

кладів безліч і на наших маргінальних теренах — співачка Наталя Могилевська своє весілля, з білими лімузинами, перекриттям Хрещатика і натовпом фанатів теж перетворила на reality-шоу. Взагалі цікавість до подібного шоу-відчуття заміщує собою в емоційному досвіді обивателя нестачу «красот» і drive-адреналіну безпосередньо в реальності. Вписування персонажа-«зірки» у екзотичний сюжет для папараці відбувається за стереотипами все тих же «мильних опер». Висока, академічна культура відкидає подібні матриці. Не можна не сказати і про моду, що її диктує комплекс меншовартості — «ми не гірші», «ми такі самі, як і вони».)

Але існують й інші соціально-психологічні і метафізичні мотивації до того, що ми окреслили як реаліті-шоу.

Про реаліті-шоу і кризу ідентифікації

Еволюціонують усі складові інформаційного суспільства, змінюються координати «реальності» й «ілюзії», проблема документа в художній культурі набула непередбачених наслідків. Особливу експансію щодо актуально-реального, нехудожнього простору з'являє театр, який бере на себе роль головного суб'єкта з його переструктурування. Нагадаю, що періодично художня культура і реальність взаємозамінюють сталони і взаємозамінюються: то життя підкорюється критеріям художньої культури, як, зокрема, було це у часи модерну чи, сказати б, у добу Вертера, а то художня культура помітно тяжіє до форм реальності, аж до натуралізму, і тоді з'являються театри на кшталт мейнінгенського. Як відомо, це детально дослідили ще Ю. Лотман і його школа.

Нині подібні процеси відбуваються водночас, симультанно, взаємоперетворюючись на всіх рівнях, суттєво модифікуючи часопростір, який передусім тепер засвідчує власну постнекласичність.

Одним з репрезентантів цього процесу і є реаліті-шоу. Театралізація життя набула неабиякого розповсюдження, починаючи з 1960-х років. Але зараз вона стає сутнісно-знаковою для культур європейського ареалу і Америки. Теорія цього явища інтенсифікувалась в останні десяти-двадцятиліття. Доклали зусиль практично всі європейські вчені — філософи, культурологи, соціологи, лінгвісти. Серед них — М. Фуко, Р. Барт, Ж.-Ф. Ліотар, С. Мелроуз, А. Юберсфельд, К. Штокгаузен, Ж. Дерріда, У. Еко, Ж. Бодріяр та багато інших.

Ми не будемо торкатись таких складових реаліті-шоу, як-от економічні, власне масмедійна індустрія чи реалії політичні. Нас передусім цікавитиме поведінка художньої культури як суб'єкта смислотворення, як системи, що упорядковує новітній часопростір, довколишнє середовище за — якщо хочете — власною «постнекласичною методологією».

Чому виникає явище реаліті-шоу? Якій суспільній потребі воно відповідає? Чому актуалізуються саме ці, а не інші сюжети? З якими картинами світу, феноменами, смислами ідентифікується сучасна людина?

Достатньо нагадати назви реаліті-шоу і простежити їх внутрішні медійні сюжети: «Дім», «Дім-2», «Останній герой», «Шанс», «Від босячки до леді», «Гарем», «Шлюбні зради», «Весілля за 48 годин», «Острів спокуси», «Заборонена зона», «Фабрика краси», «Голод», «Голод-2», «Побачення з мамою» та ін., — щоб переконатись зонайменше у декількох позиціях:

- ідентифікація ускладнена актуалізованими вторинними феноменами, неконструктивною зоною хаосу;

- враховуючи діагностичні можливості художньої культури, фіксуємо дефіцит: Дому, Сильної особистості (переважно чоловіків), Романтики, Незахищеності жінки, Родини, Матері, Статусу, Любові, Незради, Краси, Прозорості табуйованих зон;
- картини світу переповнені тривогою, ілюзіями, утопіями про щастя, не обтяженими головними моральними цінностями, акцент — на ситуативних;
- мотивації героїв переважно окреслені реаліями побутовими, профанними, утилітарно-прагматичними;
- кризь реалії песимізму звучить туга за «справжнім».

Реаліті-шоу «розташовані» на кордонах актуальної реальності, простору позахудожнього — і вимірів художніх, зокрема, театральних. Сутність цього шоу — в експерименті культури з набором виборів. За ідеєю, героям пропонуються «вибори» — дому, партнера, екстреми, компромісу, толерантності, співмірності цінностей. Зрештою — вибір власного я. Факт (фактор) вибору конструє особистість. Свобода вибору — умова власне свободи.

