

Природа и функции трагифарса в реальном шоу (на материале украинских проектов «Меняю жену» и «Здравствуйте, я ваша мама!»)

Э. Г. Шестакова

83062, Донецк, ул. Куйбышева, 2

Для цитирования: Шестакова Э. Г. (2022). Природа и функции трагифарса в реальном шоу (на материале украинских проектов «Меняю жену» и «Здравствуйте, я ваша мама!»). *Медиалингвистика*, 9 (1), 32–50. <https://doi.org/10.21638/spbu22.2022.103>

Обосновываются особенности природы и функций комического, смеха, фарса и трагифарса в украинских реалити-шоу «Меняю жену» и «Здравствуйте, я ваша мама!». Эти проекты касаются базисных социально-повседневных проблем современной семьи, претендуют на воспитание ответственного отношения к семейным ценностям и личности каждого ее члена. Такие задачи предполагают активизацию классического миропредставления и апелляцию к его основополагающим ценностям. В их круг входят категория комического и смех как общественный жест. Для этого реалити-шоу используют возможности ситуационных моделей, сценариев. Однако особая природа этих проектов изначально не позволяет вести речь только о традиционных видах и формах комического, смеха и фарса как средств для реализации их основных целей и задач. Реалити-шоу в силу своей природы приходят к трагифарсу как ведущему принципу реализации целей и задач. Природа трагифарса в этих проектах проявляет единство комического, смешного, доброго, забавно-нелепого и страшного, порочного, пугающего, удручающего, драматического, разрушающего, которые одновременно сосуществуют в жизни человека и семьи. В реалити-шоу трагифарс образуется за счет соединения в непредсказуемое и провокационное целое разнородных реальностей: массмедийной и *живой жизни*. Это не только усложняет его природу по отношению к театрально-литературной и массмедийной реальностям, но и приводит к опасной черте, за которой уже нет различия между медиатекстом и *живой жизнью* и где они в равной мере ответственны за все события, происходящие с семьей и с каждым ее членом. В этом плане трагифарс оказывается соприродным странному дискурсу и угрозам разрушения смысла.

Ключевые слова: реалити-шоу, медиатекст, комическое, фарс, трагифарс.

Постановка проблемы

Оноре де Бальзак в конце романа «Беатриса» (1838–1844) из цикла «Сцены частной жизни», который входит в его знаковую для XIX в. эпопею «Человеческая комедия», приводит разговор благородного бретонского дворянина и «принца богемы» [Бальзак 1993: 461]. На полное трагических мук восклицание простодушного бретонца, постигающего через крушение иллюзий хитросплетения частной и светской жизни высшего парижского общества, о том, «как кончаются самые

прекрасные наши мечты, наша небесная любовь!», печально известный Максим де Трай спокойно и мудро отвечает: «Они кончаются фарсом или, того хуже, пузырьком с ядом. <...> Вот почему правы мы, повесы. Я лично долго размышлял над этим вопросом и, как видите, вчера вступил в законный брак» [Бальзак 1993: 493]. При этом он честно — до циничности — не скрывает: женившись на «единственной наследнице очень богатого, но крайне буржуазного семейства», принес необходимую «жертву на алтарь общественного мнения», стал «опорой правительства. Решил, видите ли, сменить кожу» [Бальзак 1993: 462].

В такой логике мыслей, поступков одного из интересных с точки зрения житейской психологии и мудрости бальзаковских героев есть три весьма показательных момента. «Король политических бандитов» [Бальзак 1993: 461], во-первых, справедливо подмечает, что в буржуазную эпоху трагедия возвышенных чувств и грез, как правило, заканчивается фарсом, т. е. показной и пустой игрой или тем, что на расхожем языке означает «нечто лицемерное, циничное и лживое» [Лопатин, Лопатина 1990: 644]. Во-вторых, общественное мнение — это один из непреложных ориентиров и предписаний для жизнедеятельности любого человека, даже такого, как де Трай. В-третьих, людям, живущим в обществе и по его законам, время от времени нужны трансформации, вплоть до радикальных, по принципу «сменить кожу». Они во многом позволяют, если и не избежать фарса как неискренного, а то и фальшивого отношения с окружающими и собой, то почувствовать необходимость переосмысления своего мировосприятия, принятия нового.

Такие идеи присущи мировидению классической эпохи в целом. Их во многом суммировал А. Бергсон в книге «Смех» (1900), размышляя о сущности комического как проявления традиционной взаимосвязи личного и социального, индивидуальной свободы и общественного мнения. Одно из действенных средств, помогающих не попасть в ловушку фарса и рутинности все разрушающих привычек, — смех как своего рода *общественный жест*. По убеждению А. Бергсона, с которым во многом стоит согласиться, важно понять, во-первых, что «целью смеха служит именно исправление, полезно, чтобы исправление сразу распространялось на возможно большее число лиц. Вот почему наблюдательность, ищущая комического, инстинктивно обращается к общему» [Бергсон 1992: 20, 106]. Во-вторых, «исходящее от него [смеха] опасение <...> сообщает гибкость всему тому, что может остаться от механистической косности на поверхности социального тела. Смех <...> не относится к области чистой эстетики, поскольку он преследует (бессознательно и в большинстве случаев нарушая требования морали) полезную цель общего совершенствования» [Бергсон 1992: 20, 21].

История вопроса

Казалось бы, что и реалити-шоу типа украинских проектов «Меняю жену» («1+1») и «Здравствуйте, я ваша мама!» («Новый канал») следуют тем же принципам. Выбирая в качестве героев проектов обычных людей, типичные семьи, живущие в среде, присущей их социоментальной страте, они создают, по типу классической художественной литературы, своеобразную энциклопедию современного украинского общества и широкий спектр образов его социальных типов. В концепциях этих проектов, начиная с названий, заставок, слоганов и заканчивая беспре-

станной рефлексией, предельно откровенными признаниями героев, реализуется ключевая идея: каждому человеку и семье необходимы изменения в устоявшейся повседневной-частной жизни для преодоления ее недомолвок, неудовлетворенности, косности, конфликтов, разногласий, автоматизмов, неизбежно становящихся разрушительной привычкой в замкнутом круговороте будней и умирающих чувств. Это постулируется и в поэтике, структуре, организации, и в целенаправленном осуществлении ситуационных моделей, базирующихся на узнаваемых, хранящихся в коллективной, культурной памяти моделях социально-повседневных ситуаций, по Т. ван Дейку. Эти модели не только отражают коллективный опыт, запечатленный в определенных социальных формах жизни, но и «отражают социально значимую интерпретацию ситуаций» [Дейк 1989: 82]. Хотя, как указывает Т. ван Дейк, эти же модели являются личными, субъективными: «Одна и та же ситуация может быть проинтерпретирована различными способами, с различных точек зрения, с различными целями, если это делают разные люди» [Дейк 1989: 83]. Это уточнение особенно значимо, если речь идет о ситуации обычной недельной жизни по законам быта и уклада другой семьи, как это происходит в проектах «Меню жене» и «Здравствуйте, я ваша мама!».

