

9. Дарк О. Обреченные победителями [Электронный ресурс] // Русский журнал. – 2000. – Режим доступа: <http://old.russ.ru/krug/kniga/20001030-pr.html>.
10. Дон Жуан русский: Антология / Сост., предисл. и прим. А.Парина. – М.: Аграф, 2000. – 576 с.
11. Дон Жуан у світовому контексті / Упоряд. В. Агеєва. – К.: Факт, 2002. – 448 с.
12. Журавская И.Ю. Мировые образы в украинской советской литературе (в контексте других славянских литератур) // Сравнительное изучение славянских литератур. – М.: Наука, 1973. – С. 450-459.
13. Иванова Н. Преодолевшие постмодернизм // Знамя. – 1998. – №4. – С. 193-204.
14. Ким Л. Донжуан возвращается. – СПб.: Нева, 2005. – 288 с.
15. Крым А.И. Завещание целомудренного бабника: Комедии / Ред. Г. Лукова. – К.: Укр. Письменник, 2005. – 290 с.
16. Максимов А. Искусство заниматься любовью, или учебник для Дон Жуана. – М.: Время, 2006. – 400 с.
17. Миф о Дон Жуане: Новеллы, стихи, пьесы / Сост. и предисл. В. Багно; прим. В. Андреева. – СПб.: Cogvus, Terra Fantastika, 2000. – 370 с.
18. Нусинов И.М. “Вековые образы”. – М.: Гослитиздат, 1977. – 352 с.
19. Нямиу А.Е. Поэтика традиционных сюжетов. – Черновцы: Рута, 1999. – 173 с.
20. Улицкая Л. Искренне ваш Шурик. – М.: Эксмо, 2004. – 448 с.

УДК 821.161.1: 82-31 / Мичева

А.П. МИХЕД
(Киев)

«АНТИ/ФАБРИКА» МИЛЫ МИЧЕВОЙ КАК РЕАЛИТИ-РОМАН

Аннотация.

Михед А.П. «АНТИ/ФАБРИКА» Милы Мичевой как реалити-роман.

Статья посвящена анализу жанровых особенностей романа Милы Мичевой «АНТИ/ФАБРИКА. Flirt-Time. Анатомия одного реалити-шоу, или История про живых людей» (2006), своеобразная художественная форма которого, являющаяся результатом синестезии литературы и современных медиа, позволила определить его как реалити-роман. Определены основные особенности поэтики

произведения как одного из образцов реалити-романа, определен его художественный код, выделены типологические признаки этой жанровой модификации.

Ключевые слова: реалити-роман, жанровая модификация, реалити-шоу, медиа, телевидение.

Анотація.

Міхед О.П. «ANTI/ФАБРИКА» Міли Мічевої як реаліті-роман.

Стаття присвячена аналізу жанрових особливостей роману Міли Мічевої «ANTI/ФАБРИКА. Flirt-Time. Анатомія одного реаліті-шоу, или История про живых людей» (2006), своєрідна художня форма якого, що є результатом синетези літератури та сучасних медіа, дозволила визначити його як реаліті-роман. Встановлено основні особливості поетики твору як одного зі зразків реаліті-роману, визначено його художній код, виокремлено типологічні ознаки цієї жанрової модифікації.

Ключові слова: реаліті-роман, жанрова модифікація, реаліті-шоу, медіа, телебачення.

Summary.

Alexander Mikhed. Mila Micheva's «ANTI/FABRIC» as a Reality-Novel.

The paper deals with genre characteristics of Mila Micheva's novel «ANTI/FABRIC. Flirt-Time. Anatomy of A Reality-Show, or A Story About the Living People» (2006). Its original genre form which is considered to be the result of synthetic interrelations between literature and modern mass-media, gave grounds for its definition as a reality-novel. Analyses of this genre modification helped to define the inherent poetical features of reality-novel, to identify its artistic code and typological distinctiveness.

Key words: reality-novel, genre modification, reality-show, media, television.

