

## НЕКЛАСИЧНІ ПРАКТИКИ ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВА

УДК 82.0, 82-1/-9, 82-2

DOI: 10.32342/2523-4463-2020-1-19-4

**Э.Г. ШЕСТАКОВА,**

*доктор филологических наук (г. Донецк)*

### РЕАЛЬНОЕ ШОУ И ТЕАТРАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА: ПРОБЛЕМЫ ВЗАИМНОГО ПЕРЕЧЕРКИВАНИЯ

Реальное шоу и театральная культура изначально и довольно-таки очевидно обнаруживают множество точек как отталкивания, так и пересечения. В основе почти всех реалити-шоу лежат минимальные житейские ситуации, что изначально и чётко отражается в названии, концепции, структуре шоу, его поэтике. Массовый зритель смотрит реалити-шоу как представление о чужой, но близкой и понятной по многим ценностно-смысловым, идейным взглядам жизни. Оно одновременно оказывается и спектаклем (телесериалом), и рассказом о подлинных, самых обыкновенных людях. Для интеллектуального зрителя явна взаимосвязь, во-первых, наиболее удачных реалити-шоу и культурного кода эпохи Просвещения, нацеленного на повышенную роль, ценность театра и театральности. Во-вторых, реалити-шоу и хэппенинга, инвайремента, митшпиля, театральной антропологии, новой драмы, документального театра и популярной на рубеже наших столетий словесности эго-документа, non-fiction, документальной литературы. Однако при всей бесспорности взаимосвязи и внутреннего родства реального шоу и театральной культуры неправильно ограничиться только таким подходом, который предлагает хотя и справедливую, но однонаправленную трактовку их взаимоотношений. Как представляется, необходимо изменить систему координат, в которой рассматриваются проблемы соотношения, взаимосвязи реального шоу и театральной культуры. Реалити-шоу балансирует на тонкой, провокационной грани, используя реальную повседневность, физическое и духовное присутствие обыкновенного человека в качестве разыгрываемого, представляемого текста о них самих. Реалити-шоу не всегда удаётся удержаться на этой грани в стремлении заставить игрока быть максимально зрелищным и естественным в этой зрелищности, рассчитанной на публичность. Однако возможность для обыкновенного человека публично играть с собой и в себя, изменить свою повседневность и всю жизнь делает реальное шоу популярным. Оно выступает своеобразной, уникальной, объединившей массы обыкновенных людей экспериментальной площадкой, на которой разыгрываются как раз принципы повседневной жизни и человек может одновременно и быть собой, и играть в себя.

*Ключевые слова: театральная культура, реалити-шоу, художественное произведение, медиатекст.*

Реальне шоу і театральна культура достатньо очевидно виявляють безліч точок як відштовхування, так й перетину. В основі майже всіх реаліті-шоу лежать мінімальні життєві ситуації, що чітко відбивається в назві, концепції, структурі шоу, його поетиці. Масовий глядач дивиться реаліті-шоу як виставу про чуже, але близьке і зрозуміле з багатьох ціннісно-смыслових, ідейних позицій життя. Воно одночасно виявляється і виставою (телесеріалом), і розповіддю про справжніх, самих звичайних людей. Для інтелектуального глядача зрозумілий взаємозв'язок, по-перше, найбільш вдалих реаліті-шоу і культурного коду епохи Просвітництва, спрямованого на підвищену роль, цінність театру і театральності. По-друге, реаліті-шоу і хеппенінгу, інвайременту, митшпилю, театральної антропології, нової драми, документального театру і популярній на межі наших століть словесності его-документу, non-fiction, документальної літератури. Утім, попри всю безсумнівність взаємозв'язку і внутрішньої спорідненості реального шоу і театральної культури, неправильно обмежитися лише таким підходом, який пропонує хоч і справедливе, але односпрямоване тракту-

вання їхніх взаємовідносин. Необхідно змінити систему координат, в якій розглядаються проблеми співвідношення, взаємозв'язки реального шоу і театральної культури. Реаліті-шоу балансує на тонкій, провокаційній межі, використовуючи реальну повсякденність, фізичну та духовну присутність звичайної людини в якості того, що розігрується, тексту про них самих, який репрезентується. Реаліті-шоу не завжди вдається втриматися на цій межі в прагненні змусити гравця бути максимально видовищним і природним у цій видовищності, що розраховані на публічність. Однак можливість для звичайної людини публічно грати із собою і в себе, змінити свою повсякденність і все життя робить реальне шоу популярним. Воно виступає своєрідним, унікальним, що об'єднав маси звичайних людей, експериментальним майданчиком, на якому розігруються як раз принципи повсякденного життя і людини, що може одночасно бути собою, і грати в себе.

*Ключові слова: театральна культура, реаліті-шоу, художній твір, медіатекст*

**П**роблеми пересечения, принципы и направления взаимодействия реального шоу и театральной культуры давно являются предметом научных интересов как отечественной [1–8], так и зарубежной [9–17] гуманитаристики, что весьма закономерно. Реальное шоу – представитель экранных массмедиа, массовой коммуникации – и театральная культура изначально и довольно-таки очевидно и для зрителей, и для исследователей обнаруживают множество точек как отталкивания, так и пересечения. В целом они дают убедительные и прочные основания для вывода о том, что реалити-шоу относится к одной из «современных форм телетеатра», которая восходит к «*commedia dell'arte*» и другим импровизационным формам театра [1, с.142–166].

Массовый зритель смотрит реалити-шоу как представление о чужой, но близкой и понятной по многим ценностно-смысловым, идейным взглядам жизни. В основе почти всех реалити-шоу лежат минимальные житейские ситуации, что изначально и чётко отражается в названии, концепции, структуре шоу, его поэтике: «Званный ужин», «МастерШеф», «Битва кондитеров», «Остров искушений», «Барышня – крестьянка», «Вилла невест», «Свадьба за 48 часов», «4 свадьбы», «Оденься к свадьбе», «Красота по...», «Модель по...», «Обыск и свидание», «Свидание с мамой», «Взвешенные и счастливые», «Здравствуйте, я ваша мама», «СуперНяня». Эти незатейливые, но типичные житейские ситуации, отображающие цели, мечты, желания, устремления обыкновенного человека нашего времени, в течение нескольких сезонов в каждой серии шоу повторяются и воспроизводятся (разыгрываются) разным набором участников. Участники реалити-шоу вне национальной, государственной принадлежности объединены общими проблемами, целями, желаниями, мечтами и представляют один тип героев. Точнее, это то, что Дм. Овсяннико-Куликовский в работе «История русской интеллигенции» называл *общественно-психологическим* типом, героем эпохи, иллюстрацией и репрезентантом которых выступали Чацкий, Онегин, Печорин, Рудин, Обломов, *лишние люди, маленькие люди, новые люди*. Современная гуманитаристика, начиная со второй половины XX в., возводит такие типы к литературной, общественно-литературной мифологии как части социальной мифологии (М. Фуко). Аналогично и в реалити-шоу участники объединяются по принципу понятности, близости интересов, устремлений, индивидуальных черт характера, высокой вероятности их осуществления, актуализированных массмедийным типом зрелищности и направленных на создание рейтинговости проекта. Реальное шоу одновременно оказывается и спектаклем (телесериалом), и рассказом о подлинных, иногда даже знакомых и при этом самых обыкновенных людях. Об этом свидетельствуют и специальные программы, статьи, развлекательные шоу, документальные фильмы, интервью с участниками проекта по истечении определённого времени: от недели до года после выхода серии о них.

