

home are examined. The article studies the problem of time which is important for Moskalets' poetry in general. In this case, time is conceptualized as presented in two possible conditions: eternity and temporality. The idea of time is a background for Moskalets' conception of visible (false) and invisible (true) worlds.

**Key words:** Ukrainian contemporary poetry, Kost Moskalets, intertextuality, writing, corporeality, identity.

УДК 80.01-2

**Евген Васильєв**

## **ДРАМА-САЙДКВЕЛ: ФУНКЦІОНУВАННЯ Й ЖАНРОВА СПЕЦИФІКА**

У статті розглянуто жанр сайдквелу, запозичений із кінематографу та поширений у сучасній драматургії. Його дія відбувається у фікційному світі раніше створеної драми, при цьому другорядні, навіть епізодичні персонажі оригінального тексту стають головними. Проаналізовано функціонування драми-сайдквелу, побудованої навколо трагедії Шекспіра «Гамлет», таких авторів, як Т. Стоппард («Розенкранц і Гільденстерн мертві»), Н. Йорданов («Убивство Гонзаго»), Я. Гловацький («Фортинбрас спився»), Лі Блессінг («Фортинбрас»).

Визначено жанрові риси сайдквелу: сюжетне відгалуження від базового тексту; децентралізація основного тексту (другорядні, навіть епізодичні персонажі перетворюються на головних); міцний зв'язок із сюжетно-фабульною організацією першотексту; часопростір сайдквелу є ідентичним хронотопу оригінального твору; персоносфера драми-сайдквелу містить переважно дійових осіб претексту з незначним вкрапленням новостворених персонажів; жанрові риси сайдквелу поєднуються із прикметами інших сюжетотворчих жанрів.

**Ключові слова:** сучасна драматургія, драматичні жанри, драматургія обробок, спін-оф, сайдквел, драма-сайдквел, жанрова специфіка.

Поряд із модифікацією традиційних (трагедія, комедія), функціонуванням гібридних (трагікомедія, трагіфарс) та реставрацією архаїчних (містерія, міраклі) жанрів у сучасній драматургії доволі широко поширені жанрові форми, які можна об'єднати у групу сюжетотворчих жанрів. Щодо них у науковому та літературно-критичному дискурсі нерідко вживають епітет «вторинні». Проте він несе в собі явну негативну оцінку і не є коректним.

Ми пропонуємо кілька жанрових номінацій для сюжетотворчих жанрів драматургії переробок кінця ХХ — початку ХХІ ст. Це драма-сиквел, драма-приквел, драма-римейк, драма-ремікс, драма-кросовер, драма-сайдквел. Більшість із них пов'язана із відповідними явищами світового кінематографу. Це можна пояснити, з одного боку, величезним впливом кіно на інші види мистецтва (в тому числі драматургію і театр) у сучасну добу й подібність жанротворчих процесів у кіно- і теледраматургії та драматургії в цілому, а з іншого, наявною рефлексією цих явищ як у теорії та історії кіномистецтва, так і у масовій рецепції.

Останніми роками в зарубіжній науці вийшло декілька солідних праць, присвячених римейку, сиквелу, приквелу та іншим спорідненим із ними жанровим явищам у кінематографі.

Так, у Каліфорнійському університеті виходить друком збірка наукових статей і есе, присвячених феномену римейку в теорії мистецтва та історії кіно [13]. Керолайн Джес-Кук публікує монографію про теорію і практику фільмів-сиквелів [12]. У ній розглянуто теоретичні аспекти жанру, історію сиквелів у кіно, починаючи з 1910-х років, змістове наповнення терміна «сиквел», зв'язок фільмів-сиквелів із вторинною пам'яттю, глобальною економікою та світовою глобалізацією. Австралійський мистецтвознавець Константин Веревіс написав першу ґрунтовну монографію про фільми-римейки [14]. Науковці Техаського університету видали 2016 р. колективну монографію, присвячену функціонуванню в кіно- і телемистецтві римейків, ребутів, сиквелів, приквелів, спін-офів [8]. Того ж року вийшла інтердисциплінарна колективна монографія, яка висвітлювала проблеми глобалізації літературних жанрів [9]. Низку досліджень у ній присвячено функціонуванню сюжетотворчих жанрів у сучасній культурі.

Огляд наукових праць з теорії та історії кінематографічних жанрів, невід'ємних і від сучасного літературного процесу, можна продовжувати. Проте на часі актуальний розгляд аналогічних, хоча й зовсім не тотожних жанрових форм у новітній драматургії. Нам хотілось би звернути

увагу на функціонування й жанрову специфіку драми-сайдквелу.

