

СУЇЦИД ЯК РЕАЛІТІ-ШОУ У П'ЄСАХ “САМОГУБСТВО САМОТНОСТІ” НЕДИ НЕЖДАНОЇ ТА “ЗАЧАРОВАНІ ПОТВОРИ” СЕРГІЯ ЩУЧЕНКА

Леонід ЗАКАЛЮЖНИЙ

Житомирський державний університет
імені Івана Франка

Статтю присвячено п'єсам “Самогубство самотності” Неди Нежданой та “Зачаровані потвори” Сергія Щученка. В оригінальний спосіб використовуючи прийом “театр у театрі”, сучасні українські драматурги створюють авторські жанрові модифікації на межі між драмою й такою екранною життєподібною видовищною формою, як реаліті-шоу. Водночас завдяки обраній формі автори розкривають сутність новітніх телевізійних медіа не тільки як засобу соціальної комунікації, а й маніпулювання свідомістю та насильства, віртуалізації дійсності.

Ключові слова: драма, реаліті-шоу, видовищна форма, медіа, приватність, мотив самогубства.

Стаття посвящена п'єсам “Самоубийство одиночства” Неди Нежданой и “Уроды” Сергя Щученко. Оригинально используя прием “театр в театре”, современные украинские драматурги создают авторские жанровые модификации на пересечении драмы и такой экранной жизнеподобной зрелищной формы, как реалити-шоу. Помимо этого, благодаря избранной форме авторы раскрывают сущность современных телевизионных медиа не только как средств социальной коммуникации, но и манипулирования сознанием, насилия, виртуализации действительности.

Ключевые слова: драма, реалити-шоу, зрелищная форма, медиа, приватность, мотив самоубийства.

The article highlights the following plays – “Suicide of Loneliness” by Neda Nezhdana and “Charmed Monsters” by Sergiy Schuchenko. The contemporary Ukrainian playwrights create original genre modifications that bridge drama and reality-show as the screen-based life-like spectacular form. They do so by originally interpreting “play-within-the-play” method. At the same time the authors reveal

the meaning of modern media through the chosen method not as purely the means of social communication but also the tool of manipulation of consciousness and violence, virtualisation of reality.

Key words: drama, reality-show, spectacular form, media, privacy, suicide motive.

Здавалося б, самогубство всебічно вивчене і як філософська проблема (М. Бердяєв, А. Камю), і як соціальне явище (Ж. Бодріяр, Е. Дюркгайм), і як культурний феномен (І. Паперно, Л. Трегубов), і у взаємозв'язках із творчістю окремих письменників (В. Єфремов, Б. Сарнов), та історико-літературною добою (Дж. Берман, Л. Р. Відманн, Р. Вімер), не кажучи вже про науково-популярні нариси (Г. Чхартишвілі), а також численні дослідження в царині психології та психіатрії (Д. Вассерман, Дж. Хіллман), присвячені різним аспектам суїциду. Втім, чергова актуалізація теми цілком можлива у зв'язку з її оприявленням у п'єсах сучасних українських драматургів, серед яких, у першу чергу, слід назвати "Ікону" Павла Ар'є, "Єврейський годинник" Сергія Кисельова й Андрія Рушковського, "Скочмен" Ігоря Липовського, "Самогубство самотності" Неди Нежданой, "Крейзі" Світлани Новицької, "Зачаровані потвори" Сергія Щученка.

О. Когут, авторка чи не єдиної, за винятком власних публікацій у науковій періодиці, монографічної розвідки, в якій за допомогою інструментарію архетипної критики з-поміж інших образів і сюжетів розглянуто суїцид як основу образності в сюжетах української драматургії межі 1990-х – 2000-х років, пояснює інтерес вищезгаданих авторів до феномена самогубства необхідністю художньої превенції, побудови своєрідного соціально-психологічного антисуїцидального бар'єру [1, с. 335]. З іншого боку, українська драматургія останніх десятиліть почасти представляє різні художні моделі самогубства у ході своєрідного жанрового експерименту на основі трансформації прийому "*театр у театрі*", внаслідок чого "вбудований" (підпорядкований) текст репрезентує не інший драматичний твір, а телевізійне *realiti-show*, учасниками якого поза власним бажанням чи свідомо стають персонажі "рамкового" (основного) тексту. Саме згаданий аспект може бути цікавим у контексті загальних інтермедіальних процесів і родо-жанрових трансформацій у сучасній драмі. Причому, на відміну

від малодослідженої теми самогубства в українській драматургії межі століть, різнорівневим зв'язком реального телебачення й літератури, реального телебачення й театру присвячено праці Н. Корнієнко [2], О. Левченко [3], О. Михеда [5], Е. Шестакової [8] та ін.

