

Є. М. Васильєв

*Житомирський державний університет імені І. Я. Франка***ЖАНРОВА СПЕЦИФІКА ДРАМИ-ПРИКВЕЛУ**

Розглянуто поширений у сучасній драматургії жанр драми-приквелу. Прослідковано історію приквелу в світовій літературі (від давньогрецької поеми «Кіпрій» до роману Дж. Апдайка «Гертруда і Клавдій»). Проаналізовано функціонування і риси поетики драми-приквелу в таких авторів, як Е. Олбі («Домашнє життя»), Л. Петрушевська («Гамлет. Нульова дія»), Д. Бавільський («Читання карти навпомацки»). Визначено жанрові особливості п'єси-приквелу щодо сюжетно-фабульних, хронотопних, персоніфічних взаємин із прототекстом.

Ключові слова: сучасна драматургія, жанри драматургії, приквел, драма-приквел, жанрова специфіка.

Рассмотрен распространенный в современной драматургии жанр драмы-приквела. Прослежена история приквела в мировой литературе (от древнегреческой поэмы «Киприи» до романа Дж. Апдайка «Гертруда и Клавдий»). Проанализированы функционирование и черты поэтики драмы-приквела у таких авторов, как Э. Олби («Домашняя жизнь»), Л. Петрушевская («Гамлет. Нулевая версия»), Д. Бавильский («Чтение карты наощупь»). Определены жанровые особенности пьесы-приквела относительно сюжетно-фабульных, хронотопных, персоніфічних связей с прототекстом.

Ключевые слова: современная драматургия, жанры драматургии, приквел, драма-приквел, жанровая специфика.

The article deals with the genre of prequel play in contemporary drama. The prequel history in world literature from an epic poem "The Cypria" to the novel "Gertrude and Claudius" by J. Updike is researched. «Classic» prequel is different from «contemporary» one primarily because the game content and ironic form of trans-cultural dialogue are usu-

ally absent. In some cases, the genre samples represent prequels to own dramatist works: “Homelife” (formerly titled “Peter & Jerry”) is a play by Edward Albee which adds a first act to his play “The Zoo Story”. More often they are the preludes to the world classical repertoire works (“Hamlet. Null Action” by Lyudmila Petrushevskaya is a prequel to “Hamlet”). The functioning and peculiarities of the genre poetics in plays of E. Albee (“Homelife”), L. Petrushevskaya (“Hamlet. Null Action”), D. Bavilskiy (“Map reading by touch”) are analysed. Genre features of prequel play are defined. Among them are plot-fable close contact with the main text; preservation of the original time-space; prequel characters link to the world of an original work the characters is more free (in comparison with sequel); the presence of hybrid-quotational characters; availability of other genre creating forms (remake, crossover) features.

Keywords: contemporary drama, dramatic genres, prequel, prequel play, genre specificity.

Серед новітніх жанрових форм, які виникли у драматургії на межі ХХ–ХХІ ст., помітним, хоча й наразі доволі скромним явищем є драма-приквел. Як і споріднені жанрові новації драми-сиквелу, драми-римейку, драми-реміксу тощо, приквел належить до сюжетотворчих жанрів. Він являє собою жанрову форму, протилежну до сиквелу, що генетично є продовженням кінострічки, яка мала комерційний успіх, як правило, з тими самими акторами в головних ролях. Існування та поетикальні риси приквелу в драматургії не вивчені майже абсолютно.

Виникнення терміна «приквел» (prequel) пов’язане з кінематографом. Це фільм, що розповідає передісторію героїв або подій оригінальної стрічки. Згідно з авторитетним Оксфордським словником англійської мови, слово «приквел» вперше з’явилося друком 1958 р. у статті американського письменника і редактора наукової фантастики Ентоні Бучера (Anthony Boucher). У своїй журнальній статті в “The Magazine of Fantasy & Science Fiction” Е. Бучер характеризує повість Джеймса Бліша «Зірки в їх руках» («They Shall Have Stars», 1956) як приквел щодо його ж твору «Землянине, повернись додому» («Earthman Come Home», 1955). Проте до кінця 1970-х років термін не був широко уживаний. До мейнстріму він почав входити з 1979 р., коли з’явився вестерн Річарда Лестера «Бутч і Санденс: ранні дні», приквел до фільму десятирічної давнини «Бутч Кессіді і Санденс Кід» Джорджа Роя Гілла (до речі, найкасовішого вестерну усіх часів). Особливої ж популярності термін «приквел» набув на межі ХХ–ХХІ ст. завдяки «Зоряним війнам» Джорджа Лукаса. Упродовж 1999–2005 років, через двадцять років після виходу оригінальної трилогії (епізоди IV–VI), було здійснено випуск трьох нових епізодів культової фантастичної саги (епізоди I–III), що отримали назву «трилогії передісторії» або «трилогії приквел» («prequel trilogy»). На наступні ж роки анонсовано вихід нової трилогії «Зоряних воєн» (епізоди VII–IX), яка вже отримала назву «трилогія сиквел» (два епізоди вже були показані в 2015 і 2016 рр.).

