

Інтертекстуальність та інтермедіальність сучасної драми-параболи (на матеріалі п'єси Кокі Мітани «Академія сміху»)

Ірина Олегівна Можарівська

*аспірант кафедри германської філології та зарубіжної літератури,
Житомирський державний університет імені Івана Франка
(вул. Велика Бердичівська, 40, Житомир, 10002, Україна);
e-mail: mozharivskairyna@gmail.com; https://orcid.org/0000-0002-3188-6962*

В статті порушено проблему пошуку інтертекстуальних та інтермедіальних елементів англійської драматургії доби Відродження в контексті розгляду сучасної драми-параболи. На матеріалі п'єси «Академія сміху» відомого сучасного японського драматурга Кокі Мітани досліджено категорії «інтертекстуальності» та «інтермедіальності», а саме особливості проявів цих аспектів у світлі сучасної параболічної драматургії. У статті проаналізовано посилання на інтертекстуальні елементи англійського ренесансного драматичного мистецтва, які стосуються творчості Вільяма Шекспіра. В дослідженні порушено питання комунікативної моделі твору, розглянуто персоносферу драми. В процесі аналізу зосереджено увагу на концепті «театру в театрі» й на реалізації принципу «гра у грі», відмічено прояви міжкультурної взаємодії між східною та західною культурами. Події в драмі відбуваються на тлі складних історичних умов – Японсько-китайської війни. Робота містить посилання на інтертекстуальні елементи драматичних творів англійського драматурга Вільяма Шекспіра (трагедії «Ромео і Джульєтта», «Гамлет» і «Макбет»). Комічна інтерпретація п'єси виявляється в зіставленні культур і літературних жанрів. В статті досліджено жанрові особливості твору параболічного типу, відзначено специфічність та мінімалізм структури, зосереджено увагу на хронологічній конкретності драми-параболи. В роботі йдеться про анімалістичні символи, які розглянуто у розумінні амбівалентності та багатозначності. В дослідженні постулюється ідея про те, що через візуалізацію інтертекстуальних проявів проявляється інтермедіальність твору, внаслідок чого відбувається комунікація епох, авторів та думок. В статті продемонстровано контекст інтермедіальних зв'язків і театрального мистецтва. Інтермедіальність виступає як система взаємодії одного виду мистецтва з творами іншого і виявляє механізми взаємодії різних видів мистецтва в художній літературі того чи іншого історичного періоду.

Ключові слова: інтертекстуальні елементи, інтермедіальні зв'язки, драма-парабола

Можаровская И. О. Интертекстуальность и интермедиальность современной драмы-параболы (на материале пьесы Кокки Митани «Академия смеха»)

В статье затронута проблема поиска интертекстуальных и интермедиальных элементов английской драматургии эпохи Возрождения в контексте рассмотрения современной драмы-параболы. На материале пьесы «Академия смеха» известного современного японского драматурга Кокки Митани исследованы категории «интертекстуальности» и «интермедиальности», а именно особенности проявлений этих аспектов в свете современной параболической драматургии. В статье проанализированы ссылки на интертекстуальные элементы английского ренессансного драматического искусства, касающиеся творчества Уильяма Шекспира. В исследовании затронуты вопросы коммуникативной модели литературного произведения, рассмотрено сферу персонажей драмы. В процессе анализа внимание сосредоточено на концепте «театра в театре» и на реализации принципа «игра в игре», отмечено проявления межкультурного взаимодействия между восточной и западной традициями. События в пьесе происходят на фоне сложного исторического полотна – Японо-Китайской войны. Статья затрагивает проявления интертекстуальных элементов драматических произведений Уильяма Шекспира (трагедии «Ромео и Джульетта», «Гамлет» и «Макбет»). Комическая интерпретация пьесы проявляется в сопоставлении культур и различных литературных жанров. В статье исследованы жанровые особенности произведения параболического типа, отмечено специфичность и минимализм структуры, сосредоточено внимание на хронологической конкретности драмы-параболы. В работе речь идет об анималистических символах, которые рассмотрены в понимании амбивалентности и многозначности. В исследовании постулируется идея о том, что через визуализацию интертекстуальных элементов проявляется интермедиальность произведения, в результате чего происходит коммуникация эпох, авторов и мнений. В статье продемонстрировано контекст интермедиальных связей с театральным искусством. Интермедиальность выступает в качестве системы взаимодействия одного вида искусства с произведениями другого и обнаруживает механизмы взаимовлияния различных видов искусства в художественной литературе того или иного исторического периода.

