

УДК 792.01

DOI: 10.48164/2713-301X_2023_12_48

Т.В. Болдырева

Самара

Самарский государственный социально-педагогический университет

tab27@yandex.ru

НОВАЯ ТЕАТРАЛЬНОСТЬ В ЭПОХУ МЕДИАТИЗАЦИИ

Центральной проблемой настоящего исследования, посвященного медиаформатам постдраматических спектаклей, становится вопрос о трансформации театральности как публичной практики, ее переходе в персональную практику индивида на основе механизмов интерактивности, перформативности и иммерсивности. Автор оценивает влияние медиатизации общественной и приватной жизни человека на формирование новой театральности, опирающейся не на со-бытие и не на со-участие, а на со-знание собственного Я.

Ключевые слова: новая театральность, медиатизация, медиаформат, постдраматический театр, сайт-специфик-спектакли, перформативность, иммерсивность, современные театральные практики.

Развитие каналов электронной коммуникации сопровождается в современных условиях появлением феномена медиа, который предполагает комплексное воздействие на органы восприятия человека через текст, изображение и звук одновременно. Процесс трансформации социальной и культурной реальности под влиянием медиатехнологий, наделение их медиалогикой или медиаформой принято называть «медиатизацией» (Дж. Томпсон) [1, р. 241-242]. Влияние медиатизации на социальные коммуникации и общественные институты широко исследуется отечественными учеными: А.А. Моргуновым [2], Т.В. Шмелевой [3], А.А. Ефановым [4] и др. Отдельно, в трудах Н.А. Когут [5], М.Н. Бунаковой [6], А.А. Новиковой [7], И.И. Югай [8], изучаются вопросы, связанные с медиатизацией искусства и «культурных индустрий» [7].

Театр, вплетенный в общественную структуру, также подвергается изменениям, испытывая воздействие социальных практик, связанных с медиапотреблением. Возникают отдельные проекты, «театры», существующие исключительно в медиаформате. Катализатором в этом

процессе стала, безусловно, пандемия 2020 г., вынудившая многие театры или отдельных режиссеров, актеров прибегнуть к переходу в онлайн-режим. На карантине начинает работу «Лаборатория виртуального театра»¹, в рамках которой режиссеры из разных стран в течение двух недель ставили эскизы спектаклей с помощью Zoom. Режиссеры должны были выбрать подходящий для конференции материал и создать с актерами спектакль в ходе онлайн-репетиций (Эскиз Мии Занетти по пьесе Уильяма Сарояна «Эй, кто-нибудь!», эскиз «Ревизор» Жени Беркович и др.). Этот проект не получил продолжения, но есть и проекты, использующие возможности программ для организации видеоконференций до сих пор. В частности, это Виртуальный художественный театр (продюсер Павел Сурков)², в репертуаре которого на данный момент три зом-спектакля: «Сад» (свободная вариация на тему

¹ Лаборатория виртуального театра [Электронный ресурс]. URL: <https://www.youtube.com/channel/UCDhzS73c7rA6bKI2ZEfhZgw> (дата обращения: 20.05.2023).

² Виртуальный художественный театр: офиц. сайт [Электронный ресурс]. URL: <https://vht-official.ru/> (дата обращения: 20.05.2023).

«Вишневого сада»), «Патрик» (по пьесе Павла Суркова), «Дубровский» (история романа А.С. Пушкина).

Кроме того, в популярном приложении «Яндекс.Музыка» содержится пятисерийный подкаст «Театр быта» Никиты Славича и проекты Мобильного художественного театра Михаила Зыгаря. Спектакли проекта «Театр быта» построены как сайт-специфические, задействующие разные локации: супермаркет, зал ресторана быстрого питания, жилье слушателя. Среди форматов Мобильного художественного театра преобладают спектакли-прогулки по улицам Москвы.

