

Легеза Сергій / Legeza Sergij,
Дніпровський національний університет імені
Олеся Гончара / Dniprowski Uniwersytet Narodowy
im. Olesja Honczara

e-mail: slegesa@gmail.com

ORCID: 0000-0003-3767-5848

<https://doi.org/10.34768/w7qf-3p53>

Nr: 4 (2022)

ISSN (on line) 2658-154X



(Re)конструюючи минуле: популярна культура як ідеологічна зброя
(Re)constructing the past: popular culture as an ideological weapon

Abstract

The article explores the peculiarities of the correlation between popular culture and society in the space of ideologies: both on the level of social daily occurrence and on the level of the dynamic of reflecting these ideologies in narratives and genre clichés of popular culture.

In particular, the paper deals with how popular culture utilizes historical material. For instance, history gains specific significance for the speculative fiction genre. The real history transformation becomes a foundation for critical analytics of the current state of affairs, while history itself mirrors modernity. Exploring Ukrainian texts, the author of the article argues that alternative history (for the 1990s-2000s) was a platform for constructing metaphors of the sense of cultural incoherence after going beyond the unified cultural and ideological Soviet space. Further, the development of the alternative history genre in Ukraine has been connected with the formation of historical memory. At the same time, texts about “*popadancy*” have been dominating in Russian-language science fiction in the last two decades. The transformation of this area developed from dealing with psychological issues of “a small person in the atomized society” to transforming this genre into a propaganda machine that exploits revanchist sentiment in modern-day Russia.

The important element of the process of mutual influence between popular culture and society becomes fandom – socially active consumers of popular culture content. Fandom grows in the shadow

of popular culture but becomes a channel that connects ideologies actualized in this culture, and society.

The article considers general changes in post-Soviet fandom as well as attempts to identify the connection between these changes and the transformation of the ideologies in Ukraine and Russia. In particular, the paper concludes that Ukrainian fandom gains autonomy and cultural gap with the unified cultural space in the post-Soviet area in the background of the beginning of the Russo-Ukrainian war in 2014.

Keywords: speculative fiction, alternative history, fandom, ideology, popular culture.

Ключові слова: фантастика, альтернативна історія, фендом, ідеологія, популярна культура.

Ідеологія та популярна культура: первинне поле досліджень

Постановка питання про популярну культуру як про явище, що може бути використане в межах ідеологічного впливу на суспільство (чи на окремі його групи) – має чи не настільки ж довгу історію, як і самий концепт «масової культури». Вже первинні визначення перетворювали популярну культуру (як «масову культуру») в елемент, так би мовити, інструментальний і несамостійний. У більшості теорій першої та другої третини ХХ століття вона фіксується – і існує – майже виключно як елемент системи протиставлень («високого/низького», «справжнього/несправжнього») і довго не розглядається як явище самостійне.

Причиною цього, здається, був злам і трансформація більшості сталих моделей існування та розвитку європейської культури в першій третині ХХ століття. Трансформації ці були, по-перше, суто «внутрішніми», пов'язаними з розвитком естетичного канону та можливостей для творчого прояву (наприклад, складання підвалин більшості напрямків модернізму – від живопису до художньої літератури). По-друге ж, трансформації ці були пов'язані з різкими змінами соціальних умов існування міського жителя (перетворення міст на промислові центри, різке збільшення «нових містян» тощо). Нові соціальні групи (наприклад, робітничий клас) і нові стандарти соціальної взаємодії – головний фон, на якому відбувалися зміни ставлення до культури взагалі та до популярної культури зокрема.

При всій різниці в підходах до визначення сутності популярної культури у представників найпопулярніших на цей період підходів – традиціоналістського

(наприклад, у Ф.Р. Лівіса¹) чи критичного (Х. Ортега-і-Гасет² як найвідоміший приклад), – головним для опису популярної культури ставали не так сутнісні її риси, як обставини, які її породжували, та наслідки її існування в соціальному просторі. «Масовізована культура» ставала лише складовим елементом розлогішого поняття «масовізованого суспільства» – і ставала тільки одним з чинників глобальних соціальних змін (які фіксувалися авторами цих напрямків у здебільшого апокаліптичних (за вдалим визначенням У. Еко³) тонах).

Ці пояснення особливостей популярної культури через суто зовнішні по відношенню до неї фактори було усталеним підходом для більшості теоретиків аж до 1960-1970-х років. Наголос при цьому переносився на ідеологічні (в широкому – або й звуженому, як у випадку з радянськими дослідженнями) фактори впливу.

І якщо у випадку тих теорій, що будувалися на протиставлення культури «масової» та «високої», важливими були проблеми охоронництва та сепарації (в останньому випадку – принаймні, в моделях «масовізованого суспільства»⁴), то «критика зліва» розглядала популярну культуру перш за все в якості дієвого інструменту ідеологічного впливу. Найпоказовішими тут були теоретичні підходи 1930-1950-х років, від А. Грамші до Л. Альтюссера та представників «Франкфуртської школи». Ідеї їх багато в чому визначав контекст змін соціального устрою в міжвоєнній Європі (виникнення низки постколоніальних країн на руїнах імперій, встановлення радянського режиму, прихід до влади авторитарних режимів, створення жорсткої ідеологічної надбудови, врешті – реалії Другої світової війни). В цих умовах популярній культурі раз у раз відмовлялося в самодостатності: єдиною суб'єктністю, яка їй залишалася, було самоусвідомлення себе в якості інструменту створення гегемонії (А. Грамші⁵) чи простору послідовних соціальних та політичних маніпуляцій (Л. Альтюссер⁶).

