

**Можарівська Ірина Олегівна,**

аспірантка кафедри германської філології та зарубіжної літератури  
Житомирського державного університету імені Івана Франка,  
Житомир, Україна

ORCID iD: 0000-0002-3188-6962

mozharivskairyna@gmail.com

DOI 10.28925/2412-2475.2020.15.10

## **ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНІСТЬ ТА ІНТЕРМЕДІАЛЬНІСТЬ СУЧАСНОЇ ДРАМИ-ПАРАБОЛИ (НА МАТЕРІАЛІ П'ЄСИ КОКІ МІТАНІ «АКАДЕМІЯ СМІХУ»)**

*В статті порушено проблему проявів інтертекстуальних елементів англійської драматургії доби Відродження в контексті розгляду сучасної драми-параболи. Продемонстровано контекст інтермедіальних зв'язків літератури й театрального мистецтва. Проаналізовано концепт «театр в театрі». Простежено можливості міжкультурної взаємодії західної та східної культур в контексті історичних реалій.*

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

### **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 увійшов німецький вчений О. Ханзен-Льове у 80-х рр. ХХ 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 тощо) [1].

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

Реалізація поставленої мети передбачає виконання таких **завдань**:

1) розкриття змісту базових понять дослідження;

2) визначення елементів симбіозу літератури й мистецтва на прикладі п'єси Кокі Мітани «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 «інтертекстуальності» увійшло в широкий науковий обіг наприкінці 60-х років ХХ 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, 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, 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, 152].

Інтермедіальність сьогодні 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. Пискатора, — 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, 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. Ванслоа, Г. Гегеля, М. Кагана, І. Канта, О. Лосева, 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. Борев, 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 компоненту 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. По-заісторичний характер притчі не задовольняв драматурга, й завдяки цій принциповій зміні акцентів п'єса-притча трансформується у Брехта в драму-параболу.

Брехтівським параболом 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 посилення на інтертекстуальні елементи творчості класика англійської драматургії доби Відродження Уільяма Шекспіра. У 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 зов-

сім інші...»; «...на сцену вривається актор, який грає роль священика. О, мій Бог, мій Бог, Джульєтта померла!», «Про що ви, святий отче? Я тут ще поки!», «Ой...». На сцену вибігає режисер. «Святий отче, ви швидші 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 конституюється 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 розрізняти 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 різномірних медіаканалів. Мюллер вважав, що інтермедіальність — це наявність у художньому творі таких образних структур, які несуть у собі інформацію про інший вид мистецтва [6].

Йенс Шрьотер, у 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:

*«А в т о р. Ніколи не дізнаєшся до кінця, наскільки п'єса вийшла смішною, поки актори її не зіграють.»*

*Ц е н з о р. ... Тоді зіграйте.*

*А в т о р. Що?*

*Ц е н з о р. Якщо ви вважаєте, що це необхідно.*

*А в т о р. ... Я?*

*Ц е н з о р. Давайте, змусьте мене розсміятися.*

*А в т о р. Але я не комедійний актор.*

*Ц е н з о р (не беручи до уваги збентеження Автора)...*

*А в т о р. А ви дасте нам дозвіл, якщо мені вдасться вас розсмішити?*

*Ц е н з о р (саркастично). Якщо вдасться.*

*А в т о р. 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):

*«Ц е н з о р. Так ось все уявляю себе на місці цього стражника, стільки всього згадується,*

*в яких тільки колотнечах я не бував, коли був рядовим агентом.*

*А в т о р. 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.*

*Ц е н з о р (задоволений). Ви так думаєте?*

*А в т о р (переглядаючи списані аркуші). Так. Давайте-но зараз спробуємо програти цю ситуацію.*

*Ц е н з о р. Просто тут?*

*А в т о р. 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. У творі не існує класичного поділу на дії. П'єса розподілена по днях, які, у свою чергу, засвідчують хронологічну зміну, а також символізують еволюцію характерів 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 посміятися» [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). Відношення сюжету параболи до конкретної історичної реальності, в якій він перебуває, є доволі умовним, оскільки

ки 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: «Кажда зритель, 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 протизначності 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, рятівник) 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. Десять 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 вухо, 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:

*А в т о р. Втекти не намагався?*

*Ц е н з о р. Він у нас на прив'язі.*

*А в т о р. А злетіти не намагається?*

*Ц е н з о р. 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]):

*«Ц е н з о р. Юначе?*

*А в т о р. Так?*

*Ц е н з о р. Ви ніколи не слухаєте, що вам говорять інші люди?*

*А в т о р. Чому?*

*Ц е н з о р. Я ж вам казав. Він ось таких розмірів, наш ворон. (Показує величину ворона.)*

*<...>*

*Ц е н з о р. Ви так говорите, тому що ніколи не бачили нашого ворона.*

*А в т о р. Ну, а як тоді фокусники засовують голубів в капелюх, як їм це вдається?*

*Ц е н з о р. Голуби — інша справа...» [11].*

У 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 ми-

стецтва 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:

*Ц е н з о р.* Ну, добре, нехай вона прозвучить двічі. Боже, бережи Імператора, Боже, бережи Імператора».

*А в т о р.* Але це неможливо. Я ніяк не можу її використовувати.

*Ц е н з о р.* Але ви повинні. У наш суворий час це абсолютно необхідна фраза» [11].

На нашу думку, це є відсилка до відомої пісні-гімну імператору Священної Римської імперії та Австрії Францу II, що потім стала основою для гімну Німеччини «Gott erhalte Franz den Kaiser» («Боже, бережи імператора Франца»). Враховуючи історичну канву твору та культ імператора-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. У 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. Водночас саме поняття «текст» охоплює ширше коло понять, що дозволяє вважати текстом твори музики, живопису, скульптури чи архітектури. Це, у свою чергу, породжує інтермедіальність різних видів мистецтв, тобто відтворення в літературному тексті таких образних структур, що містять інформацію про інші види мистецтва.

## ДЖЕРЕЛА

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. Эстетика словесного творчества / Михаил Михайлович Бахтин / Сост. С.Г. Бочаров; текст подгот. Г.С. Бернштейн и Л.В. Дерюгина; примеч. С.С. Аверинцева и С.Г. Бочарова. — 2-е изд. — М. : Искусство, 1986. — 445 с.
3. Васильев Є.М. Сучасна драматургія: жанрові трансформації, модифікації, новації : монографія / Є.М. Васильев. — 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 «інтермедіальність» 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. Тишуніна Н.В. Методологія інтермедіального аналізу в світлі междисциплинарних досліджень / Н.В. Тишуніна / Методологія гуманітарного знання в перспективі ХХІ століття. К 80-літтю професора Моісея Самойловича Кагана: матеріали Міжнародної наукової конференції 18 травня 2001 г., Санкт-Петербург. — Серія «Symposium». — Вип. 12. — Санкт-Петербург : Санкт-Петербург. філософ. о-во, 2001. — С. 149–154.
9. Чирков О.С. Драма-парабола (драма-притча) / Олександр Семенович Чирков / Лексикон загального і порівняльного літературознавства. — Чернівці : Золоті літаври, 2001. — С. 157.

10. Мармазова Л.Л. Поетика постмодерністської інтелектуальної драми Т. Стоппарда : дис. ... канд. філол. наук: 10.01.04 / Людмила Леонідівна Мармазова. — Дніпропетровськ, Дніпропетровський нац. ун-т, 2006. — 238 с.
11. Митани К. Академия смеха [Електронний ресурс]. — Режим доступу : <http://testlib.meta.ua/book/308716/read/>
12. Садокова А.Р. Образы журавля и ворона в японских народных приметах и пословицах [Електронний ресурс] / Молодой ученый, 2016. — № 27. — С. 829–831. — Режим доступу : <https://moluch.ru/archive/131/36650/>

