

Сальникова Е.В.

## «Археология» линейки телевизионных программ и ее роль в развитии визуальной культуры

**Аннотация:** Статья посвящена феномену композиции телевизионных программ – тому, что чаще всего именуется «линейкой телепрограмм». Автор выявляет предысторию композиции телевизионного контента в зрелищно-театральной культуре, рассматривая принципы композиции античных и средневековых зрелищ, ренессансного городского и придворного театра, зрелищно-развлекательных форм Западной Европы и России Нового времени. Рассматривается феномен сосуществования номеров и сцен различных жанров и стилистик в рамках одного целостного представления в старинных российских формах зрелищ, в том числе в скоморошеских представлениях, кукольном театре, медвежьей потехе, школьном театре. Сравниваются зрелища разных национальных культур, в которых не происходит участия актеров, такие как русский «раек» и английский «Эйдофузикон». Автор сочетает методы культурологии и искусствоведения, широко использует типологический анализ явлений, принадлежащих к разным национальным культурам. Современная стадия существования экранной культуры воспринимается как позднейшая модификация зрелищной культуры, тесно связанная с доэкранными формами. Автор выделяет в истории зрелищно-визуальной культуры два типа организации условной игровой реальности. Первый подразумевает наличие монолитного формосодержательного высказывания, которое может и должно полноценно восприниматься исключительно в своей внутренней целостности и последовательности развития. Вторым типом – последовательность различных частей, различных формо-содержательных высказываний, которые могут быть не связаны друг с другом сюжетно. Эти игровые высказывания могут не принадлежать к одному и тому же жанру и стилю. Именно к этому второму типу зрелищной условной реальности, весьма распространенному в истории культуры, принадлежит телевизионная линейка программ. Автор делает вывод о традиционности композиции контента на телевидении, а также о демонстративности творческих имперсональных процессов при режиме непрерывного чередования телевизионных форм и фрустрации ответных творческих потребностей зрителя. Это противоречие, акцентированное телевизионной подачей контента, разрешается уже в рамках компьютерной культуры, представляющей более сложную и тяготеющую к интерактивности экранную форму.

**Review:** The article is devoted to the phenomenon of composition of television programs which is usually called 'the line of television programs'. The author describes the prehistory of the process of composing television content in the theater culture, studies the principles of composition of the ancient and medieval performances, Renaissance civic and court theatre and entertainment in the Western Europe and Russia of the early modern period. The author studies the phenomenon of co-existence of theatre acts and plays of different genres and styles within the framework of one performance in the old Russian forms of entertainment, for example, in Skomorokh performances, puppet theatre, bear-baiting and school theatre. The author also compares entertainment performances of different national cultures where actors were not involved such as the Russian raree show and English Eidophusikon. In her research the author combines methods of cultural research and art history and extensively uses typological analysis of the phenomena that are related to different national cultures. The modern stage of the development of screen culture is perceived as the latest modification of the entertainment art closely connected with the pre-screen forms of art. The author describes the two patterns of organization of the conditional 'play' reality. The first pattern involves the presence of a solid form-containing statement that can and should be perceived only as an integral and successively developing phenomenon. The second pattern is a sequence of different form-containing statements that do not have to be related in their narrative. These 'play' statements do not have to be of the same genre or style. The line of television programs relates to the second pattern of the conditional entertainment reality that has been quite popular in the history of culture. The author concludes that the composition of television programs has a traditional pattern as well as the demonstrative nature of creative impersonal processes while there is the continuous sequence

## Историческая культурология и история культуры

*of television forms and frustration of responsive creative needs of the audience. This contradiction of the television art is solved within the framework of the computer culture, the latter being a more complicated and interactive screen form of art.*

**Ключевые слова:** культурология, археология массмедиа, телевидение, театр, мистерия, раёк, ярмарочное кино, линейка телепрограмм, интерактивность, развлечение.

**Keywords:** cultural research, 'archeology' of mass media, television, theatre, miracle-play, rae show, cinema at the fair, line of television programs, interactivity, entertainment.

**В**о множестве современных телевизионных систем доминирует сегодня один и тот же принцип композиции экранных произведений, или так называемой «линейки телепрограмм». Как правило, это чередование экранных произведений на протяжении относительно больших временных периодов, а в современном мире все чаще – круглосуточно. Новости и ток-шоу, художественные фильмы и трансляции спортивных соревнований, телеигры и реклама, документальные фильмы и анонсы идут сплошным потоком. Причем, одни экранные произведения могут перебиваться другими. Возможно и длительное чередование сходных экранных форм, будь то музыкальные клипы, рекламные ролики, публицистические репортажи и пр.

Непрерывный поток аудиовизуальных форм в экранной реальности телевидения видится абсолютно противоположным организации представления в современном театре или сеансу в современном кинотеатре, когда предлагают вниманию зрителя предлагается, как правило, одно, автономное, внутренне монолитное произведение. Сегодня киносеансы или театральные спектакли обычно отстоят друг от друга во времени. Не предполагается возможность их непрерывного восприятия как бесконечного потока, бесконечного ряда, состоящего из многих кинофильмов или нескольких постановок пьес, никак внутренне, стилистически и сюжетно не связанных друг с другом.

Однако так ли уж специфична телевизионная линейка программ в контексте истории зрелищно-игровой культуры?

В данной статье мы сосредоточимся на предыстории принципов композиции телевизионного контента. Наша гипотеза заключается в том, что у принципов организации телевизионного контента тоже может существовать своя «археология», то есть некоторые явления в истории культуры, которые являются предтечами телевизионной линейки программ. Мы берем слово «археология» в кавычки по-

скольку, поскольку исторические предтечи линейки телепрограмм совсем не обязательно являются устаревшими формами, более не используемыми сегодня в других культурных сферах. Нашей задачей является осмысление той социокультурной роли, которую сегодня играет сама линейка телепрограмм в контексте современных массмедиа.

В античной культуре в едином длительном представлении могли совмещаться несколько различных произведений. Древнегреческий агон танцоров, поэтов или музыкантов предполагал череду выступлений, которые одно за другим воспринимали зрители. Суть данного действия – именно в последовательности различных выступлений, различных «номеров». Оно предназначено для оценки артистических талантов с помощью выстраивания их в сопоставительный ряд<sup>1</sup>. Праздники не обходились без артистических состязаний, участие в которых было весьма престижным. А «лучшую музыку в исполнении любителей и профессионалов греки слушали в театрах, где давали концерты свои и приезжие музыканты...»<sup>2</sup>; также в театрах происходили состязания драматургов, когда одна за другой разыгрывались нескольких трагедий и сатирическая драма.