Для интеллектуального зрителя явна взаимосвязь наиболее удачных реалити-шоу и, во-первых, культурного кода эпохи Просвещения, нацеленного на повышенную роль, ценность театра и театральности [18–29]. Во-вторых, реалити-шоу и *хэппенинга, инвайремента, митшпиля, театральной антропологии, новой драмы, документального театра*, которые относятся к экспериментальному направлению театральной культуры второй половины XX – начала XXI ст. и соотносятся с популярной на рубеже наших столетий словесностью *эго-документа, поп-fiction, документальной литературы* [30–37].

Реальное шоу воспринимается зрителем в качестве некоего облегченного, растиражированного, окончательно утратившего статус интеллектуального действия, рассчитанного

на развлечение, поучение, приобщение массового зрителя к основам театральности и возможностям PR-коммуникаций. Почти все реалити-шоу пользуются спросом у начинающих или угасающих «звёзд» шоу-бизнеса, спорта, актёров, светских львиц, львов, определённой страты политиков, бизнесменов, пытающихся создать имидж делового человека, профессионала успешного во всех сферах жизни. Это тоже отображается в реалити-шоу, начиная с его названия и заканчивая интервью, документальными фильмами, рекламными акциями от спонсоров, предложениями различного рода путешествий, свиданий, гастролей участников на официальных сайтах шоу. Герои и даже ведущие, члены жюри реалити-шоу оказываются востребованными медийными лицами, использовавшими проекты для создания имиджа, житнетекста по законам театральной культуры. Это характерно для таких проектов, как, например, «Холостяк», «Холостячка», «Барышня – крестьянка», «Званный ужин», «Оденься к свадьбе», «МастерШеф», «Адский повар», «Лучший кондитер», «Ледниковый период», «Танцюю для тебя», «Блондинка в шоколаде», «Семейство Кардьяш», «Без мандата», «Офис», «Кандидат», «Царевна-Лебедь», «Операция "Красота"», «Кулинарное путешествие», «Едим дома», «Дом-2». Например, такое реальное шоу, как украинский вариант «МастерШеф», способствовало появлению и активному уже самостоятельному развитию развлекательного шоу «Все буде смачно», в котором принимают участие и герои всех выпусков и реалити-шоу «Взвешенные и счастливые», идущего на том же канале СТБ.

Постепенно формируется впечатление (и во многом справедливое), что реальное шоу – это оригинальное явление, образованное и успешно существующее на устойчивой, жизнеспособной и саморазвивающейся *промежуточной территории* (Я. Мукаржовский), созданной интенциями и усилиями художественной, театральной культур, масс-медиа и повседневности обыкновенного человека. В итоге может сложиться мнение, что реальное шоу и театральная культура сосуществуют в некоем взаимном дополнении и в разделённых сферах влияния «высокой» и «низкой» культур.

Однако при всей бесспорности взаимосвязи и внутреннего родства реального шоу и театральной культуры неправильно ограничиться только таким подходом, который предлагает хотя и справедливую, но однонаправленную трактовку их взаимоотношений. Она приведёт к закономерным, но не всегда достаточно обоснованным, учитывающим сложность и объёмность проблемы, и вследствие этого не совсем корректным выводам о том, что реальное шоу: во-первых, это традиционное проявление, осуществление художественного начала в медиатексте. При всей значимости документального и фактажного начал в структуре и поэтике реалити-шоу его участники выстраивают себя подобно образам (героям) фольклорного и художественного произведений.

Во-вторых, его необходимо рассматривать в контексте мироощущения, мировоззрения, художественных поисков и открытий эпохи авангардизма. Для нее характерно предельное внимание к человеку в трагических, пограничных обстоятельствах обнаружившейся свободы; погруженности в удовольствия опасной игры со своими различными масками, состояниями и создаваемыми ими провокационными ситуациями; максимальная активизация роли зрительского восприятия и участия [31, с. 435–634; 38; 39]. Важно помнить, что такое отношение к игре и представлению отчасти уходит своими корнями в эпоху Просвещения, когда «театрализация жизни во второй половине XVIII в. достигла своего апогея: театральная иллюзия казалась реальнее самой реальности» [26]. Об аналогичных процессах писали многие исследователи, рассматривая своеобразное слияние театральности и реальной жизни, например, Ю. Лотман, анализируя поведение Александра I [20].

В-третьих, это своеобразное ценностно значимое и востребованное театральное представление для зрителя рубежа новых тысячелетий, подобное тому, которое возникло после Великой французской буржуазной революции и получило название драмы, мелодрамы [18]. Реальное шоу позволяет обыкновенному человеку нашей эпохи не только увидеть *простейшие ситуации выбора и принятия решения* или другими словами *простейшие житейские ситуации* (М. Фуко), ставшие предметом эстетического изображения и разыгрываемые на сцене или разыгрывать их на фоне условных декораций. Реальное шоу даёт возможность человеку и самому через разыгрывание таких ситуаций

на территории своей жизни перечувствовать, пережить различные реальные обстоятельства, а также попробовать кардинально изменить свою жизнь. Условность, театрализация *простейших житейских ситуаций* реализуется в подлинности событий и проблем *живой жизни* обыкновенного человека. Это тот блок вопросов, который не позволяет однозначно утверждать, что реальное шоу – это низовая разновидность современной театральной культуры, использующая возможности масс-медиа и медиакультуры для существования в новых условиях.