Мета даної статті, теоретико-методологічною основою якої, окрім уже згаданих досліджень, стали праці М. Бабєцькі, Ж. Бодріяра, Л. Гріндстафф, Г.-Т. Леманна, М. Липовецького і Б. Боймерс та багатьох інших, – розглянути специфіку тематизації суїциду у п'єсах “Самогубство самотності” Неди Нежданой й “Зачаровані потвори” (“Уроды” в російськомовній авторській версії) Сергія Щученка як оригінальних жанрових модифікаціях, що постали на межі між *драмою* й такою екранною життєподібною видовищною формою, як *реаліті-шоу*.

Обидва драматурги створюють авторські версії суїциду як об'єкта для реаліті-шоу, моделюючи зовні подібні й водночас принципово різні художні ситуації, хоча персонажі і “Самогубства самотності”, і “Зачарованих потвор” вимушені брати участь у своєрідних сеансах психоаналізу, виявляючи найпотаємніші причини, які спонукали їх до суїциду, та буквально морально оголюючись у прямому ефірі, тобто реалізуючи те, що відомий італійський учений У. Еко назвав однією з найголовніших прикмет інформаційного суспільства, – добровільну відмову від “privacy”, а його польський колега А. Менцвель – “опубліченням” приватного й інтимного життя [4, с. 280]. З іншого боку, не можна не погодитися з О. Когут, яка вважає, що обрана Недою Нежданою та Сергієм Щученком форма реаліті-шоу не випадкова ще й тому, що “чимало самогубць прагне на підсвідомому рівні бути врятованими, а публічність цього акту дає шанс саме на таке розв'язання внутрішнього духовного конфлікту” [1, с. 344].

У п'єсі Неди Нежданой, жанр якої авторка визначила як “*трагіфарс на 13 сходинок, одну паузу і одне падіння*”, головна героїня, Вона, вирішивши покінчити життя самогубством, стає жертвою розіграшу, “пранку”. Провівши ніч із незнайомцем на даху “якогось будинку”, де герої зустрічаються нібито випадково, Вона не здогадується про те, що поза власною волею стала учасницею телезйомки, окремі фрагменти якої “вже потрапили в ефір” [7, с. 217]. Він – той, хто відмовляє її від фатального кроку, зрештою виявляється псевдорятівником, для якого “двобій зі смертю” спершу був тільки грою, щоправда, не безкорисливою, – як

переможець він отримує грошову винагороду й порцію оплесків від глядачів, котрі, судячи з ремарки, за основними перипетіями стежили за допомогою трансляції. І тільки пронизливий жіночий голос, який наприкінці дванадцятої “сходинки” вривається на сцену “з мікрофона разом із шумами телевізійної студії” та повідомляє телеглядачів про те, що вони були свідками “ріал-шоу «Останній герой суїциду»” [7, с. 217], руйнує мелодраматичну ілюзію випадкового збігу обставин і, звісно ж, надає п’єсі зовсім іншого звучання. Як зауважує з цього приводу О. Когут, фактично відбувається передублювання, накладання рольової семантики, творення фарсової ситуації, адже “сповідальні монологи Її та Його втрачають правдивість, істинність трагізму через актуалізацію уявних телеглядачів, а відтак присутність і співучасть цілком реальних глядачів у залі” [1, с. 343].

