

DOI: 10.31861/pytlit2018.98.229

УДК 821.161.2

ІНТЕРМЕДІАЛЬНІ ВИМІРИ МЕТАДРАМАТИЧНОСТІ: ДИТЯЧИЙ КІНЕМАТОГРАФ 1960–1980-Х РОКІВ

Євгеній Михайлович Васильєв

orcid.org/0000-0002-1407-2721

eugeneparadox1971@gmail.com

Доктор філологічних наук, доцент

*Кафедра германської філології та зарубіжної літератури
Житомирський державний університет імені Івана Франка
Вул. Велика Бердичівська, 40, 10008, м. Житомир, Україна*

Анотація. Зроблено спробу застосувати поширену концепцію метадрами та метатеатральності, розроблену щодо драматургії, до явищ кінематографу. Зачіпається проблема театральності у кіноестетиці та історії світового кіно. Матеріалом дослідження є витвори вітчизняного дитячого кінематографу 1960–1980-х років, насамперед стрічки Ролана Бикова („Сім няньок”, „Айболіт-66”, „Автомобіль, скрипка і собака Клякса”). Аналізуються різноманітні прояви метатеатральності у кінофільмах „Мама”, „Пригоди Буратіно”, „Нові пригоди капітана Врунгеля”, „Веселе сновидіння, або Сміх і сльози”, кінодилогії про Петрова і Васечкіна тощо. Досліджуються також явища метаперсонажності (персонаж, який усвідомлює себе персонажем) у дитячих фільмах. Прояви метадраматичного урізноманітнюють кінотекст, привносять яскраву ігрову стихію, створюють атмосферу театральності, карнавальності, святковості. Метадраматичність змушує глядача замислитись над естетичними проблемами, зокрема, мистецькою умовністю, межами між мистецтвом („екраном”) і дійсністю („глядацьким залом”), їх розширенням і навіть руйнуванням. Прийоми метадрами сприяють зближенню естетики кіно і театру.

Ключові слова: метадрама, метатеатральність, інтермедіальність, кінематограф, дитяче кіно, інтертекстуальність, метаперсонаж.

У сучасний літературознавчий дискурс досить потужно увійшло поняття „метадрама” та синонімічні йому терміни „метадраматичність”, „метатеатр” „метатеатральність” тощо. Поняття метатеатру вперше з’явилося 1963 р., коли американський драматург і театрознавець Лайонел Абель (Ейбл) видав дослідження „Метатеатр: новий погляд на драматичну форму” [15]. Відштовхуючись від традиційного прийому „театру в театрі” і метафори „життя–театр”, Л. Абель проаналізував п’єси Софокла, Шекспіра, Кальдерона, Расіна, Піранделло, Жене, Беккета і вказав на такі твердження, що обґрунтовують феномен „театралізації життя”: ілюзія як невід’ємна частина життя; реальність, докази існування світу, беззаперечні сенси життя відсутні; життя – це сон, світ – це сцена. Ці твердження, на думку Абеля, в різних своїх трансформаціях зумовили виникнення і розвиток метап’єси:

Тільки певні п’єси говорять нам як те, що події і характери в них – продукт вимислу драматурга, так і те, що, оскільки вони існують, вони мають основою радше міркування драматурга, ніж його спостереження світу. П’єси, про які я говорю, мають щось спільне: всі вони представляють життя, що розуміється як уже театралізоване до цього. Я маю на увазі, що герої з’являються на сцені в цих п’єсах не просто тому, що вони були схоплені драматургом у деяких драматичних ситуаціях, наче захоплені об’єктивом фотоапарата, а тому що вони самі усвідомлювали свою театральність до того, як їх помітив драматург [15, с. 78–79].

Надалі концепція Л. Абеля неодноразово піддавалася критиці за її методологічну розпливчастість: адже, незважаючи на безсумнівні знахідки першовідкривача, Абель займався не розробкою теорії метадрами, а розглядав еволюцію драматичної форми; часто змішуючи поняття метадрами і метатеатру. Так, автор „Словника театру” П. Паві вважає, що Л. Абель лише фактично продовжив існуючу теорію театру в театрі [12, с. 246–247].

У наступні роки вагомий внесок в теорію й історію метадрами зробили Дж. Калдервуд, Дж. Шлютер, П. Хорнбі, С. Свіонтек, К. Фівег-Маркс.

Дж. Калдервуд, звернувшись до метатеатральності шекспірівської драматургії, зазначив, що „п’єси Шекспіра стосуються не тільки

різних моральних, соціальних, політичних та інших проблем, що довго і справедливо привертають увагу критики, а й самих п'єс Шекспіра" і що „театральне мистецтво як таке – його предмет, його мова, його форми і закони, його співвідношення з правдою і соціальної ієрархією – домінуюча тема Шекспіра, можливо, його найбільш постійний сюжет" [16].

Д. Шлютер у своїй монографії „Метадраматичні персонажі в сучасній п'єсі" [18] розмежовує такі поняття, як „саморефлексує мистецтво" (self-conscious art), „драматичний персонаж" (the dramatic character), „метадраматичний персонаж" (the metafictional character). Науковець структурує метадраматичні ознаки не за принципами окремих прийомів, а за принципами взаємодії між рольовими моделями поведінки, і ширше – між персонажем та роллю (в театрі – між актором і глядачем). Ті метадраматичні тексти, про які писав Абель, на думку Шлютера, є лише прикладами самовиявлення театру. Водночас трансформація самосвідомості особистості, дуалізм справжнього стану індивіда і його прагнень, опозиція реальності і рольової мінливості – це ті характеристики, які істотно відрізняють метадраму модерну від драматургії попередніх епох.

П. Хорнбі, автор книги „Драма, метадрама і сприйняття", запропонував типологію метадрами, розділяючи її на п'ять видів: церемоніал-всередині-п'єси, п'єса-в-п'єсі, роль-в-ролі, художні / життєві посилення-в-п'єсі, саморефлексія. Окремо Хорнбі говорить про „драму сприйняття", в якій п'єса розглядає саму себе як один зі способів сприйняття [17].

С. Свіонтек свій погляд на сутність метадрами ґрунтує на семіотиці й теорії комунікації. Зазначивши, що в драмі існує дискурс, спрямований на глядача, він називає метадраматичне подвоєння реальності початковою характеристикою будь-якої драми. Таким чином, мова драми – це метакомунікація, спрямована на самого персонажа, його співрозмовника, а також на дію і глядацьку залу. Усередині кожного із цих векторів існує рефлексія, а всі разом вони утворюють систему метаповіді [19].

К. Фівег-Маркс [20] виокремлює шість типів метадрами: тематична („драма про драму"), фікційна (драми, що містять вставні елементи: п'єси в п'єсі, постановку іншого твору або його

репетицію), епістемологічна (базується на використанні епічних прийомів: пролог, епілог, хор, епічний наратор), дискурсійна (включає лінгвістичні форми самоусвідомлення в драмі), персонажна (проявляється завдяки багатолікості образу, подвоєнню персонажів, дублюванню актора і ролі, ефекту „виходу з ролі”) та адаптивна (розуміється як свідоме олітературення п’єси, вказівка на штучний статус самого актора).