Нынешний этап развития литературы требует от исследователей формирования новых теоретических подходов, способных максимально полно описать новейшие явления. Литература, стершая границы между элитарностью и массовостью, смешавшая различные стилистики, в своем развитии неизменно обращается к окружающей действительности, пытается переосмыслить, преобразить и зафиксировать ее постоянный бег. Современная литература сближается с различными медиа, заимствуя их приемы. Это явление, весьма примечательное само по себе, фиксирует взаимозависимость Литература-Современность, соответствующим обра-

зом рифмуясь с размышлениями теоретиков о соотношении Медиа/Современный мир: «Одна из первых сложностей анализа медиа в том, что они *являются* не только предметом рассмотрения, сколько сами *являют* мир в его данности, помимо которой пусть нечто и мерцает своей вероятностью жизни, но средств помимо медий имплицировать его нет. Медиа инсталлированы в нашу способность понимать мир в его данности. Мы видим не медиа, но медиями» [см. Савчук 2008].

Одним из наиболее ярких литературных явлений последнего десятилетия представляется феномен, который мы предлагаем называть «реалити-романом». Основная особенность этого жанра – введение в пространство художественного текста телевизионной камеры, что непосредственно влияет на развитие сюжета, специфическое раскрытие характеров героев и поэтику произведения в целом. Так, часть реалити-романов моделирует ситуацию развлекательного телевизионного реалити-шоу, суть которого, как известно, состоит в подглядывании за жизнью обычных людей в тех или иных обстоятельствах. При этом, как отмечает исследовательница современного телевидения, «программы *реалити-шоу* демонстрируют не героев того или иного экранного действия, а стиль жизни, манеру поведения людей в определенных ситуациях, стремясь закрепить в обществе такой практический навык, как способность к моделированию разных жизненных ситуаций, вырабатывая у индивидуума быструю реакцию при принятии решений» [Уразова 2008: 21].

Примеры реалити-романа находим в различных национальных литературах (Бельгия, Великобритания, Россия, Украина, Франция и т.д.). В большинстве случаев реалити-роман создается писателями, работающими в области мидл-литературы – это Ф. Бегбедер, И. Карпа, А. Нотомб, В. Пелевин и др. (подробнее см. [Чупринин 2007: 312-315]). Публика испытывает немалый интерес не только к книгам, но и к подробностям из жизни автора, трансформирующегося в медийного персонажа и превращающего собственное существование в вариант реалити-шоу. Вторая категория создателей реалити-романов – люди, знающие функционирование реалити-шоу изнутри. Это либо сами участники таких шоу, не лишённые задатков литературного таланта, либо люди, имеющие непосредственное отношение к работе масс-медиа. К первому подтипу принадлежит, например, С. Сакин – участник реалити-шоу «Последний герой»,

описавший по его окончании события игры в книге «Последний герой в переплете». Он небезосновательно позиционирует себя исключительно в качестве «профессионального писателя» («Писатель – это я» [Сакин 2002: 7]), победив в 2000 г. в номинации «Крупная проза» литературной премии «Дебют» как автор романа «Больше Бэна».

Второе направление мы рассмотрим более подробно. Данная статья посвящена анализу реалити-романа Милы Мичевой «АНТИ/ФАБРИКА. Flirt-Time. Анатомия одного реалити-шоу, или История про живых людей» (2006). Анализ данного текста позволяет раскрыть основные особенности поэтики реалити-романа, его художественного кода.

Мила Мичева позиционируется издателями как человек, тесно связанный с медиа-рынком, – известная радио-ведущая, журналист, продюсер, проще говоря, «[она] автор, не понаслышке знакомый с работой медиа-фабрик». Примечательно, что ее книга преподносится читателю как «не эпикриз, скорее предупреждение. Протест, если угодно, anti/casual или anti/фабрикой его назови» (из аннотации). Как сообщают СМИ, «по замыслу издателей «Anti/Фабрика» – мультимедийный проект. Книгу дополняют музыкальный сингл на CD, а также спички «разжигателей анти-гламурной революции», бейсболки и майки с надписью «Anti/фабрика»», а своей задачей автор видит «отпор навязываемой СМИ культуры гламура и «звездной» религии». Таким образом, Мичева борется против врага его же методами, превращая художественный текст в реалити-роман, а готовую книгу – в медиа-продукт.