Медиасреда, в которой реализованы оба проекта, во многом определяет механику театра, его взаимодействие с аудиторией. Надевая наушники, слушатель следует инструкциям, предписывающим ему перемещаться в пространстве, взаимодействовать с предметами. В некоторых проектах звучащие инструкции и повествование дополняются текстовыми и аудиосообщениями чат-бота в Telegram, push-уведомлениями, картами и маршрутами, рамками дополненной реальности. Получая сообщения и отвечая на них, наводя визуальные маски на физические объекты, слушатель вовлекается в драматургическое движение. При этом, как и в любой инструкции, мы имеем дело лишь со схемой, фреймом. Конкретизация, прорисовка пространства происходит за счет индивидуальных ощущений слушателя. В результате рождается театр со-участия, который опирается на такие коммуникативные эффекты, как перформативность, интерактивность и иммерсивность [9].

Перформативность обеспечивается использованием слов-катализаторов и предметов-катализаторов действия. Действует при этом сам субъект восприятия. Так возникает эффект иммерсивности, в результате которого смысл спектакля генерируется не на сцене, не в тексте, а в сознании зрителя или слушателя. Внешние факторы становятся триггерами для мыслей, реакций зрителей. Театр буквально захватывает

зрительское сознание, задействует все органы чувств, дает импульс для работы воображения и рефлексии. Так театр со-участия превращается в театр, направленный на со-знание собственного Я (совместное знание, рожденное в процессе коммуникации).

Данный процесс можно описать в терминах символического интеракционизма, согласно которому любая социальная практика строится на интеракции с использованием социальных символов. Базовой символической системой при этом выступает язык, но, когда речь идет о театральности, понятно, что к языку присоединяются и другие знаковые системы, образуя синтетический код. Интеракция в театре, как и в любой другой социальной практике, предполагает, что участники коммуникации могут интерпретировать значения предъявляемых на сцене (экране) символов, понимать природу условности. Согласно Дж. Миду, это процесс принятия роли [10], при котором реципиент может поставить себя на место коммуникатора, предположить его намерения, замысел. На основе этого предположения будет построена реакция реципиента, возникнет модель реальности, где со-существуют актеры и зрители, драматург и читатели. В постдраматическом театре и постдраматической пьесе с этой точки зрения могут быть рассмотрены тексты, направленные на поиск идентичности, в том числе социальной или культурной.

Х.-Т. Леман, исследуя явление постдраматического театра, определяет его через противопоставление драматическому [11]. За основной критерий драматического принимается опора на слово, текст пьесы, автора-драматурга. Отсутствие такой основы, как и отсутствие драматического действия – признак постдраматического спектакля.

Соглашаясь с Х.Т. Леманом, можно говорить об освобождении постдраматического театра от слова, от текста пьесы, от автора-драматурга. Но как показала исследовательская практика, утверждать такое по отношению к явле-

ниям, которые принято рассматривать как постдраматические, удастся далеко не всегда. Даже если нет текста пьесы в его классическом понимании, будет создан вербатим по законам драматургии, документы соберут и уложат в композицию, провоцирующую возникновение конфликта и действия на сцене. Или же в сознании зрителя-соучастника спектакля будет создана инструкция для сайт-специфик- и инвайронмент-форматов, а затем написаны скрипты для чат-ботов в спектаклях-играх с использованием медиаформатов.

То есть какой-то текст все равно станет основой постдраматического спектакля. Можно ли в этом случае говорить о постдраматической пьесе? Если да, то каковы ее характеристики? Вопрос пока открытый. Возможно, разговор о природе знака как средства передачи смысла в таких пьесах поможет приблизиться к пониманию. Тем более, уже есть понятие «постдраматург», которое раскрывается, например, в манифесте творческой лаборатории «Практика постдраматурга», возникшей в 2018 г. при театре «Практика»: «драматург современного театра оперирует не словами, а композицией и смыслами, образами и движением, звуками и любыми медиа»¹.

Драматург называется инженером, а его произведения – проектами.