За останні десятиріччя в зарубіжному драмо- й театрознавстві проведені значущі дослідження різних аспектів метатеатру: метадрама в бароковому театрі, зв’язок метадрами і мелодрами Вікторіанської доби, церемоніали в абсурдистській драмі, метадрами окремих авторів (Т. Стоппард), осмислення цілого пласта новітньої метап’єси (П. Гандке, К. Черчіл, Е. Єлінек, М. Равенхілл).

У вітчизняній теорії драми (радянській та пострадянській) до останнього часу були відсутні як посилання на західну теорію метатеатру (метадрами), так і відповідні терміни. У кращому випадку розглядалися категорії гри, театральності, „театр у театрі” (Ю. Барбой, Б. Зінгерман, П. Марков, К. Рудницький, М. Соколянський, Г. Титова, В. Халізов), а також драматургія нового типу (праці М. Молодцової про театр Л. Піранделло, І. Шкунаєвої про бельгійську драму, Т. Проскурнікової про французьку тощо). Однак в останні роки російськими науковцями захищено три дисертації, в яких метадрама фігурує в самих назвах: „Ігрові концепції в драматургії епохи модернізму. Метадрама” (2009) О. Соколової, „Метадрама в творчості Керіл Черчілл” (2011) Є. Шиловой, „Метадрама Г. Бюхнера і проблеми її сценічного втілення” (2012) О. Ставицького. Метадрамі присвячують статті молоді російські вчені (Ю. Балдіна, А. Макаров, В. Осипова, А. Синицька, Є. Політико та ін.).

В українському літературознавстві метатеатральний пласт драматургії починає освоюватись. Спочатку можна було виявити лише деякі згадки про метадраматичність окремих п’єс. Вони, наприклад, містяться у працях таких дослідників драми, як Л. Мармазова (про драматургію Тома Стоппарда), О. Новобранець (про „Камінний господар” Лесі Українки), Н. Малютіна (про драматургію Олександра Фредро), В. Мартинюк і Н. Павлюк

(обидва – про „Народного Малахія” М. Куліша). В останні роки метадрама стає об’єктом більш ґрунтовних розвідок О. Вісич [8], Л. Закалюжного [10], М. Ліпісівіцького [11] та інших українських дослідників драми.

Проте науковці не звертали уваги на те, що метадраматичність, пов’язана генетично з мистецтвом драми, має набагато ширший структуротвірний потенціал. Вона може (і повинна) бути розглянута і в інтермедіальному вимірі. Впливи і прояви театральної метадраматичності можна завважати також в інших, більш молодих видах мистецтвах. Так, нам видається перспективним проаналізувати метадраматичні явища у мистецтві кіно. Адже у світовому кінематографі, особливо починаючи з 1960-х років, можна віднайти чимало проявів театральної естетики взагалі й метатеатральної зокрема. У численних кінострічках мають місце характерні для метадрами моделі, прийоми й засоби: „театр у театрі”, руйнування границі між твором і рецесієнтом, авторефлексивність, відтворення дійсності у формі сну чи мрії тощо. Звернімо увагу на метадраматичні прояви у вітчизняному дитячому кіно 1960–1980-х років. Адже саме у цей плідний для розвитку дитячого кіно час ці прояви були надзвичайно різноманітними.

Перш ніж почати розгляд метатеатральності у дитячому кіно, слід стисло зауважити про взаємодію кінематографу з театральною естетикою. Стосунки двох, здавалося б, близьких видів мистецтва (театр і кінематограф базуються на загальних принципах ігрової умовності, що корінням сходять до обрядового ритуалу) упродовж ХХ століття склались по-різному. Осмислення їх почалось з періоду теоретичної рефлексії кінематографу як специфічного мистецтва. Початково кінематограф розглядався як „знятий на плівку театр” і досить активно користувався театральними напрацюваннями та театральною системою виразності (акторською грою, театральними мізансценами і декораціями), проте поступово відходив від неї. Як зауважує кінознавець Світлана Смагіна, „у момент, коли кінематограф почав усвідомлювати свою специфіку, відбулося відторгнення театрального впливу, який потужно відчувався на різних періодах його становлення” [14, с. 7]. Театральна умовність, за рідкісним винятками („Кабінет доктора

Калігарі”)), почала виганятися звідусіль. Однак із приходом звуку і освоєнням методу Станіславського театральна спадщина знову стає затребуваною кінематографом у 1930–1950-ті роки.

У 1960–1970-ті роки виникає новий етап у відносинах між театром і кінематографом. Він характеризується прямо протилежними тенденціями. За висловом С. Смагіної,

документалістський напрямок буде всіляко обрубувати зв'язки з умовністю, прийшовши, врешті-решт, до створення нової; живописно-поетичний же напрямок створить максимально сприятливий простір для такої інтервенції [14, с. 9].

Велике значення у цей період мало також ігрове начало. Ці магістральні тенденції театралізації кінематографу, що проявились у творчості С. Параджанова та Ю. Іллєнка, Г. Полоки та О. Мітти, М. Захарова і В. Мотиля, безперечно, сприяли також проявам метатеатральності в кіномистецтві. Саме до цього періоду, але у функціонуванні дитячого кіно, ми і звернемося нижче.

За нашими спостереженнями, початок активної експлуатації метадраматичних засобів і прийомів у дитячому кінематографі покладено завдяки яскравим режисерським експериментам **Ролана Бикова**. Послідовний представник Вахтангівської театральної школи з її атмосферою яскравої театральності, святковості, карнавальності, Биков уже у першу режисерську роботу „**Сім няньок**” (сценарій Ян Фрід, Валерій Дунський, 1962) привносить метатеатральну стихію. Ця стрічка, попри її куди більш традиційний, „нетеатральний” характер у порівнянні з пізніми биковськими фільмами, містила елементи метадраматичного. Самий початок стрічки побудований на прийомі обманутого глядацького очікування. Фільм відкривався типовим для радянського кіно прологом: червона завіса, оркестр, диригент змахує паличкою, надривно вступає оркестр, глядач очікує, що зараз почнеться серйозна класична увертюра. Але в залі лунає тупіт: семеро молодих хлопців і дівчат, які запізналися, прилаштовуються на відкидні стільці. Диригент роздратовано махає головою, знову змахує паличкою, і раптом, замість оди, яку передбачав вступ,

починає диригувати чимось молодецьким, і вискакують титри комедії.

Оркестр також завершує стрічку, а разом із цим знову відбувається змішання полярних жанрів. Герої-няньки, сміючись, разом зі своїм підопічним сідають у таксі – таксист дозволяє сісти всім („*Я люблю веселые компании*”). Але за мить настрої компанії змінюється: глядач бачить гіркі сльози і в протагоніста Афанасія, і в однієї з його „няньок”. „*Вот это повеселились*”, – похмуро констатує таксист. Фінальні кадри римуються з початковими. Той же оркестр грає на сцені. До залу вбігають запізнілі герої (їх тепер троє, разом з Афанасієм). Диригент строго дивиться на них, раптом припиняє гру, але за мить продовжує її. На фоні оркестру з’являються титри „Конец фильма”.

