

Л. Л. Корнєєва

КРОС-ОПУСНИЙ ХУДОЖНІЙ СВІТ ЯК ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧИЙ ТА МИСТЕЦТВОЗНАВЧИЙ АНАЛОГ МЕДІАФРАНШИЗИ

В історії культури завжди були більш чи менш поширені специфічні взаємодії між окремими художніми артефактами і навіть видами мистецтв, коли, наприклад, на основі відомого літературного твору створювався драматичний спектакль або писалось оперне лібрето. Художники та скульптори також часто зверталися до образів відомих літературних героїв, розширюючи тим самим коло і спосіб їх існування. З ХХ століття масовою стала екранізація літературних творів. Мережева епоха принесла нові тенденції й неможливі раніше практики. Ознакою нашого часу є не тільки зниження порогу доступу до творчості, але й найширші можливості оприлюднення її результатів, наслідком чого є, серед іншого, феномен «нового фольклору», масової аматорської мережевої літератури, фанфікшн.

У даній публікації увага звертається насамперед на значну поширеність в сучасній культурі мобільних тематично-образних художніх систем, – тобто практики, коли на основі якогось базового (часто класичного) тексту та його сюжету створюються твори інших авторів. Така активізація міжтекстових взаємодій у мистецтві (у тому числі взаємодій міжвидових) потребує не тільки свого теоретичного осмислення, але іноді й оновлення дослідницьких стратегій та розширення термінологічної системи.

У юридично-економічній сфері ця характерна для сучасної культури підвищена мобільність тематично-образних систем, художніх світів призвела до появи медіафраншизи. Під медіафраншизою мається на увазі інтелектуальна власність на персонажів, художній світ та торгову марку художнього твору в цілому. Ситуація медіафраншизи виникає саме тоді, коли художній світ якогось відомого твору в цілому, або його окремі складові використовуються у іншому творі іншого виду мистецтва й іншого автора (авторів). Таке часто стається коли, наприклад, екранізується літературний твір, або за книгою чи фільмом створюється відеогра, тобто при переході сюжету з форми одного виду мистецтва у якусь іншу форму. Під дію медіафраншизи часто потрапляють й такі явища як приквел, мідквел, сиквел.

Втім, використання відомого сюжету, і, відповідно, вже створеного художнього світу далеко не завжди потрапляє під дію медіафраншизи. Ситуація медіафраншизи виникає тільки відносно такого твору, на який розповсюджуються авторські права. Тобто медіафраншиза є частковим і, до того ж, до певної міри юридично-економічним поняттям. Поширена ж експлуатація сюжетів і художніх світів відомих творів, у тому числі й таких, на які вже відсутні авторські права, потребує свого самостійного літературознавчого теоретичного осмислення та термінологічного означення. З цією метою автором публікації буде запропоновано термін «крос-опусний художній світ». Звернення ж до феномену медіафраншизи викликано прагненням апелювати до вже наявної практики тлумачення поняття «художній світ» без опертя на авторство.

Отже, одним з базових понять медіафраншизи є «художній світ» твору. Як відомо, термін «художній світ» доволі широко використовується також в сучасному літературознавстві. В тій чи іншій мірі синонімічними до нього є поняття «поетичний світ», «внутрішній світ» «образний світ» та деякі інші. Як категорія, що визначає своєрідність художнього твору, художній світ поступово усвідомлюється принаймні з епохи Ренесансу. До її формування доклали зусиль Ф. Сідні, Дж. Паттенхем, В. фон Гумбольдт, Г. В. Гегель, а також О. О. Потебня, М. М. Бахтин, А. Ф. Лосєв, Д. Ліхачов, Ю. Лотман, С. Бочаров, М. Гіршман, О. Жолковський, М. Гаспаров і багато інших. Серед робіт українських літературознавців останнього часу слід згадати дослідження Є. М. Чорноіваненко [4], Я. П. Кравченко [3], Н. Черткової [5; 6], М. Б. Домбровського [2, 30–63].

Втім, поза тривалою історією становлення й доволі широкою представленістю категорії «художній світ» у сучасному літературознавстві, її повна наукова інституалізація відбулась порівняно недавно. Як зазначає М. Домбровський «...у літературознавчих словниках і енциклопедіях відповідні статті почали з'являтися лише з кінця 1990-х років. Те саме стосується й «художнього світу» як самостійної літературознавчої проблеми: в академічних підручниках відповідні розділи з'являються теж не раніше, ніж кінець 1990-х» [2, 30]. Поза усією авторською варіативністю розуміння поняття, дослідники здебільше сходяться у тому, що категорія «художній світ» стосується внутрішнього, змістовного плану окремого літературного твору або творчості окремого автора, їх існування як системного, цілісного художнього організму, автономного відносно зовнішнього реального світу.