Ця традиція залишалася цілком представницькою та поважною і в останній третині ХХ століття. А відтак, розгляд популярної культури як елементу складнішого явища (політики створення соціального консенсусу, владних трансформацій, суто

¹ Пор.: Storey John, *Teoriia kultury ta masova kultura*, tłum. Serhii Savchenko, (Kyiv: Acta, 2005), 48-55.

² Ortega y Gasset Jose, *Bunt mas*, tłum. Volfram Burghardt, w: Ortega y Gasset Jose, *Vybrani tvory*. (Kyiv: Osnovy, 1994), 15-139.

³ Eco Umberto, *Apokaliptycy i dostosowani*, tłum. Piotr Salwa, (Warszawa: W.A.B., 2010), 27-50

⁴ Kanetti Elias, *Massa i vlast*, tłum. Leonid Ionin, (Moskva: Ad Marginem, 1997).

⁵ Gramsci Antonio, *Tyuremnie tetradi*, w: Gramsci Antonio, *Izbrannie proizvedeniya: v 3 tt*, Т.3, (Moskva: Izdatelstvo inostrannoi literatury, 1959), 457-466.

⁶ Althusser Louis, *Ideolohiia ta derzhavni ideolohichni aparaty (uryvok)*, tłum. Volodymyr Artiukh, *Spilne. Zhurnal sotsialnoi krytyky* 3, (2011): 42-47

економічних процесів капіталістичного устрою суспільства) завжди актуалізував питання про послідовний зв'язок популярної культури з панівними ідеологіями.

Теоретичний поворот: популярна культура як джерело ідеологій

Утім, принаймні з 1960-х років можна бачити поступове розширення як підходів до вивчення популярної культури, так і тенденцій надавати їй ту суб'єктність, у якій їй було відмовлено раніше. Вона припинила розглядатися лише як інструмент ідеологічного впливу чи простір гри політичних сил і стала цікава для науковців сама по собі. Це надало можливість розширення і дослідницького поля: увага науковців починає зосереджуватися на низці явищ, на які раніше майже не зверталася увага. Зокрема, з цього часу і по тепер вивчаються, наприклад, такі її особливості:

1) структура текстів популярної культури (еволюція сюжетів, проблема хронотопу, яка повертається в науковий простір після «бахтіновського ренесансу», стійкі повторювальні структурні елементи наративного простору текстів тощо);

2) особливості існування, взаємовпливів і змін в межах окремих жанрів (вивчення, наприклад, детективів, фантастики чи графічного роману з точки зору організації жанрового канону, закономірностей його зміни тощо);

3) фіксація зворотного впливу популярної культури на соціальну реальність (на рівні встановлення/закріплення соціальних стереотипів, інтерпретація через зразки, що пропонуються популярною культурою, нових елементів навколишнього життєвого простору);

4) виокремлення специфічних сегментів та груп у суспільстві, які знаходяться під більшим, ніж соціальні суб'єкти, впливом популярної культури – мова, зокрема, могла б іти про функціонування фендомів.

У результаті, можна говорити про кілька особливостей популярної культури, як вона бачиться на сьогоднішній момент:

- популярна культура може розглядатися з точки зору наявності в ній формульних структур, які важливі для потенційного споживача саме своїми повторювальністю та пресупозиційністю (на рівні сюжетних ходів чи усталених образів героїв – як прото-, так і антагоністів);
- відповідно, розвиток популярної культури (в сенсі послідовних змін, які в ній відбуваються) часто означає трансформацію жанрових і сюжетних кліше, а відтак, чим далі, тим більше окремі зразки популярної культури виявляються орієнтованими на якнайширше охоплення поліморфної аудиторії, коли кожна окрема група споживачів може отримувати з одного

і того конкретного твору свої власні повідомлення; саме таким чином, наприклад, працює сучасна анімація (зокрема, більшість продукції студії «Pixar»);

- можливо говорити не тільки про те, яким чином популярна культура залежить від реальності – але і про те, що соціальна реальність все більше знаходиться під впливом (безпосереднім, або ж опосередкованим) популярної культури; реальність все частіше починає використовувати тексти популярної культури для створення систем ідентифікації та пояснення змінних елементів соціального простору (як, наприклад, це було зі взятим з творчості Дж.Р.Р. Толкіна терміном «орки», як він прижився в українській спільноті від часів першої фази російсько-української війни з 2014 року і як продовжує актуалізуватися аж до теперішнього моменту для позначення окупаційних (про)російських військових підрозділів⁷).

Принципово важливим здається саме останній згаданий момент, оскільки він дає можливість поглиблення поля досліджень від суто творів популярної культури до простору їх соціального побуту. Тут можна, наприклад, зосереджуватися на тих сенсів, які сприймає (і тим самим «вчитує» у них, за У. Еко⁸) аудиторія споживачів з тих творів. А відтак – тут є можливість зрозуміти певні особливості характерної ідеологічної гри та конструювання дійсності, що виникає між суто авторським зусиллям і сприйняттям даних творів споживачами (у тому числі й фендомом: як соціально-активною частиною суспільства, яка безпосередньо та постійно взаємодіє з простором популярної культури).

