

или вампира. Двойники у Лема ближе к народной вере в упыря, где упырь не так точно определен, и тем более жуток.

В случае принципиально нового и неизвестного не работают негация и адаптация как механизмы определения смысла. И это при том, что Планета Солярис, или океан, делает именно это: копирует и имитирует. Кто такая Хари2? На этот вопрос у нас в конце романа есть ответ. Кто или что океан? На этот вопрос ответ отсутствует. Он все еще новое. О нем мы знаем так же мало, сколько знает лабораторная крыса об экспериментаторе. Значит, океан проводит эксперимент с людьми на станции. Океан остается тем радикально чужим, которое познать невозможно. Можно только представлять. И никто не делает это так хорошо, как Лем.

### **Литература**

1. Булычев Кир. Поселок. Москва, 2015.
2. Eagleman David. The Brain. The Story of You. Edinburgh, London, 2015.
3. Garza Thomas J. The Vampire in Slavic Cultures. San Diego, 2010.
4. Janion Maria. Polacy i ich wampiry. W: Wobec zła. Warszawa, 1989; 33-53.
5. Janion Maria. Wampir. Biografia symboliczny. Warszawa, 2002.
6. Kant Immanuel. Kritik der reinen Vernunft. Werke in zwölf Bänden. Band 3. Frankfurt am Main, 1977.
7. Lem Stanisław. Solaris. Warszawa, 2012.
8. Lem Stanisław; Bereś Stanisław. Rozmowy ze Stanisławem Lemem. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1987.
9. Parker Jo Alyson. Gendering the Robot: Stanislaw Lem's „The Mask“. Science-Fiction Studies, 19 (1992); 178-91.

### **ФАН-СООБЩЕСТВА И ФАНФИКШЕН: РЕТРОСПЕКТИВНЫЙ ВЗГЛЯД НА ИСТОРИЮ ЗАРУБЕЖНОГО МЕДИА-ФАНДОМА**

*Свежинцева Д.Б.  
г. Самара, Россия*

В статье представлен краткий исторический обзор появления субкультуры фанатов в целом и фанфикшена в частности, а также общий библиографический анализ исследований зарубежных учёных в области фан-культуры. Материал будет интересен для первичного ознакомления с социально-философскими наработками в изучении фан-культуры. Также в статье описываются основные практики переработки произведения

фикрайтерами, концепция контракта с читателем и влияние нарушения этого контракта на мотивацию к написанию фанфикшена.

*Ключевые слова:* фанфикшен, фикрайтерство, фанатская литература, культура участия, фандом, фикрайтерские практики, интерпретативные сообщества.

*Не каждое изменение – улучшение,  
но каждое улучшение – изменение.  
Элиезер Юдковский*

Исследование фанфикшена является задачей междисциплинарного знания. Сама концепция переработки художественного произведения рассматривается в рамках таких наук, как филология, культурология, лингвистика, философия, психология и социология. Основной фокус исследований в данный момент является лингвистическим в отечественной науке, но берёт чёткий курс на социологию и социальную философию в исследованиях зарубежных учёных. Именно на материалах, составленных с точки зрения социальной философии и социологии, базируется данный обзор.

**Фанфик** (фанфикшен, фик; от fan: поклонник + fiction: вымысел либо беллетристика) – история, написанная по мотивам чужой (чаще всего коммерческой) работы поклонником для другого или других поклонников исходного материала.

Поскольку фанфикшен неразрывно связан с фанатской субкультурой, необходимо дать определение слову «фанат» и сосредоточить внимание на происхождении самого явления фанатства. Американский философ и культуролог Генри Дженкинс, являющийся одним из ведущих специалистов в области изучения фандомов, давая своё определение, обращается к латинским корням, напоминая, что «фанат» является сокращённым от «фанатика», которое в свою очередь происходит от латинского «fanaticus». Этим словом называли принадлежащих храму слуг. Довольно быстро слово приобрело негативные коннотации и стало использоваться для обозначения чрезмерных форм религиозного поклонения, избыточного энтузиазма и обрядового безумства [16; 15].

