

## ЖАНРОЛОГІЯ

УДК 82-2

### ЖАНРОВІ НОВАЦІЇ В СУЧАСНІЙ ДРАМАТУРГІЇ: ДРАМА-КРОСОВЕР

*Євгеній Михайлович Васильєв*

[orcid.org/0000-0002-1407-2721](https://orcid.org/0000-0002-1407-2721)

[emvas@mail.ru](mailto:emvas@mail.ru)

*Кандидат філологічних наук, доцент, докторант  
Кафедра германської філології та зарубіжної літератури  
Житомирський державний університет імені І. Я. Франка  
Вул. Велика Бердичівська, 10008, м. Житомир, Україна*

**Анотація.** Розглядається жанр драми-кросоверу, запозичений із кінематографу (де він є жанром, в якому перетинаються сюжетні лінії двох або більше творів та зустрічаються персонажі різних фільмів) та поширений у сучасній драматургії. Простежується функціонування кросоверу в історії західного та вітчизняного кіно, а також у масовій літературі ХХ ст. Розглядаються зразки кросоверу в історії драматургії ХХ ст. („мольєріана” „Навіжений Журден” М. Булгакова, п'єси-казки „Голий король”, „Тінь”, „Попелюшка” Є. Шварца, „Поминальна молитва” Г. Горіна). На матеріалі п'єс Д. Бавільського, Ю. Бархатова, М. Вішнека, В. Діброви, В. Дурненкова, В. Сорокіна, Т. Стоппарда, Б. Фріла, К. Черчіл проаналізовані жанрові прикмети, особливості сюжету та персоносфери драми-кросоверу в сучасній драматургії (кінець ХХ – початок ХХІ ст.). Запропонована також типологія сучасного драматургічного кросоверу.

**Ключові слова:** сучасна драматургія, драматичні жанри, кросовер, драма-кросовер, сюжет, персонаж, жанрова специфіка, типологія.

Однією з новітніх сюжетотворчих жанрових форм у драматургії на межі ХХ – ХХІ століть (поряд із драмою-сиквелом, драмою-приквелом, драмою-сайдквелом, драмою-римейком, драмою-реміксом) є жанр, що ми пропонуємо іменувати „драма-кросовер”. Його витоки сходять до кіномистецтва. Кросовер (від англ. cross over – схрещування) – це жанр кінематографу, в якому перетинаються сюжетні лінії двох або більше творів і/ або

розробляється тема зустрічі персонажів різних фільмів. Як правило, це стрічка фантастичного або пригодницького характеру, а персонажі, що зустрічаються у кросовері, є культовими лиходіями або монстрами. Прикладами кросоверу в кіно можуть слугувати „Франкенштейн зустрічає Людину-вовка” (1943) Роя Вільяма Нілла, „Кінг Конг проти Годзилли” (1962) й „Атака всіх монстрів” Ісіро Хонди (1968), „Дракон знову живий” Кеї Ло (1977, презентує битву Брюса Лі з Джеймсом Бондом і Дракулою), „Фредді проти Джейсона” (2003) Ронні Ю, „Чужий проти Хижака” (2004) Пола Андерсона, „Чужі проти Хижака: реквієм” (2007) Коліна і Грега Штраусів, „Франкенштейн проти мумії” (2015) Демієна Леоне тощо. Одним із найвідоміших кросоверів є фільм Стівена Соммерса „Ван Хельсінг” (2004). За сюжетом він являє собою суміш романів „Дракула” Б. Стокера, „Франкенштейн” М. Шеллі та „Дивна історія доктора Джекіла та містера Хайда” Р. Л. Стівенсона.

2003 р. за мотивами однойменних коміксів було знято пригодницьку стрічку „Ліга видатних джентльменів”. Як і покладений в основу графічний роман, вона являє собою яскравий приклад кросоверу. До команди, яка має запобігти світовій війні, входять персонажі літератури XIX століття: мисливець і мандрівник Алан Квотермейн („Копальні царя Соломона” Г. Р. Хаггарда), напіввампір Міна Харкер („Дракула” Б. Стокера), жульвернівський капітан Немо з його „Наутілусом” та екіпажем (до якого, зокрема, належить Ізмаїл із мелвілівського „Мобі Діка”), невидимий злодій Родні Скіннер, що вкрав рецепт у винахідника з роману Г. Веллса, доктор Джекіл і містер Хайд в одній особі (з повісті Р. Л. Стівенсона), вайльдівський Доріан Грей і агент секретної служби Том Соєр. Усі вони мають зупинити таємничого Фантома („Привид опери” Г. Леру), проте стають пішаками у грі справжнього лиходія, яким виявляється професор Моріарті (із творів А. Конан Дойла).

Зустрічаються і пародійні кросовери, зокрема анімаційні: „Бембі зустрічає Годзиллу” (1969) Марва Ньюленда або „Божевільна вечірка чудовиськ” (1969) Жуля Бесса.

Кросовер є ознакою не лише масового західного кінематографу. Радянське кіно також неодноразово вдавалось до перетинання персонажів різних стрічок. Здебільшого риси кросоверу зустрічались у комедійних та дитячих (зокрема, анімаційних) фільмах. У комедії „Сім старих і одна дівчина” (1968, реж. Є. Карелов) уві сні інкасатора Анісова з’являються Фантомас і

комісар Жюв. У цьому ж фільмі присутні герої комедій Л. Гайдая (причому вже наяву) Боягуз, Бовдур і Бувалий, які намагаються пограбувати Анісова.

У „Комедії давно минулих днів” (1980, реж. Ю. Кушнерьов, сценаристи Я. Костюковський і М. Слободської) діють персонажі гайдаєвської кінострічки „Дванадцять стільців” Остап Бендер та Вороб'янінов, котрі шукають скарби, а Боягуз і Бувалий (без Бовдура) намагаються їх випередити. У фіналі з'являється лектор з „Карнавальної ночі” Е. Рязанова товариш Никодимов (якого грає той же актор – Сергій Філіпов, що виконує роль Вороб'янінова).

В анімаційному серіалі „Лікар Айболить” (1985) Давида Черкаського перетинаються персонажі різних казкових текстів Корнія Чуковського: сам лікар стає наратором і героєм казки „Телефон”, антигерої з „Краденого сонця” і „Тараканища” приєднуються до компанії Бармалея, а сюжет „Мухи-Цокотухи” репрезентований у метатеатральному вигляді (пірати разом із Айболитовою сестрою Варварою з підступною метою виконують її як „сучасну оперу” для глядачів-звірят).