Ключевые слова: интертекстуальные элементы, интермедиальные связи, драма-парабола

Mozharivska Iryna. Intertextuality and intermediality of modern drama-parabola (based on material by Koki Mitany "The Academy of Laugh")

The article deals with the problem of finding the manifestations of intertextual reminiscences in the English drama of the Renaissance in the context of contemporary drama parable consideration. On the basis of the play "Akademy of Laugh" by the famous modern Japanese playwright Koki Mitani the categories of "intertextuality" and "intermediality" are investigated, namely, the features of the manifestations of these aspects in the light of modern parabolic drama. In the process of analyzing the play, the author draws attention to the context of intermedial connections of literature with theatrical art, considers the implementation of the principle of "game in play", traces the manifestations of intercultural interaction between Eastern and Western culture. The events in the drama take place against a backdrop of complicated historical events – The Japan – China War, when the ideological beliefs of the ruling elite of the monarchy took the vector of the Nazi-fascist trend, and the times of general mobilization didn't encourage the development of a light entertainment genre. The work contains references to the intertextual elements of the dramatic works of the English playwright William Shakespeare (the tragedies "Romeo and Juliet", "Hamlet" and "Macbeth"). The article raises the issue of

communicative model of the work, considers the sphere of characters of drama. The comic interpretation of the play is a juxtaposition of cultures and literary genres. The genre features of the work are investigated. The specificity and minimalism of the structure are noted. The attention is focused on the chronotopic specificity of the parabolic work. The article deals with animal symbols, which are considered in the context of ambivalence and ambiguity. The study postulates the idea that through the visualization of intertextual manifestations the intermediality of the work becomes present, as a result of which there is communication of epochs, authors and thoughts. The context of intermedial connections between literature and theatrical art is demonstrated. The author applies the concept "the theater in the theater", structures the work minimally through dialogue between the author and the censor. Intermediality acts as a system of interaction of one kind of art in the works of another and reveals mechanisms of mutual influence of kinds of art in the artistic culture of this or that historical period.

Key words: intertextual elements, intermedial connections, drama parable

Актуальність теми дослідження. Дослідження категорії «інтертекстуальності» для здійснення аналізу літературного твору стало важливим ключем розуміння семантики, символіки та смислового поля тексту, а пошук генетичних зв'язків між різного роду текстами – невід'ємною складовою його інтерпретації [1].

Виявлення інтертексту через міжмистецьку взаємодію у літературознавстві називають інтермедіальністю. У науковий обіг термін увів німецький вчений О. Ханзен-Льове у 80-х рр. XX ст. Інтермедіальність характеризує текст як поєднання авторських варіацій із численними іншими текстами чи їх фрагментами, а також яскраво характеризує світовідчуття сучасної людини, яка живе у світі медіа. Важливо зрозуміти, що інтермедіальність є не тільки літературною категорією, а й нерідко пов'язана з позалітературним мистецтвом (театром, мовознавством, кіно, живописом, архітектурою та ін.) [1].

Метою статті є визначення ролі інтертекстуальних та інтермедіальних зв'язків у сучасній драмі-параболі.

Реалізація поставленої мети передбачає виконання таких завдань:

- 1) розкрити зміст базових понять дослідження;
- 2) визначення елементів симбіозу літератури й мистецтва на прикладі п'єси Кокі Мітані «Академія сміху»;
- 3) здійснення аналізу інтертекстуальних відсилок до англійської драматургії доби Відродження в контексті розгляду сучасної драми-параболи;
- 4) висвітлення взаємодії східної і західної літератур.

Аналіз останніх публікацій. Поняття «інтертекстуальність» увійшло в широкий науковий обіг наприкінці 60-х років XX століття та невпинно досліджується й на цей час. Термін запропоновано теоретиком постструктуралізму Юлією Крістєвою у статті "Бахтін, слово, діалог і роман" (1967), в якій проаналізовано одну з теоретичних праць літературознавця, присвячену теорії поліфонічності тексту з центральним елементом запозичення, а також ідеї неоднорідності тексту й наявності кількох «текстів у тексті» [3, с. 75].

Відомою дослідницею аспектів впливу міжтекстових та міжсуб'єктних відношень твору на семантику та жанровий зріз в українській драматургії є Мар'яна Шаповал. За

спостереженням авторки, у сучасній драматургії знаходять вираження всі типи і форми інтертекстуальних відношень. Найбільш продуктивними є семантичні інтертекстеми, – як традиційні, так і унікальні інтертекстуальні образи, мотиви, елементи сюжетних схем [3, с. 62].

Проблему інтертекстуальності можна без сумніву назвати однією з найпопулярніших у сучасному, зокрема пострадянському, літературознавстві. Статусу хрестоматійних набули не тільки бахтінські висловлювання про «чуже слово» та «діалогічність», але й визначення Юлії Крістєвої (текст як «мозаїка цитат») і Ролана Барта (текст як «розлапкована цитата»; «будь-який текст як інтертекст»), або ж п'ятичленна класифікація різних типів взаємодії текстів Жерара Женетта (інтер-, пара-, мета-, гіпер- та архітекстуальність) [6, с. 152].