Можно сформулировать эти вопросы и под таким углом зрения: позволит ли такое, действительно типологически верное и продуктивное, сопоставление театральной культуры и реалити-шоу понять их сущность как самостоятельных проявлений словесно-культурного процесса? Не заставит ли оно ограничиться общепризнанной констатацией сближения, взаимопроникновения форм «высокой» и «низкой» культур, отнеся реальное шоу к разновидностям массмедийно-театральных экспериментов, поисков новых форм массовых зрелищ для массового человека? Не направит ли такого рода сопоставление, по сути, по правильному, магистральному, но одному пути: выяснение и исследование культурных кодов театральной культуры, а также театральности Просвещения, романтизма, реализма, модернизма, авангардизма, постмодернизма в реалити-шоу? Не приведёт ли этот, в принципе правильный путь, к сужению понимания природы, сущности и реального шоу, и театральной культуры? Не окажется ли при таком подходе театральная культура традиционно доминирующим, сильным и заранее ценностно маркированным художественным началом по отношению к *как бы* вторичному массмедийному началу, рассчитанному на массового, не обремененного высоким стандартом вкуса, интеллектуально-эстетическими, морально-этическими претензиями зрителя и участника реалити-проекта? Не заставит ли такого рода логика признать, например, что реальное шоу – это разновидность популярных в 60–80 гг. XX в. среди интеллектуалов новых жанров театральной культуры, например хэппенинга, упрощённых, адаптированных и приспособленных под коммерческие цели на рубеже наших столетий масс-медиа для массового человека? Будет ли такое утверждение верным по сути? Что нужно сделать, чтобы избежать такого – однонаправленного, а потому ведущего к упрощению, – понимания проблемы взаимодействия реалити-шоу и театральной культуры? Что нужно для того, чтобы не попасть в ловушку изоморфности, *ложных рядов предшественников* (Ж. Кангийем) и избежать некорректных выводов в отношении этих подобных явлений, в основе которых лежит игра? Как представляется, необходимо изменить систему координат, в которой рассматриваются проблемы соотношения, взаимосвязи реального шоу и театральной культуры, переместив акцент на аспекты их взаимного перечеркивания и того, что же оно значит и что за этим следует. Поиски ответов на эти вопросы и составляют основную цель и задачи статьи.

Что же значит перечёркивание реальным шоу и театральной культурой друг друга и почему именно так надо формулировать проблему, а не вести речь, например, об использовании реалити-шоу приёмов, методов, основ театральной культуры? Почему же и, главное, в каком ракурсе важно увидеть и исследовать перечёркивание реалити-шоу и театральной культурой друг друга, если при первичном приближении вполне логично говорить об эксплуатации реальным шоу форм театральной культуры? Как в равной мере при первичном приближении закономерно говорить и о новых открывшихся возможностях для театральной культуры осуществить давно искомое максимальное слияние эстетической и реальной, повседневной реальностей. Особенно если при этом вспомнить о том, какую роль этой проблеме театральной культуры и шире театральности отводили теории и практики театра, в частности, Н. Евреинов, А. Арто, сторонники «театральной антропологии».

Казалось бы, что эти два явления из различных сфер культуры – художественного творчества и социальности, массмедийности – максимально повёрнуты друг к другу и помогают себе с помощью обнаруженных близкородственных возможностей, приёмов, средств максимально полно и успешно осуществиться в новых культурных условиях. Ведь реальное шоу – это то, что изначально, последовательно, целенаправленно играет с повседневностью и обыкновенным человеком, делая их предметом публичного изображения, пред-

ставления, медиатекстом при максимальном сохранении их (человека и его повседневности) естественности. Обыкновенный человек в реальном шоу добровольно и сознательно занимается житнетворчеством, становится житнетекстом, хотя и не так, как это было предложено в теориях и практике Просвещения, русского символизма или европейского романтизма XIX в. и модернизма XX в. Реалити-шоу изначально не знает ориентации на ценность художественности, самодовлеющего эстетизма, художественной реальности и «житнетоворчества как “обдуманной театрализации жизни” (выражение Л.Я. Гинзбург), которое вполне может быть лишено театральности» [40, с. 68–69].

Для реалити-шоу, как и для европейской культуры, важна театральность двух типов, о которых писал В. Хализев: «Это, во-первых, театральность самораскрытия человека, и, во-вторых, театральность его самозначения» [40, с. 66]. В. Хализев так характеризует эти типы: «Театральность самораскрытия осуществляется главным образом в патетическом слове и жесте. <...> Человек действует на высшем пределе своего темперамента. <...> Другая форма театральности связана с тем, что человек преобразует себя и демонстрирует окружающим совсем не то, что он являет собой на самом деле. <...> Подобной театральности сопутствует оперирование маской в прямом или переносном значении слова» [40, с. 66, 67].

Оба типа театральности участники и герои реального шоу старательно реализуют и демонстрируют зрителям, одновременно искренне настаивая на естественности, высшей и исключительной жизненности всего происходящего и своих реакций. Зачастую такое поведение не является манипуляцией или же тривиальной игрой на публику, о чем свидетельствуют настоящие стрессовые ситуации, эмоции, чувства радости, обиды, боли, унижения, победы, отчаяния, страха, счастья и т.п., пережитые во всей их полноте и публично. Реальное шоу – это своеобразный парадокс, в котором повседневность и естественность обыкновенного человека сознательно и целенаправленно взаимодействуют с театральностью. В этом плане реальное шоу максимально близко подошло через практику *живой жизни* обыкновенного человека к идеям «театральной антропологии». Как пишет А. Шестакова: «Программа “театральной антропологии” состоит в “изучении биологического и культурного поведения человека в условиях представления, то есть человека, использующего свое физическое и духовное присутствие в соответствии с принципами, отличными от принципов повседневной жизни”. <...> При этом ситуация актера рассматривается “театральными антропологами” как ситуация человека вообще, а сам театр как экспериментальная модель культуры и человеческого бытия» [32, с. 3, 4].

Реалити-шоу балансирует на тонкой и провокационной грани, используя реальную повседневность, физическое и духовное присутствие обыкновенного человека в качестве разыгрываемого, представляемого текста о них самих. Причём реалити-шоу не всегда удаётся удержаться на этой грани в стремлении заставить игрока быть максимально зрелищным и естественным в этой зрелищности, рассчитанной на публичность. В итоге реалити-шоу продуцирует не только положительные или же кардинально драматически измененные жизни, но и тяжелые нервные срывы, смерти участников, судебные иски. Однако возможность для обыкновенного человека публично играть с собою и в себя, изменить свою повседневность и всю жизнь делает реальное шоу, особенно периода жанрового становления, таким популярным. Реальное шоу выступает своеобразной, уникальной, объединившей массы обыкновенных людей экспериментальной площадкой, на которой разыгрываются как раз принципы повседневной жизни и человек может одновременно и быть собою, и играть в себя. Реальность и театральность в реалити-шоу почти сливаются и почти так, как об этом мечтал Н. Евреинов, писавший в начале XX в.: «Не накануне ли мы чудесного века маски, поэмы и фразы?» [Цит. по 40, с. 68]. Именно поэтому не случайно, что поздние реалити-шоу всё больше стремятся к явной условности театрализации, откровенной масс-медийной зрелищности, активно, агрессивно используют PR-методы, принципы, приёмы, а быстрое жанровое развитие демонстрирует тяготение реального шоу к традиционным развлекательным жанрам: шоу талантов, ток-шоу. Удержаться на тонкой и постоянно ускользающей грани реальности и игры, естественности и маски, поэмы оказывается крайне сложно и для жанра реалити-шоу, и, главное, для обыкновенного человека, принявшего правила игры в себя и с собою.

