УДК 82-31

Михед О.П.

ПОЕТИКАЛЬНИЙ КОД РЕАЛІТІ-РОМАНУ ВИЖИВАННЯ: ІНТЕРМЕДІАЛЬНИЙ ВИКЛИК СУЧАСНОЇ ПРОЗИ

Романна форма тяжіє до всеохопності дійсності й створення максимально широкого погляду на сучасність, що спричиняє її адаптивність до обставин нових епох. Поле взаємодії літератури та медіа, як визначальної характеристики сучасності, призводить до схрещування жанрів та формування гібридних жанрів (М. Маклюен). Телебачення впливає на літературу і цим самим трансформує літературні жанри на рівні форми, тематичного наповнення, виражальних засобів і, у поодиноких випадках, змінює тип художнього мислення, витворюючи інтермедіальні форми існування літератури.

Реаліті-роман, як новий сучасний різновид романного жанру, що існував у різних національних літературах протягом 2000-х рр. (Росія, Франція, Англія та почасти Україна), з'являється внаслідок взаємодії й дифузії багатьох різнорідних культурних та літературних тенденцій, що свідчить про відкритість жанру і його потенційну здатність до оновлення. Залежно від генології, у реаліті-романі можна виокремити два підтипи: це реаліті-роман виживання, що моделює ситуацію зйомок реаліті-шоу, та автобіографічний реаліті-роман, в якому об'єктом зображення стає життя письменника, а його акцентована відкритість, відвертість і щирість художньої репрезентації досягаються засобами репортажності «на живо». Фокус уваги цієї статті спрямовано на дослідження поетики реаліті-роману виживання.

Реаліті-роман виживання постає продовжувачем експериментів антиутопій XX ст., запозичивши, зокрема, з його жанрової парадигми концепт тотального контролю за допомогою теленагляду і супутні йому топоси дому й прозорості, що стають визначальними при моделюванні в тексті ситуації зйомок будь-якого реаліті-шоу. До реаліті-роману виживання, у відповідності з означеними нами критеріями, ми схильні відносити романи «Смерть за склом» Бена Елтона (Великобританія, 2001), «За склом» Мета Ваймена (Великобританія, 2002), «Сірчана кислота» Амелі Нотомб (Бельгія-Франція, 2005), «ANTI/ФАБРИКА. Flirt-Time. Анатомія одного реаліті-шоу, або Історія про живих людей» Міли Мічевої (Росія, 2006) , «Реаліті-шок» Грегуара Ерв'є (Франція, 2006), «Око Каїна» Патріка Бовена (Франція, 2006). Твори «Последний герой в переплете» Сергія Сакіна (Росія, 2002) та «Як вижити в Пащі Бика. Таємниці телешоу "Останній герой"» Івана Любименка (Росія, 2002) ми розглядаємо як приклади реаліті-романів, що формують проміжні ланки між реаліті-романом виживання та автобіографічним романом, оскільки обом властиві ознаки обох жанрових підвидів.

Художній простір реаліті-роману виживання, сюжет якого зазвичай ґрунтується на зйомках певного реаліті-шоу, вибудовується за стереотипними схемами телевізійних аналогів. Так, формат реаліті-шоу, метою якого є пошуки і вибір партнера для «романтичних стосунків», визначив зміст і тематику роману М. Мічевої «ANTI/ФАБРИКА. Flirt-Time». Про перипетії виживання в екстремальних і екзотичних умовах реаліті-шоу, що є ледь не документальним відображенням «Останнього героя», розповідають тексти С. Сакіна та І. Любименка. Окрема частина романів, маючи за взірець уже класичну схему реаліті-шоу штибу «Великого Брата», ґрунтується на моделюванні соціального експерименту, в якому беруть участь незнайомі між собою люди, що обов'язково належать до різних соціальних прошарків. Цій темі присвячені романи «Смерть за склом» Б. Елтона та (з певними застереженнями) «За склом» М. Ваймена. Окремо варто зазначити, що письменники, відштовхуючись від традиційних концепцій і схем реаліті-шоу і розвиваючи традиції роману-антиутопії, зокрема притаманну йому функцію прогностичного застереження, створюють власні варіанти жорстоких реаліті-шоу. Так, у «Сірчаній кислоті» А. Нотомб йдеться про реаліті-шоу, в якому моделюється ситуація концтабору, в замкненому просторі якого учасників розподіляють на жертв-ув'язнених і наглядачів. У романі «Око Каїна» П. Бовен досліджує можливості реаліті-шоу у жанрі трилеру: 11 учасників опиняються наодинці з маніяком, який нав'язує свої правила поведінки як форми боротьби за життя. Рятуючи і захищаючи себе, персонажі у процесі шоу розкривають свої інтимні та приватні таємниці, виконуючи вимоги маніяка, хоч у фіналі виявляється, що викрадення, залежність від маніяка, жах і страждання, спричинені його діями, були лише спецефектами і елементами телевізійної гри. Описуючи те чи інше реаліті-шоу і передаючи притаманну йому специфічну атмосферу, письменники стикаються з проблемою принципової неможливості втілення у письмовому еквіваленті телевізійної трансляції, причина чого криється у відмінній природі відтворення реальності. Однак реаліті-роман намагається вирішити цю проблему.