Зазначимо, що диригент стане одним із ключових персонажів у подальшій творчості Р. Бикова. Він має функцію своєрідного медіатора, що поєднує два світи: дійсності і мистецтва. Нерідко диригента грає сам режисер, як-от у фільмах „Автомобіль, скрипка і собака Клякса” та „Чучело”. Диригент оркестру несе у Бикова й неабияке метадраматичне навантаження. Наприкінці стрічки „Автомобіль, скрипка і собака Клякса” диригент раптово зустрічається з представником світу, про який, власне, й робить сам фільм, із мамою дівчини Ані. Мама (Галина Польських) розповідає диригенту (своєму старому другу) про життя трьох своїх дітей, але диригент ввічливо перериває її, бо поспішає: „*Мне еще финал играть*”.

Легендарний „**Айболіт-66**” (сценарій Ролан Биков, Вадим Коростильов, 1967), за слушним визнанням самого режисера, став „першою стрічкою театральної кіноестетики” [1]. Ігрова, ексцентрична, буфонадна картина за мотивами дитячих казок Корнія Чуковського від початку до кінця пронизана численними і різноманітними метадраматичними елементами. На початку фільму перед глядачами з’являється Наратор (якого грає сам Биков). Він повертається по черзі двома різнокольоровими профілями: сумним, „білим” (і тоді гірко плаче) та веселим, „рудим” – і голосно сміється. Наратор звертається безпосередньо до аудиторії, пояснюючи свою „дволикість”: „*Я – Автор. И это у меня такое лицо. И это очень важно, чтобы сразу было видно лицо*”

автора”. На його пальцях – дві ляльки: весела, руда, та сумна, біла. Автор пояснює:

Они такие разные, оттого что мы с ними смотрим на жизнь с разных сторон. Потому что когда вы смотрите на жизнь с разных сторон, вы видите все так, как бывает на самом деле. А когда вы знаете, как бывает на самом деле, тогда можна придумывать сказку.

Згодом автор декларує важливе доповнення у своєму, по суті, естетичному маніфесті: найголовніше, щоб у казці не прозвучало „ни одной фальшивой ноты”. І відразу естетичний маніфест набуває характеру етичного, адже „когда никто не фальшивит, тогда добро побеждает зло, а справедливость торжествует”.

Биковський фільм наскрізь метатекстуальний – передусім це кіно про кіно. У стрічці не приховується постановочність сцен або наявність знімального майданчика, де все відбувається, знімальної групи. Навпаки, процес кіновиробництва відверто демонструється. В кадрі глядач бачить кінокамери, освітлювальні прилади, актори іноді наче випадково випадають із кадру. В одному з епізодів Айболіт (Олег Єфремов) попереджає Бармалея (Ролан Биков), який впав і тим самим випав із кадру: „Куда же ты? Там же зрители!” А упродовж усього фільму лікар постійно звертається безпосередньо до глядачів, наче руйнуючи четверту стіну, із афористичними порадами та рекомендаціями: „Если к вам в дом забрался разбойник, позовите на помощь соседей. Соседи всегда храбрые и добрые», «Граждане, если вы увидите Бармалея, который собирается делать «добрые» дела, схватите его и поставьте в угол!” тощо.

У деяких епізодах у фільмі діє стихія театрального капустника (Биков був одним із найяскравіших майстрів цього жанру, згадаймо хоча б знамениту мініатюру „Третий гриб во втором составе”, зіграну ним разом із Леонідом Калиновським. Як це не парадоксально, але сам Биков надзвичайно критично оцінював цю улюблену і сьогодні сценку, яка отримала широку популярність завдяки зйомці у „Кінопанорамі”. Він незадоволено пише у щоденнику за 18.12.1980 р. про цю передачу: „Ложь! Ложь! Ложь! Надо было говорить о кино, о постановке «Айболита»,

о Вахтанговской школе, о Райзмане и т. д. Тогда я бы вписался. А с этим «грибом» я подыгрывал Лене Калиновскому. Гнусно! Пошло! Мерзко!” [3, с. 150]). Так, коли Чічі (Л. Князева) після втечі Бармалея з Айболітового будинку збуджено розповідає лікарю про знаменитого розбійника, актори, наче мимоволі забувши текст своїх ролей, двічі обмінюються одними і тими ж репліками: „*Это же возмутительно! – Все возмущаются*”. Після „мимовільного” повтору Айболіт-Єфремов наче оговтується, помічає помилку і промовляє: „*Это опять уже все сначала...*” Обмовка, яка трапилася з акторами під час зйомки (а подібне часто трапляється в театрі під час репетицій та вистав), в оголеному, театральному вигляді увійшла до стрічки.

Зазначимо також, що виконавці головних ролей – Єфремов-Айболіт і Биков-Бармалей – постали у стрічці не лише антагоністами. Їх протистояння прочитується також і як антагонізм естетичний. Олег Єфремов упродовж всієї своєї театральної і кінематографічної діяльності сприймався як вірний послідовник МХАТівської школи, непохитний апологет системи Станіславського, реаліст і „правдист”, а у період зйомки фільму його ім’я асоціювалося, передусім, зі створеним і очолюваним ним театром „Современник” з його загостреним почуттям сучасності, правдивості, сценічного реалізму. Биков же, навпаки, як ми уже зазначили, був несамовитим та пристрасним апологетом Вахтангівської школи. На метатеатральному рівні зіткнення Айболіта з Бармалеєм можна трактувати і як зіткнення двох театральних, естетичних систем. Одна з них буда канонізованою, тому й „позитивною”, друга – дещо підозрілою, маргінальною, тому й фактично „негативною” у офіційній та масовій рецепції.

Метатеатральність „Айболіта-66” в чистому, сказати б, абсолютному вигляді проявляється у сцені, коли персонажі кінофільму починають оспівувати саме кіномистецтво. Коли Айболіт усвідомлює, що декорації штучні, а мавпочки хворі насправді, трагіки й коміки починають будували море і корабель, співаючи: „*А если нету выхода, Волшебникам, волшебникам, А если нету выхода, Останется одно: Взять широкоформатное И самое волшебное, Да, самое волшебное Из всех искусств кино!*” Зауважимо, що в останніх рядках цієї метадраматичної пісеньки

міститься явне апелювання (якщо не відверта полеміка!) із розтиражованою, причому вирваною з контексту фразою Леніна „из всех искусств для нас важнейшим является кино”.

Художні, в тому числі й метадраматичні, експерименти стрічок Ролана Бикова завдячують великою мірою його сміливим на той час технічним експериментам з широкоформатним кіно. „Айболіт-66” знятий за системою „Варіекран”, розробленою в Науково-дослідному кінофотоінституті. Варіоекран являв собою систему, за якою розмір, розташування і формат зображення змінюється в залежності від сюжету в кадрі, а його застосування збільшувало занурення глядача у сюжет фільму. На той час існувало два основних кіноформати: „звичайний, з квадратною рамкою кадру, і широкоекранний – з витягнутою по горизонталі” [4]. Як зазначає кінознавець Олексій Васильєв, Биков „розтягнув і розірвав межі кадру, розгорнувши кіно в аудиторію. Протягом перших 17 хвилин Биков – що до нього було справою небаченою – змінює їх залежно від того, відбувається дія сцени в приміщенні чи на відкритому повітрі” [4]. Можна згадати епізод, коли за межу кадру прямо в зал починає хлюпати вода. Спершу вона стікає перед очима, немов натикаючись на скло, а потім починає заповнювати простір знизу, збоку, зверху екрана, поки на всю четверту стіну не розливається справжнісіньке море. Саме Ролан Биков був першим в історії кіно, хто почав застосовувати можливості „широкоформатного и самого волшебного из всех искусств кино”. Він різав гігантський екран до звичних розмірів кадру, здійснював чимало трюків (наприклад, Айболіт вішає на рамку кадру парасольку, і та висить).