Однако в ранних реалити-шоу произошло и то, о чём мечтали и чего хотели добиться представители неклассической театральной культуры: вовлечение зрителя в действие. Реальное шоу это максимально полно осуществляет и с помощью кастингов различных проектов, рассчитанных на простого человека; возможности для любого человека, заплатившего или выигравшего в конкурсе, отобедать в элитном ресторане или провести романтический ужин с героем реалити-шоу, что в определённой мере традиционно. Реальное шоу достигает максимального вовлечения зрителей в действие ещё и тем, что зритель может голосовать за или против героев шоу, отчасти выбирать для них задания, наказания, поощрения, обсуждать поведение, образ героев, ведущих, жюри проекта; участвовать в рекламных, PR-акциях, викторинах проекта, в шоу, сопровождающих основной реалити-проект. Более того, зритель может занять место в любимом шоу, став его героем. Кроме того, участники, ведущие, жюри реалити-шоу (т. е. его актёры) и зрители больше не разделены и даже не нуждаются в символическом пространстве театра и/или телестудии. Местами действия в реалити-шоу удачно, и с точки зрения неклассической театральной культуры, и с точки зрения рейтинговости массмедиа, рекламы и PR стали реальными дома, квартиры героев проекта, рестораны, модельные агентства, деревушки, салоны красоты, свадебных платьев, клиники эстетической медицины, снятые специально для проекта настоящие замки, виллы, острова.

Ведущие, члены жюри, приглашенные актёры, «звёзды» шоу, ресторанный, модельного бизнеса, кулинарии, организаторы торжеств и т. д., которые активно участвуют в создании медиатекста реалити-шоу, оказываются не только частью рекламной, PR-коммуникации, но и театральной культуры. Они, наряду с участниками реального шоу, тоже выстраивают медиатекст, внося в него сильный, довольно-таки чётко обозначенный и зачастую ключевой элемент театральной игры, реализуемый на её, обладающем повышенной знаковой, языке. Если обыкновенные люди – герои реалити-шоу – могут, будучи захваченными происходящими с ними событиями, подлинными эмоциями, быть непосредственными, максимально полно погруженными в происходящее, создаваемое ими *здесь-и-сейчас*, то ведущие, жюри, специальные гости реалити-шоу этого не делают. Для них, как профессионалов, характерно театральное поведение, обусловленное, как пишет Ю. Лотман в статье «Семиотика сцены» (1980) «коренными законами сцены», когда «человек, который произносит речи или совершает поступки в жизни, имеет в виду слух и восприятие своего собеседника. Сцена воспроизводит то же поведение, однако природа адресата здесь двойна: речь обращается к другому персонажу на сцене, но на самом деле она адресуется не только ему, но и публике» [20, с. 589].

Примечательно, что это свойство сценической речи, шире – театральной культуры во всех реалити-шоу, начиная с ранних «Большого брата», «За стеклом» и до последних жанровых трансформаций «Дома-2», ощущается и воплощается участниками проекта. Об это свидетельствуют и определённые масс-медийные, художественно-публицистические и аналитические жанры, которые активно и целенаправленно участвуют в создании сложного жанрово-стилистического, риторического единства реального шоу. Это жанры, в которых сильна рефлексия, реализующаяся через речевую деятельность. Прежде всего, это интервью, беседа, монолог, рассказ героев проекта о себе, рассказы их родственников, друзей, коллег, соседей о том, какими являются герои в обычной жизни и что их могло привести на проект, обсуждение, анализ, самоанализ событий и ситуаций прошедшего дня, конкретной ситуации, предстоящего или уже выполненного задания, конкурса, причин и мотивов своего поведения, поступков других. Эти жанры заставляют участников реального шоу дистанцироваться от себя, почувствовать в процессе рефлексии, саморефлексии и учесть в процессе выстраивания своей риторики фактор публики и отчасти парадокс актёра.

В связи с этим вполне естественным образом возникает вопрос. Может быть, всё же логичнее и правильнее сформулировать проблему не взаимного перечёркивания, а всё же взаимного дополнения, обогащения реалити-шоу и театральной культуры в аспекте парадокса искусства, особенно если вспомнить, как его интерпретировал Ю. Лотман? Он вполне справедливо писал в «Тезисах к проблеме “Искусство в ряду моделирующих систем”» (1967): «Над вымыслом слезами обольюсь. Блестящая характеристика двойной природы

художественного поведения: казалось бы, сознание того, что перед нами вымысел, должно исключать слезы. Или же обратное: чувство, вызывающее слезы, должно заставить забыть, что перед нами вымысел. На деле оба эти – противоположные – типы поведения существуют одновременно и одно углубляет другое» [20, с. 394].

В этом плане реальное шоу оказывается *как бы* удачной и наглядной иллюстрацией парадокса искусства, реализованного для массового зрителя средствами и возможностями массмедийного зрелища. Оно в полной мере воплощает и элемент вымысла, и подлинные чувства, изменения жизни: ведь зачастую разыгрываемые в реалити-шоу житейские ситуации являются смоделированными по законам художественного творчества и театральной культуры, но от этого они не перестают влиять на судьбу человека, и живущего в границах шоу, и вышедшего из его пространства. Реальное шоу знает и реализует, как и произведение искусства и переживающий его зритель, нормы и закономерности художественного поведения, которое в то же время максимально актуализировано проблемами массмедийной зрелищности и *живой жизни* людей, согласившихся быть причастными реалити-проектам.

Например, в одном из самых известных реальных шоу «Званный ужин» никогда не показывают семью героя, который принимает гостей, хотя постоянно рассказывают о членах его семьи, их взаимоотношениях и действие происходит, как правило, дома у хозяина вечера. Равно как в этом шоу не демонстрируют и неизбежную черную кухонную работу: чистка овощей, фруктов перед их приготовлением, мытье посуды, уборка мусора и т.д. Но зато рассказывают, всё чаще иллюстрируя фото- и видеоматериалами, о хобби героев, их месте работы, отдыха. Аналогично происходит и в «МастерШеф», когда вся натуралистичность приготовления блюд и уборки помещения, бытовой жизни на проекте остаётся за кадром во всех национальных вариантах реалити-шоу, но зато есть видеointервью, видеорассказы близких и друзей участников. Аналогично и во всех национальных вариантах – американском, польском, итальянском – «Оденься к свадьбе» неизбежные, но монотонно-однообразные переодевания невест, напряженное и во многом искусственное ожидание их выхода родственниками, друзьями не демонстрируются. Зато есть довольно-таки пространные, подобные вставным новеллам, рассказы, видеоматериалы о жизни героев шоу, обстоятельствах знакомства жениха и невесты, их жизни. В реалити-шоу «Свидание с мамой» героини (дочь и мать) демонстрируют в собственном доме и производят, как бы нечаянно и вскользь, в разговоре перед свиданием только то, что потом должно быть выигранным моментом в свидании мамы потенциальной невесты и жениха. Смысловой и эстетический акцент в реальном шоу делается на главном для него: в «Званом ужине» это процесс приготовления блюд и ритуал приёма гостей; в «МастерШеф» – постепенный профессиональный рост участников; в «Оденься к свадьбе» – стремление сделать счастливой невесту в её особенный день, дать ей возможность быть собою, но и одновременно воспитывать в ней такт, умение общаться с близкими людьми; формирование имиджа свадебного салона; в «Свидание с мамой» – создание идеального образа девушки и её семьи. Это главное эстетико-смысловое ядро выстраивается по законам драматического искусства, знающего и чтящего вымысел как возможность для организаторов и героев шоу «...воплотить свой взгляд на мир»; как «...средство создания органического целостного образного мира; при его неизменном участии творятся "лабиринты сцеплений" (Л. Толстой), обладающие смысловой насыщенностью и эстетической выразительностью» [41, с. 153].