Проте перші зразки кросоверу можна віднайти не в кінематографі, а в масовій літературі. Так, на початку ХХ ст. популярністю користувався „Арсен Люпен проти Шерлока Холмса” (1906–1907) французького письменника Моріса Леблана. Арсен Люпен, славнозвісний грабіжник, герой численних лебланівських романів, оповідань і п'єс, у двох творах протистояв Шерлоку Холмсу. До речі, про інтермедіальні зв'язки літератури і кінематографу свідчить і той факт, що 1910 р. вийшов п'ятисерійний німецький серіал Вігго Ларсона „Арсен Люпен проти Шерлока Холмса”. Отже, текст М. Леблана можна кваліфікувати як один із перших кросоверів як у літературі, так і в кіно.

Новітнім зразком кросоверу є телевізійний серіал „Діккенсіана” (2015–2016), знятий британською компанією BBC. У цьому доволі ризикованому (особливо для доволі естетично консервативних екранізацій телерадіокомпанії) проекті постали персонажі багатьох творів Ч. Діккенса („Посмертні нотатки Піквікського клубу”, „Пригоди Олівера Твіста”, „Антикварна крамниця”, „Барнебі Радж”, „Різдвяна пісня у прозі”, „Домбі і син”, „Мартін Чезлвіт”, „Холодний дім”, „Великі сподівання”, „Наш спільний друг”). Усі вони діють і перетинаються між собою в атмосфері вікторіанського Лондона, доки триває детективне розслідування інспектором Бакетом (з „Холодного дому”) вбивства

Джейкоба Марлі, партнера Ебінезера Скруджа (з „Різдвяної пісні у прозі”).

Кросовери поширені в науково-фантастичній, фентезійній і пригодницькій літературі ХХ ст. Так, у творі Кліффорда Саймака „Породження розуму” (“Out of their minds”) діють Диявол та Дон-Кіхот. А в останньому романі Роджера Желязни „Ніч у самотньому жовтні” (“A Night in the Lonesome October”) збираються у тихому графстві на Хелловін герої різних авторів: Влад Дракула, Шерлок Холмс, Франкенштейн і служителі Зовнішніх богів Лавкрафта. Василь Шукшин будує за законами кросоверу свій твір „До третіх півнів”. Його дія відбувається в сучасній бібліотеці, а героями тексту є персонажі російської літератури і фольклору (Баба-Яга, Змій Горинич, Ілля Муромець, Бідна Ліза, Онегін, Акакій Акакійович, Обломов, персонаж Чехова), які ведуть метатекстуальну суперечку про Івана-Дурня.

Особливо часто кросовер зустрічається в дитячій літературі. Згадаймо хоча б популярних „веселих чоловічків” із журналу „Веселі картинки”. У цій компанії ще 1956 р. об’єднались вісім героїв різних текстів: Буратіно з казки О. Толстого та Чіполліно з казки Дж. Родарі, андерсенівська Дюймовочка та Незнайко М. Носова, лялькові персонажі Петрушка та Гурвінек, а також Олівець і Самоделкін із повісті Ю. Дружкова. Показово, що члени „Клубу веселих чоловічків” діяли і в цілій низці анімаційних фільмів: від „Де я це бачив?” (1965) до „Веселі картинки. Фантазія в стилі ретро” (1996).

Кір Буличов, автор відомих фантастичних творів для дитячої аудиторії, нерідко вдавався до можливостей кросоверу. У творі „Аліса у Гусярі” (1999–2000) він об’єднує персонажів двох різних циклів (цикл про Алісу Селезньову та Гусярський цикл). Аліса відправляється у 1980-ті роки, аби побачити на власні очі місто Великий Гусяр, про який вона читала в книгах К. Буличова. Показовий приклад іронічної автоінтертекстуальності: *„Мне надо побывать в городе Великий Гусяр в конце двадцатого века... Этот город придумал писатель Кир Булычев, – сказала Аліса. – Я читала очень смешные рассказы о жителях Гусяра”* [3, с. 9]. Аліса Селезньова, найвідоміша героїня Кіра Буличова, нерідко перетинається з персонажами інших циклів письменника. Найчастіше вона „схрещується” з агентом ІнтерГалактичної поліції Корою Орват, протагоністкою окремого циклу творів.

Якщо у Кіра Буличова стикались різні персонажі його ж художніх світів, то в інших дитячих письменників найчастіше переплітаються герої різних авторів. „Буратіно у Смарагдовому місті” (1996) Леоніда Владимирського, як свідчить заголовок, схрещує протагоніста казки Олексія Толстого із світом Олександра Волкова (до речі, саме Владимирський був художником-ілюстратором казок обох цих письменників).

Аркадій Хайт створив дитячу п'єсу-кросовер „Пригода у країні Мульти-Пульти” (1977), відому за однойменною аудіовиставою (музика Б. Савельєва та О. Флярковського, 1981). У ній „зустрілись” Вовк і Заяць з „Ну, постривай!”, Крокодил Гена, Чебурашка і Шапокляк із казок Е. Успенського, Карлсон і Бременські музики, а також популярні „розбійники” (все ті ж Боягуз, Бовдур, Бувалий, які, як відомо, виступали в ролі „страшних лісових розбійників” у анімаційній кросоверній діалогії Інеси Ковалевської „Бременські музики” та „Слідами бременських музик” за В. Лівановим та Ю. Ентіним).

Що стосується драматургії, то можливості кросоверу застосовувалось у ній задовго до поширення самого поняття. Так, у ряді текстів 1920–1930-х років зустрічаються перехрещення дійових осіб і сюжетних ліній різних творів. Прикладом цього може бути п'єса Михайла Булгакова „Навіжений Журден” (1932), жанр якої драматург визначив як „мольєріана в трьох діях”. У цій метатеатральній п'єсі (її дійовими особами, як і в „Кабалі святош”, є актори мольєрівської трупи) Булгаков на загальному тлі „Міщанина-шляхтича” (звідки запозичені Ковьєль, Учитель танців, Учитель музики) використав сцени і персонажів інших комедій Мольєра: Дон Жуан і Статуя Командора – з „Дон Жуана”, філософ Панкрас – із „Шлюбу мимоволі”, слуга Брендавуан – зі „Скупого”. Самого ж Мольєра серед дійових осіб немає (як немає Пушкіна у булгаковській драмі „Пушкін (Останні дні)”), проте незримо присутній його дух. Він оприявнюється як через акторів його трупи (Луї та Арманда Бежар, Андре Юбер, Едм і Катрін Дебрі, Філіп Дюкруазі, Жанна Боваль), так і через персонажів його світу, що репрезентують різні Мольєрові творіння.

