EPISTEMOLOGICAL STUDIES IN PHILOSOPHY, SOCIAL AND POLITICAL SCIENCES
ISSN 2618-1274 (Print), ISSN 2618-1282 (Online)
Journal home page: https://visnukpfs.dp.ua/index.php/PFS/index

СОЦІАЛЬНІ НАУКИ

Сергій Валерійович ЛЕГЕЗА
Кандидат історичних наук, доцент кафедри політології, соціології та публічного управління, Дніпровський національний університет імені Олеся Гончара, пр. Науки, 72, Дніпро, 49000, Україна

Sergiy LEGEZA
PhD in History, Associated Professor of the Department of Political Science, Sociology and Public Administration, Oles Honchar Dnipro National University, Nauka Ave., 72, Dnipro, 49000, Ukraine

E-mail: slegesa@gmail.com, ORCID: https://orcid.org/0000-0003-3767-5848

УДК: 316.7

МОВА МИРУ ТА ВІЙНИ: УКРАЇНСЬКИЙ ФЕНДОМ НА ШЛЯХУ ДО САМОІДЕНТИФІКАЦІЇ

Received 6 June 2024; revised 29 June 2024; accepted 10 July 2024
DOI: 10.15421/342427

Аннотація

В статті розглядаються особливості функціонування українського фендому, пов'язаного із фантастикою, та зміни в ньому від звичних форм існування в мирний час до форм екзистенції в умовах війни після повномасштабного російського вторгнення в лютому 2022 року. Вводиться розрізнення двох стадій існування українського фендому. «Старий» фендом сформувався в докомп'ютерну епоху на базі становлення радянського фендому та несе в собі більшість родових рис цього останнього. На відміну від «старого», «новий» фендом розвивається під активним впливом нових комунікативних технологій, глибше інтегрований у міський простір, він стає україноцентричним. В умовах прямого воєнного вторгнення, український фендом, зберігаючи ядро своїх первинних завдань (комунікація та соціальна активність навколо функціонування популярної культури), розширює актуальні для себе завдання активна просвітницька діяльність, отримання суб'єктності в міжнародних контактах з закордонними фендомами країн Європи та Америки, харитативна діяльність тощо.

Ключові слова: фандом, конвент, соціальні актори, популярна культура.

THE LANGUAGE OF PEACE AND WAR: UKRAINIAN FANDOM ON THE WAY TO SELF-IDENTIFICATION

Abstract

The article discusses the peculiarities of the functioning of Ukrainian fantasy fandom as well as its transformations related to two main aspects: 1) from "the old" fandom to the new one and 2) from the ordinary forms of existence during the peaceful times to existence during the wartime after Russian full-scale invasion in Ukraine in February 2022.

The article indicates the general transformation of the scholarly research of the fandom in the Western academic context. It is possible to present it as the flow from an "ethnographic" or external interpretation of the fandom as a part of the mass culture that depends on the specifics of the popular culture production, to the "internal" or integrated descriptions of the fandom functioning as a separated sphere of social activity.

The article argues that there are two stages of the existence of Ukrainian fantasy-related fandom. "The old" fandom emerged in the pre-computer era and was based on the Soviet fandom, which influenced its peculiarities. For instance, there are such aspects as statelessness, the absence of national representation (and the dominance of Russo-centrism as the common cultural platform), the importance of direct interpersonal contacts, distancing from contact with authorities, and the tendency to reduce the presence of the fandom in the shared urban space.

Unlike "the old" fandom, "the new" one is developing under the influence of new communicational technologies, which erases the barriers to entering the fandom for new members, enlarges the zones of potential contacts, eliminates geographic and territorial barriers, etc. Moreover, "the new" fandom is more integrated into the urban space and is more available for communications. For the Ukrainian fandom, the transition from "the old" fandom to the "new one" means focusing on domestic cultural issues as the fandom becomes Ukraine-centric.

© Легеза С.В., 2024. All rights reserved. (cc) BY

Russian military aggression against Ukraine, from annexing Crimea in 2014 to the full-scale invasion in 2022, became the inner catalyst for the development and transformation of the Ukrainian fandom. The external existential threat led to the transformation of the practices, implemented by the fandom and to the rise of the Ukrainian popular culture, which is closely related to the fandom. During the full-scale invasion, the Ukrainian fandom, preserving its core responsibilities (communication and social activity around popular culture functioning), spreads its new topical responsibilities: apart from the domestic volunteer work, which unites the majority of Ukrainian communities, it includes the educational activity, gaining subjectivity during international communication with the foreign fandom of Europe and the USA, charitable activity, etc.

Keywords: fandom, convent, social actors, popular culture.

Фендом як соціальне явище: загальні особливості вивчення.

До останньої чверті XX століття академічна наука описувала фендомний рух – якщо звертала на нього увагу – скоріше в категоріях споживацької культури. Довгий час цей рух здавався явищем, похідним від процесів набуття контролю за цільовими аудиторіями в межах практик розповсюдження масовізованого продукту. Від першої третини XX століття, коли критики, а потім і дослідники відкрили[1] для себе дистанції поміж «високою» та «масовою» культурами, розмова про культуру популярну (як похідну від «масового суспільства») довгий час будувалася в термінології контролю та влади: як економічної, так і ідеологічної.

Дослідницька позиція розгляду популярної культури як підґрунтя досягнення економічної влади вбачала в культурному виробництві, спрямованому на масове суспільство, основу для капіталізації зусиль навіть не творців, а тих, хто був відповідальний за розповсюдження культурних благ: видавців, антрепренерів, пізніше – дистриб'юторів такого роду продукції. Вектор роботи із масовою аудиторією – з точки зору європейської традиції, – вбачався спрямованим на спрощення як повідомлення, що стоїть за культурним продуктом, так і самої його форми. «Масовий» став означати «примітивний», а як такий – принципово полегшений для кращого засвоєння непросвіченими масами [Сторі 2005: 21]. Чим ширшою вважалася потенційна аудиторія конкретного твору популярної культури, тим простішим мав бути його формуляр, ширшою потенційна аудиторія, а відтак і наявність користувачів, послідовно орієнтованих на споживання такого роду продукту, розцінювалася з точки зору потенційної економічної вигоди.

Дещо інша справа – уявлення про можливості популярної культури забезпечувати політичну владу та багатошаровий контроль над виробництвом сенсів. У дослідницькому просторі, сформованому, з одного боку, критичним поглядом на масовізоване суспільство як на різновид соціального устрою, який орієнтований на виробництво спрощених, а відтак приступних для легкого відтворення форм ідеологічної роботи (Ортега-і-Ґасет [Ортега-і-Ґасет 1965]) та, з іншого, ліворадикальною критикою А.Ґрамші [Ґрамші 2017], популярна (масова) культура ставала важливою не так своїми безпосередніми повідомленнями, текстами, як повідомленнями прихованими, ідеологічною роботою. А відтак і користувачі популярної культури ставали, перш за все, або тлом, на якому розгортався спектакль боротьби за символічну владу, або кінцевою точкою цього тотального впливу ідеологічної роботи: безсловесною, але пластичною масою «народу», з якої ідеологи ліпили силу, підтримку якої собі й забезпечували.

В будь-якому разі, при таких підходах користувачі популярної культури не мали суб'єктності, залишалися лише частиною того масовізованого суспільства, яке, навіть отримуючи гегемонію в результаті «повстання мас», залишалося лише соціальним тлом і колективним об'єктом впливу з боку «носіїв сенсів» та активних гравців у культурному полі.

Коли в післявоєнний період – і особливо на зламі 1950-60-х років – різко підвищилася важливість і впізнавальність молодіжних субкультур і неформальних рухів взагалі, не помічати фендом в якості активної соціальної сили стало неможливим. Але все одно, навіть у цьому випадку, опис соціальної активності діячів фендому з боку академічної науки зосереджувався, скоріше, на фіксації цієї

діяльності в якості афективних та умовно-психотичних станів «ненормальності» [Duffett 2013: 156-157]. При цьому, малася на увазі, скоріше, сукупність індивідуальних перекосів, а не фендом як цілісна конструкція та «соціальна машина».