Подібно до сиквелу, що перейшов із кінематографу до інших видів мистецтва, трансмедійні кроки (у тому числі до літератури, зокрема до драматургії) здійснив і приквел. Існуючи поза мистецтвом кіно, ці жанрові форми не ставлять собі за мету лише комерційний успіх. Якщо сиквел у сюжетному відношенні являє собою *постсюжет*, є безпосереднім продовженням своїх вихідних текстів, то приквел є *протосюжетом* щодо останніх. Проте сюжетно приквели є самостійнішими, ніж сиквели, оскільки не є прямими продовженнями сюжету тексту-першооснови. Окрім того, вони є оригінальнішими і щодо персоносфери вихідного тексту, не використовуючи лише дійових осіб оригіналу.

Як сиквел, так і приквел у сучасній, насамперед постмодерністській літературі заснований на іронічній грі з класикою, на діалозі, головним чином, із відомими, міфологічними текстами світової культури («Гамлет»). Проте приквел має доволі довгу історію, яка виходить далеко за межі сучасної словесності. «Класичний» приквел відрізняється від «сучасного» передусім тим, що ігровий зміст та іронічні форми транскультурного діалогу у ньому, як правило, були відсутні. Це може

бути проілюстровано прикладами, що сходять до античних часів. Чи не першим відомим приквелом може, очевидно, вважатися епічна поема «Кіпрії». Створена в VII ст. до н.е., вона розповідала про події, що призвели до початку Троянської війни, та її перші битви, і являла собою своєрідний приквел до «Іліади».

Прикладом класичного приквелу в літературі XIX ст. може слугувати пенталогія Фенімора Купера про Шкіряну Панчоку. Як відомо, порядок написання і публікації її п'яти частин не співпадає із хронологією зображених подій та персонажів. Спочатку Ф. Купер створив роман «Піонери» (1823), що являє собою четверту частину, потім «Останній із могікан» (1826) – другу. Згодом виходили романи «Прерія» (1827), «Слідопит» (1840) та «Звіробій» (1841), які є відповідно п'ятою, третьою та першою частиною пенталогії.

Більш широко приквел розповсюджується у літературі XX ст. Передісторії до класичних творів минулого особливо багато створили англomовні автори. 1906 року А. Конан Дойл написав роман «Сер Найджел», приквел до свого ж історичного твору «Білий загін» (1891). Роман передує останньому й оповідає про юність головного героя «Білого загону» рицаря Найджела Лоринга на службі у короля Едварда III Англійського на початку Столітньої війни.

1924 р. американський письменник Артур Д. Хоуден Сміт надрукував роман «Золото Порто Белло», який являв собою приквел до «Острова скарбів» Р.Л. Стівенсона. Його протагоністом стає син головного героя попередніх романів Хоудена Сміта Гаррі Ормерода Роберт, який виходить у плавання і бере участь у пошуках скарбів із персонажами, відомими читачеві з роману Стівенсона (Флінт, Джон Сільвер, Біллі Бонс). Американський письменник, до речі, випустив «Золото Порто Белло» із дозволу Ллойда Озборна – прийомного сина, співавтора і спадкоємця Стівенсона.

1966 р. британська письменниця домініканського походження Джин Рис створила приквел до роману Шарлотти Бронте «Джен Ейр» «Широкє Саргасове море» (що двічі був екранізований у 1993 і 2006 роках). Твір Д. Рис являє собою яскравий зразок постколоніального роману. Це історія першої дружини Едварда Рочестера Антуанетти Косвей, що відома у «Джейн Ейр» як безумна Берта Мейсон. «Широкє Саргасове море» оповідає про долю білої креольської спадкоємниці, її юність на Карибах, нещасливий шлюб та переселення до Англії.

Американський письменник Джон Клінч створив приквел до «Пригод Гекльберрі Фінна» Марка Твена. У своєму романі «Фінн» (2007), доволі високо оціненому американською критикою, він зосередився на житті батька Гека – Пепа Фінна.

Нерідко роман-приквел з'являється у таких метажанрах літератури, як наукова фантастика, фентезі, пригодницька література. Наприклад, романи із серії «Хроніки Нарнії» Клайва С. Льюїса «Кінь та його хлопчик» (1954) та «Племінник чародія» (1955), які були надруковані після «Принця Каспіана» (1951), являли собою не продовження, а передісторії останнього. Автор культової саги «Хроніки Дюна» (1965–1985) Френк Герберт інспірував дві трилогії приквелів «Прелюдія до Дюни» (1999–2001) та «Легенди Дюни» (2002–2004), яку написав його син Брайан Герберт у співавторстві з Кевіном Андерсеном. Недаремно приквел поширився у літературі та інших видах мистецтва завдяки кінематографічним передісторіям фантастичних творів, передусім приквелам до «Зоряних війн» Лукаса.

