

6. Ореховский П. «Без Белинского все-таки б не было Гоголя» (Интервью с Георги Борисовым) / Петр Ореховский // Иностранная литература. — 2010. — № 9. — С. 258.
7. Панченко В. Критика на межі тисячоліть: Занепад чи момент істини? / Панченко Володимир // — Слово і Час. — 2002. — № 7. — 96 с.
8. Тодоров Ц. Осяяння. / Цветан Тодоров // Поняття літератури та інше есе ; [пер. з фр. Євгена Марічева]. — К. : ВД «Києво-Могилянська Академія», 2006. — 162 с.
9. Українка Леся. Лист до О. Ю. Кобилянської від 20 травня 1899 р. / Леся Українка // Зібр. тв. у 12 т. — Т. 11. Листи (1898–1902) / [ред. Ф. П. Погребенник]. — К. : Наукова думка, 1978. — 480 с.
10. Франко І. Слово про критику / Іван Франко // Зібр. тв. у 50 т. — Т. 30. Літературно-критичні праці (1895–1897) / [ред. І. І. Дорошенко, Н. Л. Калениченко]. — К. : Наукова думка, 1981. — 720 с.
11. Элиот Т. С. «Границы критики» / Томас Стернз Элиот // Назначение поэзии. Статьи о литературе. / [пер. с англ. Н. И. Бушмановой]. — Киев: AirLand, 1996. Москва: ЗАО Совершенство, 1997. — 352 с.

### **The Modern Ukrainian Poetry: Critical Dimension**

The article observes the role of literary criticism in the books for reading selection process conducted by philologists. It is obvious that today the important role belongs to the publicity of the text, but not to its analysis. It is impossible to repudiate true criteria from criticism, but if it happens so, such incomplete and artificial criticism can not pretend to be serious or durable.

УДК 82.-311.3.0

*Олександр Михед (Київ)*

## **АНТИУТОПІЯ ЯК ОДИН ІЗ ГЕНОЛОГІЧНИХ ФАКТОРІВ ФОРМУВАННЯ РЕАЛІТИ-РОМАНУ**

Реаліти-роман — це жанровий різновид, що утворився на початку 2000-х років, як виразник тенденції зближення культури і медіа. Калькована номінація «реаліти» підкреслює зацікавленість сучасних письменників у інструментарії мас-медіа загалом і в такому широко відомому ТБ-продукті, як реаліти-шоу зокрема. Насправді важко переоцінити вплив реаліти-шоу на поетику реаліти-роману, оскільки їхній зв'язок має генетичний характер. Від стилістики реаліти-шоу реаліти-роман переймає і вводить у простір літературного твору тему, сюжет, типажі, мову і мовлення, поетологічні засоби, а також змінює саму оптику представлення дійсності у просторі художнього твору. В реаліти-романі імітація плину життєвих подій відбувається під прицілом камер, що фіксують кожен порух героїв.

Реаліти-роман — логічний етап еволюції жанру, який на новому витку історії вбирає в себе феномени актуальної дійсності, описує і переосмислює їх. Вже сьогодні варто говорити про два типи реаліти-роману, приклади яких віднаходимо в різних літературах останніх десяти років (Україна, Росія, Франція, Бельгія, Англія). Перший тип, де моделюється ситуація зйомок реаліти-шоу, умовно пропонуємо називати «реаліти-романом виживання». Другий тип, в якому письменники перетворюють власне життя на прямий репортаж, — «автобіографічний реаліти-роман».

Гене́за реаліти-роману має двонаправлений характер. Перший екстралітературний чинник формування реаліти-роману — телебачення і його різновид реальне телебачення, чийм гротесковим і найвідомішим виразом є реаліти-шоу.

Вважається, що у реаліти-шоу висхідна і центральна «ідея проста: робити події з “реального життя” якомога драматичнішими та цікавішими» [4, с. 76]. В основі реального телебачення фахівці також виділяють «дві ідеї: по-перше, телебачення доступне для всіх, і кожна людина може стати героєм передачі. <...> Друга ідея жанру — зйомки всіх подій в реальному часі» [6, с. 72].

Крім цього, теоретики вбачають у передачах, що належать до реального телебачення, синтез мильної опери, «жовтих» новин, ток-шоу і телегри [5, с. 16].

Дослідники сучасного телебачення називають «дідусем жанру реального ТБ» [11] Алена Фанта і його «Приховану камеру», що з'явилася в 1948 році. В основу телешоу Фанта лягла концепція його ж доволі популярного радіо-шоу «Прихований мікрофон» (1947), що ґрунтувалося на зображенні людей у спонтанних і несподіваних для них ситуаціях, непередбачених сценарієм.