Важно акцентировать, что эти реали-шоу базируются на создании и преднамеренном столкновении множества интерпретаций различными способами, с различных точек зрения, с различными целями не только стержневой ситуации, но и каждого этапа, шага, события, поступка, слова. В них одна ведущая ситуационная модель, которую условно можно определить так: *идеальная семья и основы, принципы, условия ее существования*. При этом они насыщены еще и множеством ситуационных моделей, основанных на традиционных, привычных, стереотипных, а оттого изначально легко узнаваемых и предающихся толкованиям сценариев. Они предопределяются общим течением социально-повседневной жизни и длительное время определяют повседневность обыкновенного человека, надындивидуальны по своей сути как некие социально-бытовые схемы и предписания. Это прежде всего *благоустройство жилья; распорядок дня семьи; содержимое холодильника и гардероба; чистота туалета — ванной комнаты; приготовление завтрака — обеда — ужина; обязанности членов семьи; приобретение продуктов; ответственность за контроль, помощь детям в выполнении школьного домашнего задания; развлечения*. Эти ситуационные модели, базирующиеся на культурных клише, дополняются индивидуальными, спонтанно возникающими. Они все и проявляют уклад жизни, привычки конкретной семьи и нового человека, оценивающего их с позиции своего жизненного опыта, ориентаций. Здесь, как правило, и возникают смысловое и коммуникативное напряжения, ведущие к непониманию, активизации процесса интерпретаций непостижимых, сложных, неприемлемых аспектов, правил, привычек в жизненном укладе другого человека и/или семьи в целом. Съемки крупной камерой провокационных, эмоционально напряженных моментов, их повтор для телеаудитории, комментирование, рефлексия на камеру — один из существенных принципов реали-шоу, который в рассматриваемых проектах нацелен на то, что Л. Толстой называл «мысль семейная». В качестве ключевых проекты используют типологически подобные социально-повседневные ситуации и порождаемые ими психологически и этически сложные наборы моделей, во многом восходящие к тому, что О. де Бальзак

описал в цикле «Сцены частной жизни», а Л. Толстой сформулировал хрестоматийно известной фразой: «Все счастливые семьи похожи друг на друга, каждая несчастливая семья несчастлива по-своему» [Толстой 1963: 7].

Однако реалити-шоу, в отличие от «высокой» литературы, нацелены на общественно и приватно значимые проблемы с игровой позиции. Они стремятся, следуя задачам и целям такого рода массмедийных программ, и развлечь публику показом чужой, предельно открытой для посторонних, критически оценивающих взглядов, приватно-повседневной жизни семьи и неизбежно возникающих при этом комических ситуаций, и сфокусировать внимание на серьезных этических, личностных, социально-повседневных вопросах. То, что было значимо, дорого или же, наоборот, постыдно для семьи, делается не только предметом публичного созерцания, но и вписывается (посредством и монтажа недельной съемки в небольшой по временной длительности, но четкий по информационным, идеологическим целям, задачам медиатекст, и апелляции к тривиальному житейскому опыту) в знакомую для большинства ситуационную модель. В результате создается то, что Т. ван Дейк охарактеризовал как «типичная фрагментарность и неполнота» [Дейк 1989: 82].

Но эта характеристика касается не традиционного медиатекста, как у Т. ван Дейка, разбиравшего новостной медиатекст и его дискурс, а реального шоу. В результате этого неизбежно возникают смысловое, дискурсивное, социально-этическое напряжения, обусловленные природой, задачами и возможностями реалити-шоу как особого типа медиатекста. Неполнота и фрагментарность новостного медиатекста качественно отличаются от неполноты и фрагментарности реалити-шоу за счет того, что факт и интерпретацию новости можно узнать в нескольких СМИ, вписать в различные текстовые, идеологические, политические, социально-повседневные модели и контексты, восполняя таким образом неполноту. С реалити-шоу такого рода приемы в принципе невозможны: этот медиатекст всегда работает на жестком и жестоком соединении готовых моделей, сценариев и индивидуальности, многообразия *живой жизни* конкретной семьи. Момент встречи готового слова, знания о жизни и самой *живой жизни*, а затем ее встраивания в медиареальность — это одновременно момент и упрочнения сценариев, моделей, и их разрушения значимостью личных деталей, нюансов, аспектов, которые никогда не впишутся в медиатекст, останутся *неучтенным остатком*, как это охарактеризовал У.Эко. При этом косность, недостатки, пороки, недоговоренности, жажда авантюры, приключений и смены впечатлений, обстановки для исправления рутины повседневности в определенной мере хотя и получают возможность на проявление, исправление в условной реальности медиатекста, но, будучи уникальными и выставленными добровольно на всеобщее обозрение, становятся предметом комического восприятия для чужих и чуждых взглядов.

В итоге, во-первых, возникает ситуация, которую А. Бергсон, следуя традициям классической культуры, охарактеризовал как принадлежащую сфере действия смеха: «...если включить в особый круг те действия и наклонности, которые вносят замешательство в личную или общественную жизни и карой за которые являются их же собственные естественные последствия, то вне этой сферы волнений и борьбы, в нейтральной зоне, где человек для человека служит просто зрелищем, остается известная косность тела, ума и характера, которую общество тоже хотело бы устранить, чтобы получить от своих членов возможно большую гибкость и наивысшую

степень общности. Эта косность и есть комическое, а смех — кара за нее» [Бергсон 1992: 21]. В этом плане сложно не согласиться с Бергсоном: оба реалити-шоу максимально используют возможности возникших вследствие автоматизма привычек, утраты личной гибкости эмоций, чувств, самосознания трудностей семейной жизни; и постоянного наличия нейтральной зоны чужих, жаждущих развлечений взглядов; и потребности социально-этических представлений общества в изменениях; и особую зрелищность массмедийного реалити-мира. Стремление семей преодолеть возникающую в их мире косность запускает механизм, позволяющий одновременно и увидеть, и понять ее с помощью смеха.

Во-вторых, рутина, автоматизм устоявшейся жизни семьи и каждого ее члена меняются, добровольно и сознательно, казалось бы, как и у бальзаковского де Трая, решившего «сменить кожу». Но, в отличие от литературного героя, в реалити-шоу действуют обыкновенные реальные люди, выставляющие на публичное многообразное обозрение и сознательно предающие смеху себя и свой дом, родных. Привести это должно не только к развлечению зрительской аудитории, но и через череду авантур и приключений — к положительным изменениям в жизни героев, к социально значимым трансформациям. По крайней мере, такой взгляд на проекты и принципы, задачи участия в них постулируют их организаторы, когда провозглашают, как в девизе «Меняю жену»: «Змінюємо світ та людей» («Изменяем мир и людей»). Медиатекст, в том числе реалити-шоу, подобно классическому театральному представлению, должен и может этому способствовать, изменяя нравы людей и общества к лучшему.

Действительно, эти желания изменения мира и людей при первичном приближении кажутся иллюстрацией, точнее даже в буквальном смысле практическим воплощением идеи А. Бергсона о неустранимо двойственном характере комического: «Оно не принадлежит целиком ни искусству, ни жизни. С одной стороны, люди и их реальная жизнь никогда не вызывали бы нашего смеха, если бы мы не были способны смотреть на них как на представление, которое мы видим из нашей ложи; они становятся смешными, на наш взгляд, только потому, что разыгрывают перед нами комедию. Но, с другой стороны, даже в театре удовольствие, доставляемое нам смехом, не есть удовольствие чистое, то есть исключительно эстетическое, вполне бескорыстное. К нему всегда примешивается некоторая задняя мысль, которая имеется для нас у общества, если ее нет у нас самих. В нем есть всегда скрытое намерение унизить и тем самым, правда, исправить, по крайней мере внешне. Вот почему комедия ближе к реальной жизни, чем драма» [Бергсон 1992: 86]. Медиатекст реального шоу — это *живая жизнь*, превращенная с помощью телевизионного монтажа и средств театральной культуры в представление. Причем это представление одновременно и о *живой жизни*, и *самой живой жизни*, которое профессионально скрупулезно, целенаправленно выстраивается в эстетически стройный сюжет, активизирует ситуационные модели, базирующиеся на элементарном социально-повседневном опыте людей. В результате этого медиатекст реалити-шоу формирует особый тип дискурса, когда комическое не просто находится в повседневном течении *живой жизни*, но создается, тщательно, намеренно, подобно театральной комедии: через активизацию, использование готовых сценариев ситуаций, по Т. ван Дейку, и через формирование таких ситуаций в реальной жизни героев. Подлинная *живая жизнь*, жестко влитая

в готовые формы сценариев и ситуаций, да еще выставленная для публичного представления, оказывается комичной, едва ли не по-бергсоновскому принципу: «...смех действительно есть нечто вроде меры общественной выучки» [Бергсон 1992: 86]. Но так ли это?