Доволі поширеним у сучасному кінематографі явищем є спін-оф (spin-off — розкрутка) або сайдквел (sidequel — бічна дія; через те іронічно його ще іменують «вбіквел»). Під ним розуміють фільм, дія якого відбувається у фікційному світі раніше знятої стрічки та / або в якому другорядні (епізодичні) персонажі оригінальної картини стають головними. Прикладами жанру можуть бути фільми «Солдат» (1998) Пола Андерсона, що є сайдквелом до культової стрічки Рідлі Скотта «Той, що біжить по лезу» (1981), «Цар скорпіонів» (2002) — сайдквел до фільму «Мумія повертається» (2001), «Жінка-кішка» (2004) — спін-оф картини «Бетмен назавжди» (1993).

Нерідко сайдквел зустрічається в анімаційному кіно. Так, успіх мультсеріалу «Качині історії», знятий компанією Волта Діснея, інспірував на створення його сайдквелу «Чорний плащ»; «Тімон і Пумба» є сайдквелом до «Короля Лева», «Пінгвіни Мадагаскара» — до «Мадагаскару», «Кіт у чоботах» — до «Шрека» тощо.

У літературі спін-оф можна віднайти насамперед у фантастиці й фентезі. Так, роман Володимира Васильєва «Лик Чорної Пальмири» (2004) є сайдквелом щодо «Дозорів» Сергія Лук'яненка (його дія відбувається паралельно до другої історії «Сутінкового дозору»). Серія романів Марії Семенової «Вовкодав» (1995) породжує серію сайдквелів «Супутники Вовкодава» (1996–2014, автори Павло Молитвин і Андрій Март'янов), в яких розповідається про долю друзів останнього з роду Сірих Псів.

Сучасна драматургія запозичує цю жанрову стратегію у кіномистецтва. Проте оскільки про комерційний успіх тут не йдеться, доцільніше аналогічний жанр визначати не як спін-оф («розкрутка»), а лише як сайдквел, що маркує сюжетне «відбрунькування» від тексту-оригіналу.

На створення драми-сайдквелу найбільше інспірують відомі класичні тексти. Серед них базовим інтертекстуальним твором є «Гамлет» В. Шекспіра. У драматургів різних національних традицій цей текст викликає інтенцію не просто римейкувати його, а створити п'єсу, в якій головним героєм (героями) був би другорядний персонаж шекспірівської трагедії. У п'єсі англійця Тома Стоппарда «Розенкранц і Гільденстерн мертві» (1967) головними дійовими особами виступають Розенкранц і Гільденстерн, персонажі другого плану в «Гамлеті». У драмі болгарського драматурга Недялко Йорданова «Вбивство Гонзаго» (1988) головними героями стають безіменні актори, що прибули в Ельсінор і взяли участь у постановці «Мишоловки». А у п'єсах поляка Януша Гловацького «Фортинбрас спився» (1990) та американця Лі Блессінга «Фортинбрас» (1991) протагоністом стає норвезький принц

Фортинбрас, що з'являвся тільки наприкінці Шекспірової трагедії.

«Розенкранц і Гільденстерн мертві» Т. Стоппарда є, безперечно, найвідомішим і в той же час найбільш дослідженим шекспірівським сайдквелом другої половини ХХ ст. Хоча вже існує два переклади цієї п'єси українською [5–6], в нашому літературознавстві вона вивчена ще недостатньо ґрунтовно. Першою й останньою на сьогодні значною працею з драматургії Стоппарда слід вважати дисертаційну розвідку Людмили Мармазової [4].

Шекспірівський текст у Стоппарда піддається децентралізації: лінія Гамлета відходить на другий план, тоді як периферійні персонажі отримують статус головних дійових осіб. Зображуючи те, що залишилось у Шекспіра за лаштунками, Стоппард зосереджує увагу на трагедії «маленької людини», яка відчуває свою приреченість і безпорадність у ворожому їй світі. На плечі Роза і Гіла перекладено весь тягар екзистенціальних переживань, усвідомлення абсурдності власного існування. У Шекспіра Розенкранц і Гільденстерн — мовчазна зброя в руках короля-злочинця, тоді як у Стоппарда вони хоч і позбавлені можливості впливати на розвиток подій, проте виявляють здатність рефлексувати. Немовби передчуваючи трагічну розв'язку, стоппардівські герої порушують у своїх розмовах питання життя і смерті, самотності людини, всевладдя абсурду і фатуму.

