

Немаловажной деталью является время и связанные с ним символы сезонов года. В мироустройстве элегии смена времен года отражает жизненный цикл человека. Согласно этой логике, Зима несет в себе семантику смерти, забвения и сна [1:56]. И хотя до Зимы еще далеко: земля плодоносит, зерно не убрано с полей, что говорит нам об Осени, есть люди, что уходят несвоевременно, в самом расцвете сил. Подобное нарушение гармонии и миропорядка шокирует лирическую героиню.

Будущие следы на снегу, до которого долго [2:378].

Попадая в такое особое пространство, лирическая героиня становится проводником между живыми и мертвыми. Однако такое общение оказывается односторонним. Парадоксальная попытка установить непринужденное общение с мертвыми не получает отклика.

Сережа, Леня,
помните, как земля ахнет на склоне,
увидав внизу
факел предзимней воды? [2:378]

Что интересно, и с ней кто-то пытается установить контакт, но и лирическая героиня не спешит ответить вслух.

Обратясь ко мне,
кто-то говорит:
Есть ли что воды смиренней? [2:378]

Лирическая героиня понимает, что нельзя разрушить хрупкий баланс между двумя близкими пространственно, но чужеродными по сути своей мирами. Но, возможно, дело даже не в том, что она не хочет установить контакт. Как мы видим, попытки обоюдны, но тщетны. Должно быть, граница миров прочна, а сами миры настолько различны меж собой, что завязать полноценный разговор не представляется возможным ввиду объективных причин: загробный мир погружен в тишину, живой мир наполнен звуками, и пересечься эти две параллельные реальности не могут априори.

Таким образом, цикл поддерживает элегическую традицию на разных уровнях:

1) Моргальные мотивы. Седакова в 21 веке актуализирует забытый на время мотив плача, похоронной песни, присущий античной элегии. Мотив реализуется в тексте непосредственным его посвящением ушедшим людям.

2) Диалог с мертвыми осуществляется посредством вопросительного высказывания, обращенного к друзьям, и вопросом же, но обращенным в свою очередь к героине из потустороннего мира.

3) Орфический мотив реализуется путем создания в тексте художественного мира мертвых со своими особенностями, позволяющими провести резкую черту и отделить его от мира живых. Такое объемное изображение заставляет думать об авторе как об очевидце загробной жизни.

Литература

1. Седакова О. А. Поэтика обряда. Погребальная обрядность восточных и южных славян. — М.: «Индрик», 2004. — С. 31-57.
2. Седакова О. А. Собрание сочинений в 4 томах. Том 1. Стихи / Седакова О. А. — М.: Университет Дмитрия Пожарского, 2010. — Элегии. С. 377-396.
3. Фризман А. Г. Жизнь лирического жанра. Русская элегия от Сумарокова до Некрасова. — М.: «Наука», 1973. С. 7.

А. А. Медведев, Т. Д. Торуа, г. Тюмень

ОБРАЗ ХРИСТА В РОМАНЕ Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО «БРАТЯ КАРАМАЗОВЫ» (ДИАЛОГ С А. К. ТОЛСТЫМ)

Достоевский познакомился с гр. А. К. Толстым в начале 1860-х гг. Известно об их встрече в 1863 г. в Дрездене и обращении Достоевского к Толстому с просьбой о денежной помощи, о чем Достоевский упоминал в письме от 5 декабря 1863 г.: «<...> граф так искренно прямо протянул

мне руку, а я отсюда до сих пор ни слова <...> Убедительно прошу Вас, с получением этого письма, написать от себя графу <...>. Мне было бы слишком тяжело, если такой прекрасный, добрый человек, который сам первый протянул мне руку, худо обо мне подумает» [цит. по: 3]. В 1880 г. на литературном вечере Славянского благотворительного общества в С.-Петербурге Достоевский читал балладу Толстого «Илья Муромец» (1871), о чем вспоминал М. А. Александров: «Он прочел маленькую поэму графа А. К. Толстого «Илья Муромец» и при этом очаровал своих слушателей художественною передачею полной эпической простоты воркотни старого, заслуженного киевского богатыря — вельможи, обидевшегося на князя Владимира Красное Солнышко за то, что тот как-то обнес его чарою вина на пиру <...>. Когда Федор Михайлович читал финальные стихи поэмы, одушевление его, казалось, достигло высшей степени, потому что заключительные слова «и смолой и земляникой пахнет темный бор...» были произнесены им с такою удивительною силою выражения в голосе, что иллюзия от истинного художественного чтения произошла полная» [цит. по: 3]. Как указывает Н. Ф. Буданова, в личной библиотеке Достоевского имелись Собрание стихотворений и Полное собрание сочинений А. К. Толстого [5: 92]. Эти факты свидетельствуют не просто о личном знакомстве Достоевского и гр. Толстого, но и об интересе, который Достоевский проявлял к творчеству последнего.