Лише прихід у науку наступного покоління дослідників, які мали безпосередній досвід участі в субкультурах і соціальних об'єднаннях (в якості не лише зовнішніх спостерігачів, але як активних акторів соціальної взаємодії), дало академічній науці привід переглянути попередні позиції і щодо фендому та «фанів». Найвідомішим автором того «зламу» став Генрі Дженкінс, який, описуючи функціонування фендому та форм соціальної активності фенів, увів термін «браконьєра» [Jenkins 1992: 24-26] – чи то фена, який (пере)створює культурний продукт, використовуючи ті елементи популярної культури, які вже введені в обіг офіційними гравцями в цьому полі (прикладом такого «браконьєрства» могли стати, наприклад, фан-фікшн, фік-арт, форми косплею – аж до самостійного перезняття епізодів відомих кінофраншиз в межах функціонування фен-співтовариств).

Відтак, від часів Генрі Дженкінса, фендом починає описуватися та досліджуватися не тільки як елемент пасивного економічного споживання (або ж простір розповсюдження ідеологічної влади), а як елемент активного культурного споживання [Duffett 2013: 52]. «Культурно споживати» тут стає описом практик, орієнтованих на осмислене дослідження певного медіапродукту (незалежно від його особливостей: це може бути авторський всесвіт, створений традиційними методами – на рівні книжкових текстів; це може бути напрямок музичної чи спортивної активності; це може бути будь-який характерний для теперішнього моменту всесвіт мультимедійної франшизи – такої як світ «Гаррі Поттера» чи «Зоряного Шляху»).

До того ж, в будь-якій сучасній варіації розшифровки культурного споживання важливим стає активний та суб'єктний характер дій фенів і фендому (як співтовариства їх, яке, до того ж, має ознаки соціальної групи). Дослідники в цьому випадку підкреслюють агентний характер фендому – в сенсі здатності впливати на суспільство через зосередженість на соціально-активній діяльності.

Відтак і фендом в цілому можна визначати як складну структуровану спільноту активних споживачів контенту популярної культури. Саме таким чином ми й будемо говорити про нього в даній статті.

Фантастичний фендом: специфіка становлення та розвитку.

Доволі цікавою особливістю фендому є те, що він може функціонувати як цілісне явище не лише навколо окремих продуктів популярної культури, але й маючи полем своєї самореалізації окремі її напрямки. Зокрема, для західного споживача вже без малого сто років (якщо за початкову точку приймати читацьку активність навколо часопису «Amazing Stories» Гьюго Гернсбека [Nowakowski 2017: 34-44]) актуальною є діяльність «фантастичного» фендому – чи то фендому, що вибудовується навколо такого напрямку популярної культури, як фантастика (беручи її загалом, в усій повноті жанрових відмінностях (НФ, фентезі тощо) чи медіа особливостях (книжки, фільми, комп'ютерні ігри тощо)).

Саме в межах фендому фантастики можна спостерігати найяскравіші приклади активного культурного споживання: сюжетність текстів і суб'єктність героїв, як і загальна сугестивність цього напрямку популярної культури різко підвищують можливості активних практики користувачів [Broderick 1995: 18-19]. Характерною рисою фендому фантастики є й постійна динаміка як форм, так і принципів активного культурного споживання: від формування активного читацького середовища до самостійної роботи по (пере)створенню оригінальних авторських текстів[2]. Ця динаміка напряму залежить як від факторів технічних чи технологічних (наприклад, розширення можливостей популярної культури по створенню її зразків – технічні можливості сучасного кінематографу, розвиток комп'ютерних ігор тощо), так і від факторів соціальних чи комунікативних – аж до впливу на структуру фендому нових соціальних медіа, що докорінним чином змінило формати присутності фенів у «горизонті подій», які є актуалізованими

для фендомних практик [Maryl 2015: 27-61].

Тож головна особливість фендому: він не просто споживає культурний продукт, але він ангажований у додаткові соціальні дії (як горизонтальні – скажімо, забезпечення стійкої комунікативної та рекрутивної системи у вигляді конвентів, так і вертикальні – наприклад, активність щодо важливих для фендому авторів чи формування мережевих суперечок навколо знакових для поп-культури текстів). Окремою формою активності фендому фантастики є практики глорифікації авторів та/чи напрямків, які є популярними чи актуальними для моменту тут-і-зараз. Найчіткіше це проявляється в практиках означення авторів чи окремих книг створеними фендомом преміями, що стає, по суті, з одного боку формою вираження колективного консенсусу щодо важливості окремих фігур чи сюжетів, а з іншого – простором подальшої напруги та формуванням критичного дискурсу[3].

Залежним фендом фантастики був і від суто соціополітичних особливостей – як часових, так і територіальних. Для західного суспільства, скажімо, важливими виявилися відображення у фендомному житті (і в рефлексіях над текстами, запропонованими для спожиття популярною культурою) суперечок лібералів і консерваторів чи, наприклад, ті соціальні процеси в соціумі, які докорінним чином змінювали ландшафт суспільства: активність т.зв. другої та третьої хвиль фемінізму, боротьба проти расової сегрегації, молодіжний бунт 1960-х чи «революція свідомості» того самого часу [Latham 2005:205-206]. Ще характернішим чином ці зовнішні для суто соціальних форм активності конфігурації суспільних форм життя відбивалися на особливостях існування фендому фантастики в радянському[4] та пострадянському просторі.

Фантастичний фендом в радянському просторі почав складатися на межі 1960-1970-х років (чи то – пізніше по відношенню до фендому західного). Втім, для цього існувало й суто формальне пояснення: радянська фантастика отримала поштовх для свого розвитку лише за десятиліття до цього, на межі 1960-х (що проявлялося як на суто літературному рівні, виходом творів, що увійшли до канону популярної культури – наприклад, утопічних романів І.Єфремова чи братів Стругацьких, – так і ні рівні управлінсько-бюрократичному: в утворенні формалізованих структур у системі контролю за розвитком популярної культури в СРСР, таких як Рада по науково-фантастичній і пригодницької літературі [Материалы... 1960]). Зростання популярності фантастичного жанру[5] призвело до – спочатку – розширення цільової аудиторії такого роду літератури, а потім і до створення специфічних структур, орієнтованих не лише на засвоєння, але й на творче осмислення як окремих творів жанру, так і загальних тенденцій його розвитку[6]. Мова тут перш за все іде про Клуби любителів фантастики – організації часто формальні, що створювалися на основі функціонування бібліотек або більш широких за своїми задачами всіляких клубів читацької активності.

Радянські Клуби любителів фантастики починалися як суто читацькі осередки, але швидко розширювали форми своєї діяльності до суто перформативних елементів (не просто обговорення книжки автора, але проведення «публічного суду» над нею – із звинуваченням, адвокатами, суддями, що приймали б вердикт, та активною участю присутньої на такого роду засіданнях публіки [Арбитман 2002]). В подальшому – маючи на увазі вузькість репертуарної бази офіційного радянського книговидання (коли ціла низка авторів – як вітчизняних, так і іноземних – чи напрямків фантастики не могли дістатися до читача – ба й бути взагалі опублікованими через ідеологічні перепони) – КЛФ активно вели (сам)видавчу діяльність, почавши випускати фензіни (неофіційні бюлетені та часописи) та друковані видання, створюючи світ обігу текстів у фантастиці, по суті, паралельний щодо офіційного [Пузій 2003: 75].