Майстром драматургічного кросоверу був Євгеній Шварц. Його філософська п'єса-казка „Голий король” (1934) створена в ті ж роки, що і „мольєріана” Булгакова. Вона являє собою кросовер відразу трьох текстів: казок Андерсена „Нове плаття короля”, „Свинопас” та „Принцеса на горошині” (до речі, першою назвою

п'єси було „Принцеса і свинопас”). При цьому витвір Є. Шварца абсолютно самобутній. Як зауважує В. Головчинер, драматург „створює свою п'єсу як глибоко оригінальне естетичне ціле, із власною логікою розвитку дії, новими характерами, мотивуванням вчинків. Йому було важливо, щоб за героями його п'єси читач впізнавав і персонажів історій Андерсена, народної казки” [5, с. 197].

Елементи кросоверу можна спостерігати і в сатиричній п'єсі-казці Шварца „Тінь” (1940), створеній за мотивами двох творів: „Неймовірна історія Петера Шлеміля” А. фон Шаміссо та казки „Тінь” Андерсена. Достатньо пригадати й ім'я головного героя „Тіні” Шварца – вченого Христіана-Теодора. У ньому поєднуються складові імен двох значущих для драматурга митців-казкарів – Андерсена і Гофмана. Характерно також і те, що обидва епіграфи до „Тіні”, взяті з двох різних текстів Андерсена („Тінь” та „Казка мого життя”), наче виправдовують перетворення оригінальної фабули та сюжетну вторинність його власного драматичного твору. У першому епіграфі, в якому йдеться про андерсенівського вченого з „Тіні”, драматург нагадує „історію про людину без тіні, яку знали всі і кожний на його (вченого. – Є. В.) батьківщині. Повернись він тепер додому і розкажи свою історію, всі сказали б, що він почав наслідувати інших” [12, с. 217]. У другому епіграфі також йдеться про перетворення запозиченого сюжету: „чужий сюжет ніби увійшов у мою плоть і кров, я перетворив його і тоді тільки випустив у світ” [12, с. 217]. Отже, Є. Шварц солідаризується з Андерсеном (як, власне, і з Шаміссо) у „вторинності” сюжету, праві та необхідності його перетворення. Як зауважує І. Захарієва, „заявивши в такий спосіб про спадкоємність із сюжетом Шаміссо-Андерсена, Шварц пропонує оригінальне художньо-драматургічне вирішення даної теми” [7].

У п'єсі Шварца „Попелюшка” (1945), створеної за мотивами казки Шарля Перро, постійно фігурують персонажі інших казок французького письменника: Кіт у чоботях, Синя борода, Хлопчик-мізинчик. Характерно, що дійовими особами „Попелюшки” (Король, Принц, Лісничий) вони сприймаються і як фіктивні персонажі – герої прочитаних казок, і водночас як реально існуючі створіння. Наприклад, Король радить синові почитати казки про своїх „друзів”:

*Король. Тебе еще рано читать стихи! Будешь их читать, когда подрастешь. Возьми лучше сказки! Например, про Кота в сапогах...*

*Принц. И про Мальчика-с-пальчика...*

*Король. Вот именно! Очень увлекательно!*

*Принц. И про Синюю бороду... Как он семь жен зарезал...*

*Король. Не любишь ты моих друзей! [13].*

А під час першої зустрічі з Попелюшкою на балу Король також характеризує „невідомій, прекрасній, таємничій гості” своїх „старих друзів”, які знов-таки кваліфікуються ним як герої казкових історії, до того ж застарілих:

*Старые друзья, старые истории – это, конечно, штука хорошая, но ими уж никого не удивишь! Вот, например, Мальчик-с-пальчик. Милый, остроумный человек, но отчаянный игрок. Все время играл в прятки на деньги. А попробуй найди его. Или Кот в сапогах. Славный парень, умница, но как, бывало, приедет, сейчас же снимет сапоги, ляжет на пол возле камина и дремлет. А главное, они все в прошлом. Их сказки уже сыграны и всем известны [13].*

Один із найвизначніших драматичних творів Григорія Горіна – „Поминальна молитва” (1987) [6] також створений за моделлю кросоверу. Адже ця п’еса, що являє собою трагікомедію за мотивами творів Шолом-Алейхема, не є простою обробкою твору видатного єврейського письменника про Тев’є-молочника та його сім’ю. Безперечно, повість „Тев’є-молочник”, а також славнозвісний голлівудський мюзикл „Скрипаль на даху” є основними джерелами горінської п’еси („Поминальна молитва”, власне, й почала писатись Горіним на прохання театру „Ленком” як обробка американського мюзиклу). Проте, подібно до свого видатного попередника Є. Шварца, створюючи оригінальний текст із „чужого сюжету” (принцип усіх „комічних фантазій” Г. Горіна), він знайшов напрочуд оригінальний і вдалий сюжетний хід, а зрештою – створив цілком самобутню п’есу. Він „перехрестив” із персонажами „Тев’є-молочника” героя ще одного твору Шолом-Алейхема – Менахема-Мендла з однойменної прозової книги. Горін зробив його не лише далеким родичем Тев’є, а й своєрідною пружиною, „режисером”, рушійною силою всієї дії п’еси. Спочатку Менахем виступає в ролі свата (цю професію Менахем спробував і у книзі Шолом-Алейхема, у драмі ж він сватає для заможного м’ясника Лейзера Волфа старшу дочку Тев’є Цейтл). Потім, кинувши цю „невдячну справу”, стає страховим агентом. Згодом він

пропонує смертельно хворій дружині Тев'є Голді проект „єврейської їдальні”. При цьому він згадує свої численні невдачі з книги Шолом-Алейхема „Менахем-Мендл” („Був я і страховим агентом, був і на Одеській біржі, був і в Київському острозі”). А наприкінці п'єси приїзд Менахема зі старенькою мамою (відсутньої, до речі, в Шолом-Алейхема) до Анатівки викликає трагікомічну ситуацію: адже після виселення з села „за межу осілості” саме до них, у Бердичів, збиралась їхати сім'я Тев'є.