Інтермедіальність сьогодня постає однією з домінуючих концепцій літературної практики, дозволяє здійснити своєрідну кодифікацію текстів, трансформувати отримані повідомлення й породжувати якісно нові. Тобто, на цей час, інтермедіальність можна інтерпретувати як інструмент генерування ідей, розширення зображально-виражальних можливостей художнього слова [5].

До концепту «сучасна драма» дотичним є «актуальна драма» («актуальний театр»), тобто такий, який відгукується на актуальні потреби читача/глядача. Актуальний театр, на думку Е. Піскатора, – це театр, який зображує на сцені сьогодишню соціально-політичну дійсність і ставить собі за мету активний вплив на хід історичних подій. Естетичний вплив на читачів-глядачів перестає бути прерогативою [3, с. 46]. Навпаки, «театр повинен виховувати глядача, пробуджувати в ньому активну громадянську позицію» (цитуючи К. Мітані «Академія сміху» [11]).

Це положення про комплексне вивчення інтермедіальних зв'язків, з урахуванням культури, філософії, естетики, обмірковане в працях філософів М. Бердяєва, В. Ваккенродера, В. Ванслово, Г. Гегеля, М. Кагана, І. Канта, О. Лосєва, Новаліса, П. Флоренського, Ф. Шеллінга, Ф. Шлегеля та інших. Вчені наголошують, що взаємодія виникає внаслідок визнання мистецтвами своєї індивідуальної обмеженості, виражально-зображальної бідності [3].

Проблему синтезу мистецтв в контексті інтермедіальності розробляють у літературознавчих працях О. Астаф'єв, Ю. Борєв, А. Волков,

Ю. Джугастрянська, І. Жодані, М. Ігнатенко, Ю. Лотман, Д. Наливайко, О. Рисак та інші [5].

О. С. Чирков висунув концепцію драматургії як метавиду мистецтва: «Драматургія – це історично сформований метавид мистецтва, мета і сенс якого у створенні дійства, тобто видовища, вистави, гри» [9]. Дослідник зауважив, що драматургія розповсюдила жанровий вплив як на поезію драматичну, так і на театральне, оперне, балетне, інструментальне мистецтво тощо, а кожен із сформованих видів перш за все відрізняється мовою, без якої створення та пізнання дійства, що відбувається, практично неможливе.

Інтертекстуальність у зарубіжній драматургії студіює Людмила Мармазова. Дослідниця присвятила міжтекстовим зв'язкам англійського драматурга Томаса Стоппарда окремий розділ своєї дисертаційної розвідки, яка стосується інтертекстуальності як поетологічного компонента інтелектуальної постмодерної драми. Вона аналізує весь широкий діапазон використання Т. Стоппардом літературно-культурологічних міжтекстових зв'язків (взаємодію трьох художніх мов у п'єсі «Розенкранц і Гільденстерн мертві» або ж трьох інтертекстуальних площин у драмі «Винахід любові») [10].

Олена Ліпінська досліджує інтертекстуальні зв'язки в драматургії Валерія Шевчука, провідною рисою якої вона вважає автоінтертекстуальність, що проявляється на рівні художньої трансформації націєтворчих, геополітичних та культурологічних ідей письменника [4].

Не менш цікавим є дослідження Євгена Васильєва щодо жанрових трансформацій, модифікацій та новацій у сучасній драматургії. Автор зачіпає в своїй монографії досить широке коло питань, не оминаючи інтертекстуальності. Є. Васильєв здійснив аналіз інтертексту на основі творчості В. Набокова та Е. Йонеско [3].

Зарубіжні інтертекстуальні студії охоплюють також драматургію більш пізніх епох. Наприклад, інтертекстуальності п'єс В. Шекспіра присвячена монографія Стівена Лінча. Науковець зауважує, що традиційні дослідження шекспірівських джерел, як правило, розглядали ці джерела як статичні будівельні блоки, які Шекспір обирав, приводив до ладу і майстерно покращував. Проте самі ці джерела слід переглянути як продукти інтертекстуальності – безкінечно складних, багатопланових інтерпретаційних полів, що Шекспір переробив і переобладнав в альтернативні інтерпретаційні поля [3].

В подальшому викладі матеріалу, спираючись на попередні дослідження, апелюватимемо не лише до «поезії драматичної» (власне літературної сфери), але й «мистецтва театрального» (сфери мистецької),

залучаючи до аналізу літературний матеріал та сценічний продукт, для подальшого розвитку вказаної нами проблематики.

Виклад основного матеріалу дослідження. ХХ століття вивело драматургічну практику на якісно новий рівень, засвідчило можливість існування епічного театру й необхідність його теоретичного осмислення. Значний вклад у розробку теоретичного підґрунтя основоположних засад епічного театру зробив Бертольт Брехт [9].