Натомість “зачаровані потвори” із трагікомедії на три дії С. Щученка – “запліднені без кохання, народжені без надії, існуючі без віри та помираючі без radoців” [9, с. 246] – свідомо стають учасниками телевізійного шоу “Конкурс самогубців”. Його створення буцімто ініціювала спеціальна урядова комісія в рамках Програми профілактики суїциду з метою організації суїцидного процесу та соціальної адаптації “окремих осіб, хибно дезорієнтованих сумнівними проблемами особистісного плану” [9, с. 241]. Андрій, Олена, Семен, Ганна та Микола діють за чіткими правилами шоу, згідно з якими “особистість, що бажає реалізувати своє право на добровільну смерть, може здійснити його, взявши участь у Конкурсі самогубців та отримавши Ліцензію на смерть <...>, що надає їй власнику право на санкціоноване самогубство протягом 72 годин... <...> У якості матеріальної та моральної компенсації за втрату особи родичі власника Ліцензії на смерть отримують винагороду у вигляді золота, вага якого дорівнює вазі переможця Конкурсу на момент використання Ліцензії... Спасіння душі власника Ліцензії на смерть, який використав Ліцензію за призначенням, гарантується...” [9, с. 241]. На відміну від Неди Нежданої С. Щученко ще й створює ілюзію зазірання “за лаштунки” реаліті-шоу, достоту ніби за допомогою всюдисущих камер і мікрофонів. Так, посеред третьої дії під час святкового фуршету, коли, зійшовши з конкурсної сцени, “напівфіналісти” та їхні близькі обмінюються взаємними докорами й образами, а Андрій і Фердинанд “уже готові перейти від слів до кон-

кретних дій", тобто розпочати бійку, Олена нагадує: "*Заспокойтеся. Нас, до речі, все ще знімають і транслюють*" [9, с. 263].

Водночас Неда Неждана, приборігши шокуюче відкриття/викриття на фінал, вдається при цьому до антиципації, неодноразово натякаючи на телевізійну, а отже ігрову природу нічної зустрічі на даху будинку. Він ще на початку п'єси, щойно з'являється Вона, "*дістає якийсь пристрій і прилаштовує його на будку, потім дістає мобільника, набирає номер і щось шепоче в нього*" [7, с. 172], а змушений пояснювати власну з'яву на даху, називає себе майстром, котрий лагодить антени в нічну зміну: "*Уявляєте, люди тільки-но зібралися відпочити після трудового дня, а тут бац – телевізори не працюють <...> До речі, ніч – найкращий час для ремонту антен. Вдень сонце сліпить, мухи літають, ворони над вухом каркають...*" [7, с. 182]. Цікаво, що й Вона, вступаючи у гру, запропоновану співрозмовником, іронічно мотивує своє сходження на дах потребою відновити телесигнал:

ВОНА. Тоді вважайте, що і я через антену.

ВІН. Не зрозумів...

ВОНА. А що тут незрозумілого? У мене в домі не працює антена, а я без телевізора просто жити не можу. Такий телезомбі, телезомбічка.

ВІН. Ви що гадаєте, на тому світі краще працюють телевізори?

ВОНА. Не знаю, я там ще не була.

ВІН. Повний абсурд.

ВОНА. А ви гадаєте, ваша версія не абсурдна? [7, с. 187].

Окрім уведення у драматичний текст формальних атрибутів реального телебачення, як-от: мікрофонів, камер, на чому наприкінці п'єси неодноразово акцентують увагу персонажі, глядацьких оплесків і "закадрового" голосу, Неда Неждана намагається перекласти суто телевізійні поетикальні прийоми мовою драми, зокрема досягнувши якщо не ефекту присутності телекамери, то створивши ілюзію подоби телеекрану. І хоча подолати обмеження статичності загального плану "картинки", яку глядачі мають бачити на театральній сцені, драматургу не вдається, динаміки зміни планів вона досягає завдяки введенню паралельної сюжетної лінії з Котом ("чоловіком у чорному") і Кицею ("жінкою в білому"), чії коментарі – своєрідна гра у брехтівське "очуження" – нагадують коментарі ведучих реаліті-шоу до подій, що потрапляють в об'єктив. Згідно з авторською приміткою на початку п'єси, "*коли діють*

коти, то люди замирають у стоп-кадрі, а коли діють люди, то коти ховаються” [7, с. 170], тож “стоп-кадр” набуває функції ще одного прийому, за допомогою якого драматург імітує телевізійний ефір.

