати лише те, що бачив на власні очі. Тому, перш ніж перейти до праці, намагався оживити свої божевільні ідеї – одного підмайстра закував у кайдани, на іншого натравив хижого птаха. Для втілення свого задуму художник тримав у майстерні пугача та змію, особливу прихильність відчувачи саме до птаха. Сова і змія – це амбівалентні символи, які асоціюються як із мудрістю, так і з темрявою та смертю. Відтак досить промовистим є їх поєдинок, що можна трактувати як двобій між небесним та земним, свідомим та несвідомим. Психолог К.Г. Юнг вважав образи змії архетипними і пов'язував їх із Тінню, тобто темною стороною психіки, що уособлює хаос, дикість і невідомість. Тож цілком очевидно, що в смертельній сутичці перемагає саме змія, як відображення темного нутра митця та його лихих помислів.

Зооморфним двійником Йосіхіде у новелі є мавпа, що має таке ж ім'я і виходить на сцену тоді, коли маляр зникає. Натомість самого митця за його поставу та лиху вдачу називали Сарухіде – мавпою. Мавпа, весела штукарка, яка поступово стала улюбленицею двора, уособлює світлу сторону художника, є його моральним антиподом. Вона теж віддано любить його доньку, піклується про неї і врешті гине за своєю господинею. Та й сама дівчина, як не дивно, свою любов доньки перенесла на тварину: «А крім того, мавпочку прозивають Йосіхіде, тож її покарати – все одно, що познуватися над моїм вітцем. Такого я не переживу» [3, с. 34].

У синтоїзмі, давній релігії Японії, мавпи вважаються божествами-захисниками. Їх часто зображували на гравюрах, скульптурі, в синтоїстських святилищах. На Сході відоме зображення трьох мавп, які закривають руками очі, вуха і рот і символізують буддистську мудрість, пов'язану з ідеєю відстороненості від зла: не бачу зла, не чую про зло, не говорю про зло. У «Муках пекельних» мавпа теж, хоч і не виразно, протистоїть злу. Одного разу врятована донькою малярів від побиття, вона стає для неї своєрідним талісманом. Сидить поряд, коли дівчина хворіє, кличе на допомогу в разі небезпеки. Коли ж порятувати господиню від вогню не вдалося, тварина кидається у полум'я теж. Йосіхіде втрачає не лише дитину, а й залишки людяності й усе, що єднало його з цим світом. І вже не відомо, що було жахливіше – палаюча карета з дівчиною всередині, чи маляр у стані неймовірного піднесення. Вираз його обличчя заворожував, свідки події бачили в чоловікові уже не диявола, а Будду з німбом над головою. Вочевидь, ця жертва була потрібна не так для самого митця, який ще раніше увірував у власну обраність, як для його оточення, щоб люди прозріли.

Із мотивом мистецтва тісно пов'язаний і мотив божевільня. Йосіхіде вважали божевільним, одержимим демонами тощо. Мистецтво стає тією некерованою силою, яка для власного існування потребує смертей інших. Можливо, вибір божевільного митця на роль

головного героя спричинена автобіографічним фактами, адже мати Акутаґави страждала на психічне захворювання, і сам письменник боявся, що може успадкувати цю хворобу. А наслідком божевілля зазвичай стає самогубство. Самовільно гинуть не лише двоє Йосіхіде – маляр та мавпа, невдовзі скоїть суїцид і сам автор.

Для Йосіхіде не було жодних обмежень чи перепон на шляху до мети – мистецтво понад усе. Лише мистецтво завдає Творцю найприкріших страждань, але й дарує найвищу насолоду, сенс існування. Заради мистецтва маляр готовий піти на злочини, зрадити близьких, пожертвувати життям своєї дитини і власним. Так, він любив доньку, але мистецтво він любив ще більше. Саме цим можна пояснити стан дикого екстазу, в якому маляр споглядав палаючу карету зі своєю дитиною всередині: *«На його обличчі тоді була якась хижа зловісна врочистість, що межує з суворістю короля звірів – лева, який тільки в сні може привидітися»* [3, с. 54]. Не як батько, а як митець, він упивався красою цього жахливого видовища, вінцем якого мало стати завершення його найвдалішого твору. Картини, яка мала прославити його на віки, а відтак довести, що всі жертви були немарні. Та все ж тут Акутаґава йде супроти естетичних принципів модернізму, засуджуючи аморальні шляхи досягнення мети, якою високою б вона не була. По закінченню картини маляр скоїв суїцид, а опісля, забутий усіма, зникнув у забутті: *«Та минув уже не один десяток років, тож надгробок, напевне, полупався від негоди і заріс мохом, як на могилі споконвіку невідомої людини»* [3, с. 55].

Йосіхіде – амбівалентний персонаж, в якому однаково поєдналося людське і тваринне, любов (до доньки) і ненависть (до цілого світу), божественне і демонічне. Вагаючись між совістю та красою, мораллю та мистецтвом, він усе ж обирає Мистецтво, але так і лишився незрозумілим, неприйнятним, неоціненим.

В образі Йосіхіде впізнається сам автор – роздвоєність натури, залюбленість у мистецтво, егоцентризм, вільнодумство, божевілля. В автобіографічному творі «Зубчасті колеса», написаному в рік смерті, Акутаґава зізнається, що вірить, швидше, у диявола, ніж у Бога, надає перевагу піймці перед світлом. І попри те, що кожен письменник пише свідомо, все ж краса або потворність твору *«наполовину містяться в таємничому світі, що лежить поза межами свідомості художника. Наполовину? А може, ліпше сказати – в основному?»* [1, с. 442].