Драматург осмислив певні жанри сучасної драматургії. Це стосується насамперед драми-притчі, драми-параболи та драми-обробки. Теоретики літературознавства наближують поняття драми-притчі і драми-параболи. Дійсно, остання є дуже схожою на свою попередницю, проте має символічний зміст та, як правило, покликана реалізувати дидактичну мету. Позаісторичний характер притчі не задовольняв драматурга, й завдяки цій принциповій зміні акцентів п'єса-притча трансформується у Брехта в драму-параболу.

Брехтівським параболам притаманне активне втручання в сьогодення, вони спрямовані на формування світогляду глядачів. Жанрова система брехтівської теорії епічного театру стала об'єктом наслідування та серйозної наукової рефлексії [7].

Порушення злободенних проблем притаманне й п'єсі «Академія сміху» Кокі Мітані. Події у драмі відбуваються на фоні складних історичних подій – 1940 рік, Японія. Країну втягнуто у другу японо-китайську війну, ідеологічні переконання представників правлячої верхівки монархії взяли вектор нацистсько-фашистського напрямку, а часи загальної мобілізації і військової цензури не спонукали до розвитку легкого розважального жанру (звідси: «...от ніколи б не подумав, що мені доведеться читати низькопробні комедії...» [11]).

У творі присутні посилання на інтертекстуальні елементи творчості класика англійської драматургії доби Відродження Уільяма Шекспіра. В тексті фігурують згадки найбільш відомих драматичних п'єс: трагедії «Ромео і Джульєтта», «Гамлет», «Макбет». («...Ромео та Джульєтта. Комедія». «В результаті проведеного мною розслідування, мені вдалося з'ясувати, що був такий західний драматург, чие прізвище Шекспір, а звали його Вільям. Так ось цей самий Вільям Шекспір вже написав п'єсу під такою назвою, чули?»; «...згідно з отриманими мною даними, цей Вільям Шекспір написав також п'єсу під назвою "Гамлет"...»; «...переробить вашу "Ромео і Джульєтту" в "Гамлета". До завтрашнього ранку.»; «...Сцена возз'єднання Гамлета і Джульєтти. Актриса, яка грає роль Джульєтти, раптом обмовляється і називає Гамлета Ромео. Вже смішно. Гамлет їй відповідає на це. "Так, моя люба, моє повне ім'я – Ромео Гамлет Меркуціо Макбет Третій".» [11]).

Цікавим аспектом інтертекстуальних зв'язків творчості У. Шекспіра та К. Мітані є те, що головний герой «Академії сміху», драматург Хадзімі Цубакі, вдається у своїй п'єсі до комічної інтерпретації «Ромео і Джульєтти»: «...це мої

Ромео і Джульєтта... Але вони зовсім інші...»; «...на сцену вривається актор, який грає роль священика. О, мій Бог, мій Бог, Джульєтта померла!», «Про що ви, святий отче? Я тут це поки!», «Ой...». На сцену вибігає режисер. «Святий отче, ви швидше за кулю, це лише перший акт, а Ваш вихід у другому!», «О-о, знову я переплутав, прошу мене пробачити!». «І ось тут публіка сміється.» [11].

Даний розвиток подій свідчить про зіставлення культур та літературних жанрів: західної та східної традицій, протиставлення комедії й трагедії, формування генетичних зв'язків між класичними літературними творами й авторською варіацією ХХ століття.

Впродовж всієї драми К. Мітані спостерігаємо "ріст" персонажа-драматурга. Лейтмотив твору: тільки всупереч чомусь (владі, традиції, собі самому) вдосконалюється й сам художник. Між рядків простежуємо трансформацію Х. Цубакі: від написання п'єси за два дні після етапу довгого осмислення її, «обдумування з усіх сторін» до «... отримав листа. Через 2 дні я повинен повернутись до рідного міста й вступити до піхотного полку... в цю ніч мене більше не хвилювало нічого, крім, власне, написання п'єси» [11].

Марія Шаповал стверджує, що інтертекстуальність виражається не лише на міжтекстовому, а й на внутрішньотекстовому рівні, що відбувається через суб'єктні інстанції драматургічного тексту [3]. Комунікативна модель драми передбачає абстрактного автора та абстрактного читача (ким по-суті і є головні герої драми-параболи "Академія сміху" драматург Цубакі та цензор Сакісакі, який і займає позицію читача), що конститується у двох іпостасях – колективного адресата (глядачі театру «Академія сміху») та режисера-інтерпретатора (Х. Цубакі).

Персоносфера драми включає, крім традиційних протагоніста й антагоніста, специфічні фігури персонажа-автора та автора-персонажа, читача-персонажа, синкретичного персонажа.

Існує потреба розрізнити поняття інтертекстуальності та інтермедіальності, які присутні в тексті. Таке розмежування було проведене ще Юнгером Мюллером. Дослідник визначав інтертекстуальність як взаємодію вербальних текстів, а інтермедіальність – як кореляцію різнорідних медіа-каналів. Мюллер вважав, що інтермедіальність – це наявність у художньому творі таких образних структур, які несуть у собі інформацію про інший вид мистецтва [6].