При разговоре о реалити-шоу и театральной культуре важно учитывать, что «сфера вымысла – отдельные компоненты формы произведения (стечения обстоятельств, составляющие сюжет; неповторимо-индивидуальные черты персонажей и их поведения; бытовые детали и их сочетания), но не формообразования» [41, с. 154]. В реальном шоу вымысел одновременно помогает отсечь избыточные, «неговорящие» детали, избежать излишней монотонной натуралистичности и реалистичности, и без искажения реальности, объективности, фактажности, документальности и достоверности, сосредоточиться на существенном. В реалити-шоу и организаторы, и ведущие, и жюри, и герои стремятся максимально полно использовать не только ситуации, индивидуальные черты характеров людей, но «говорящие» бытовые детали, нюансы

житейских разговоров, будничных жестов, чтобы максимально полно превратить их в «лабиринты сцеплений» (Л. Толстой), подобные художественно-драматическому и документальному произведению.

Но в то же время реальное шоу максимально ориентировано на стихийность повседневности и *живую жизнь* обыкновенного человека, готового их изменить посредством участия в проекте. Например, в реалити-шоу типа «Операция "Красота"», «Взвешенные и счастливые», «Свадьба за 48 часов», «4 свадьбы», «Дорогая, мы убиваем детей», «От пацанки до панянки», «Давай попробуем», «Беременная в 16», «Меняю жену» героини шоу и даже их близкие, которые остаются за кадром, действительно меняют свою жизнь. Иногда это происходит не вследствие удачно реализованного с помощью реального шоу жизненного задания (похудеть, исправить внешность, усовершенствовать профессиональное мастерство, найти более престижную работу), а вопреки ожидаемым результатам. В таком случае предполагаемая весёлая свадьба может обернуться расставанием или серьёзными взаимными обидами, публичным унижением («Свадьба за 48 часов», «4 свадьбы», «Давай попробуем», «Остров искушений»), мечты о лёгком, авантюрно-анекдотическом обмене женами – разводом («Меняю жену»), эстетическое преображение внешности и всей жизни – серьёзными медицинскими и психолого-эмоциональными проблемами («Операция "Красота"», «Царевна Лебедь»). Так или иначе, но во время реалити-шоу или после него, но люди реально женятся или отменяются реальные свадьбы, объясняются в любви, кардинально меняют внешность с помощью пластики, а с нею и жизнь, влюбляются, получают шанс на новую работу или оказываются безработными. Об этом свидетельствуют и статьи, документальные фильмы, повествующие о жизни героев после проекта, и интервью бывших участников реалити-шоу СМИ, в которых организаторы проекта и произошедшие там события освещаются не всегда с положительной стороны. Следовательно, реальное шоу – это то, что обнаруживает подлинную, порой трагическую коллизию вымысла и реальности на *промежуточной территории* (Я. Мукаржовский) *живой жизни*, повседневности, массовой медиа и театральной культуры.

Однако это не означает превалирования идеи взаимодополнения реалити-шоу или театральной культуры. В уже упоминавшейся статье Ю. Лотмана есть мысль, которую, как представляется, необходимо учесть, чтобы понять, что реальное шоу и театральная культура находятся в отношениях изначального и последовательного взаимного перечёркивания. Она касается сущности игры, которая лежит и в основе произведений искусства, в том числе и драматического, и реалити-шоу. Ю. Лотман, рассуждая о принципах, правилах, природе отношения игры к «соответствующей ей жизненной ситуации», пишет: «В жизни на всякую реально существующую ситуацию наложено большое количество ограничений, которые обуславливают возможность перехода её только в одно последующее состояние. В игровой модели все ограничения, не обусловленные её правилами, снимаются. Поэтому у игрока всегда есть выбор, а действия его имеют альтернативу... <...> С этим связана и условность времени в игре, её обратимость, возможность "переиграть". ... одно и то же событие в жизненной и игровой ситуации имеет различную информационную ценность» [20, с. 393].

В реалити-шоу эта идея игры реализуется парадоксальным образом. В основе любого реального шоу лежит и разыгрывается типичная реально существующая ситуация, объединяющая группу людей. Это ситуация приготовления к свадьбе, событие самой свадьбы, званого ужина, соблазнения, ухода, изменения привычек, внешности, черт и свойств характера, а с ними и уклада жизни. Понятно, что у каждого участника реалити-шоу свои конкретные жизненные обстоятельства, причины, возможности, цели и задачи, которые привели его (или семейную, влюблённую пару) на проект. Но эти типичные реально существующие в жизни конкретных людей ситуации в реальном шоу, не переставая быть реально существующими, составляющими порой общие, очень серьёзные жизненные и социальные, при этом ещё и индивидуальные проблемы конкретных людей, становятся игрой и представлением. Эти существующие в жизни конкретных людей ситуации, которые одновременно есть и *простейшие житейские ситуации* (М. Фуко), и всегда, неизменно глубоко индивидуальны по своему характеру, предстают как схематично-типичные, могут даже иметь альтернативное решение, могут быть «переиграны» в пространстве реалити-шоу,

имея в то же время необратимые последствия в *живой жизни*. Это реализуется в двух основных типах «переигрывания», которые обнаруживают тонкую, но значимую грань соприкосновения стихии *живой жизни* и условной реальности, а также ценностную значимость эстетических границ.