У традиційному контексті використання поняття «художній світ» значущим є зауваження М. М. Бахтіна: «Автор – носій напружено-активної єдності завершеного цілого, цілого героя та

цілого твору, трансгредієнтного кожному окремому моменту його. (...) Автор не тільки бачить і знає все те, що бачить і знає кожен герой окремо і всі герої разом, але і більше за них, причому він бачить і знає щось таке, що їм є принципово недоступним, і в цьому завжди визначеному і стійкому надлишку бачення та знання автора по відношенню до кожного героя і знаходимо всі моменти завершення цілого – як героїв, так і спільного співбуття їхнього життя, тобто цілого твору» [1, 14]. Дійсно, у традиційному його розумінні художній світ, як світ окремого літературного тексту, центрується саме автором, який є фактично суб'єктом свого твору.

Безумовно, інтерпретація художнього світу у юридично-економічній практиці медіафраншизи вступає в протиріччя зі звичним мистецтвознавчим та літературознавчим його розумінням. Загальновідомим є положення, що з досконалого художнього організму не можна виключити жодної деталі не порушивши тим його художньо-естетичну цілісність, досконалість форми й повноту ідеї. Визнаним є і те, що чим досконалішим є художній твір, тим важче передати його зміст засобами іншого мистецтва. Проте, будь-які бажані й визнані за такі ідеали завжди поступаються життєвій практиці, у тому числі й художній. І ця реальна практика показує, що медіафраншиза, з її відмінним від прийнятого у літературознавстві розумінням художнього світу, показує нам лише вершечок айсбергу характерного для сучасності процесу, який можна назвати «розмиванням авторства» або послабленням авторських позицій.

Процес цей готувався здалеку і з декількох напрямків. Один з них, суто теоретичний, був започаткований підвищенням уваги до інтерпретації твору, закладеним ще герменевтичним колом Ф. Шлеєрмахера та В. Дільтея й реалізованим П. Рікером, М. Гайдегером, Г. Г. Гадамером. Твір розуміється герменевтикою як не тільки те, що створено автором, але як те, що інтерпретовано. Структурно-семіотичний підхід, об'єктивуючи комунікативні системи, продовжив своєрідне витіснення авторства на периферію. Логічним завершенням цього руху можна вважати постструктуралізм та ідеї, що викладені у роботах Р. Барта («Смерть автора», 1967) та М. Фуко («Що таке автор?», 1969).

Другою, вже практичною тенденцією, що поступово вела до можливості послаблення авторських позицій, була своєрідна «демократизація» відносин між художником і реципієнтом художньої творчості. Колишні повні права автора над долею його героїв і створеного ним художнього світу та пізніше авангардне художницьке «Я так бачу!», цілком логічно завершилися постмодерністичним сподіванням на розуміння та концептуалістичною творчою співпрацею реципієнта з автором.

Нарешті, важливою третьою передумовою процесу послаблення авторських позицій став технологічний та соціальний розвиток культури. Серед взаємозумовлених наслідків цього розвитку слід ще раз згадати масовий доступ до творчості (принаймні, аматорської), активізацію міжвидових взаємодій у мистецтві, десакаралізацію мистецьких практик, труднощі із забезпеченням авторських прав у мережевому світі. Власне, практика медіафраншизи і є відгуком на цю ситуацію. Втім, у контексті даної публікації сама медіафраншиза, повторюючись, є лише зачіпкою, приводом подивитись на категорію «художній світ» у її «медіафраншизному» розумінні як не центрованого автором художнього світу.

Медіафраншиза укладається щодо творів, на які поширюються авторські права, тобто застосовується тільки до ще відносно нових художніх опусів. Це цілком логічно, оскільки медіафраншиза є юридично-економічною формою регулювання творчої діяльності. А втім, практика міжвидових мистецьких взаємодій (зокрема, екранізацій літературних творів), практика створення як професійних, так і аматорських приквелів, мідквелів, сиквелів є значно ширшою і набагато частіше стосується класичних художніх текстів, на які вже не розповсюджуються авторські права. Тобто ми часто стикаємось з ситуацією, коли між певним початковим текстом та похідними від нього творами виникають взаємовідносини, які хоча й не відповідають юридичним умовам медіафраншизи, дуже подібні до неї свого роду «міграцією» художнього світу і його героїв. Виникає потреба термінологічного означення такого специфічного мігруючого й варіативного за формою художнього світу. На мою думку, у цій ситуації можливим є застосування терміну «крос-опусний художній світ».

