

природу комунікації між митцем і глядачем, між звуком і образом, між реальним і віртуальним. Його феноменальна роль у культурі ХХІ ст. полягає у формуванні нового типу світовідчуття — синтетичного, інтерактивного й інноваційного, що визначає подальші напрями розвитку мистецтва, освіти та суспільної свідомості у добу цифрової цивілізації.

*Л. Міміна*

## **«У ХАЩАХ» МОДЕРНІЗМУ: НОВЕЛА АКУТАґАВИ В ПРОЕКЦІЇ КУРОСАВИ**

*L. Mitina*

### **“IN A GROVE” OF MODERNISM: AKUTAGAWA'S NOVEL IN KUROSAWA'S PROJECTION**

Видатний японський письменник Рюноске Акутаґава (1892–1927) — засновник методу модернізму та головний опонент напряму реалізму в японській літературі першої чверті ХХ ст., де період його творчості називають «роками Акутаґави». Його новелістика здебільшого ґрунтується на сюжетах японської літератури періоду давнини та середньовіччя, які набули сучасного звучання й глибокого психологічного переосмислення завдяки витонченому та бездоганному стилю. Щоб забезпечити своїм творам максимальну художню виразність, як говорив письменник, він шукав яку-небудь незвичайну подію. А щоб уникнути створення штучного враження в читача, у своїх новелах Акутаґава використовував матеріали з древніх хронік і переносив дію в далеке минуле.

Новела «У хащах» (1922, інший переклад «У чагарнику») складається з семи свідчень судового провадження у зв'язку з загибеллю самурая в передмісті Кіото в ІХ–ХІІ ст. Самурай загинув напередодні, його тіло знайдено вранці, провадження, місце якого не вказано, відбувається вдень.

Реалістичне лібрето історії формують чотири перші та дуже стислі свідчення: дроворуба (знайдення тіла самурая), мандрівного монаха (зустріч самурая з дружиною напередодні), стражника (арешт розбійника Тадзьомару) та старої (довідка про зятя — самурая та доньку).

Інші три розлогі свідчення безпосередніх учасників подій, що складають модерністську основу історії, є зізнанням кожного у вбивстві самурая (у випадку з небіжчиком — у скоєнні самогубства). При цьому останні свідчення надаються в різних місцях:

- зізнання Тадзьомару відбувається в тому ж умовному місці, що й чотири попередні свідчення, позаяк він звертається до судового чиновника: «Я вбиваю мечем. А от ви мечем не послугуєтеся. Ви вбиваєте людей владою, вбиваєте грішми, іноді вбиваєте їх навіть своєю добродійністю» (переклад Івана Дзюби);
- зізнання дружини самурая позначено як її сповідь в храмі Кійомідзу;
- зізнання небіжчика є монологом його духа, який передає віщунка. Може відбуватись як в умовному місці перших п'яти свідчень, так і в якомусь іншому.

Три різні версії однієї події супроводжуються різною психологією, мотивами та вчинками її дійових осіб, тож назва новели в Японії перетворилася на ідіому, яку застосовують для опису ситуації, коли через різноманітність поглядів або висловлювань учасників правда залишається прихованою.

Окремо виділимо останнє свідчення судового провадження — зізнання духа небіжчика, яке відкидає реалістичні сумніви перших свідчень та символізує прихід

літературного модернізму. Серед інших характерних ознак останнього в новелі відзначимо наступні:

- людина є складнішою за соціум; її неможливо повністю зрозуміти або пояснити лише через соціальний вимір, адже її сутність значно глибша й багатогранніша;
- людина належить не лише до своєї доби; завдяки культурній пам'яті вона здатна бути сучасником будь-якої епохи;
- людина — це не тільки свідомість, але й підсвідомість, несвідомість і колективна несвідомість;
- людина світ не бачить, вона його концептуалізує, надаючи реальності форму свого порозуміння;
- людина творить міф, вірить у нього і, зрештою, сама стає міфом.

Однією з ключових характеристик новели як прототексту майбутньої екранізації є те, що судове слухання, представлене як актуальна подія, розгортається в умовному просторі, позбавленому будь-якого опису.

Сценарій за новелою «У хащах», за словами його автора — Сінобу Хасімото, був написаний дуже швидко — за три дні та мав назву «Чоловіче й жіноче», але потрапив до відомого японського кінорежисера Акіри Куросави тільки через кілька років. Сценарій мав лише 83 сторінки, а цього було замало для фільму. Тож було вирішено розширити сценарій та використати ще одну новелу Акутаґави.