Цікаво відзначити, що до образів шекспірівських Розенкранца і Гільденстерна звертались різні інтерпретатори і до, і після Стоппарда. Майже за століття до появи його п'єси англійський драматург Вільям Гілберт, який в історію драматургії увійшов насамперед як автор комічних опер, створених у співавторстві з композитором Артуром Сеймуром Саліваном, пише невелику комічну п'єсу «Розенкранц і Гільденстерн» (1874, прем'єра 1891 р.). Головними героями у ній є Клавдій, Гертруда, Гамлет і Офелія, а також діють Розенкранц і Гільденстерн. Драматург іронічно визначив жанр твору — «Трагічний епізод в трьох картинах». Розенкранц і Гільденстерн екстравагантно розпавилися з Гамлетом. Вони хитрістю переконують його вставити у свою виставу частину із забороненої трагедії короля Клавдія, за постановку якої загрожує смертна кара. Причина ж конфлікту полягала у тому, що Розенкранц був закоханий в Офелію.

2009 р. на екрани вийшов незалежний фільм сценариста і режисера Джордана Галланда «Розенкранц і Гільденстерн не мертві». Її назву можна перекласти і «Розенкранц і Гільденстерн, повсталі з мертвих», оскільки слово “undead” часто використовується в назвах фільмів про вампірів, зомбі та іншу нежить, тобто «живих мерців». Заголовок прозоро

відсилає не тільки до «Гамлета», але й до драми Т. Стоппарда «Розенкранц і Гільденстерн мертві». Літературознавець Б. Гайдін характеризує цю кінострічку як дивну суміш фольклорно-міфологічних оповідань про вампірів, легенди про Святий Грааль, шекспірівського «Гамлета» та її більш пізніх переробок [1].

Зауважимо також, що режисер Лоуренс Олів'є у своїй знаменитій кінострічці «Гамлет» (1948) всю сюжетну лінію Розенкранца і Гільденстерна, яких Гамлет без вагань посилає на смерть, взагалі редукував як таку, що компрометує протагоніста (його грав сам Л. Олів'є).

Піддається децентралізації шекспірівський текст і в п'єсі Недялко Йорданова «Вбивство Гонзаго» [3]. Статус головних дійових осіб отримують безіменні актори з «Гамлета», котрі розігрують в Ельсинорі виставу, назва якої і відобразилась у заголовку п'єси Н. Йорданова. Болгарський драматург зізнався про те, як у нього в 1987 р. зародилась ідея дописати і розвинути те, що випустив Шекспір: що ж сталося з акторами, коли Клавдій, вражений їхньою виставою, перервав її та залишив залу. Н. Йорданов запропонував увявити собі їх, спочатку натхненних небувалим шансом, а потім наляканих і розгублених.

Йорданов зображує характери і долі комедіантів, які опинилися в павутині придворних ігор. Всім акторам (окрім суфлера) драматург дає імена: керівник театру — Чарльз, його дружина — Елізабет, юна актриса — Амалія, старий заслужений артист — Бенволіо, молодий актор — Генрі. Він наділяє їх всіх різними індивідуалізованими характеристиками. Цікаво, що якщо в житті, так би мовити, за лаштунками театру комедіанти постійно проявляють свої ниці риси (пихатість, нерозважливність, боягузтво, безтурботність), то на сцені вони самовідданно служать своєму ідолу — театру.

Серед дійових осіб «Убивства Гонзаго» є також персонажі з шекспірівської трагедії: це Полоній, Офелія, Гораціо. Всі вони постають «очужено», в незвичайному заломленні. «Люди мистецтва, як апендикси. У спокійному стані вони нешкідливі, коли ж починають говорити — їх треба видаляти» [3], — говорить про акторів королівський радник Полоній. У персонажному світі драми Йорданова присутня і єдина оригінальна дійова особа, якої не було в Шекспіра, — безіменний кат.

Показово, що самого принца датського на сцені немає. Цей мінус-прийом Н. Йорданова є доволі оригінальним, зважаючи на майже обов'язкову присутність Гамлета у численних сучасних драмах-переробках трагедії Шекспіра («Гамлет. Версія» Б. Акуніна, «Гамлет. Нульова дія» Л. Петрушевської, «Гамлет» Л. Філатова тощо), в тому числі в драмах-сайдквелах (Т. Стоппард, Я. Гловацький). Проте дійові особи так часто згадують його (понад 90 разів!)