Сокращённая форма этого слова «fan» или «фан» (в некоторых написаниях – «фэн») впервые была использована в XIX веке в журналистских статьях, посвящённых фанатам спортивных команд (в частности, бейсбола). Именно в это время спортивные состязания перестают быть чем-то сосредоточенным исключительно на самих участниках и становятся ориентированными на зрителя, зрелищными мероприятиями [11].

Одно из ранних применений слова «fan» имело место по отношению к женщинам-театралам. Мужчины-критики клеймили их этим словом, указывая на то, что женщины ходят в театр смотреть на актёров, а не наслаждаться пьесами [1].

Несмотря на то, что слово «fan» использовалось в том числе и как шутовское, практически сочувственное обозначение для любителей писать о спорте, оно так никогда и не смогло лишиться изначальных негативных коннотаций. Тому есть масса примеров в материалах зарубежных исследователей. Генри Дженкинс в качестве примера приводит цитаты из работы Роберта Джеветта и Джона Шелтона Лоуренса 1977 года, которая носит название «Американский мономиф» [13]. Сам Дженкинс называет эту работу «абсурдно буквальным изложением мифологических аспектов». Джеветт и Лоуренс ставили написание текстов фанатами в один ряд с одержимостью семьи Чарльза Мэнсона и волной подражательных самоубийств, последовавшей вслед за распространением романа Иоганна Гёте «Страдания юного Вертера».

Вслед за Джеветтом и Лоуренсом этой же точки зрения придерживалась и Джули Берчилл в книге «Испорченные боги». Она писала: «Безобидное увлечение может стать клинической одержимостью, если будет продолжаться слишком долго. Тонкая грань между любовью и ненавистью, между свободой воли и судьбой стирается, постепенно исчезает для фаната на чердаке. Он сосредотачивается на своей непризнанной и нежеланной тяге» [3, с. 47].

Сочетание, используемое как Джули Берчилл, так и другими исследователями, придерживающимися идей о разрушительности и губительности фан-культуры, вполне можно считать устоявшимся термином. «Фанат на чердаке» («The fan in the attic») – стереотип, появившийся после выхода на экраны в 1981 году фильма «Поклонник» («The Fan»), показывающего одинокого фаната, сидящего в тёмной комнате и пишущего письмо любимой бродвейской актрисе. Впоследствии, не получая ответа, главный герой причиняет вред близкому окружению актрисы и пытается убить её саму. Этот фильм стал ключевым моментом в создании стереотипа фана как безумца и одержимого, представляющего собой опасность для общества.

По мнению Дженкинса, такая стереотипизация образа фана связана в первую очередь не с конкретными трагическими примерами одержимости, существование которых невозможно отрицать, но с проекцией общественного беспокойства в связи с нарушением культурной доминанты. Предпочтения фикрайтеров рассматриваются как отклоняющиеся от

культурной доминанты, а следовательно, считаются ненормальными и угрожающими для тех, кто заинтересован в сохранении существующих стандартов.

Пьер Бурдьё в работе «Различение: социальная критика суждения» писал: «Самая невыносимая вещь для тех, кто считает себя обладателями культурного капитала – кощунственное совпадение во вкусах с тем, кому предписывается иметь другие, отделённые от общепринятых вкусы» [2].

Генри Дженкинс описывает фанатские интерпретативные практики как отличные от тех, которые предлагает система образования. Отдавая предпочтение буржуазной культуре в выборе объекта творчества, фаны также используют буржуазные подходы к восприятию, то есть потребляют продукты культуры демонстративно. Опираясь на теорию праздного класса Торстейна Веблена, можно сказать, что демонстративное потребление противоречит общему требованию так называемого «благопристойного потребления», возникшему в результате размывания границ между разными слоями общества, теперь сводящимися лишь к разделению по критерию материальной обеспеченности [20]. Таким образом, с точки зрения культурной доминанты фаны, по всей видимости, являются неконтролируемыми и недисциплинированными, грубыми читателями, практикующими неблагопристойное потребление продуктов буржуазной культуры.