Культура грає сюжетами, розмиваючи усі кордони, провокуючи вибір як свободу волевиявлення. Але умови гри-шоу набагато жорсткіші, ніж це сприймається найвнимим її співучасником. Це вибір без вибору. У цій моделі тимчасового суспільно-соціального перебування передбачені практично всі алгоритми поведінки, з невеликими відхиленнями. Виникає достатньо замкнена, віртуально заангажована реальність, що диктує видимість вибору. По суті складається «програма заангажованості» — система жорстких, лінійних, причинно-наслідкових зв'язків, що її нав'язано новому, сучасному *постнекласичному* простору. Цей парадокс реаліті-шоу зовсім не безневинний.

З одного боку, розмивання художніх і позахудожніх кордонів відкриває можливості ущільненого просування

до ідеального аттрактора за рахунок потужних художньо-енергетичних ресурсів. З другого — розмивання цих кордонів в умовах суцільної комерціалізації і влади медійних технологій веде до сутнісних зрушень в картинах світу, в яких актуалізуються девіації, редуковані картини і цінності, спрощені, масовоангажовані, профанні, віртуальні, фантомні. Відбувається своєрідне запрошення до імітації життя і свободи, до підміни, до клону. А подібність реаліті-шоу до серіалів і актуалізація таким чином потреби у продовженні імітацій, у залежності від «чужої» програми імпліцитно утримує в собі ентропію.

Частково це пояснюється тим, що постнекласичний простір, безумовно, продовжує утримувати в собі сегменти попереднього — зокрема, класичного і некласичного — але йдеться про співмірність подібних «медійних провокацій»-маніпуляцій свідомістю — і креативних постнекласичних картин світу, адекватних реаліям ХХІ століття. За умови домінування перших (адже і вони вже втратили «чистоту») приватна людина втрачає орієнтири і може цілком задовольнитися віртуальним заміником-клоном (вже вкотре треба згадати Мак-Люена, що передбачив ці процеси задовго до ХХІ століття).

Не можна не звернути увагу й на той факт, що переважно подібні проекти є варягами. До якоїсь міри можна зрозуміти тяжіння до ризиків у культурах країн комфорту — там цей подразник актуалізує енергію і спільну вітальність, частково втомлену (втрачену) внаслідок умовного благополуччя. Цю ж функцію почасти виконують трилери, бойовики, фантастичні «трагедії», ідентифікуючись з героями яких реципієнт набуває енергії вітального піднесення. Але чому у нас?

Відповідь майже тотожна. Механізм впливу — той самий. Ідентифікація з сильними героями, які долають життєві бар'єри, — фундаментальний механізм сприйняття —

отримує шанс «привласнитись» і таким чином хоча б віртуально «здобути» статус, коханого, стабільність, перемогу тощо.

Але й це не все. Є, сказати б, методологічний бік справи.

З'ява в культурі моделей-двійників, дублерів засвідчує, що культура вводить експеримент з цінностями у більш широкі горизонти. Моделі-дублери мають відповісти на тест про масив цінностей в актуальній реальності, який відповідає потребам переважно масового реципієнта. (Це теж один з сегментів масової, маргінальної, межової культури.) Експеримент полягає у виокремленні пріоритетних для нього цінностей «методом» введення у широкі соціально-психологічні горизонти своєрідних розвідників — провакаційних сюжетів-сценаріїв. Сценарій працює матрицею.

Театралізація як тотальність і як «постнекласична методологія»

Помітною тенденцією сучасного етапу розвитку стала тотальна театралізація простору. Про політику годі говорити — словник політиків рясніє театральними термінами і текстами типу: «це вам не театр», «опозиція грає третій акт», «президент — Гамлет, який постійно сумнівається», «треба зривати маски», «ми розуміємо всі ці політичні підтексти!», «під гримом праведника...», «засідання РНБО — це просто якийсь театр чи шапіто», «головна фігура — клоун», «ви — статисти у масовці» і т.д. і т.п.

Використовуються апеляції до театральних або міфічних героїв та героїв християнського космосу, проінтерпретованого культурою, — серед яких ми бачимо не тільки Гамлета, але й Сізіфа, Іуду, конотопську відьму, Жанну