Активная реклама дала свои результаты: по данным Федерального Агентства по печати и массовым коммуникациям от 21 августа 2006 г., за «первые два дня продажи были реализованы все «пилотные» 10 тыс. экземпляров, таким образом, установив абсолютный рекорд в России по продажам» (подробнее см.: [Мичева 2007]). Помимо этого, Международный конкурс «Русская книга» присудил победу Мичевой в номинации «Революционный прорыв года».

В центре сюжета книги – процесс создания, съемка, сопутствующие проблемы и перипетии нового реалити-шоу «Flirt-time», в центре которого парень и девушка, обязанные под присмотром видеокамер прожить три месяца и найти себе пару. Отметим, что подобный сюжет напоминает тип реалити-шоу, известный как «Dating-based competition», или «Сорев-

нование-свидание», где главный участник шоу должен из группы соревнующихся выбрать спутницу/спутника на всю жизнь. В некоторых источниках встречается информация о том, что именно подобного типа шоу преобладали в эфире главных телесетей США в 2001-2003. Среди них наиболее известны «The Bachelor», «The Bachelorette», «For Love or Money», «Paradise Hotel», «Temptation Island», «Average Joe» и «Farmer Wants a Wife» и т.д.

На уровне формы сближение реалити-романа с продуктом телевидения происходит за счет использования приема монтажа (непоследовательное развитие событий, попытка одновременного ведения рассказа о нескольких персонажах) и эксплуатации клиповой манеры (динамичная смена сцен). Особо отметим подчеркивание и повторение автором наиболее важных фрагментов в стиле слоганов, что придает отдельным предложениям дополнительный смысл. Так, например, выделенная шрифтом фраза – **«Кирилл стал обычным студентом»** [Мичева 2006: 32], привлекает особое внимание именно за счет такого рода графической акцентуации, словно предложение «показывается» читателю-зрителю крупным планом.

Одна из особенностей реалити-шоу – излишнее внимание к деталям, гиперболизированным объективами телекамер. С одной стороны, это проявляется в интересе к особенностям поведения и психологии участников шоу (отметим, что не к личностям, а именно «участникам», о чем ниже), с другой – приводит к показу повседневного быта героев шоу. В реалити-романе Мичевой присутствуют обе эти жанровые приметы. Автор стремится к максимально детальному документированию этапов формирования героев: их детство, родители, место рождения, окружение, предпочтения и приобретение опыта в сексуальной сфере. В некоторых случаях в объектив авторского внимания попадают скрытые, тайные, не всегда лицеприятные факты из жизни героев. В качестве благопристойного примера приведу рассказ о детстве продюсера и его секрете: «Любовь к творожным сыркам осталась у Павла с детства, когда он, перемазавшись шоколадной глазурью, с довольным видом ложился спать. Повзрослев, он стал скрывать свою страсть к сыркам, но втайне покупал все новые сорта [...] он наконец заснул – как всегда, с включенной настольной лампой. Эта привычка, как и любовь к сыркам, тоже осталась от дет-

ства, когда ему приходилось спать одному в огромной комнате. Ни годы брака, ни соседство прислуги не смогли избавить его от безумного страха перед темнотой: ему мерещились мертвецы, вурдалаки, кикиморы, привидения» [там же: 95-96]. К слову, мотив детства и инфантилизма сопровождает этого героя на протяжении всей книги (например, «положив трубку, Павел захлопал в ладоши, как маленький мальчик на детском утреннике, увидевший девочку-снежинку» [там же: 107]), и в конце, когда все его мечты рушатся, остается только воспоминание о детстве: «Боже, как он хотел купить себе яхту! Это было его самой заветной мечтой с детства, когда на даче у дедушки Коли он мастерил маленький плотик и пускал его в заросший камышом полувывсохший прудик» [там же: 290].