В загальних рисах, родові особливості радянського фендому (що потім багато в чому формували специфіку першого покоління фендому українського в 1990-ті роки) були наступними:

1) Дистанціювання від владних структур і загальна недовіра до контактів із владою. При тому, що в другій половині 1980-х офіційні радянські структури намагалися за

допомогою комсомолу взяти під контроль більшість неформальних об'єднань – особливо тих, що функціонували серед молоді, або на молодь були орієнтованими, – взаємини між КЛФ та владою залишалися напруженими. Причиною тому, окрім іншого, було й те, що ряд форм соціальної активності, характерних для радянського фендому, знаходилися в «сірій зоні» (а то – як у випадку фендомного самвидаву – і взагалі могли підпасти під кримінальну відповідальність). У просторі формалізованих практик своїм наслідком це мало проведення більшості конвентів, як вони почали з'являтися в СРСР (і як продовжили існувати на пострадянському просторі), подалі від міського простору – а відтак і поза зоною контакту із незаангажованими глядачами/слухачами.

2) Інформаційна непрозорість дій фендому, відсутність доступу до медіа-ресурсів, а відтак, наприклад, ускладнений характер рекрутації нових фанів. Радянський фендом існував, здебільшого, без можливості широкого оповіщення про свої дії – хоча, з необхідністю формально розпланованої роботи (оскільки створювалися КЛФ при структурах і організаціях, що мали офіційну звітність для владних структур – при бібліотеках, Спілках книголюбів, молодіжних дискусійних клубах тощо).

3) Замкненість на традиційні форми контактів (у зв'язку із тим, що існування радянських КЛФ співпало із епохою «доінтернетною», та й взагалі «докомп'ютерною»). Щоб бути учасником фендому, потрібна була безпосередня присутність на імпрезах і зібраннях, а основними формами контакту з фендомами інших міст була традиційна поштова переписка або стаціонарний телефонний зв'язок. Відтак, це був світ, в якому події та рішення щодо цих подій були максимально неспішними з точки зору нашого соціального досвіду[7].

4) Розширення можливостей соціальної активності фендому за рахунок специфічних (і ризикованих для радянського простору) форм: проведення конвентів[8], самвидав (у формі інформаційних бюлетенів і фензинів перш за все), перекладацька діяльність за межами офіційних видавничих структур тощо.

5) Високий ступінь горизонтальної довіри в середовищі радянського фендому та здебільшого фрондерський характер щодо офіційної влади та її ідеології; фендом давав «відчуття ліктя» та несхожості-на-інших для своїх активних членів. Більш того, саме з середовища фендому в перші пострадянські роки вийшла чимала кількість тих, хто зумів монетизувати свою фендомну діяльність: видавців, редакторів, перекладачів, письменників.

6) Нарешті, не слід забувати, що мовою спілкування між окремими національними осередками руху КЛФ (а вони існували в Україні, Білорусі, Грузії, Азербайджані, країнах Балтії та в інших республіках СРСР) залишалася російська – і так воно й збереглося вже на наступному, пострадянському етапі розвитку фендома. А по суті, це створило ще одну передумову російської культурної експансії на пострадянському просторі.

По суті, радянський фендом, з одного боку, створив стандартизовані форми соціальної взаємодії з навколишнім середовищем (які залишалися актуальними для «старого» українського фендому принаймні до початку 2010-х років). З іншого ж боку, він виявився свого роду «перенасиченим» розчином – і кінець СРСР вивів його із стану рівноваги та надав нової якості.

Український фендом між «старим» і «новим».

Те, що радянська реальність заклала специфічний стандарт взаємодії всередині фендому, як той виник у нашому суспільстві за часів СРСР, наклало свій відбиток і на ті форми побуту українського фендому, які довгий час визначали межі його існування вже за часів незалежності. По суті, історія українського фендому була однією з граней розвитку жанрової популярної культури в Україні взагалі: в ній, мов у дзеркалі, відображалися усі ті процеси, які можна було фіксувати в широкому соціально-політичному контексті.

Головних же особливостей українського фендому перших десятиліть незалежності можна зафіксувати принаймні два.

По-перше, український фендом фантастики продовжував існувати в тісному зв'язку із російським фантастичним фендомом. Майже до 2010-х років (а подекуди – і до моменту

повномасштабного вторгнення Росії в лютому 2022 року) існувала ілюзія єдиного інтелектуального та організаційного простору.

По-друге, це, в свою чергу, визначало й таку рису (а, відповідно, рекурсивно підтримувалося нею), як російськомовність цього «старого» фендому. Орієнтованість на єдність (чим далі – тим більш ілюзорну, але ця ілюзія підтримувалася до останнього) ставила проблему «linqua franca», яка б забезпечувала транспарентність і транзитивність контактів і практик у межах існування цього єдиного пострадянського фендому.

Причин на те було чимало – і далеко не всі вони були пов'язані із внутрішніми процесами в фантастичному фендомі. З одного боку, більшість *а*кторів «старого фендому» прийшли в нього за умов радянського суспільства, у 1970-1980-х рр. Відповідно до особливостей того простору взаємодії, персональні контакти між акторами в цьому середовищі ставали принципово важливою складовою соціального капіталу. «Своїм» прощалося набагато більше – навіть якщо вони ставали ідеологічними супротивниками[9].

З іншого боку, збереження російськомовності та російськоцентричності як домінантної характеристики українського фендому відбувалося на фоні майже тотальної відсутності зацікавленості українського видавця жанровою україномовною літературою[10]. Відтак, російськомовна поп-культурна експансія відбувалася в Україні (в царині фантастики як жанру популярної культури) принаймні по двох напрямках. З одного боку, відсутність зацікавленості українських видавців підштовхувало українських авторів до специфічної інтелектуальної міграції: видавничий ринок Росії в перші два десятиліття української незалежності пропонував набагато кращі умови для творчої самореалізації та для праці з цільовими аудиторіями (тим більше, що ідеологічні відмінності між Росією та Україною – принаймні, в просторі ідей та ідеологій популярної культури, – тоді сприймалися як нівельовані). З іншого боку, російськомовна продукція була домінуючою на ринку попиту популярної культури; причому, мова могла іти як про оригінальні твори, так і про перекладні: левова частка перекладної західної фантастики приходила до українського читача в російському перекладі[11]. До того ж, російська продукція могла дозволити собі демпінгові ціни – що майже знімало на той час проблему чесної конкуренції[12].

І саме в 2000-2010-х рр. в Україні починає формуватися специфічна спільнота, яку можна було б назвати «новим фендомом»: маючи на увазі не так поколінний зріз, як особливості соціальних практик, характерних для цього стану фендому. По суті, формування «нового фендому» означало перебудову правил функціонування фантастичного фендому – причому, принаймні в двох напрямках.

З одного боку, стимулятором виступало загострення політичних розбіжностей в оцінці змін в Україні після «помаранчевої революції» 2004р. Якщо український фендом поставився до тих подій достатньо неоднозначно (принаймні, можна було фіксувати – як і в реальному житті – наявність двох фракцій: симпатиків і противників цих змін, нехай навіть при домінуванні симпатиків), то російський фендом в особі його істеблішменту зайняв по відношенню до подій в Україні підкреслено «імперську» та шовіністичну позицію (від підкресленої ідеології «старшого брата» при «нерозумних хохлах» до повної відмови від діалогічності з представниками тих напрямків, які не співпадали з ними в політичних поглядах).

З іншого боку, цей розрив між «старим» та «новим» фендомом був пов'язаний із загальними змінами в форматах комунікативної діяльності; перш за все, через розвиток інтернет-простору та перенесення в нього чималої кількості форм фендомної активності. Автору статті доводилося писати про особливості цього зсуву [Легеза 2021], тож зафіксуємо лише загальні особливості, що впливають на зміну формату існування фендому. Це, наприклад, зниження, завдяки розвитку комунікативних технологій, порогу соціальних контактів: теперішні покоління інтернет-спільнот набагато швидше та легше встановлюють контакти – принаймні, у віртуальному просторі; це спрощення форм рекрутації в фендом – або окремі його групи (оскільки фендом

ще й багаторазово ускладнюється, а окремий фан може виступати носієм цілого спектру незалежних ідентитетів); це доступність творців культурного продукту: наприклад, автор починає сприйматися вже не як відсторонений від простої людини «інженер людських душ», а як «майже такий само», як пересічний читач (і це скорочує дистанцію між користувачем і творцем: з'являється велика кількість проміжних форм, що дозволяють відчути себе творчою особистістю – аж до створення фанфікшн, творів на основі оригінальних авторських текстів, що продовжують окремі мотиви з цих останніх [Kubus 2018]); нарешті, це полегшений доступ до інформації, що стає необхідним фактором для утворення первинних груп фанів.