Яскравим прикладом літературного постмодерністського приквелу є роман Дж. Апдайка «Гертруда і Клавдій». Українські шекспірознавці Н. Торкут і Д. Лазаренко присвятили йому свою розвідку [7], в якій вивчили особливості творчого проектування основних сюжетних, образних і проблемних координат класичного тексту в новому самостійному художньому творі. Дослідники також піддали аналізу стратегії письма, які Апдайк залучає при трансформації традиційних Шекспірових образів.

До помітних приквелів належить і роман Володимира Сорокіна «Шлях Бро» (2004), у якому оповідаються події, що передують дії його роману «Лід» (2002).

Зразки приквелу можна віднайти і в сучасній драматургії. В одних випадках драматург створює протосюжет до власного твору, в інших – до творів світового класичного репертуару.

Приквелом першого типу є п'єса Едварда Олбі «Домашнє життя» («Homelife», 2004). Написана майже через півстоліття після його ж славнозвісної драми «Що трапилось у зоопарку» («The Zoo Story», 1959), вона являє собою приквел до останньої. Сюжет «Домашнього життя» обертається навколо сімейних стосунків Пітера та його дружини Анни і завершується тим, що герой залишає дім і прямує з книгою до Центрального парку. Обидва ці твори Е. Олбі об'єднав у п'єсу «Пітер і Джері», назву якої згодом (2009 року) змінив на «Вдома в зоопарку» («At Home at the Zoo»). Першою дією драми є «Домашнє життя», другою – «Що трапилось у зоопарку».

Цей приквел породив у театральних колах США дискусії, а згодом – і справжній шок від того, що Олбі заборонив професійним театрам ставити «Що трапилось у зоопарку» окремо (виняток був зроблений лише для театралів-аматорів та студентів) – лише у парі з пізніше створеним приквелом. Саме у такому вигляді двоактівка Едварда Олбі грається відразу в кількох американських театрах. Після світової прем'єри 2004 року («Hartford Stage», режисер Пем МакКіннон), її грають у Сан-Франциско (Американський Консервативний театр), Нью-Йорку (театр «Секонд Стейдж»), Сієтлі (Театр Шмітера), Філадельфії, Пітсбурзі та в інших театрах Сполучених Штатів.

На жаль, українські дослідники практично не помітили драми-приквелу Е. Олбі. Чи не єдиною статтею, що присвячена цій п'єсі, є розвідка Г. Канової [2]. Втім, вона торкається лише окремого її аспекту – проблеми насильства. На думку авторки, вона тісно переплітається з темою здичавілої від самотності людини на тлі домінування «тваринних» відносин у суспільстві.

Якщо дія оригінальної драми Олбі локалізована навколо лави у Центральному парку, де зустрічаються Пітер і Джері, то персонажі п'єси-приквелу Пітер і його дружина Енн розпочинають розгорнутий діалог у вітальні на каналі. Вимога Енн «Ми маємо поговорити!» [9, с. 5], яка пародіює відому репліку ібсенівської Нори, відволікає Пітера від читання. Енн ініціює розмову: спочатку про побутову дрібничку (металева підставка для дровець у каміні). Проте саме ці й подібні дрібниці поступово виявляють конфлікт між подружжям. Мимовільна згадка про двох кицьок, якими опікується Енн, наштотує Пітера на відвертість, адже він давно мріє про собаку, справжнього друга, бо з кицьками й папужками він не почувується комфортно. Енн прагне бути почутою чоловіком і відверто обговорити важливі для неї теми (героїня потерпає від чоловічої стриманості Пітера в інтимній сфері). Вона артикулює свою безумну фантазію – відрізати груди з метою профілактики раку, а Пітер, знесилений залізною логікою дружини, на питання «чи ж справді вона думала про таке», отримує тираду: «Я справді думала над тим, аби подумати над тим, як добре було би подумати над тим, щоб це зробити» [9, с. 9].