Анализ материала

«Меняю жену», или, как переводят название в «Википедии», «Обмен женами» (укр. «Міняю жінку») — реалити-шоу украинского канала 1+1. «На целых 7 дней две семьи обмениваются мамами. Первые 3 дня в новой семье мама живет по правилам семьи — воспитывает детей, ухаживает за домом, ищет общий язык с мужем. А последующие 4 дня гостя вводит свои правила, и привычная жизнь семьи кардинально меняется. <...> Программа впервые вышла в эфире 8 марта 2010 года. <...> это украинская адаптация британского реалити-шоу Wife Swap. “Меняю жену” — это сочетание реалити-шоу и документального кино. “Почему они это делают? Людям надоедает их привычная жизнь, им хочется попробовать что-то новое, ощутить вкус авантюры. И ради этого они приходят в наш проект”, — продюсер “Меняю жену” Оксана Кучерова”. Какие семьи будут меняться женами, определяют создатели программы. Как правило для обмена выбирают контрастные семьи: с разным социальным положением, мировоззрением, разным образом жизни, взглядами на воспитание детей, питание, отдых и т.д. В программе также происходят международные обмены, когда мамами меняются семьи из разных стран и даже континентов. А еще в проекте существует практика обмена между обычными семьями и звездными» (https://ru.wikipedia.org/wiki/Меняю_жену).

Контраст, являющийся для продюсеров одним из основных принципов знакомства людей в процессе обмена семьями, — это средство и для разрушения автоматизма, монотонности повседневности, и для создания комического эффекта, и для формирования результативной дистанции отстранения, и для организации эмоционально действенной возможности открыться, выговориться, и для производства массмедийно увлекательного зрелища. Способами реализации контраста в медиатексте оказываются не только естественный комизм положений, эффект разрушенного ожидания, но и композиция медиатекста, когда рассказ о событиях в одной семье строго и четко меняется с рассказом о тех же событиях (знакомство с жильем, осмотр холодильников, ванных комнат, туалетов, гардеробов, чтение «Устава семейной жизни», первая встреча с «новой семьей», приготовление завтрака...) во второй семье. Кроме того, это еще и голос за кадром, исполняющий роль своеобразного рассказчика, который явно эмоционально окрашенными интонациями представляет «семейные», «индивидуальные» портреты участников, затем комментирует их поступки и эмоции в течение всего проекта, расставляет необходимые организаторам смысловые акценты, подводит итог. Голос за кадром и поступки героев обязательно сопровождают музыкальные темы, которые, по мысли организаторов проекта, подчеркивают, перечеркивают, углубляют в смысловом плане слова, действия героев и возникающие ситуации. Помимо того, часто дается как бы мельком, но при этом всегда значимо с психологической и смысловой точек зрения, панорама местности, где происходят события. Она тоже преимущественно выстраивается по контрастному принципу: богатый, ухоженный дом / запущен-

ное, ветхое жилье; дом без животных / наличие домашних избалованных любимцев; городская типовая квартира / дом в сельской местности с домашними животными (свиньи, куры, коровы); четкий регламент жизни каждого члена семьи / почти полная спонтанность, непредсказуемость распорядка дня; естественный природный / урбанистический пейзаж; маленький, почти анонимный промышленный, сельский поселок / известный историей, архитектурой город.

Правила обмена на первый взгляд просты, базируются на понятных жизненных ситуациях, позволяющих одновременно и преодолеть рутину будней, и сменить обстановку, и посмотреть на свой и чужой жизненный мир со стороны, и проиграть привычность с позиции отстранения: «В день обмена жены собирают свои вещи и прощаются со своими семьями. <...> Новая семья делит между собой абсолютно все, кроме интимных отношений. <...> На седьмой день две семьи встречаются на нейтральной территории, чтобы обсудить то, как они прожили эту неделю. Через месяц съемочная группа посещает участников, чтобы узнать об изменениях в их жизни и выводах, которые они сделали из этого опыта» (https://ru.wikipedia.org/wiki/Меняю_жену). На сайте канала «1+1» есть специальная страница проекта, как и на канале YouTube, где идет комментирование.

Аналогично и реалити-шоу «Здравствуйте, я ваша мама!», которое с 2010 г. выходит на «Новом канале» и посвящено проблемам моделирования, практического проигрывания, рефлексии социально-повседневных форм жизни современной семьи. Его правила и модели, как и в шоу «Меняю жену», на первый взгляд легки и апеллируют к традиционным, привычным житейским ситуациям. Однако, в отличие от «Меняю жену», в этом реалити-шоу дистанция отстранения от рутинности повседневности происходит не за счет кардинальной смены уклада жизни в чужой семье и с незнакомыми людьми, а в результате общения с членом семьи — тещей или свекровью: «Как Вы думаете сменить любимую жену или мужа, которым Вы дорожите на их мать это простое задание, с которым справиться кто угодно? Пожив только неделю вместе под одной крышей большинство людей уже спешат сменить свое мнение. Проект «Здравствуйте, я ваша мама!» покажет зрителю разные семьи которые проживают в разных уголках Украины. Жестокие семейные отношения такие как они есть, разборки, родственные чувства такие как они есть. Свекрови с невестками и зятья с тещами наконец благодаря украинскому проекту «Здравствуйте, я ваша мама!» на «Новом канале» смогут найти общий язык и понимание» (uashow.tv ТВ-Шоу Новый канал).

В этом проекте, как и в шоу «Меняю жену», важны принцип контраста, средства, способы его осуществления, которые почти тождественны, если не считать одного момента. Теща/свекровь знают семью своих детей и соглашаются на недельную жизнь с невесткой/зятем, представляя, что их ожидает, и заранее формируя свои ожидания в рассказ для медиатекста. Этот рассказ оформляется в виде монологов на камеру тещи/свекрови, собирающихся в гости к детям. Голос за кадром, делая нужные авторам проекта акценты, эмоционально комментирует слова женщин, обстановку их дома, а музыкальное сопровождение усиливает, как и в шоу «Меняю жену», контраст между ожиданиями и их последствиями. Теща/свекровь, как и чужой человек — «новая жена», вносит в семью детей свое мировосприятие, представление об основах, принципах уклада жизни и ролей в них каждого члена семьи. При этом столкновение ситуационных моделей и процесс их интерпретации

осуществляются не за счет фактора чужого, извне оценивающего взгляда, а за счет классической встречи поколений, проблем отцов и детей.

Редактор реалити-шоу «Здравствуйте, я ваша мама!» О. Чеснокова комментирует причины, подталкивающие людей к участию в проекте, так же, как и продюсер проекта «Меняю жену» О. Кучерова: «Чаще всего дети хотят показать, что вмешательство свекрови или тещи никак не повлияет на их отношения. А родители рады лишний раз поучить молодежь жизни. У людей есть азарт — это главное. А где-то в глубине души, возможно, они понимают, что программа поможет им разобраться в своих чувствах друг к другу. Сейчас, когда творческая группа проекта побывала в гостях у самых разных семей, телевизионщики знают: чтобы показать контрасты мировоззрений и привычек, совсем необязательно выбирать на кастингах для съемок семьи с большой социальной или территориальной “пропастью” (например, мама живет в деревне, а дети — в мегаполисе). Бывает, старшее и младшее поколения живут на соседних улицах. И при этом ничего не знают друг о друге! Только погрузившись в чужой быт, в повседневную жизнь, они начинают по-настоящему понимать друг друга» (www.tv.net.ua/1050657646-zdravstvujte-ya-vasha-mama-zagranicej).