Одним з найцікавіших результатів цього періоду формування «нового» українського фендому стали зміни у форматі проведення конвентів – і взагалі публічної роботи фендомних акторів. Якщо для «старого» фендому характерним була максимальна сегрегація конвентних імпрез від «погляду ззовні» (аж до компактного проживання учасників конвенту з інших місць у віддаленому просторі баз відпочинку чи санаторіїв[13]), то всі фантастичні конвенти, що створювалися без опори на радянський досвід, мали на увазі широку інтеграцію подій у міський простір і максимальне залучення до них пересічних містянин. Зокрема, це стосувалося таких конвентів як «ЛіТерра» (м.Київ, 2014-2018), «Брама» (м.Івано-Франківськ, 2017-2018), «Comic Con Ukraine» (м.Київ, з 2018 р.) та «Kyiv Comic Con» (м.Київ, з 2015 р.). А такого роду відкритість до зовнішніх контактів є, скоріше, ознакою сучасного європейського, а не пострадянського фендомного руху.

Український фендом: війна як відродження національного.

Разом із тим, слід зауважити, що до певного моменту, навіть із розширенням можливостей, наданих переходом фендомного життя в віртуальний простір, український «старий» фендом продовжував існувати без особливих змін. Окрім уже згаданих його особливостей (домінування російськомовного поп-культурного продукту, інформаційна закритість, підтримання ілюзії спільного культурного простору з російськими фанами тощо), найважливішим, як на наш погляд, моментом була й відсутність не так українського, як україномовного сегменту в фендомі. Доки можна було зберігати видимість єдиного простору прийняття рішень і контактів, національне для «старого» українського фендому не було в пріоритеті.

Між тим загальні соціально-політичні обставини українського суспільства (помаранчева революція, кристалізація двох впливових таборів в українському політикумі: проросійського та проєвропейського, чималий ступінь суспільного перегріва) знаходили своє відображення й в просторі популярної культури та фендомних контактів. І якщо до початку 2010-х рр. україномовні фантастичні твори все ще залишалися в мінорному стані, з'являючись з друку більше по залишковому принципу, в творах російськомовних (і не лише написаних росіянами) формувався тренд критичних по відношенню до українських реалій творів. Парадоксальним чином, це сприяло кристалізації україноцентричного фендому.

Так, з 2008-2010-х рр. в російській популярній культурі формується окремий напрямок, до базових характеристик якого слід було б віднести шовіністичність, ресентімент, антиукраїнськість і антизахідність[14]. Російські автори починають активно обслуговувати владні інституції, створювати картинку, яка б служила пропагандистському поясненню змін внутрішнього та зовнішнього курсу Росії, бути посередником між владою та аудиторією користувачів популярної культури. На момент захоплення Росією Криму та початку війни на Донбасі (2014 р.), кількість такого роду творів вимірювалася в сотнях книжок у рік. Відповідним чином змінювалася й риторика діячів російського фендому: він доволі швидко, за кілька років, із доволі помірного перетворився на агресивно-імперський. Український же фендом продовжував робити вигляд, що це лише тимчасове непорозуміння[15].

Можна було б навіть сказати, що цю «інакшість» української соціальної та культурної ситуації російський фендом відчув раніше за український.

Злам такої ситуації був пов'язаний із початком російсько-української війни 2014 р.: стала очевидною дистанція між «старим» і «новим» фендомом не тільки в сенсі стратегії соціальних дій, пов'язаних із функціонуванням самого фендому, а в сенсі бачення картини становища країни в цілому. Фендом фантастики не дав настільки яскравих образів спротиву, як, скажімо, футбольні фани[16], але в ньому відбулися принаймні два взаємопов'язаних процеси, важливі як для його безпосереднього функціонування, так і для положення в суспільстві. З одного боку, український фендом почав формувати достатньо притомні (і продумані) стратегії свого відокремлення від спільного пострадянського фендому та уявлень про неминучість такої спільності. З іншого ж боку, «новий» фендом стрімко українізувався – як в сенсі проблем, що почали в ньому обговорюватися, так і в сенсі самих особливостей комунікації всередині нього та в точках контакту фендому із суспільством. Почали з'являтися допоміжні канали просування українського контенту: від оглядових лекцій на широку тематику (яка часто пов'язує, наприклад, історичний матеріал з продуктами популярної культури) до появи на Ютюбі оглядів книжок, виданих українською.

При цьому, вектор розгортання такої діяльності – майже завжди був спрямований від рішення суто внутрішніх фендомних завдань на роботу із ширшим загалом слухачів/глядачів. Хорошим прикладом, здається, могла б стати діяльність, розпочата ютюб-каналом «Твоя підпільна гуманітарка» [Сайт... 2021] (канал був створений і підтримується О.Українцем, К.Дудкою та Є.Ліром: всі троє мають безпосереднє відношення до українського «нового» фендому; всі троє є перекладачами (в тому числі й книжок з фантастики); О.Українець і Є.Лір до того ж – успішні українські автори, що пишуть тексти на межі між реалізмом і фантастикою). Розпочавшись як суто популяризаторський проект з лекціями та обзорами на Ютюбі, на сьогоднішній день «Твоя підпільна гуманітарка» розширила свою діяльність, наприклад, до видання книжок – в тому числі, безпосередньо дотичних проблем популярної культури[17].

Слід зазначити, що такого роду внутрішні зміни українського фендому відбувалися на фоні змін, щодо фендому зовнішніх, які огорнули українську популярну культуру після 2014 року. Зокрема, тут слід було б відмітити наступні особливості цього процесу:

З 2014-2015 рр. можна відмітити стрімке зростання видавничого потенціалу україномовної популярної культури: все більше видавництв відкривало для себе популярну культуру як простір успішної роботи із споживачем. Спочатку мова йшла про розширення асортименту перекладної літератури (де головні ризики були пов'язані із тотальним відставанням у виданні українською текстів з фантастичного канону – тих книжок, які потенційний читач міг давно вже прочитати російською), але потім стало зрозумілим, що в користувачів популярної культури є попит і на вітчизняних авторів[18].

Ці експерименти з національним продуктом популярної культури стосувалися всього спектру того, що могла запропонувати користувачеві сучасна система культурного виробництва: почали з'являтися видавництва, орієнтовані перш за все на роботу із популярною культурою (як, скажімо, «Дім Химер»), почали видаватися серії книжок (чи то – формуватися стратегія та ідеологія такої роботи – як, наприклад, серія «Ad astra» у видавництві «Видавництво Жупанського»), стали публікуватися (ба й більше – отримали всеохоплюючу промоційну підтримку з боку фендому) українські графічні романи – найбільш відомим прикладом тут могла б бути серія «Воля» від видавництва «The Will Production».

Зміна як суспільних настроїв, так і видавничої кон'юнктури призвели й до специфічного переформатування свідомості українських авторів. Якщо для попередніх часів цілком прийнятним було залишатися «російськомовним українським автором» – із можливістю публікуватися в російських видавництвах і працювати на російську читацьку аудиторію, то тепер перед такими авторами вставала необхідність повторного свідомого вибору. Вони або обирали варіант «бути україномовним автором в Україні» (а відтак припиняли російськомовну діяльність навіть на рівні

своєї присутності в соціальних мережах), або ж ставали «російськомовними авторами в Росії» (аж до міграції за межі України).