Создавая реалисти-роман, Мичева фокусируется на вещах, формирующих и определяющих героев. Наряду с классическим приемом описания круга чтения («Кирилл не отличался особым романтизмом. Дюма его мало волновал, а вот «Финансист» Теодора Драйзера уже много лет был его настольной книгой. Сказки братьев Гримм и Шарля Перро прошли незамеченными, зато «Незнайка на Луне» остался в памяти навсегда» [там же: 12]), каталогизируются также гардероб («Его первый гардероб вмещал в себя 6 пар обуви, 15 галстуков, 3 свитера от «Hugo Boss», 25 пар носков, 10 модных мужских трусов-«боксерок» и 4 кепки от разных дизайнеров. Верхняя одежда – две дубленки, три куртки и одно пальто – висела в коридоре на вешалке. Чтобы все проходящие видели, как богато живет Сеня» [там же: 21-22]), плакаты кумиров («Над своей кроватью Светка повесила фотографии мамы, папы и бабушки Веры, а над Наташиной кроватью появился постер Тома Круза. **Различные систем ценностей было налицо.** Для одной базовой ценностью являлась семья, для другой – недосыгаемые западные кумиры и весь их образ жизни» [там же: 62]), пока, наконец, герои не сливаются с предметами. Пример такой своеобразной метонимии встречается в эпизоде, когда герой в транспорте подслушивает разговор двух девушек, названных по цвету и типу своей одежды – Черное Полупальто и Голубая Курточка. В завершение их диалога звучит фраза: «Ты всегда все в черном цвете видишь, – плаксиво заметила Голубая Курточка. – Тебе всегда все плохо» [там же: 35]. Таким образом, происходит взаимное определение человека через вещь, и соответственно – предмета через его хозяина.

Повседневность широко представлена в дискурсе еды, активно эксплуатирующимся автором. Примеры многочисленны (уже упоминавшаяся любовь к сыркам тоже не случайность), но рассмотрим два, поскольку они относятся непосредственно к главным героям: «Дождавшись отца с работы, Кирилл достал из холодильника жиденькие щи, нарезал хлеб, откупорил банку с маринованными огурцами. Включив на кухне телевизор, они приступили к семейной трапезе» [там же: 36], и «Баба Вера еще с субботы напекла пирогов с капустой и печенкой, сварила любимые Леночкины щи, а в воскресенье утром принялась фаршировать яйца селедочным фаршем. Семейство Лисовских предпочитало традиционное советское застолье» [там же: 56]. Сквозь призму семейных привычек, предпочтений в еде, Мичева формулирует понятие семьи, которое для семейства Кирилла «заключалось в возможности делать определенные вещи тогда, когда есть на то желание и силы. Главное – чтобы никакие непредвиденные обстоятельства не вторгались в размеренную и предсказуемую жизнь. Счастье – это возможность повторять одни и те же действия в одно и то же время. [...] Жизнь Каглиных на первый взгляд выглядела скучной, но зато была восхитительно предсказуемой и спокойной» [там же: 39]. Таким образом, автор показывает обыденность существования героев, его невыразительную монотонность и циклично-замкнутую ограниченность. Событием, которое должно изменить их жизнь, становится реалити-шоу.

Существование в рамках игры, под наблюдением камер, жизнь по «эту» или «ту» сторону стекла наносит свой отпечаток на все сферы человеческого общения. Так, подчеркнутая дифференциация персонажей вводится в начале книги: первый раздел называется «Он, она и другие», подразделы, посвященные главным героям – «Он» и «Она», продюсерам шоу – «Они». Люди, оказавшиеся в пространство медиа, утрачивают собственное имя, свою личность. Как писал Ж. Бодрийяр, «всякая вещь, теряющая свою сущность, подобна человеку, потерявшему свою тень: она погружается в хаос и теряется в нем» [Бодрийяр 2000: 13]. Именно таким хаосом предстает телевидение, трансформирующее людей. Главные герои, прошедшие кастинг, получают новые имена. Вместо Кирилла и Светланы перед зрителями должны возникнуть Кир и Лана. Люди, уже поглощенные медиа и ставшие частью системы, тоже имеют не имена, а

клички, ники. Так, к примеру, Семен Бондаренко превращается в Бонда или Сеню, Павел Рыков – в Рыка, Елена Кузнецова – в Кулю и т.д. Идея ускорения жизни, «укорачивания» важнейших элементов жизни не единожды подчеркивается автором в словах «Я тебя лю», например, в таком диалоге:

«– Ладно, не злись. – Света обняла бабушку. – Я просто очень тебя лю.

– Что еще за “лю”?! Да что это за манера у вас такая слова не заканчивать, будто времени на них жалко.