«Отвергая эстетическую дистанцию, которую Пьер Бурдьё считает краеугольным камнем буржуазной эстетики, фаны с энтузиазмом принимают любимые тексты и пытаются интегрировать медиа-представления в свой собственный социальный опыт. Не знаящие страха перед традиционными представлениями о литературной и интеллектуальной собственности, фаны наступают на массовую культуру, используя её материалы по своему усмотрению, перерабатывая их в качестве основы для собственных культурных произведений и социальных взаимодействий» [11, с. 18].

Дженкинс также указывает на то, что этот подход позволяет фанам стереть границу, говоря о символах, как если бы они существовали отдельно от своих текстуальных проявлений, входя в сферу фантастики, как будто это некое реально существующее место, где они могут обитать и работать. По его мнению, субкультура фанов выступает как открытый вызов «естественности» и требованиям культурных доминант, как отказ от авторского органа и самой концепции нарушения прав интеллектуальной собственности.

Такая работа с символами может быть подвергнута сомнению и изобличена как идея, принадлежащая группе, интеллектуально уступающей

основной массе потребителей культурных ценностей, однако же Дженкинс приводит в своей книге и более поздних работах некоторые статистические данные и даже выдержки из интервью, позволяющие утверждать, что фаны зачастую имеют высшее образование и являются представителями среднего класса. Социальные ожидания по отношению к этим людям таковы, что их увлечение может подвергаться не просто неодобрению, но жёсткой критике, поскольку предполагается, что они «не должны тратить свое время на построение сложной интерпретации телевизионных программ». Таким образом фанатство и фикрайтерство могут быть прочитаны как сознательный отказ от высокой культуры, или, по крайней мере, традиционных границ между высокой и популярной культурой.

Важным является указание именно на социальность фанатства и, как следствие, фикрайтерства. К восприятию фанатства и фикрайтерства как особых социальных явлений западная традиция подошла далеко не сразу.

Так, в 1984 году Мишель де Серто, французский социальный философ, в своих «Практиках повседневной жизни» писал: «[Признаки потребления], таким образом, исполняют несколько ролей, меняют форму, смешиваясь с окружением, исчезают, поселяясь в структурах, продукты которых не оставляют потребителю места для того, чтобы обозначить собственную деятельность. Ребёнок продолжает разрисовывать школьные книги, даже если оказывается наказан за это; он занял это место и обозначил в нём своё существование как автора. Телезритель не может писать на экране телевизора. От оттеснён от продукта, не играет никакой роли в его появлении. Он теряет права автора и становится, как кажется, чистым приёмником» [6, с. 49].

Генри Дженкинс же в противовес этой точке зрения приводит массу примеров, описывая ситуации, в которых ещё до эпохи широкого распространения интернета фаны находили друг друга и объединялись не просто в рамках просмотра и обсуждения любимого сериала («Трекеры» – излюбленный пример каждого заинтересованного этой темой учёного), но в процессе написания фанфикшена. Собираясь каждые несколько недель дома у кого-то одного, они брали с собой портативные печатные машинки и писали собственные истории по мотивам любимого произведения.

Несмотря на такие очевидные фикрайтерские практики, сложно точно сказать, когда именно зародилось само явление фикрайтерства. Кто-то считает первым написанным фанфиком «Завещание Крессиды», написанное Робертом Генрисоном как продолжение поэмы Джеффри Чосера «Троил и Крессида» [22], публицисты апеллируют к Льюису Кэрроллу и его «Алисе в Стране Чудес», породившей множество пародий и подражаний, а также к

творчеству поклонниц книг Джейн Остин, которые использовали персонажей любимого автора, даря им «новое прочтение» [21]. Однако же мы считаем, что отсчёт следует начать с образования «Литературного общества Шерлока Холмса» в 30-х годах XX века в Англии [23], поскольку именно оно являлось в достаточной мере социальным, предполагало вовлечённость каждого участника в процесс, а также непосредственное общение «райтеров» и читателей. В 1967 году фанаты сериала и фильмов «Звёздный Путь» выпустили первый номер журнала «Споканалия», в котором также были опубликованы и фанатские произведения [18]. С этого момента термин «фанфик» (также «фанфикшн», «фан-литература», «фан-проза») становится устойчивым и входит в обиход. Важно уточнить, что это касается исключительно западной культуры – в России это явление пока ещё остаётся относительно молодым (чуть более 20 лет), хотя с возрастанием интенсивности «заигрывания» медиа с потребителями растёт и интенсивность переработки. Не менее важным будет замечание о гендерном составе авторов: к середине 70-х 90% произведений было написано женщинами [4].