Во-первых, «переигрывание» осуществляется в жизни конкретных участников конкретной серии реалити-шоу. Они могут увидеть и даже отчасти осуществить альтернативные варианты ситуации. Например, невеста, жених могут отказаться от предложенного платья, выбранного сценария или вообще свадьбы («Свадьба за 48 часов», «Оденься к свадьбе», «4 свадьбы»). В «Званом ужине» можно после проигрыша или победы получить второй шанс и возможность принять участие в битве проигравших или супербитве. В реалити-шоу, например, «Меняю жену», «Остров искушений», «От пацанки до панянки», «Барышня – крестьянка» нечасто и ненадолго, но участнику можно, поддавшись эмоциям, приостановить участие в проекте, решить, сможет он или нет продолжать дальше играть по предложенным правилам. Эти нервные срывы фиксируются камерой, о них сообщается зрителям, которых информируют об окончательном решении героя проекта и том, как он после эмоционального надрыва справляется с ролью жены, невесты, повара, артиста и т. д. Момент выхода из игровой реальности, включение этого же момента в медиатекст реалити-шоу, а затем продолжение представления по заранее известному общему сценарию простой житейской ситуации и отличает реальное шоу от театральной культуры. Этот момент демонстрирует невозможность подобного решения проблемы «переигрывания» даже в самых смелых театральных экспериментах, где подобного рода театральные ходы и/или же импровизации подчиняются не житейской логике и чувствам обыкновенного человека, а интеллектуально-эстетическим задачам и целям.

В отличие от театральной культуры, которая постоянно ощущает самодовление своих эстетических границ, потребность их сохранения как гарантии самосохранения, не растворения в стихийности и безобразности *живой жизни*, реалити-шоу не знает этих проблем. Наоборот. Для реалити-шоу главным оказывается разыграть в игровой, моделирующей системе реально существующие ситуации из жизни конкретных, как правило, обыкновенных людей, не страшась, а стремясь к вере и доверию в демонстрируемую реальность и простоту, обыденность поведения, чувств, жестов участников. Как справедливо отмечает А. Шестакова: «Главной задачей “театра участия” было приведение в соответствие сущности человека и его видимого образа – путем элиминирования условностей театра и культуры. Этот “театр” обещал вожденное ощущение “реальности, в которую можно верить”. Искомая реальность отождествлялась с естественностью и спонтанностью, однако случайный характер его участников обернулся проблемой дилетантизма. Возникла потребность в организации их спонтанности, а вместе с нею – и замысел “театра истоков”» [32, с. 16].

У реального шоу таких проблем не возникает и не может возникнуть. Оно изначально ориентировано на своеобразную двойную спонтанность и внутри игрового пространства, и на естественную эмоциональную реакцию участников реалити-шоу на увиденное пространство, условия жизни, на правила, которые необходимо выполнять, на партнёров по проекту, с которыми необходимо взаимодействовать. Эта своеобразная двойная спонтанность обязательно включается в медиатекст реалити-шоу, образуя его неповторимое целое. Реальное шоу эксплуатирует дилетантизм, превращая его в свой язык.

Во-вторых, альтернативы и «переигрывание» действия, основанного на реально существующей житейской ситуации, могут осуществляться в реалити-шоу посредством разыгрывания этой типичной ситуации в разных сериях различными игроками. Неизменность двух составляющих создает иллюзию обратимости времени и событий в реалити-шоу. Это неизменность простейшей житейской ситуации (свадьба, званый ужин, пластическая операция, недельная жизнь в другой семье в роли жены, ухода, соблазнения малознакомых людей, возможность изменить отношения с детьми и/или родителями). И неизменность того, что эту простейшую житейскую ситуацию выбора и решения воплощают и публично разыгрывают герои с приблизительно одинаковым набором жизненных проблем, целей, задач, ориентаций, мечтаний. Иллюзия обратимости *как бы* предлагает множество решений, точнее, нюансов решений одной пробле-

мы, при этом обнаруживая и возможность для игроков, и зрителей реализовать эти решения в уже не в игровой реальности *живой жизни*. Реальное шоу *как бы* снимает детерминированность *живой жизни* конкретного человека, пары, семьи, масштабируя и настойчиво повторяя в качестве театрального представления минимальную реально существующую, стереотипную житейскую ситуацию. В этом плане реалити-шоу не продолжает, а одновременно отрицает и утверждает возможности искусства, в том числе и театральной культуры.

Рассуждая о морально-нравственной силе искусства, Ю. Лотман в статье «О природе искусства» (1990) настаивал: «Оно даёт нам выбор там, где жизнь выбора не даёт. И поэтому мы получаем выбор в сфере искусства, перенося его в жизнь. <...> Искусство стремится быть похожим на жизнь, но оно не есть жизнь. И мы никогда не спутаем их. Анекдот о человеке, спасающем Дездемону, свидетельствует не о торжестве искусства, а о полном его непонимании. Искусство – модель жизни. И разница между ними велика. Поэтому преступление в искусстве – это исследование преступления, изучение того, что есть преступление. А в жизни есть только преступление. В одном случае изображение вещи, в другом – сама вещь. И все многочисленные легенды о том, как художники создают произведения, неотличимые от жизни, заменяют искусство жизнью, возникают в области наивного взгляда на искусство» [20, с. 402].

Если экстраполировать и продолжить эту идею в отношении реалити-шоу, то можно увидеть, что оно изначально и последовательно осуществляется парадоксальным образом, на уникальном перекрёстке *живой жизни* и условной реальности искусства, масс-медиа, когда вещь, человек, ситуация и их изображение существуют в одних смысловых, эстетических, масс-медийных и житейских пределах. Реальное шоу – это и модель жизни, и сама жизнь, познающая, проверяющая, изменяющая свою сущность через силу, возможности, ловушки высокой, трагической игры и масс-медиа. В реалити-шоу существует любовь, обида, унижение, свобода, радость, тоска, предательство, победа, поражение, кардинальное изменение внешности, нежелательная беременность, воспитание ребёнка и их постижение, исследование, изучение посредством разыгрывания и добровольного, публичного представления. Под таким углом зрения и необходимо говорить о проблемах взаимного перечёркивания реального шоу и театральной культуры.

Взаимное перечёркивание реалити-шоу и театральной культуры – это не отрицание, нивелирование, уничтожение их взаимосвязей и возможности выстраивания прочной *промежуточной территории* (Я. Мукаржовский). Если бы это было так, то реальное шоу не смогло бы ни возникнуть как медиатекст, ни тем более стать популярным и развиваться. Оно бы ограничилось жанровой разновидностью досуговых программ типа «Скрытая камера», «Улыбнитесь, вас снимают» и пространством элементарного комического, ориентированного на невзыскательные, почти примитивные вкусы массовой аудитории. Это жанровая разновидность реалити-шоу, которая использует шок, спонтанность, быстроту, естественность реакции заурядного человека в неожиданной, грубо-анекдотичной, стрессовой ситуации, примитивно эксплуатирует давнюю мечту театральной культуры преодолеть разрыв между жизнью и культурой. Её реализовать пытались в арлекинадах представители русского модернизма начала XX в., затем в 30-х гг. А. Арто и другие экспериментаторы в сфере театральной культуры на протяжении всего века. Однако её максимальная актуализация в реалити-шоу не приводит ни к образованию *промежуточной территории* (Я. Мукаржовский), не делает эту раннюю жанровую разновидность жизнеспособной, а демонстрирует перечёркивание принципов театральной культуры в смысле их уничтожения. Развитие реалити-шоу, его жанрово-стилистическое, композиционное, образное, риторическое усложнение, сращение с PR-коммуникацией и развлекательными журналистскими жанрами, стремление использовать традиционные масс-медийные и театральные, литературные жанры для собственного упрочнения и обогащения свидетельствует о его эстетической и масс-медийной силе. Это, с одной стороны. А с другой – о необходимости для реального шоу применять основы и принципы театральной культуры не в качестве подражания и не в качестве откровенного и банального эксплуатирования, а прежде всего в качестве перечёркивания как возможности в этом процессе выявить новые смыслы и ценности театральности, значимые для обыкновенного человека XXI в.