– Не жалко. Просто жизнь нынче быстрая, зачем зря все буквы выговаривать» [Мичева 2006: 9].

Отношения в пространстве телевидения подчинены стереотипам, мышлению типажам. Женский взгляд Мичевой подмечает, что главный продюсер, «Паша, как и все мужчины, жил в плену стереотипов, поэтому его логические построения складывались под воздействием факторов, далеких от истины. К тому же ему приходилось придерживаться специфических законов телевизионного жанра, где, как и в кино, существует список типажей – неких штампов, которые вызывают определенные эмоции у телезрителей. В голове вертелось несколько определений для образа Героини, но он никак не мог подобрать самый точный» [там же: 99]. После усилий стилистов и визажистов главные герои превращаются в копии юных Николь Кидман и Киану Ривза, что помогает зрителю идентифицировать их и себя сквозь призму образов голливудских актеров.

Интересно, что в некоторых реалити-романах пространство реалити-шоу выходит за рамки телевизора и приобретает тотальный характер. Так, Мичева выводит несколько персонажей второго плана, идентифицируя их через отношение к телевидению. Например, Светлана Сергеевна, сотрудница деканата из университета, где учится Кир, «втайне страшно хотела, чтобы кто-нибудь из ее знакомых оказался на телевидении, ведь она была большой телеманкой, как, впрочем, многие ее знакомые одинокие дамы предпенсионного возраста. Она даже ходила как-то с подругой на шоу к Малахову» [там же: 125-126,]. Сам Малахов в пространстве реалити-романа Мичевой превращается в медиа-персонаж, стереотипный типаж современного ведущего.

Известно, что телевидение оказывает огромное влияние на жизнь массового человека вообще, не говоря уже об участниках шоу и их родни. Напомню, эпизод семейного обеда Каглиных, где телевизор – неременный говорящий, показывающий, увлекающий соучастник. Светлана и ее родные тоже фанаты телевидения: «С этими мыслями Светка глотнула чайку и с умилением растворилась вместе с бабушкой в телевизоре» [там же: 30]. Важнейшей в этом контексте становится лексема «растворились», подчеркивающая готовность потребителей быть поглощенными медиа. Не менее существенным представляется упоминание о бизнесмене Сене, которому «нравилось продлевать себе юность с помощью женщин голубого экрана» [там же: 20]. Таким образом, человек как медиа-образ становится объектом желания, объектом обладания, и слияние с телевидением реализуется в тексте буквально. Проще выражаясь, «Как же это клево – трахнуть “девочку из телевизора”!» [там же: 250].

Как известно, реалити-шоу чаще всего проводятся в закрытых помещениях с зеркальными стенами. В реалити-романе это находит свое отображение в нескольких специфических приемах. Один из них – создание на уровне сюжета многочисленных зеркальных отражений героев, событий и мотивов. Так, этот прием реализуется в повторяющихся перипетиях судеб героев, либо они видят себя со стороны отображенными в объективах телекамер (разгульный поход Кира в ночной клуб и последующий просмотр отснятого материала). Этому способствуют эпизоды и мотивы, которые повторяются в кольцевой композиции (упоминавшийся мотив инфантильности), либо же предстают трансформированными, искаженными системой кривых зеркал (сначала влюбленный в телеведущую Кир видит сон, в котором любимая похожа на ангела; потом, когда все рушится, – сон, в котором возлюбленная «начала превращаться в дряхлую старуху, рассыпаясь в прах, как древняя мумия» [там же: 302]). И даже в момент абсолютного счастья главная героиня говорит со своим отображением: «Так не бывает, – открыв лицо и глядя на себя в зеркало, думала она. – Это не может быть правдой. Это слишком хорошо, чтобы быть правдой. Но это есть. Я – счастлива!» [там же: 237]).