⁷ Характерним чином ще ДО першої фази російсько-української війни і до подій Революції Гідності 2013-2014 років це уособлення сучасних росіян у якості орків (як персонажів трилогії Дж.Р.Р. Толкіна «Володар Перснів») знайшло своє втілення у ряді творів російської фантастики, найяскравішим серед яких було оповідання А. Лазарчука – одного з лідерів т.зв. «четвертої хвилі» радянської фантастики – «Ми, урус-хаї» (Lazarchuk Andrei, *My, urus-khai*, w: *Mifotvortsi: Portal v Yevropi*, (Kiev: ID Svarog, 2006), 293-323); відповідно, світ народів, підкорених Сауроном – абсолютним злом світу Толкіна, – містив у Лазарчука позитивні референси до сучасної Росії, а країни Заходу прирівнювалися до «нелюдських» ельфів – холодних та таких, хто знаходиться поза межами людської моралі та етики; цій самій тенденції зміни толкіновської етики відповідали і твори, які вийшли в попередньому десятилітті: «Чорна книга Арди» Н. Васильєвої та Н. Некрасової (Illet i Niennakh, *Chernaya kniga Ardi*, (Moskva: Dias LTD, 1995)) та «Останній Кольценосець» К. Єськова (Yeskov Kirill, *Poslednii koltzenosets*, (Moskva: AST, 1999)), але в оповіданні А. Лазарчука це чи не вперше вирішувалося не так у межах морального релятивізму, як у межах чіткого протиставлення «ми/вони».

⁸ Zob.: Eko Umberto, *Rol chitatel'ya. Issledovaniya po semiotike teksta*, tłum. Sergei Serebryannii, (Sankt-Peterburg: Simposium, 2005), 351-365

Зокрема, якщо пам'ятати про реалії російсько-української війни, то можна говорити, що весь попередній розвиток російськомовної фантастики у 2000-2010-х роках надав російському суспільству інструмент для інтерпретації реальності не так в межах дійсності, як в межах ідеологічних конструктів, що активно формувалися у «віртуальності» популярної культури.

Альтернативна історія як інструмент соціальної аналітики

Зупинимося на одному характерному випадку: на сприйнятті історії у фантастиці.

Перш за все, звернемо увагу, що образ історії – як цілісне уявлення про витoki «сучасності» та система пояснень актуального стану речей у політичній, соціальній, культурній тощо сферах суспільного життя – був і залишається необхідним елементом побудови та підтримання ідеологій, прийнятних для суспільства. Мова тут йде не так про реальні, верифіковані історичною наукою в її сучасному стані знання, як про конструкції, що мають відношення до історичної/культурної пам'яті⁹.

Історична/культурна пам'ять, починаючи від досліджень М. Гальбвакса¹⁰, розглядається як послідовність ідеологізованих (а відтак, залежних від сучасності, актуалізованих нею) схем, які беруть на себе пояснення стан речей у нашому «тут-і-зараз». Робиться це як в позитивному ключі (з цим тісно пов'язаний процес створення національних міфів), так і в негативному – в сенсі метафізичного (чи хоча б «метаісторичного») пошуку відповіді на питання «хто винен», коли це стосується проблемних моментів нашого сьогодення.

Популярна культура охоче працює з історичним матеріалом. Найяскравіше це видно на прикладі історичного роману. Автор популярної культури завжди працює із актуальною ідеологічною матрицею, яка – в історичному романі – накладається на минуле, легітимізуючи сучасне (бо минуле завжди подається як виток сучасного – в усій повноті його ідеологій в тому числі). Класичним прикладом є радянський історичний роман: автори його (за)грають перш за все із ідеологемою "класової боротьби", шукаючи в минулому її підтвердження: а тим самим підкреслюючи непохитність радянської ідеології.

Одночасно, при виникненні проблем із панівною ідеологією (коли вона перетворюється лише на нежиттєву формальність – як це було у 1980-х роках в СРСР),

⁹ Zob.: Kyrydon Alla, *Heterotopii pam'iaty: Teoretyko-metodolohichni problemy studii pam'iaty*. Kyiv: Nika-Tsentr, 2016.

¹⁰ Halbwachs Maurice, *Sotsialnie ramki pamyati*, tłum.: Zenkin S.N. (Moskva: Novoe izdatelstvo, 2007). 348 c.

історія може стати майданчиком, на якому відбуваються пошуки альтернатив теперішньому стану країни/суспільства. Формується образ «країни, яку ми загубили» – прикладом тут міг би стати феноменальний успіх в останнє десятиліття радянського суспільства історичних романів В. Пікуля про Росію XVIII століття, чи цикл романів Д. Балашова про московських князів XIII-XV століть¹¹.