З приквелу помітно, що Енн сприймає чоловіка як інфантильного хлопчика (його до сьогодні переслідує привид обрізаної в трирічному віці крайньої плоти). Проте невдовзі виявляється, що Пітер мав колись історію з мимовільним нанесенням тілесної шкоди своїй першій партнерці. Чи не єдиний раз, надавши волю неприборканому звірячому інстинкту, він назавжди зарікся торкатися будь-якої жінки у неконтрольованому стані сексуального шаленства, витіснивши образ закривавленої дівчини з власної свідомості, оповідаючи не стільки про біль насильства, скільки про травматичний досвід «відчути себе звіром». Проте Енн, після усвідомлення глибини старої душевної травми Пітера, на емоційному підйомі

просить свого чоловіка привнести у їх взаємини хоч трохи безумства, навіть хаосу. Вона починає фантазувати, що б таке мало статися з ними. Пітер пропонує землетрус; Енн уявляє торнадо, що рухається прямо на будинок, змітаючи стіни їх помешкання. Голоси подружжя зливаються в стихійному шаленстві. Енн вигукує, що вони бачать вихор «*жахливий і прекрасний*», Пітер констатує те, що «*руйнується клітка з папужками*» [9, с. 25]. Після емоційно шаленої кульмінації настає закономірна розв'язка приквелу Олбі: Енн повертається на кухню, а Пітер вирушає у парк дочитати книгу з психології.

Як справедливо зауважує Г. Канова, «герой, замкнений у своїй самотності, як звір у клітці зоопарку, – ключовий образ другого акту п'єси Едварда Олбі. Автор влаштовує наступну зустріч знайомого нам Пітера на лаві у Централ парку з непересічним городянином на ім'я Джері. Тож випадково виявляються поруч зовні благополучний, солідний, сім'янин і зневірений, одинокий Джері, який у розмові демонструє нав'язливе бажання зав'язати знайомство з людиною, у якої «все добре» [2, с. 294].

Приквелом другого типу є одноактна драма Людмили Петрушевської «Гамлет. Нульова дія» (2002) [тут і далі цит. за: 5]. Це постмодерний буфонний текст, карнавалізована конспірологічна версія ельсинорських подій. Керівником залаштуноків політичних маніпуляцій виступає норвезький принц Фортинбрас, батька якого, старого Фортинбраса, свого часу вбив Гамлет-старший, та й до того ж «відтяпав у нас половину королівства». Фортинбрас наймає трьох шпигунів, які замаскувались під мандрівних акторів і проникли до Ельсинору. Перша сцена п'єси Петрушевської якраз відтворює розмову принца Норвезького з ними. Шпигуни є комічними, навіть фарсовими персонажами, які нагадують потішні маски італійської комедії дель арте або ж лялькових комедій. Проте драматург наділяє їх іменами, що нагадують читачеві дійсність ХХ століття: Пельше, Зорге і Куусінен. Важко погодитися із думкою В. Шаміної, котра вважає, що «навіть чи варто шукати в цих іменах політичне підґрунтя» [9, с. 117]. Якраз ці імена шпигунів-акторів сигналізують про цілу низку прихованих у буфонній п'єсі Л. Петрушевської сенсів.

Пельше, який є режисером і, сказати б, мозком, маленької трупи, названий на честь Арвіда Яновича Пельше (1899–1983), одного з одіозних партійних діячів радянської доби. Упродовж 1941–1959 років він був секретарем ЦК Компартії Латвії з пропаганди та агітації, а у 1959–1966 роках – першим секретарем ЦК Компартії Латвії. Пельше був одним із пересічних вождів геронтократії брежневської доби, хоча останні 17 років свого життя він очолював Комітет партійного контролю. Петрушевській, очевидно, імпонувала ця паралель «режисера», який «контролює» акторів і саме дійство, з очільником «партконтролю», а також комічна невідповідність активного й розумного режисера із німичним старцем і героєм радянських анекдотів.

Зорге, який у списку дійових осіб п'єси кваліфікується як «канатоходець», атестує себе Фортинбрасу «генеральним директором цього поганого театру». У п'єсі Петрушевської він є класичним рудим клоуном. У першій сцені саме Зорге належать активні дії, найкумедніші жарти, потішні коментарі. Він є такою самою пружиною дії, як Брігелла у комедії дель арте. Недаремно серед усіх трьох акторів-шпигунів цей персонаж сходить до легендарного розвідника Ріхарда Зорге (1895–1944), що був потрійним агентом, працював на німецьку, китайську та радянську розвідки. З 1964 р. Зорге став об'єктом офіційної військово-патріотичної пропаганди, посмертно йому було присвоєно звання Героя Радянського Союзу. У творі Петрушевської саме Зорге доручено грати головну політичну роль – роль привида батька Гамлета. Вона дається йому з величезними труднощами: «канатоходець», що має затинатись на манер Гамлета-старшого, спочатку не може промовити нічого, окрім «га-га», потім забуває про затинання як «зерно ролі»,

постійно падає у своєму незграбному й тяжкому театральному костюмі зі стіни, а також вимагає від Гамлета, щоб він кинув свій золотий ланцюг і плащ в обмін на інформацію про «свого» вбивцю.