Оскільки метадраматичність має неабиякий структуротвірний, зокрема жанротвірний, потенціал, цікаво звернутись до режисерських жанрових дефініцій фільмів із наявними метадраматичними прийомами. У своєму щоденнику Ролан Биков визначає „Айболіт-66” як „філософську клоунаду” [3, с. 222]. Там же він полемізує з Іриною Шиловою, автором книги про музичні фільми, щодо розгляду „Айболіта-66” в одному ряду з такими зразками, як „Карнавальна ніч” Е. Рязанова. Режисер наголошує, що в „Айболіті” „важна не музыка, потребовавшая-де театра, а новое усвоение кинематографом условного материала, которое

потребовало и музыки, столь свободно применяемо в театре” [3, с. 221]. Характерне визнання *театральної* природи музичного кіно. Це цілком кореспондує із жанровим визначенням „Айболіта-66”, яке фігурує у початкових титрах і також акцентує театральність стрічки: „*кинопредставление*”. У своєму есе про історію створення кінофільму Р. Биков торкається також проблеми жанрової природи, підкреслює, що у процесі роботи над кінотвором виникла

необходимость спаять в едином сплаве все появившиеся в картине жанры: театр, кино, оперу, пантомиму, балет, клоунаду и цирк. Объединяющим все звенья оказался композитор. Музыка Бориса Чайковского связала между собой самые разнообразные жанры в единый сплав музыкальной комедии, а точнее, в жанр, близкий к жанру „мюзикл” – распространенному жанру в мировом кинематографе. Но это не чистый „мюзикл”, каким мы привыкли его видеть. Наш „Айболит-66” – это кинопредставление об Айболите и Бармалее с танцами и песнями, выстрелами и музыкой, для детей и для взрослых [2].

Наскрізь метадраматичний характер носить також інший фільм Ролана Бикова „**Автомобіль, скрипка і собака Клякса**” (сценарій Алла Ахундова, 1974). З перших же кадрів у ньому артикульовано проблему умовності мистецтва, меж між реальністю і вигадкою. Перша пісня, яку виконує вісімка музикантів (О. Анофрієв, Р. Биков, Г. Віцин, З. Гердт, М. Гринько, М. Козаков, С. Мішулін, О. Смірнов) намагається відповісти на питання: „*А можно ли войти в экран из зрительного зала, А можно ли с экрана допрыгнуть прямо в зал?*” Причому у пісні презентовано варіанти відповіді на це естетичне питання, проте відповіді – негативні – дають не музиканти (не лише професійні, а „музиканти” у вищому, гофманівському сенсі), а обмежені філістери: „*Нельзя, нельзя, Нам тетенька знакомая сказала, А ей про то один знакомый дяденька сказал*”. Проте музиканти намагаються порушити заборону і спробують поєднати світ екрана (мистецтво) і світ глядацької зали (дійсність), про що водночас сором’язливо й впевнено декларують: „*А если мы вошли в экран из зрительного зала, И даже если слышали, что этого нельзя, Как говорят: лиха беда, лиха беда начало. Такое уж начало, вы простите нас, друзья*”. Але музиканти

порушують не лише заборону „тетеньки” і „дяденьки” як представників реальної, „філістерської” дійсності. Такою же мірою вони порушують заборону й самого мистецтва, зокрема й театрального (з його горезвісною четвертою стіною), і кінематографічного (з його естетичними обмеженнями).

Музиканти впродовж дії фільму легко й неодноразово перетворюються на різних персонажів. Наприклад, коли музикант (О. Смирнов) звертається до диригента („*Итак, маэстро*”), той на ходу перевдягається і поясняє: „*Я теперь не маэстро. Я – Леонид Ломакин*”. А виконавши разом з усім оркестром на пляжі лейтмотив стрічки, двоє із музикантів (Михайло Козаков і Олексій Смирнов) миттєво перетворюються на „добрих грузинів”, які готують шашлики (при цьому М. Козаков здирає вуса у справжнього грузина – „*одождите усики*”, на що той із презирством кидає: „*Артисти*”). Прикметно, що ця відверта театральність сусідить із яскравою метатеатральністю. Так, після відповіді „шашличника” Козакова про ціну виробу, молода жінка запитує у нього: „*А вы знаете, что вы очень похожи на артиста Козакова?*”

Яскравий метатеатральний діалог у фільмі ведуть Диригент і хлопчик Кузя. Продовжуючи тему, задану в увертюрі („А можно ли войти в экран...”), Диригент застерігає Кузю: „*Осторожно, ты свалишься с экрана – ты дошел до самого края*”. „А там что?” – запитує хлопчик. „*Там дальше ничего нет – там уже зрители*”, – пояснює Диригент. Те, що звалитися з екрана цілком можливо, демонстрували ще персонажі „Айболіта-66”. Характерне у вищенаведеному діалозі те, що „простір глядачів” є своєрідною порожнечою для світу фікціональних персонажів, для них „там далі” вже нічого немає.

Чи не найбільш поширеною формою прояву метатеатральності в дитячому кіно 1970–1980-х років є підкреслення „зробленості”, сконструйованості кінотвору, оголення первинної умовності мистецтва. Наприклад, на початку радянсько-румунсько-французької стрічки „**Мама**” (режисер Елізабета Бостан, сценарій Юрій Ентін, Васіліка Істрате, 1976) зображено робочий процес на кіностудії. Актори, які знімаються у фільмі, гримуються (або власноруч, або за допомогою гримерів), приміряють костюми (або їх деталі), готуються до кінозйомок у павільйоні. Ця підготовка

займає три з половиною хвилини екранного часу, на фоні титрів фільму. І хоча у фіналі відсутня зворотна сцена „розгримування”, тон заданий до кінця. Яскравим прикладом може слугувати те, що наприкінці, після поразки та розкаяння Вовка (Михайло Боярський), він уже співає разом із Козою (Людмила Гурченко) та її дітьми пісню „Мама”, і співає не як негативний персонаж, який упродовж фільму кілька разів співав „Маму”, аби проникнути до козенят, а як сам актор Боярський. Так момент внутрішнього „амовикриття” антигероя відбувається очужено, без зовнішніх ефектів, без змивання гриму.