Але при будь-якому з цих двох виборів, український автор стикався із проблемою відриву від російського культурного простору. І якщо в першому випадку, при переході до україномовності, це було цілком очікуваним (занурюючись в своє мовне поле, ти автоматично сепаруєшся не лише від мовних конструкцій іншої традиції, але й відриваєшся від сукупності культурних відсилок, інтертекстуальності тощо), то у випадку свідомого вибору авторами на користь російськомовної творчості, були актуалізовані неочікувані наслідки. Раптом виявилося, що створюючи тексти для широкої читацької аудиторії іншої країни, автор не встигав за внутрішніми (соціальними та культурними) змінами в цій країні[19], залишався для неї чужим.

Цей тристоронній процес – формування україноцентричного фендому, підйом україномовної популярної культури та усвідомлене «переформатування» українських авторів – безпосередніми своїми наслідками мало кінцевий розрив із ілюзією єдиного спільного наддержавного простору «старого» фендому. Почали змінюватися й форми присутності українського фендому в просторі соціальної активності. Якщо в 2013 році, як ми вже згадували, в Києві пройшов «Єврокон», який виявився цілком традиційним як з точки зору дій, так і з точки зору комунікативних практик (російськомовних здебільшого), то вже у 2014 році була проведена перша «ЛіТерра» – базовий фантастичний український конвент на наступні кілька років, що замінив за своїм значенням харківський «Зоряний Міст» [Новицька 2017]. Окрім того, що «ЛіТерра» виявилася новим стандартом проведення міського відкритого конвенту, вона від самого початку була підкреслено україномовною та україноцентричною. В подальшому ця тенденція лише розвивалася: з 2015 року відбувається перший Київ-Комікон, а з 2018 р. – конкуруючий із ним «Комікон-Україна», в 2017-2018 рр. відбувається фестиваль фентезі «Брама» (м. Івано-Франківськ), який, до того ж, співпадав у часі з проведенням міжнародної конференції, присвяченої фантастиці.

По суті, цей період виявився періодом зростання українського фендому в силах – і не лише як сили, орієнтованій на комунікації всередині специфічної аудиторії в не магістральному напрямку розвитку культури. Доволі швидко, наприклад, в новому українському фендомі стала формуватися своєрідна «культура канселінгу»: вже за часів першого карантину, пов'язаного з епідемією COVID-19, український фендом від суто внутрішніх суперечок раз-у-раз переходив до політичних заяв у культурному полі (що здебільшого було пов'язано із обмеженням впливу російської популярної культури: від засудження українських творців, які йшли на колаборацію – реальну чи уявну – з російською владою і до протестів проти присутності в українських книгопродавчих мережах російської продукції антиукраїнського спрямування [Книгарню «Є»... 2020]). Оскільки ж фендом завжди відрізнявся високим ступенем горизонтальної згуртованості, більшість з цих акцій мали реальні наслідки в соціальному, а інколи й в правовому полі.

Український фендом в умовах війни: нові реалії.

Лютий 2022 року, беззаперечно, мав свій вплив як на саме функціонування українського фендому, так і на форми соціальної активності, для нього характерні (і головне – на їхні зміни). Деякі з цих змін були суголосними тим процесам, що відбувалися в будь-яких соціальних групах в країні (маючи на увазі стан відкритої агресії, в якому опинилася Україна), деякі ж – можна окреслювати як доволі специфічні саме для фендому, який виник в межах функціонування популярної культури.

І, мабуть, головне, що відбулося з українським фендомом – чисто внутрішні практики його функціонування почали виходити за межі первинного поля актуальностей.

Спробуємо зупинитися на цих особливостях.

Перше – і найочевидніше: початок повномасштабного вторгнення та ведення активних бойових дій означали кінець звичних форм контактів, характерних для функціонування фендому; зникла можливість проведення

конвентів[20], до мінімуму звелися можливості презентації книжок і зустрічей авторів із читачами (особливо в областях, наближених до зони бойових дій). Більшість форм активності перейшли в онлайн і віртуальний простір – при усій проблемності синхронізації будь-яких активностей у цій сфері через проблеми з постачанням електроенергії, викликані ударами Росії по енергетичному сектору України.

Оскільки війна означала зростання масштабів горизонтальної міграції (мобілізаційні процеси, збільшення кількості внутрішньо-переміщених осіб тощо), друге дихання отримала система горизонтальної координації допоміжних зусиль, волонтерства – як для потреб ЗСУ[21], так і для нормалізації життя евакуйованих осіб. Це доволі звична форма низової горизонтальної активності в Україні ще від початку російсько-української війни 2014 року, але фендомні спільноти виявилися спроможними на додаткові зусилля ще й завдяки сформованій багатошаровій системі контактів, які лежать в основі функціонування будь-якого фендому. А відтак, на рівні фендомних спільнот виявилося подекуди легше проводити мобілізацію зусиль, необхідних для реалізації волонтерської діяльності. «Свій зі своїм до свого» знову виявилася дієвою формулою організації простору горизонтальних зусиль.

Відповідно, в системі зв'язків фендому стало набагато легше створювати адресні системи допомоги: особисте знайомство з людиною, яка проголошує збір коштів (або з тим, хто є кінцевою ланкою таких зусиль – здебільшого, діючий військовослужбовець з фендому) багато в чому перетворює волонтерські збори зі справи відстороненої участі на особистісно-ангажовану діяльність. Вірно й зворотне: якщо виникають сумніви щодо доброчесності персони, яка проводить збори, причетність її до фендому – чи то, широка відомість її поза зоною безпосередніх дружніх контактів людини – призводить до набагато більшого резонансу та розголосу такого роду фактів[22].

Відбувся повний і кінцевий розрив «старого» фендому із російським середовищем – те, що залишалося функціонуючим в силу звички, ностальгії чи меркантильного розрахунку, припинило своє існування. Українські автори, що залишалися на території ОРДЛО та не розірвали свої зв'язки із російськими видавництвами (наприклад, Ф.Березін[23] чи В.Русанов) – кінцевим чином припинили говорити про себе як про українських письменників (навіть з негативними конотаціями); ті, хто залишився в Україні, припинив співпрацю із російськими видавництвами (навіть залишаючись неприйнятими – в нових умовах – широким загалом українського фендому та читачів[24]). Характерним чином, це розмежування стосується навіть присутності представників українського та російського фендому в соціальних мережах: якщо українці продовжують підтримувати горизонтальні контакти за допомогою мереж «Фейсбук» чи «Інстаграм», то представники російського фендому найчастіше присутні в мережах «ВКонтакте» та «Телеграм» – в залежності від ступеню фронди до чільної російської влади.

Одночасно із розривом зі сходом, можна спостерігати укріплення контактів із заходом – і не лише із західними видавцями чи письменниками, але й з фендомом. Причому, мова навіть не йде про організацію волонтерської допомоги (яка, беззаперечно, є важливим фактом нашого повсякдення[25]); розповсюдженою практикою з лютого 2022 р. стали звернення від українського фендому до іноземних колег із проханнями про бойкот російських видавництв, про бойкот російських делегацій на міжнародних конвентах фантастики, про зменшення вірогідності присутності топових російських авторів у якості «зоряних гостей» – якщо вони публічно й з власного бажання заявляли про підтримку політики Росії по відношенню до України. І якщо блокування контактів західних авторів з російськими видавництвами – справа, скоріше, персонального вибору творців, то блокування роботи російських делегацій на міжнародних конвентах фантастики стає простором контактів і узгоджень саме на рівні роботи фендому. Найбільш показовим кейсом були перемовини української делегації на конвенті «ВорлдКон» в Пекіні щодо недопущення в якості офіційного гостя фестивалю російського

письменника С.Лук'яненка (при всьому небажанні американських соорганізаторів конвенту та погоджувальній позиції китайської сторони все ж було прийнято кінцеве рішення про відкликання запрошення С.Лук'яненку в якості почесного гостя конвенту).

Фендом стає принаймні значимим гравцем у системі міжнародних контактів – і підтримується українськими видавцями, у яких із фендомом склалися доволі тісні контакти після 2014 року, після початку кардинальних змін в царині української популярної культури. Показовою, наприклад, була реалізація сумісної програми українського видавництва «АССА» та польського видавництва «Powergraph» по друку книжок для українських біженців, що осіли на той момент (весна-літо 2022 року) в Польщі [Українці в Польщі... 2022]. Обидва видавництва мають розгалужені зв'язки із українським та польським фендомом відповідно.