С того самого основополагающего момента количество фандомов и, соответственно, изданий множилось: они публиковались маленьким тиражом на деньги самих фанатов, имели символическую стоимость, покрывающую только издержки, и распространялись почтой или во время так называемых «сходок». Все эти журналы носят название «зины» или «zines», сокращённое от «magazine».

Также важны следующие поворотные моменты: поступление в массовую продажу кассетных видеомэгнитофонов (что позволило фанатам записывать, пересматривать и обмениваться материалами, а также записывать пропущенное) и, конечно же, интернета. С появлением интернета о существовании фикрайтерства узнала масса потенциальных авторов, которые до этого момента не подозревали о существовании единомышленников, а порой даже не знали, как называется их творчество. Появилось множество специализированных сайтов.

В 1992 году Генри Дженкинс опубликовал монографию «Текстуальные браконьеры: телевизионные фанаты и культура участия» [11], на многие годы ставшую основополагающей для исследователей фанфикшена в частности и фанатской субкультуры в целом.

Эта книга представляет собой обширное этнографическое исследование конкретной группы медиа-фанатов, их специфических социальных институтов и культурных практик, а также их проблемных

отношений со средствами массовой информации и остальными потребителями масс-контента.

Генри Дженкинс сразу исключает из своего круга интересов фанатов в привычном нам понимании этого слова: футбольных болельщиков, посетителей рок-концертов, постоянных гостей оперных театров и так далее. В качестве обозначения субкультуры фанатов-фикрайтеров Дженкинс использует термин, которым пользуются такие фанаты в качестве самоопределения: глобально они объединены в большую группу под названием медиа-фандом (чему соответствует термин «мультифандом» в русскоязычном сообществе).

«Медиа-фандом, – пишет Генри Дженкинс, – охватывает не один конкретный текст и даже не один жанр, но огромное количество культурных текстов: американские и британские драматические сериалы, голливудские фильмы, комиксы, японскую анимацию, популярную художественную литературу (в частности, научную фантастику, фэнтези и мистику), в то же время создавая границы, исключая, как правило, другие типы текстов (в частности, мыльные оперы и коммерческие романы). Эта группа включает в себя в основном женщин, в основном белых, в основном среднего класса, хотя и остаётся открытой и радостно приветствующей всех обладателей иных характеристик. Медиа-фандом пересекает все традиционные границы: географические и половозрастные, оставаясь в зависимости только от форм потребления и вкусовых предпочтений» [11, с. 1].

Фикрайтерство базируется на интерпретативных практиках фан-сообщества, принимая коллективный текст в качестве основы, дающей пространство для широкого спектра историй. Сами фанаты по их же словам воспринимают контекст базового произведения как пластилин или другой полимер, позволяющий вылепить нечто новое.

Несмотря на то, что в данный момент упомянутые выше «зины» практически полностью вытеснены интернет-площадками и вполне официальными конвентами (Конвент (анг. convention) – собрание, съезд людей, объединённых общими интересами или идеями, в данном конкретном случае – фанов), важно осветить их историю, поскольку сам формат существования и распространения этих изданий заложил основы современной субкультуры фикрайтерства.

Первый «зин» был выпущен в 1930 году Раймондом Палмером из «Корреспондентского научного клуба» в Чикаго [19]. Сосчитать, сколько разнообразных изданий существовало с тех пор, не представляется возможным. Поскольку для фикрайтерства крайне важным является отсутствие финансовой выгоды (в том числе во избежание обвинений со

стороны авторов базовых произведений в нарушении авторских прав), отправить свой фанфик в журнал мог любой фикрайтер. Пути распространения существовали самые разные: от анонимной рассылки желающим по почте до продаж возле библиотек. Фаны всегда владели информацией, поскольку не прекращали общения: лично, по телефону или в письмах. Выше использовано слово «продажи», несмотря на абсолютно некоммерческий характер деятельности, в этом нет расхождения: покупатели возмещали лишь затраты на печать.