На перший погляд, протилежний, „зворотний” метатеатральний прийом застосовано у дитячій стрічці **„Новорічні пригоди Маші та Віті”** (Ленфільм, реж. Ігор Усов, Геннадій Казанський, сценарій Павло Фінн, 1975). Наприкінці її казкові персонажі – як позитивні (Дід Мороз, Снігуронька, Пічка, Яблуня, Лісовичок), так і негативні (Коцій, Баба Яга, Лісовик, Кіт Матвій), навпаки, постають у вигляді акторів без гриму та по черзі вітають глядачів фільму з Новим роком. Проте функція його аналогічна зображенню гримування акторів у „Мамі”. Різниця – лише у композиційному вирішенні дієлюзіонізації видовища: на початку та наприкінці стрічки відповідно.

Метатеатральність новорічної стрічки поширилась і на атмосферу театрального капустника, що пронизує стосунки між дійовими особами, насамперед негативного плану. Це помітно у сценах репетицій вокально-інструментального ансамблю „Дикі гітари” з його внутрішніми творчими розбіжностями, що миттєво трансформуються у персональні сварки та бійки (Баба Яга – В. Кособуцька, Леший – Г. Штіль, Кіт Матвій – М. Боярський). Показово, що Кіт Матвій – єдиний, хто звертається упродовж фільму до Кощея „дядя”, тоді як виконавець ролі останнього Микола Боярський справді є дядечком Михайла Боярського.

Подібний до метатеатралізації у „Новорічних пригодах Маші та Віті” прийом знаходимо й у фільмі **„Пригоди Буратіно”** (режисер Леонід Нечаєв, сценарій Інна Веткіна, Білорусьфільм, 1975). Під час фінальної пісні про Буратіно, яка виконується на сцені того самого театру, що знаходився за потаємними дверцятами у комірці Карло, показано не лише виконання пісні персонажами на

сцені, але й самих театральних глядачів, що знаходяться у залі. І серед цих юних глядачів час від часу крупним планом вихоплюються обличчя дітей – акторів „Пригод Буратіно”, що грали Арлекіна (Григорій Світлорусов), П’єро (Роман Столкарц), Артемона (Томас Аугустінас), Мальвіну (Тетяна Проценко) та самого Буратіно (Дмитро Йосифов).

Метадраматизація в історії театального мистецтва репрезентує дію у формі сну, ілюзорної дійсності, візії, мрії тощо. Подібні форми метатеатралізації знає й дитяче кіно. Метафору „життя це сон”, наприклад, реалізовано у двох стрічках, знятих у різні часи за однією дитячою п’єсою Сергія Михалкова „Сміх та сльози”. Рамочну композицію мають стрічка Олександра Роу „**Нові пригоди Кота в чоботях**” (сценарій С. Михалков. Кіностудія імені Горького, 1958) та її ближчий до літературного джерела римейк „**Веселе сновидіння, або Сміх і сльози**” (сценарій Арнольд Віталь, режисер Ігор Усов, Ленфільм, 1976). Герої обох стрічок – дівчинка Люба та хлопчик Андрійко під час хвороби засинають і зі звичного „радянського хронотопу” провалюються до „казкового”. Вони потрапляють до країни ігор, мешканцями якої є шахи та карти: король Уніліо, принц Чихалья, піковий валет міністр Кривелло, хрестова статс-дама Двудіче тощо). Природно, наприкінці стрічки сон розсіюється, і герої повертаються до звичного ідилічного хронотопу (Андрійка, наприклад, очікує матч з Анатолієм Карповим).

Пізніша кіноверсія І. Усова містить більше проявів відвертої метатеатральності. Наприклад, мага Універ грає популярний у 1970-ті роки клоун Олег Попов. Наблизившись до нього, Андрійко ділиться своїм сумнівом із принцом Чихалья (він же – дівчинка Люба): „*Это же Олег Попов!*” Та заперечує: „*Да какой Олег Попов! Это же маг Универ. Он только похож на Олега Попова*”. Цей епізод стилістично нагадує згадану сцену з „актором Козаковим” у биковському „Автомобілі”. Бере участь у фільмі також популярний спортивний коментатор Микола Озеров, який, по суті, грає тут роль камео – він веде репортаж із шахового королівства. Наявна у „Веселому сновидінні” й своєрідна автоінтертекстуальність: Андрійко виконує у понурому королівстві

сліз веселу бадьюру пісню про дядю Стюпу авторства того ж Сергія Михалкова.

Ексцентрична дитяча кінокомедія „**Нові пригоди капітана Врунгеля**” (сценарій Олександр Хмелік, режисер Геннадій Васильєв, Ялтинський філіал Кіностудії імені Горького, 1978) за своєю структурою також метатеатральна. Вона побудована у формі мрії. Її герой, учень 6-го класу Вася Лопотухін, під час уроку англійської мови, на якому учням задають написати твір про літні канікули, починає мріяти про те, як би провів їх зі знаменитим капітаном Врунгелем із відомої книги Андрія Некрасова. Персонажі вписані у новий, більш сучасний шар – радянську дійсність кінця 1970-х років. Через те, як і більшість фільмів з метадраматичними художніми засобами, „Нові пригоди капітана Врунгеля” у жанровому відношенні близькі до римейку.

Музичний фільм „**Канікули Петрова і Васечкіна, звичайні та незвичні**” (друга частина кінодилогії, сценарій та постановка Володимира Алєнікова, сценарій Одеська кіностудія, 1984) побудовано як типову метадраму. Діти взялися до постановки „Ревізора” Гоголя, проте вони вважають цю комедію несучасною. Тоді вчителька пропонує осучаснити її й перенести дію у піонерський табір, а замість ревізора очікується прибуття хулігана. Якщо перша серія „Канікул” римейкує гоголівський сюжет (вона має назву „Хуліган”. Почти по Гоголю”), то в другій серії обіграно роман Сервантеса „Дон-Кіхот” (її назва – „Рыцарь”): Петя Васечкін стає Дон-Кіхотом, а Маша Старцева – Дульсінеєю Тобоською.

Серед проявів різних форм метатеатральності в дитячому кіно можна віднайти також ознаки *метаперсонажності*. Цю категорію ми термінологічно обґрунтували у 2015 р. і присвятили їй декілька розвідок [5; 6; 7, с. 187–201]. Драматургічний матеріал ХХ–ХХІ ст., зорієнтований на метатеатр, знає цілий ряд випадків, коли дійові особи п’єси усвідомлюють себе не живими людьми із плоті й крові, а саме *персонажами* драматичного твору, що розгортається. Аналогічно тому, як метатеатром, починаючи зі згаданої книги Л. Абея, іменують театр, який „знає”, що він – театр, і не приховує цього від глядача, подібний тип персонажа, який також „знає”, що він – персонаж, цілком доцільно називати метаперсонажем.

Чи не першим в історії драми й водночас класичним прикладом цього є п'єса Л. Піранделло „Шість персонажів у пошуках автора”. У ній зображено театральну репетицію, під час якої на сцені з'являються шість персонажів на чолі з Батьком, котрий пояснює, що вони прийшли в театр у пошуках автора. Вони пропонують Директорові театру стати його новою п'єсою: „*автор, який дав нам життя, потім передумав чи не зміг возвести нас у ранг мистецтва...*” [13, с. 357], але персонажі (Батько, Мати, Пасербиця, Син, Хлопчик, Дівчина) хочуть жити, „*Драма полягає в нас; ми самі – драма, і ми згораємо від нетерпіння представити її так, як нам підказують пристрасті, що бушують в нас!*” [13, с. 358], – каже Батько Директору. Метаперсонажі Піранделлової п'єси хочуть бути втіленими, як втілюються на сцені персонажі тої п'єси, що її репетирують актори. Далі на сцені самими шістьома персонажами розігруються історії з їхнього життя.