упродовж дії, що складається ілюзія його присутності на сцені. Власне, подібний прийом відомий ще з античних часів (у трагедії Есхіла «Прометей прикутий» про Зевса, відсутнього на сцені, постійно говорять дійові особи, що створює враження його наявності) і використовувався драматургами ХХ ст. (п'єси «Останні дні» та «Недоумкуватий Журден» М. Булгакова номінально без Пушкіна та Мольєра, але фактично з присутністю через постійні згадки в діалогах інших дійових осіб).

Актори, які повелися на обіцянку великого гонорару, в ході придворних інтриг були звинувачені у змові проти короля. Їх заарештовують, катують і засуджують: кого на смертну кару (Чарльз і Елізабет), кого на різну кількість ударів батогами. Проте у фіналі з'являється Гораціо — своєрідний *deus ex machine*, який рятує комедіантів. Він сповіщає про трагічні події в Ельсинорі («Чотири трупи і один новий король — король Фортинбрас!») і зачитує указ нового правителя. Згідно з ним, актори мандрівної театральної трупи, «активні учасники заколоту проти колишнього короля Клавдія», оголошуються героями Данії і призначаються акторами нового постійного королівського театру.

Драма Я. Гловацького «Фортинбрас спився» писалася як твір про владу, із відвертим політичним підтекстом і такими ж прозорими політичними асоціаціями. «*То моя перша п'єса, написана в еміграції. 1983 рік. Я був розчавлений військовим станом. І написав "Гамлета" з норвезької точки зору, — зізнається сам Януш Гловацький в одному з інтерв'ю, — де Норвегія є супердержавою, в якій на престолі труп, такий собі Брежнев, а керують спецслужби. А Данія — така маленька країна, як Польща, чекає на вторгнення. Норвезькі служби ліквідують цілу династію, тому Фортинбрасу, аби вижити, слід вдавати алкоголіка. Проте прикидатися алкоголіком не вдається надто довго*» [11]. Драматург принагідно згадує, що шведський митець Бергман «у своєму "Гамлеті" зробив з Фортинбраса нещадного тоталітарного правителя. Він розпочинає з того, що розстрілює Гораціо, тому що не хоче, щоб жила якась пам'ять про Данію» [11].

Проте, як і інші анти тоталітарні п'єси ХХ ст. («Дракон» Є. Шварца і «Забути Герострата» Г. Горіна, «Мухи» Ж.-П. Сартра чи «Носороги» Е. Йонеско), п'єса Гловацького прочитується значно ширше покладеної в основу політичної історії стосунків СРСР і Польщі. Недаремно в різних країнах постановки «Фортинбраса» інтерпретувалися згідно з місцевими політичними реаліями. Сам Я. Гловацький розповідає, що його «Фортинбраса» «*гнали в Сараєво під час облоги як антисербський твір. Мілошевич був мертвим королем. А у Лос-Анджелесі королем був Рейган, а Данія — Нікарагуа*» [11].

Серед дійових осіб сайдквела Гловацького — дійові особи з шекспірівського «Гамлета», а також персонажі, вигадані польським драматургом. До першої групи належать Гамлет, Полоній та Фортинбрас. До другої — старший брат останнього — Мортинбрас (в самому імені якого закладена його мертвоність), Дух батька Фортинбраса, міністр внутрішніх справ Норвегії Стернборг, його помічник Восьмиокий і племінниця Дагні Борг, король Фінляндії. Крім них, діють двоє Вартових, Відьма та Актор, котрі мають безпосередній інтертекстуальний зв'язок зі світом Шекспірової драматургії: Вартові пов'язані з Марцеллом і Бернардо з «Гамлета», Відьма з трьома відьмами із «Макбета», Актор — із мандрівними акторами з «Гамлета» та метатеатральністю Шекспіра в цілому.