Позже, в древнеримском театре вновь могли чередоваться отдельные выступления исполнителей в одном или в различных жанрах<sup>3</sup>. Этот принцип востребован Римом уже потому, что гарантирует художественное разнообразие, служащее развлечению и активизации внимания аудитории. Попутно данный принцип устраняет целостность

<sup>1</sup> Дуков Е. В. Концерт в истории западноевропейской культуры. Очерки социального бытия искусства. М.: Государственный институт искусствознания. 1999. С. 68-69.

<sup>2</sup> Скржинская М. В. Древнегреческие праздники в Элладе и Северном Причерноморье. СПб.: Алетейя. 2010. С. 345.

<sup>3</sup> Трубочкин Д. В. «Все в порядке! Старец пляшет...» Римская комедия плаща в действии. М.: ГИТИС. 2005. С. 78-79.

и монолитность демонстрируемой картины мира. Скорее напротив, возникает ощущение игровой относительности как трагического, так и комического начал, как страшных катастрофических развязок, так и счастливых финалов. Непременным оказывается само сосуществование в мире возвышенного и низменного, прекрасного и безобразного, их близкое соседство. Имеет место чередование художественных игровых форм, выдержанных в разных жанрах и эмоциональных регистрах. Д. В. Трубочкин проводит параллель между древнеримским театром и композицией итальянского оперного спектакля XVII-XVIII вв, подобного «пестрому музыкальному концерту»<sup>4</sup>. Данный принцип впоследствии будет неоднократно воспроизводиться в истории культуры и на определенном ее витке воплотится в линейке телепрограмм.

Многоканальное телевидение подразумевает параллельно, по нескольким каналам транслируемые потоки различных пространственно-временных и жанрово-форматных блоков. В развитом, зрелом телевидении этих параллельных блоков бывает гораздо больше, чем способен воспринять, хотя бы чисто физически, каждый отдельный зритель. Он может переключаться с одного канала на другой и третий, где-то задерживаясь подольше, где-то лишь устаивая зрелище беглым взором. Но индивид не способен охватить своим восприятием целиком все телевидение, формально доступное для него.

Средневековое представление мистерии на городской площади могло идти три дня (Альфельдская мистерия<sup>5</sup>), а то и целых семь дней (Боценская мистерия<sup>6</sup>), более десяти часов каждый день без перерывов<sup>7</sup>, что само по себе уже говорит о встроенности зрелища в повседневную жизнь общества. В случае средневекового зрелища речь идет о повседневности праздничных периодов. Телевидение же шагнет в повседневность будничную. Впрочем, когда современное ТВ в какой-нибудь праздничный день заполняет эфир популярным и даже культовым многосерийным фильмом, будь то «Семнадцать мгновений весны», «Место встречи изменить нельзя», «Доктор

Хаус» и пр., предлагая зрителю как бы провести целый день со своими любимыми героями и полностью погрузиться в их жизнь, это своего рода телевизионный праздник. И принятие современным зрителем правил этого «телепраздника» чем-то напоминает многочасовое восприятие мистерии средневековым горожанином.

Мистерия была организована как симультанно развивающееся действие на нескольких повозках (pagents) или в беседках, вытянутых в линию, расположенных полукругом или установленных в какой-либо иной конфигурации. Средневековые горожане стояли на площади, а то и ходили по площади, смотря мистерию, передвигаясь от одних подмостков к другим, протискиваясь к третьим, являя собой тип «зрителя-бродяжки»<sup>8</sup>. В некотором смысле они нащупывали «телевизионный» способ восприятия, так как перебирали сюжетные звенья и сцены на разных площадках, что несколько напоминает то, как сегодня перебирают телеканалы. Авторитетный историк театра не случайно характеризует пространство мистерии как «основанное на принципах свободного монтажа и зрительской комбинатории»<sup>9</sup>. Только средневековое зрелище находилось в разомкнутом пространстве городской площади, а не являло собой виртуальную реальность, заключенную в корпусный приемник с экраном.

Однако и в том и в другом случае возникают условия для индивидуальной селекции фрагментов зрелища, на которых зритель фокусирует внимание. И в том и в другом случае зрители не способны охватить своим восприятием всю целостность предлагаемого зрелища, волей-неволей сосредоточиваясь на его отдельных фрагментах. Вынужденная избирательность характеризует как восприятие средневекового площадного зрелища, так и восприятие контента многоканального телевидения отдельным субъектом.

В случае мистерии эффект получения новой эстетической информации и, соответственно, новизны зрелища был относительно слаб, так как библейские персонажи и их коллизии были хорошо известны любому рядовому зрителю. Мистерия предлагала смотреть «про вечное». Новизну могло являть то, как именно разыграны сцены Библии, кто из знакомых представителей городских гильдий появился в той или иной роли. Телевидение тоже в

<sup>4</sup> Там же. С. 79.

<sup>5</sup> Колязин В. Ф. От мистерии к карнавалу: театральность немецкой религиозной и площадной сцены раннего и позднего Средневековья. М.: Наука. 2002. С. 62.

<sup>6</sup> Там же. С. 68.

<sup>7</sup> Там же. С. 72.

<sup>8</sup> Там же. С. 83-84.

<sup>9</sup> Там же. С. 82.

## Историческая культурология и история культуры

значительной степени тяготеет к стабильному тематическому спектру, к показу узнаваемых лиц, к повторяемости даже новостной информации, уж не говоря о циклической организации программ.

Циклическая организация восприятия зрелищ, как и постепенное уплотнение частоты представлений, весьма характерны для доэкранный зрелищной культуры. Как известно, Рим неуклонно наращивал число дней в году, когда происходят игры<sup>10</sup>; христианская же Европа к праздничным религиозным представлениям, принятым еще в Средневековье, добавляет в эпоху Ренессанса городской театр, готовый играть представления всегда, когда нерелигиозные зрелища просто не запрещены. Светский городской театр Нового времени, в особенности оперный, приходит в конце XVII века к принципу абонементов, предполагающего, что зритель желает ходить в театр не от случая к случаю, но регулярно и достаточно часто<sup>11</sup>. А телевидение предлагает воспринимать уже экранные зрелища не только каждый день, но и по несколько раз на протяжении суток, встраиваясь в повседневные жизненные циклы.

Возвращаясь к средневековым зрелищам, отметим, что даже в христианском праздничном представлении могли быть ярко выражены стилистические различия отдельных сцен. Одни исполнялись в возвышенной условной манере, а другие имели фарсовую тональность. Как пишет В. Ф. Колязин, «средневековый религиозный театр начинает осваивать науку развлечения»<sup>12</sup>; «фаблио активно вторгалось в церковное действо»<sup>13</sup>. И можно предположить, что сценки в духе фаблио находили живой эмоциональный отклик у зрителя (возможно, в чем-то аналогичный реакциям при телепросмотре ситкомов). По мере развития религиозной зрелищной культуры усиливалась ее обращенность к обычному горожанину из толпы, желающему не только благоговейно участвовать в приношении зрелища-дара Господу, но и развлекаться, испытывая к некоторым персонажам скорее панибратские чувства.