Ще більш відверта метаперсонажність притаманна постмодерністській драмі, наприклад п'єсі Ельфріди Єлінек „Що трапилось після того як Нора залишила чоловіка, або Стовпи суспільства”. Нора Єлінек на самому початку п'єси заявляє: „*Я – Нора з однойменної п'єси Ібсена*” [9, с. 7]. Вона ж неодноразово апелює до подій „Лялькового дому” („*Я повинна була покинути свій будинок, щоб стати людиною*”; „*Які чудові дитячі свята ми влаштували!*”; „*Я могла б завтра станцювати тарантелу. Мене навчив цього мій чоловік*” і т. п.). Прикметно, що й інші персонажі п'єси (а серед них є також герої драми Ібсена: Торвальд Хельмер, Кrogстад, фрау Лінда) сприймають Нору як частину художньої реальності іншого тексту:

Вейганг. Як тебе звать?

Нора. Нора.

Вейганг. Як головну героїню у п'єсі Ібсена? [9, с. 31].

Консул Вейганг перебирає на себе функції Хельмера, називаючи Нору то „моєю маленькою дівчинкою”, то „жайворонком”, то „легковажним чижиком”. Він стає специфічним дублером (симулятором) чоловіка ібсенівської Нори. Його метаперсонажність, як і метатеатральність усієї п'єси Єлінек,

полягає і в тому, що він співвідноситься з консулом Берником з іншої п'єси Ібсена – „Стовпи суспільства” (це артикульовано і в другій частині заголовка). При цьому остання також згадана самим Вейгангом: „Справа стосується залізничної гілки, як у п'єсі”. Як бачимо, персонажі метадрами Е. Єлінек повною мірою позиціонують себе як персонажі п'єс і також можуть бути віднесені до категорії метаперсонажів.

Поряд із метаперсонажним типом, який зустрічається у вищезазначених п'єсах Л. Піранделло, Ж. Ануя, Е. Єлінек і який умовно можна назвати „саморефлектуючим” (таким, що усвідомлює себе) метаперсонажем, у метадраматичних творах досить часто можна спостерігати два інших типи метаперсонажа, які можна назвати „театральним” („професійним”) і „ритуальним”. До першого належать актори та інші люди театру (драматурги, режисери тощо), зображені в процесі театральної гри, репетиції, вистави („Критик, або Репетиція однієї трагедії” Р. Б. Шерідана, „Кіт у чоботях” Л. Тіка, „Зелений папуга” А. Шніцлера, „Перша п'єса Фанні” і „Шекс проти Шо” Б. Шоу, „Смерть доктора Фауста”, „Вихід актора”, „Три актора, одна драма” М. де Гельдерода, „Ми сьогодні імпровізуємо” Л. Піранделло, „Багрянний острів” М. Булгакова, „Коломба” Ж. Ануя, „Ендшпіль” С. Беккета, „Біографія” М. Фріша, „Розенкранц і Гільденстерн мертві” Т. Стоппарда, „Вбивство Гонзаго” Н. Йорданова, „Кароліна Нойбер” Н. Ромчевіча, „Счастливцев – Несчастливцев” Г. Горіна, „Смерть Фірса” В. Леванова, „Академія сміху” К. Мітані). До другого – дійові особи, які, не будучи професійними театралами, розігрують на сцені різного роду ритуали і церемоніали („Самурай, або Драма почуттів” А. Арто, „Покоївки” Ж. Жене, „Не боюсь Вірджинії Вульф” Е. Олбі, „Кладовище автомобілів” Ф. Аррабаля та ін.).

Можна стверджувати, що наявність у драмі метаперсонажа – конститутивна ознака її метатеатральності. Проте метадрама не обов'язково є гарантією трансформації персонажа на метаперсонажа. Водночас метадраматичність п'єси несе в собі жанротворчий потенціал. Вона, передусім, сприяє руйнації традиційного, „чистого” жанру: адже, наприклад, світ полярних жанрових категорій – трагічного і комічного – завдяки метатеатральності позбавляється жанрової заданості та

однозначності. Визначаючи „Антигону” як „трагедію”, Ж. Ануй, попри трагічний матеріал, апеляцію до античної традиції, метатекстуальні звернення персонажів до апології трагічного жанру тощо, атмосферою метадрами якраз знижує трагічне, домішує до нього елементи інших, зокрема протилежних жанрів. До того ж свідоме осучаснення античного матеріалу, яке і відбувається засобами метатеатральності, також позбавляє п’єси „бездомішкового” трагізму.

З іншого боку, метатеатральна рамка, завдяки якій віднаходить себе театральний пласт, пов’язаний із театральними репетиціями й виставами, існуванням театру як живого організму, життєвими – цілком реальними, а не декоративними драмами акторів, режисерів, драматургів, сприяє переключенню комедійного, несерйозного, легковажного, погано зробленого тексту, який грається, репетирується, обговорюється тощо, у більш високу, драматичну, а то й трагічну площину.

Персонажів фільмів Ролана Бикова можна кваліфікувати як метаперсонажів. Вони також усвідомлюють себе дійовими особами стрічки, а не живими людьми, артикулюють свою „штучність”, фікціональний характер. Наприклад, коли Бармалея у фіналі фільму починають перемагати сили добра, він намагається припинити кіногру: *„Всё-всё, конец фильма! Дальше без меня, дальше неинтересно! Ой! Руки ломают!”*. Вочевидь метаперсонажі й музиканти з „Автомобіля, скрипки і собаки Клякси” з їх рефлексіями щодо меж „екрана” і „глядацької зали” та постійними перевтіленнями у потрібних на певний момент сценічного сюжету дійових осіб, усвідомленням сконструйованості кінотексту. Мабуть, найяскравіший у цьому відношенні епізод, коли глухоніма бабуся Марія Федорівна (її грає Ролан Биков) під час потопу раптом спохватилася й почала говорити (*„С добрым утром”*). Вона намагається щось пояснити здивованому Кузі, але після невдалих і незграбних виправдань актора, що забув про німоту як „зерно ролі” (*„А я разве говорю?”*), вона пірнає у воду і на поверхні з’являється Биков, але уже в ролі Диригента. Той знаходить цьому „ляпу” естетичне і метатеатральне пояснення: *„Это неплохо, дорогой друг! Не пугайтесь, не волнуйтесь! Можно иногда перепутать роль. Потому что во время землетрясения бывают*

всякие вещи...” Потому знову над водою з’являється Биков у ролі Марії Федорівни і заплутується у своїй ролі, чи то пак, ролях ще більш провально: „Глухонемой я... ой... глухонемая”.