Нарешті, в умовах відсутності безпосередніх «живих» контактів, важливою стає просвітницька та популяризаторська діяльність фендому. Тут можна вести мову про доволі розгалужену систему авторських влогів та ютюб-каналів, про розширення кількості цільових телеграм-каналів, феноменальне зростання кількості читацьких клубів (як віртуальних, так і – останні пів року – реальних). Причому, мова в цій системі речників фендому іде не стільки навіть про новинки популярної культури (книжки, комікси, фільми чи комп'ютерні ігри), як про обговорення окремих тем, що є цікавими для фанів (творчість окремих авторів, зустрічі з іноземними письменниками, розмови про специфіку окремих жанрів чи про перспективи розвитку секторів української популярної культури). Прикладом могла б стати діяльність літературного об'єднання «Фантастичні talk(s)» – по суті, сумісної роботи українських авторок і суспільних діячок Н.Довгопол, І.Грабовської, Н.Матолинець, Д.Піскозуб та С.Тараторіної. Почавшись як своєрідні «літературні посиденьки», доволі швидко «Фантастичні talk(s)» переросли в цікавий і місткий проект з широким спектром діяльності – від зустрічей з іноземними авторами (А.Сапковський, Р.Кван, Джо Аберкромбі та ін.) до проведення лекцій по історії української фантастики за участі провідних українських дослідників даної проблеми (Р.Семківа, М.Назаренка та ін.) [Грабовська 2024]. Даний проект був, окрім іншого, відзначений нагородою Achievement Award 2023 від «Європейського товариства наукової фантастики» в категорії «найкраща інтернет-публікація» [European Science... 2023].

Відтак, з лютого 2022 року мова йде навіть не про зміни в українському новому фендомі, а про переформатування – цілком свідоме, пов'язане із осмисленими практиками – основ його діяльності в умовах російсько-української війни. І цей досвід все ще потребує подальшого осмислення.

Примітки

[1] Або й створили, маючи на увазі, в межах яких ідеологічних конструкцій ті «масові форми культури» почали описуватися – а відтак, потрапляти в поле зору критиків і науковців [Сторі 2005: 35-36].

[2] Через що представники цього фендому й отримали від Г.Дженкінса назву «браконьєрів»: як тих, хто активним чином користується культурними надбаннями (пере-створюючи їх) в обхід авторського права.

[3] Найвідомішим прикладом таких внутрішньофендомних суперечок навколо творів і авторів, відзначених преміями, була історія руху «Sad Puppies» (2013-2017): спроби консервативних письменників і фенів контролювати список номінантів на базову американську премію, що видається фендомом за найкращі фантастичні твори (див.: [Oleszczuk 2017])

[4] Про «радянський простір» утворення та функціонування українського фендому є необхідність говорити, оскільки форми побуту фенів, які склалися в ньому за часів СРСР довгий час залишалися активними і для фендому українського в перші два десятиліття його існування в незалежній Україні.

[5] Причому – в обмежених, якщо порівнювати із західною фантастикою, формах: радянська фантастична література майже не знала таких відгалужень цього жанру, як фентезі чи горор; суттєво обмеженими виявилися й тексти, наприклад, антиутопічні.

[6] Тут доволі характерним чином проявлялася різниця в *образі* цільової аудиторії фантастики з точки зору офіційного радянського дискурсу та *реального складу* тих, хто створював кістяк активістів фендомного руху. Якщо з точки зору керівних радянських структур базовою аудиторією фантастики (як і пригодницької літератури) складали підлітки й студентська молодь (лозунг «Фантастика повинна звати молодь у ВТУЗи» довгий час був офіційною позицією радянського книговидання), то реальними найактивнішими членами фендомного руху, як він виникав у просторі СРСР, була вікова когорта, на пів кроку дорослiша: старші студенти та молоді люди із досвідом власної суспільної та трудової діяльності.

[7] Тому для радянського фендому – коли він вже відчував себе більш вільно, в останні роки радянської влади, під час Перебудови – цілком зрозумілими були спробу створювати всілякі координаційні комітети та ради, що мали б коригувати загальну діяльність КЛФ в просторі всього СРСР [Вахтангишвили 2002]. Почасти це було продовжено вже в українському фендомі – наприклад, спроба створити (й підтримувати) ВОЛФ (Всеукраїнську організацію любителів фантастики) в 2000-х роках [*Іраклій* 2012].

[8] Першим конвентом (названим «фестивалем фантастики» для можливості усвідомленого розуміння з боку владних структур) стало проведення в 1980 р. «Аеліти» (м.Свердловськ, тепер – Єкатеринбург), що довгий час був єдиним конвентом на теренах СРСР [Аренєв 2018].

[9] Характерним прикладом були контакти українського фендому 1990--2000-х із російським письменником – і вже тоді ідеологом російського імперіалізму С.Лук'яненко. Всі тринадцять років проведення центрального для України конвенту «Зоряний Міст» (м. Харків, 1999-2012 рр.), Лук'яненко був його почесним гостем – навіть коли його висловлювання про Україну почали виходити за межі прийнятного.

[10] Чи не єдиним видавництвом, яку намагалося послідовно працювати з україномовними авторами на межі 19990-2000-х рр. було видавництво «Зелений Пес» братів Капранових [*Про нас...*].

[11] Винятки в цьому випадку лише підкреслювали правила: на початок 2010-х рр. лише три популярних зарубіжних автора фантастики доходили до українського читача у вітчизняних перекладах раніше за російські переклади: Ст. Кінг від «КСД», Дж. Роулінг від «А-ба-ба-га-ла-ма-га» та «Гуситська трилогія» А.Сапковського від «Зеленого Пса».

[12] Після часткової заборони ввезення російськомовної книжкової продукції в 2015-2016 рр. зустрічалися цифри щодо того, що в Україні в середньому реалізовувалося до третини накладу виданих в Росії фантастичних книжок.

[13] Формат, який і досі залишається характерним для більшості російських конвентів – від достатньо «демократичного» Роскона до «Інтерпрескона», орієнтованого на «продвинутих» фанів та на їхню пряму взаємодію із авторами та видавцями.

[14] Подробніше див.: [Легеза 2019]

[15] В 2013 році в Києві відбувся Єврокон – міжнародний конвент, на якому була присутня чимала кількість закордонних авторів і представників іноземних фендомів; у складі російської делегації були присутні й достатньо одіозні персони із чіткою антиукраїнською позицією – що на той час не викликало ніяких заяв з боку українського фендому.

[16] Хоча звернемо увагу, що вся образність у презентації Росії як екзистенційного зла («ельфи» проти «орків», «Саурон», «Мордор» тощо) – родом саме з фантастики, а відтак дотичними до її розповсюдження були саме соціально-активні читачі/глядачі.

[17] Наприклад, збірка статей «Культурна експансія» – із широким спектром розглянутих проблем: від історії культурного спротиву до особливостей функціонування окремих продуктів популярної культури (як, наприклад, франшизи «S.T.A.L.K.E.R.». [Українець 2023]

[18] Якщо видання перекладної літератури залежить лише від можливість а) купити права та б) перекласти твір, то українських авторів україномовної фантастики виявилося банально не надто багато: давалися взнаки особливості розбудови української популярної культури в перші двадцять років незалежності. Втім, навіть при таких обставинах щорічна кількість книжок жанрів фантастики, які почали видаватися після 2014 року, різко збільшилася, доволі швидко перейшовши межу в сто найменувань щорічно (див.: [Сілін 2023]).

[19] Характерним прикладом, здається, могла б виступати російськомовна творчість харківського письменницького дуету, що видається під псевдонімом Г.Л.Олді; до 2022 року вони активно видавалися в Росії, але чим далі – тим більше опинялися поза полем актуальних для читача тем і проблем – причому, що характерно, як для читача російського, так і для читача українського (книги Г.Л. Олді, видані в Росії, продавалися в Україні до початку повномасштабного вторгнення).