Новела «Брами Расьомон» (1915, інший переклад «Расьомон») має сюжет, запозичений зі збірки стародавніх повістей кінця XI ст. та модернізований автором. Слуга, який втратив роботу, розмірковує під брамою Расьомон (південні ворота Кіото) — померти від голоду чи стати розбійником? На верхньому ярусі брами стара висмикує волосся в мерців, кинутих розбійниками, щоб робити перуки та не померти з голоду. Це розвіює вагання слуги — він грабує стару, забираючи в неї кімоно.

У першому варіанті коригування сценарію Хасімото та Куросава спробували слугу з «Брами Расьомон» перетворити на розбійника Тадзьомару. Історія виходила надто громіздкою та незрозумілою, тож вирішили не змінювати оригінальну структуру основної новели. У зв'язку з хворобою Хасімото в подальшій роботі зі сценарієм участі не брав, а доопрацюванням сценарію займався тільки Куросава. Остаточний варіант сценарію отримав назву «Расьомон» та мав наступні відмінності з прототекстами:

- з «Брами Расьомон» виключено як саму історію, так і стару. Слуга залишається тільки з подорожнім, який випадково потрапив до брами;
- з новели «У хащах» також виключено стару;
- брама Расьомон стала місцем поточної оповіді, в якій дроворуб та мандрівний монах розповідають подорожньому історію зі своєї новели;
- додано новий темпоральний шар «завтра» (поточна оповідь в брамі Расьомон) до основних шарів «учора» (загибель самурая) та «сьогодні» (судове слухання);
- усі свідчення в справі загибелі самурая подаються в одному місці — на підвір'ї судової установи;
- брама Расьомон, що перетворилась зі священного місця на руїну, стала символом реалізму, який минає, а подальша руйнація залишків брами у багатті під час розповіді подій новели «У хащах» — символом прийдешнього модернізму;

- фінал історії поєднує обидві новели: подорожній краде кімоно в кинутій дитини, а дроворуб забирає її до своїх шести, хоча з'ясовується — саме дроворуб привласнив знайдений коштовний кинджал дружини самурая, щоб його родина не померла з голоду.

Відомо, що під час знімання фільму до режисера постійно підходили актори з питанням «що взагалі це все означає?». Відповідь Куросави подають у декількох варіантах, які можна розглядати як стислу інтерпретацію наведених вище ознак модернізму прототексту:

- цей фільм є відображенням життя, яке не завжди просте і зрозуміле;
- суть фільму полягає в дослідженні кількох реальностей, а не в розкритті окремої правди.

Фільм Акіри Куросави «Расьомон» вийшов у 1950 р. та отримав численні нагороди, серед яких відзначимо:

- «Блакитна стрічка» (1951) за найкращий сценарій: Акіра Куросава та Сінобу Хасімото;
- Золотий лев Венеціанського кінофестивалю (1951);
- Оскар (1952) за найкращий іноземний фільм (почесна нагорода, яка після цього стала офіційною категорією Оскара).

За фільмом також утворився свій термін — «ефект Расьомона» як метод кінематографічної оповіді, у якому подія отримує суперечливі інтерпретації або описи залученими особами, що забезпечують різні перспективи й погляди на той самий епізод.

Інтермедіальний конструкт Акутаґави — Куросави в пошуках відповіді на питання «хто вбивця?» заводить читача / глядача, як Тадзьомару-самурая, у хащі модернізму. Тут повно характерних ознак і особливих прикмет останнього, але не має відповіді на це питання, та й не може бути, оскільки ми — в модернізмі.

*I. Pedan*

**ІГОР ОСТАПЕНКО (1951–2023):  
ВІД «М'ЯКОГО» ПРОЄКТУВАННЯ ДО ПЛАСТИЧНОГО ДИЗАЙНУ**

*I. Pedan*

**IHOR OSTAPENKO (1951–2023):  
FROM "SOFT" DESIGN TO PLASTIC DESIGN**

У генезисі українського дизайну Ігор Остапенко є одним із найяскравіший представників «нової хвилі» — періоду другої половини 1980-х рр., який характеризується вагомими змінами в художній та соціальній природі практик дизайну. Як і для більшості представників цього бурхливого покоління «довгих 1980-х», радянська художня освіта визначила водночас і точки росту в його особистій творчій еволюції, і стала предметом для діалогу та трансформації. Небажання працювати виключно в системі т.зв. інженерного дизайну, де роль художнього начала мала бути вторинною по відношенню до утилітарних та споживацьких властивостей, визначило творчий нахил проєктів Остапенка цього періоду. За влучним спостереженням С. Рибалко, Ігор Остапенко у цей час є майстром «м'якого» проєктування. У межах цього підходу Ігор Остапенко надає перевагу діалогу із матеріалом та його властивостями. При цьому він залишається відкритим