Проте у Зорге може бути ще один прототип. Це Густав Герман Зорге (1911–1978), німецький військовий злочинець, відомий за свою жорстокість як «залізний Густав». Він був охоронцем у концтаборах Естервеген і Заксенхаузен. Після війни відбував довічне покарання (за участь у вбивстві 18 тисяч радянських ув'язнених у Заксенхаузені) в таборі під Воркутою, а 1956 р. був репатрійований у Західну Німеччину, де продовжував до смерті відбувати строк. Припущення щодо «другого Зорге» в якості прототипу персонажа Петрушевської пояснюється тим, що розвідник Ріхард Зорге є єдиним із акторсько-шпигунського товариства, що прямо непов'язаний із балтійсько-скандинавським хронотопом. Тоді як Густав Зорге під час Другої світової війни командував загонами проти партизан у Латвії (влітку 1943 року), а також служив у різних підрозділах СС на території Латвії (з грудня 1943 року). В усякому разі гібридні персонажі, що створені з різних, навіть полярних осіб, є поширеними в літературі (зокрема, драматургії) постмодерністської доби.

У парі з «рудим» Зорге класичним «білим» є Куусінен, мрійник та невдаха. За його жахливий запах (він просидів у бочці кислої капусти) Пельше і Зорге іронічно називають його Конвалією. Куусінен найменш говіркий, сентиментальний, боягузливий, богобоязливий. Його постійними приказками є архаїзовані «Слово-бісся», «Ой, гріхи наші», «Не лайся, це гріх» і тому подібні формули. Цей персонаж нагадує не лише білого клоуна, а й пасивного та боязкого слугу італійської комедії масок Арлекіна. Недаремно режисер трупи називає його «кусочок горя». Історичний же прототип його – Отто Вільгельмович (Віллі) Куусінен (1881–1964), один із засновників комуністичної партії Фінляндії та лідерів Комінтерну, глава так званої Фінляндської демократичної республіки (1939–1940) та багаторічний Голова Президії Верховної ради Карело-Фінської РСР (1940–1956). Будучи в останні сім років життя членом Президії і секретарем ЦК КПРС, Куусінен став найстаршим серед членів останнього, ставши таким чином представником тієї самої, що й Пельше, геронтократії ще у добрежневську добу.

Окрім Пельше, Зорге і Куусінена, до компанії шпигунів входять також інші персонажі, про діяльність яких згадують дійові особи. Пельше згадує про Фортинбрасова «гінця Пуго», який нагадує ще одного сумнозвісного радянського діяча. Латиш Борис Карлович Пуго (1937–1991), як і його компатріот Пельше, був очільником комітету партійного контролю при ЦК КПРС (1988–1991). Згодом він став міністром внутрішніх справ (1990–1991), проте найбільше за все Пуго запам'ятався своєю активною участю у діяльності ГКЧП, будучи одним із організаторів вересневого путчу 1991 року. Після його провалу та напередодні власного арешту Пуго заповдіяв собі смерть.

Також актори-шпигуни згадують про своїх італійських агентів – Джульєтту і Дездемону, які проникли в ельсинорський замок під виглядом куховарок і допомогли королівському кухареві отруїти Гамлета-старшого: *«Когда король старый Гамлет подох, наши агенты, девочки из кухни, кухарки Джульетта и Дездемона, целенаправленно запустили сплетню через продавцов мяса, то есть пустили по всей Дании слух, что Клавдий и герой труда отравили общими силами старого Гамлета»*.

Фігурує в п'єсі і сам Шекспір, який у п'єсі Петрушевської є автором «Мишоловки», що її грали Зорге, Пельше і Куусінен в італійському університеті. Виявляється, англійський драматург і актор із дивним для персонажів прізвиськом і продав їм рукопис цієї драми:

Куусінен. Там был актер один, он женщин играл. Ну выпили мы с ним... Он плакал как баба. Говорит, как вспомню родной Стэффорд-на-Эйвоне... Мы об-

нялись с ним... Стэффорд и Стэффорд. Одно и то же повторял. Говорил: «Я всем чужой, веришь?» И утром, в дополнение ко всему, продал мне в результате за большие деньги копию пьесы «Мышеловка». Фамилия у него была какая-то чудная... Шакеспеаре.

Зорге. Произносится как Шек-спир.

Куусинен. Ты откуда знаешь?

Зорге. А мне он тоже продал копию.

Куусинен. Да. А я потом в этой пьеске играл...

Таким чином, через присутність у персонажному світі приквелу Петрушевської дійових осіб різних текстів («Гамлет», «Ромео і Джульєтта» «Отелло»), а також постаті їх творця (Шекспіра) можна констатувати наявність у ньому жанрових принципів іншого сучасного сюжетотворчого жанру – драми-кросоверу.