Один із різновидів сучасної драми-кросоверу – п'єса, персонажами якої є не дійові особи різних творів, а історичні особи різних країн чи епох. За авторською волею, вони зустрічаються один з одним або ж із героями, вигаданими самим драматургом. У подібних текстах історичні персонажі з минулого потрапляють до сучасного фіктивного хронотопу. Наприклад, у першій дії п'єси англійки Керіл Черчил „Дівчата з вищого товариства” (“*Top girls*”) до сучасного ресторану на запрошення ділової жінки Марлін прибувають славнозвісні жінки з минулого [11]. Серед них – шотландка Ізабелла Бьорд (1831–1904), яка багато подорожувала у віці 40–70 років, японка пані Ніджо (народилась 1258 року, була куртизанкою імператора, потім буддійською черницею, пішки пройшла всю Японію) та папеса Іоанна (жінка, що жила в IX столітті, видавала себе за чоловіка і, як вважається, була Папою Римським у 854–856 роках). Поряд із цими історичними жінками діють і дві героїні художніх творів минулого: безумна Грета (персонаж картини Брейгеля “*Dulle Griet*”, що у фартушку та обладунку веде за собою натовп жінок, які прориваються крізь пекло, борючись із чортами) та покірлива Гризельда (її історія розказана у творах Петрарки та Боккаччо, а також у Чосєрових „Кентерберійських оповіданнях”). Усі вони розповідають свої „жіночі історії” та боротьбу за виживання, сперечаються, обговорюють сучасні феміністичні проблеми.

Подібні компіляції історичних, літературних і вигаданих дійових осіб зустрічаються і в драмі „Винахід любові” Тома Стоппарда [10], присвяченій англійському поету і професору Кембріджа Альфреду Едварду Хаусмену (1859–1936). Поряд із ним у п'єсі діють інші відомі представники англійської культури його часу: мистецтвознавець Джон Рескін та Волтер Пейтер, письменники Оскар Уайльд та Джером К. Джером, учені-класики Марк Паттісон і Джон Постгейт тощо. Проте до персоносфери драми Т. Стоппарда належать також міфологічні й літературні персонажі. На початку



твору з Хаусменом на березі Стікса веде діалог перевізник Харон. Серед дійових осіб „Винаходу любові” є також персонаж оперети Гілберта і Саллівана „Пейшенс” Банторн (його прототипом був Оскар Уайльд). А впродовж всієї дії драми час від часу постають „трое в човні”. Найбільш ефектно вони з’являються наприкінці твору, коли сам Джером К. Джером у ролі Джі гребе на веслах, а з двома іншими його супутниками зливаються клерк Чемберлен (виступає у ролі Джорджа) і письменник та редактор Френк Гарріс (до Гарріса з кількох творів Джерома він не має ніякого відношення, проте стає причетним до нього, очевидно, через збіг прізвищ).

У зв’язку з художніми прийомами кросоверу слід згадати ще одну відому драму Тома Стоппарда – „Травесті”. У ній, за фантастичним припущенням англійського драматурга, взаємодіють Ленін, Джойс і Тцара, які є відвідувачами одного із залів Цюріхської публічної бібліотеки: один із них стежить за революційними новинами з Росії, другий – працює над „Уліссом”, третій – складає дадаїстські поезії. Вони поміщені в Цюріх 1917 року, де всі троє справді мешкали, знаходячись в еміграції.

Подібні, сказати б, квазіісторичні (квазідокументальні) кросовери, що зображують можливі зустрічі митців, доволі поширені в сучасній драматургії. Типологічно подібно побудована драма „Поетика застілля” українського драматурга Володимира Діброви з Леніним, Сталіним, Троцьким і Поскрьобишевим як головними героями. Прикладом схожої зі стоппардівським „Травесті” п’єси може бути і „Голубий вагон” сучасного російського драматурга В’ячеслава Дурненкова. Дійовими особами її постають деконструйовані дитячі поети Корній Чуковський, Самуїл Маршак, Агнія Барто і Борис Заходер, які випивають горілку й при цьому обговорюють проблеми дитячої та дорослої літератури. Наприкінці твору поряд із цим квартетом, наче виправдовуючи назву драми, постає Перехожий, що виявляється композитором Шаїнським, автором пісні „Голубий вагон”.

У сучасній постмодерністській літературі подібних перехрещень письменницьких і персонажних доль також можна зустріти чимало. Пітер Акройд у романі „Журнал Віктора Франкенштейна” поєднав знаменитого вченого з роману Мері Шеллі „Франкенштейн”, від імені якого ведеться нарація, із діячами тодішньої англійської літератури – Персі Біші Шеллі, Джорждем Гордоном Байроном, Мері Шеллі тощо. А Василь Аксьонов до свого метароману „Жовток яйця” помістив стилізований під манеру

Федора Достоєвського „Вісбаденський щоденник”, в якому описано зустрічі й суперечки російського письменника з Карлом Марксом. Та й оповідання „Зустріч у дорозі” німецької письменниці Анни Зегерс, яку радянське літературознавство намагалося кваліфікувати як представницю соціалістичного реалізму, зображує фантастичну зустріч трьох письменників із різних країн і епох: Ернста Теодора Амадея Гофмана, Миколи Гоголя та Франца Кафки.

Один із найяскравіших прикладів сучасного драматургічного кросоверу – п'єса визначного французького драматурга румунського походження Матея Вішнека „Машина Чехов” [4]. Вона писалась ще наприкінці 1970-х років, а у 2000-ті Вішнєк доповнив її двома новими сценами. У цій п'єсі персонажі різних чеховських драм (Дядя Ваня та Астров із „Дяді Вані”, Треплєв і Аркадіна з „Чайки”, Ольга, Ірина, Маша, Бобік, Чебутикін, Тузенбах і Сольоний із „Трьох сестер”, Ранєвська, Лопакін, Фірс із „Вишневого саду”) вступають у контакт зі своїм творцем, а дія п'єси скомпонована як своєрідна мозаїка стосунків дійових осіб різних п'єс із Чеховим в останні дні його життя.