© Михед О.П.

Для створення, т. зв. «айдентики» – символічного візуального ряду, крізь який вибудовується образ певного шоу у свідомості глядачів, письменники деталізовано описують заставки і логотипи власних реаліті-шоу. Так, Б. Елтон у «Смерті за склом» змальовує заставку шоу «Під домашнім арештом»:

«Один будинок. Десять претендентів. Тридцять камер. Сорок мікрофонів. Один переможець.

Слова хльоскали в екран, наче кулак, що б'є в обличчя.

Сердитий, навіжений рок супроводжував написи у манері постпанківській на фоні зумисне розмитих зображень.

Об'єктив камери на турелі.

Паркан з колючого дроту.

Гавкаюча собака охорони.

Дівчина, яка знімає бюстгальтер спиною до об'єктиву.

Крупним планом: скособочений криком люті рот.

Голосніше акорди гітари – і літери все більш ламані. Підтекст очевидний: зануди нехай шукають розваг в іншому місці. Але якщо ви молоді, енергійні і радієте життю, це шоу для вас!

Дев'ять тижнів. Жодних послаблень. Жодних відпусток.

Під домашнім арештом» [7, 21].

Б. Елтон майстерно знаходить літературне втілення телевізійної трансляції. Короткі фрази, кожна з яких починається з нового рядка, створюють враження швидкого монтажу кадрів, що вигулькують на екрані. Окремо згадується і необхідність «крупного плану», і використання курсиву для особливої акцентуації слогану шоу. Вступний ролик передає атмосферу агресії та всесильність організаторів у прагненні досягти максимальної ізольованості учасників від зовнішнього світу (паркан з колючого дроту, зображення камери-спостерігача, рикання собаки, слова, «наче кулак, що б'є в обличчя»). Також присутній образ, який дає натяк і на сексуальну складову передачі (знімання бюстгальтеру). Загальну атмосферу підсилює не тільки рок-музика, а й трансформація літер на екрані, які стають «більш ламаними» і створюють необхідне увиразнення впливу, оскільки заставка шоу використовує якомога більшу кількість засобів маніпуляції свідомістю глядача-читача, поєднуючи візуальний, музичний і словесний ряди.

Варто зауважити, що Б. Елтон проводить паралель з телевізійним продуктом на ще глибшому поетикально-композиційному рівні. Його реаліті-роман виживання складається з трьох частин, назви яких відтворюють траєкторію телевізійного життя учасників реаліті-шоу – «Номінація» (своєрідне провіщення можливості вигнання, момент очікування лиха), «Виселення» (вигнання з «дому», лихо констатується як факт, що відбувся), «Один переможець» (омріяна мета кожного з учасників, недосяжний ідеал). Перший розділ слугує одночасно і експозицією (знайомство з персонажами і умовами шоу), і зав'язкою, тому що вже відомо про вбивство. Композиція другого розділу побудована за принципом телевізійного відеоряду: зображення сцени вбивства учасниці шоу (візуальний компонент) чергується зі словами свідків. Таким чином фрагментарність монтажного комбінування, телевізійна «нарізка» кадрів у певній послідовності створює і необхідний для реаліті-роману візуальний ряд, і ілюзію динаміки руху телекамери, яка охоплює всі спектри дійсності – від сенсаційного вбивства до людини/учасника шоу. Третій розділ, в якому готується викриття вбивці, формально слугує розв'язкою дії. Глави кожного з розділів містять чітке маркування – котрий за ліком день від початку шоу та точний час. Так, приміром, книга починається з глави «День двадцять дев'ятий. 9.15 ранку». Чітке маркування часу подій дозволяє Б. Елтону здійснити органічну інтеграцію літературного тексту з телевізійною технікою монтажу. Але це знову ж таки не виключає можливості порушення хронології чи лінійного вилаштування подій. Знайомство з учасниками (крупний план) відбувається поступово, у відповідності до послідовності та певного часового ритму, визначеного тим, як співробітники поліції переглядають архівні плівки передачі. Наприклад, за главою «День тридцять перший. 3.00 пополудні» слідує глава «День четвертий. 2.10 пополудні». При цьому часто письменник не відводить подіям певного дня окремо позначену главу, а включає події минулого у плин теперішнього, перемежовуючи сюжетні лінії та порушуючи послідовність розвитку сюжету. Так формується своєрідна художня реальність роману Б. Елтона, де тема (зображення реаліті-шоу) диктує і відповідні зображальні засоби (інкорпорування прийомів телетрансляції у твір).