Поэма «Грешница» впервые была опубликована в славянофильском журнале «Русская Беседа» (1858. Книга I (IX). С. 83-88). Достоевский, живо интересовавшийся современным ему литературным процессом, скорее всего, был знаком с поэмой. По замечанию Р. Бэлнепа, «при той широте интересов, которая была присуща Достоевскому и при том количестве литературы, которую он читал, исследователю труднее доказать, что писатель не читал данный текст, чем доказать обратное» [6: 32].

Сопоставительный анализ «поэмы» (так ее жанр определяет Иван Карамазов) «Великий инквизитор» (1880) и поэмы «Грешница» (1858) выявляет значительное сходство в поэтике образа Христа в обоих произведениях. Группа общих мотивов наблюдается в сцене появления Христа. В «Грешнице» Он появляется на пиру вслед за своим любимым учеником Иоанном Богословом: «Небрежно немощным обидам / Внимал он девы молодой, / И вслед за ним с спокойным видом / Подходит к храмину другой <...>. И пронеслося над народом / Как дуновенье тишины, / И чудно благостным приходом / Сердца гостей потрясены. / Замолкнул говор. В ожиданье / Сидит недвижимое собранье, / Тревожно дух переводя. / И он, в молчании глубоком, / Обвел сидящих тихим оком / И, в дом веселья не входя, / На дерзкой деве самохвальной / Остановил свой взор печальный» [11: 481].

В «Великом инквизиторе» Иван Карамазов так описывает появление Христа: «Он появился тихо, незаметно, и вот все — странно это — узнают Его. Это могло бы быть одним из лучших мест поэмы, то есть, почему именно узнают Его. Народ непобедимою силой стремится к Нему, окружает Его, нарастает кругом Него, следует за Ним. Он молча проходит среди их с тихою улыбкой бесконечного сострадания. Солнце любви горит в Его сердце, лучи Света, Просвещения и Силы текут из очей Его и, изливаясь на людей, сотрясают их сердца ответною любовью. Он простирает к ним руки, благословляет их, и от прикосновения к Нему, даже лишь к одеждам Его, исходит целящая сила» [7: 226-227].

В «Грешнице» Он появляется как «другой» и лишь в конце назван Христом. У Достоевского же он ни разу не именуется Христом. Подобный прием иллюстрирует принцип апофатического богословия, когда божественное не называется, а прозревается, угадывается через несказанное. Ключевым в обоих текстах является впечатление, которое производит появление Христа на окружающих. В «поэме» подчеркивается ситуация «узнавания» Христа народом. Иван отмечает, что это могло бы быть лучшим местом поэмы — «почему именно узнают Его». Помимо этого значимым является не называние Христа.

Портрет Христа в обоих текстах также строится на ряде общих ключевых мотивов:

«Грешница» (1858)	«Великий инквизитор» (1880)
<i>Мотив тишины (молчания)</i>	
«И он в <i>молчании</i> глубоком / Обвел сидящих <i>тихим</i> оком».	«С <i>тихою</i> улыбкою бесконечного сострадания»; «Уста Его <i>тихо</i> произносят»; «слушал проникновенно и <i>тихо</i> , смотря ему прямо в глаза»; «Что Ты <i>молча</i> и проникновенно глядишь на меня кроткими глазами своими?»; « <i>Молча</i> приближается к старику и <i>тихо</i> целует».