У трагіфарсовій п'єсі Гловацького з її норвезьким хронотопом дія розгортається паралельно до ельсинорських подій, відомих із «Гамлета». У ній основні епізоди шекспірівського твору переосмислюються «з норвезької точки зору». Данія, виявляється, кишить норвезькими таємними агентами, що впливають на хід політики сусідньої країни. За Гамлетом шпигують і записують його розмови. Один недоумкуватий норвезький найманець отруїв Гамлетового батька замість самого принца. Інший нещодавно невдало виконав роль Привида (за це його піддають тортурам після повернення на батьківщину). За всім цим стоїть всесильний міністр внутрішніх справ Норвегії Стернборг та його помічник на прізвисько Восьмиокий. Одна з політичних інтриг, яку вони плетуть разом із датським царедворцем Полонієм, пов'язана з майбутнім Данії, що є маріонеткою більш могутньої норвезької держави і типовим колаборантом:

*Стернборг. Що нового в Данії?*

*Полоній. Люди як люди — буркотять.*

*Стернборг. Через що?*

*Полоній. Ну, трохи незадоволені, що вбивця на троні, що окупація.*

*Стернборг. Яка окупація?*

*Полоній. Ну те, що ваше військо знову стоїть на кордоні, що грабуєте нас на всю, що жебрацтво, голод, безправ'я. Та хіба людям догодиш? Зрештою, це ж лише невеличка групка — вісімдесять мільйонів [10, 50].*

Володарі Данії потребують саме таку маріонетку, як Полоній, що не має (або ж не хоче висловлювати) власної думки, конформіста, готового у всьому погоджуватися зі своїми норвезькими кураторами: Сам Полоній, що також є майстром залаштункових інтриг, особливо покровительствує мистецтву. Його ескапади з цього приводу звучать із великою мірою авторської іронії і сарказму:

*Полоній (з шаленством). Всі митці і найцікавіші уми в Данії знають, чим вони мені зобов'язані. А я знаю, як з ними розмовляти. Бідний Йорик бував у мене на обідах. Я сам, як ти знаєш, грав Цезаря на Капітолії. Це я запросив акторів до двору Клавдія, і лише завдяки моему особистому втручання в Ельсинорі відбулась прем'єра "Вбивства Гонзаго".*

*Восьмиокий. А на яку холеру?*

*Полоній (дедалі шаленіючи, стукаючи кулаком об стіл). Тому що я хотів — і зумів — довести, що якраз в умовах посиленої опіки з боку війська і поліції мистецтво розквітає просто винятково [10, 60].*

Втім, образ Полонія не слід інтерпретувати однобічно. Показово, що цей шекспірівський персонаж бентежив Я. Гловацького — він присвятив йому есе «На захист Полонія». У ньому міститься оригінальна оцінка царедворця: для Гловацького немає сумнівів у тому, що «Полоній симулює дурість, подібно тому, як Гамлет симулює безумство. Полоній знає, що не повинен бути занадто розумним, знає, наскільки корисними є його недорікуватість і слава дурня, розуміє, чого від нього чекають. Вони з Гамлетом обидва прикидаються — тільки з різною метою» [2, 268]. Не виключено, що саме дурість і лояльність Полонія як «прикидання» є в п'єсі «Фортинбрас спився» його, кажучи словами К. Станіславського, «зерном ролі».

У самій же Норвегії панує куди більш жахливий режим, ніж у сусідній Данії. Король Норвегії, батько Фортинбраса, є справжнім, а не метафоричним трупом. Ось уже два роки, як він перебуває на престолі, втрачаючи час від часу частини свого вже давно штучного лялькового тіла, і рухається, коли це необхідно для придворних лялькарів. Непохований мрець — дух батька Фортинбраса — відкриває йому таємницю свого вбивства («Стернборг посадовив мене на трон як якийсь реквізит») і благає сина сприяти його захороненню. Міністр Стернборг із Восьмиоком встановили в Норвегії справжній кривавий тоталітарний режим, поступово перетворюючись по ходу дії п'єси з жорстоких катів на безсилих жертв (Восьмиокий вбиває свого всесильного шефа, а його самого вбиває Фортинбрас).

Образ Фортинбраса — епізодичного персонажа «Гамлета» — перетворюється на протагоніста в драмі-сайдквелі Гловацького. Це єдина людина, яка зберегла совість і людську подобу. Проте, щоб вижити у цьому жорсткому світі, йому теж доводиться «прикидатись». Якщо рятівною маскою Гамлета було безумство, то Фортинбраса виручає маска алкоголіка. У кульмінаційній сцені розмови із закатованим і ув'язненим Гамлетом він зізнається: «Пиття було найкращою моєю ідеєю за все життя. Власне

кажучи, це була моя єдина ідея... тобто до сьогоднішнього дня. Якби я не пив, я ніколи б не дожив до сорока років. А знаєш чому?... Тому що п'яний не є небезпечним. П'яного ображати — гріх. П'яному кожний довіряє. Я їх усіх ошукав. Я прикидався, нібито з дванадцятирічного віку став алкоголіком. І вони повірили» [10, 101–102]. Фортинбрасу спадає на думку нова блискуча ідея: він пропонує Гамлету помінятися одягом і разом з ним ролями («Не хочеш бути королем Данії, стань королем Норвегії» [10, 99]) та відвоювати незалежність рідної Данії. Проте Гамлет відмовляється: «Невже ти не бачиш, що смерть — це єдина шляхетна акція, яка ще можлива на цьому світі» [10, 102]. Він повертається в Данію, де його очікують події, зображені в фіналі трагедії Шекспіра.