Різноманітні прояви метадраматичного, які ми віднайшли у витворах дитячого кіно 1960–1980-х років, безумовно, урізноманітнюють кінотекст, привносять яскраву ігрову стихію, створюють атмосферу театральності, карнавальності, святковості. Метадраматичність змушує дитячого і дорослого глядача замислитись і над естетичними проблемами, зокрема мистецькою умовністю, межами між мистецтвом („екраном”) і дійсністю („глядацьким залом”), їх розширенням і навіть руйнуванням. Зрештою, прийоми метадрами сприяють зближенню естетики кіно й театру.

Вивчення інтермедіальних вимірів метадраматичного мають неабиякі перспективи. Плідним був би аналіз метадраматичних засобів у дорослому кіно (зорієнтованому на театральну естетику) тих же років. Адже його палітра не менш багата: пригадаймо „Інтервенцію” Геннадія Полоки, „Іван Васильович змінює професію” Леоніда Гайдая, „Дванадцять стільців”, „Звичайне диво” або „Дім, який побудував Свіфт” Марка Захарова тощо. Цікаво було б дослідити й метадраматичні прийоми у західному кінематографі (наприклад, у фільмах Федеріко Фелліні, Акіри Куросави чи Пітера Грінуея). Безперечно, інтермедіальні виміри метатеатральності очікують своїх студій не лише у сфері кінематографу. Сподіваємось, що майбутні дослідження охоплять, наприклад, метадраматичне у цирку, оперному, телевізійному мистецтві, мультиплікації.

1. Айболит-66 [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%90%D0%B9%D0%B1%D0%BE%D0%BB%D0%B8%D1%82-66>.
2. Быков Р. Почему „Айболит-66”? [Электронный ресурс] / Р. Быков // Три кинокомедии. – Москва : Искусство, 1969. – Режим доступа : <https://fantlab.ru/article775>.
3. Быков Р. А. Я побит – начну сначала: Дневники / Р. А. Быков. – Москва : АСТ, Астрель, 2011. – 752 с.
4. Васильев А. Выставка ерунды. Ролан в „Мамочке” [Электронный ресурс] / А. Васильев. – Режим доступа : http://seance.ru/blog/esse/rolan_dolan/.

5. *Васильєв Е. М.* Метаперсонаж: попытка терминологического обоснования категории / Е. М. Васильев // Актуальні проблеми літературознавчої термінології : наук. зб. – Рівне : О. Зень, 2015. – С. 150–154.
6. *Васильєв Е. М.* Метаперсонаж в модернистской и постмодернистской драматургии / Е. М. Васильев // Проблемы модерна и постмодерна. – Санкт-Петербург : Петербург. XXI век, 2016. – Вып. VI. – С. 21–27.
7. *Васильєв Є. М.* Сучасна драматургія: жанрові трансформації, модифікації, новації : монографія / Є. М. Васильєв. – Луцьк : Твердиня, 2017. – 532 с.
8. *Вісич О. А.* Типологія метадрами в сучасному літературознавстві / О. А. Вісич // Актуальні проблеми літературознавчої термінології : наук. зб. / відп. ред. Є. М. Васильєв. – Рівне : О. Зень, 2017. – Вип. 2. – С. 165–169.
9. *Елинек Э.* Что случилось после того как Нора оставила мужа, или Столпы общества / Э. Елинек // Елинек Э. Болезнь, или Современные женщины. – Москва : АСТ: Астрель, 2009. – С. 5–106.
10. *Закалюжний Л. В.* Модифікації прийому „театр у театрі” в сучасній українській драмі: інтермедіальний аспект / Л. В. Закалюжний // Актуальні проблеми літературознавчої термінології : наук. зб. / відп. ред. Є. М. Васильєв. – Рівне : О. Зень, 2017. – Вип. 2. – С. 173–176.
11. *Ліпісівіцький М. Л.* Риси метадраматичності і метадрами як метавиду мистецтва у малих драматичних формах / М. Л. Ліпісівіцький // Актуальні проблеми літературознавчої термінології : наук. зб. / відп. ред. Є. М. Васильєв. – Рівне : О. Зень, 2017. – Вип. 2. – С. 169–173.
12. *Паві П.* Словник театру / П. Паві. – Львів : ЛНУ ім. Івана Франка, 2006. – 640 с.
13. *Піранделло Л.* Шесть персонажей в поисках автора / Л. Піранделло // Піранделло Л. Пьесы. – Москва : Искусство, 1960. – С. 345–410.
14. *Смагина С. А.* Театрализация кинематографа. Пути обновления киноязыка (на материале отечественных фильмов второй половины 1960-х–1980-х гг.) / С. А. Смагина. – Москва : ВГИК, 2014. – 134 с.
15. *Abel L.* Metatheatre: A new view of a dramatic form / Lionel Abel. – New York : Hill & Wang, 1963. – 161 p.
16. *Calderwood J.* Shakespearean Metadrama: The Argument of the Play in Titus Andronicus, Love's Labour's Lost, Romeo and Juliet, A Midsummer Night's Dream and Richard II / J. Calderwood. – Minneapolis : University of Minnesota Press, 1971. – 192 p.
17. *Hornby R.* Drama, Metadrama and Perception / R. Hornby. – London, Toronto : Associated University Presse, 1986. – 189 p.
18. *Schlueter J.* Metafictional Characters in Modern Drama / J. Schlueter. – New York : Columbia University Press, 1979. – 143 p.

19. *Swiontek S.* Le dialogue dramatique et le metathéâtre / S. Swiontek // *Zagadnienia Rodzajów Literackich.* – 1993. – 36. 1-2. – P. 18–30.
20. *Vieweg-Marks K.* Metadrama und englisches Gegenwartsdrama / K. Vieweg-Marks. – Frankfurt am Main : Lang Verlag, 1989. – 221 S.

ИНТЕРМЕДИАЛЬНЫЕ ИЗМЕРЕНИЯ МЕТАДРАМАТИЧНОСТИ: ДЕТСКИЙ КИНЕМАТОГРАФ 1960–1980-Х ГОДОВ

Евгений Михайлович Васильев

orcid.org/0000-0002-1407-2721

eugeneparadox1971@gmail.com

Доктор филологических наук, доцент

Кафедра германской филологии и зарубежной литературы

Житомирский государственный университет имени Ивана Франко

Ул. Большая Бердичевская, 40, 10008, г. Житомир, Украина

Аннотация. Сделана попытка применить распространенную концепцию метадреды и метатеатральности, разработанную Л. Абелем, Дж. Калдервудом, Дж. Шлютером, П. Хорнби, С. Свионтеком, К. Фивег-Маркс и др. по отношению к драматургии, к явлениям кинематографа. Затрагивается проблема театральности в киноэстетике и истории мирового кино. Материалом исследования служат произведения отечественного детского кинематографа 1960–1980-х годов, прежде всего картины Ролана Быкова („Семь нянек”, „Айболит-66”, „Автомобиль, скрипка и собака Клякса”). Анализируются различные проявления метатеатральности в кинофильмах „Мама”, „Приключения Буратино”, „Новые приключения капитана Врунгеля”, „Веселое сновидение, или Смех и слезы”, кинодиалогии о Петрове и Васечкине и др. Исследуются также явления метаперсонажности (персонаж, который осознает себя персонажем) в детских фильмах. Проявления метадраматического разнообразия кинотекст, привносят яркую игровую стихию, создают атмосферу театральности, карнавальности, праздничности. Метадраматичность заставляет зрителя задуматься над эстетическими проблемами, в частности, художественной условностью, границами между искусством („экраном”) и действительностью („зрительным залом”), их расширением и даже разрушением. Приемы метадреды способствуют сближению эстетики кино и театра.