Взаимное перечёркивание, как постоянный процесс, жанрово-стилистическое и риторическое развитие, не означает и развития реалити-шоу, театральной культуры в параллельных реальностях «высокой» и «низкой» культур, когда объединяющими моментами будут формально-содержательные, формально-структурные элементы и симуляция, своеобразное использование художественности в реальном шоу и документальности, предельно максимальной достоверности жизни в экспериментальных формах театра. Взаимное перечёркивание – это, прежде всего, попытки в новых культурных условиях тотальности масс-медиа и массмедийности реалити-шоу и театральной культуры перейти за установленные традициями и сферами их существования эстетические границы. Это попытки освоения и реализации в инородных для себя пространствах, когда важным оказывается не отказ от своей сущности, её принципиальная трансформация, а расширение возможностей существования, новое постижение и проверка своих внутренних субстанциальных границ. Для театральной культуры невозможно разрушение принципов и моделей художественности, эстетического даже на территории масс-медиа. Вследствие чего театральное представление остаётся моделью жизни, если и влияющей на личность и судьбу актёра, то только как в хрестоматийно известном случае с А. Арто.

Взаимное перечёркивание реалити-шоу и театральной культуры – это ещё и значимая попытка, возможность осуществиться поверх уже известных, общепринятых и общепризнанных смыслов, не стирая их, а масштабируя, делая их прозрачными и более рельефными за счёт процесса взаимного отражения. В процессе такого перечёркивания реалити-шоу и театральная культура выступают своеобразными зеркальными фонами друга для друга, когда перечёркиваемые смыслы обнаруживают свою значимость не в качестве отжившего, устаревшего, отрицаемого, нивелируемого, а в качестве давно искомого и необходимого начала. Взаимное перечёркивание реалити-шоу и театральной культуры – это ещё и возможность почти естественным образом проникнуть на территорию повседневности и жизни обыкновенного человека и утверждать там взаимоисключающие, существующие только в перечёркиваемом виде смыслы и модели коммуникации. В процессе взаимного перечёркивания реалити-шоу и театральная культура одновременно делают участника проекта и героем представления (в театральном смысле), и героем медиасобытия. Они оставляют ему право на переживание эмоций спонтанное, естественное и при этом же сознательно публичное, рассчитанное на чужое и постороннее восприятие.

Жизнетекст героев реалити-шоу – это то, что образуется и существует в результате и благодаря стремлению и процессу перечёркивания принципов театральной культуры, значимых в то же время только в моменте своего перечёркивания, как спора, игры с ними, но не их уничтожения или же полного отрицания. В противном случае эстетические границы и реалити-шоу, и театральной культуры обнаружат не только свою исчерпанность, но и разрушение *промежуточной территории* (Я. Мукаржовский), что приведёт к двум последствиям. Во-первых, к тривиальным постановочным сценам, разыгрыванию средствами экранных масс-медиа житейских ситуаций, как, например, в «Судебных делах». Во-вторых, к максимально естественному, но не интересному и не востребованному ни искусством, ни масс-медиа наблюдению за житейской рутинной. Это то, что уже лежит за сферой действия и реалити-шоу, и театральной культуры, например, *сетевой вайеризм* (П. Вирилио). Для них, несмотря на моменты и сближения, и перечёркивания, стремления, казалось бы, в разнородные направления, важно иное. В процессе их взаимодействия значимо прояснение и осуществление парадокса искусства рубежа наших веков, когда с ростом технических возможностей масс-медийности может показаться, что «...искусство погубило, вместо подобия жизни ворвалась сама жизнь», но «жизнь мало технически внести, её надо художественно освоить» [20, с. 403]. Методы, принципы, направления художественного освоения действительности – это то, что и объединяет театральную культуру и реальное шоу, и демонстрирует неизменную важность их взаимного перечёркивания как условия самостоятельности и жизненности каждого из этих явлений.