Цели и задачи этих реалити-шоу по сути сложны и ответственны: через развлекательный проект, рассчитанный на досуг, показать панораму жизни современного общества через сопряжение социальных, частных, личностных начал в точках конфликта и бифуркации. Изначально понятно и подтверждается словами, поступками героев, что они согласились на участие в реалити-шоу только под давлением назревших внутри семьи конфликтов, если и не откровенных (что тоже бывает), то возникших в силу некоторой усталости от привычного уклада жизни, усиливающегося желания перемен. Именно в этот момент возникает ситуация неопределенности и открытости для любого ее разрешения в столь провокационном, опасном эксперименте с собственной жизнью. Причем результат такого опыта будет превращен в медиатекст несколько раз: во время постоянной съемки на протяжении семи дней, монтажом программы, съемкой документального фильма о жизни после проекта, демонстрацией очередной серии (эпизода) в рамках общей программы, обсуждением этого выпуска в комментариях на сайтах проекта.

Без привлечения смеховой культуры, комического, которое «так часто оказывается связанным с нравами, представлениями, скажем прямо — с предрассудками общества» [Бергсон 1992: 87], таких задач не решить.

Изначально реалити-шоу активно и целенаправленно используют возможности комического. Несмотря на утверждение А. Бергсона о том, что комедия «только в самых низших своих видах, в водевиле и фарсе, резко расходится с жизнью» [Бергсон 1992: 86], кажется, что для этого весьма удачно найден жанровый вариант реалити-шоу. Он отталкивается как от фольклорных традиций, прежде всего социально-бытовых сказок, анекдотов, песен, лубка, так и от жанровой системы, преимущественно народно-низовой театральной культуры. Это фарс — «театральная пьеса легкого, игрового содержания с внешне комическими эффектами» [Лопатин, Лопатина 1990: 644]. Фарс неизменно, начиная со средневековой литературы, характеризуется не только комической направленностью, но и реалистичностью, стремлением создать, отобразить социальные типы, насыщен игровыми моментами. Неслучайно эти реалити-шоу активно, через легко прочитываемую цитацию

в названиях, выстраивание сюжетов, ситуационных моделей апеллируют к народной культурной памяти, ее фонду, фонду знаний.

Так, «Меняю жену» вполне естественно соотносится с украинскими сказками, анекдотами, песнями о том, как жены мужей продавали, меняли. В 1972 г. Творческим объединением художественной мультипликации киностудии «Киевнаучфильм» по мотивам украинской народной песни был создан мультфильм «Как жены мужей продавали». В посвященной этому мультфильму словарной статье отмечается, что в 1974 г. на II Международном фестивале анимационных фильмов в Загребе (СФРЮ) он получил специальную премию «За оригинальное использование народной музыки в сочетании с изобразительным решением фильма», а в 1974 г. на III Международном фестивале анимационных фильмов в Нью-Йорке — Почетный диплом за III место. Звуковое сопровождение мультфильма состоит из украинской народной песни в обработке «Ой там, на товчку, на базарі» (https://ru.wikipedia.org/wiki/Как_жёны_мужей_продавали). Реалити-шоу «Здравствуйте, я ваша мама!» ассоциируется одновременно и со ставшим крылатым высказыванием героини Раневской «Здравствуйте, я ваша родная тетя из Киева! Я буду у вас жить!» из фильма «Легкая жизнь» (1964), и с кинокомедией «Здравствуйте, я ваша тетя» (1975) по пьесе английского драматурга Б. Томаса «Тетка Чарлея». Таким образом, названия реалити-шоу оказываются референциально объемными [Шестакова 2003], отсылающими одновременно к кинематографической, фольклорной, литературной, культурной традициям, повседневности, реальным людям, событиям.

Например, в серии реалити-шоу «Здравствуйте, я ваша мама! Семья Лукьяновых» (2011) комичность положений задается изначально. Голос за кадром, комментируя состав семьи дочки, к которой в гости едет мама, чтобы пять дней прожить с непутевым, по ее мнению, зятем, расставляет такие смысловые акценты. Теща и семья детей неизменно живут в одном городе — Днепропетровске. У тещи есть любимая собака, лабрадор Руфер, в семье дочери — породистый кот. Маленькие дети — любимые внуки тещи — характеризуются как активные и жизнерадостные. В это время крупным планом демонстрируется, как трехлетняя девочка тащит за поводок несчастного и обреченно ухватившегося головой и лапами за ножку кухонного стола кота. Теща приезжает на пять дней в гости к детям со своей собакой, что приводит к череде комических ситуаций. Зять сразу же, открыв входную дверь, не пускает тещу в квартиру, мотивируя свой поступок тем, что его кот не переносит агрессивного пса. Он задает вопрос: «Куда Вы пришли с собакою? У Вас вообще ум есть?» Теща это комментирует на камеру так: «Это как-то некультурно так маму встречать. Как можно так? Все-таки я — живой человек, и Руфчик мой тоже член семьи». Собака, устав ждать приглашения, вырывается из рук тещи и гоняется по квартире за котом. Это приводит к тому, что теща вынуждена поймать пса и отвести его в приют для животных на пять дней обмена. Зять прокомментировал требования так: «Руфера я уважаю. Хороший пес. Мне он нравится. Но у меня дома Руфера не надо». Когда теща, плача и сетуя на жестокость и хамство зятя, возвращается к ним домой, то ее встречает зять вопросом: «Зачем Вы, зная о коте, приехали к нам с собакой?» На что получает от тещи мгновенный и уверенный ответ: «Чтобы сделать из тебя человека».

Фарсовая комичность в этих проектах создается и речевой стихией, присущей обыкновенному человеку наших дней. Организаторы реалити-шоу профес-

сионально подбирают колоритные типы, речь которых насыщена эмоционально-образными, экспрессивными выражениями, поддерживаемыми жестикующей. Эти яркие речевые манеры поведения и репрезентации героев базируются на всем спектре комического: от доброй или тривиальной шутки, сарказма, иронии до черного юмора. Например, героиня выпуска «Меняю жену. Запорожье — Париж» (2018) в украинском аэропорту, узнав, в какую страну ее поменяли, восклицает: «Е...й бабай! Париж!», сделав при этом возле своего чемодана эффектный пассаж руками и ногами. Прилетев в Париж, прокомментировала первые впечатления так: «Дождь не мешает. Даже романтик». Попад в парижскую квартиру и увидев ее простой элегантный дизайн, порядок, чистоту, господствующие в ней, к которым дома героиня не привыкла, произносит: «Педантизм, если не сказать грубее...» Выйдя на парижские улицы без знания иностранных языков, но со стремлением разобраться в маршрутах общественного транспорта, она активно обращается ко всем подряд прохожим, слушает их реплики, благодарит, при этом упорно комментируя впечатления на камеру съемочной группы: «Вот мама и не тупит»; «Язык до Киева доведет, а у меня — до Парыжу»; «Стояла еврейская тетя уже французской потрепанности».

Герой «Меняю жену. Торез — Ялта. Крым. Брюнетка против блондинки» (2013), который усердно формировал образ надменного мачо, жуира, знатока и похитителя женских сердец, так охарактеризовал просьбу о полотенце для душа «новой жены» из Ялты: «Стояла в коротеньком розовом пеньюаре. Ну, привлеки к себе, как женщина заманивает к себе мужчин: сексуальный вид, и показывает чуть-чуть свою немощь. Я думаю, ей не хватает внимания». Пожалуй, в связи с таким выстраиванием эстетического целого реалити-шоу уместна идея А. Бергсона, что многими сценами и образами из них «театр мог бы воспользоваться, не изменяя в них ни одного слова» [Бергсон 1992: 86].