Прикметно, що приблизно в той же час зароджується друга генологічна лінія формування реаліті-роману, яка має іманентно-літературний характер (це, приміром, романи «1984» (1948) Джорджа Орвелла, «451 градус за Фаренгейтом» (1953) Рея Бредбері, «Сьома жертва» (1953) та «Премія за ризик» (1958) Роберта Шеклі). На нашу думку, саме в антиутопіях та фантастичній літературі варто шукати прототиби сучасних реаліті-шоу. На цьому аспекті, на літературних передвісниках реаліті-роману, і буде сконцентрована увага.

Перше повноцінне реаліті-шоу з'явилося на зламі століть, у 1999 році, і мало узвичаєну сьогодні структуру. Зазвичай, це група людей різного віку і соціального статусу, які тривалий час живуть під об'єктами телекамер у спеціально сконструйованому просторі. Що важливо — наприкінці переможець отримує значний приз (у ранніх версіях це не передбачалося, що позбавляло шоу змагального аспекту). Перше реаліті-шоу називалося «Великий брат», маючи, звісно, за алюзію антиутопію Дж. Орвелла «1984». Національні версії «Великого брата» швидко розповсюдилися світом: у 2000 році вони з'явилися в Іспанії, Швеції, Португалії, Франції, Бельгії, Великобританії, в 2001 — в США, Австралії, Мексиці, Бразилії, Румунії, Японії, Китаї, охопивши зрештою близько 70 країн.

Джон де Мол, автор і перший продюсер проекту «Великий брат» (назва якого, нагадаємо, алюзивно покликається на антиутопію Дж. Орвелла «1984»), сформував чотири принципи, на яких віднині будується будь-яке реаліті-шоу:

1. Простір — оголений і відкритий, немає жодної декорації, яка б дала учасникам можливість уникнути зіткнення один з одним.
2. Система знаходження свого глядача, що спонукає його підключатися до процесу гри, постійно взаємодіяти з телевізійним шоу за допомогою різних форм інтерактивності, що, з одного боку, забезпечує лояльність глядачів, а з іншого — посилює тиск на учасників реаліті-шоу.
3. Організатори гри дають завдання: підтримувати телевізійну активність, яка змушує учасників взаємодіяти між собою і реагувати один на одного.
4. Сповідальня — місце для відвідин номінованих на вибуття учасників, яке дозволяє їм поділитися своїми думками і почуттями, розкрити перед публікою стосунки, що склалися в групі.

Підсумуємо ці чотири принципи — відкритість і прозорість простору; інтерактивність телеглядачів; підпорядкованість учасників організаторам; присутність місця, де учасник може побути сам, а точніше — наодинці з телекамерою і своїми думками.

Основоположні принципи реаліті-шоу відтворюють атмосферу антиутопії. Як відомо, суть антиутопії полягає в зображенні «не торжества, а неспроможності ідеального суспільства майбутнього, що будується за “розумним” планом» [1, с. 319]. Важлива особливість антиутопії як жанру — моделювання ситуації, що демонструє безперспективність цивілізаційного поступу, кризовий стан суспільства і особистості. До слова, ранній варіант назви роману «1984» був «Остання людина в Європі», що явно акцентує увагу на реалізації цієї тези в екстремальних умовах сюжету.

Організатори реаліті-шоу створюють особливі умови, згідно з якими учасники опиняються у тотально контрольованому просторі, керованому за посередництва телекамер. У даному контексті поклик на антиутопічного «Старшого брата» не виглядає випадковим, оскільки, як зазначають дослідники, «тоталітарна ідея повинна охопити — в буквальному сенсі цього слова — все, що складає космос людського буття. І лише за цієї умови буде досягнута ціль, яку вона визнає кінцевою» [7, с. 18]. Життя героїв антиутопій перебуває під повним контролем, що відображається на їхньому побуті. Прикметну заувагу віднаходимо у рецензії Дж. Орвелла на переклад роману Євгена Замятіна «Ми». Англійський письменник зокрема зазначає, що герої