Акутаґава називає мистецтво демоном, який позбавив спокою, зруйнував його гармонію зі світом і собою. Під час процесу творчості письменник так виразно нагадує нам Йосіхіде, тільки втрати його поки лише уявні, а не реальні: *«Через годину я зачинився у своєму номері, сів за стіл перед вікном і взявся за нове оповідання. Перо літало по паперу так швидко, що я сам дивувався. Та через дві-три години воно зупинилося, ніби притиснуте кимось невидимим. Хочеш не хочеш я підвівся з-за столу й закрокував по кімнаті. У ці хвилини я був буквально одержимий манією величі. В дикій радості мені здавалося, що в мене немає ні батьків, ні дружини, ні дітей, а є тільки життя, що виливається з-під мого пера»* [1, с. 424].

Отож можна говорити ще й про автобіографічну основу новели «Муки пекельні». Акутаґава по-новаторськи розробляє тему мистецтва, виводить суперечливий образ митця, трагедія якого в тому, що він не зумів гармонійно поєднати в собі земне і небесне, людське і божественне, приватне та загальнолюдське. Використання прийому екфразису дозволяє скерувати твір у мистецьку площину, до вербальних кодів додати ще й візуальних. Живописний екфразис у новелі має ряд функцій, а саме жанрологічну, композиційну, сюжетотвірну та характерологічну. Через мистецтво автор вирішує морально-етичні питання, основне з яких – *«Чи є щось вище за мистецтво?»*. «Муки пекельні» – це не лише назва картини Йосіхіде, а й стан душі митця, який заради мистецтва жертвує своєю донькою.

Література

1. Акутаґава Р. Брама Расьомон: новели, есеї / пер. В. С. Бойка; передм. Б. П. Яценка; худож.-оформлювач Л. П. Вировець. Харків: Фоліо, 2017. 508 с.
2. Акутаґава Р. Діалог у піймці. URL: https://www.aozora.gr.jp/cards/000879/files/18_14822.html

3. Акутаґава Р. Павутинка. Вибрані новели / Пер. з яп. І. Дзюб. Львів: Літературна агенція Піраміда, 2006. 232 с.
4. Екфразис: Вербальні образи мистецтва: [монографія] / за ред. Т. Бовсунівської; [пер. з англ. І. Малішевської, з пол. та рос. Д. Литовченка]. Київ: ВПЦ «Київський університет», 2013. 237 с.
5. Юхимчук Я. Екфразис як функціональна складова інтермедіальності та інтертекстуальності. *Наукові праці Чорноморського державного університету імені Петра Могили комплексу «Києво-Могилянська академія»*. Серія: Філологія. Літературознавство. 2015. Т. 259. Вип. 247. С. 155–160.

Віктор Яручик, Валерія Гавенко

Система шевченківського віршування як спосіб актуального вираження національної ідеї українців

Творчість Тараса Григоровича Шевченка – це могутнє джерело, і міцне підґрунтя, на якому відроджувалася та формувалася вся література та культура українського народу. Т. Шевченко став не тільки вічним символом української літератури, а й голосом нашого народу, який дотепер лунає по всьому світу [1]. Його поезія не лише художньо досконала, а й містить глибоке ідейне навантаження, стаючи потужним засобом вираження національної свідомості. Його слово – зброя, цілюща молитва, пророча сповідь, наче застерігав і знав, що чекає його незламний народ. Система шевченківського віршування, яка поєднує традиції народної поезії з класичними літературними формами, є унікальним явищем [2]. Саме завдяки цій системі Шевченко зміг передати головні ідеї українського національного відродження, возвеличити і стати всесвітньо відомим письменником України.

Сама тема про особливості шевченківського віршування неодноразово ставала предметом досліджень українських і зарубіжних літературознавців. Де критики та дослідники детально вишукували та обговорювали унікальність його поетичної системи, її зв'язок із фольклором і національною ідеєю [3].

Іван Франко зазначав, що Тарас Шевченко підніс народну мову до рівня високої поезії, притому вправно зберігаючи її природність і простоту. Свою і народну любов до великого поета Іван Франко справедливо висловив у своїй “Присвяті”: «Він був сином мужика і став володарем у царстві духа. Він був кріпаком і став велетнем у царстві людської культури. Він був самоуком і вказав нові, світлі і вільні шляхи професорам і книжним ученим... [4].

Михайло Драгоманов наголошував на демократичності та народності шевченківської поетики. Він акцентував увагу на ритміці та строфіці його творів, підкреслюючи, що вони перегукуються з українськими народними піснями. У своїх статтях він також звертав увагу на те, що Т. Шевченко заклав основи громадянської лірики, використовуючи поетичну форму для вираження ідей національного визволення [4].

Сучасні літературознавці продовжують досліджувати особливості віршування Тараса Шевченка, підкреслюючи його зв'язок із народною творчістю та вплив на формування української літературної традиції.

У статті «Фольклорна традиція та особливості віршування поезій Т. Г. Шевченка» дослідниця Н. Бобровницька аналізує вплив народного віршування на поезію Шевченка. Вона розглядає погляди науковців щодо ритму, рими та строфіки поета, виділяючи три тлумачення народності форми його творів. Бобровницька підкреслює, що народнописенна ритміка суттєво вплинула на поетичну структуру Шевченкових творів, що забезпечило їхню близькість до фольклорних джерел [5]. У збірнику «Творчість Т. Шевченка: традиції і сучасність» аналізуються авторські рефлексії поезії Шевченка, естетичний досвід самооцінок творчості поетом, а також літературно-фольклорні та психолого-філософські аспекти його