За цими подіями наприкінці п'єси спостерігає Фортинбрас (за допомогою чар Відьми він бачить їх як на екрані монітора). Вбиваючи Восьмиокого (це розплата за смерть Гамлета), він у супроводі двох вартових виходить до народу і виголошує промову, в якій обіцяє людям початок нової доби: «Допоки я буду правити, ви зможете говорити те, що думаєте, і спокійно йти спати. І якщо вранці вас розбудить стук у двері, то це буде рознощик молока, а не поліція. Благослови вас Бог!» [10, 118]. Фортинбрас виходить, а обидва стражники скидають шоломи і разом проголошують: «Нехай живе Фортинбрас, король Данії та Норвегії!» [10, 118]. Глядач бачить звільнені від забрал обличчя і розуміє, що це Стернборг і Восьмиокий. Замість обіцяного щасливого майбутнього, вочевидь, ще проллється чимало норвезької і датської крові.

Фактично одночасно з драмою Я. Гловацького американський драматург Лі Блессінг створює власний сайдквел про Фортинбраса — 1991 р. він пише «метафізичний фарс» (за власним визначенням) «Фортинбрас» [7]. П'єса Лі Блессінга розпочинається з того, чим завершується «Гамлет», через що вона жанрово зближується не лише із сайдквелом, але й з сиквелом. Початок «Фортинбраса» відтворює останню сцену шекспірівського «Гамлета»: Гораціо тримає голову принца, що помирає. А на словах англійського посла, до яких генетично сходила вищезгадана п'єса Стоппарда, входить герой Блессінга. Посол встигає сказати лише «Розенкранц і Гільденстерн», а на слові «мертві» Фортинбрас перебиває його і просить помовчати та й взагалі вийти («Мені ніколи не подобались англійські хлопці»). Подальша дія пов'язана з розповіддю Гораціо та Озріка Фортинбрасові про трагічні події та їх причини в Ельсинорі, а згодом — інтенціями молодого й рішучого норвезького принца обійняти спорожнілий датський престол. Як колись

Гамлет у розмові з Привидом, Фортинбрас бажає на власні очі пересвідчитись у правдивості почутого. Втім, він вважає, що істина є політично недоцільною. Краще вигадати правдоподібну легенду — наприклад, списати все на польського шпигуна.

Фортинбрас швидко захоплює владу. Проте його активній діяльності починають перешкоджати надприродні явища. Фортинбрас, який не вірив у привидів, першим бачить духа вбитого Гамлетом Полонія. Зрештою він змушений балансувати між хибним вторгненням до Польщі і захистом від цілої низки привидів. Серед них і вампірша Офелія, що спокушає його та примушує виконувати її накази, і Лаерт, і Клавдій з Гертрудою, які розкаюються. Нарешті Гораціо, доведений до безумства відмовою всіх вірити його правдивій історії, вбиває Фортинбраса, а потім заподіює смерть собі. Дія переноситься у потойбічний світ. Усі персонажі збираються там знову, вони помудрішали після своєї смерті й готові вирушити в Ельсинор.

Отже, драма-сайдквел має такі характерні жанротворчі риси:

- сайдквел обов'язково являє собою сюжетне відгалуження від базового тексту;
- дія драми-сайдквелу відбувається у фікційному світі претексту;
- у жанрі відбувається децентрація основного тексту. Другорядні, навіть епізодичні персонажі оригінального тексту перетворюються на головних (Розенкранц і Гільденстерн у Стоппарда, мандрівні актори в Йорданова, Фортинбрас у Гловацького та Блессінга) і навпаки (Гамлет — епізодичний персонаж у Т. Стоппарда та Я. Гловацького, і взагалі відсутній у Н. Йорданова);
- сайдквел має міцний зв'язок із сюжетно-фабульною організацією першотексту;
- часопростір сайдквелу є ідентичним хронотопу оригінального твору (гамлетівський Ельсинор у Т. Стоппарда та Лі Блессінга);
- персоносфера драми-сайдквелу включає переважно дійових осіб претексту з незначним вкрапленням оригінальних персонажів (Кат у Н. Йорданова, дві польські дівчини у Лі Блессінга);
- жанрові риси сайдквелу поєднуються із прикметами інших сюжетотворчих жанрів (римейк у Н. Йорданова, сиквел у Лі Блессінга).