Рассматриваемые реалити-шоу изначально, в силу проблемно-тематического комплекса, целей, задач и функций, ориентированы на комичность как основной смысло- и сюжетобразующий принцип. Комическое в них сильно и в качестве «эстетической модальности смыслопорождения, состоящей в архитектурной рассогласованности “я” героя <...> с нормативными установлениями миропорядка, которые в смеховом освещении предстают не сверхличными заданностями, а всего лишь ролевыми масками», когда «комический разрыв между лицом и маской, напускным и искренним <...> приводит к обнаружению подлинной самобытности» [Тамарченко 2008: 90]. В этом плане фарс, сохранивший «в себе все основные признаки народных представлений: массовость, житейскую конкретность, сатирическую направленность и буффонаду», важность и узнаваемость образов-масок, но при этом еще и лишенный «морально-дидактической направленности, победителем был тот, кто проявлял большую находчивость и лучшую жизненную хватку» [Николюкин 2001: 1127], наиболее подходит в качестве определения для реалити-шоу о повседневно-приватной жизни обыкновенных человека и семьи.

Об этой особенности задач реалити-шоу четко высказалась продюсер «Меняю жену» О. Кучерова в одном из интервью: «Делаем настоящее реалити — соединяем документалистику и красивую картинку. <...> это не постановка, не прописанный сценарий. Я этим горжусь и очень этим дорожу» (<https://www.umoloda.kiev.ua/number/2173/211/77378/>). На естественно возникший вопрос журналиста о том, что «жизнь не всех участников реалити после показа проектов складывается хо-

рошо: проблемы на работе возникли у учительницы, которая снималась в “Міняю жінку”; у кого-то распалась семья; приемных детей из семьи, в которой снимали Олега Ляшка в “Без мандата”¹, отправили вначале в психиатрическую лечебницу, а потом снова в детдом. Стоят ли таких жертв реалии?» (<https://www.umoloda.kiev.ua/number/2173/211/77378/>), Кучерова ответила так: «Мы не гонимся за скандалами. Не хотим делать из реалии “желтую” историю. Мы хотим делать правдивую историю, которая может быть грубой, слезливой, смешной. Если у нас возникают какие-то “скользкие” ситуации, когда понимаем, что в “Міняю жінку” кто-то к кому-то уж очень заигрывает или не так смотрит, мы стараемся акцентировать на этом внимание. В кадре не будет брутальности и хамства» (<https://www.umoloda.kiev.ua/number/2173/211/77378/>). Как продюсера реалии-шоу О. Кучерову можно понять в плане гордости и ответственности за проект. Однако моменты, очерченные ею и характеризующие особенности создания реальных шоу на неоднозначные и острые социально-этические темы, и есть профессионально уловленная, сформулированная критическая точка отсчета.

Результаты исследования

Живая жизнь обыкновенных людей, ставшая медиатекстом и после него продолжающаяся уже в общем потоке их социально-повседневной реальности, не может актуализироваться только традиционными взглядами на комическое. Она не позволяет рассматривать эти реальные шоу только в контексте классической культуры, социально-просветительской природы комического, смеха как вида *общественного жеста* (А. Бергсон). Скорее, такая характеристика реалии-шоу подталкивает к важности трагифарса и идей неклассической культуры для его понимания, к поиску, обоснованию его природы и функций в реалии-шоу.

Как ни удивительно, но определения трагифарса нет в словарно-энциклопедической литературе конца XX — начала XXI вв. О нем не вспоминается даже вскользь в словарных статьях о трагедии, драме, фарсе, комедии, абсурде [Кожевникова, Николаева 1987; Левит 1997; Маньковская 2000; Тмарченко 2008]. Исключение — «Литературная энциклопедия терминов и понятий» (2001), в которой попутно касаются вопросов жанровой природы и общей поэтики трагифарса в статьях о драме, комедии и абсурдизме [Николюкин 2001]. Это на фоне того, что активизация внимания со стороны художественной культуры, эстетики, философии к трагифарсу в XX — начале XXI в. правомерно связывается с модернизмом и постмодернизмом, оказавшими влияние и на общественные умонастроения, и на историко-политический дискурс. Немало внимания со стороны исследователей уделяется и вопросам обусловленности задач трагифарса поэтикой театра абсурда и театра жестокости. Трагифарс соотносится и с проблемами экспериментов в сфере художественных практик, и с возникновением *performance studies* — науки о представлениях, прежде всего инвайромент, митшпиль, хэппенинг. Трагифарс связывается все с теми же автоматизмом, косностью, удушающей и опустошающей рутинной привычностью быта и мира, о которых говорила и классическая культура, но с принципиальной разницей. Трагифарс выявляет и одновременно гротескно проявляет пустоту,

¹ См., об этом реалии-шоу: [Шестакова 2011].

нелепость, бессмысленность существования мира и человека, которые, однако, уже скрываются. Человек, общество не верят и не видят путей, возможностей, позволяющих исправить такое положение дел. Лишь художественное творчество отчасти способно, если и не вернуть их к гармоничному существованию, то, по крайней мере, выявить и показать эти патогенные тенденции, дав знания о них и свободу выбора. При этом трагифарс объединяет в равной мере комические и трагические элементы. Однако это не формальное использование поэтических приемов или соединение антитетичных начал. Это взаимодействие, призванное проявить, указать *радикальные извращения* (Ж.Бодрийяр), аномальность современного общества и человека, изначально привыкающих незаметно для себя жить в неопределенности «плоского» мира [Афасижев 1990; Боров 2002; Маньковская 2000; Сануйе 1999; Базилевский 2002; Буренина 2004; Проскурникова, Макарова, Дунаева 2005; Доценко 2006; Бычков, Маньковская, Иванов 2007; Сычева 2008; Цымбурский 2009].

Понятно, что реалити-шоу «Меняю жену» и «Здравствуйте, я ваша мама!» — это и не стилизация, и не подражание, и не пародия «высокой» литературы XX–XXI вв., театральные постановки Д.Хармса, А.Арто, С.Беккета, Э.Ионеско, М.Фрейна. В них нет подчеркнутой условности драматургии, театральной культуры, когда важно именно это ощущение игры и условности, которые в абсурде с помощью приемов трагифарса усиливают чувство и атмосферу нелепости, обреченности на постоянство, пустоту привычно-знакомого мира. Это медиатексты, рассчитанные на массовую аудиторию и присущие ей ситуационные сценарии, модели.

Однако они активно используют формальные и смысловые возможности трагифарса: за откровенным, нарочитым комизмом слов, положений зачастую обнаруживается подлинная трагедия человека, решившегося на эксперимент обмена, игры в реальную жизнь. Герои этих реалити-шоу, подобно героям литературы и театра абсурда, в процессе отстранения от собственной обыденной жизни и себя, неоднократного добровольного превращения в медиатекст, открывают для себя пустоту, губительность, бесцельность, порочность привычек, ситуаций, за которые они держатся. Автоматизм жизни, лишенной иерархии ценностей, который нелепо, страшно, смешно выглядит в литературе абсурда, в ее театральных воплощениях, неизбежно аналогично воспринимается и героями реалити-шоу, и аудиторией, оставляющей комментарии на сайтах проектов. Отсюда во многом и проистекают эмоциональные срывы, разводы, смена работы, жилья или же упорное стремление ничего не менять в своей жизни после проекта. В этом они родственны произведениям театра абсурда, но с ключевым отличием. Герои реалити-шоу живут во время и после проекта не в эстетически условной реальности, из которой зритель может выйти в любую минуту, и не в медиареальности, которая отображает, порой даже предписывает реальную жизнь, но ее слова, действия необязательны для исполнения, а в *странном дискурсе*. Это дискурс неизбежной встречи и необратимого по своим последствиям взаимодействия *живой* и медийной жизнью, двух типов слов — реального человека и его медиаобраза, который Ж.Делез охарактеризовал так: меняется «смысло-порождающая машина, где нонсенс и смысл уже не просто противостоят друг другу, а, скорее, соприсутствуют вместе внутри нового дискурса. <...> Станный дискурс, которому должна соответствовать обновленная философия и который, в конечном счете, имеет дело со смыслом не как с предикатом или свойством, а как с событием» [Делез 1998: 151]. Этот смысл проявляется через тра-

гифарс, который воплощает и осуществляет события жизни героев реалити-шоу и в медиатексте, и после выхода из него. Точнее так: трагифарс рождается в процессе неизбежного столкновения разнородных типов слов и взглядов на события социально-повседневной жизни. Эти массмедийные слово и взгляд, встретившиеся на территории медиатекста со словом и взглядом реальных людей, и образовавшие антитетичное единство, в котором условное и реальное, обращенное, произнесенное на публику ради эффекта и направленное на неповторимость, сокровенность частного, отвечают друг за друга.