Якщо перша картина п'єси «Гамлет. Нульова дія» зображує підготовку Фортинбраса і трьох шпигунів-акторів до заколоту (норвезький принц наказує Зорге з'являтися кожної ночі «ніби на стіні в кірасі короля Гамлета, знов-таки з бородою і свічкою в руках») і розповідати про те, що його нібито вбили Клавдій і Гертруда), то друга її картина присвячена реалізації цього плану. У ній на сцені діють Гамлет і офіцер варту Марцелл, а за лаштунками троє акторів розігрують появу привида Гамлетового батька. Це своєрідний метатекст Петрушевської – п'єса у п'єсі, така собі містична клоунада, в якій Зорге-Привид після низки театральних невдач таки примушує Гамлета повірити у божевільний план Фортинбраса і спровокувати його до помсти.

Висловимо припущення, що карнавальна вистава трійки шпигунів про привида могла бути інспірована самою історією театральної рецепції цього образу в ХХ столітті. В історії російського театру відомі сміливі режисерські інтерпретації сцени розмови Гамлета з духом його покійного батька. Так, у постановці «Гамлета» на сцені МХАТа 2-го (1924) режисер вистави і виконавець роль Гамлета Михайло Чехов грав і Привида як галюцинацію свого героя. За свідченням Григорія Козінцева, «прожектори висвітлювали його бліде обличчя із заплющеними очима; як у маренні він промовляв слова і свої, і Духа» [4, с. 182]. Як згадував ще один видатний глядач цієї вистави Дмитро Шостакович, «публіка виходила після цього дивного «Гамлета» з почуттям, ніби щойно повернулась з того світу» [10, с. 116].

У виставі «Гамлет» Театру імені Вахтангова 1932 р. (це був режисерський дебют М. Акімова) Привида взагалі не було. Його зображав сам Гамлет, причому робив це для того, аби налякати і теороризувати короля і придворних. «Привид» для принца Датського – свідок з потойбіччя, який має підтвердити, що Клавдій обіймає престол незаконно. Для цього він і розігрує виставу: слова Привида, які вигадав сам Гамлет, промовляв у глиняний глечик (для більш зловісного звучання) Горацио. Ігрова стихія акімовської вистави, безперечно, є близькою до аналогічної стихії театру Людмили Петрушевської.

По суті, друга картина є не стільки приквелом до усього «Гамлета» Шекспіра, скільки своєрідним римейком його першого акту (центральна подія якого – зустріч Гамлета з Привидом). Недаремно наприкінці цієї картини (а разом – усієї п'єси Петрушевської) вміщена фінальна авторська ремарка: «Всі ідуть. Вільям Шекспір. Гамлет. Акт II (Далі за текстом)». Отже, слідом за «нульовою дією» Петрушевської іде не перша, а друга дія трагедії Шекспіра.

Оскільки актори-шпигуни генетично сходять не лише до світу Шекспірової трагедії, але й до радянської доби, мовленнєві та культурні реалії останньої визначають поетику п'єси Петрушевської. Так, офіцери Бернардо й Марцелл схарактеризовані як «прапори» та «амбали з освітою чотири класи на двох», а короля Клавдія персонажі іменують просторічною формою жіночого імені «Клавдея». Королеву ж Гертруду називають «герой труда». Як відомо, у середовищі ліберальної радянської інтелігенції, навпаки, «Героїв труда» іронічно-скорочено

називали «Гертруда», як матінку Гамлета. Винахідницею цього дотепу була дошкульна Фаїна Раневська, яка поза очі називала так головного режисера свого рідного Театру імені Моссовета Юрія Завадського, після того як той у 1973 р. отримав зірку Героя Соціалістичної Праці.

Прикметою поетики драми-приквелу «Гамлет. Нульова дія» взагалі є відверта клоунада, яка часто набуває риси клоунади мовленнєвої. Герої грають словами (наприклад, *Пельше* та *Польша*), типами мовлення (вірш і проза – в Ельсинорі всі мешканці говорять віршами, що викликає неабиякі труднощі не лише в прибулих шпигунів, але й в самих ельсинорців – Гораціо та Гамлета, Марцелла, які змушені підбирати рими до нескладних, здавалося б, слів та страждають від необхідності «говорити віршами»). Яскравий її приклад – обігрування персонажами знаменитого гамлетівського монологу «Бути чи не бути»:

Пельше. Говорит, что поскольку его дядя стал ему папой, то он сам себе двоюродный брат, поэтому сам с собой разговаривает, сам себя все время спрашивает, быть или не быть, вот в чем вопрос, видали?

Куусинен. Все время так: быть или не быть.

Пельше. Выть или не выть... Пока не воет.

Зорге. Лить или не лить – этого он не спрашивает, льет где попало.

Пельше. Ныть или не ныть, нет вопроса, ноет. Всем жалуется громко. Насчет ног уже три месяца решает, мыть или не мыть...

Зорге. Пить или не пить – тоже не спрашивает, пьет.

Куусинен. Пошел на кладбище, могильщиков озадачил: рыть или не рыть. Они ему лопату не дали, сами роют.

Пельше. Увидел Офелию, спросил: жить или не жить. Она покраснела. Думала, что намек. А он просто так, в рифму.