Фактически, любой человек с доступом к текстовому процессору, копировальному аппарату и достаточными финансовыми средствами мог стать редактором «зина» с тем или иным размахом и успехом. Со временем с увеличением тиражей и объёмов печати редакторы стали сталкиваться с дилеммой: с одной стороны, с желанием как авторов так и фанатов распространять и получать более качественный контент, а с другой – с желанием сохранить доступ к возможности публикации для каждого.

Констанс Пенли, американский исследователь медиа, писала об этой дилемме как о той, которая всегда решается в пользу доступности, таким образом даже в самом известном и качественном «зине» можно было увидеть тексты новичков [17].

Читатели, как правило, заказывали «зины» у авторов и редакторов непосредственно, знакомясь лично на конвентах или по переписке. В этой системе читатели и райтеры зависели друг от друга – и такая тенденция сохранилась, несмотря на переход к электронным системам публикации, в которых исчезло посредничество редактора журнала.

Также во многом отношения между фанами строятся на доверии, и поэтому «зины» просуществовали всё это время, несмотря на то, что вполне могли стать убыточными для редакторов в случае, если бы читатели просто снимали копии, не возмещая затраченных на печать средств.

При этом журналы также несли функцию обратной связи, поскольку читатели могли хвалить и критиковать авторов, находились в постоянной переписке с редакторами.

Поскольку, как пишет Дженкинс, отчасти фикрайтерские практики связаны с неудовлетворённостью отдельными элементами базовой истории и желанием устранить дискомфорт [11], они нацелены не только на создание нового произведения на основе существующего, но и на корректировку, исправление моментов, которые фана не устроили.

«Фан-культура отражает как увлечённость аудитории предоставленным ей культурным продуктом, так и разочарование по поводу того, что создатели не могут или отказываются показать те варианты развития

событий, которые фаны хотели бы видеть. Фикрайтерство уделяет этой двойственности пристальное внимание: фанаты не столько пересказывают базовый текст, сколько перерабатывают и переписывают его, «чинят» неудовлетворяющие их аспекты, развивают интересующие их темы» [11, с. 165].

Исходя из своих наблюдений за фан-культурой, разговоров с фикрайтерами и знакомства с фанфикшеном, Дженкинс выделяет три основных стратегии работы с текстом, существующие в сообществе. Это интерпретация, присвоение и реконструкция.

Помимо этого Генри Дженкинс также выделяет десять конкретных способов работы фикрайтера с мета-текстом, служащих основанием для изучения способов переработки авторского текста фикрайтерами.

1. *Реконтекстуализация.* Короткие виньетки (недостающие сцены), задача которых – заполнить пробелы в вещательном материале и дать дополнительные объяснения поведения персонажа.

2. *Расширение таймлайна серии.* Расширение таймлайна – это углубление истории с помощью более детального прописывания второстепенных или проходных персонажей, недостаток информации о которых оставляет больше простора для интерпретации.

3. *Рефокализация.* В то время как большая часть фанфиков сосредоточена вокруг главных героев базового произведения, некоторые авторы, напротив, переключают повествование на второстепенных персонажей, зачастую – представителей меньшинств, чьё экранное время ограничено.

4. *Нравственная перестройка.* Крайняя форма рефокализации, когда с протагониста фикрайтер переключается на антагониста, при этом инвертируя мораль базового произведения. Такие фанфики называют «миррорверсами» или перевёрнутыми вселенными.

5. *Жанровое смещение.* Фикрайтеры зачастую изменяют жанр базового произведения, ставя акцент, например, на отношениях персонажей или их личностном развитии, а не на приключениях, если изначально это были именно они.

6. *Кроссоверы.* Cross-over – пересечение разных вселенных. Фикрайтер может писать сразу о двух, трёх и более любимых произведениях, сталкивая персонажей между собой и создавая ситуации пересечения основных сюжетов.