Вішнєк також „дописує” за російського драматурга подальші долі деяких його героїв (наприклад, зображує, що сталося з Лопакіним після того, як він купив вишневий сад). Показова фінальна сцена, в якій до Чехова приходять усі його персонажі. Серед них і Бобік із „Трьох сестер” (син Наталі, невістки трьох сестер), який розповідає про свою подальшу долю після смерті Чехова. Бобік став білим офіцером, емігрував, мешкав у Німеччині й думав про біди, що обрушились на Росію. Потому він повернувся на батьківщину, а в тридцять років був засланий у казахстанські табори.

Слід також згадати ще одну п'єсу М. Вішнека, в якій автор зображує неможливу зустріч видатного драматурга зі своїм персонажем. Семюел Беккет і Годо є персонажами драми „Останній Годо” (1998). Вони зустрічаються біля театру, який, можливо, закрийється після останньої вистави. Звідти щойно вигнали пана Годо, оскільки він виявився єдиним глядачем. Беккет зізнається, що він є його автором і намагається переконати свого персонажа у власному існуванні.

Володимир Сорокін застосовує стратегію кросоверу в п'єсі „Ювілей”, що недаремно відсилає своїм заголовком до „жарту на одну дію” Чехова. У кросовері Сорокіна постають персонажі різних чеховських п'єс: „Іванов”, „Чайка”, „Дядя Ваня”, „Вишневий сад”. Дія п'єси розгортається навколо урочистого свята – десятиріччя

„Чеховпротеїнового комбіната імені А. Д. Сахарова”, де „А. П. Чехови” переробляються на „класичний протеїн”. Із промовою виступає директор комбінату. Виявляється, лише за три роки, „завдяки самозреченій праці московських, петербурзьких, тульських, київських і новосибірських будівельників та добровольців, були збудовані Класпротеїнові комбінати з переробки О. С. Пушкіних, М. Ю. Лермонтових, І. С. Тургенєвих, М. В. Гоголів, Л. М. Толстих, Ф. М. Достоевських і А. П. Чехових” [9, с. 127]. Директор із гордістю підкреслює показники заводу: „За десять років нами перероблено 17612 А. П. Чехових у віці від 7 до 86 років, загальною вагою 881 тонн. Всього випущено: 350 тонн рідкого чеховпротеїнового, 118 тонн згущеного чп, 78 тонн чп-порошка, 62 тонни чп-бінтів, 25 тонн чп-спіралей, 17 тонн чп-манжетів, 10 тонн чп-гільз, 10 тонн чп-вкладишів, 8 тонн чп-пластирів, 8 тонн чп-протяжок, 6,2 тонни чп-пластин” [9, с. 127]. Після промови директора демонструється документальний фільм, що зображує процес виробництва чеховпротеїна: „Забій, зняття шкіри й обвалка восьми Антон Павловичей Чехових у віці 9, 12, 16, 22, 35, 37, 43 і 72 років проводить бригада Юрія Костянтиновича Дев'ятко. Робота ведеться електрозабійниками та електропилами новітньої конструкції” [9, с. 130].

І після завершення документальної стрічки актори Калузького драматичного театру презентують свою виставу, що, власне, й є кросовером за драматургією Чехова. Перша ж авторська ремарка і перший діалог „Ювілею” засвідчують інтертекстуальну й жанротворчу стратегію В. Сорокіна:

*На сцені: тераса будинку, що виходить на квітучий вишневий сад; в саду гойдалки; на терасі стіл, сервірований для вечері, з палаючою лампою посередині, стільці, на одному з яких гітара. Вечоріє. Чути, як в будинку грають на роялі. Вся декорація, включаючи найдрібніші деталі (яблука на столі, листя та ін.) зроблена із нутроців А. П. Чехових. Іванов сидить за столом і читає книгу. З глибини саду до нього навипиньках підкрадається Ніна Зарічна і, порівнявшись з ним, голосно плескає в долоні.*

*НІНА. Але він зараз поїхав з мачухою. Червоне небо, вже починає сходити місяць, і я гнала коней, гнала (сміється). Але я рада (міцно тисне руку Іванова).*

*ІВАНОВ (читаючи). Добре, після ...*

*НІНА. Це так ... Бачите, як мені важко дихати. Через півгодини я поїду, треба поспішати. Не можна, не можна, Заради Бога не тримайте. Батько не знає, що я тут.*

*ІВАНОВ. Я читаю... потім...*

*НІНА. Батько і його дружина не пускають мене сюди. Кажуть, що тут богема ... бояться, як би я не пішла в актриси ... А мене тягне сюди до озера, як чайку ... Моє серце повне вами (озирається).*

*ІВАНОВ. Не чіпляйтесь! [9, с. 131–132].*

Сорокін будує свій текст як центон, вдаючись до буквальних цитат із драм Чехова. Фрагменти ремарок запозичено із „Іванова”, „Дяді Вані” та „Вишневого саду”, репліки дійових осіб – із „Чайки” (Ніна) та „Іванова” (Іванов). Весь подальший текст вистави „Калузького театру” складається із „зшитих” уривків різних чеховських п’єс: окрім персонажів „Іванова” та „Чайки”, їх озвучують дійові особи „Трьох сестер” (Ірина, Ольга, Маша), „Дяді Вані” (Астров, Войницький), „Вишневого саду” (Фірс). Репліки звучать як незв’язані уривки чи розрізнені скалки, хоча самі герої намагаються фізично взаємодіяти між собою:

*ФІРС. Вони були у нас на Святій, піввідра огірків з’їли...  
(Бурмоче)*

*ДЯДЯ ВАНЯ. Я у тебе нічого не брав.*

*ФІРС (чистячи щіткою дядю Ваню, повчально). Знову не ті штаниці вділи. І що мені з вами робити!*

*Входить Маша*

*МАША. Сидить собі, посиджує...*

*ДЯДЯ ВАНЯ (знизавши плечима). Дивно, я замахнувся на ббивство, але мене не арештовують, не віддають під суд [9, с. 138].*

Час від часу всіх чеховських персонажів (або, точніше, курських акторів) мобілізує Голос, що десять разів упродовж вистави закликає їх до одної й тієї ж самої ритуальної процедури: „Увага! Час крику у внутрішні органи А. П. Чехових”. Після цього заклику персонажі справді кричать у різні внутрішні органи, вигукуючи різні абсурдні звуконаслідування:

*НІНА (кричить у печінку). Щаром! Щаром! Щаром!*

*ОЛЬГА (кричить у легені). Біраматрія! Біраматрія! Біраматрія!*

*АСТРОВ (кричить у нирку). Оролама! Оролама! Оролама!*

*ІРИНА (кричить у жовчний міхур). Ухачастк! Ухачастк!  
Ухачастк!*

*ФІРС (кричить у селезінку). Маірьяше! Маірьяше! Маірьяше!*

*ДЯДЯ ВАНЯ (кричить у нирку). Бохва! Бохва! Бохва!*

*МАША (кричить у серце). Фантако! Фантако! Фантако! [9, с. 141].*

Цими ритуальними вигуками дійові особи В. Сорокіна нагадують персонажів-маріонеток „Голомозої співачки” Е. Йонеско, які теж вдаються у фінальній сцені „антип’єси” до різного роду нерозбірливих викрикувань.

Завершується вистава за Чеховим, як і сама драма В. Сорокіна, славнозвісною реплікою Фірса („Ех ти... нездара!”) та не менш відомою ремаркою з „Вишневого саду” про „звук розірваної струни”, який модифікується, „переходить у м’яке, монотонне гудіння” [9, с. 144].

Ця, на перший погляд, абсурдна драма, як і основна сюжетна ситуація із „класпротейновими комбінатами”, що отримала шквал обурення і нищівної критики (причому навіть у низці сучасних літературознавчих праць), на нашу думку, вкотре підтверджує метафоричну природу творчості Сорокіна. Як і в його драмі-ремиксі “Dostoyevskiy-trip”, де застосовано метафору літератури як наркотика, а процесу читання художніх творів – як колективного кайфу, в основі „Ювілею” також лежить метафора. Сорокін не стільки десакралізує російську класику, скільки зображує, до чого призводять процеси її масового споживання. Він висміює культ класики, поширене в Росії благоговіння перед великими письменниками, що перетворюється на „тонажну ідеологію” і „дерев’яну мову функціонерів” [14, с. 246]. Окрім того, п’єсу В. Сорокіна можна розглядати і „як гротескну метафору розчинення, участі „речовиниЧехов” у драматургії та театрі нашого часу” [8, с. 220].

За законами кросоверу побудовано й іншу п’єсу В. Сорокіна – „Дисморфоманія”, в якій перетинаються персонажі двох трагедій В. Шекспіра – „Гамлет” та „Ромео і Джульєтта”. Як і „Ювілей”, вона також складається із двох частин, а кросоверна складова подається через метатеатральність. У першій частині „Дисморфоманії” (заголовок п’єси означає психічний розлад, що виражається хворобливою переконаністю в наявності удаваного фізичного недоліку) дії фактично немає – це скоріше розтягнена експозиція. Вона ґрунтується лише на озвучених Голосом із репродуктора історіях хвороб пацієнтів психіатричної лікарні, що їх виводять на сцену санітари. Друга ж частина п’єси Сорокіна являє собою виставу, яку розігрують хворі за вказівкою санітарів. Саме в цій „п’єсі у п’єсі” поєднуються в один текст „Гамлет” і „Ромео і Джульєтта”: хворий Г. надягає костюм Гамлета, хвора Д. – Джульєтти, хворий К. – Короля, хвора К. – Королеви, хворий Т. –

Тібальта, двоє інших хворих – костюми Годувальниці і Горацію. За авторською ремаркою, дія розгортається на площі „у Вероні перед Ельсинорським замком” [9, с. 176]. Окрім того, на цій площі розкладені атрибути психіатричної лікарні – предмети, за допомогою яких душевнохворі сподівалися позбутися своїх недоліків (банка, пластир, корок, випрямлювач спини, пластина, розширювачі повік, нашійник).

Шекспірівські цитати в цій шизофренічній виставі перебріхуються, переказуються приблизно, розбавляються сторонніми вставками, від чого порушується ритм (білий п'ятистопний ямб), а стиль стає кострубатим. Ось, наприклад, як звучить знаменитий монолог Гамлета: *“Бути чи не бути – ось два питання. Що краще для людини, для нормальної людини – погодитися робити все, як треба, або не погоджуватися і не робити, як треба?”* [9, с. 191]. У текст трагедій Шекспіра вкрапляються просторіччя, звороти, характерні для сучасної розмовної мови:

*ГАМЛЕТ. Я думав зробити краще.*

*ГОДУВАЛЬНИЦЯ. Індик також думав.*

*ГОРАЦІО. Клич лікаря! Клич лікаря скоріше! Чума на ваші дві домівки! Через ваші помилки і погану поведінку я піду хробакам на харчування! Ви просто безчесні люди! Ви мені тільки погане робите!* [9, с. 180].

Драматичні тексти Шекспіра і Чехова взагалі найбільш репрезентативні для створення сучасних драм-кросоверів. Так, Юрій Бархатов створює свою п'єсу „Гамлет і Джульєтта” [1], яка являє собою кросовер відразу шести шекспірівських трагедій. Про це свідчать авторський жанровий підзаголовок („Весь Шекспір у короткому викладі + бонус (хеппі-енд!)” і список дійових осіб, куди входять: Гамлет, Леді Макбет, його мати, вдова; Отелло, її наречений; Джульєтта; Король Лір, її батько; Регана, відьма, дочка Ліра; Гонерілья, ще одна відьма і дочка Ліра; Титанія, королева ельфів [1]. Принагідно зауважимо, що метатеатральну п'єсу „Гамлет і Джульєтта” створює також Драматург із п'єси японця Кокі Мітані „Академія сміху” (2001): за наказом Цензора він переробляє написану ним комедію „Ромео і Джульєтта” в більш героїчного „Гамлета”.

Ірландський драматург Брайан Фріл стикає постарілих персонажів двох різних чеховських драм: у його п'єсі-кросовері

„Після завіси” (“Afterplay”, 2002) сорокарічна Соня з „Дяді Вані” зустрічається з п’ятдесятирічним Андрієм Прозоровим із „Трьох сестер” у привокзальному буфеті, в радянській Москві 1920-х. А Дмитро Бавільський у п’єсі „Читання карти навпомацки” схрещує не лише персонажів двох чеховських творів, зробивши коханцями Раневську („Вишневий сад”), яка збирається повернутись з Парижа у Росію, та Тригоріна („Чайка”), що прийшов з нею попрощатися. Драматург стикає з дійовими особами (окрім Раневської і Тригоріна, тут діють Варя, Яша, Шарлотта) їх творця – Чехова. Той постає літературним колегою Тригоріна та їде в поїзді разом із Раневською. Таким чином, ця драма має також ознаки приквелу (до „Вишневого саду”).