У більшості випадків реаліті-роман виживання вдається до узагальнень, про що свідчить використання соціально типізованих персонажів і редукування їхніх особистісних рис. Письменники представляють героїв, акцентуючи увагу на їхній професії або суспільному статусі. У реаліті-романі виживання «Око Каїна» П. Бовена учасникам шоу дають колоду карт. На кожній карті написано ім'я, вік та професія учасника. У цьому шоу, на відміну від телевізійних, які насправді повністю ігнорують свій власний заявлений принцип максимальної репрезентативності соціуму, розширюються вікові межі. Як слушно зауважує З. Клох, у телевізійних реаліті-шоу

репрезентативність учасників напрочуд ілюзорна і позірна, оскільки в подібних програмах «учасниками не можуть бути діти та особи похилого віку» [8, 164], так само як «не беруть [до участі в передачах] людей з поганою дикцією і явними дефектами мовлення» [3]. В «Оці Каїна» героями стають 10-річний учень початкової школи і 70-літній пенсіонер. Інші учасники середнього віку – програміст, яхтсмен, домогосподарка, водійка вантажівки, інтерн, що стажується в сфері ортопедичної хірургії, покоївка, манекенниця/топ-модель і головний герой – безробітний. Як і в «Смерті за склом» (актор насправді знімався здебільшого в порнофільмах, кухарчук хоче стати комедіантом), в «Оці Каїна» багато хто з персонажів виходить за межі чітко окреслених рамок свого статусу: пенсіонер виявляється мільйонером, яхтсмен – поліцейським, а безробітний – колишнім талановитим лікарем. Але кожен із них все одно діє згідно з заданою схемою: яким би талановитим не був головний герой, він почувається і поводиться як «безробітний. Невдаха. Нікчемний тип. Ось він хто» [1]. Пенсіонер постійно скаржиться на здоров'я, маленького хлопчика захищають, як і годиться у ставленні дорослих щодо дитини, поліцейський починає розслідування і т.д.

У реаліті-романі С. Сакіна «Последний герой в переплете», який ми схильні розглядати як перехідну модель між реаліті-романом виживання і автобіографічним реаліті-романом, теж задіяна подібна схема. На острів потрапляють колишній боєць спецназу, кмітлива топ-модель, студент, українець (сприймається виключно в площині стереотипу «хитрий хохол»), письменник (сам Сакін) та ін. Образи героїв вибудовуються згідно їхньої соціально-професійної репрезентативності. Скажімо, про учасника бойових дій наратор говорить, як про «суворого Воїна, котрий вже пройшов у цьому мізерному житті крізь вогні та води» [6, 29].

У більшості реаліті-романів виживання герої втрачають старі імена, отримують нові яскраві назвиська, нік-нейми, сценічні псевдоніми, які, на думку творців шоу, більше личать телевізійним персонажам, аніж простим людям. Очевидно, що в даному випадку реаліті-роман наслідує телевізійні реаліті-шоу, в яких Маргарита стає Марго, а Денис – Деном (шоу «За склом»), а також літературні антиутопії, які мають за мету перелом волі героїв і повну підконтрольність, а тому в тотально контрольованому суспільстві зникає потреба в іменах, лишаються лишень «нумери», як у «Ми» Є. Замятіна або «Тривалій прогулянці» С. Кінга (під псевдонім Ричард Бахман).