Йенс Шрьотер, в свою чергу, виокремлює чотири типи інтермедіальності: синтетичну, трансмедійну, трансформаційну й онтологічну. В контексті дослідження проявів інтермедіальності в драмі «Академія сміху» варто зауважити, що твору притаманна

онтологічна інтермедіальність або онтомедіалітет (один медійний простір завжди існує у зв'язку з іншим) [6].

Не існує жодної медіа, яка може бути самостійною, вона має системний характер. Прикладом може слугувати театральність прози, що і є актуальним при аналізі драми-параболи.

Фактично, автором застосовано у літературному творі концепт «театру в театрі», своєрідні натяки на реалізацію принципу «гра у грі» [2; 11]. Можна виокремити кілька моментів. По-перше, драма (як літературний жанр) передбачає свою реалізацію на сцені перед глядачами (герой-Автор у драмі зазначає: «...Я пишу п'єси, маючи на увазі, що їх будуть грати на сцені. Я сиджу за письмовим столом і уявляю, як буде звучати та або інша репліка у виконанні живого актора. Адже це не повість, не роман, ви не можете оцінити її належним чином, просто прочитавши її...») [11]; по-друге, в тексті твору сам драматург, автор комедії «Гамлет і Джульєтта», намагається сам зіграти свою ж п'єсу, щоб переконати цензора надати дозвіл на проведення вистави:

«Автор. Ніколи не дізнаєшся до кінця, наскільки п'єса виїшла смішною, поки актори її не зіграють.

Цензор. ... Тоді зіграйте.

Автор. Що?

Цензор. Якщо ви вважаєте, що це необхідно.

Автор. ... Я?

Цензор. Давайте, змусьте мене розсміятися.

Автор. Але я не комедійний актор.

Цензор (не беручи до уваги збентеження Автора). ...

Автор. А ви дасте нам дозвіл, якщо мені вдасться вас розсмішити?

Цензор (саркастично). Якщо вдасться.

Автор. Добре я спробую. (Встає і гортає рукопис.) [11].

По-третє, сам цензор, який являє собою серйозну особистість, представника влади, який контролює всі мистецькі процеси, теж захоплюється процесом внесення правок до тексту комедії і сам втягується у гру («...Так ось, я все уявляю себе на місці цього стражника, стільки всього згадується, в яких тільки колотнечах я не бував, коли був рядовим агентом...»), стає «актором» (грає стражника, що теж по-своєму символічно):

«Цензор. Так ось все уявляю себе на місці цього стражника, стільки всього згадується, в яких тільки колотнечах я не бував, коли був рядовим агентом.

Автор. Отже, парочка хоче якомога швидше позбутися від його присутності, але він повертається знову і знову, так як ніяк не може зловити злочинця. Чудово. Пан Цензор, це дивовижна комедійна ситуація.

Цензор (задоволений). Ви так думаєте?

Автор (переглядаючи списані аркуші). Так. Давайте-но зараз спробуємо програти цю ситуацію.

Цензор. Просто тут?

Автор. Так, такі речі краще всього перевіряються саме в репетиції. (Займає позицію.) Я попрошу вас взяти роль стражника.» [11].

І наостанок – назва драми відображає назву акторської трупи, театру, де відбувається таїнство перевтілення: «Цензор (вивчає якийсь документ). Театральна трупа "Академія Сміху"?» [11].

Структура драматичного твору, класично, включає в себе частини, які називаються діями або актами. Акти складаються з яв, поява нової дійової особи означає нову яву, але не у всіх творах є яви. Між діями є перерви (антракти), які необхідні для зміни декорацій, а також відпочинку акторів і глядачів. Крім того, драматичний твір передбачає невелику кількість подій та дійових осіб, а також він невеликий за розміром [1].

Драма-парабола Кокі Мітані «Академія сміху» має досить специфічну та мінімалістичну структуру. В творі не існує класичного поділу на дії. П'єса розподілена по днях, які, в свою чергу, засвідчують хронологічну зміну, а також символізують еволюцію характеру головних героїв.

Японський драматург перед початком дії подає короткі відомості про персонажів драми-параболи (яких всього два) та хронотоп п'єси. Твір побудований на основі діалогу між автором і цензором, які впродовж восьми днів намагаються трансформувати переробку трагедій Шекспіра, наблизивши її до історичних подій п'єси, тобто «написати комедію, в якій немає над чим посміятись» [11].