Эпоха Ренессанса рождает светский городской театр, и в нем снова актуальны жанровые перепады, происходящие в потоке представ-

ления. Как пишет В. Ю. Силюнас об испанском театре, «три акта драмы или комедии были только тремя из восьми частей спектакля. Первому акту предшествовало музыкальное вступление и лоя<sup>14</sup>, между первым и вторым актом шла интермедия, между вторым и третьим – интермедия-танец, а после третьего акта следовал музыкальный финал, который в середине XVII в. станет называться «концом праздника», или мохигангой»<sup>15</sup>. Перед зрителем должен был предстать идеальный образ мира, искрящегося гармонией и драматизмом, переливами вызвышенного и низменного, смешного и серьезного.

Подобная структура представления характерна не только для испанской культуры, но варьируется в той или иной степени в разных национальных традициях. В английском придворном представлении, именуемом «маска» (*masque*), возвышенному поэтическому зрелищу, к примеру, в жанре пасторали, предшествовала антимаска, содержащая фарсовые сценки<sup>16</sup>; также могли иметь место интермеццо<sup>17</sup>, а в завершении самой маски следовал общий танец, которым костюмированные исполнители ролей увлекали и зрителей, присутствовавших на светском приеме, в рамках которого происходило зрелище<sup>18</sup>. Во французском и немецком театре также длительное время спектакль состоял из нескольких разножанровых частей. Так воплощалось представление о гармонии, которая рождается в динамике бытия, при перманентном воплощении принципа *varieta*, в ренессансном понимании роднившего бесконечное разнообразие природных форм с разнообразием форм художественных.

Телевидение выстраивает композицию программ, представляющих наш мир в различных

<sup>14</sup> Лоя – в испанском театре это прямое обращение лучшего актера или лучшей актрисы труппы к зрителям, которое может продолжиться разыгрываемой сценкой, демонстрирующей и восхваляющей артистические возможности исполнителей. Подробнее см.: Силюнас В. Ю. Испанский театр XVI-XVII веков. От истоков до вершин. М.: РИК-Культура. 1995. С. 244.

<sup>15</sup> Силюнас В. Ю. Цит. соч. С. 243.

<sup>16</sup> Orgel S., Strong R. Inigo Jones. The Theatre of The Stuart Court. Including the complete designs for productions at court for the most part in the collection of the Duke of Devonshire together with their texts and historical documentation. V. 1-2. Sotheby Parke Bernal. 1973. V.2. P. 435-437.

<sup>17</sup> Ibid., V.1. P. 8.

<sup>18</sup> Nicoll A. Stuart Masques And The Renaissance Stage. N. Y. 1968. P. 35.

<sup>10</sup> Тростникова А. Неронии. Смена политики развлечений в Риме в эпоху Нерона. // Развлечение и искусство. СПб.: Алетейя. 2008. С. 118-119.

<sup>11</sup> Театральная энциклопедия. П/р С. С. Мокульского. М.: Советская энциклопедия. 1961. Т. 1. С. 28.

<sup>12</sup> Колязин В. Ф. Цит. соч. С. 13.

<sup>13</sup> Там же. С. 14.

ракурсах. В целом телевидение претендует на роль неиссякающего источника впечатлений, транслятора позитивной картины мира. Ее позитивность заключается не в контенте как таковом, но в самой ее непрерывной, бесконечной динамике сменяющихся друг друга телепередач, в активном использовании принципов цикличности и серийности, в тяготении к круглосуточному вещанию. Возможно, благодаря этому у некоторых людей и возникает эффект привыкания к включенному телевизору – он символизирует динамику вечного бытия. Все течет, хотя и не все меняется, будто говорит телевидение, старясь тонизировать и успокаивать зрителя одновременно.

И если уж пьесу Лопе де Веги можно было прерывать интермедиями, то почему бы не прерывать то и дело сериал или телешоу выпусками рекламы, а трансляции футбольных матчей – выпусками новостей и т.д. Несакральность целого, отрицание неприкасаемости любой формы, любого произведения, убежденность в праве прерывать развертывание этой формы во времени, вклиниваться в него с другой формой – вот то, что роднит современное телевидение с игровой ренессансной стихией. Отсутствие замкнутого художественного монолита, относительность иерархии значимости, переключения с одного произведения на другое и третье создают эффект веселого кристалла, рассматривая разные грани которого человек уподобляется Богу, который свободно созерцает разные уголки вселенной или разные формы, созданные людьми. Эта вселенная и этот созданный человеком мир как бы сами поворачиваются то одной, то другой, то третьей гранью к своему зрителю. Так можно сказать о ренессансном театре и его зрителе, так можно сказать о телевидении и его зрителе. Характер функционирования современных массмедиа, по мнению Никласа Лумана, свидетельствуют о «высоких притязаниях современного общества на избыточность и вариативность...», нуждающихся в упорядочивании и включении в потоки коммуникаций, чтобы возможно было связывать прошлое и будущее<sup>19</sup>. Однако эти притязания общества на «избыточность и вариативность» складывались сначала как притязания ренессансного искусства на выстраивание картины мира – избыточно вариативной в своих явлениях, но, быть может благодаря этому, поддающейся гармонизации.

<sup>19</sup> Луман Н. Реальность массмедиа. М.: Практикс. 2005. С. 159.

«Ренессансный» принцип линейности, который в большей степени учитывает возможности восприятия отдельного зрителя и в большей степени ориентирован на внутреннюю непрерывную коммуникацию с каждым представителем аудитории, совмещается у телевидения со «Средневековым» принципом simultaneity развертывания образно-информационных блоков. Принцип simultaneity как нельзя лучше передает претензии телевидения на сверхличностную мощь, которая проявляется и в избыточном предложении с его стороны, адресованном как бы сразу всему миру, а не отдельному индивиду.

В российской народной зрелищной культуре, по мысли А. Д. Авдеева, на стадии распада первобытно-общинного строя наряду с серьезными вершителями обряда действовали комические персонажи, которые должны были перемежать сакральное действие шутками, буффонадой, то есть игровой активностью в принципиально иной тональности.<sup>20</sup> Как пишет А. А. Белкин, с древних времен сложился «особый строй народного праздника, включавшего в себя и серьезную и смеховую части».<sup>21</sup> Диалогические сценки народных представлений, будь то «Царь Максимилиан», «Лодка» или прочие известные произведения, перемежались танцем и пением.<sup>22</sup> Эти музыкальные компоненты зрелища были достаточно активны, как бы разделяя целостное выступление на «вставные номера» и «серии». Судя по описанию П. Н. Беркова, представление «Петрушки» также состояло из ряда отдельных сценок, которые могли быть и не связаны друг с другом единым сюжетом<sup>23</sup>, то есть тяготели к театрализации новеллистического принципа, который в экранной культуре воплощается в новеллистических сериях так называемого вертикального сериала, то есть, не имеющего сквозного романного сюжета. И даже медвежья потеха подразумевала внутренне обособленные части, начинаясь комически либо драматически, травлей зверя, а завершаясь «трагедией», то есть боем или единоборством<sup>24</sup>, тем самым являя несколько зрелищных форм, своего рода цикл стадий

<sup>20</sup> Авдеев А. Д. Маска и ее роль в процессе возникновения театра. М.: Наука. 1964. С. 5.