[20] Перший конвент в Україні від початку повномасштабного вторгнення був проведений через два роки після початку бойових дій, у лютому 2024 року, коли відбувся інтерактивний фентезійний фестиваль «Аль Мор».

[21] Скажімо, організаторка фестивалю «ЛіТерра» О. Глущенко з перших днів вторгнення і до теперішнього часу є також організаторкою діяльності та координаторкою ГО «Справа Громад».

[22] Згадаємо тільки один такий факт: скандал навколо зборів, проведених видавцем і письменником В. Сордом: аморальна поведінка на рівні повсякденних практики миттєво викликала запитання і щодо його волонтерської діяльності – а те, що він одночасно був і одним із засновником видавництва «Дім Химер» – чи не першого в Україні, яке було орієнтовано на видання суто жанрової фантастичної літератури, – призвело як до широкого розголосу, так і до призупинення діяльності видавництва. (Див.: [Скібіцька 2023]

[23] Примітним чином: один з відомих діячів українського «старого» фендому: засновник і голова Донецького КЛФ «Странник» (а донецький осередок по чисельності та активності був співставимий із київським); від часу окупації Донецька Росією – діяч т.зв. ДНР, голова правління колаборантної «Спілки письменників ДНР».

[24] Прикладом міг би бути вже згаданий вище творчий дует О. Ладожинського та Д. Громова, що пишуть під псевдонімом Г.Л.Олді; на сьогоднішній день, розірвавши зв'язки із своїми російськими видавцями, письменники намагаються інтегруватися в український культурний простір, але доволі часто наражаються на помітно скептичну реакцію українських читачів (залишаючись, при цьому, помітною фігурою серед помітно скептичну реакцію українських читачів (залишаючись, при цьому, помітною фігурою серед українських авторів-фантастів)

[25] Наприклад, можна говорити про послідовну волонтерську допомогу українцям – і тим, хто опинився за кордоном, і тим, хто воює в лавах ЗСУ, – від польського фендому; так, останні кілька років активну допомогу українцям надає один з організаторів найбільшого польського фестивалю фантастики «Pyrkon» П. Деркач.

Бібліографічні посилання

Ashley, M. (2005). *Science Fiction Magazines: The Crucibles of Change*, у: *A Companion to Science Fiction*. Oxford: Blackwell Publishing, 60-76.

Broderick, D. (1995). *Reading by starlight: postmodern science fiction*. London & New York: Routledge.

Duffett, M. (2013). *Understanding Fandom. An introduction to the study of media fan culture*. New York: Bloomsbury Publishing Plc.

European Science Fiction Society. (2023). [Електронний ресурс]. Режим доступу: https://www.esfs.info/2020-2/ (дата звернення 03.06.2024)

Jenkins, H. (1992). *Textual poachers: television fans and participatory culture*. New York & London: Routledge.

Kubus, A. (2018). *Fandom. Fanowskie modele odbioru*. Torun: Wydawnictwo Naukowe uniwersitetu Mikolaja Kopiernika.

Latham, R. (2005). *The New Wave*, у: *A Companion to Science Fiction*. Oxford: Blackwell Publishing, 202-216.

Maryl, M. (2015). *Życie literackie w sieci. Pisarze, instytucje i odbiurcy wobec przemian technologicznych*. Łodź: Fundacja Akademia Humanistyczna.

Nowakowski, A. (2017). *Fanzin SF: artyści – wydawcy – fandom*. Poznań: Instytut Kultury Popularnej.

Oleszczuk, A. (2017). *Sad and Rabid Puppies: Politicization of the Hugo Award Nomination Procedure*. *New Horizons in English Studies*, 2, 127-134.

Арбитман, Р. (2002). *Дорогие друзья!* [Електронний ресурс]. Режим доступу: http://www.fandom.ru/klf/klf_saratov_3.htm (дата звернення 03.06.2024)

Аренєв, В. (2018). *Путівник для мандрівників фантастичними конвентами*. [Електронний ресурс]. Режим доступу: https://chytomo.com/putivny-k-dlya-mandrivny-kiv-fantasty-chny-my-konventamy/ (дата звернення 03.06.2024)

Вахтангишвили, И. (2002). *Единство программное и организационное.* [Електронний ресурс]. Режим доступу: http://www.fandom.ru/klf/oklf_vk_1.htm (дата звернення 03.06.2024)

Грабовська, І. (2024). *«Проект «Фантастичні talk(s)» приймає виклик* [Електронний ресурс]. Режим доступу: https://www.goethe.de/prj/lek/uk/--/vij.html (дата звернення 03.06.2024)

Ґрамші, А. (2017). *В'язничні зошити. Вибрані записи*. Київ: Вперед.

Іраклій Вахтангішвілі: Я створюю суспільство, в якому не зможу жити сам. (2012). [Електронний ресурс]. Режим доступу: https://gurt.org.ua/interviews/17934/ (дата звернення 03.06.2024)

Книгарню «Є» почали бойкотувати через продаж російських книжок. (2020). [Електронний ресурс]. Режим доступу: http://surl.li/wfoxvl (дата звернення 03.06.2024)

Легеза, С. (2019). Фендом як соціальна машина: можливості та тупики (пост)радянського фендому. *Філософія та політологія в контексті сучасної культури,* 11(1), 87-103. https://doi.org/10.15421/351911

Легеза, С. (2021). *Старий та новий фендом: політизація фен-співтовариств на пострадянському просторі,* у: *Збірка матеріалів Всеукр. наук. конф. «Україна як суспільство ризику» (м. Дніпро, 23 квітня 2021 р.)*. Дніпро: «Формат А+», 91-95.

Материалы Всероссийского совещания по научно-фантастической и приключенческой литературе. (1960). У: *О фантастике и приключениях.* Л., 241-327.

Новицька, І. (2017). *Звіт з найбільшого в Україні фестивалю фантастики «Літерра» (частина 1).* [Електронний ресурс]. Режим доступу: https://ukrfantclub.com.ua/statti/zvit-z-najbilsogo-v-ukraieni-festivalu-fantastiki-literra-castina-1 (дата звернення 03.06.2024)

Ортега-і-Ґасет, Х. (1965). *Бунт мас*. Нью-Йорк: Видання ООЧСУ.

Про нас. Сайт видавництва «Зелений Пес». [Електронний ресурс]. Режим доступу: https://greenpes.com/pro-vydavnytstvo/ (дата звернення 03.06.2024)

Пузій, В.К. (2003). Фензіни як феномен аматорської періодики (30-50-ті роки XX століття). *Наукові записки інституту журналістики*, 13, 73-76.

Сайт «Твоя підпільна гуманітарка». (2021). [Електронний ресурс]. Режим доступу: https://humanitarka.com/ (дата звернення 03.06.2024)

Сілін, О. (2023). "Рік, що не став останнім: фантастика в Україні в 2022 році". *Das ist fantastisch! Альманах україномовної фантастики*, 6, 2023, 56-61.

Скібіцька, Ю., Коберник, К. (2023). *Військового Влада Сорда підозрюють у крадіжці мільйонів на ЗСУ та шахрайстві. А почалося все з того, що він обманював дівчат* [Електронний ресурс]. Режим доступу: http://surl.li/vodabm (дата звернення 03.06.2024)

Солоніна, Є. (2018). *«Рука Кремля» на книжковому ринку України: не Yakaboo єдиним* [Електронний ресурс]. Режим доступу: https://www.radiosvoboda.org/a/30347985.html (дата звернення 03.06.2024)

Сторі, Дж. (2005). *Теорія культури та масова культура*. Київ: Акта.

Українець, О. (2023). *S.T.A.L.K.E.R. як маніфест радянської спадщини,* у: *Культурна експансія*. Глибока: Твоя підпільна гуманітарка, 53-64.