Понятно, что *странный дискурс* (Ж. Делез), который через смех, слезы героев проступает в медиатексте, усугубляет и осложняет свою странность неизбежными и постоянными отношениями с *живой жизнью*. И это *живая жизнь* не только самих героев реалити-шоу, добровольно и сознательно ставших медиатекстом, но и той действительности, ее героев, которые неминуемо и невольно попадают в кадры, превращаясь тоже в медиатекст. Энциклопедия современной жизни, увиденная и созданная на основе и сквозь мировосприятие героев проектов, их продюсеров; голоса ведущего за кадром, иронически поясняющего эмоции, реплики, события; тематически подобранного музыкального сопровождения каждой новой напряженной сцены; комментариев на сайтах, — это одновременно и медиатекст, и *живая жизнь*, которая не подчиняется его законам. Это как раз тот *странный дискурс*, который «больше не связан определенной формой, но он и не дискурс бесформенного: это скорее дискурс чистого неоформленного. <...> Субъектом здесь выступает свободная, анонимная и номадическая сингулярность, пробегающая как по человеку, так и по растениям и животным, независимо от материи их индивидуальности и форм их личности» [Делез 1998: 151].

Другими словами, в этих проектах за счет сложного взаимодействия героев со своей и чужими жизнями в рамках и за рамками медиатекста происходит перераспределение между смыслом и nonsensом, когда «здравый смысл играет главную роль в сигнификации, но не играет никакой роли в даровании смысла» [Делез 1998: 109]. Это обусловлено тем, что смысл в реалити-шоу, как в философии, литературе, театре абсурда, — «это вовсе не принцип и не первопричина, это продукт. Смысл — это не то, что можно открыть, восстановить и переработать; он — то, что производится новой машиной» [Делез 1998: 104]. Поступки героев и создателей реалити-шоу как раз и производят смысл через череду выборов, которая репрезентируется трагифарсом. Например, семьи с детьми, живущие в неухоженных, лишенных элементарных удобств общежитиях, соглашаются продемонстрировать свой повседневный уклад всей стране, зная, что серия о них будет размещена и в интернете. Аналогичным образом семьи, где у мужа или жены есть проблемы с верностью, у кого-то из членов семьи — с алкоголизмом и соблюдением базисных этических норм, выставляют эти проблемы на всеобщее обозрение. Внешний грубый, примитивный, циничный комизм ситуаций, основанный на клишированных ситуационных моделях *пьяному море по колено; веселое застолье; мама, так вы у нас и чаю не попьете?; мачо и «новая жена»; домашний султан; бабник; стерва, роковая женщина; блондинка в доме...*, — это оболочка, за которой скрывается и через которую прорывается подлинная драма жизни семьи. То, что, как и с какой целью произносят герои на камеру, и то, какими последствиями это обернется в *живой жизни* вне камер и после проекта, и есть точка рождения трагифарса. Зачастую трагикомизм и драматизм в полной мере их непо-

правимости, безысходности обнаруживаются именно в процессе обмена, насыщенного событиями, производящими новый важный жизненный смысл.

Но это трагифарс одновременно и условной массмедийной реальности, реализующей законы информационно-коммуникативные, эстетические, и реальности *живой жизни*, заставляющей человека, семьи отвечать за слова, действия, совершенные в медиатексте и для медиатекста. Медиатекст оказывается сопричастным «высоким» культурным умонастроениям и проявляет специфику их реализации в массовой культуре и для ее социальных типов. Такого рода трагифарс объединяет разнородные по своей сути реальности, подталкивая их к неотвратимому, серьезному, длительному взаимодействию и ответственности друг за друга. Комментарии на сайтах проектов, которые оставляют участники, их друзья, близкие, враги, чужие люди уже через много лет после выхода серии, бурные дискуссии о событиях до и после проекта, тому явное доказательство. Реалити-шоу, несмотря на постулаты о важности «документалистики и красивой картинки», все же в силу своей массмедийной сущности в полной мере ответственны за общественные умонастроения, как и любой медиатекст. Трагифарс, который рождается в медиатексте, оказывается соприродным не только комическому, смеху как *общественному жесту* (А. Бергсон), но и *странному дискурсу* (Ж. Делез), в котором постоянно происходит производство смысла.

Здесь и возникает еще один важный вопрос. Если эти реалити-шоу, выступающие в качестве медиапроектов, актуализируют трагифарс, то какими средствами они предполагают формировать идеальный образ жизни семьи? Другими словами, как эти реалити-шоу будут программировать для аудитории с помощью определенного медиаязыка, риторических, поэтических фигур семейный Lifestyle television, отвечающий концепциям телеканалов и общественным запросам? Например, в случае с «зеленым» или «гастрономическим» стилем жизни такого рода программирование вполне понятно: в массмедийной реальности на основе мифологем и идеологем создается образцовый стиль жизни. Он как раз активно и активизирует, создает ситуационные модели, сценарии, которые телеаудиториям позволяют «прочсть» смысловые, идеологические идеи проекта, и апеллирует к ним [Smith 2010; Lewis 2011; Loof 2015; Phillipov 2016; Lynch 2016]. Возникает естественный вопрос, какой же образ жизни формируют проекты «Меняю жену» и «Здравствуйте, я ваша мама!», если они активно, целенаправленно используют многообразие реальной неидеализированной *живой жизни*, ее разнообразных социальных типов, когда ситуационные модели и сценарии реализуются через фарс и трагифарс, апеллирующий к *странному дискурсу* (Ж. Делез)? Насколько возможно и корректно в этих случаях вести речь о массмедийном выстраивании образа жизни? Или же уместнее говорить о том, что такого рода программирование, создание идеального, идеологически, социально востребованного образа жизни и человека в условной массмедийной реальности не всегда срабатывает, особенно когда речь идет о социально-повседневных, семейных проектах?

Реалити-шоу — это тонкая грань, перекресток, на котором всегда происходит встреча и взаимодействие нескольких реальностей: массмедийной и *живой жизни*. Это та грань, которая демонстрирует, что «нет ничего более хрупкого, чем поверхность. <...> Сначала мы не замечаем этой угрозы. Но стоит сделать лишь несколько шагов, и мы понимаем — трещина растет. Вся организация поверхности

уже исчезла, опрокинулась в ужасающий первозданный порядок. <...> Поначалу может показаться, что мы внутри той же самой стихии или по соседству с ней. Но теперь мы видим, что стихия изменилась, и мы попали в бурю. <...> Нам казалось, что мы на последнем рубеже литературных поисков, в точке высочайшего изобретательства языков и слов, а мы уже в конвульсивной жизни, в ночи патологического творчества, изменяющего тела» [Делез 1998: 117]. Эта идея Ж. Делеза особенно важна, когда речь идет о таких реалисти-проектах, которые изначально не ставят перед собой цели задавать, программировать образ жизни, а стремятся уловить и отобразить то, что и как значимо сейчас для *живой жизни*, даже если для этого необходим трагифарс.