7. *Перемещение персонажа.* Кроме пересечения вселенных, возможно простое перемещение персонажей одной вселенной в другую. При этом может измениться имя, внешность и история происхождения, но

характер остаётся прежним. Это позволяет автору и читателю посмотреть на привычного персонажа в иных условиях.

8. *Персонализация.* Как уже было сказано выше, фикрайтеры зачастую стремятся интегрировать медиа-представления в собственный социальный опыт. Крайним проявлением этого стремления является специфический вид фанатской литературы: «Мэри Сью» или «Марти Стю», в случае, если автор мужского пола. Такие фанфики предполагают помещение в сюжет базового произведения некоей идеализированной версии автора. Это изначально самый спорный жанр фанфикшена, практически табуированный в некоторых «знаках».

9. *Эмоциональная интенсификация.* Поскольку фикрайтерские практики предполагают концентрацию на вопросах мотивации и характера, авторы часто сосредотачивают своё внимание на кризисах базовой истории. В таких текстах на первый план будут выходить эмоции персонажей. Это не является жанровым смещением, поскольку речь идёт об углублении ситуаций, которые в каноне имели место быть.

10. *Эротизация.* Фикрайтеры зачастую уделяют большое внимание сексуальной жизни персонажей. Их истории могут базироваться на спорных и намекающих моментах основного произведения или же не иметь к нему отношения. В фанфикшене сексуальные взаимодействия зачастую выступают способом разрешения продолжающихся конфликтов или закрепления уже существующих отношений.

Естественно, ни один фанфик не сочетает в себе все эти способы переосмысления фикрайтером базового произведения, но автор может использовать одновременно некоторые из них.

С распространением интернета качественно изменились способы коммуникации фанатов и распространения контента, и это явление стало ещё более социальным. Возможность получения моментального фидбэка и поиска единомышленников в любой точке мира укрепила связи между фанами из разных стран. Так, сейчас фаны даже составляют руководства для товарищей, не знакомых с культурными особенностями той или иной страны. Общение непрерывно на каждом этапе написания фанфика, широко распространено соавторство, и, если сравнивать с 70-ми годами прошлого столетия, ситуация, несомненно, изменилась.

В западной традиции за последние два десятка лет появились несколько значимых учёных. В их число входят Кристина Буссе и Карен Хэллексон, объединившие идеи своих коллег в книге «Фанфикшн и фан-сообщества в эпоху интернета: новые эссе» [8]. Также крупными фигурами в

научном сообществе, сосредоточенном вокруг изучения субкультуры фанства в целом, являются Камилла Бэкон-Смит и Лиза Льюис [12].

Наряду с «Текстуальными браконьерами» Генри Дженкинса резонанс в научном сообществе вызвала концепция Эбигейл Деричо. Идеи Деричо базируются на теории архива Жака Дерриды и описывают фанфикшен как протест против строго структурированной современной литературной практики.

«Литература как архив состоит из архивных по своей природе текстов, которые побуждают к существованию тот же самый принцип: тенденция к расширению и разрастанию, свойственная любому архиву. Все тексты, которые выстраиваются на основе уже существующего текста, не менее значимы, чем текст-источник, и не нарушают его границ; скорее, они служат добавлением к архиву этого текста, становятся его частью и расширяют его» [7, с. 69].

Франческа Коппа, широко известный в англоязычном сегменте виддер (фан, работающий с видеоматериалами) и преподаватель английского языка, в своей статье «Описывая тела в пространстве: медиа-фанфик как театрализованное представление» сформулировала провокационную мысль о том, что фанфик – прозаический жанр отчасти того же рода, что театральное представление, нечто, что происходит и ценно прямо здесь и сейчас, является своего рода исполнительским искусством. Эта мысль находит подтверждение в таких явлениях, как написание фанфика по заявке или же участие в фандомных битвах и фестивалях, ограниченных очень небольшими временными рамками, и даже в циклах жизни фандомов [5].

В своих более поздних статьях и материалах Генри Дженкинс пишет о фанфиках как о критических комментариях, поскольку усматривает единство структуры: как фанфик, так и критика включают в себя интерпретацию базового произведения, с выделением спорных положений, которые в свою очередь имеют доказательства и подтверждения – внутренние или внешние.