У реаліті-романі виживання Б. Елтона «Смерть за склом» присутній прикметний епізод. Письменник описує кілька історій конструювання учасником нового образу в рамках реаліті-шоу. В цьому плані один із найяскравіших персонажів – учень кухаря, «блискучий Джейсон, більш відомий як Джаз: найкрутіший, найкмітливіший, найбільш упевнений у собі, з вічної посмішкою на вустах» [7, 13]. Цей персонаж хоче прославитися своїм гумором і розпочати кар'єру комедіанта. Для цього в чорношкірого кухарчука є все необхідне – нікнейм Джаз, що якнайкраще символізує його харизму, а також вражаюча зовнішність. Але при цьому, коли випадає нагода, він повертається до своєї первинної ідентичності – гнобленого чорношкірого. Коли в зоряному будинку з'являються представники поліції, Джаз іде на кухню і звідти, імітуючи повний спокій, роздає поради: «Він ставив чайник і намагався зберегти ефектну незворушність. "Я молодий, талановитий і чорний, – говорила його розслаблена поза. – Копи щодня ломляться до мене в двері". Насправді його жодного разу не арештовували. Але вигляд у Джаза був дуже переконливий, і його рейтинг різко злетів угору» [7, 160-161]. Джаз-Джейсон, хоч і конструює свій новий образ у просторі реаліті-шоу, що, в першу чергу, втілюється у відмові від власного первинного імені, однак імпліцитною в ньому лишається його первісна ідентичність, з якою він може і воювати, і яку може експлуатувати за вдалої нагоди.

Крихкість концепту «приватності» у сучасному вимірі втілюється у реаліті-романі виживання через зображення життєвого простору героїв відкритим і незахищеним. Він цілодобово доступний для спостереження не тільки анонімними глядачами, а й різними інкарнаціями Великого Брата. Суть цього ключового топосу реаліті-роману виживання диктує своєрідну кореляцію між концептами «прозорості» і «дзеркальності». Організація простору і прописування правил гри неухильно призводять до поділу героїв на «нас» і «їх» – тих, хто перебуває всередині, замкнутий у задзеркаллі, і тих, хто спозирає за ними крізь прозорі стіни і за посередництва телекамер. Це глядачі і організатори шоу.

Реаліті-роман виживання має особливу структуру групування персонажів, що складається з трьох типів. Перший – учасники шоу, що гублять свої старі ідентичності в телевізійній реальності і починають конструювання нових образів. Другий – інкарнації Великого Брата, втілення образу контролера простору, під пильним наглядом та владою якого перебувають учасники. Дистанційований контроль здійснюється за посередництва камер, які у кількох випадках письменники прирівнюють до комах, підкреслюючи огидність того, що відбувається. Приміром, в «Оці Каїна» система спостереження називається «Тарган»: «Справдешні очі-шпигуни, які однаково добре бачать при малому освітленні і в інфрачервоному режимі, які не бояться жодних

змін погоди. <...> величезний монітор у чорному металевому корпусі, обладнаний антенами, справді нагадував гігантську комаху, що причаїлася в темряві». У «Сірчаній кислоті» камери уподібнюються до очей павука [див. 5, 11], що сновигають бараком, в якому перебувають в'язні. Система спостереження символічно прирівнюється до частин тіла всеохопного Великого Брата, образ якого постає в подобі велетенської хтонічної істоти. На відміну від роману Дж. Орвелла «1984», в якому Великий Брат лишався анонімним узагальненим образом, символом тотального контролю суспільства, в реаліті-романі виживання інкарнації Великого Брата мають цілком конкретне втілення. При цьому часто присутні проміжкові ланки ієрархії, тобто тих, хто є виконавцями волі Великого Брата. Хоч і відбувається персоніфікація контролера, однак він тримає дистанцію від учасників, зберігаючи кордони між просторами їхнього існування. В «Оці Каїна» П. Бовена роль контролера спочатку виконує продюсер, потім маніяк, який викрадає учасників шоу і винищує їх один за одним. Однак у фіналі виявляється, що продюсер шоу зберігав контроль за подіями і в цій ситуації. В «Anti/Фабриці» М. Мічевої продюсери також контролюють перебіг шоу.