Выводы

Реалисти-шоу «Меняю жену» и «Здравствуйте, я ваша мама!» — это проекты, рассчитанные на досуг, развлечение аудитории, хотя задачи, поставленные в них, весьма серьезные. Они касаются базисных социально-повседневных проблем современной семьи, претендуют на воспитание ответственного отношения к семейным ценностям и личности каждого ее члена, на выработку уважения к неповторимости каждой конкретной семьи. Такие задачи предполагают активизацию классического миропредставления и апелляцию к его основополагающим ценностям. В их круг входят комическое и смех как общественный жест, которые призваны разрушить автоматизм, рутину привычного уклада жизни, вызывающего косность, и исправить недостатки, пороки, возникающие в результате окостенения мира и человека. С этой целью реалисти-шоу профессионально используют возможности ситуационных моделей, сценариев. Однако особая природа этих проектов изначально не позволяет вести речь только о традиционных видах и формах комического, смеха и фарса как средств для реализации их основных целей и задач.

Реалисти-шоу в силу природы, в которой изначально и неразрывно соединены разнородные реальности, неизбежно приходят к трагифарсу как ведущему принципу реализации целей и задач. Природа трагифарса в этих проектах, посвященных семейным и личностным ценностям, сложна. Она, как и в литературе, и театре абсурда, проявляет единство комического, смешного, доброго, забавно-нелепого и страшного, порочного, пугающего, удручающего, драматического, разрушающего, которые одновременно сосуществуют в жизни человека и семьи. Для этого в реалисти-шоу сталкиваются готовые слова, знания о социально-повседневной жизни, закрепленные в расхожих ритуалах, привычках, представлениях, и их реализация в каждой семье и каждым ее членом, а также комментирование, рефлексия по поводу несовпадающих горизонтов ожидания. Трагифарс оказывается удобной, адекватной содержательной формой для реализации образа социально-повседневного уклада современной семьи и клише, стереотипов мировосприятия каждого из ее членов, которые, зачастую не думая, отдаются плавному, общепринятому, нивелирующему личностные начала течению жизни. Только в процессе обмена, недельной жизни с чужими людьми, контрастного осмысления на практике готовых ситуационных моделей человек и семья понимают, что такое автоматизм и косность повседневности. В этом смысле трагифарс имеет ту же природу и выполняет те же функции, что и в «высокой» литературе и театре.

Однако в отличие от них, в реалити-шоу трагифарс образуется за счет соединения в одно, непредсказуемое и провокационное, целое разнородных реальностей: массмедийной и *живой жизни*. Это не только усложняет его природу по отношению к театрално-литературной и массмедийной реальностям, но и приводит к опасной черте, за которой уже нет различия между медиатекстом и *живой жизнью* и они в равной мере ответственны за все события, происходящие с семьей и с каждым ее членом. В этом плане трагифарс оказывается соприродным тому, что Ж. Делез определял в качестве *странного дискурса* и *угрозы разрушения поверхности смысла*. Под таким углом зрения у трагифарса в реалити-шоу, посвященных семейным ценностям, нормам и принципам, усложняются, изменяются и функции по сравнению с комическим, смехом. Он дает возможность людям, решившим стать медиатекстом и превратить в него тех, кто от них зависит, увидеть и непосредственно на практике жизни, пропущенной сквозь провокационную игру, исправить то, что не устраивает, мучает, гнетет, или, наоборот, дорожить, беречь то, что все же оказалось ценным, важным. Но при этом природа трагифарса делает крайне привлекательной и одновременно крайне опасной эту функцию: необратимость игры с *живой жизнью* и в *живую жизнь* и ее многократное оформление в медиатекст, выставленный для публичного обозрения, обсуждения, может привести и действительно приводит к непредсказуемым последствиям. Но за это уже должны нести личную ответственность каждая семья и ее члены, а медиареальность продолжает жить по своим законам, в том числе создавая забавные пародии на эти реалити-шоу. Как, например, это сделала «Студия 95 квартал», выпустившая в 2018 г. пародию «Меняю мужа» на все еще идущее на «1+1» реалити-шоу «Меняю жену».

Литература

- Афасижев, М. Н. (1990). *Западные концепции художественного творчества*. Москва: Высшая школа.
- Базилевский, А. Б. (Ред.). (2002). *Художественные ориентиры зарубежной литературы XX века*. Москва: ИМЛИ РАН.
- Бальзак де, О. (1993). *Тридцатилетняя женщина. Беатриса*. Москва: Дом.
- Бергсон, А. (1992). *Смех*. Москва: Искусство.
- Борев, Ю. Б. (2002). *Эстетика*. Москва: Высшая школа.
- Буренина, О. (2004). *Абсурд и вокруг*. Москва: Языки славянской культуры.
- Бычков, В. В., Маньковская, Н. Б., Иванов, В. В. (2007). *Триалог. Разговор Первого об эстетике, современном искусстве и кризисе культуры*. Москва: ИФ РАН.
- Дейк, Т. А. (1989). *Язык. Познание. Коммуникация*. Москва: Прогресс.
- Делез, Ж. (1998). *Логика смысла*. Москва: Раритет.
- Доценко, Е. Г. (2006). *С. Беккет и проблемы условности в современной английской драме*. Дис. ... д-ра филол. наук. Екатеринбург.
- Кожевникова, В. М., Николаева, П. А. (1987). *Литературный энциклопедический словарь*. Москва: Советская энциклопедия.
- Левит, А. Я. (1997). *Культурология. XX век. Словарь*. Санкт-Петербург: Университетская книга.
- Лопатин, В. В., Лопатина, Л. Е. (1990). *Малый толковый словарь русского языка: Ок. 35 000 слов*. Москва: Русский язык.
- Маньковская, Н. Б. (2000). *Эстетика постмодернизма*. Санкт-Петербург: Алетейя.
- Николюкин, А. Н. (2001). *Литературная энциклопедия терминов и понятий*. Москва: Интелвак.
- Проскурникова, Т. Б., Макарова, Г. В., Дунаева, Е. А. (Ред.). (2005). *Театр абсурда: сб. ст. и публ.* Санкт-Петербург: Дмитрий Буланин.
- Сануйе, М. (1999). *ДАДА в Париже*. Москва: Ладомир.
- Сычева, Т. А. (2008). Кинематограф XX века в киноэстетике Жюль Делёза. В *Эстетика: Вчера. Сегодня. Всегда*. Вып. 3 (с. 233–246). Москва: ИФ РАН.

- Тамарченко, Н. Д. (2008). *Поэтика. Словарь актуальных терминов и понятий*. Москва: Изд-во Кулагиной; Intrada.
- Толстой, Л. (1963). Анна Каренина. В *Собрание сочинений в двадцати томах*. Т. 8. Москва: Гослитиздат.
- Цымбурский, В. (2009). Метаистория и теория трагедии. *Русский журнал*. Электронный ресурс <http://www.russ.ru/pole/Metaistoriya-i-teoriya-tragedii>.
- Шестакова, Е. Г. (2003). Референціальна об'ємність цитації у газетно-журнальних заголовках (За матеріалами жіночих журналів). *Наукові записки Інституту журналістики*. 12 липень — вересень, 126–132.
- Шестакова, Э. Г. (2011). Сращение политической, социальной и повседневной коммуникаций в реалити-шоу (на материале украинского реального шоу «Без мандата»). В *Современная политическая лингвистика: тезисы Международной научной конференции* (с. 289–292). Екатеринбург: Изд-во Урал. гос. пед. ун-та.
- Lewis, T. (2011). 'You've put yourselves on a plate': The Labours of Selfhood on *MasterChef Australia*. *Reality Television and Class*, 104–116.
- Loof, T. (2015). A Narrative Criticism of Lifestyle Reality Programs. *Journal of Media Critiques*, 1 (1), 167–178. Электронный ресурс https://www.researchgate.net/publication/280088317_A_Narrative_Criticism_of_Lifestyle_Reality_Programs.
- Lynch, B. (2016). Australian Culinary Television: Visions of the Real. *MEDIANZ*, 16 (2), 51–64. Электронный ресурс <https://medianz.otago.ac.nz/medianz/article/view/208/203>.
- Phillipov, M. (2016). Escaping to the country: media, nostalgia, and the new food industries. *Popular Communication. The International Journal of Media and Culture*, 14 (2), 111–122.
- Smith, A. (2010). Lifestyle television programmes and the construction of the expert host. *European Journal of Cultural Studies*, 13 (2), 191–205. Электронный ресурс https://www.academia.edu/2549260/Lifestyle_television_programmes_and_the_construction_of_the_expert_host?auto=download.