## REFERENCES

1. Antolohiia svitovoi literaturno-krytychnoi dumky XX stolittia: slovo, znak, dyskurs [Anthology of World Literary-Critical Thought of the 20th Century: word, sign, discourse]. (2001). Za red. M. Zubrytskoi, 2-he vyd., dopov., Lviv: Litopys, 832 p. (in Ukrainian).
2. Bakhtin, M. M. (1986). Estetika slovesnogo tvorchestva [Aesthetics of Verbal Creativity]. Sost. S. G. Bocharov; tekst podgot. G. S. Bernstein i L. V. Diriuina; primechania S. S. Averintseva i S. G. Bocharova, 2-ie izd., M.: Iskusstvo, 485 p. (in Russian).
3. Vasyliiev, Ye. M. (2017). Suchasna dramaturhiia: zhanrovi transformatsii, modyfikatsii, novatsii [Contemporary Dramaturgy: genre transformations, modifications, innovations]. Lutzk: PVD «Tverdynia», 532 p. (in Ukrainian).
4. Lipinska, O. (2012). Postmoderna manera dramaturhichnoho pysma Valerii Shevchuka: intermedialni rysy [Postmodern Style of Dramatic Writing of Valeri Shevchuk: intermediate features]. *Pytannia literaturoznavstva*, Vyp. 85, pp. 23–31 (in Ukrainian).
5. Nikoriak, N. V. (2013). Intermedialnist yak zhanrotvorchyi faktor (kinostsenarna spetsyfika «kyivskykh fresok» Serhii Paradzhanova) [Intermediacy as a Genre-Forming Factor (film script specificity of «Kyiv Murals» by Serhii Paradzhanov)]. *Pytannia literaturoznavstva*, № 88, pp. 351–367 (in Ukrainian).
6. Peshkova, O. A. (2015). Suchasni pidkhody do traktuvannia poniattia intermedialnist ta sumizhnykh terminiv [Modern Approaches to the Interpretation of the Concept of Intermedia and Related Terms]. *Naukovi zapysky Natsionalnoho universytetu «Ostrozka akademiia», Serii «Filolohichna»*, Vyp. 59, pp. 151–154 (in Ukrainian).
7. Khagerov, G. (2002). Personosfera russkoi kultury [Personosphere of Russian culture]. *Novyi mir*, № 1 (in Russian).
8. Tishunina, N. V. (2001). Metodologiiia intermedialnogo analiza v svete mezhdistylinarnykh issledovaniiv [Methodology of Intermedial Analysis in the View of Interdisciplinary Research]. Metodologiya gumanitarnogo znaniia v perspektive XXI veka. K 80-letiiu professora Moiseia Samoilovicha Kagana. Materialy Mezhdunarodnoi nauchnoi konferentsii 18 maia 2001 g. Sankt Peterburg, Serii «Symposium», Vyp. 12, Sankt-Peterburg, filosof. o-vo, pp. 149–154 (in Russian).
9. Chirkov, O. S. (2001). Drama-parabola (drama-pritcha) [Drama-parable]. Leksykon zahalnoho ta porivnialnoho literaturoznavstva [Lexicon of General and Comparative Literature]. Chernivtsi: Zoloti lytavry, 157 p. (in Ukrainian).
10. Marmazova, L. L. (2006). Poetyka postmodernistskoi intelektualnoi dramy T. Stopparda [Poetics of T. Stoppard's Postmodern Intellectual Drama]. Dys., kand. filol. nauk 10.01.04, Dnipropetrovsk, Dnipropetrovskiyi nats. un-t, 238 p. (in Ukrainian).
11. Koki Mitani «Akademiia Smekha» [The Academy of Laugh] (in Russian). <http://testlib.meta.ua/book/308716/read/>
12. Sadokova, A. R. (2016). Obrazy zhuravlia i vorona v yaponskikh narodnykh primetakh i poslovitsakh [Images of Cranes and Crows in Japanese Folk Signs and Proverbs]. *Molodoi uchenyi*, № 27, pp. 829–831 (in Russian). <https://moluch.ru/archive/131/36650/>

**Iryna Mozharivska,**  
Post-Graduate Student,  
Department of German Philology and Foreign Literature,  
Zhytomyr Ivan Franko State University  
Zhytomyr, Ukraine

ORCID iD: 0000-0002-3188-6962  
mozharivskairyna@gmail.com

### **INTERTEXTUALITY AND INTERMEDIALITY OF MODERN DRAMA-PARABLE (BASED ON PLAY “THE ACADEMY OF LAUGH” BY KOKI MITANY)**

*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. In the process of analysing 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 complex historical events — The Japan-China War. 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 comic interpretation of the play is a juxtaposition of cultures and literary genres. The author applies the concept «the theatre in the theatre», 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.*