Українці в Польщі зможуть читати улюблені книги рідною мовою. (2022) [Електронний ресурс]. Режим доступу: https://www.amazingukraine.pro/culture/ukrayinczi-v-polshhi-zmozhut-chytaty-ulyubleni-knygy-ridnoyu-movoyu/ (дата звернення 03.06.2024)

References

Arbytman, R. (2002). *Dorohye druzia!* [Dear friends!]. Retrieved May 6, 2024 from http://www.fandom.ru/klf/klf_saratov_3.htm (in Russian)

Areniev, V. (2018). *Putivnyk dlia mandrivnykiv fantastychnymy konventamy* [A guide for the fantasy conventions travelers]. Retrieved May 6, 2024 from https://chytomo.com/putivny-k-dlya-mandrivny-kiv-fantasty-chny-my-konventamy/ (in Ukrainian)

Ashley, M. (2005). *Science Fiction Magazines: The Crucibles of Change*, y: *A Companion to Science Fiction*. Oxford: Blackwell Publishing, 60-76.

Broderick, D. (1995). *Reading by starlight: postmodern science fiction*. London & New York: Routledge.

Duffett, M. (2013). *Understanding Fandom. An introduction to the study of media fan culture*. New York: Bloomsbury Publishing Plc.

European Science Fiction Society. (2023). Retrieved May 6, 2024 from https://www.esfs.info/2020-2/

Gramshi, A. (2017). *Viaznychni zoshyty. Vybrani zapysy* [Prison notebooks. Selected notes]. Kyiv: Vpered. (in Ukrainian)

Hrabovska, I. (2024). *«Proekt «Fantastychni talk(s)» pryimaie vyklyk* ["Fantastychni Talk(s) Project" accepts the challenge]. Retrieved May 6, 2024 from https://www.goethe.de/prj/lek/uk/--/vij.html (in Ukrainian)

Iraklii Vakhtanhishvili: Ya stvoriuiu suspilstvo, v yakomu ne zmozhu zhyty sam [Iraklii Vakhtanhishvili: I am creating the society, in which I will not be able to live alone]. (2012). Retrieved May 6, 2024 from https://gurt.org.ua/interviews/17934/ (in Ukrainian)

Jenkins, H. (1992). *Textual poachers: television fans and participatory culture*. New York & London: Routledge.

Knyharniu «Ie» pochaly boikotuvaty cherez prodazh rosiiskykh knyzhok [Bookstore Ye is boycotted for selling Russian books]. (2020). Retrieved May 6, 2024 from http://surl.li/wfoxvl (in Ukrainian)

Kubus, A. (2018). *Fandom. Fanowskie modele odbioru*. Torun: Wydawnictwo Naukowe uniwersitetu Mikolaja Kopiernika.

Latham, R. (2005). *The New Wave*, y: *A Companion to Science Fiction*. Oxford: Blackwell Publishing, 202-216.

Leheza, S. (2019). Fendom yak sotsialna mashyna: mozhlyvosti ta tupyky (post)radianskoho fendomu [Fandom as a social machine: possibilities and dead ends of the (post)Soviet fandom]. *Filosofiia ta politolohiia v konteksti suchasnoi kultury*, 11(1), 87-103. https://doi.org/10.15421/351911 (in Ukrainian)

Leheza, S. (2021). *Staryi ta novyi fendom: polityzatsiia fen-spivtovarystv na postradianskomu prostori* [The old and the new fandoms: polarization of fan-communities on the post-Soviet space], in: *Zbirka materialiv Vseukr. nauk. konf. «Ukraina yak suspilstvo ryzyku»* (m. Dnipro, 23 kvitnia 2021 r.). Dnipro: «Format A+», 91-95. (in Ukrainian)

Maryl, M. (2015). *Życie literackie w sieci. Pisarze, instytucje i odbiurcy wobec przemian technologicznych*. Łodź: Fundacja Akademia Humanistyczna.

Materyaly Vserossyiskoho soveshchanyia po nauchno-fantastycheskoi y prykliuchencheskoi lyterature [Materials of the All-Russian Conference on Science Fiction and Adventure Literature]. (1960). In: *O fantastyke y prykliuchenyiakh*. L., 241-327. (in Russian)

Novytska, I. (2017). *Zvit z naibilshoho v Ukraini festyvaliu fantastyky «Literra» (chastyna 1)* [The report from the Ukrainian biggest fantasy festival "Literra" (part 1)]. Retrieved May 6, 2024 from https://ukrfantclub.com.ua/statti/zvit-z-najbilsogo-v-ukraieni-festivalu-fantastiki-literra-castina-1 (in Ukrainian)

Nowakowski, A. (2017). *Fanzin SF: artyści – wydawcy – fandom*. Poznań: Instytut Kultury Popularnej.

Oleszczuk, A. (2017). *Sad and Rabid Puppies: Politicization of the Hugo Award Nomination Procedure*. *New Horizons in English Studies*, 2, 127-134.

Orteha-i-Gaset, Kh. (1965). *Bunt mas* [Revolt of the masses]. Niu-York: Vydannia OOChSU. (in Ukrainian)

Pro nas. Sait vydavnytstva «Zelenyi Pes» [About us. "Zeleny Pes" publisher website]. Retrieved May 6, 2024 from https://greenpes.com/pro-vydavnytstvo/ (in Ukrainian)

Puzii, V.K. (2003). Fenziny yak fenomen amatorskoi periodyky (30-50-ti roky KhKh stolittia) [Fanzines as an amatory periodicals phenomenon (1930s-1950s)]. *Naukovi zapysky instytutu zhurnalistyky*, 13, 73-76. (in Ukrainian)

Sait «Tvoia pidpilna humanitarka» ["Tvoia pidpilna humanitarka" Website]. (2021). Retrieved May 6, 2024 from https://humanitarka.com/ (in Ukrainian)

Silin, O. (2023). *"Rik, shcho ne stav ostannim: fantastyka v Ukraini v 2022 rotsi"* [The year that did not become the last one: fantasy in Ukraine, 2022], in: *Das ist fantastisch! Almanakh ukrainomovnoi fantastyky*, 6, 2023, 56-61. (in Ukrainian)

Skibitska, Yu., Kobernyk, K. (2023). *Viiskovoho Vlada Sorda pidozriuiut u kradizhtsi milioniv na ZSU ta shakhraistvi. A pochalosia vse z toho, shcho vin obmaniuvav divchat* [The military Vlad Sord is suspected in theft of millions from the Ukrainian Armed Forces and fraud. It started with him cheating on girls]. Retrieved May 6, 2024 from http://surl.li/vodabm (in Ukrainian)

Solonina, Ye. (2018). *«Ruka Kremlia» na knyzhkovomu rynku Ukrainy: ne Yakaboo yedynym* ["The hand of Kremlin" on the book publishing Ukrainian market: not only Yakaboo]. Retrieved May 6, 2024 from https://www.radiosvoboda.org/a/30347985.html (in Ukrainian)

Stori, Dzh. (2005). *Teoriia kultury ta masova kultura* [Theory of culture and mass culture]. Kyiv: Akta. (in Ukrainian)

Ukrainets, O. (2023). *S.T.A.L.K.E.R. yak manifest radianskoi spadshchyny* [S.T.A.L.K.E.R. as a Soviet legacy manifesto], in: *Kulturna ekspansiia. Hlyboka: Tvoia pidpilna humanitarka,* 53-64. (in Ukrainian)

Ukraintsi v Polshchi zmozhut chytaty uliubleni knyhy ridnoiu movoiu [Ukrainians in Poland will be able to read their favorite books in their native language]. (2022). Retrieved May 6, 2024 from https://www.amazingukraine.pro/culture/ukrayinczi-v-polshhi-zmozhut-chytaty-ulyubleni-knygy-ridnoyu-movoyu/ (in Ukrainian)

Vakhtanhyshvyly, Y. (2002). Edynstvo prohrammnoe y orhanyzatsyonnoe [Program and organizational unity]. Retrieved May 6, 2024 from http://www.fandom.ru/klf/oklf_vk_1.htm (in Russian)