Зам'ятіна живуть «у скляних будинках (*це написано ще до винайдення телебачення*), що дозволяє політичній поліції, «хранителям», без проблем спостерігати за ними» [10, с. 306] [курсив наш. — О. М.]. Письменники, які створювали свої романи вже в еру телебачення, чітко схоплюють цей момент появи найважливішого інструменту для маніпуляцій суспільством. Так, приміром, герої «1984» знаходяться під постійним поглядом спеціальних телекранів: «Апарат цей можна було приглушити, але виключити — ніяк» [9, с. 22]. У романі Рея Бредбері «451 градус за Фаренгейтом» (1953) наявні спеціальні телевізійні кімнати, що проектують зображення на чотири стіни і повністю поглинають свого глядача. В іншому оповіданні Р. Бредбері — «Вельд» (опублікованому ще 1950 р.) — розповідається про дитячу телевізійну кімнату, яка стала «для дітей матір'ю й батьком, виявилася в їхньому житті куди важливішою за справжніх батьків» [2, с. 544]. Кімната проектує бажання дітей, втілюючи їх у матеріальних образах. В кінці оповідання леви — захисники дитячих жорстоких мрій розправляються з батьками, що підкреслює екстремальну залежність вразливої дитячої психіки від жорсткого ТБ-виховання.

Головне завдання організаторів сучасних реаліті-шоу — підкорити волю учасників та затемнити їхню самоідентифікацію: учасники шоу втрачають власні імена і отримують клички. Так, приміром, Денис стає Деном, Маргарита — Марго (реаліті-шоу «За склом»), Гліб Жемчугов — Глібом Клубнічкою (реаліті-шоу «Дім-2»). Ця ж ідея закладена і в антиутопії Є. Замятіна «Ми», де люди стають нумерами, наприклад, таратор — Д-503, і уподібнюються до своїх номерів, що, до слова, підкреслюється системою повторів на рівні алітерацій.

Для того, щоб утримати тривалий і стійкий інтерес аудиторії, яка спостерігає реаліті-шоу, потрібен активний взаємозв'язок, буквальна взаємодія: телевізійний екран — телеглядач. Найбільш поширена форма сучасної телевізійної інтерактивності полягає в смс-голосуванні, що створює у глядачів ілюзію, нібито вони можуть впливати на перебіг телешоу, вирішувати долю учасників — «хто залишить шоу на цьому тижні, а хто стане переможцем». Як і попередній, інший засадничий принцип реаліті-шоу — зв'язок учасників з організаторами, виконання їхніх вказівок, настанов, завдань — теж бере свій початок в антиутопії та фантастичній літературі. Відомий епізод з «1984», коли під час ранкової зарядки агресивна жінка, що веде передачу, раптом звертається до героя прямо з телеекрану: «Сміт! — почувся сварливий покрик. — Шістдесят, сімдесят дев'ять, Сміт У.! Так, ви! Нижче нахилийтеся! Ви ж можете. Ви не докладаєте зусиль. Нижче! Так вже краще, товаришу» [9, с. 42]. В романі Бредбері «451 градус за Фаренгейтом» дія, яку демонструє телевізійна стіна, не просто захоплює дружину головного героя, але залучає її до безпосередньої участі у теле-реальності: «П'єса. Починається через 10 хвилин з переходом на всі чотири стіни. Мені надіслали роль сьогодні зранку. <...> П'єсу пишуть, пропускаючи одну роль. Цілком нова ідея! Цю пропущену роль хазяйки дому виконую я. Коли настає момент промовити пропущену репліку, всі дивляться на мене. І я промовляю ці репліку. Приміром, чоловік каже: “Що ти скажеш на це, Елен?” — і дивиться на мене. А я сиджу ось тут, ніби в центрі сцени, бачиш? Я відповідаю... я відповідаю... — вона почала водити пальцем по рядках рукопису. — Ага, ось: “По-моєму, це просто неймовірно!” Потім вони продовжують без мене, поки чоловік не скаже: “Ти погоджуєшся з цим, Елен?” Тоді я відповідаю: “Ну, звісно, погоджуюсь”. Правда, так цікаво?» [3, с. 22]. Сцена переслідування головного героя, Гая Монтега, відбувається в прямому ефірі, тож усе населення слідкує за гонитвою. В якийсь момент влада пропонує всім глядачам-громадянам одночасно визирнути у вікно. Той, хто бігтиме вулицею в цю мить, і буде злочинцем.

Фантастична література підхопила і розвинула сформовані антиутопіями ідеї про вплив медіа на життя. Це відобразилося у творах, що описують шлях, пройдений індустрією розваг, яка з часом зосередилася на різноманітних кривавих телешоу або шоу на виживання. В оповіданні Р. Шеклі «Премія за ризик» (1958) герой повинен прожити тиждень, переховуючись від переслідувачів та вбивць. Допомогає йому в цьому маленький телепередавач, по якому організатори інформують його про перебіг гонки. В повісті Р. Шеклі «Сьома жертва» (1953) описується гра на виживання: «Методом проб та помилок випрацювали правила. Кожен, хто хотів убити, реєструвався в Міністерстві Емоційного Катарсису. <...> Міністерство забезпечувало Мисливця Жертвою. Якщо перемагав Мисливець, то за кілька місяців він, згідно закону, ставав Жертвою. Потім, у випадку вдалого для нього завершення цього поєдинку,

він міг або зупинитися, або записатися на наступний тур. Таким чином, система засновувалася на тому, що людина мала змогу здійснити скільки завгодно вбивств». Р. Шеклі яскраво змальовує, як така утопічна ідея, що має на меті дати легальний вихід природній людській жорстокості, перетворюється на справжню індустрію.