<sup>21</sup> Белкин А. А. Русские скоморохи. М.: Наука. 1975. С. 135.

<sup>22</sup> Там же. С. 142.

<sup>23</sup> Берков П. Н. Русская народная драма XVII-XX вв. М.: Искусство. 1953. С. 18-19.

<sup>24</sup> Забелин И. Е. Домашний быт русских царей. Т. 1. Ч. 2. М.: Синодальная типография. 1915. С. 307-311.

## Историческая культурология и история культуры

восприятия медведя и взаимодействия с ним человека. Так или иначе, целостная картина мира в старинных российских зрелищах складывалась как конгломерат отдельных формальных образований, что способствовало активизации внимания воспринимающих, создавало образ праздничного богатства форм, игровой неоднозначности смыслов.

Если мы обратимся к истории школьного театра XVII-XVIII веков, притом не только русского, но также украинского и польского, мы обнаружим, что везде активно использовался принцип перебивания серьезного представления на религиозный сюжет комедийными интермедиями<sup>25</sup>. Тем самым зрителям предлагалось игровое дистанцирование по отношению и к возвышенным библейским, и к низким, фарсовым героям. Спектакль, представлял чересполосицу чинного, серьезного воспроизведения библейских сцен, транслирующих канонические смыслы, и развлекательных сценок, призванных дать аудитории отдых и возможность посмеяться.

В Новое время в европейской развлекательной культуре будут широко использоваться актуализированные Ренессансом принципы чередования в одном представлении различных стилистик выступления, различных по тематике и жанру произведений. Этот тип развлекательного представления будет активно развиваться и в России, которая за XVII-XIX века творчески развивает и отечественные, и западноевропейские зрелищные формы. Парки и сады развлечений в эпохи Просвещения и романтизма, придворные увеселения<sup>26</sup>, салонные представления и любительские спектакли в замках и поместьях<sup>27</sup>, ярмарочные зрелища<sup>28</sup>, развлекательные программы вокзалов<sup>29</sup>, номера представлений в кабаре, мюзик-холлах,

кафешантанах<sup>30</sup>, наконец, агитационные представления революционных артистических бригад «Синяя блуза» в 1920-х годах<sup>31</sup>, эстрадные и так называемые «сборные» концерты более позднего советского времени – везде воплощается идея избыточного избытия предлагаемых формосодержательных блоков зрелища<sup>32</sup>.

Показательно, что столь разные вариации зрелищ без участия живых актеров или кукол, будь то декорационные представления Джованни Сервандони в середине XVIII века в Париже, в Зале машин<sup>33</sup>, исключительно декорационное представление Пьетро Гонзаги в подмосковной усадьбе Юсуповых, в Архангельском 8 июня 1818 г.<sup>34</sup>, русский народный раек или английский театр движущихся картин «Эйдофузикон» конца XVIII века также предлагали в одном представлении череду картин. Каждая из них могла быть содержательно автономна от других.

Русский раек, популярный в XVIII-XIX веках в качестве городского увеселения для демократической публики, был даже внешне несколько похож на будущий корпус телеприемника. «Раек – небольшой, аршинный во все стороны, ящик с двумя увеличительными стеклами впереди. Внутри его перематывается с одного катка на другую длинная полоса с доморощенными изображениями»<sup>35</sup>. Также картинки могли опускаться по мере надобности на шнурке и заменять или загораживать одна другую. Зрители смотрели череду картинок: коронация королей, прием иностранных гостей, победы русской армии, известные разбойники, пожары, виды столиц и загранич-

<sup>25</sup> Софронова Л. А. Поэтика славянского театра XVII-XVIII вв. М.: Наука. 1981. С. 41.

<sup>26</sup> Гонзага П. ди Г. 1751-1831. Жизнь и творчество. Сочинения. (Монографическое исследование Ф. Я. Сыркиной.) М.: Искусство. 1974. С. 62-70.

<sup>27</sup> Мартен-Фюжье А. Элегантная жизнь, или Как возник «весь Париж». 1815-1848. М.: Издательство им. Сабашниковых. 1998. С. 304-310.

<sup>28</sup> Altick R. D. The Shows Of London. Cambridge, London: The Belknap Press of Harvard University Press. 1978. P. 93-98.

<sup>29</sup> Уварова Е. Д. Вокзалы, сады, парки. // Развлекательная культура России XVIII-XIX вв. Очерки истории и теории. СПб.: Дмитрий Буланин. 2000. С. 316-349.

<sup>30</sup> Сариева Е. А. Кафешантан: искусство и развлечение. // Развлечение и искусство. СПб.: Алетейя. 2008. С. 292-303.

<sup>31</sup> Репертуар «Синей блузы». Сборник. М.: Труд и книга. 1928. 64 с.

<sup>32</sup> История принципов композиции разных законченных произведений в рамках одного представления, бдения, «сеанса» восприятия может быть рассмотрена и в контексте других явлений культуры, например, истории концерта. Подробнее см.: Дуков Е. В. Концерт в истории западноевропейской культуры. Очерки социального бытия искусства. М.: Государственный институт искусствознания. 1999. 242 с.

<sup>33</sup> Березкин В. И. Искусство сценографии мирового театра. От истоков до начала XX века. М.: Государственный институт искусствознания. 1995. С. 137.

<sup>34</sup> Гонзага П. ди Г. 1751-1831. Жизнь и творчество. Сочинения. (Монографическое исследование Ф. Я. Сыркиной.) М.: Искусство. 1974. С. 80.

<sup>35</sup> Берков П. Н. Цит. соч. С. 20.

ных городов<sup>36</sup>. Эта «лубочная панорама» сопровождается рифмованными пояснениями раёшника<sup>37</sup>, которые отчасти предваряют и закадровый голос в экранных произведениях, и комментарии телеведущего в студийных шоу.

А вот одна из ранних программ «Эйдофузикона», театра без актеров, созданного художником и театральным декоратором Жаном Филиппом де Лутербуром:

- Рассвет с видом из Гринвич Парка.
- Полдень, порт в Танжере, с видом на Гибралтарскую скалу.
- Закат, вид окрестностей Неаполя.
- Лунная ночь, вид луны, всходящей над Средиземным морем.
- Морская буря и кораблекрушение<sup>38</sup>.