### Список использованной литературы

1. Новикова А. Телевидение и театр: пересечения закономерностей / А. Новикова. – М.: Едиториал, УРСС, 2004. – 176 с.
2. Гуцал Е.А. Реалити-шоу на современном российском телевидении / Е.А. Гуцал : автореф. дис. ... канд. филол. наук. – Екатеринбург, 2008. – 18 с.
3. Гуцал Е.А. Реалити-шоу: некоторые аспекты типологии / Е.А. Гуцал // Известия Уральского государственного университета. – 2009. – № 1/2 (62). – С. 179–184.
4. Шестакова Э.Г. Мелодраматическое начало в реалити-шоу / Э.Г. Шестакова // Homo communicans: человек в пространстве межкультурных коммуникаций IV. – Щецин: GRAFORM, 2014. – С. 251–262.
5. Шестакова Э.Г. Острота ситуации: пересечение медийной и театральной культур в реалити-шоу / Э.Г. Шестакова // Новый филологический вестник. – 2012. – № 3 (22). – С.116–125.
6. Jensen A.P. Theatre in a Media Culture: Production, Performance and Perception Since 1970 / A.P. Jensen. – McFarland and Company, 2007 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.amazon.com/Theatre-Media-Culture-Production-Performance/dp/0786428775> (последнее обращение 08.02.2020).
7. Bishop K.W. How Zombies Conquered Popular Culture: The Multifarious Walking Dead in the 21st Century (Contributions to Zombie Studies) / K.W. Bishop. – McFarland and Company, 2015. – 236 p. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.amazon.com/Zombies-Conquered-Popular-Culture-Contributions/dp/0786495413> (последнее обращение 08.02.2020).
8. Phillipov M. Escaping to the country: Media, nostalgia, and the new food industries / M. Phillipov // Popular Communication. – 2016. – № 14 (2). – P. 111–122.
9. Burdfield C. Media Experiences: Engaging with Drama and Reality Television / C. Burdfield // Critical Studies in Television. – 2019. – Vol. 14. – Issue 4. – P. 530–532. DOI: 10.1177/1749602019872273a.
10. Kosciesza A. Media Experiences: Engaging with Drama and Reality Television / A. Kosciesza // International Journal of Communication. – 2020. – Vol. 14. – P. 2334–2337.
11. De Leone L. Argentinian Rural Imaginations: The Countryside as the Crossroads of Contemporary Artistic Expressions / L. De Leone // Cuadernos de Literatura. – 2016. – Vol. 20. – Issue 40. – P. 181–203. DOI: 10.11144/Javeriana.cl20-40.irac.
12. Youssef M. Best in Show: Reality Theatre, Performative Authenticity, and the 2015 Federal Election / M. Youssef // Canadian Theatre Review. – 2016. – Vol. 166. – P. 10–14. DOI: 10.3138/ctr.166.002.
13. Brandt S.L. Donald Trump, the Reality Show: Populism as Performance and Spectacle / S.L. Brandt // Lili-Zeitschrift fur Literaturwissenschaft und Linguistik. – 2020. – Vol. 50. – Issue 2. – P. 303–321. DOI: 10.1007/s41244-020-00170-3.
14. Shitrit M.H., Cohen J. Why Do We Enjoy Reality Shows Is It Really All About Humiliation and Gloating? / M.H. Shitrit, J. Cohen // Journal of Media Psychology-Theories Methods and Applications. – 2018. – Vol. 30. – Issue 2. – P. 104–111. DOI: 10.1027/1864-1105/a000186.
15. Karsay K., Schmuck D. “Weak, Sad, and Lazy Fatties”: Adolescents’ Explicit and Implicit Weight Bias Following Exposure to Weight Loss Reality TV Shows / K. Karsay, D. Schmuck // Media Psychology. – 2019. – Vol. 22. – Issue 1. – P. 60–81. DOI: 10.1080/15213269.2017.1396903.
16. Hill A., Askanius T. Live reality television: Care structures within the production and reception of talent shows / A. Hill, T. Askanius, K. Kondo // Critical Studies in Television. – 2019. – Vol. 14. – Issue 1. – P. 7–21. DOI: 10.1177/1749602018774458.
17. Gvion L. Resourcefulness, advocacy, gratitude: Three ethnic narratives in Master Chef Israel / L. Gvion // European Journal of Cultural Studies. – 2019. – Vol. 22. – Issue 5–6. – P. 908–924. DOI: 10.1177/1367549418810076.
18. Иванов И. Политическая роль французского театра в связи с философией XVIII века / И. Иванов // Ученые записки Императорского Московского университета. Отдел историко-филологический. – М.: Университетская типография, 1895. – Вып. 22. – 767 с.

19. Аникст А.А. Теория драмы на Западе в первой половине XIX века. Эпоха романтизма / А.А. Аникст. – М.: Наука, 1980. – 343 с.
20. Лотман Ю. Об искусстве / Ю. Лотман. – СПб.: Искусство – СПб, 2005. – 704 с.
21. Пастораль в театре и театральность в пасторали / под ред. Т.В. Саськовой. – М.: Издательство МГОПУ, 2001. – 172 с.
22. *Theatricality* / Edited by Tracy Davis and Thomas Postlewait. – Cambridge: Cambridge University Press, 2003. – 240 p.
23. Клементьева Н.В. Пасторальная традиция в русской художественной культуре начала XX века / Н.В. Клементьева : автореф. дис. ... канд. культурол. наук. – Киров, 2006. – 24 с.
24. Костелянец Б.О. Драма и действие: Лекции по теории драмы / Б.О. Костелянец. – М.: Совпадение, 2007. – 502 с.
25. Сарафанова Н.В. Традиции русского народного театра в литературе авангарда 1910–1930-х годов (кубофутуризм, имажинизм, ОБЭРИУ) / Н.В. Сарафанова : автореф. дис. ... канд. филол. наук. – М., 2008. – 28 с.
26. Берлова М.С. Театр короля / М.С. Берлова : дис. ... канд. иск. наук. – М., 2011. – 160 с.
27. Полозова Е.А. Культурная обусловленность инноваций во французском театре второй половины XVIII века. / Е.А. Полозова : автореф. дис. ... канд. культурол. наук. – Саранск, 2007. – 19 с.
28. Palmer B. *Theatricality and performance in Victorian literature and culture* / Beth Palmer // *Victorian Network*. – 2011. – Volume 3. – Issue 2. – P. 1–6. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.victoriannetwork.org/index.php/vn/article/view/22> (Последнее обращение 08.02.2020).
29. Театральные термины и понятия. Материалы к словарю. Вып. III / под ред. В.М. Мироновой. – СПб.: РИИИ, 2015. – 297 с.
30. Гончарова-Грабовская С.Я. Поэтика современной русской драмы (конец XX – начало XXI века) / С.Я. Гончарова-Грабовская – Минск: БГУ, 2003. – 70 с.
31. Боров Ю. Эстетика / Ю. Боров – М.: Русь-Олимп: АСТ: Астрель, 2005. – 829 с.
32. Шестакова А.В. Феномен «театральной антропологии» в европейской культуре второй половины XX века / А.В. Шестакова : автореф. дис. ... канд. филос. наук. – М., 2008. – 22 с.
33. Новейшая драма XX–XXI вв.: проблема конфликта: материалы научно-практического семинара / под ред. Т.В. Журчевой. – Самара: Изд-во «Универс групп», 2009. – 108 с.
34. Ранкс О.К. Поэтика условного театра в Испании в первой трети XX века (Х. Бенавенте, М. де Унамуну, Х. Грау) / О.К. Ранкс : автореф. дис. ... канд. филол. наук. – М., 2011. – 26 с.
35. Левченко О.Г. Театр у системі філософської антропології / О.Г. Левченко – К.: НЦТМ імені Леся Курбаса, 2012. – 296 с.
36. Липовецкий М. Перформансы насилия: литературные и театральные эксперименты «новой драмы» / М. Липовецкий, Б. Боймерс – М.: Новое литературное обозрение, 2012. – 376 с.
37. Макаров А.В. «Новая драма»: поиск литературоведческой оптики для описания метатеатральных экспериментов / А.В. Макаров // *Филологические науки. Вопросы теории и практики*. – 2012. – № 6 (17) – С. 85–89.
38. Джурова Т.С. Концепция театральности в творчестве Н.Н. Евреинова. / Т.С. Джуров : автореф. дис. ... канд. искусств. наук. – СПб., 2007. – 18 с.
39. Утехин И.В. Театр и семиотика поведения в концепции Н.Н. Евреинова / И.В. Утехин [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://window.edu.ru/resource/500/38500/files/spr0000006.pdf> (Последнее обращение 08.02.2020).
40. Хализев В.Е. Драма как род литературы (поэтика, генезис, функционирование) / В.Е. Хализев – М.: Изд-во МГУ, 1986. – 260 с.
41. Литературная энциклопедия терминов и понятий / под ред. А.Н. Николюкина. – М.: НПК «Интелвак», 2003. – 1600 стб.