<i>Мотив света</i>	
«взор как луч денницы »; «таких очей благих и ясных никто не видел никогда».	« Солнце любви горит в Его сердце, лучи Света , Просвещения и Силы текут из очей Его».
<i>Мотив кротости (смирения)</i>	
«в его смиреном выражении».	«Ты смотришь на меня кротко и не достаиваешь меня даже негодования?»; «Что Ты молча и проникновенно глядишь на меня кроткими глазами своими?».
<i>Мотив сострадания (милосердия)</i>	
«и никого не осудил »; «она в том взоре благодатном и кару дням своим развратным, и милосердие прочла».	«с тихую улыбкою бесконечного сострадания »; «глядит с состраданием ».
<i>Мотив благодати</i>	
«Таких очей благих и ясных никто не видел никогда»; «и всем простер благую руку»; «она в том взоре благодатном ».	«Он простирает к ним руки, благословляет их, и от прикосновения к Нему, даже лишь к одеждам Его, исходит целящая сила».

Особую семантическую нагрузку несет взгляд Христа. В «Грешнице» именно взгляд вызывает в блуднице раскаяние: «И был тот взор как луч денницы, / И все открылося ему, / И в сердце сумрачном блудницы / Он разогнал ночную тьму» [11: 481-482]. Аналогично взгляд Христа акцентируется и в сцене разговора Христа и инквизитора в темнице. Как и в «Грешнице», взгляд Спасителя находит глубокий отклик в сознании инквизитора. О силе эмоционального воздействия взгляда Христа говорит реакция инквизитора. Он несколько раз прерывает свою речь упоминанием о глазах Христа, устремленных на него: «Ты смотришь на меня кротко и не достаиваешь меня даже негодования?»; «И что Ты молча и проникновенно глядишь на меня кроткими глазами своими?»; «То, что имею сказать Тебе, все Тебе уже известно, я читаю это в глазах Твоих» [7: 229, 234]. В финале «поэмы» Иван так резюмирует состояние инквизитора: «Ему тяжело Его молчание. Он видел, как узник все время слушал его проникновенно и тихо, смотря ему прямо в глаза и, видимо, не желая ничего возражать» [7: 239].

В «Грешнице» одним из ключевых мотивов в образе Христа является мотив **простоты**. Этот мотив акцентируется благодаря стилистическому противопоставлению нескольких портретов — грешницы, апостола Иоанна и Христа. В портретном описании грешницы подчеркивается ее внешняя красота: «Глаза несмешливы и смелы, / Как снег Ливана зубы белы, / Как зной улыбка горяча» [11: 479]. В противовес этому внешне эффектному описанию детали образа Христа даются нарочито просто и незамысловато, через апофатическое отрицание: «В его смиренном выраженьи / Восторга нет, ни вдохновенья», «То не пророка взгляд орлиный, / Не прелесть ангельской красы», «одела риза шерстяная / Простою тканью стройный рост, / В движеньях скромн он и прост» [11: 481].

Внешность грешницы и Иоанна описываются значительно ярче, чем Христа. Являясь воплощением телесной красоты, грешница погрязла в разврате, но не осознает греховности своей жизни. Но стоило ей лишь взглянуть на Христа, как вмиг ей стала понятна вся порочность ее жизни. Это кажется удивительным, учитывая, что в описании Христа отсутствуют такие сильные детали, какие мы видим в образе Иоанна: «Его чудесные черты, / Осанка, поступь и движенья, / Во блеске юной красоты, / Полны огня и вдохновенья» [11: 479]. «Величественный вид» Иоанна смущает блудницу, но он не способен вызвать в ней раскаяние. Н.М. Соколов так характеризует образ Иоанна: «В прищельце еще слишком много земного: и величественный вид, и власть, и красота. Он был нужен отчасти для того, чтобы создать картину, отчасти для того, чтобы подготовить последний эффект» [10: 86].

Прекрасный облик юного Иоанна, поразивший своевольную женщину, не обладает такой сокрушающей силой, потому что это всего лишь облик человека, пусть и отмеченного Господом. Христос же — это воплотившийся **Богочеловек**: Христос являет собой красоту в высшем смысле — Красоту духовную, божественную, которая не нуждается во внешне эффектных «украшениях». Всепрощающий Спаситель, сошедший к своим чадам, лишь одним своим взором разрушает порочность в душе грешни-