Отже, термін «крос-опусний художній світ» пропонується застосовувати для позначення того особливого мобільного й варіативного художнього світу, який утворюється на перетині первинного базового тексту та похідних від нього вторинних художніх текстів. Лексема «крос» (від англ. cross – хрест, перехрестя, схрещення, перетин) широко використовується в наукових дволексемних термінах саме в значенні перетину як поєднання. Термін «опус» (від лат. opus – робота, твір) – традиційно використовується для позначення художнього або наукового твору. Формально-граматично термін «крос-опусний» утворюється за аналогією з такими термінами як «крос-культурний», «крос-факторний» та іншими подібними. Вочевидь, варто сказати, що крос-

опусний художній світ є семантичним антонімом до терміну «кросовер», – такого артефакту, в якому поєднуються персонажі та/або локації різних творів, або відбувається змішування двох різних художніх стилів (в останньому сенсі використовується частіше в сучасній музичній індустрії). Антонімія, уточню, утворюється в результаті того, що в одному випадку мова йде про єдиний базовий сюжет, що використовується в різних творах (крос-опусний художній світ), в іншому ж, навпаки, відбувається поєднання багатьох сюжетів в одному творі (кросовер). Можливо, здасться зайвим застереження, що художній світ на основі кросс-опусних зв'язків сам по собі не є гіпертекстом. Адже єдине ціле тут утворюється не характерними для гіпертексту перехресними посиланнями, а принципово іншим, скоріше варіативним чином. Втім, це питання потребує окремого уважного дослідження, яке б вийшло за тему даної публікації. Не стосується кросс-опусного художнього світу і проблема резонантності (В. М. Топоров) як особливої форми прояву інтертекстуальності.

Звісно, запропонований мною термін «крос-опусний художній світ» в жодному разі не призначений замінити чи потіснити традиційну літературознавчу категорію художнього світу. Ще раз підкреслю, що він пропонується для означення тих прикладів і ситуацій, які не входять у традиційні межі застосування літературознавчого терміну «художній світ», але є подібними до використання цього словосполучення як термінологічного у медіафраншизі.

Прийняття крос-опусного художнього світу як літературознавчого поняття і терміну забезпечує нові можливі ракурси досліджень. Так, наприклад, в межах проблематики крос-опусного художнього світу може бути проаналізоване сприйняття масовим реципієнтом базового елітарного тексту. Адже у вторинних, похідних творах і буде, вочевидь, представлений цей масовий рівень сприйняття і розуміння. Такі спостереження можуть дати підстави для певної корекції літературознавчої інтерпретації первинного, базового твору.

За повнотою чи вибірковістю відтворення базового змісту у похідних вторинних опусах можна також простежувати актуальність тих чи інших викладених класиками літератури ідей у сучасній культурі. Вочевидь, за тенденціями варіативності вторинних текстів можна зареєструвати характерні для часу соціологічні тенденції, які можуть стосуватись, наприклад, гендерної проблематики. Що, знову ж таки, може надати матеріал для доповнення, корекції, «осучаснення» інтерпретації класичного тексту.

Цікавим в багатьох випадках може стати і дослідження формально-стилістичних варіацій в межах окремого крос-опусного художнього світу.

У будь-якому разі, термін «крос-опусний художній світ» видається таким, що може відтворювати певну реальність сучасних творчих (у тому числі, літературних) практик і тому заслуговувати на увагу та подальше наповнення змістом.

Список використаних джерел

1. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. – М. : Искусство. – 1979. – 424 с.
2. Домбровський М.Б. Структура образного світу (на матеріалі елегій Тібулла): дис. ... канд. філол. наук: спец. 10.01.06 : «теорія літератури» / М. М. Домбровський. – Львів, 2014. – 210 с. – С. 30–63.
3. Кравченко Я. П. К истории становления категории «художественный мир» в литературоведческом дискурсе // Вісник Запорізького національного університету: Збірник наукових статей. Філологічні науки. – № 1, 2008. – Запоріжжя: Запорізький національний університет. – 236 с. – С. 109–114.
4. Черноиваненко Е. М. Литературный процесс в историко-культурном контексте. Развитие и смена типов литературы и художественного сознания в русской словесности XI–XX вв. – Одесса: Маяк, 1997. – 712 с.
5. Черткова Н. «В уме своем я создал мир иной»: поэтический мир как литературоведческая проблема. Статья первая / Н. Черткова // Південний архів. Сер.: Філологічні науки. – 2010. – Вип. 48. – С. 20–27.
6. Черткова Н. «В уме своем я создал мир иной»: поэтический мир как литературоведческая проблема. Статья вторая / Н. Черткова // Південний архів. Сер.: Філологічні науки. – 2010. – Вип. 49. – С. 10–16.