Не залишається осторонь від роботи з історичним (чи навіть псевдоісторичним) матеріалом і фантастика. Найчастіше мова тут могла б іти про фентезі та про альтернативну історію. І якщо фентезі часто схильне працювати з історичним матеріалом описово і «етнографічно», як з своєрідною екзотикою, то альтернативна історія від самого початку свого існування¹² схильна працювати з історичним матеріалом «аналітично». Бо головна специфіка альтернативної історії – вона працює з тими векторами історичного розвитку, які залишилися лише потенційностями і не були реалізовані в реальності. Відтак, вона не так конструює ідеальну історію (як це робить історичний роман), як моделює альтернативи нашому «тут-і-зараз».

І саме в альтернативній історії можна зафіксувати два полюсні варіанти роботи з історичним матеріалом у пострадянській (і, зокрема, в українській) фантастиці.

Першою є базова та первинна для альтернативної історії зворотна проєктивність: такий підхід до історичного матеріалу, де минуле стає важливим простором для говоріння про сучасність і для фіксації причинності проблемних моментів актуального сьогодення. Сенс такої позиції – у пошуці та аналізі розгалужень, досліджуючи які, ми могли б створювати конструкт імовірної історії (чи то – можливого, гіпотетичного розвитку подій, яких не сталося в реальності, але які дають нам можливість як встановлювати причинність теперішнього стану речей, так і знаходити проблеми та неузгодженості в актуальній картині світу та в структурах історичної/культурної пам'яті).

Альтернативна історія, як вона існує в цих межах, стає фундаментом як для позитивної, так і для негативної соціальної евристики. Так, альтернативні варіанти розвитку суспільства, зсередини якого автор пише свій твір, дозволяють виступати автору (і його твору – якщо прийняти до уваги ідеї У. Еко про специфічні механізми «перевчитування» в такого роду тексти нових сенсів новими поколіннями читачів) на

¹¹ Загалом ця тема потребувала б окремого уважного дослідження (por.: Legeza Serhii, *Mizh "okhoronnytsivom" ta "krytytsyzmom": pole literatury v hri z istoriieiu w: Zbirka materialiv IV Vseukrainskoi naukovo-praktychnoi konferentsii «Prydniprovski sotsiologichni chytannia» (m. Dnipro, 4 zhovtnia 2019 roku)*, (Dnipro: Osnovy, 2019), 47-50

¹² Якщо приймати за такий початок роман М. Твена «Пригоди янкі з Коннектикуту при дворі короля Артура» – при всій дискусійності саме такої точки відліку.

полі соціальної критики. Це відбувається, оскільки більша частина такого роду творів альтернативної історії присвячена «тонким» моментам нашого уявлення про історичний процес – і про результати його реалізації в нашому сьогоденні.

Одночасно, характерним чином ця критичність автора по відношенню до сьогодення робить жанр альтернативної історії таким собі підґрунтям для «максими Лейбніца» та її доказовою базою. Будь-яке препарування негативних (або й сумнівних з точки зору нормності та прийнятності) моментів розвитку актуального суспільства, коли ці моменти переносяться в минуле та розглядаються там у концентрованому вигляді – дозволяє не лише вибудовувати критичну позицію для таких явищ сьогодення, але й бачити, наскільки реальна історія виявилася – попри все – «лагіднішою», ніж можливі варіанти розвитку подій¹³.

Одночасно, слід зауважити, що для української популярної культури (із усією її специфікою щодо популярної культури російськомовної) альтернативна історія дуже швидко стала можливістю для вибудови своєрідних «метафор повсякденності». Так, романи «Рівно/Ровно» О. Ірванця¹⁴, «Східний Вал. 1985» М. Січеславця (М. Беспалого¹⁵) дозволяють фіксувати дотепер розірваність самосвідомості українців в пострадянському – постімперському – просторі. При цьому, минуле в українській альтернативній історії, як і сказано, до певного моменту завжди презентує гірше за сучасне варіанти розвитку, стає свого роду антиутопією. Яскравими прикладами такого можуть бути роман «Дефіліада в Москві» В. Кожелянко¹⁶, з якого, власне, починається українська альтернативна історія, та один з останніх романів цього напрямку, «Харків, 1938» О. Ірванця¹⁷. Альтернативні варіанти історії частіше за все гірше за актуальність, оскільки популярна культура саме в якості аналітичного поля такі варіанти і конструює.

¹³ Особливо помітно це було у (пост)радянських авторів 1980-1990-х років: більшість з них тоді виступали в якості ліберальних творців – і більшість же конструювала гірше за сучасне варіанти розвитку подій; такими були, наприклад, «Седьмая часть тьмы» В. Щепетнева (Shchetnev Vasili, *Sedmaya chast tmi*, w: Shchetnev Vasili, *Temnie zerkala*, (Moskva: AST, 2002), 5-210 чи «Первый год республики» Л. Вершиніна (Vershinin Lev, *Pervii god respubliki*, w: Vershinin Lev, *Khroniki nepravilnogo zavtra*, (Moskva: AST, 1996)) (останній приклад тим більше показовий, що останні десять років Л. Вершинін виступає виключно в ролі мережевого експерта-політолога і займає при цьому підкреслено проросійську та «імперську» позицію; втім, ця трансформація лібералів 1980-х у зятяних консерваторів та провідників імперської ідеї в сучасній Росії потребує глибшого вивчення)

¹⁴ Irvanets Oleksandr, *Rivne/Rovno*, (Lviv: Kalvariia, 2002).