Зрители смотрели зрелище сквозь прозрачный экран. Картины сменяли друг друга под музыку или в сопровождении весьма реалистических шумов ветра и дождя, раскатов грома, потрясая публику своим жизнеподобием и красотой. Как видно из программы представления, любопытным эффектом уже тогда казалось следование природному времени, воссоздание суточного цикла, что предвосхищает один из принципов организации телевизионного контента. Вместе с тем это подражание естественному ходу времени сочеталось у Лутербура с пристрастием к «мгновенным» переменам места действия и к изображению различных природных катаклизмов и катастроф, то есть динамических кульминаций жизни естественной среды.

Принцип стремительного перенесения в пространстве, к примеру, в рамках ряда новостных телерепортажей или в процессе телемостов, является неотъемлемым принципом телевизионной подачи материалов. Не будучи встроены ни в какие драматургические сюжеты, визуальные картины ландшафтов и стихий в «Эйдофузиконе» выявляли свою самоценность, отчасти предвосхищая телевизионную документалистику. Минорные, спокойные картины природных и городских пейзажей, демонстрировавшиеся в «Эйдофузиконе», ассоциируются с телевизионными заставками позднего советского периода, в которых под спокойную, скорее медленную, чем быструю музыку

чередовались виды гармоничной природы или оживленных городских улиц.

Более века спустя после триумфов «Эйдофузикона» раннее, так называемое «ярмарочное» кино воплотит принцип линейки визуальных зрелищ в построении своих сеансов. Как пишет Ежи Теплиц, «программа состояла из нескольких (от десяти до двадцати) коротких роликов самых разнообразных жанров. Вот, например, чем потчевало зрителей немецкое кино девятисотых годов: 1) музыкальный номер...; 2) хроника; 3) юмореска; 4) драма; 5) комический номер. После этого наступал перерыв. Во второй части сеанса зрители могли увидеть: 6) съемки природы (видовой фильм); 7) комедию; 8) драматический или комедийный фильм, являющийся «гвоздем программы»; 9) научный фильм; 10) гротесковые сценки. Примерно так же, с теми или иными изменениями, составлялись кинопрограммы во всех странах»<sup>39</sup>. По перечню предлагаемых тем и жанров очевидно, что раннее кино продолжает композиционно-жанровые традиции и городского театра, и развлекательного придворного представления, и театра живых картин, ничуть не смущаясь отсутствием внутренних связей между содержанием разных кинороликов. Главной задачей является развернуть перед аудиторией веер весьма обширных возможностей кино, предложить богатую палитру впечатлений, то и дело переключая воспринимающих субъектов из одного эмоционального регистра в другой, а также свободно чередуя документальные и художественные формы. Впоследствии именно так будет поступать телевидение. Оно займет место виртуальной мистерии, виртуального ярмарочного зрелища, виртуального парка развлечений, используя принцип чередования аттракционов, жанров, форматов, коллажирование разномастных информационно-образных блоков, допуская перебивки одного тележанра другим на полупhrазе и стремясь увлечь аудиторию разнообразием циркулирующих тем, идей, смыслов, настроений, атмосферных нюансов.

Итак, мы можем сделать промежуточные выводы. В истории зрелищно-визуальной культуры выделяются два типа организации условной игровой реальности. Первый подразумевает наличие монолитного формо-держательного высказывания, которое может и должно полноценно восприниматься ис-

<sup>36</sup> Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона. 1890-1907. В 86 томах. Санкт-Петербург. АО «Ф. А. Брокгауз – И. А. Ефрон». Т. XXVI. С. 106.

<sup>37</sup> Там же. С. 106.

<sup>38</sup> Altick R. D. Op.cit. P. 121.

<sup>39</sup> Теплиц Е. С. История киноискусства. 1895-1927. М.: Прогресс. 1968. 43.

## Историческая культурология и история культуры

ключительно в своей внутренней целостности и последовательности развития. Именно этот тип организации условной реальности доминирует в сегодняшней театральной культуре и кинопрокате.

Второй тип организации условной игровой реальности – последовательность различных частей, различных формо-содержательных высказываний, которые могут не быть и связаны друг с другом сюжетно. Эти игровые высказывания могут не принадлежать к одному и тому же жанру и стилю. В ряде случаев подобный вариант подразумевает строгий порядок расположения частей, что позволяет говорить об упорядоченности, внутренней цикличности в организации условной реальности. Мы имеем основания предполагать, что этот вариант, условно говоря, тяготеющий к построению канонической композиции, восходит к ритуальным и праздничным действиям. (Однако данная тема требует развития в отдельном исследовании.)

Возможен и другой вариант, когда наблюдается относительная произвольность чередования отдельных частей, свободный порядок переходов от одного формо-содержательного высказывания к другому. Такой тип условной игровой реальности, актуализированный в светской культуре в эпоху Ренессанса и в Новое время, можно условно обозначить как «концертный». Он связан прежде всего с активизацией развлекательных функций зрелища, секуляризацией игровых форм, развитием индивидуальной творческой свободы. В XX веке развлечение и творческое самовыражение синтезируется с функциями повседневного оперативного информирования общества о важных событиях.

В современный период произвольная последовательность формо-содержательных высказываний чаще всего реализуется в музыкальной культуре; также может воплощаться в процессе соревновательной и «квалификационной» деятельности, то есть во время фестивальных программ короткометражных игровых, документальных или анимационных фильмов, фестивальных показов рекламных видеороликов, во время приема творческих экзаменов у режиссеров и актеров, на отборочных турах и кастингах артистов разных специальностей. Наконец, элементы ритуально-канонического и произвольного чередования могут совмещаться в рамках одного целостного явления зрелищно-театральной и экранной культуры.

Телевизионная линейка программ стремится к синтезу всех составляющих. Она предлагает своей аудитории автономные замкнутые формы, каждая из которых требует последовательного и полного ее восприятия, будь то художественный кинофильм, телеспектакль, телевизионная запись театрального спектакля, реалити драма, анимационный фильм, музыкальный клип и пр. Вместе с тем, все эти отдельные целостные формы составляют части многочасового, нередко круглосуточного потока вещания, в котором сосуществуют элементы цикличности, серийности, ритуальности и регулярности, с одной стороны, и элементы произвольности, случайности, неожиданности, с другой. Какую именно модель организации контента активизировать и сделать преобладающей в своем индивидуальном восприятии, может решать сам телезритель.

Как же принцип телевизионной «линейки» влияет на восприятие предлагаемого ею культурного продукта?