Параболічність п'єси, яка розглядається, проявляється у звертанні до конкретних історичних подій. Тобто автор, визначаючи конкретний час дії (осінь 1940 року), дає загальну настанову на канву історичної епохи. Крім того, К. Мітані епізодично, під час діалогів щодо біографії цензора, згадує суміжні події з недалекого минулого (до прикладу, японську інтервенцію в Маньчжурію 1931 року). Співвідношення сюжету параболи до конкретної історичної реальності, в якій він перебуває, є доволі умовним, оскільки провідний задум п'єси не вичерпується конкретним трактуванням. Парабола виражає двоплановість, властиву драмі-притчі, що дозволяє припустити невичерпність актуальності твору. Відомий режисер-постановник п'єси «Академія сміху» Роман Козак з цього приводу зазначав: «Каждого глядача, вне зависимости от уровня развития, интеллекта и прочих особенностей, находит в этой истории что-то очень важное для себя,

несмотря на то, что дело происходит в далекой Японии и в далеком 1940 году. Каждый сидящий в зале видит свою историю, у всех она разная. В этом, наверное, и есть театральная магия» [11].

До основних ознак драми-параболи відносять алегоричність, тяжіння другого плану до багатозначності символу (на протипагу однозначності алегорії) та співвіднесеність з жанром притчі. Через порівняння й алегорію відбувається розкриття деяких історичних або ідейних смислів, підтекстів [12].

П'єса «Академія сміху» пронизана анімалістичними символами. Зокрема, яскраво зображено образ ворона, який здавна в Японії (в айнській культурній традиції розглядався практично як культурний герой, захисник сонця та людей у протистоянні із злими силами, рятувальник) вважався в японській культурі «щасливим» птахом [12].

На початку п'єси К. Мітані повідомляє, що ворон оселився у цензора, раптово влетів поранений у вікно. Дана подія приголомшила Мацуо Сакісаку, чоловік не мав уяви як поводитись з птахом, але все ж зайнявся його лікуванням: «Кілька днів назад він несподівано влетів до нас у вікно. Десь півдня він кружляв по будинку колами, поки ми його нарешті не зловили. Виявилось, що у нього поранена лапа, ось ми і вирішили потримати його у себе, поки рана не затягнеться» [11].

Людина підсвідомо вчинила милосердно по відношенню до тварини. До того ж, у айнських віруваннях широко відомі численні заборони на недобре відношення до ворона (наприклад, ніхто не перешкоджав цим птахам добувати собі їжу в айнських селах, а стріляти в ворона з лука вважалося неприпустимим, так само як і говорити про нього погано) [12]. Можливо саме тому, коли цензор спробував помістити ворона в шпаківню (явно меншу за розміром), птах відреагував насиллям у відповідь (кльонув дружину цензора у вуха, що стало для неї потрясінням).

Все ж, загалом в японській народній традиції спостерігається деяка амбівалентність образу. Головні фізичні ознаки, тобто чорний колір оперення та не дуже приємний голос ворона, стали основою міфологізації птаха, завжди породжували почуття страху і побоювання [12]. Тобто, з одного боку, ворона боялися, з іншого – обожнювали і схилялися перед ним:

«Автор. Втекти не намагався?

Цензор. Він у нас на прив'язі.

Автор. А злетіти не намагається?

Цензор. Ще й як! Літає колами. Дивитися страшно» [11].

Слід зауважити, що образ ворона простежується до кінця драми у різних статусах: птах поранений, на прив'язі, у клітці, звільнення та втеча ворона. Все ж, в останній картині відбулось повернення ворона, але на цей раз із сім'єю: «...наш ворон повернувся. Він повернувся разом з дружиною і

дітьми... Вони цілою зграєю влетіли до нас у вікно. Завдяки вам, мій будинок тепер перетворився у велику шпаківню» [11].

Протягом твору вимальовується символічна схожість проявів та еволюції характеру цензора та зміна фізичних статусів свободи ворона, який став, свого роду, уособленням особистості цензора.

Кокі Мітані для контрасту бачення застосовує порівняння величі ворона з іншими птахами («...я розпитав вчора наших акторів, і мені сказали, що воронів можна годувати курчатами...») [11]:

«Цензор. Юначе?

Автор. Так?

Цензор. Ви ніколи не слухаєте, що вам говорять інші люди?

Автор. Чому?

Цензор. Я ж вам казав. Він ось таких розмірів, наш ворон. (Показує величину ворона.)

...

Цензор. Ви так говорите, тому що ніколи не бачили нашого ворона.

Автор. Ну, а як тоді фокусники засовують голубів в капелюх, як їм це вдається?

Цензор. Голуби – інша справа...» [11].

В тексті вистави через візуалізацію інтертекстуальних проявів за визначенням стає присутньою інтермедіальність твору. Зокрема, наявні декілька прямих цитат із трагедії «Ромео і Джульєтта» У. Шекспіра: «...О, мій Ромео, зустрівши, зрозуміла що не забуду я тебе вже ніколи...» «...О, Ромео, навіщо ж ти Ромео?...» [11]. Міжтекстові зв'язки формують своєрідний акт комунікації епох, авторів, людських думок, адже, по-суті, одні тексти є частиною іншого тексту та наявні в ньому у більш чи менш відомих формах.