¹⁵ Sicheslavets Maksym, *Skhidnyi Val. 1985*, (Kyiv: Elektroknyha, 2013).

¹⁶ Kozheliianko Vasyl, *Defiliada v Moskvi*, (Lviv: Kalvariia, 2000).

¹⁷ Irvanets Oleksandr, *Kharkiv, 1938*. Kyiv: Laurus, 2020.

«Потраплянці» як проективність реваншизму

Другим полюсом роботи з історичним матеріалом у фантастиці в просторі спочатку російськомовної, а потім і виключно російської популярної культури¹⁸ стало тяжіння до компенсаторності як підґрунтя реваншизму. Головною тут стає не так критична аналітика сучасності, як пошуки винного у невдачах актуального стану суспільства та зняття гострих моментів через створення ілюзії змінності історії в межах домінуючих ідеологій «актуального читача».

Сутність даного випадку в тому, що історичний матеріал використовується, щоб будувати картини можливого позитивного варіанту розвитку подій, що повинні призвести до однозначно покращеного варіанту майбутнього Росії. Причому, покращення це є таким виключно з точки зору «імперського проекту» (без значення, в що саме граються автори: в збереження Російської імперії – чи в збереження СРСР *ad infinitum*). Відтак, головною тут стає не так критика, як апологія сучасності, а слабкі її сторони напряду пов'язуються із зовнішніми факторами «ворогів», а не з проблемами соціального чи політичного розвитку. Загальна картина ускладнюється тим, що це не альтернативна історія в чистому вигляді. Мова йде не так про дослідження точок біфуркації, як про трансформування історії нашими сучасниками: мова тут йде передусім про так званий тренд «потраплянців» (від рос. *попаданец* – той, хто потрапив в інший світ/час).

Доволі показовим є те, що у витоках своїх і первинних зразках ця сюжетна схема слугувала для вирішення геть інших завдань: «Янки з Коннектикуту при дворі короля Артура» М.Твена – є твором, який, безсумнівно, повинен розглядатися перш за все як критика та сатира сучасності автора, а не її апологія. Та й на (пост)радянському просторі, починаючи з кінця 1980-х – початку 1990-х років, потрапляння нашого сучасника в інший світ/час – часто-густо відбувалося на фоні відчуття безсенсовості та порожнечі існування в актуальному моменті історії, в авторському «тут-і-зараз». Але попервах це був не так ескапізм, як побудова апології «пересічної людини» сьогодення: коли герой переміщується в інший простір/час, він завжди опиняється у виграшному

¹⁸ Розведення «російськомовної» та «російської» популярної культури зумовлено практикою існування популярної культури на пострадянському просторі принаймні до 2010-х років; пострадянська культурна спадщина та експансивний розвиток російських гравців в полі популярної культури (перш за все – пов'язаних із розповсюдженням культурного продукту, наприклад, видавців чи кінопродюсерів) призвели до орієнтації чималої кількості національних авторів на російський ринок, на створення універсального для споживання (на той момент) російськомовного продукту. В подальшому, зміни в соціокультурному полі окремих країн з колишнього пострадянського простору призвели до переорієнтації з «універсалізму» російськомовності на розвиток національних відгалужень популярної культури.

стані (як представник тверезо-позитивістського погляду на світ, наприклад). На цій основі виростили базові тренди російськомовної популярної культури межі 1990-2000-х і відбувався розквіт фантастики зокрема. До певного моменту історія «потраплянців» була про вирішення персональних психологічних проблем, пов'язаних із втратою чіткої системи світоглядних орієнтирів.

Кардинальні зміни в російськомовній (передусім) фантастиці можна фіксувати після 2004-2005 років; значимими елементами цих змін стали політизація і авторів, і фендому. З'явився фантазм «кращого майбутнього, яке в нас вкрали» – але вирішувався він через схему свідомої перебудови минулого. З цього часу сюжетна схема «потраплянців» не так вирішує психологічні проблеми «пересічної людини», як служить для побудови ідеології реваншизму: автори відтепер грають за державу, а не за індивіда. Ця тенденція залишається актуальною в російськомовній фантастиці досі, а тренд «потраплянців» (у геть незмінній вже формі) займає тут стійку – і чималу – нішу¹⁹.

Важливою тенденцією для російськомовної фантастики стала і подальша різка політизація сюжетів з 2009-2010 років²⁰; в цей час різко збільшується кількість патріотичної бойової фантастики «ближнього прицілу», де головуючими темами стають боротьба із НАТО, війна в Україні проти «бандерівців» тощо.

Популярна культура у системі соціальних взаємодій: проблема фендому

Популярна культура не тільки створює тексти та сенси; вона має значення і через свій вплив на безпосередню соціальну реальність. Функціонування популярної культури породжує доволі специфічні групи соціальних акторів, додаткових до звичної схеми активних гравців у цьому полі. До усталеної структури, характерної для соціального існування популярної культури в суспільстві (а саме – тріади «автор – розповсюджувач – користувач»²¹) додається ще один елемент: соціально-активна група споживачів.