У “Зачарованих потворах” телевізійна (медійна) атрибутика представлена значно ширше, на що насамперед вказує запропонована автором організація сценічного майданчика. Дія “вбудованого” тексту відбувається у просторі спеціальної конкурсної сцени (авансцени), дефілюючи якою, кожен із учасників “на кілька секунд зупиняється <...> в демонстраційній позі (щось середнє між «позуванням» учасниць конкурсів краси та показовими виступами бодібілдерів)” [9, с. 243]. Отже “Конкурс самогубців” нагадує і “шоу виживання”, і “шоу підглядання” і “шоу талантів” із ритуалізованим ушануванням переможців і вигнанням переможених, яке, крім того, має інтерактивний характер, оскільки глядачі можуть узяти участь в “аукціоні самогубців”, а також “зробити ставки на тоталізаторі самогубців і виграти право на одну десяту від компенсації родичам власника Ліцензії на смерть. Що, до речі, може скласти від чотирьох до десяти кілограмів чистого золота” [9, с. 243]. Інтерактивність шоу пов’язана із його міжнародним характером і максимально широким охопленням аудиторії, судячи із запитань, які учасникам надсилають Олексій із Маріуполя, Максим із Москви, Гарет з Лондона, Олександра з Києва та Скотт із Сіднея. Тобто, як слушно наголошує у зв’язку зі специфікою сучасного реального телебачення О. Левченко, йдеться про принципово новий тип аудиторії, який воно породжує, – глобальну медіа-аудиторію [3, с. 232].

Крім того, Деззі, ініціатор і ведуча самогубчого шоу, яка наполягає на тому, що Конкурс самогубців “йде у найпрямішому ефірі” [9, с. 243], що він “не тільки допомагає швидко піти з життя, але також поєднує люблячі серця” [9, с. 253], періодично робить оголошення спеціальним “рекламним голосом” – автор обумовлює це в ремарках, як і численні оплески глядачів, які залишаються за лаштунками. В заключній сцені, ввімкнувши радіоприймач, вона ще й чує “голос Деззі-диктора”, тобто свій власний голос, який у супроводі музичної “відбивки” повідомляє про визнання Ліцензії на смерть тимчасово недійсною, а компенсацію – анульованою у зв’язку з нез’ясованими обставинами зникнення переможця Семена, знайомить із останніми новинами, робить прогноз погоди: “Взавтра, післязавтра і взагалі у майбутньому – дощі” [9, с. 271],

бажає всім щастя від компанії-спонсора "Фелічита" та оголошує концерт за замовленнями.

Кожній із трьох дій п'єси С. Щученка передує реклама від вищезгаданої компанії, яка послідовно та наполегливо пропонує своїм потенційним клієнтам чисте повітря, вільний час і, зрештою, втілення будь-яких ілюзій. "Felicità", як відомо, в перекладі з італійської – "щастя", тобто саме те, чого бракує персонажам п'єси і чого вони прагнуть, беручи участь у реаліті-шоу. Крім того, назва компанії натякає на інший твір драматурга – п'єсу "Фелічита", написану 2003 року і хронологічно й тематично пов'язану із "Зачарованими потворами". В даному контексті варто навести роздуми польського філософа А. Менцвеля, на думку якого, реаліті-шоу, якраз і покликані творити спрIMITизовану "мітоманію щастя", транслювати наївну й настирливу пропаганду щастя в оболонці маніпульованої медійної ейфорії, втілюючи *"радикальне спрощення проблематики життя (у випадку із розглянутими п'єсами ще й смерті – прим. авт.) до її сентиментального, еротичного, косметичного образу..."* [4, с. 283].

Водночас, якщо п'єса Неди Нежданой, незважаючи на обумовлений автором поділ на тринадцять сходинок, і періодичне "перемикання" уваги глядача з "людського" на "котячий" план, імітує безперервну зйомку заледве не в кінематографічний один кадр ("довгий кадр"), при цьому "склейки" – переходячи між сценами – помітні лише завдяки ремаркам або "стоп-кадрам", то С. Щученко використовує монтажний принцип розгортання дії – "Зачаровані потвори" складаються із тридцяти однієї сегментованої сцени. Зміну планів за відсутності оптики телекамери забезпечує чергування дійових осіб, варіативність їхньої кількості в кожній зі сцен і розширення простору – від кімнати до авансцени та безлюдного острова в Атлантиці. Отже, в обох випадках драматурги прагнуть створити імітацію "п'ятої стіни", тобто телевізійного екрану, покликано розширити й подолати межі замкнутого сценічного хроно-топу, перевести дію у глобальний і віртуальний медіа-простір.

Пародійна назва "ріал-шоу" у п'єсі Неди Нежданой – "Останній герой суїциду", поза сумнівом, виконує ще й інтертекстуальну функцію, відсилаючи нас до одного з найпопулярніших світових реаліті-шоу "Останній герой" ("Survivor") і підсилюючи трагіфарсове звучання п'єси. Подібним чином С. Щученко, вочевидь, актуалізує зв'язок

“Конкурсу самогубців”, щоправда у більш завуальованій формі, навіть не із окремими реаліті-шоу, а з традицією реального телебачення, започаткованою 1999 року в Нідерландах “Великим братом”, адже літак переможця Семена, що зникає з екранів радарів, розчинившись у небі, – це “раритетний бомбардувальник” не абияких, а “голландських повітряних сил” [9, с. 271].