Анотація. Категорія художнього світу розглядається крізь призму сучасних творчих практик. Звертається увага на специфіку застосування терміну «художній світ» у контексті феномену медіафраншизи. Для означення художнього світу, який утворюється сукупністю основного первинного тексту та низки похідних від нього, вторинних творів пропонується термін «крос-опусний художній світ». З'ясовуються можливі ракурси та перспективи досліджень крос-опусного художнього світу.

Ключові слова: художній світ, авторство, медіафраншиза, масова література, аматорська творчість.

Summary. *The traditional literary category «artistic world» is considered on practices of the contemporary art. The author draws attention to the specifics of understanding the term «artistic world» in the context of such a phenomenon as media franchise. In the traditional sense, the artistic world is inseparable from the author, but in a media franchise, it can be alienated from the author. The author of the article draws attention to the fact that media franchise concerns only copyrights. In fact, the situation of alienation of the artistic world from its author in modern artistic practice is much wider.*

We encounter many situations when new works of art are created on the basis of famous literary texts.

To denote the alienated from the first author, the migrating artistic world the article suggests the term «cross-opus (by Latin: work, composition) artistic world». The cross-opus artistic world is a semantic antonym to the term «crossover». Antonymy is formed as a result of the fact that in one case there is a single plot used in different works, in the second case, on the contrary, in one work several stories are combined.

The author of the article points out three directions for preparing the possibility of alienating the artistic world from the author. The first of these is the strengthening of the theoretical interest in interpreting the text and pushing the author back to the periphery of the research focus. The second is the gradual balancing of the positions and creative complicity of the author and recipient of the work of art. And, finally, the technological development of culture, which provided an opportunity for secondary in nature mass artistic creativity.

Through the prism of the cross-opus artistic world, there is a possible studies of how modern mass artistic consciousness perceives elite classical texts are promising. Also, a cross-opus art world can help determine the relevance of the ideas of primary texts for the modern reader. Finally, the features of the cross-opus artistic world can allow us to determine the social trends of modern culture.

Key words: artistic world, authorship, media franchise, mass literature, amateur art.

Отримано: 25 липня 2017 р.

УДК 82.091:821.161.2/.161.1''19''

В. В. Коротєєва

ОБРАЗНІ РЕПРЕЗЕНТАЦІЇ МІФОЛОГЕМИ ЗЕМЛІ У ЛІРИЦІ АРСЕНІЯ ТАРКОВСЬКОГО ТА ВАСИЛЯ СТУСА

Декодування міфопоетичних структур дає ключ до розуміння авторського міфомислення, дозволяє окреслити специфічні риси концепції буття, втіленої у поетичному доробку митця. Аналіз форм міфологем першостихій в цілому, й міфологеми землі зокрема, у поетичних текстах сприяє уточненню як загальної картини світу, створеної Арсенієм Тарковським та Василем Стусом, так і трактування окремих мотивів їх поезій.

Авторами різновекторних досліджень із міфопоетики лірики Арсенія Тарковського є такі науковці, як Ж. Баратинська, С. Кекова, Т. Суханова, Н. Резніченко. Міфопоетика лірики Василя Стуса також ставала предметом літературознавчих досліджень, системно розробкою цього питання займалась С. Саковець. Однак на певні особливості прояву міфопоетичного коду у творчому доробку автора вказували також Г. Колодкевич, І. Онікієнко, О. Росінська, Г. Савчук та ін.

Мета нашої статті – дослідити на типологічному рівні специфіку образної реалізації міфологеми землі у ліриці Арсенія Тарковського та Василя Стуса.

Саме елементами «стихійної» образності – міфологем води, вогню, землі та повітря – створюється горизонтальна (вода-вогонь) та вертикальна (земля-небо (повітря)) вісі координат міфопоетичної картини світу у ліриці Арсенія Тарковського та Василя Стуса. Дослідниця С. Кекова відзначає: «Художественное пространство в поэтическом мире Тарковского как бы вытянуто по вертикали, и во многих стихах понятия земли и неба присутствуют одновременно, обозначая некие границы, пределы существования человека и мира» [3, 32]. Разом з тим топоси землі та неба вивіщуються, на думку дослідниці, до рівня домінантних категорій, які є ключем до розуміння глибинних основ поетичного світу Арсенія Тарковського. У повній мірі ці слова характеризують і художній простір лірики Василя Стуса.