¹⁹ Звернемо увагу і на те, що останні десять (як мінімум) років ця тенденція є домінуючою як у офіційному книговидаванні (де окремі серії, повністю присвячені «романам про потраплянців», нараховують сотні назв), так і на рівні електронного самвидаву: наприклад, на ресурсі «Автор Тудей», одному з найбільших зібрань авторських текстів (здебільшого – невиданих), пошук за тегом «потраплянці» (*попаданцы*) дає 12685 оригінальних назв (zob.: data dostupu 14.01.2023 <https://author.today/work/genre/popadantsy?eg=&fnd=>).

²⁰ Що характерно, це був час після перемоги В. Януковича в президентських змаганнях та укріплення при владі в Україні найбільш послідовних прихильників «російського світу»; але саме в цей час виходить лєвова частка згаданої вище патріотичної бойової фантастики «ближнього прицілу».

²¹ Bourdieu Pierre, *Pole literaturi*, w: Bourdieu Pierre, *Sotsialnoe prostranstvo: polya praktiki*, (Sankt-Peterburg: Aleteiya, 2005), 365-472.

Мова тут іде про фендом: про складну структуровану спільноту активних споживачів контенту популярної культури. Поняття це доволі розлоге та варіативне. Може існувати фендом окремого продукту/тексту популярної культури (фендом навколо франшизи «Зоряні війни», наприклад), але цікавіше говорити про фендом окремих напрямків/жанрів популярної культури²². Важливим і цікавим тут, на нашу думку, є фендом фантастики як доволі складний організм. Крім іншого, маючи на увазі історію західного фендому, він налічує вже майже сто років, а відтак має певні традиції та логіку свого існування.

Головна особливість учасників фендому: вони не просто споживають культурний продукт, вони зайняті додатковими соціальними діями, причому, як горизонтальними (наприклад, забезпечення стійкої комунікативної та рекрутаційної системи, проведення конвентів тощо), так і вертикальними формами активності – позитивної чи негативної – щодо автора²³, вручення премій чи формування «поля сприйняття» окремих текстів чи явищ в популярній культурі за посередництвом мережевих суперечок навколо важливих для поп-культури текстів.

Фендом зростає в тіні популярної культури, але є каналом, який забезпечує зв'язок між ідеологіями, актуалізованими в ній, і суспільством. Зокрема, це добре помітно й на прикладі функціонування пострадянського та українського фендомів.

До певного моменту, фендом фантастики на пострадянських теренах існував у логіці єдиного російськоцентричного простору²⁴, підтриманого не тільки спільним минулим окремих національних фендомів, але й доволі агресивною маркетинговою політикою російського ринку популярної культури. При майже повному паралічі українського книговидання в галузі жанрової літератури, російські видавництва, стрімко збільшуючи асортимент перекладної продукції та створюючи привабливі умови

²² Втім, треба мати на увазі, що структура фендомів ускладнюється ще й випадками «вкладених лояльностей»: коли в межах окремого напрямку популярної культури (чи соціальної події, із нею пов'язаною) виникає складна конфігурація груп фендому *per se* із взаємовпливами та практиками самопрезентації, як це відбувається на більшості конвентів, пов'язаних із фантастикою; прикладом міг би стати найбільший польський конвент «Pugkon», де «анімешніки» та «рольовики» ходять на зустрічі з авторами популярних книг, а реконструктори окремих франшиз відвідують дискусійні панелі.

²³ Аж до канселінгу авторів – найпоказовішим тут є приклад суперечок, що останніми роками точаться навколо Дж. Роулінг між нею, її прихильниками та недоброзичливцями; причому, не навколо творів самої авторки, а навколо її позалітературних заяв (зоб.: *Чому зірки Гіррі Поттера ігнорують Джоан Роулінг. Скандал з «Поверненням до Гогвартсу»*. BBC News Україна. data dostupu 14.01.2023 <https://www.bbc.com/ukrainian/press-review-59827134> .

²⁴ Окрім іншого, бо саме таким чином формувався радянський фендом, від якого фендом пострадянські отримали цілу низку своїх питомих рис (por.: Legeza Serhii, *Fandom yak sotsialna mashyna: mozhlyvosti ta tyryky (post)radianskoho fendomu*, *Filosofia ta politolohiia v konteksti suchasnoi kultury*, 11-1, (2019), 87-103).

для місцевих авторів²⁵, стали головним постачальником продукції на український ринок жанрової прози – а відтак мали можливість формувати й «порядок денний» актуальних проросійських ідеологій.

До 2004 року і перших зіткнень проросійських і проукраїнських сил в політичній площині України, це було не надто помітно, але події Помаранчевої революції призвели до перших тріщин в до того, здавалося б, єдиному пострадянському фендомі. Що парадоксально, мова тут довгий час йшла не так про послідовну проукраїнську політику та створення національного фендому – як можна було б очікувати, – як про радикалізацію частини російського фендома та авторів щодо «українського питання». До певного моменту, це була персоналізована позиція (нехай і така, що збігалася із офіційною позицією російської влади щодо подій 2004 року та українського політикума), представлена в соціальних мережах, але при загостренні політичної боротьби в Україні в 2010-х роках, суто політичні фантазми почали знаходити своє відображення і в просторі популярної культури²⁶.