Третій тип героїв – анонімний натовп глядачів, які під'єднуються до простору, де перебувають учасники, за допомогою телевізійної трансляції. Потік телевізійних образів у даному випадку виступає не тільки продуцентом і медіатором закладених модераторами чи владними структурами смислів, а й засобом подолання межі, що відокремлює телереальність від дійсності глядача. Телевізійна трансляція стає не тільки ключовим фактором об'єднання глобалізованого простору (П. Віріліо), а й формує, за Д. Муррей-Брауном, новий тип свідомості, що існує за принципом: «Дивитися – значить бути». На думку дослідника, «особистість реалізується через знання того, що ми всі бачимо один і той самий образ в один і той самий час» [4]. Завдячуючи цьому, відбувається не тільки інтеграція простору, але й уніфікація свідомості натовпу глядачів, котрі відчувають приналежність до одного візуального джерела образів та інформації. Особливої уваги заслуговує категорія часу. З одного боку, час є чітко визначеним. Як у класицистичній драмі, учасники реаліті-шоу мають окреслений простір дому, де мешкатимуть, а також знають точну кількість днів, які у ньому проведуть. Ця визначеність часу підкреслюється, скажімо, в «Смерті за склом» Б. Елтона датуванням кожного розділу, згідно відліку від першого дня «ув'язнення» героїв у телепросторі. Також додається вказівка точного часу, коли відбуваються події.

З іншого боку, час не є суцільним. Він може піддаватися маніпуляції – фрагменти дійсності у кліповому монтажі накладаються один на одного, у відповідності з інтересами творців шоу. Раніше відзнятий фрагмент реальності при монтажі зрощується з відзнятим пізніше матеріалом. Критична налаштованість реаліті-роману стосовно викривлення реальності сучасним телебаченням також стосується й порушення часової послідовності, яка стає простою умовністю в руках монтажера і режисера. Таким чином, час, як і зображувана дійсність, є розірваним на окремі фрагменти. Можна також говорити і про своєрідну спресованість часу в реаліті-романі виживання. Це яскраво показано в «Смерті за склом» Б. Елтона в епізоді з візитом поліції до головного редактора шоу, який зауважує: «Щоб змонтувати вечірню передачу на півгодини, ми двадцять чотири години на добу пишемо матеріал тридцятьма камерами. Сімсот двадцять годин заради тридцяти хвилин ефірного часу» [7, 48]. Відбувається конденсація часу, що відсікає «не рейтингові» події, віддаючи перевагу скандальним, а отже, видовищно-яскравим учинкам персонажів.

Іншою особливістю дійсності, що фіксується телекамерами, є тяжіння до безкінечності. Мить буття і образ телевізійного персонажу, схоплені об'єктивом, стають вічністю. В романі «Номер один» Б. Елтон переконливо демонструє своєрідність виявів приватного життя в добу панування реаліті-шоу. В одному з епізодів донька звертається до своєї матері-транссексуалки (що раніше мала тіло чоловіка рок-зірки), яка перетворила їхнє життя на зйомки реаліті-шоу: «Ми застрягли навічно». Вона звинувачує матір у тому, що їх із сестрою глядачі назавжди запам'ятають розбещеними і неадекватними. Такими, як їх показало шоу. В «Anti/Фабриці» Міли Мічевої знаходимо показову згадку про продюсера Сєню, якому подобалося продовжувати свою юність через стосунки з телезірками, котрі для нього були уособленням вічної молодості.

Як зазначає К. Вульф, «тіло, що стало образом, як образ уникає тлінності». Дослідник вказує, що навіть надруковані на папері фотографії змінюють властивості тіла й створюють ілюзію подолання тимчасовості, приналежності часові. Сам медійний характер образів виключає їх із приналежності до певного простору, дозволяє «ввести їх у будь-який просторовий контекст» [2, 196]. Науковець звертає увагу на тяглість такого «опредмечування образів», проводячи паралелі з посмертними масками доби античності, коли відбиток мертвого обличчя на іншому носії зберігався серед живих [див. 2, 195-196]. У контексті реаліті-роману плівка створює ілюзію «позахронотопної» приналежності учасників шоу, чиї образи викарбувані на медіаносіях.