Ключова точка зображення кривавих телешоу була досягнута в 1982 році, коли С. Кінг під псевдонімом Ричард Бахман опублікував роман «Людина, що біжить». У центрі твору — телешоу на виживання, призом за перемогу в якому стане надія на нормальне життя. В кожній кімнаті знаходиться фрі-ві — варіант телебачення, яке цілодобово транслює різні телешоу. Показово, що чи не в усіх згаданих нами творах присутнє зображення певних культурних явищ, які передають атмосферу фабрики розваг. С. Кінг тут не виключення. Зокрема він описує популярне шоу, яке йде вдень: «Дешеве шоу під назвою “Грошове колесо”. Учасниками ставали тільки хронічно хворі, з хворим серцем, печінкою, легеньми, часом і каліки — для сміху. За кожну хвилину, яку гравець протримався на колесі, що оберталося в кількох площинах (підтримуючи безперервний діалог з ведучим), він отримував десять доларів. Кожні дві хвилини ведучий задавав Преміальне питання, яке мало безпосередній стосунок до професії гравця (зараз у колесі крутився історик з Хакенсака з шумом в серці). Відповідь приносить 50 доларів. Якщо ж гравець з головою, що йде обертом, задихаючись, з серцем, що виробляє в грудях неймовірні кульбіти, пропускав питання, 50 доларів віднімалися від його виграшу, а швидкість обертання зростала» [8, с. 356], або «Гравець «Грошового колеса» пропустив Преміальне питання, і у нього відразу ж стався інфаркт. Його віднесли на носилках під аплодисменти глядачів» [8, с. 358].

Письменник детально описує одне шоу, витворюючи атмосферу реальності, в яку занурені герої. І згодом йому досить лише назви телешоу чи натяку, щоб розкрити суть телегри і читач сам домислив, наприклад: «На фрі-ві починалася нова гра — “Вирий собі могилу”» [8, с. 368]; або вигуки героїв, яких організатори відправляють у різні шоу:

- «— Це чортове «Дехто любить гарячіше». Господи, я ненавиджу спеку!
- «Грошове колесо», Боже, я не знав, що у мене погане серце...
- Гей, Джейку, ти бачив «Заплив з крокодилами»? Я думав...
- «Перегони за зброєю» [8, с. 389].

Повертаючись, до засадничих принципів реаліті-шоу загалом і «Великого брата» зокрема, звернемося до четвертої, завершальної складової: обов'язкова присутність сповідальні, місця, де учасники шоу можуть побути на самоті і поділитися з камерами своїми почуттями та емоціями. У літературі віднаходимо відповідники цього принципу.

Роман Є. Замятіна «Ми» вибудовується як щоденник головного героя, що фіксує процес психологічних змін наратора. У «1984» головний герой веде щоденник, що стає його приватною територією, де він відчуває себе абсолютно вільним від телеекранів. У «451 за Фаренгейтом» Гай Монтег, пожежник-палій книжок, робить вдома схованку, де переховує книги, які врятував від пожежі. У «Людині, що біжить» головний герой повинен постійно надсилати у телевежу відеоплівки зі своїми зображеннями, на підтвердження того, що ще живий. Ці плівки стають його особистим щоденником, через який він хоче розказати людям правду про владу та екологічну катастрофу. Проте телевізійники з роману С. Кінга так само, як і організатори сучасних реаліті-шоу, використовують його телезвернення у власних цілях — вони або накладають інший звук на його зображення, або редагують його, або з його слів складають нові смисли. Таким чином, відбувається викривлення і редагування реальності, тому що прихисток і щирість, які дає сповідальня в просторі реаліті-шоу, насправді лише ілюзія.

На завершення, не претендуючи на остаточний висновок, зазначимо, що перегук між антиутопією, реаліті-шоу і реаліті-романом помітний також на рівні художніх засобів. Це, приміром, монтажна композиція у «Новому дивному світі» О. Хакслі, «451 градус за Фаренгейтом» Р. Бредбері, «Людина, що біжить» С. Кінга, а також особлива увага до деталей, які зображуються, ніби взяті крупним планом в об'єктиві телекамери.