Если перед зрителем одно, внутренне неделимое представление, единая, целостная вторая реальность, будь то реальность кинофильма или театрального спектакля по одной пьесе, одна история определенного круга действующих лиц, то такое зрелищное произведение претендует на статус другого, параллельного, но тоже стихийно саморазвивающегося мира. В идеале ничто не должно отвлекать зрителя от умозрительного переживания бытия монолитного «параллельного мира» на экране или на театральных подмостках.

И напротив, каждая из телепрограмм уже не самоценна и не автономна, она есть созидательный материал для бесконечного ряда программ, заполняющих телеэфир. Хотя Бодрийяр, определяя специфику современности и современного творчества, отсылает нас к живописи, его описание нового содержания творческого процесса замечательно соответствует сущности телевизионной реальности: «Современное произведение больше не является синтаксисом различных фрагментов общей картины «протяженного» универсума... оно становится последовательностью моментов. Теперь произведения добавляются друг к другу не для того, чтобы восстановить своей смежностью модель в ее подобии (мир и его порядок), они могут лишь следовать друг за другом, дабы своим различием и различенностью во времени отсылать к совсем иной модели, то есть к самому творящему субъекту, представляющему в несходстве с самим со-



бой и в своем постоянном отсутствии. Теперь мы существуем ... в серии, а не в порядке»<sup>40</sup>. Последовательность «моментов», или программ, вместо универсальной модели мира, серийность вместо порядка – вот те ключевые особенности телевидения, которые во многом определяют его современную востребованность и двойственное отношение к нему воспринимающего субъекта.

Линейка телепрограмм выявляет факт сконструированности, сознательной сделанности зрелища в целом. При наличии ряда произведений, различных по форме и, возможно, напрямую не связанных друг с другом по содержанию, прерывающихся, перебивающихся друг другом, но чередующихся в одном пространственно-временном континууме, непроизвольно рождается ощущение присутствия некоей созидательной воли, некоей организующей и моделирующей силы, творящей бесконечную телереальность. Зритель оказывается перед процессом и результатом работы чужой творческой воли. А зрелище чужого творческого процесса, к тому же не имеющего статуса сакральной акции, священнодействия, может провоцировать в зрителе ответное желание – в некоторой степени тоже выступать модератором условной реальности или хотя бы организатором своего индивидуального восприятия.

Само стремление зрителя осуществлять индивидуальную селекцию зрелищ для личного восприятия, а временами и управлять режимом их представления родилось отнюдь не вместе с телевидением, но лишь было с новой силой им активировано и направлено на экранную виртуальную реальность. Общеизвестным фактом театрального восприятия в Новое время является прибытие театралов в театр не к самому началу представление, но в удобное для них время или к определенной, особо любимой сцене, а также и уход из театра до окончания представления. Зрители могли за один вечер побывать в нескольких театрах либо успеть получить впечатления от различных представлений в парках развлечений, вокзалах, кабаре, цирке и театре в том числе. Перемещаясь по городу в поисках привлекательных для себя зрелищ, зритель прошлого, словно собирал для себя нечто вроде индивидуальной линейки развлекательных программ в реальном времени и пространстве, условно говоря, в ситуации рассеянного

и еще не виртуализированного конгломерата художественных форм.

Потребность в произвольном обращении с целостностью представления, в избирательном восприятии и совмещении в одном сеансе восприятия нескольких произведений – одна из органических потребностей человека-зрителя, лишь эволюционирующая на протяжении веков, однако существовавшая задолго до появления телевизора в повседневном пространстве-времени. Мы часто забываем об этом потому, что в последнее столетие за театром и кинематографом утвердился статус искусства, адекватное восприятие которого требует зрительского уважения к целостности автономного художественного произведения: желательно воспринимать его от начала и до конца, в том режиме, который задан авторами произведения, а не произвольно определяет тем или иным зрителем.

Впрочем, по ходу театрального представления, в котором имеет место открытая условность, сделанность, может и в наши дни возникать зрительское желание мысленно выделять относительно автономные, самостоятельные части или номера и требовать их повторов. Эта практика, сегодня связанная прежде всего с музыкальным исполнительским искусством и именуемая выступлениями «на бис», известна с древних времен. Д. В. Трубочкин приводит описание одного из таких бесконечных вызовов артиста, что привело к рождению пантомимы. Тит Ливий Андроник «был – как и все в те времена – исполнителем собственных песен (*suorum carminum actor*), и говорят, однажды так охрип, когда вызовов было больше обычного, и, испросив разрешения, поставил петь рядом с музыкантом мальчика, а сам исполнил кантик, двигаясь гораздо живее и выразительнее...»<sup>41</sup>. Иными словами, в зрелищной культуре с давних времен формировалась потребность в воплощении зрительской воли, в данном случае, посредством повторов наиболее понравившихся исполнительских номеров.

Сегодня при телетрансляции функция повтора по просьбе конкретного зрителя возложена на технику аудио-визуального воспроизведения. У телевизоров нового поколения есть, как правило, «функции перемотки». Эта техническая опция позволяет получать «на бис» пропущенные по бытовым причинам

<sup>40</sup> Бодрийяр Ж. К критике политической экономии знака. М.: Библион-Русская книга. 2003. С. 103-104.

<sup>41</sup> Цит. по: Трубочкин Д. В. «Все в порядке! Старец пляшет...» Римская комедия плаща в действии. М.: ГИТИС. 2005. С. 77.

## Историческая культурология и история культуры

минуты спортивных соревнований, эпизоды сериалов и любых иных передач, то есть нарушать целостность и необратимость развертывания телепрограммы там, где у нее формально нет внутренней фрагментации.

Видеопросмотры с диска, лишь использующие экран телевизора, однако осуществляемые вне системы телевидения, в еще большей степени культивируют функцию фрагментации и зрительской свободы манипулировать видеоформами. Каждое кинопроизведение на диске, как правило, членится на эпизоды, которые можно прокручивать в любой последовательности и с любым количеством повторов. Просмотр видеопроизведений через интернет предоставляет еще более гибкие возможности индивидуальной фрагментации произведения, когда зритель сам определяет не только режим просмотра фрагментов, но и лично может вычленивать фрагменты видеореальности, определяя начало и конец каждого отрезка аудиовизуальной формы. Совершенно очевидно, что тяготение к индивидуальному моделированию режима восприятия экранных форм не угасает в наши дни, но модифицируется и заново актуализируется.

Многообразие программ в линейке телевидения может рождать желание дополнять деятельность Сверхчеловека, создавшего и создающего (где-то далеко) эту линейку, собственной деятельностью Сверхзрителя, норовящего прямо не сходя с места корректировать развертывание телереальности. Однако внедряться в ход телепрограмм как таковых зритель не может, они не доступны для его активного воздействия. Провоцируя активизацию зрительской инициативы, телевидение приводит зрителя в состояние фрустрации, не позволяя ему в сколько-нибудь существенной мере развернуть ответную деятельность.