Думається, жанр драми-сайдквелу має чималі перспективи: як для створення з боку самих драматургів, так і для вивчення з боку дослідників сучасної драматургії і театру.

## ДЖЕРЕЛА

1. Гайдин Б.Н. «Розенкранц и Гильденстерн, восставшие из мёртвых» [Электронный ресурс] / Борис Николаевич Гайдин / — Режим доступа : <http://world-shake.ru/ru/Encyclopaedia/4689.html>
2. Гловацкий Я. Фельетоны / Януш Гловацкий ; пер. К. Старосельская // Иностранная литература. — 2014. — № 8. — С. 264–270.
3. Иорданов Н. Убийство Гонзаго [Электронный ресурс] / Недялко Иорданов/ — Режим доступа : <http://shakespeare.zp.ua/texts.item.93/>
4. Мармазова Л.Л. Поетика постмодерністської інтелектуальної драми Т. Стоппарда : дис. ... канд. філ. наук : 10.01.05 / Мармазова Людмила Леонідівна. — Дніпропетровськ, 2007. — 210 с.
5. Стоппард Т. Розенкранц і Гільденстерн мертві / Том Стоппард ; пер. з англ. і післясл. М. Стріхи // Всесвіт. — 2003. — № 1/2. — С. 92–142.
6. Стоппард Т. Розенкранц і Гільденстерн мертві / Том Стоппард ; пер. з англ. Івана Кричфалушія. — Брустурів : Дискурс, 2015. — С. 7–138.
7. Blessing L. Fortinbras / Lee Blessing. — 1992. — Dramatists Play Service Inc. — 68 p.
8. Cycles, Sequels, Spin-offs, Remakes, and Reboots: Multiplicities in Film and Television, Edited by Amanda Ann Klein and R. Barton Palmerю — Austin : University of Texas Press, 2016. — 367 p.
9. Globalizing Literary Genres Literature, History, Modernity. Edited by Jernej Habjan and Fabienne Imlinger. — N.Y., Routledge, 2016. — 358 p.
10. Glowacki J. Fortinbras sieupil / Janusz Glowacki. — Krakow: BOSZ, 2014. — 120 s.
11. Glowacki J. Krótka rozprawa między pisarzem a plebanem. ks. Andrzej Luter [Электронный ресурс] / Janusz Glowacki — Режим доступа : <http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/64752,druk.html>
12. Jess-Cooke C. Film Sequels.Theory and Practice from Hollywood to Bollywood / Carolyn Jess-Cooke. — Edinburgh : Edinburgh University Press, 2009. — 177 p.
13. Play It Again, Sam. Retakes on Remakes. Edited by A. Horton and S.Y. McDougal / Andrew Horton and Stuart Y. McDougal. — University of California press, 1998. — 358 p.
14. Verevis C. Film Remakes / Constantine Verevis. — Edinburgh : Edinburgh University Press, 2006. — 198 p.

### **Евгений Васильев**

#### **ДРАМА-САЙДКВЕЛ: ФУНКЦИОНИРОВАНИЕ И ЖАНРОВАЯ СПЕЦИФИКА**

*В статье рассматривается заимствованный из кинематографа и распространенный в современной драматургии жанр сайдквела. Его действие происходит в фикциональном мире ранее созданной драмы, при этом второстепенные, даже эпизодические персонажи оригинального текста становятся главными. Проанализировано функционирование драмы-сайдквела, построенной вокруг трагедии Шекспира «Гамлет», у таких авторов, как Т. Стоппард («Розенкранц и Гильденстерн мертвы»), Н. Иорданов («Убийство Гонзаго»), Я. Гловацкий («Фортинбрас спился»), Ли Блессинг («Фортинбрас»).*

*Определены жанровые черты пьесы-сайдквела: сюжетное ответвление от базового текста; децентрализация основного текста (второстепенные, даже эпизодические персонажи превращаются в главных); прочная связь с сюжетно-фабульной организацией перво-текста; идентичность хронотопа оригинального произведения времени и пространства сайдквела; персонификация драмы-сайдквела включает в себя преимущественно действующих лиц претекста с незначительным вкраплением новосозданных персонажей; жанровые черты сайдквела сочетаются с приметами других сюжетообразующих жанров.*

**Ключевые слова:** современная драматургия, драматические жанры, драматургия обработок, спин-оф, сайдквел, драма-сайдквел, жанровая специфика.