цы: «Она в том взоре благодатном / И кару дням своим развратным, / И милосердие прочла» [11: 482]. Соколов отмечает, что описание Христа «характеризуется у поэта или отрицательными признаками, или такими внешними и конкретными, которые, в существе дела, ничего, кроме данного в конкрете и не говорят и говорить не могут»: «В поэзии все эти признаки случайны и совершенно бессодержательны. <...>. Это эскиз для живописца; в красках и линиях эти признаки заговорят, может быть, сильным и колоритным языком, приобретут тот возвышенный смысл, какого не могло им дать слово поэта по непригодности слова к подобным работам» [10: 87-88]. Мы можем согласиться с критиком лишь в том, что поэт *сознательно* отказывается от «красок» в обрисовке «признаков», однако портрет от этого не становится бессодержательным. Он ярок не благодаря описанию, но благодаря тому колоссальному впечатлению, которое производит на грешницу и которое в итоге приводит к развязке. Поэт идет не путем восхваления внешнего, что приемлемо для описания земной красоты, он выбирает иной путь. То, какой переворот производит взгляд Христа в душе блудницы, намного красноречивей обычных слов. Аналогично в «Великом Инквизиторе» сила взгляда Христа чувствуется читателем через то пронзительное впечатление, которое он производит на инквизитора: «И что Ты молча и проникновенно глядишь на меня кроткими глазами своими? Рассердись, я не хочу любви Твоей, потому что сам не люблю Тебя» [7: 234].

Помимо взгляда, особое значение имеет **молчание** Христа. В «Грешнице» Христос не произносит ни слова, в «Великом инквизиторе» Он произносит лишь евангельское «Талифа куми» («и восста девица») при воскрешении ребенка (Мф. 9, 13). О семантике молчания писал М. М. Бахтин: «В тишине ничто не звучит (или нечто не звучит) — в молчании никто не говорит (или некто не говорит). Молчание возможно только в человеческом мире (и только для человека). <...> Молчание — осмысленный звук (слово) — пауза составляют особую логосферу, единую и непрерывную структуру, открытую (незавершимую) целостность» [2: 338]. Идеи Бахтина о принципиальном различии тишины и молчания были продолжены М.Н. Эпштейном: «тишина не имеет темы и не имеет автора, она, в отличие от молчания, есть состояние бытия, а не действие, производимое субъектом и относящееся к объекту» [12].

Молчание Христа в «Великом инквизиторе» принципиально отличается от молчания Христа в «Грешнице», где акцент смещен на силу взгляда Христа. Блудница раскаивается, потому что читает во взгляде «и кару дням своим развратным, и милосердие». У Достоевского молчание Христа имеет гораздо большую семантическую нагрузку. На протяжении всего эпизода в темнице взгляд Христа устремлен на инквизитора, однако в финале Иван упоминает именно молчание как ключевой фактор, повлиявший на состояние инквизитора. На вопрос Алёши об инквизиторе он отвечает: «Ему тяжело Его молчание» [7: 239]. Н. А. Бердяев видел в этом молчании Христа апофатическую неизреченность: «положительная религиозная идея не находит себе выражения в слове. Истина о свободе неизреченна. Выразима легко лишь идея о принуждении. <...>. Его кроткое молчание убеждает и заражает сильнее, чем вся аргументация Великого Инквизитора» [4].

Система персонажей в обоих произведениях может быть представлена как антитетичная модель «Христос — грешник». Образ грешника, воплощенный в инквизиторе и блуднице, усложнен тем, что каждый из представленных персонажей является носителем определенной идеологии, «жизненной программы». Существенное различие заключается в том, в какой именно момент грешником озвучиваются в тексте жизненные установки. Грешница произносит свою речь, когда Христос еще не введен в повествование. Появление же Христа мгновенно разрешает ее внутренние противоречия. Инквизитор озвучивает свои идеи в диалоге с Христом. Это позволяет сделать вывод о принципиальной разнице между молчанием Христа у Толстого и у Достоевского. Молчание в «Великом инквизиторе» имеет **диалогическую** направленность благодаря тому, что оно включено в **диалог** с инквизитором. В. Е. Багно отмечал, что идеям инквизитора сложно что-либо возразить с точки зрения формальной логики. Опровержение должно быть выражено на другом уровне [1: 116]. Этим опровержением и является молчание Христа, т.к. оно несет в себе Истину, словесно невыразимую. Подобным же образом описывает молчание Христа К. Г. Исупов: «Христос «промалчивает» правду, не изрекаемую на языке собеседника. Его молчание красноречиво — не в риторической убедительности и, конечно, не в акценте на согласное приятие выслушанного, а красноречиво оно безглагольным состраданием <...> тщетному вербальному усилию выразить дольней речью горную истину» [8: 315]. Благодаря диалогической направленности молчание Христа у Достоевского усложняется и обретает глубокий смысл.