Но фрустрация не абсолютна а, в свою очередь, редуцирована, смикширована, частично компенсирована зрительским взаимодействием с пультом дистанционного управления, производящим иллюзию активного доминирования своего обладателя над виртуальной телереальностью. С помощью пульта зритель способен импровизационно выстраивать индивидуальную межканальную «линейку телепрограмм», осуществляя многократные переключения и тем самым многократно выражая свою волю – отвергая предложения телевидения, длительно выбирая из предлагаемого, дегустируя, смакуя, снова отвергая.

В сущности, при частом переключении каналов телезритель с пультом дистанционного управления превращается в своего рода телевизионного фланера, аналогичного городскому фланеру (нередко гулявшему с тростью), каким набрасывал его портрет Вальтер Беньямин, акцентируя внутреннюю внеположность данного субъекта урбанистической реальности, которую тот наблюдает в процессе своих перемещений<sup>42</sup>. Телефланер же колеблется между отстраненным оцениванием мелькающих фрагментов телереальности, в длительное восприятие которой он не способен погрузиться, и созерцанием ради самого созерцания, переключениями ради самих переключений, ради учащающегося эффекта новизны впечатлений, получаемых от телеэкрана.

Когда Луман пишет о том, что «функция массмедиа состоит в непрерывном порождении и переработке раздражений, – а не умножении познания, социализации или прививании нормативного конформизма...»<sup>43</sup>, возразить хочется лишь второй части высказывания. Чтобы раздражения перерабатывались, они должны для начала иметь место, а познание, социализация или конформизм могут быть частными вариантами этой самой переработки.

Конечно, само по себе наличие пульта не отменяет зрительской воли избрать сосредоточение на одном определенном телепроизведении и его просмотр с самого начала до самого конца. Однако вхождение в обиход пульта дистанционного управления и современная традиция многократно его использовать в процессе одного периода пребывания перед включенным телевизором говорит о том, что процессуальное моделирование индивидуального режима восприятия телереальности становится типичным атрибутом современности. Следующей стадией активности индивида становится превращение зрителя в пользователя индивидуального компьютера, который уже позволяет и даже требует от человека активного внедрения в контент, активного выстраивания не только личной траектории следования по сегментам виртуальной реальности, но и моделирования ее самой.

<sup>42</sup> Беньямин В. Париж, столица девятнадцатого столетия. // Вальтер Беньямин. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости. Избранные эссе. М.: Медиум. 1996. С. 155.

<sup>43</sup> Луман Н. Реальность массмедиа. М.: Практикс. 2005. С. 152.

Таким образом, телевизионная линейка программ служит переходной моделью экранной реальности. Она вызывает к зрительской интерактивности и в то же время предельно ограничивает ее, оставляя воспринимающего в состоянии неудовлетворенности. Косвенно эта неудовлетворенность телевидением стимулирует появление потребности вводить в повседневный обиход новые, более сложные и более приспособленные к интерактивности модели экранной реальности. Таковой моделью оказывается индивидуальный компьютер и множество его новейших разновидностей.

В качестве постскриптума хотелось бы зафиксировать парадокс выживания телевидения в эпоху компьютерного бума. Если телевидение включает в свою структуру возможности показа кинопроизведений, то компьютер с интернетом включает возможности просмотра и кинопроизведений, и телевизионных программ в разных режимах. Каждая более новая, многофункциональная и сложноструктурированная экранная модель вбирает в себя более старые, монофункциональные и более просто структурированные экранные модели. Однако, на наш взгляд, отмирания телевидения в его относительно традиционном виде не произойдет, как не произошло исчезновения кинотеатра при наличии весьма разнообразных возможностей смотреть кино дома, на работе, в транспорте, на мобильных электронных экранах.

Резонно мотивировать выживание института кинотеатра потребностью смотреть фильмы на большом экране, а теперь еще и со стереоэффектами. Но, как нам представляется, дело отнюдь не только в этом. Подобно тому, как поход в кино обладает своей неповторимой аурой и являет собой некую ритуальную акцию, домашний телепросмотр тоже несет в себе значимые и необходимые для современного человека элементы ритуала. Фланирование по телеканалам не только заменяет контакты с могущественными модераторами социального бытия и не только отодвигает поток творящихся общественных событий на безопасное расстояние, заключая его в коробочку телеприемника, но еще и несет функцию психотерапии. Нажимая снова и снова на кнопки пульта в своем индивидуальном темпоритме, человек выполняет своего рода процедуру обновления личной самоадаптации к окружающему миру, вымеряя степень собственного приятия и неприятия этого мира, уровень своей социокультурной пассивности и активности, готовности к конформизму или сопротивлению. Телевизор не требует каких-либо вербальных исповедей, откровений, публичных заявлений от своего зрителя, максимально разгружая индивида от обязанности что-либо демонстрировать, выражать, позволяя совместить дистанционное свидание с необъятной реальностью и пребывание наедине с самим собой.

### Список литературы:

1. Авдеев А. Д. Маска и ее роль в процессе возникновения театра. М. : Наука. 1964.
2. Белкин А. А. Русские скоморохи. М.: Наука. 1975.
3. Вальтер Бенъямин. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости. Избранные эссе. М.: Медиум. 1996.
4. Березкин В. И. Искусство сценографии мирового театра. От истоков до начала XX века. М.: Государственный институт искусствознания. 1995.
5. Берков П. Н. Русская народная драма XVII-XX вв. М.: Искусство. 1953.
6. Бодрийяр Ж. К критике политической экономии знака. М.: Библион-Русская книга. 2003.
7. Гонзага П. ди Г. 1751-1831. Жизнь и творчество. Сочинения. (Монографическое исследование Ф. Я. Сыркиной.) М. : Искусство. 1974.
8. Дуков Е. В. Концерт в истории западноевропейской культуры. Очерки социального бытия искусства. М.: Государственный институт искусствознания. 1999.
9. Забелин И. Е. Домашний быт русских царей. Т. 1. М.: Синодальная типография. 1915.
10. Колязин В. Ф. От мистерии к карнавалу: театральность немецкой религиозной и площадной сцены раннего и позднего Средневековья. М.: Наука. 2002.
11. Луман Н. Реальность массмедиа. М.: Праксис. 2005.
12. Мартен-Фюжье А. Элегантная жизнь, или Как возник «весь Париж». 1815-1848. М.: Издательство им. Сабашниковых. 1998.
13. Репертуар «Синей блузы». Сборник. М.: Труд и книга. 1928.