Ми вже згадували, що саме між 2009-2013 роками виходить чимала кількість книжок, присвячених опису боротьби російської армії з військами західних країн на територіях України, Білорусі чи й самої Росії (причому, зазначимо, що книжки ці виходили і виходять серійно: див., наприклад, діяльність видавництва «Яуза» в той період часу). Що характерно, серед авторів такого роду книжок були не лише російські, але й чимала кількість українських російськомовних письменників (зокрема, з Донецької та Луганської області, в тому числі тих, хто були тісно пов'язані

з донецьким КЛФ; чимала частина з них з 2014 року буде працювати із окупаційною адміністрацією²⁷).

²⁵ Показовим є приклад творчого дуету харківських письменників О. Ладиженського та Д. Громова, відомих за своїм творчим псевдонімом Г.Л. Олді: перші твори їх виходили в харківських видавництвах (перша збірка з їхньою повістю опублікована в: *Живущий в останній раз*, (Харьков: Реванш, 1992)), але доволі скоро вони стали одними з провідних авторів російських видавців, і залишались ними аж до відкритого вторгнення російської армії в Україну в лютому 2022 року.

²⁶ Звернемо, наприклад, увагу на ту дистанцію, яку пройшли ідеології авторів кіноциклу «Ми з майбутнього» між першою частиною фільму (що вийшла у 2008 році) та другою її частиною (2010); «чужими» в першому фільмі виступали німецькі окупанти часів Другої світової війни – в той час, як в другому ними стали бійці УПА (у зв'язку із чим Міністерство культури і туризму України не рекомендувало фільм «Ми з майбутнього-2» до перегляду на території України (zob.: Ministerstvo kultury i turizmu Ukrainy informuie shchodo sytuatsii navkolo filmu «My z maibutnoho-2» data dostupu 14.01.2023 <http://web.archive.org/web/20120828104235/http://mincult.kmu.gov.ua/mincult/uk/publish/article/194494;jsessionid=9205485DF7EDB0135D662083B25D1E7D>) – хоча відбувалося це вже напередодні інавгурації В. Януковича в якості президента України.

²⁷ Як, наприклад, Ф. Березин, який став прес-секретарем відомого бойовика І. Гірка, чи В. Русанов, який з того часу і по сьогодні є секретарем «Союзу письменників ДНР».

Як результат, після 2009-2010 років – і особливо після початку російсько-української війни 2014 року, відбувається послідовне і, здається, вже незворотне розмежування та розкол 1) сюжетної сфери популярної культури в Україні та в Росії, 2) фендому, як осередку взаємодії активних користувачів, 3) соціальних дій представників фендому та безпосередніх наслідків таких процесів.

Зокрема – в узагальненому та тезовому вигляді – можна було б говорити про такі тенденції в українському та російському фендомі та культурному просторі:

Росія:

- згорання ліберальних проєктів у популярній культурі, трендовими після 2014 року стають «патріотичні» тексти; з часу повномасштабного вторгнення Росії в Україну в 2022 році – формування практик по ізоляції ліберальних авторів (в тому числі – і на рівні державних ініціатив);
- перехід до прямого ідеологічного обслуговування влади (робота авторів – особливо з молодого покоління – відбувається майже виключно в межах панівної ідеології²⁸);
- посилення зворотного зв'язку тексту і реальності: наявність значимої частини персонажів фендому, які почали реагувати на події гарячої фази війни 2014-2015 рр. під впливом наративів, які стали панівними в популярній культурі Росії.

Україна:

- швидкий розвиток потенціалу популярної україномовної культури в 2014-2019 роках; поява та укріплення позиції видавців, які виявилися готовими працювати із популярною культурою (на відміну від попередніх років, коли видавці набагато охочіше працювали з мейнстрімом);
- поява україномовного та україноцентричного фендому (як реакція на розрив із ілюзією «загального поля» пострадянського фендому)²⁹;

²⁸ Наведемо характерний приклад виходу збірки «Живи, Донбасс!» (*Zhivi, Donbass!*) (Moskva: Litres Publishing, 2020), зібраної з російських та українських донецьких авторів, і яка була спробою легітимізувати цю нову систему політизації фендомів.

²⁹ І поява низки суто національних – за мовою проведення, персоналіями та ідеологією – загальноукраїнських конвентів, таких як «ЛітТера» (Київ), «Брама» (Івано-Франківськ), «Комікон» (Київ) тощо; з 2015 року секції фантастики, що представляли окрему програму, були присутні й на двох найбільших книжкових фестивалях України: «Форумі видавців» (Львів) та «Книжковому Арсеналі» (Київ).

- час обережних експериментів із національним продуктом (в усьому спектрі фантастики – від книг чи графічних романів до кінематографу);
- згортання активності в Україні «російськомовних українських авторів», перехід їх на одномовність (із варіативністю вибору: «бути українським автором в Україні» чи «бути російськомовним автором в Росії»³⁰);

Можна констатувати, що український фендом – на фоні початку російсько-української війни у 2014 року й особливо в умовах військового вторгнення Росії з лютого 2022 року – набирає рис автономності та культурного розриву з тим культурним простором на пострадянських теренах, який в попередньому десятилітті сприймався як цілісний та неподільний. Український фендом стає самодостатнім – а відтак, це відображується як в системі соціальних взаємодій між фендомом і авторами/творцями, так і в просторі сюжетики, яку пропонують своїм читачам/споживачам творці популярної культури.