Ключевые слова: метадреды, метатеатральность, интермедийность, кинематограф, детское кино, интертекстуальность, метаперсонаж.

INTERMEDIAL METADRAMATIC MEASUREMENTS: CHILDREN'S CINEMA OF 1960–1980'S

Eugene Vasyliiev

orcid.org/0000-0002-1407-2721

eugeneparadox1971@gmail.com

Department of Germanic philology and foreign literature

Zhytomyr Ivan Franko State University

V. Berdichivska str., 40, 10008, Zhytomyr, Ukraine

Abstract. The article attempts to apply the common concept of metadrama and metatheatricality, developed by L. Abel, J. Calderwood, J. Schlüter, P. Hornby, S. Sviontek, K. Vieweg-Marks, and others related to dramaturgy, to the phenomena of cinema. The problem of theatricality in cinema aesthetics and the history of world cinema is touched upon. The research material is the work of the national cinema for children of the 1960s–1980s, primarily Rolan Bykov's films (“Seven Nannies”, “Aibolit-66”, “Automobile, Violin and Blot the Dog”). Various manifestations of metatheatricality are analyzed in the films for children: “Mama” (“Rock'n'Roll Wolf»), “The Adventures of Buratino”, “New Adventures of Captain Vrungel”, “A Merry Dream, or Laughter and Tears”, film dilogy about Petrov and Vasechkin, etc. The phenomena of metacharacter (a character who is aware of himself as a character) in children's films are also explored. Characters of Rolan Bykov's films can be categorized as metacharacters: they also perceive themselves as actors, not human beings, articulate their “artificiality”, are aware of their fictional character. Manifestations of metadrama diversify film text, bring a bright game element, create an atmosphere of theatricality, carnival, festivity. Metadramatism makes the viewer think about aesthetic problems, in particular, artistic convention, the boundaries between art (“screen”) and reality (“audience”), their expansion and even destruction. Metadrama techniques contribute to the convergence of the aesthetics of cinema and theatre.

Key words: metadrama, metatheatricality, intermediality, cinematography, cinematography for children, intertextuality, metacharacter.

References

1. *Aibolit-66* [Aibolit-66]. Available at: <https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%90%D0%B9%D0%B1%D0%BE%D0%BB%D0%B8%D1%82-66> (accessed 17 November 2018). (in Russian).
2. Bykov R. *Pochemu “Aibolit-66”?* [Why is “Aibolit-66”?]. Available at: <https://fantlab.ru/article775> (accessed 17 November 2018). (in Russian).
3. Bykov R. A. *Ia pobit – nachnu snachala* [I am beaten – I'll start over]. Moscow, 2011, 752 p. (in Russian).

4. Vasiliev A. *Vystavka erundy* [The Exhibition of Nonsense]. Available at: http://seance.ru/blog/esse/rolan_dolan/ (accessed 17 November 2018). (in Russian).
5. Vasyliiev E. M. Metapersonazh: popytka terminologicheskogo obosnovaniia kategorii [Metacharacter: An attempt of establishing the terminological category]. *Aktual'ni problemy literaturoznavchoi terminolohii*. Rivne, 2015, pp. 150–154. (in Russian).
6. Vasyliiev E. M. Metapersonazh v modernistskoi i postmodernistskoi dramaturgii. [Metacharacter in modern and postmodern drama]. *Problemy moderna i postmoderna*. Saint-Petersburg, 2016, no. VI, pp. 21–27. (in Russian).
7. Vasyliiev E. M. *Suchasna dramaturhiia: zhanrovi transformatsii, modyfikatsii, novatsii* [Contemporary drama: genre transformations, modifications, innovations]. Lutsk, 2017, 532 p. (in Ukrainian).
8. Visych O. A. Typolohiia metadramy v suchasnomu literaturoznavstvi [The typology of metadrama in contemporary literary criticism] *Aktual'ni problemy literaturoznavchoi terminolohii*. Rivne, 2017, no. 2, pp. 165–169. (in Ukrainian).
9. Jelinek E. Chto sluchilos' posle togo kak Nora ostavila muzha, ili Stolpy obshchestva [What happened after Nora left her husband, or the Pillars of society]. In: Jelinek E. *Bolezn', ili Sovremennye zhenshchiny*. Moscow, 2009, pp. 5–106. (in Russian).
10. Zakaliuzhnyi L. V. Modyfikatsii pryiomu “teatr u teatri” v suchasniï ukraïns'kii dramy: intermedial'nyi aspect [Modifications of “the play-within-the-play” technique in contemporary Ukrainian drama: intermedial aspect]. *Aktual'ni problemy literaturoznavchoi terminolohii*. Rivne, 2017, no. 2, pp. 173–176. (in Ukrainian).
11. Lipisivitsky M. L. Rysy metadramatychnosti i metadramy iak metavydu mystetstva u malykh dramatychnykh formakh [Features of metadramatics and metadrama in short forms of drama]. *Aktual'ni problemy literaturoznavchoi terminolohii*. Rivne, 2017, no. 2, pp. 169–173. (in Ukrainian).
12. Pavis P. *Slovyk teatru* [Theatre Dictionary]. Lviv, 2006, 640 p. (in Ukrainian).
13. Pirandello L. Shest' personazhei v poiskakh avtora [Six Characters in Search of an Author]. In: Pirandello L. *P'esy*. Moscow, 1960, pp. 345–410 (in Russian).
14. Smagina S. A. *Teatralizatsiia kinematografa* [Theatricalization of cinema]. Moscow, 2014, 134 p. (in Russian).
15. Abel L. *Metatheatre: A new view of a dramatic form*. New York, 1963, 161 p.

16. Calderwood J. *Shakespearean Metadrama: The Argument of the Play in Titus Andronicus, Love's Labour's Lost, Romeo and Juliet, A Midsummer Night's Dream and Richard II*. Minneapolis, 1971, 192 p.
17. Hornby R. *Drama, Metadrama and Perception*. London, Toronto, 1986, 189 p.
18. Schlueter J. *Metafictional Characters in Modern Drama*. New York, 1979, 143 p.
19. Swiontek S. Le dialogue dramatique et le metathéâtre. *Zagadnienia Rodzajów Literackich*. 1993, 36. 1-2, p. 18–30.
20. Vieweg-Marks K. *Metadrama und englisches Gegenwartsdrama*. Frankfurt am Main, 1989, 221 S.

Suggested citation

Vasyliiev E. Intermedial'ni vymiry metadramatychnosti: dytiachyi kinematohraf 1960–1980-kh rokiv [Intermedial Metadramatic Measurements: Children's Cinema of 1960–1980's]. *Pytannia literaturoznavstva*, 2018, no. 98, pp. 229–252. (in Ukrainian). doi: 10.31861/pytlit2018.98.229.

Стаття надійшла до редакції 17.11.2018 р.
Стаття прийнята до друку 30.11.2018 р.