Розглянуті вище зразки драми-кросоверу дозволяють не лише виділити його жанрові прикмети (перетинання сюжетних ліній і персонажів різних творів одного автора або ж різних авторів), але й побудувати типологію цього жанру з огляду на його персоносферу:

1) фікційний кросовер, у якому перетинаються персонажі різних фікційних світів (персонажі трьох різних казок Андерсена в „Голому королі” Є. Шварца; Гамлет, Отелло, леді Макбет, Джульєтта, король Лір із дочками, Титанія в п’єсі „Гамлет і Джульєтта” Ю. Бархатова);

2) квазідокументальний кросовер, у якому перехрещуються реальні історичні особи („Шекс проти Шо” Б. Шоу, де відтворено ляльковий боксерський поєдинок двох драматургів; „Травесті” Т. Стоппарда, де взаємодіють Ленін, Джойс і Тцара; „Поетика застілля” В. Діброви з Леніним, Сталіним, Троцьким і Поскрьобишевим; „Голубий вагон” В. Дурненкова, в якому дійовими особами є дитячі поети Корній Чуковський, Самуїл Маршак, Агнія Барто і Борис Заходер);

3) кросовер змішаного типу, в якому реальні особи взаємодіють із героями фікційних світів (у п’єсі М. Булгакова „Навіжений Журден” презентовані як реальні актори мольєрівської трупи, так і дійові особи різних комедій Мольєра; „Винахід любові” Т. Стоппарда, де діють як представники англійської культури і науки (А. Е. Хаусмен, Дж. Рескін, В. Пейтер, О. Уайльд, Джером К. Джером та інші), так і літературні й міфологічні персонажі: перевізник Харон, герої джеромівського роману „Троє в човні не рахуючи собаки”, персонаж оперети Гілберта і Саллівана „Пейшенс” Банторн; Раневська з „Вишневого саду” і Тригорін з „Чайки” взаємодіють з самим Чеховим у драмі Д. Бавільського;

чеховські персонажі вступають в контакт із своїм творцем у „Машині Чехов” Матея Вішнека; Беккет і Годо в „Останньому Годо” цього ж автора).

Отже, у жанровій картині сучасної драматургії широко застосовуються різноманітні авторські стратегії, спрямовані на ігри з існуючими текстами. Існування драми-кросоверу з її оригінальними сюжетотворчими і жанротворчими формами наче підтверджує тезу М. Бахтіна: „Кожна епоха по-своєму переакцентує твори найближчого минулого. Історичне життя класичних творів є, по суті, безперервним процесом їх соціально-ідеологічної переакцентуації” [2, с. 331].

1. *Бархатов Ю.* Гамлет и Джульетта [Электронный ресурс] / Юрий Бархатов. – Режим доступа : <http://shakespeare.zp.ua/texts.item.85/>.
2. *Бахтин М.* Эстетика словесного творчества / Михаил Михайлович Бахтин. – М. : Искусство, 1979. – 424 с.
3. *Булычев К.* Алиса в Гусляре // Алиса в Гусляре / Кир Булычев. – М. : Армада; Альфа-книга, 2000. – С. 9–38.
4. *Вишнєк М.* Машина Чехов / Матеј Вишнєк. – М. : Коментарии, 2009. – 64 с.
5. *Головчинер В. Е.* Эпическая драма в русской литературе XX века : монография. – Издание 2-е, доп. и испр. / Валентина Егоровна Головчинер. – Томск : Изд-во Томского гос. пед. ун-та, 2007. – 320 с.
6. *Горин Г.* Поминальная молитва // Королевские игры / Григорий Израилевич Горин. – М. : Стоок, 1997. – С. 214–262.
7. *Захариева И.* Приметы сталинской эпохи в сказочной пьесе Евгения Шварца „Тень” [Электронный ресурс] / Ирина Захариева – Режим доступа : [http://liternet.bg/publish23/i\\_zaharieva/evgenij-shvarc.htm](http://liternet.bg/publish23/i_zaharieva/evgenij-shvarc.htm).
8. *Катаев В. Б.* Игра в осколки. Судьбы русской классики в эпоху постмодернизма / Владимир Борисович Катаев. – М. : Изд-во Моск. ун-та, 2002. – 252 с.
9. *Сорокин В.* Капитал : полное собрание пьес / Владимир Георгиевич Сорокин. – М. : Захаров; ИП Богат, 2007. – 368 с.
10. *Стоппард Т.* Изобретение любви // Изобретение любви : пьесы / Стоппард Том. – СПб. : Азбука-классика, 2009. – С. 115–218.
11. *Черчил К.* Top girls / Кэрил Черчил // Антология современной британской драматургии. – М. : Новое литературное обозрение, 2008. – С. 19–116.
12. *Шварц Е.* Обыкновенное чудо / Евгений Львович Шварц. – М. : Эксмо, 2008. – 640 с.
13. *Шварц Е.* Золушка [Электронный ресурс] / Евгений Львович Шварц. – Режим доступа : <http://dramateshka.ru/index.php/sh/3211-shvarc-e-zolushka>.



14. Шруба М. Чеховские реминисценции в пьесах Акунина, Сорокина, Гловацкого и Мэмета (К типологии интертекстуальных приемов) / Манфред Шруба // Philologica. – 2012. – № 9. – С. 242–257.