Зрештою, стрибок обох героїв із парашутом у відкритому фіналі п’єси Неди Нежданой перегукується із так само відкритим фіналом “Зачарованих потвор” С. Щученка. Готуючись до “самогубства самотності” Він і Вона спільно обирають шлях, яким залишать авансцену – залишать разом, хоча з’явилися на ній поодиноці й у різних “медійних” ролях:

ВІН. Тоді давай стрибнемо разом <...> Якщо стрибну, то повіриши?

ВОНА. Якщо ми розіб’ємось, навіщо тобі моя віра?

ВІН. Я сподіваюсь, не розіб’ємось. Ми стрибнемо з парашутом.

ВОНА. Але я не вмію...

ВІН. Я теж. Та треба ж колись починати <...>.

ВОНА. Але ж у тебе тільки один парашут.

ВІН. Нічого, він витримає двох <...>. Я завжди мріяв політати... Не бійся – все розкриється [7, с. 218].

Тим часом один із “зачарованих потвор” Семен у напівфіналі конкурсу, відповідаючи на запитання ведучої Деззі, уявляє ідеальне, на його думку, самогубство:

ДЕЗЗІ. А чого вам хочеться понад усе?

СЕМЕН. Літати. Як птах. Та я жодного разу навіть у літаку не був <...>.

ДЕЗЗІ. Я так розумію, що саме вашою мрією і пояснюється той спосіб самогубства, що ви для себе обрали?

СЕМЕН. Так. Якщо я не можу злетіти, як птах, то хоча б раз у житті можу просвистіти, немов бомба.

ДЕЗЗІ. Тобто, стрибнути з парашутом і...?

СЕМЕН. І не розкрити його. А далі – або розіб’юся, або серце допоможе [9, с. 249].

Олена й Андрій, персонажі п’єси С. Щученка, опинившись на безлюдному острові в Атлантиці, де вони нарешті знаходять, щедро розрекламовані “Фелічитою” чисте повітря, вільний час, але при цьому, на відміну від обіцяного, “жодних ілюзій” [9, с. 269], узявшись за руки,

прямують в океанську глибину і не повертаються. Герої “Самогубства самотності” подібним чином зникають у фіналі, стрибаючи з даху в темряву та невідомість.

Не дивно, що відгук Неди Нежданої про “Зачарованих потвор” так само може стосуватися її “Самогубства самотності”, як і певною мірою втілювати авторефлексію письменниці, котра вважає, що її колега створює *“фантастичну модель суспільства, яка ніби під збільшувальним склом демонструє сутність нашого. Крайній цинізм людей, які здатні робити бізнес і влаштовувати шоу з будь-чого, навіть із найбільшої людської трагедії. В основі сюжету – телеконкурс-шоу самогубць, де переможець стає чи не найбільш переможеним, а героїв – різних за характером, долями і соціальним становищем об'єднує одне – зневіра і втрата сенсу життя”* [6, с. 3]. Цитований текст є фрагментом із передмови Неди Нежданої до третього випуску альманаху “Сучасна українська драматургія” (2006 р.), в якому якраз уперше було надруковано україномовну версію п'єси С. Щученка.

Розглянуті п'єси демонструють одну із важливих тенденцій сучасної драматургії – адаптацію телевізійної поетики та різноманітних технік реального телебачення (треш-телебачення), їх перекодування й пародіювання, що насправді є цілком природним як мінімум з огляду на те, що останнє з драмою й театром історично й типологічно пов'язане, постає на їх основі, використовує вироблені тривалою художньою практикою численні прийоми, адаптовані до трансляції в ефірі [11, с. 97]. Польський дослідник С. Бабецькі пояснює подібні процеси прагненням драматургів орієнтуватися на смаки й уподобання публіки, спілкуватися з нею за допомогою звичних медійних образів і прийомів [10, с. 107], які проте, маємо зауважити, очужуються та змушують поглянути на себе під іншим кутом. Реаліті-шоу, за А. Менцвелем, дійсно, заангажує значно більш масову аудиторію, ніж театр, перетворює її на співучасника події, зменшуючи тягар зневажливо-пасивного сприйняття, що тисне на глядача, але при цьому ми, безумовно, так само маємо справу не з реальністю, а з медійною конвенцією її сприйняття [4, с. 288]. Українська вчена О. Левченко, розглядаючи вплив сучасного медіа-продукту (як наслідку певної втоми суспільства від симулякрів) на театральнo-драматургічні форми, також акцентує увагу на процесі “перетягування” реальності на сцену не з самої реальності, а з медіа, що набувають ознак першої