Различия же заключаются в том, что в критических комментариях проникновение в суть работы происходит за счёт аргументов, а в фанфикшене – за счёт создания новых историй.

Также Дженкинс повторно акцентирует внимание на том, что фанфик появляется в точке равновесия разочарования и удовольствия, поскольку если бы базовое произведение не увлекало достаточно сильно, стимула к написанию бы не было тоже, но если бы не было разочаровывающих недостатков, их не хотелось бы исправить.

Именно это позволяет провести границу между каноном и фаноном. Большинство фанатов принимает «канон», то есть изначальное произведение

и связанную с ним фактологию, как базу, основание для дискуссии и возможностей альтернативной интерпретации характеров персонажей. В редких случаях фанаты игнорируют канон, но это происходит, как правило, если создатели противоречат созданной ими же истории или нарушают то, что в данном случае можно назвать контрактом с читателем (под читателями подразумеваются потребители любой информации, не только текстовой) [9].

Джеффри Лонг, американский исследователь медиа, в своей книге «Трансмедийное повествование: бизнес, эстетика и продакшн в компании Джима Хенсона» развивает идею не просто контракта с читателем, но акцентирует внимание на том, что этот новый стиль потребления медиа-информации, предполагающий её дальнейшую переработку, может использоваться непосредственно авторами изначальных произведений как способ удержать аудиторию и перенаправить её внимание в нужное им русло. «Трансмедийные нарративы используют комбинацию бартезианских герменевтических кодов, отрицательный потенциал и блуждающие сигналы, чтобы направлять аудиторию на несколько медиа-платформ. Этот тезис рассматривает совокупность нарративов из комиксов, романов, фильмов и видеоигр». Несмотря на то, что анализ и исследование в работе Джеффри Лонга полностью базируется на изучении успеха «Лабиринта» и «Тёмного кристалла» Джима Хенсона, он успешно выводит общие закономерности развития и обретения популярности произведений именно в среде фанов.

«...Эти методы могут применяться для достижения разных результатов. Обращая пристальное внимание на то, чтобы придерживаться собственного канона, тем не менее строить открытый мир, поддерживая постоянную интенсивность расширения этого мира, тщательно рассчитать момент, в который следует начать строительство трансмедийной франшизы. При этом помогая аудитории отслеживать, как именно связаны новые расширения вселенной между собой, трансмедийные повествователи могут создавать сложные комплексные нарративы, которые окажутся полезными для аудитории, исследователей и продюсеров в равной степени» [14].

И они действительно используются, так, например, в статье «Как фанфикшен может научить нас новому прочтению “Моби Дика” (часть 1)» Генри Дженкинс приводит пример и цитирует Рикардо Питтс-Вайли, креативного директора смешанного магического театра. Питтс-Вайли провёл эксперимент в начале двухтысячных: собрав группу из молодых людей, отбывающих срок своего тюремного заключения, он предложил им прочитать роман «Моби Дик» Германа Меллвила и переосмыслить его на новый лад. Он подчеркнул, что речь идёт о переосмыслении символов, а

также предложил каждому выбрать персонажа, о котором он напишет рассказ.

«Некоторые из их работ оказались диаметрально противоположны роману Меллвила, однако же, чем более экстремально они от него удалились, тем, к моему удивлению, ближе они оказались к прочтению характеров, им созданных. Мы используем возможности смешанного театра для более глубокого понимания творческого процесса и взаимоотношений между читателями и писателями» [10].

Впоследствии на базе этих переработанных рассказов Рикардо Питтс-Вайли написал сценарий и поставил спектакль.

В целом можно сказать, что западные учёные уделяют феномену фанфикшена и фикрайтерству пристальное внимание. Небольшая группа исследователей (в основном включённых в субкультуру фанов непосредственно, имеющих возможность взаимодействовать с ней изнутри) занимается изучением фикрайтерства на протяжении уже более двадцати пяти лет. Поскольку фанфикшен претерпел серьёзные изменения за это время в связи с развитием информационных технологий и вычленения интернета в качестве самостоятельного и масштабного медиа-субъекта, возможность обратиться к работам исследователей, фиксирующих эти изменения, неоценима.