## **ЖАНРОВЫЕ НОВАЦИИ В СОВРЕМЕННОЙ ДРАМАТУРГИИ: ДРАМА-КРОССОВЕР**

*Евгений Михайлович Васильев*

[orcid.org/0000-0002-1407-2721](https://orcid.org/0000-0002-1407-2721)

[emvas@mail.ru](mailto:emvas@mail.ru)

*Кандидат филологических наук, доцент, докторант  
Кафедра германской филологии и зарубежной литературы  
Житомирский государственный университет имени И. Я. Франко  
Ул. Большая Бердичевская, 40, 10008, г. Житомир, Украина*

**Аннотация.** Рассматривается жанр драмы-кроссовера, заимствованный из кинематографа (где он является жанром, в котором пересекаются сюжетные линии двух или более произведений и встречаются персонажи разных фильмов) и распространен в современной драматургии. Прослеживается функционирование кроссовера в истории западного и отечественного кино, а также в массовой литературе XX в. Рассматриваются образцы кроссовера в истории драматургии XX в. („мольериана” „Полоумный Журден” М. Булгакова, пьесы-сказки „Голый король”, „Тень”, „Золушка” Е. Шварца, „Поминальная молитва” Г. Горина). На материале пьес Д. Бавильского, Ю. Бархатова, М. Вишнека, В. Дибровы, В. Дурненкова, В. Сорокина, Т. Стоппарда, Б. Фрилла, К. Черчилл проанализированы жанровые приметы, особенности сюжета и персониферы драмы-кроссовера в современной драматургии (конец XX – начало XXI в.). Предложена также типология современного драматургического кроссовера.

**Ключевые слова:** современная драматургия, драматические жанры, кроссовер, драма-кроссовер, сюжет, персонаж, жанровая специфика, типология.

## **GENRE INNOVATIONS IN CONTEMPORARY DRAMATURGY: CROSSOVER DRAMA**

*Eugene Vasiliev*

[orcid.org/0000-0002-1407-2721](https://orcid.org/0000-0002-1407-2721)

[emvas@mail.ru](mailto:emvas@mail.ru)

*Department of Germanic philology and foreign literature  
Zhytomyr Ivan Franko State University  
V. Berdichivska str., 40, 10008, Zhytomyr, Ukraine*

**Abstract.** The article discusses the genre of crossover drama, borrowed from cinema (where it is a genre in which storylines of two or more works and characters of different movies intersect) and widespread in contemporary drama. The functioning of crossover in the history of Western and national film and in popular literature of the twentieth century is considered. The examples of crossover drama in the history of the twentieth century dramaturgy (“Crazy Jourdain” by M. Bulgakov, “Naked King”, “Shadow”, “Cinderella” by E. Schwartz, “Memorial Prayer” by G. Gorin) are researched. Genre and plot peculiarities, the characters of the crossover plays in contemporary drama (end of the 20<sup>th</sup> – beginning of the 21<sup>st</sup> century) are analyzed on material of the plays by D. Bavliskiy, Y. Barhatov, C. Churchill, V. Dibrova, V. Durnenkov, B. Friel, V. Sorokin, T. Stoppard, M. Vishnyek. The typology of contemporary crossover drama is also suggested: the fictional crossover in which various characters of different fictional worlds intersect (Hamlet, Othello, Lady Macbeth, Juliet, King Lear with his daughters, Titania in “Hamlet and Juliet” by Yuri Barhatov); the quasi-documentary crossover in which real historical persons cross (Lenin, Joyce and Tzara interact in “Travesti” by Tom Stoppard); the crossover of a mixed type in which real historical persons interact with dramatis personae of the fictional worlds (Chekhov's characters come in contact with their creator in “Chekhov Machine” by Matei Vishnyek; Beckett and Godot are crossed in “The Last Godot” by the same author).

**Key words:** contemporary drama, dramatic genres, crossover, crossover drama, plot, character, genre specificity, typology.

### References

1. Barkhatov Y. *Gamlet i Dzhul'etta* [Hamlet and Juliet]. Available at: <http://shakespeare.zp.ua/texts.item.85/> (accessed 15 November 2016). (in Russian).
2. Bakhtin M. *Estetika slovesnogo tvorchestva* [Aesthetics of verbal creativity]. Moscow, 1979, 424 p. (in Russian).
3. Bulychev K. Alisa v Gusliare [Alice in Gusliar city]. In: *Alisa v Gusliare*. Moscow, 2000, pp. 9 – 38. (in Russian).
4. Vishnek M. *Mashina Chekhov* [Chekhov Machine]. Moscow, 2009, 64 p. (in Russian).
5. Golovchiner V. E. *Epicheskaia drama v russkoi literature XX veka* [Epic drama in Russian literature of the 20<sup>th</sup> century]. Tomsk, 2007, 320 p. (in Russian).
6. Gorin G. Pominal'naia molitva [Memorial prayer]. In: *Korolevskie igry*. Moscow, 1997, pp. 214–262. (in Russian).
7. Zakhariyeva I. *Primety stalinskoi epokhi v skazochnoi p'ese Evgeniia Shvartsa "Ten'"* [Signs of the Stalin era in a fabulous play “Shadow” by Eugene Schwartz]. Available at: [http://liternet.bg/publish23/i\\_zaharieva/evgenij-shvarc.htm](http://liternet.bg/publish23/i_zaharieva/evgenij-shvarc.htm) (accessed 15 November 2016). (in Russian).
8. Kataev V. B. *Igra v oskolki* [Playing in fragments]. Moscow, 2002, 252 p. (in Russian).
9. Sorokin V. *Kapital* [Capital]. Moscow, 2007, 368 p. (in Russian).

10. Stoppard T. *Izobretenie liubvi* [Invention of love]. Saint-Petersburg, 2009, 254 p. (in Russian).
11. Cherchil K. Top girls. In: *Antologiiia sovremennoi britanskoi dramaturgii*. Moscow, 2008, pp. 19–116. (in Russian).
12. Shvarts E. *Obyknovennoe chudo* [An ordinary miracle]. Moscow, 2008, 640 p. (in Russian).
13. Shvarts E. *Zolushka* [Cinderella]. Available at: <http://dramateshka.ru/index.php/sh/3211-shvarc-e-zolushka> (accessed 15 November 2016). (in Russian).
14. Shrubu M. Chekhovskie reministsentsii v p'esakh Akunina, Sorokina, Glovatskogo i Memeta [Chekhov's reminiscences in plays by Akunin, Sorokin, Glovatsky and Mamet]. *Philologica*, 2012, no. 9, pp. 242–257. (in Russian).

### **Suggested citation**

Vasiliev E. Zhanrovi novatsii v suchasni dramaturhii: drama-krossover [Genre Innovations in Contemporary Dramaturgy: Crossover Drama]. *Pytannia literaturoznavstva*, 2016, no. 94, pp. 153–171. (in Ukrainian).

Стаття прийнята до друку 20.12.2016 р.