Реаліті-роман постає на перехресті різноманітних віянь сучасності, перетворюючись на втілення часу, витворюючи химерну інтермедійну романну форму, що існує в площинах між літературою та медіа.

Список використаних джерел

1. Бовен П. Око Каина: [роман][Электронный ресурс] / Патрик Бовен ; [пер. с фр. Т. Источникова]. – М.: Рипол Классик, 2008. – 480 с. – Режим доступу: http://lib.rus.ec/b/379788
2. Вульф К. Антропология: История, культура, философия / Кристоф Вульф ; [пер. с нем. Г. Хайдаровой]. – СПб.: Изд-во С.-Петерб. Ун-та, 2007. – 269 с.
3. Гусятинский Е. ТНТ: реалити-шоу – Энциклопедия частной жизни[Электронный ресурс] / Е. Гусятинский, Д. Дондурей, А. Дулерайн, Р. Петренко, Д. Троицкий // Искусство кино. – 2005. – № 4. – Режим доступу: http://kinoart.ru/2005/n4-article13.html
4. Муррей-Браун Дж. Video Ergo Sum / Дж. Муррей-Браун ; [пер. Козак Л.] // Часопис «Ї». – 2003. – Число 30. – Режим доступу: www.ji.lviv.ua/n30texts/murray-brown.htm
5. Нотомб А. Серная кислота: [роман] / Амели Нотомб // Серная кислота. Дневник ласточки ; [пер. с фр. И. Попов, Н. Попова] – М.: Иностранка, 2008. – 272 с.
6. Сакин С. Последний герой в переплете. Тайны телешоу [роман] / Сергей Сакин. – М., 2002. – 256 с.
7. Элтон Б. Смерть за стеклом: [роман] / Бен Элтон ; [пер. с англ. А. Соколова]. – М.: Иностранка, 2008. – 448 с. – (За иллюминатором)
8. Kloch Z. Reality show i kultura masowa/ Z. Kloch // Odmiany dyskursu. Semiotyka życia publicznego w Polsce po 1989 r. – Wrocław, 2006. – 241 s.

Анотація. *У статті розглянуто поетикальний код реаліті-роману виживання – літературного феномену, що виник в 2000-х рр. Зокрема йдеться про специфіку хронотопу, персонажну тріаду (учасники шоу, їхні наглядачі та телеглядачі), а також наведено приклади уподібнення художнього тексту до телевізійної трансляції.*

Ключові слова: *реаліті-роман виживання, медіа, хронотоп, персонажна тріада.*

Summary. *The article deals with the issue of poetical code of the Reality-novel. This is a new literary phenomenon that emerged in 2000's in different literatures as a reaction to the global success of reality TV and reality show "Big Brother". The article deals with the specific genre – the survival reality novel.*

Survival reality-novel appears to be the follower of the 20th century dystopian experiments. It borrowed, particularly in its genre paradigm, the concept of total TV control that was accompanied by the home topoi and transparency which are crucial in modeling in the text situation of filming any reality show.

To reality novel of survival, according to our criteria, we tend to attribute the following novels: Ben Elton's «Dead Famous» (UK, 2001), Matt Whyman's «Behind the Glass» (UK, 2002), "Acide Sulfurique» by Amélie Nothomb (Belgium – France, 2005), "ANTI / FACTORY. Flirt-Time. Anatomy of a Reality Show, or a History of Living People" by Mila Micheva (Russia, 2006), Grégoire Hervier's "Scream Test" (France, 2006), and "L'Œil de Caine" by Patrick Bauwen (France, 2006). Works by Sergei Sakin «The Last Hero in Interlace» (Russia, 2002) and «How to Survive in the Mouth of the Ox. Secrets of the "Survivor TV Show» « by Ivan Lyubimenko (Russia, 2002), are considered as examples of reality-novels that form the link between survival and autobiographical novels, as they possess characteristic signs of both sub-genres.

Fictional space of a survival reality-novel story is usually based on the set of a certain reality show, on stereotypical schemes of television analogues. Thus, the format of reality show, which aims to search for and selection of a partner for «romantic relationship», defined the content and theme of Mila Micheva's novel "ANTI / FACTORY. Flirt-Time". Texts created by S. Sakin and I. Lyubymenko are almost reflections of documentary reality-show «The Last Hero», and depict vicissitudes of survival in its extreme and exotic situations.