Сам же Гамлет, який, за свідченням авторів-шпигунів, давно перебуває в стані запою, а на очах у публіки кілька разів силиться зберегти рівновагу, за допомогою мовленнєвих ігор пояснює, так би мовити, онтологічно-гносеологічну різницю між поняттями «запити» та «випити»:

Гамлет. Я, когда запой, сам прекрасно различаю, когда он, а когда я просто выпиваю.

Марцелл. А как?

Гамлет. То вы-пиваю, а то я за-пиваю. Есть разница? То я вы-пивши, а то за-пивши!

Марцелл. Есть, есть разница. Тише, не падайте.

Гамлет. Я не падаю. Я инурук... застегиваю.

Деякі інші прийоми «ігрової мотивації» п'єси Л. Петрушевської, зокрема, такі, що реалізують похмілля як «мотив національної російської стихії», проаналізовані в цікавій статті Т. Клімової [3].

Риси приквелу віднаходимо у п'єсі Дмитра Бавільського «Читання карти навпомацки» (1991), що являє собою передісторію чеховського «Вишневого саду». Драма присвячена від'їзду з Парижа до Росії Раневської. У Франції вона страждає від своєї непотрібності, від «страшної людини», «каміння на ший» (тут і далі цит. за: [1]). У п'єсі зображено і почет Раневської з «Вишневого саду»: додому її супроводжують Аня, Шарлотта, Яша і Дуняша.

Проте драматург сполучає персонажів «Вишневого саду» із художнім світом іншої Чехової драми – «Чайки». Коханцем Раневської у «Читанні карти навпомацки» зроблено Тригоріна. Згадуються також дві героїні «Чайки» – Аркадіна і Ніна Зарічна, які постають суперницями Раневської. Поєднання персонажів та сюжетних ситуацій різних творів зближує п'єсу з іншим сучасним сюжетотворчим жанром – кросвером.

У «Читанні карти навпомацки» присутня ігрова постмодерна стихія, в якій змішуються не лише дві п'єси Чехова і навіть не тільки його дійові особи з по-

статтю самого драматурга. Бавільський поєднує різні хронотопи та різні мови, насичує твір інтертекстуальними перегуками з соціальними й культурними реаліями різних епох, травестіює високі почуття. Наприклад, лакей Яша зараховує себе до декадентів і натякає на зв'язок із «баринею», Дуняша згадує про долю Фрекен Жюлі з однойменної п'єси Августа Стріндберга, Шарлотта Іванівна постійно бубонить японською («*Супіка, сен-но камен, Фукутаке-бунко*»), Раневська мріє називатись Фаїною і згадує назву одіозного тексту Олександра Солженіцина «*Як нам облаштувати Росію*» і т.п. Персонажі цитують то спотворену класику (Аня заявляє, що читала роман «*Записки із мертвого дому Пушкіна*»), зокрема тексти Чехова, що суміщаються з рядками відомих бардів радянської доби:

Тригорин (повторяєт). Каждый пишет так, как он хочет и как он может.

Аня (напеваєт). Каждый пишет – как он дышит...

Шарлотта Ивановна. Что это за песня?

Аня (скромно). Так. Окуджава.

Шарлотта Ивановна. А мне больше по душе Высоцкий.

У художній світ чеховської драматургії постійно вкрапляються цитати з текстів більш пізньої доби, зокрема поезії, театру, телебачення, кіно. В останній сцені п'єси почет Раневської проголошує рядки «*С любимыми не расставайтесь*» (вірш Андрія Вознесенського, що перетворився на назву однойменної драми Михайла Роціна, яка згодом отримала й кінематографічне життя); з телефільму Марка Захарова «*Звичайне диво*» (пісня Емілія та Емілії – «*Вот и славно, трам-пам-пам*»), з популярної телевізійної реклами початку 1990-х («*время не властно над истинными ценностями*») тощо.

Водночас драма Бавільського є не тільки приквелом до «Вишневого саду», але й своєрідною версією її творчої історії. На вокзалі Раневська знайомиться з колегою та знайомим Тригоріна, що виявляється самим Чеховим. Раневська і Чехов їдуть одним потягом, і в ході їхньої бесіди драматург розповідає про задум нової п'єси:

Чехов. Приезжает помещица... Одетая не роскошно, но с большим вкусом (видно, что на ходу сочиняет). Умна, очень добра (улыбается Раневской), рассеяна; ко всем ласкается, всегда улыбка на лице... Все кружит вокруг продажи родового поместья, большого дома... большого сада...

Раневская. У нас большой вишневый сад... Его в «Энциклопедическом словаре» упоминают, этот сад... Если есть во всей губернии что-нибудь интересное, даже замечательное, я так думаю, это только наш вишневый сад, он ведь вся моя жизнь, и моя, и всего нашего рода...