## Литература

1. Auster A. *Actresses and Suffragists: Women in the American Theatre, 1890–1920*. New York: Praeger. 1989. 10366 p.
2. Bourdieu P. *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste*. Cambridge: Harvard. 1979. 632 p.
3. Burchill J. *Damaged Gods: Cults and Heroes Reappraised*. London: Century. 1986. 152 p.
4. Coppa F. *Fan Fiction and Fan Communities in the Age of the Internet*. McFarland & Company. 2006. P. 41–59.
5. Coppa F. *Writing Bodies In Space: Media Fanfiction as Theatrical Performance* // *Fan fiction and fan communities in the age of the Internet*. Jefferson: McFarland. 2006. P. 225–244.
6. De Certeau M. *The Practice of Everyday Life*. Berkeley: University of California Press. 1984. 232 p.
7. Derecho A. *Archontic literature: a definition, a history, and several theories of fan fiction* // *Fan fiction and fan communities in the age of the Internet*. Jefferson: McFarland. 2006. P. 61–78.

8. Hellekson K., Busse K. Fan Fiction and Fan Communities in the Age of the Internet: New Essays. McFarland. 2006. 296 p.
9. Jenkins H. Fan Fiction as Critical Commentary. URL: [http://henryjenkins.org/2006/09/fan\\_fiction\\_as\\_critical\\_commen.html](http://henryjenkins.org/2006/09/fan_fiction_as_critical_commen.html) (дата обращения: 21.11.2018).
10. Jenkins H. How Fan Fiction Can Teach Us a New Way to Read Moby-Dick (Part One). URL: [http://henryjenkins.org/2008/08/how\\_fan\\_fiction\\_can\\_teach\\_us\\_a.html](http://henryjenkins.org/2008/08/how_fan_fiction_can_teach_us_a.html) (дата обращения: 21.11.2018).
11. Jenkins H. Textual Poachers: Television Fans & Participatory Culture. Studies in culture and communication. New York: Routledge. 1992. 343 p.
12. Jenkins H. Where Fandom Studies Came From: An Interview with Kristina Busse and Karen Hellekson (Part One). URL: <http://henryjenkins.org/2014/11/where-fandom-studies-came-from-an-interview-with-kristina-busse-and-karen-hellekson-part-one.html> (дата обращения: 21.11.2018).
13. Jewett R., Lawrence J. S. The American Monomyth. Garden City, NY: Anchor Press. 1977. 263 p.
14. Long J. Transmedia Storytelling: Business, Aesthetics and Production at the Jim Henson Company. URL: <http://cmsw.mit.edu/transmedia-storytelling-jim-henson-company/> (дата обращения: 21.11.2018).
15. Oxford English Dictionary (Dictionaries). Oxford University Press. 1989. 21730 p.
16. Oxford Latin Dictionary (Dictionaries). Oxford Dictionaries. 2012. 2400 p.
17. Penley C. The Female Spectatrix. Camera Obscura. 1989. P. 20–21:256–59.
18. Verba J. M. Boldly Writing: A Trekker Fan & Zine History, 1967-1987. Minnetonka MN: FTL Publications. 1996. 101 p.
19. Zine. URL: <http://fanlore.org/wiki/Zine> (дата обращения: 21.11.2018).
20. Веблен Т. Б. Теория праздного класса. Либроком. 2011. 368 с.
21. Горалик Л. Как размножаются Малфои. Жанр «фэнфик»: потребитель масс-культуры в диалоге с медиа контентом // Новый мир. 2003. № 12. URL: [http://magazines.russ.ru/novyi\\_mi/2003/12/goralik.html](http://magazines.russ.ru/novyi_mi/2003/12/goralik.html) (дата обращения: 21.11.2018).
22. Горбунов А.Н. «Горести царевича Троила» (Чосер, Хенрисон и Шекспир об истории троянских влюблённых) // Шекспировские контексты. М.: МедиаМир. 2006. 364 с.
23. Эффективное речевое общение (базовые компетенции): словарь-справочник. М.: Проспект. 2015. 1574 с.