Інтермедіальність виступає як система взаємодії одного виду мистецтва в творах іншого та виявляє механізми взаємовпливу видів мистецтва у художній культурі того чи іншого історичного періоду.

Крім того, варто зауважити цікавий момент, коли цензор, під час своїх рекомендацій щодо доопрацювання комедії автором, вимагає включити до тексту п'єси фразу «*Боже, бережи*

Імператора», яка мала гармонійно відповідати контексту вистави:

«Цензор. Ну, добре, нехай вона прозвучить двічі. Боже, бережи Імператора, Боже, бережи Імператора.»

Автор. Але це неможливо. Я ніяк не можу її використувувати.

Цензор. Але ви повинні. У наш суворий час це абсолютно необхідна фраза» [11].

На нашу думку, це є відсилка до відомої піснi-гiмну iмператору Священної Римської iмперії та Австрії Францу II, що потім став основою для гiмну Нiмеччини «Gott erhalte Franz den Kaiser» («Боже, бережи iмператора Франца»). Враховуючи iсторичну канву твору та культ iмператора-божества в Японії, репліка, яку цензор вимагає включити до твору, видається цілком доречною і вмотивованою.

Під час визначення інтертекстуальних зв'язків розуміємо, що кожен текст, як правило, виявляється місцем перетину інших, оскільки письменник перебуває під впливом різноманітних дискурсів, реагує на інші твори. В той же час інтермедіальність проявляється у співпраці гетерогенних художніх форм у рамках одного інтегрального медіуму (театр, опера, кінофільм, перформанс тощо), а також в результаті єдиної мультимедійної презентації при інших інтертекстуальних умовах виявляє інші кореляції, ніж у випадку мономедіальної комунікації (літературний текст, німе кіно тощо). Крім того, інтермедіальні зв'язки стають притаманною ознакою «специфічної форми діалогу культур» [8].

Таким чином, у сферу вивчення взаємодій мистецтв переноситься принцип інтертекстуальності, тобто кожен текст постає інтертекстом в більш чи менш відомій формі, може передбачати вплив культури епохи минулої чи сучасної, по-суті, кожен текст є взаємопов'язаний та цитований іншим. При цьому саме поняття «текст» охоплює ширше коло понять, що дозволяє вважати текстом твори музики, живопису, скульптури чи архітектури. Це, в свою чергу, породжує інтермедіальність різних видів мистецтв, тобто відтворення в літературному тексті таких образних структур, що містять інформацію про інші види мистецтва.

Література

1. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ століття: слово, знак, дискурс / За ред. М. Зубрицької. 2-ге вид., допов. Львів: Літопис, 2001. 832 с.
2. Бахтин М. М. Естетика словесного творчства / Сост. С. Г. Бочаров; Текст подгот. Г. С. Бернштейн и Л. В. Дерюгина; Примеч. С. С. Аверинцева и С. Г. Бочарова. 2-е изд. Москва: Искусство, 1986. 445с.
3. Васильев С. М. Сучасна драматургія: жанрові трансформації, модифікації, новації: монографія. Луцьк: ПВД «Твердиня», 2017. 532 с.
4. Ліпінська О. Постмодерна манера драматургічного письма Валерія Шевчука: інтермедіальні риси // Питання літературознавства. Вип. 85. 2012. С. 23-31.
5. Нікоряк Н. В. Інтермедіальність як жанротворчий фактор (кіносценарна специфіка «київських фресок» Сергія Параджанова) // Питання літературознавства. № 88. 2013. С. 351-367.

6. Пешкова О. А. Сучасні підходи до трактування поняття інтремедіальності та суміжних термінів // Наукові записки Національного університету «Острозька академія». Серія «Філологічна». Вип. 59. 2015. С.151-154.
7. Хагеров Г. Персоносфера русской культуры // Новый мир. № 1. 2002.
8. Тишунина Н. В. Методология интермедиального анализа в свете междисциплинарных исследований // Методология гуманитарного знания в перспективе XXI века. К 80-летию профессора Моисея Самойловича Кагана: Материалы Международной научной конференции 18 мая 2001 г., Санкт-Петербург. Сер. «Symposium». Вип. 12. Санкт-Петербург: Санкт-Петербург. философ. о-во, 2001. С. 149-154.
9. Чирков О. С. Драма-парабола (драма-притча) // Лексикон загального і порівняльного літературознавства. Чернівці: Золоті літаври, 2001. С. 157.
10. Мармазова Л. Л. Поэтика постмодернистской интеллектуальной драмы Т. Стоппарда: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.04. Днепропетровськ, 2006. 238 с.
11. Коки Митани «Академия смеха». URL: <http://testlib.meta.ua/book/308716/read/>
12. Садокова А. Р. Образы журавля и ворона в японских народных приметах и пословицах // Молодой ученый. 2016. № 27. С. 829-831. URL: <https://moluch.ru/archive/131/36650/>