Чехов. Верно, верно... вся Россия – цветущий сад, верно? Сад... продают? Продали? Я еще не знаю, но... Это будет пьеса о расставании... О расставании с амбициями, с садом, с прошлым, с иллюзиями, с любимыми... <...> Пьеса только намечается, она только чуть-чуть забрезжила в мозгу, как самый ранний рассвет, и я сам еще не знаю и не понимаю какая она, что это выйдет, и меняется она каждый день... Но сегодня вдруг что-то очень важное прояснилось, показалось – ощущение знания... <...>

Драматург артикулює ще не чіткий задум своєї драми попутниці, розповідаючи і про майбутній центральний образ, в якому вгадується Лопакін. Врешті-решт Раневська, зачарована задумом надзвичайно близької п'єси про Вишневий сад, просить Чехова у пам'ять про їх зустріч наділити майбутню героїню її прізвиськом.

Проте завершується драма Бавільського не на цій високій ноті. Діалог про майбутній «Вишневий сад» у фіналі раптово знижується. Під загальний сміх пошту Чехов розповідає про свій візит до гейші. Цей пасаж Бавільський запозичує з листа А. Чехова до О. Суворіна (від 27 червня 1890 р.), котрий довгий час друкувався із купюрами. Цілком ймовірно, що Бавільського надихнула недавня стаття чехознавця О. Чудакова про купюри при виданні листів Чехова [7]. Цей фінал

«Читання карти навромацки» і проясняє японську мовну партію в ролі Шарлотти, і поєднує літературний, «глянцевиий» образ Чехова з його біографічною, не відретушованою постаттю, і вкотре травестіює високу любовну тематику.

Отже, серед провідних жанрових прикмет драми-приквела слід виділити такі:

1. Тісний сюжетно-фабульний зв'язок із основним текстом.
2. Збереження оригінального хронотопу.
3. Зв'язок персонифікації приквелу зі світом дійових осіб оригінального твору є досить вільним. Поряд із персонажами першотексту (Гамлет, Фортинбрас, Марцелл у Л. Петрушевської), він може включати персонажів, вигаданих автором приквелу (Пітерова дружина Енн у приквелі Е. Олбі), або ж таких, що належать іншим текстам авторів першотексту (Дездемона і Джульєтта у Петрушевської, Тригорін у Бавільського), а також іншим культурним текстам минулого і сучасності.
4. Карнавалізація, деконструкція, травестіювання художнього світу першотексту.
5. Ігрова постмодерна стихія.
6. Наявність гібридно-цитатних персонажів (Пельше, Зорге і Куусінен у Л. Петрушевської).
7. Наявність рис інших сюжетотворчих форм (римейку в Петрушевської, кросоверу в Бавільського).

Бібліографічні посилання

1. *Бавільський Д.* Чтение карты наощупь / Д. Бавильский [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.vavilon.ru/metatext/mj55/bavilsky.html>
2. *Канова Г.* «Вдома в зоопарку» Едварда Олбі у дзеркалі літературної віолентології / Г. Канова // Мовні і концептуальні картини світу. – Вип. 38. – К., 2011 – С. 289–294.
3. *Климова Т.* Гамлет Л. Петрушевской в контексте роковых вопросов современности / Т. Ю. Климова // Вестник Татарского гос. гуманитарно-пед. ун-та. – 2010. – № 19. – С. 69–75.
4. *Козинцев Г.* Наш современник Вильям Шекспир : изд. 2-е / Г. М. Козинцев. – М.-Л. : Искусство, 1966. – 352 с.
5. *Петрушевская Л.* Гамлет. Нулевое действие / Л. С. Петрушевская // Измененное время: рассказы и пьесы. – СПб. : Амфора; ТИД Амфора, 2005. – С. 256–279.
6. *Торкут Н.* Роман Дж. Апдайка «Гертруда і Клавдій» як літературна проєкція Шекспірового «Гамлета» / Н. М. Торкут, Д. М. Лазаренко [Електронний ресурс]. – Режим доступу: // <http://shakespeare.zp.ua/texts.item.298/>
7. *Чудаков А.* «Неприличные слова» и облик классика: О купюрах в изданиях писем Чехова / А. П. Чудаков // Литературное обозрение. – 1991. – № 11. – С. 54–56.
8. *Шамина В.* Шекспировские римейки в современной русской драме / В. Б. Шамина // Universitatis Lodzianensis. Folia Litteraria Rossica. – Zeszyt specjalny. – 2013. – S. 115–124.
9. *Albee E.* At Home At the Zoo / Edward Albee. – N. Y., 2008. – 47 p.
10. *Testimony: The Memoirs of Dmitri Shostakovich as Related to and Edited by Solomon Volkov / Dmitri Shostakovich.* – N.Y. : Limelight editions, 2004. – 292 p.

Надійшла до редколегії 21.04.2017 р.