(або однієї з перших) естетичної реальності, претендують на місце “реальності” у віртуальному світі електронних медіа [3, с. 234–236].

Натомість Н. Корнієнко, ймовірно, не без впливу концепції Г.-Т. Леманна, вважає, що саме сучасний театр здійснює особливу експансію щодо актуально-реального, нехудожнього простору, тим більше, що реаліті-шоу “розташоване” на кордонах актуальної реальності, простору позахудожнього та вимірів художніх, зокрема, театральних, й імітує практично всі алгоритми поведінки як модель тимчасового суспільно-соціального перебування [2, с. 124–125]. Е. Шестакова, своєю чергою, протиставляючи “реальність” літератури й “реальність” реаліті-шоу, окреслює своєрідність останньої: *“Це проникна реальність, у якій індивід одночасно реалізовує себе і як літературного персонажа, і як повноправного театрального-драматичного актора, і як героя мас-медіа, і як приватну людину”* [8, с. 181].

Таким чином, в оригінальний спосіб використовуючи прийом “театр у театрі”, Неда Неждана та Сергій Щученко створюють авторські жанрові модифікації на межі між драмою й такою синкретичною життєподібною видовищною формою, як реаліті-шоу. Водночас завдяки обраній формі та актуалізації соціально важливої й суперечливої теми самогубства автори розкривають сутність новітніх телевізійних медіа не тільки як засобу соціальної комунікації, а й маніпулювання свідомістю та насильства, імітації та віртуалізації дійсності.

ЛІТЕРАТУРА

1. Когут О. Архетипні сюжети й образи в сучасній українській драматургії (1997-2007 рр.) : [монографія] / Оксана Когут. — Рівне : НУВГП, 2010. — 440 с.
2. Корнієнко Н. Запрошення до хаосу. Театр (художня культура) і синергетика. Спроба нелінійності / Неллі Корнієнко. — К.: Національний центр театрального мистецтва ім. Леся Курбаса, 2008. — 246 с.
3. Левченко О. Театр у системі філософської антропології: [монографія] / Олена Левченко. — К.: Національний центр театрального мистецтва ім. Леся Курбаса, 2012. — 296 с.
4. Менцвель А. Антропологічна уява. Есе й нариси / Анджей Менцвель ; [пер. с пол. О. М. Вознюк]. — К. : Юніверс, 2012. — 380 с.
5. Михед О. Бачити, щоб бути побаченим: реаліті-шоу, реаліті-роман та революція онлайн / Олександр Михед. — Київ : ArtHuss, 2016. — 344 с.

6. Неждана Неда. Про бажання, пошук і передчуття катастрофи / Неда Неждана // Сучасна українська драматургія : [альманах]. — К. : Український письменник, 2006. — Вип. 3. — С. 3—5.
7. Неждана Неда. Провокація іншості: П'єси / Неда Неждана. — К.: Український письменник, 2008. — 277 с.
8. Шестакова Э. Теоретические аспекты соотношения текстов художественной литературы и массовой коммуникации: специфика эстетической реальности словесности Нового времени: Монография / Элеонора Шестакова. — Донецк : Норд-Пресс, 2005. — 441 с.
9. Щученко С. Зачаровані потвори. Трагікомедія у трьох діях / Сергій Щученко // Сучасна українська драматургія : [альманах]. — К. : Український письменник, 2006. — Вип. 3. — С. 226—271.
10. Babecki M. Tekst dramatyczny w dobie komunikowania telewizyjnego. Strategie formatowania przekazu / Miłosz Babecki // Dramat made (in) Poland ; [Red. W. Baluch]. — Kraków: Księgarnia Akademicka, 2009. — S. 91—107.
11. Bignell J. Big Brother. Reality TV in the Twenty-first Century / Jonathan Bignell. — Basingstoke : Palgrave Macmillan, 2005. — 190 p.