### **Eugene Vasiliev**

#### **DRAMA-SIDEQUEL: FUNCTIONING AND GENRE SPECIFICITY**

*The article discusses genre of sidequel borrowed from cinematography and widespread in modern drama. Its action takes place in the fictional world of the previously created drama and minor characters of the original text become the main. The functioning of the drama-sidequel in plays by T. Stoppard*

(*"Rosencrantz and Guildenstern Are Dead"*), N. Yordanov (*"Murder of Gonzago"*), J. Głowacki (*"Fortinbras is Drunk"*), Lee Blessing (*"Fortinbras"*) created around Shakespeare's *"Hamlet"* is analysed.

Genre features of sidequel play are defined: plot offshoot of the basic text; decentralization of the main text (consequential, even incidental characters turn into major ones); strong connection with the plot-fable organization of it; the sidequel time and space are identical to the original work chronotope; drama-sidequel characters include mainly persons operating in the main text with little interspersed with newly created characters; genre features of the sidequel are combined with signs of other plot forming genres.

**Key words:** modern drama, dramatic genres, dramaturgy of treatments, spin-off, sidequel, drama-sidequel, genre specificity.

УДК 82-17/801.61 Ірванець

**Оксана Кудряшова**

### **ЗБІРКА О. ІРВАНЦЯ «МІЙ ХРЕСТ» : ЗАСОБИ ЗВУКОПИСУ У СТВОРЕННІ САРКАСТИЧНОГО ТЕКСТУ**

Моє слово — в моїх руках.  
В кого кидаю?  
В кого влучу?..

*Олександр Ірванець*

*Стаття має на меті довести, що звукове інструментування активно застосовується і в межах такого художнього засобу, як сарказм щодо певних явищ у суспільстві. Автор аналізує збірку Олександра Ірванця «Мій хрест» (2010) на наявність цього засобу і визначає, що звукопис (звуковий курсив, рима тощо) у творах поета допомагає розкрити зміст його художніх текстів, зокрема, викрити вади суспільства через насмішку як над однією людиною, так і над народами, владою та ін.*

**Ключові слова:** звукове інструментування, рима, сарказм, суспільство.

О. Ірванець — поет, який друкується з 1986 р. Його твори виходять окремими книгами, стають частиною збірок, альманахів тощо. На жаль, окремого дослідження творчості поета немає, але він завжди присутній у наукових розвідках, що стосуються угруповання «Бу-Ба-Бу» або явища постмодернізму (наприклад, дисертації Н. Філоненко (2007), Я. Кулінської (2013) та ін.).

Про О. Ірванця говорять як про вправного майстра сатири та іронії, означуючи, що його соціальна поезія саркастична, але без декларацій (І. Котик), а іронізування переходить у соціальну провокацію (В. Неборак). Як бачимо, поет заглиблений насамперед у соціальні проблеми й намагається зобразити їх у саркастичному вимірі. Надаючи О. Ірванцю право на сатирично-іронічне ставлення до світу [3], науковці та митці акцентують на природі його поетичного таланту, яка пов'язана із «...суспільством, а його поезія — соціально-інтегрована, і її сила залежить від реалій, які були колись і які є зараз»

[1]. Можливо, тому з викривально-дошкульною метою, інколи — з наповненням презирством, інколи — з певною часткою симпатії та співчуття і був вибраний сарказм О. Ірванцем для зображення певних явищ суспільства як політично-економічних, так і особисто-індивідуальних. І. Котик уточнює, що «він — провокатор, той, хто збиває з пантелику, змушує сміятися з себе самих» [3], науковець також акцентує на визначній викшталтуваності форми, ідейній спрямованості та пісенній мелодійності [3], що, власне, й увійшло складовими до мети нашої статті — визначити формозмістові чинники у створенні комічного у збірці «Мій хрест», з огляду на це визначено завдання — проаналізувати засоби звукопису в саркастичних творах збірки О. Ірванця.

Звертаючись до тематики особисто-індивідуальних явищ, варто наголосити, що автор часто «доскіпується» до мотиву любові. Не можна сказати, що такі поезії дошкульні чи мають жорстку насмішку, але вони можуть включати певний набір