References

1. Antolohiya svitovoyi literaturno-krytychnoyi dumky XX stolittya: slovo, znak, dyskurs [Anthology of world literary-critical thought of the twentieth century: word, sign, discourse]/Za red. M. Zubryts'koyi [edited by M. Zubrytska] – 2-ge vyd., dopov. – Lviv: Litopys, 2001. – 832 s.
2. Bahktin M. M. Estetika slovesnogo tvorchestva [Aesthetics of verbal creativity] Sost. S. G. Bocharov; Tekst podgot. G. S. Bernstein i L. V. Diryugina; Primech. S. S. Averinceva i S. G. Bocharova – 2-ye izd. – M.: Iskustvo, 1986. – 485 s.
3. Vasylyev Y. M. Suchasna dramaturgiya: zhanrovi transformatzii, modyfikatzii, novatzii [Contemporary dramaturgy: genre transformations, modifications, innovations]/Y. M. Vasylyev. – Lutzk: PVD "Tverdnyia", 2017. – 532 s.
4. Lipins'ka O. Postmoderna manera dramaturgichnogo pys'ma Valeriya Shevchuka: intermedialni rysy// Pytannya literaturoznavstva [Postmodern style of dramatic writing of Valeriy Shevchuk: intermediate features// issues of literary studies], – Вyp. 85. – 2012. – S. 23–31.
5. Nikoryak N. V. Intermedialnist' yak zhanrotvorchyy faktor (kinoscenarna specyfika "kyivs'kyh fresok" Sergiya Paradzhanova)//Pytannya literaturoznavstva. [Intermediacy as a genre-forming factor (film script specificity of "Kyiv murals" by Sergiy Paradzhanov)// Issues of literary studies]. – №88. – 2013. – S.351–367.
6. Peshkova O. A. Suchasni pidkhody do traktuvannya ponyattya intermedialnist' ta sumizhnyh terminiv [Modern approaches to the interpretation of the concept of intermedia and related terms]// Naukovi zapysky Nacionalnogo universytetu "Ostroz'ka akademiya"[Scientific notes of the Ostroh National University]. – "Filologichna"[Philological]. Vyp. [Edition] 59. – 2015. – S.151–154
7. Hkagerov G. Personosfera russkoy kultury [Personosphere of Russian culture]// Novyy mir. – №1. – 2002.
8. Tishunina N. V. Metodologiya intermedialnogo analiza v svete mezhdisciplinarnykh issledovaniy [Methodology of intermedial analysis in the view of interdisciplinary research] Metodologiya gumanitarnogo znaniya v perspective XXI veka. K 80-letiyu professora Moiseya Samoiovlivicha Kagana [Methodology of humanitarian knowledge in the perspective of XXI century.To the 80th anniversary of Moses Samoiovlivich Kagan]: Materialy Mezhdunarodnoy nauchnoy konferenciyi 18 maya 2001 g .[Materials of the international scientific conference on May 18, 2001], Sankt Peterburg. – Ser."Symposium". – Vyp.12 [edition 12]. – filosof. o-vo [Philos. Society], 2001. – S.149-154
9. Chyrkov O. S. Drama-parabola (drama-prytcha) [Drama-parable] Leksykon zahal'noho ta porivnyal'noho literaturoznavstva. [Lexicon of general and comparative literature] – Chernivtsi: Zoloti litavry, 2001 – 157 s.
10. Marmazova L. L. Poetyka postmodernists'koyi intelektualnoyi dramy T. Stopparda [Poetics of T. Stoppard's postmodern intellectual drama]: dys., kand.filol.nauk[thesis, PhD of Philol. sciences]:10.01.04 – Dnipropetrovs'k, Dnipropetrovs'kyu nac. un-t[Dnipropetrovsk National University], 2006. – 238 s
11. Koki Mitany "Akademiya Smehka" [The Academy of Laugh]. —<http://testlib.meta.ua/book/308716/read/>
12. Sadokova A. R. Obrazy zhuravlia i vorona v yaponskih narodnyh primetah i poslovicah [Images of cranes and crows in Japanese folk signs and proverbs] // Molodoy uchenyy [Young scientist]. – 2016. – №27. – S.829–831. – URL <https://moluch.ru/archive/131/36650/>

Можаровская Ирина Олеговна, аспирант кафедры германской филологии и зарубежной литературы, Житомирский государственный университет имени Ивана Франко (ул. Большая Бердичевская, 40, Житомир, 10008, Украина); e-mail: mozharivskairyna@gmail.com; <https://orcid.org/0000-0002-3188-6962>

Mozharivska Iryna, Post-graduate student of the Department of German Philology and Foreign Literature, Zhytomyr Ivan Franko State University (Velyka Berdychivska Str. 40, Zhytomyr, 10008, Ukraine); e-mail: mozharivskairyna@gmail.com; <https://orcid.org/0000-0002-3188-6962>