Статья поступила в редакцию 5 сентября 2021 г.;
рекомендована к печати 13 декабря 2021 г.

Контактная информация:

Шестакова Элеонора Георгиевна — д-р филол. наук, независимый исследователь;
shestakova_eleonora@mail.ru

The nature and functions of tragedy-farce in a real show (based on the material of the Ukrainian projects “I am changing my wife” and “Hello, I am your mother!”)

E. G. Shestakova

2, ul. Kuibysheva, Donetsk, 83062

For citation: Shestakova E. G. (2022). The nature and functions of tragedy-farce in a real show (based on the material of the Ukrainian projects “I am changing my wife” and “Hello, I am your mother!”). *Media Linguistics*, 9 (1), 32–50. <https://doi.org/10.21638/spbu22.2022.103> (In Russian)

The article substantiates the features of the nature and functions of the comical, laughter, farce, and tragedy-farce in Ukrainian's reality shows “I am changing my wife” and “Hello, I am your mother!” These projects touch upon basic social and everyday problems of the modern family and purport to foster a responsible attitude to family values and the personality of each member. Such tasks involve the stirring up the classical worldview and appeal to its fundamental values. Their circle includes the comical and laughter as public gestures. For this, reality shows use the capabilities of situational models and scenarios. However, the special nature of these projects initially does not allow us to talk only about traditional types and forms of the comical, laughter, and farce as funds for to realize their main goals and objectives. Reality shows, by virtue of their nature, come to tragedy-farce as the leading principle for the realization of goals

and objectives. The nature of tragedy-farce in these projects shows the unity of the comical, amusing, kind, humorous, absurd, and scary, vicious, frightening, miserable, dramatic, and destructive, which simultaneously coexist in the life of a person and family. In these reality shows, tragedy-farce is formed by combining heterogeneous realities into one unpredictable and provocative whole: mass media and *real life*. This not only complicates its nature in relation to theatrical literary and mass media realness, but also leads to a dangerous line beyond which there is no longer a difference between media text and *real life*, and when they are equally responsible for all the events that happen in the family and with each her member. In this regard, tragedy-farce turns as a strange discourse and threat of the destruction of the surface of meaning.

Keywords: reality show, media text, comical, farce, tragedy-farce.

References

- Afasizhev, M. N. (1990). *Western concepts of artistic creation*. Moscow: Vysshiaia shkola Publ. (In Russian)
- Bazilevskii, A. B. (Ed.). (2002). *Artistic landmarks of foreign literature of the 20th century*. Moscow: IMLI RAN Publ. (In Russian)
- Bal'zak de, O. (1993). *Thirty-year-old woman. Beatrice*. Moscow: Dom Publ. (In Russian)
- Bergson, A. (1992). *Laughter*. Moscow: Iskusstvo Publ. (In Russian)
- Borev, Iu. B. (2002). *Aesthetics*. Moscow: Vysshiaia shkola Publ. (In Russian)
- Burenina, O. (2004). *Absurd and around*. Moscow: Iazyki slavianskoi kul'tury Publ. (In Russian)
- Bychkov, V. V., Man'kovskaia, N. B., Ivanov, V. V. (2007). *Dialogue. First Conversation about aesthetics, contemporary art and the crisis of culture*. Moscow: IF RAN Publ. (In Russian)
- Deik, T. A. (1989). *Language. Cognition. Communication*. Moscow: Progress Publ. (In Russian)
- Delez, Zh. (1998). *The logic of meaning*. Moscow: Raritet Publ. (In Russian)
- Dotsenko, E. G. (2006). *S. Beckett and the problem of convention in modern English drama*. Diss. ... doct. philol. sciences. Ekaterinburg. (In Russian)
- Kozhevnikova, V. M., Nikolaeva, P. A. (1987). *Literary encyclopedic dictionary*. Moscow: Sovetskaia entsiklopediia Publ. (In Russian)
- Levit, A. Ia. (1997). *Culturology. 20th century. Dictionary*. St Petersburg: Universitetskaia kniga Publ. (In Russian)
- Lewis, T. (2011). 'You've put yourselves on a plate': The Labours of Selfhood on *MasterChef Australia*. *Reality Television and Class*, 104–116.
- Loof, T. (2015). A Narrative Criticism of Lifestyle Reality Programs. *Journal of Media Critiques*, 1 (1), 167–178. Retrieved from https://www.researchgate.net/publication/280088317_A_Narrative_Criticism_of_Lifestyle_Reality_Programs.
- Lopatin, V. V., Lopatina, L. E. (1990). *Small Explanatory Dictionary of the Russian Language: Ab. 35,000 words*. Moscow: Russkii iazyk Publ. (In Russian)
- Lynch, B. (2016). Australian Culinary Television: Visions of the Real. *MEDIANZ*, 16 (2), 51–64. Retrieved from <https://medianz.otago.ac.nz/medianz/article/view/208/203>.
- Man'kovskaia, N. B. (2000). *Postmodern aesthetics*. St Petersburg: Aleteiia Publ. (In Russian)
- Nikoliukin, A. N. (2001). *Literary encyclopedia of terms and concepts*. Moscow: Intelvak Publ. (In Russian)
- Phillipov, M. (2016). Escaping to the country: media, nostalgia, and the new food industries. *Popular Communication. The International Journal of Media and Culture*, 14 (2), 111–122.
- Proskurnikova, T. B., Makarova, G. V., Dunaeva, E. A. (Eds.). (2005). *Theater of the Absurd: sat. art. and publ.* St Petersburg: Dmitrii Bulanin Publ. (In Russian)
- Sanuie, M. (1999). *DADA in Paris*. Moscow: Ladomir Publ. (In Russian)
- Shestakova, E. G. (2003). Reference volume of citations in newspaper and magazine headlines (On materials of female magazines). *Naukovi zapiski Institutu zhurnalistiki*, 12, lipen' — veresen', 126–132. (In Ukrainian)
- Shestakova, E. G. (2011). Fusion of political, social and everyday communications in a reality show (based on the material of the Ukrainian real show "Without a Mandate"). In *Sovremennaia politicheskaia lingvistika: tezisy Mezhdunarodnoi nauchnoi konferentsii* (pp. 289–292). Ekaterinburg: Ural Pedagogical University Press. (In Russian)
- Smith, A. (2010). Lifestyle television programmes and the construction of the expert host. *European Journal of Cultural Studies*, 13 (2), 191–205. Retrieved from https://www.academia.edu/2549260/Lifestyle_television_programmes_and_the_construction_of_the_expert_host?auto=download.

- Sycheva, T. A. (2008). Cinematography of the 20th century in the cinema aesthetics of Gilles Deleuze. In *Estetika: Vchera. Segodnia. Vsegda*. Vol. 3 (pp. 233–246). Moscow: IF RAN Publ. (In Russian)
- Tamarchenko, N. D. (2008). *Poetics. Glossary of current terms and concepts*. Moscow: Izd-vo Kulaginoi Publ.; Intrada Publ. (In Russian)
- Tolstoi, L. (1963). Anna Karenina. In *Sobranie sochinenii v dvadtsati tomakh*. Vol. 8. Moscow: Goslitizdat Publ. (In Russian)
- Tsymburskii, V. (2009). Methistory and tragedy theory. *Russkii zhurnal*. Retrieved from <http://www.russ.ru/pole/Metaistoriya-i-teoriya-tragedii>. (In Russian)

Received: September 5, 2021

Accepted: December 13, 2021

Author's information:

Eleonora G. Shestakova — Dr. Sci. in Philology, Independent Researcher;
shestakova_eleonora@mail.ru