Разная природа одного и того же приема в текстах Толстого и Достоевского объясняется также и повествовательной организацией текстов. В «Грешнице» читателю передается происходящее от лица

лирического субъекта, чья оценка персонажей достаточно однозначна. Именно эта оценка и формирует восприятие читателем всего происходящего. Христос в поэме — носитель Истины. В романе Достоевского мы наблюдаем более сложную субъектную организацию текста. Идеология инквизитора, непосредственно выраженная в тексте, предоставлена на суд слушателя — Христа, что позволяет ей обрести определенную ценностную направленность. Инквизитор и Христос в свою очередь являются персонажами поэмы Ивана Карамазова, актуализируясь тем самым в его сознании. У поэмы Ивана есть слушатель «внутри» романа — Алеша, чье восприятие образует еще одно смысловое преломление поэмы. В тексте романа присутствует безличный повествователь, ведущий хронику Скотопригоньевска. Обрамляет все это автор-творец, который, по выражению Бахтина, «присутствует только в целом произведения» [2: 382]. О нарративной стратегии в главе «Великий инквизитор» писала Н. Свитенко: «Конструкция «текст в тексте» позволяет выбрать такую повествовательную дистанцию, которая исключает авторское вмешательство в описываемые события и делает внутренний текст более естественным. Метатекстовое обсуждение поэмы персонажами романа Алешей и Иваном подчеркивает ирреальность «внутреннего» текста, в результате происходит игра на границах прагматики «внутреннего» и «внешнего» текстов — игра с «точками зрения», обуславливающая парадоксы восприятия и интерпретации поэмы» [9]. Подобная структура благодаря переплетению оценочных ориентаций нескольких субъектов позволяет такой художественной детали как молчание обрести глубочайшую смысловую перспективу.

Таким образом, анализ двух «поэм» позволяет выявить целый ряд общих мотивов. В портрете Христа — мотивы тишины, света, сострадания, благодати. Особую роль в обоих текстах играет молчание Христа. И в «Грешнице», и в «Великом инквизиторе» оно несет глубокую семантику, однако у Достоевского оно осложнено диалогической направленностью и особой субъектной организацией текста. Проведенный анализ позволяет говорить об общекультурной типологии поэтики образа Христа (вопрос об общих для Достоевского и Толстого русских и европейских литературных, теологических источниках образа Христа требует дальнейшего изучения), однако тот факт, что писатели были лично знакомы, и что Достоевский высоко ценил творчество Толстого, позволяет говорить и о генетической связи произведений — о том, что поэма «Грешница» могла послужить одним из возможных литературных источников «поэмы» «Великий инквизитор». Кроме того сопоставление двух «поэм» показывает, что Достоевский не случайно выбрал для произведения Ивана именно жанр поэмы: глубина и красота Богочеловека может быть раскрыта только поэтическими средствами.

Литература

1. Багно В. Е. К источникам поэмы «Великий инквизитор» // Достоевский. Материалы и исследования. Л.: Наука, 1985. Т. 6. С. 107-119.
2. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. М.: Искусство, 1979. 423 с.
3. Белов С. В. Толстой А. К. [Электронный ресурс] // Белов С. В. Ф. М. Достоевский и его окружение. Энциклопедический словарь в 2 т. СПб.: Алетейя, 2001. Т. 2. URL: http://www.fedordostoevsky.ru/around/Tolstoy_A_K/ (дата обращения: 8.05.2016).
4. Бердяев Н. А. Мирозерцание Достоевского [Электронный ресурс]. Прага: ИМКА-Пресс, 1923. URL: <http://www.vehi.net/berdyaev/dostoevsky/> (дата обращения: 8.05.2016).
5. Буданова Н. Ф. Библиотека Ф. М. Достоевского: опыт реконструкции. Научное описание. СПб.: Наука, 2005. 338 с.
6. Бэлнеп Р.Л. Генезис романа «Братья Карамазовы». Эстетические, идеологические и психические аспекты создания текста. СПб.: Академический проект, 2003. 264 с.
7. Достоевский Ф. М. Братья Карамазовы // Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч. в 30 т. Л.: Наука, 1976. Т. 14. 511 с.
8. Исупов К. Г. Возрождение Достоевского в русском религиозно-философском ренессансе // Христианство и русская литература. СПб.: Наука, 1996. Сб. 2. С. 310-333.
9. Свитенко Н. Поэма «Великий инквизитор»: авторская нарративная стратегия [Электронный ресурс] // Русский переплет. М., 2006. URL: <http://www.pereplet.ru/text/svitenko27jan06.html> (дата обращения: 8.05.2016).
10. Соколов Н. М. «Грешница», поэма А. Толстого [Электронный ресурс] // Критическая литература о произведениях гр. А. К. Толстого. Вып. 1-2 / сост. Н. Денисюк. М.:

Издание А.С. Панафидиной, 1907. Вып. 1. С. 79-90. URL: <http://www.knigafund.ru/books/27318/read> (дата обращения: 8.05.2016).

11. Толстой А.К. Грешница // Толстой А.К. Собр. соч. в 4 т. М.: Правда, 1969. Т. 1. С. 477-483.
12. Эпштейн М.Н. Слово и молчание в русской культуре [Электронный ресурс] // Звезда. 2005. № 10. URL: <http://magazines.russ.ru/zvezda/2005/10/ep12.html> (дата обращения: 8.05.2016).

В. В. Петров, г. Тюмень

ВАРИАТИВНОСТЬ И ИНТЕРПРЕТАЦИЯ КАК ФОЛЬКЛОРНАЯ СОСТАВЛЯЮЩАЯ ЛИТЕРАТУРЫ ФАНФИКШН

Долгие годы в литературоведческой среде бытовало представление о литературе фанфикшн как о маргинальном, малораспространённом, недостойном тщательного изучения явлении. Однако с наступлением нового века интерес к данному явлению, как и его популярность среди молодёжи, начал стремительно расти. С каждым годом появляется всё больше и больше исследовательских работ, которые рассматривают фанфики с совершенно разных сторон и углов зрения.

Тем не менее, в современном литературоведении не существует чёткой позиции по поводу принадлежности или непринадлежности этого явления к определённым литературным традициям; так, некоторые исследователи полагают, что вернее будет относить это явление к постфольклору; часто фанфикшн причисляют к сетевой литературе (или сетературе), иногда соотносят с так называемым «наивным» сочинительством.

Подробный разбор принадлежности фанфикшн к той или иной системе выходит за рамки данного исследования; тем не менее стоит отметить, что в нашем понимании фанфикшн стоит на стыке всех вышеперечисленных явлений. В нём обнаруживаются черты сетевой литературы, «наивного» сочинительства, «обычной» литературы, современного фольклора. О фольклорных элементах в литературе фанфикшн далее и пойдёт речь.

Одна из характерных черт фольклора (в том числе и фольклора в его современных формах), является его вариативность. Сказка, будучи пересказанная по многу раз, постепенно видоизменяется, обрастает новыми подробностями, расширяется, что-то наоборот опускается, забывается. Фольклорный текст меняется в процессе бытования. Как результат мы можем наблюдать, например, разные варианты одной и той же сказки: будут меняться главные герои, предметы, места. Волка может заменить медведь, алчного попа — купец и так далее. Однако общая канва останется неизменной.

Именно эту важную особенность вариативности в фольклоре заметил В. Я. Пропп. Он обнаружил, что все существующие русские народные сказки так или иначе обладают определённым фиксированным набором элементов («функции действующих лиц»), вокруг которых строится сама сказка. Комбинация этих элементов образует фабулу, универсальную схему сказки, а подробности, которыми наполнена эта схема — сюжет конкретной сказки. Таким образом, он продемонстрировал возможные пределы вариативности в фольклоре. Похищает ли злой змей царевну или чёрт купеческую дочь, с точки зрения композиции сказки неважно. Эти две сказки в действительности являются вариантами одной. Ключевые события остаются прежними по своей функции, а их конкретное выражение варьируется от текста к тексту.

Мы считаем, что именно вариативность является одним из ключевых оснований для отнесения фанфикшн литературы к явлению постфольклора. Фикрайтеры не переписывают произведение заново, они создают своё произведение на базе старого, с близким к оригиналу сюжетом и со своим уникальным нарративом.

Для подтверждения данной гипотезы, исследования возможности, вариантов и пределов вариативности фанфиков мы проанализировали ряд фанатских текстов (всего было рассмотрено пятнадцать