A separate part of the novels is constructed according to a scheme of classic-style reality show «Big Brother», and is based on modeling social experiment, which involves unfamiliar people who must be strangers in all senses and necessarily belong to different social strata. This theme forms the plot of Ben Elton's «Dead Famous» and Matt Whyman's «Behind the Glass».

We should note that the writers, building on traditional concepts and schemes of reality shows and developing the tradition of dystopian novel, including inherent to it the function of prognostic warning, create their own versions of cruel reality shows.

Thus, in "Acide Sulfurique» Amélie Nothomb depicts a reality show which simulates situation of a concentrated camp where participants are divided into victims, prisoners and guards. Patrick Bauwen in "L'Œil de Caine" explores the possibility of a reality show in the genre of thriller: 11 members find themselves alone with a maniac, which imposes his own rules of behavior as a form of struggle for life. Saving and protecting themselves, the characters in the show reveal their intimate and private secrets,

fulfilling the requirements of a maniac, though in the final it turns out that kidnapping, dependence on maniac horror and suffering caused by his actions were just special effects and elements of the television game.

Describing a particular reality show and transmitting a specific atmosphere characteristic of it, writers face a fundamental problem of failure to embody in a written equivalent of a television broadcast, the cause of which lies in the dissimilar play nature of reality. However, reality novel tries to solve this problem. Aiming to create identity – the symbolic visual range through which a certain image is build up in the minds of the show-viewers, the writers describe detailed screensavers and logos of their own reality show. Due to this, they achieve the integration of space, and also unify the minds of the crowd of spectators, who feel belonging to one source of visual images and information. Thus this article is concentrated on the specificity of time, space and characters in survival reality novels.

Key words: *the survival reality novel, media, time, space, character.*

Отримано: 8.07.2015 р.

УДК 811.161.2+811.161.1+811.111]'373

Moshtak O.V.

THE CORRELATION BETWEEN THE APPRAISAL AND COGNITIVE PROCESS

As an integral part of the cognitive process, the evaluative activities seem significant in view of the fact that they largely determine the intensity of the action of human adaptive mechanisms in his adaptation to the environment, both natural and social. The actualization of appraising activities can be verbal and nonverbal.

Language as a representative system should include the units of nomination of appraising activities and units of its expression or indexing.

In his relation to the world (and to himself in this world) the subject of the apprising action has a range defined by the boundaries of the absolute evaluation predicates "good"–"bad" (axiological appraisal) and "to know"–"to believe" (epistemic evaluation).

The relevance of the research is determined by the importance of the apprising process to ensure all sides of life of the individual and society. In this regard, there is a need of theoretical understanding of the problem of linguistic representation of negative meanings of evaluation.

The person presenting the living matter is different from other objects of ontological world by the ability to learn this world. This duality of human entry into the world determines the particular view of the world [13, 52], which is represented in the form of a specific model, or abstractly detached from the individual knowing it or centered on him. In most cases, this feature is the basis for the formation of the objective and subjective models of the world.

Appraisals are considered as statements about values. The word "value" can be equated with the term "positive value" or "good". The subject is valuable if it is good, the object of positive interest, aspiration or desire [3, 12]. Value as a moment of practical relations between man and the world can be characterized from a qualitative and quantitative side. According to some definitions values are divided into positive, negative and zero [3; 4, 90]. It is noted that the society in its existence gave rise to the so called term that philosophers tend to call "negative values", these include: inequality, dishonor, injustice, violation of the law, lack of freedom, and so on [6, 14]. However, we mean not values, but the presence of certain phenomena which acquire negative appraisal in the perception and understanding [4]. Phenomena that contribute to the subject in his life program performing, have a positive value. A negative value is proposed by the phenomena affecting his life and projecting the cause of his death. The traditional use of the word "value" is associated with the idea of something positive. However, the real contradiction of phenomena to human activity requires the introduction of such a thing as a negative appraisal.

Using the concept of a negative appraisal allows us to take into account the fact that such phenomena and processes, like epidemics, accidents, natural disasters, economic crises, and wars are negative factors of destruction and death [4, 91]. So, any phenomenon can be classified as good – that is having a positive value, or evil – that is having the negative value.

Among the infinite variety of natural phenomena surrounding man there are the following that don't interact with the subject, or the correlation is so weak that the value of such objects is zero. They are of neutral value [4, 90].

© Moshtak O.V.