Фантастична література та антиутопія, що стали передвісниками сучасного суспільства реаліті-шоу, бачаться важливим генетичним, внутрішньо-літературним чинником становлення та виникнення реаліті-роману як нового жанрового різновиду. Як продукти різних видів мистецтва реаліті-шоу та реаліті-роман кожен по-своєму засвоїв та переосмислив поетологічні особливості антиутопії, зберігши з нею потужний зв'язок, помітний на різних

рівнях текстуальної площини, що підкреслюється, зокрема, алюзіями та інтертекстуальними перегуками між новітніми реаліті-романами та їхніми літературними передвісниками.

**Література:**

1. Анджапаридзе Г.Н. «О дивный новый мир» // Энциклопедия литературных произведений. — М. : ВАГРИУС, 1998. — С. 319.
2. Брэдбери Р. Вельд // Брэдбери Р. О скитаниях вечных и о Земле ; [пер. с англ., сост. и послесл. В. И. Скуратова ; вступит. слово В. А. Джанибекова]. — М. : Правда, 1988.
3. Брэдбери Р. 451 градус по Фаренгейту // Брэдбери Р. О скитаниях вечных и о Земле ; [пер. с англ., сост. и послесл. В. И. Скуратова ; вступит. слово В. А. Джанибекова]. — М. : Правда, 1988.
4. Гриндстафф Л. «Реальное телевидение» и политика социального контроля // Массовая культура : современные западные исследования / [Пер. с англ. Отв. ред. и предисл. В. В. Зверевой. Послесл. В. А. Подороги]. — М. : Фонд научных исследований «Прагматика культуры», 2005.
5. Гуцал Е. Реалити-шоу на современном российском телевидении : диссертация ... кандидата филологических наук : 10.01.10 / Гуцал Евгений Александрович. — Екатеринбург, 2008.
6. Жуков С. Г. Реалити-шоу в социокультурном пространстве массовой культуры : диссертация ... кандидата культурологии : 24.00.01 / Жуков Сергей Геннадиевич. — Краснодар, 2009.
7. Зверев А. О Старшем Брате и чреве кита // Оруэлл Дж. «1984» и эссе разных лет: [пер. с англ., сост. В. С. Муравьев ; предисл. А. М. Зверева; коммент. В. А. Чаликовой]. — М. : Прогресс, 1984.
8. Кинг С. Бегущий человек // Дорожные работы. Бегущий человек : Романы ; [пер. с англ.]. — М. : АСТ, 1998.
9. Оруэлл Дж. 1984 // Оруэлл Дж. «1984» и эссе разных лет: [пер. с англ., сост. В. С. Муравьев ; предисл. А. М. Зверева; коммент. В. А. Чаликовой]. — М. : Прогресс, 1984.
10. Оруэлл Дж. Рецензия на «Мы» Е. И. Замятина // Оруэлл Дж. «1984» и эссе разных лет: [пер. с англ., сост. В. С. Муравьев ; предисл. А. М. Зверева; коммент. В. А. Чаликовой]. — М. : Прогресс, 1984.
11. Rowen B. History of Reality TV / Rowen Beth. — Режим доступу : <http://www.infoplease.com/spot/realitytv1.html>.

**Dystopia as a Genological Factor of the Reality-novel Origin**

The article deals with the nature of a new literary phenomenon — reality-novel. It is connected with TV genres and a specific literary form — anti-utopia.

УДК 82.-31.0

*Людмила Бербенець (Київ)*

**ФІЛОЛОГІЧНИЙ РОМАН ІЗ ПОСТМОДЕРНІЗМОМ  
(«Фабулянт» Анни Бужинської)**

Свого часу російський літературознавець Володимир Новіков запропонував термін «філологічний роман», окресливши останній як роман, у якому «філолог стає героєм, а його професія — основою сюжету [2, с. 197]». На винайдення такого жанру В. Новікова наштовхнув підзаголовок «філологічний роман» до роману О. Геніса «Довлатов і околиці» («Довлатов и окрестности»), а за приклад «філологічного роману» дослідник узяв твір «Пушкінський дім» («Пушкинский дом») Андрія Бітова (писаний протягом 1964–1971 років та виданий у 1987 році). Російська дослідниця Ангеліна Разумова говорить про три можливих шляхи розвитку філологічного роману сьогодні. Один із них – це філологічний роман у постмодерністській літературі, для якого притаманні «гра вимислу з літературною теорією, реалізація в сюжеті теоретичної конструкції» [3, с. 153], саме про такий його різновид йтиметься у цій статті.