## Историческая культурология и история культуры

14. Сариева Е. А. Кафешантан: искусство и развлечение. // Развлечение и искусство. СПб.: Алетейя. 2008. С. 292-303.
15. Силюнас В. Ю. Испанский театр XVI-XVII веков. От истоков до вершин. М.: РИК-Культура. 1995.
16. Скржинская М. В. Древнегреческие праздники в Элладе и Северном Причерноморье. СПб.: Алетейя. 2010.
17. Софронова Л. А. Поэтика славянского театра XVII-XVIII вв. М.: Наука. 1981.
18. Теплиц Е. С. История киноискусства. 1895-1927. М.: Прогресс. 1968.
19. Тростникова А. Неронии. Смена политики развлечений в Риме в эпоху Нерона. // Развлечение и искусство. СПб.: Алетейя. 2008. С. 118-131.
20. Трубочкин Д. В. «Все в порядке! Старец пляшет...» Римская комедия плаща в действии. М.: ГИТИС. 2005.
21. Уварова Е. Д. Вокзалы, сады, парки. // Развлекательная культура России XVIII-XIX вв. Очерки истории и теории. СПб.: Дмитрий Буланин. 2000. С. 316-349.
22. Altick R. D. The Shows Of London. Cambridge, London: The Belknap Press of Harvard University Press. 1978.
23. Nicoll A. Stuart Masques And The Renaissance Stage. N. Y. 1968.
24. Orgel S., Strong R. Inigo Jones. The Theatre of The Stuart Court. Including the complete designs for productions at court for the most part in the collection of the Duke of Devonshire together with their texts and historical documentation. V. 1-2. Sotheby Parke Bernel. 1973.
25. Тинякова Е.А. Классика, история и современность в театральном искусстве // NB: Культуры и искусства. – 2013. – 6. – С. 38 – 55. DOI: 10.7256/2306-1618.2013.6.3880. URL: [http://www.e-notabene.ru/ca/article\\_3880.html](http://www.e-notabene.ru/ca/article_3880.html)
26. Д. А. Журкова Музыка как фон повседневности: функции и особенности восприятия // Культура и искусство. – 2011. – 4. – С. 66 – 73.
27. Н. Ф. Хилько Сравнительный анализ языка социального кино и телевидения // Культура и искусство. – 2012. – 3. – С. 64 – 68.

**References (transliteration):**

1. Avdeev A. D. Maska i ee rol' v protsesse vzniknoveniya teatra. M. : Nauka. 1964.
2. Belkin A. A. Russkie skomorokhi. M.: Nauka. 1975.
3. Val'ter Ben'yamin. Proizvedenie iskusstva v epokhu ego tekhnicheskoi vosproizvodimosti. Izbrannye esse. M.: Medium. 1996.
4. Berezkin V. I. Iskusstvo stsenografii mirovogo teatra. Ot istokov do nachala XX veka. M.: Gosudarstvennyi institut iskusstvoznaniya. 1995.
5. Berkov P. N. Russkaya narodnaya drama XVII-XX vv. M.: Iskusstvo. 1953.
6. Bodriyar Zh. K kritike politicheskoi ekonomii znaka. M.: Bibliion-Russkaya kniga. 2003.
7. Gonzaga P. di G. 1751-1831. Zhizn' i tvorchestvo. Sochineniya. (Monograficheskoe issledovanie F. Ya. Syrkinoi.) M. : Iskusstvo. 1974.
8. Dukov E. V. Kontsert v istorii zapadnoevropeiskoi kul'tury. Ocherki sotsial'nogo bytiya iskusstva. M.: Gosudarstvennyi institut iskusstvoznaniya. 1999.
9. Zabelin I. E. Domashnii byt russkikh tsarei. T. 1. M.: Sinodal'naya tipografiya. 1915.
10. Kolyazin V. F. Ot misterii k karnavalu: teatral'nost' nemetskoj religioznoj i ploshchadnoj stseny rannego i pozdnego Srednevekov'ya. M.: Nauka. 2002.
11. Luman N. Real'nost' massmedia. M.: Praksis. 2005.
12. Marten-Fyuzh'e A. Elegantnaya zhizn', ili Kak vznik «ves' Parizh». 1815-1848. M.: Izdatel'stvo im. Sabashnikovykh. 1998.
13. Repertuar «Sinei bluzu». Sbornik. M.: Trud i kniga. 1928.
14. Sarieva E. A. Kafeshantan: iskusstvo i razvlechenie. // Razvlechenie i iskusstvo. SPb.: Aleteiya. 2008. S. 292-303.
15. Silyunas V. Yu. Ispanskii teatr XVI-XVII vekov. Ot istokov do vershin. M.: RIK-Kul'tura. 1995.
16. Skrzhinskaya M. V. Drevnegrechieskie prazdniki v Ellade i Severnom Prichernomor'e. SPb.: Aleteiya. 2010.

17. Sofronova L. A. Poetika slavyanskogo teatra XVII-XVIII vv. M.: Nauka. 1981.
18. Teplits E. S. Istoriya kinoiskusstva. 1895-1927. M.: Progress. 1968.
19. Trostnikova A. Neronii. Smena politiki razvlechenii v Rime v epokhu Nerona. // Razvlechenie i iskusstvo. SPb.: Aleteiya. 2008. S. 118-131.
20. Trubochkin D. V. «Vse v poryadke! Starets plyashet...» Rimskaya komediya plashcha v deistvii. M.: GITIS. 2005.
21. Uvarova E. D. Vokzaly, sady, parki. // Razvlekatel'naya kul'tura Rossii XVIII-XIX vv. Ocherki istorii i teorii. SPb.: Dmitrii Bulanin. 2000. S. 316-349.
22. Altick R. D. The Shows Of London. Cambridge, London: The Belknap Press of Harvard University Press. 1978.
23. Nicoll A. Stuart Masques And The Renaissance Stage. N. Y. 1968.
24. Orgel S., Strong R. Inigo Jones. The Theatre of The Stuart Court. Including the complete designs for productions at court for the most part in the collection of the Duke of Devonshire together with their texts and historical documentation. V. 1-2. Sotheby Parke Bernel. 1973.
25. Tinyakova E.A. Klassika, istoriya i sovremennost' v teatral'nom iskusstve // NB: Kul'tury i iskusstva. – 2013. – 6. – С. 38 – 55. DOI: 10.7256/2306-1618.2013.6.3880. URL: [http://www.e-notabene.ru/ca/article\\_3880.html](http://www.e-notabene.ru/ca/article_3880.html)
26. D. A. Zhurkova Muzyka kak fon povsednevnosti: funktsii i osobennosti vospriyatiya // Kul'tura i iskusstvo. – 2011. – 4. – С. 66 – 73.
27. N. F. Khil'ko Sravnitel'nyi analiz yazyka sotsial'nogo kino i televideniya // Kul'tura i iskusstvo. – 2012. – 3. – С. 64 – 68.