Bibliography

1. Althusser Louis, *Ideolohiia ta derzhavni ideolohichni aparaty (uryvok)*, tłum. Volodymyr Artiukh, *Spilne. Zhurnal sotsialnoi krytyky* 3, (2011): 42-47.
2. Bourdieu Pierre, *Pole literaturi*, w: Bourdieu Pierre, *Sotsialnoe prostranstvo: polya praktiki*, (Sankt-Peterburg: Aleteiya, 2005), 365-472.
3. Eco Umberto, *Apokaliptycy i dostosowani*, tłum. Piotr Salwa, (Warszawa: W.A.B., 2010).
4. Eko Umberto, *Rol chitatelya. Issledovaniya po semiotike teksta*, tłum. Sergei Serebryannii, (Sankt-Peterburg: Simposium, 2005).
5. Gramsci Antonio, *Tyurennie tetradi*, w: Gramsci Antonio, *Izbrannie proizvedeniya: v 3 tt*, T.3, (Moskva: Izdatelstvo inostranoi literaturi, 1959).
6. Halbwachs Maurice, *Sotsialnie ramki pamyati*, per.: Zenkin S.N. (Moskva: Novoe izdatelstvo, 2007).
7. Illet i Niennakh, *Chernaya kniga Ardi*, (Moskva: Dias LTD, 1995).
8. Irvanets Oleksandr, Kharkiv, 1938. Kyiv: Laurus, 2020.
9. Irvanets Oleksandr, *Rivne/Rovno*, (Lviv: Kalvariia, 2002).
10. Kanetti Elias, *Massa i vlast*, tłum. Leonid Ionin, (Moskva: Ad Marginem, 1997).
11. Kozheliianko Vasyly, *Defiliada v Moskvi*, (Lviv: Kalvariia, 2000).
12. Kyrydon Alla, *Heterotopii pamiati: Teoretyko-metodolohichni problemy studii pamiati*. Kyiv: Nika-Tsentr, 2016.
13. Lazarchuk Andrei, *My, urus-khai*, w: *Mifotvortsi: Portal v Yevropu*, (Kiev: ID Svarog, 2006), 293-323
14. Legeza Serhii, *Fendom yak sotsialna mashyna: mozhlyvosti ta tpyky (post)radianskoho fendomu, Filosofiia ta politolohiia v konteksti suchasnoi kultury* 11-1, (2019), 87-103.
15. Legeza Serhii, *Mizh "okhoronnystvom" ta "krytytsyzmom": pole literatury v hri z istoriieiu* w: *Zbirka materialiv IV Vseukrainskoi naukovy-praktychnoi konferentsii*

³⁰ Прикладом і тут міг би бути дует О. Ладженського та Д. Громова (Г.Л. Олді), які на сьогоднішній день намагаються зайняти нішу вже як україномовні – принаймні, перекладені українською з активною участю самих авторів – письменники (zob.: офіційна сторінка авторів на фейсбук: data dostupu 14.01.2023 https://www.facebook.com/permalink.php?story_fbid=pfbid08E1mqUuqx4BC3bSvnkJcm16bExYTanngZMwqcLh1we6mMnYMjBnUPUAWXBnEAMFTy1&id=100007405657084 .

- «Prydniprovski sotsiologichni chytannia» (m. Dnipro, 4 zhovtnia 2019 roku), (Dnipro: Osnovy, 2019), 47-50.
16. Legeza Serhii, *Mizh "okhoronnystvom" ta "krytytsyzmom": pole literatury v hri z istoriieiu* w: *Zbirka materialiv IV Vseukrainskoi naukovo-praktychnoi konferentsii «Prydniprovski sotsiologichni chytannia» (m. Dnipro, 4 zhovtnia 2019 roku)*, (Dnipro: Osnovy, 2019), 47-50.
 17. Ortega y Gasset Jose, *Bunt mas*, tłum. Wolfram Burghardt, w: Ortega y Gasset Jose, *Vybrani tvory*. (Kyiv: Osnovy, 1994), 15-139.
 18. Shchepetnev Vasili, *Sedmaya chast tmi*, (Moskva: AST, 1999).
 19. Sicheslavets Maksym, *Skhidnyi Val. 1985*, (Kyiv: Elektroknynha, 2013).
 20. Storey John, *Teoriia kultury ta masova kultura*, tłum. Serhii Savchenko, (Kyiv: Acta, 2005).
 21. Vershinin Lev, *Pervii god respubliki*, w: Vershinin Lev, *Khroniki nepravilnogo zavtra*, (Moskva: AST, 1996), 219-305.
 22. Yeskov Kirill, *Poslednii koltsenosets*, (Moskva: AST, 1999).
 23. *Zhivi, Donbass!* (Moskva: Litres Publishing, 2020).

Źródła internetowe

1. *Ministerstvo kultury i turyzmu Ukrainy informuie shchodo sytuatsii navkolo filmu «My z maibutnoho-2»* dostęp 14.01.2023,
<https://web.archive.org/web/20120828104235/http://mincult.kmu.gov.ua/mincult/uk/publish/article/194494;jsessionid=9205485DF7EDB0135D662083B25D1E7D>

Інформація про автора:

Легеца Сергій, кандидат історичних наук, доцент кафедри соціології Дніпровського національного університету імені Олеся Гончара.