По мнению критики, «“Anti/фабрику” лучше всего читать как любовный роман, чуть-чуть раздвигающий стандарты жанра. Финал известен заранее, но его подробности и пути, которыми герои к нему придут, – не

совсем обычны» [Черткова 2006]. В данном случае с этим можно согласиться, поскольку, создавая реалити-роман, расширяя известные рамки устоявшегося жанра любовного романа, обновляя его за счет использования абсолютно нового инструментария, писательница выстраивает интригу вокруг центральной и традиционной коллизии – это история любви и романтических отношений. Принимая во внимание важность любовного мотива для развития сюжета, некоторые реалити-романы завершаются идиллическим соединением сердец влюбленных («Серная кислота» Амели Нотомб, «Последний герой в переплете» Сергея Сакина), нашедших любовь в испытаниях игрой и сохранивших ее вопреки им. Важным для влюбленных является общий жизненный опыт участия в телешоу, общие воспоминания и чувства. Реалити-роман Милы Мичевой также завершается встречей Кира и Ланы, которые так и не сумели встретить свою любовь за три месяца реалити-шоу. Примечательно, что, так и не увидев друг друга за все время игры, они встречаются на улице за 5 минут до Нового года (отметим символичность такого хронотопа). Оказывается, пути их пересеклись в Интернете, что тоже подчеркивает влияние медиа на жизнь, и теперь они, узнав друг друга, произносят имена-ники, закрепившиеся за ними после игры:

«– Лана? – издали спросил он.

– Кир?

И они шагнули навстречу друг другу» [Мичева 2006: 314].

В интервью Мичева подчеркивала: «Я стараюсь писать легко и просто. Однако это не означает, что в моих текстах нет мысли» [Мичева 2006а]. Основной посыл ее реалити-романа абсолютно соотносим с наблюдениями профессиональных исследователей: «*культурный код*, как *реалити-шоу*, так и других развлекательных телепрограмм, вывернут наизнанку. Все его компоненты – *миссия, цель, задача; творческая идея и смысл; потребности социальной группы* – извращены и подаются со знаком «минус» [Уразова, 2008, 24].

В одном из отзывов на книгу Мичевой прозвучала фраза: «реалити-шоу – это продукт, и «шоу» в нем гораздо больше, чем «реалити» [Самсонова, 2007]. По нашему убеждению, реалити-роман ставит перед собой более глобальные задачи, нежели его телевизионный прародитель – реалити-шоу. Это прежде всего фиксация существующего этапа развития

общества, критика засилья медиа, раскрытие изнанки реалити-шоу, в рамках которого человек превращается из личности в подопытного кролика, с кличкой вместо имени. Реалити-роман рефлексировал над природой современного восприятия жизни, в которой удельный вес формирования картины мира сквозь призму медиа постоянно вырастает, угрожая отнять у героя его способность к собственному истолкованию происходящего и превратиться в существо зависимое и склонное к усредненно-шаблонному пониманию бытийных ценностей.

ЛИТЕРАТУРА

Бодрийяр Ж. Прозрачность зла / Перевод Любарской Л., Марковской Е. – М.: Добросвет, 2000.

Мичева М. ANTI/ФАБРИКА. Flirt-Time. Анатомия одного реалити-шоу, или История про живых людей. – М.: РИПОЛ классик, 2006.

Мичева М. Я не за коммунизм, я против бардака! // Литературная Россия. – 1.09.2006. – Эл. ресурс: <http://www.milamicheva.ru/004news.shtml>

Мичева М. Каждый эфир – это интим [2007]. – Эл. ресурс: http://onair.ru/main/themes/view/THID_640

Савчук В.В. Медиафилософия: формирование дисциплины // Медиафилософия. Основные проблемы и понятия. // Материалы международной научной конференции «Медиа как предмет философии». 20-22 ноября 2008 года. – СПб.: СПбГУ, 2008.

Сакин С. Последний герой в переплете. Тайны телешоу. – М., 2002.

Самсонова А. Братство эфира // Книжная витрина. – 2007. – Эл. ресурс: <http://topkniga.com/kv/review/detail.php?ID=49566>

Уразова С.Л. Реалити-шоу в контексте современного телевидения. Автореф. ... дис. канд. филол. наук. – М., 2008.

Черткова А. В кривом эфире // Книжная витрина. – 2006. – Эл. ресурс: <http://www.top-kniga.ru/kv/review/detail.php?ID=20314>

Чупринин С. Русская литература сегодня: Жизнь по понятиям. – М.: Время, 2007. – 768 с.