В постдраматическом спектакле средством создания смысла становится не только литературное произведение. Зачастую смысл образуется в результате помещения любого знака, не только словесного, в условную рамку, которая создается авторами спектакля. Этим знаком может стать фактически что угодно.

В том же 2018 г. в рамках фестиваля «Любимовка» кураторы (театроведы и драматурги), среди которых были участники лаборатории «Практика постдраматурга», сформировали специальную

fringe-программу, отбирая некоторые пьесы, присылаемые на конкурс. Само название программы (от англ. фриндж – грань, окраина или, как ее определяют авторы, спорная территория) говорит о том, что в нее попадают «пограничные» тексты, которые должны стать основой «для невозможного театра будущего»². Так кураторы манифестировали поиск принципиально нового языка для принципиально нового театра.

Однако в 2020 г., формируя фестивальную программу, кураторы пришли к парадоксальному резюме: «Мы искали пьесы для фринджа за пределами текста, за лиминальной линией языковой матрицы. Возможно, мы хотели найти пьесы, опровергающие текст как вещественный ориентир бесконечно пишущейся истории мира. Но обнаружили непокорность текста, его безразличие к нашим поискам, его способность возражать и давать достойный отпор всем ожиданиям. Мы столкнулись с витальностью текста, поэтому во фриндж-программе пьесы дают сдачи»³.

Вывод о витальности текста достаточно неожиданный, но его предсказывал еще в 1980-е гг. теоретик медиа Маршалл Маклюэн, говоря о том, что «средство коммуникации есть сообщение» [12, с. 16]. Какие бы новые технологии коммуникации ни изобретались, слово будет лежать в основе любой коммуникации. Слово устроено так, что, с одной стороны, оно есть знак, материальный носитель информации, а с другой стороны, оно же является и сообщением. Это отличает слово как знак от других типов знаков. Любой предмет может стать знаком, но только при условии, что будет задана определенная рамка – чаще всего именно словесная. Слово же наделено значением априори. Да, оно актуализируется в

¹ Манифест лаборатории «Практика постдраматурга» [Электронный ресурс]. URL: <https://lubimovka.ru/postdramaturg/609-post-manifest> (дата обращения: 20.05.2023).

² Fringe-программа Любимовки-2018 [Электронный ресурс]. URL: <https://lubimovka.ru/lyubimovka-god/517-fringe-programma-lyubimovki-2018> (дата обращения: 20.05.2023).

³ Fringe-программа Любимовки-2020 [Электронный ресурс]. URL: <https://lubimovka.ru/lyubimovka-god/777-fringe2020> (дата обращения: 20.05.2023).

заданных условиях, но только в пределах тех значений, которые заложены в нем речевой традицией. Это и делает слово «неубиваемым» в драматургических практиках. В частности, именно при помощи слова задаются условия для других типов знаков.

Пьесы, присылаемые для фриндж-программы Любимовки, демонстрируют широкий спектр разных типов знаков, используемых для создания текста. В рассматриваемых произведениях он понимается широко, как семиотический текст креолизованного типа, когда знаки из разных систем собираются в единое целое, образуя мультимедийную среду.

В визуальной драме о балансе между внешним и внутренним «Я дома» Полины Коротыч под внешним, вероятно, подразумевается двор, видимый за окном, а под внутренним – тот, кто смотрит из этого окна. Пьеса представлена в виде скриншотов постов в Инстаграме, пронумерованных по датам. Все кадры сделаны с одного ракурса в разное время. Персонажи – жители дома, их питомцы, друзья автора. Каждый кадр – мизансцена, трактовка которой дается комментаторами, подписанными на аккаунт автора.

Тотальный документ-исследование коммунального быта «Коммуналка на Петроградской» Романа Осминкина и Анастасии Вепревой – это пьеса в формате блога, собранная в текстовый файл с иллюстрациями. Вместо авторских ремарок – схемы и фотографии; тогда как текстом являются дневниковые записи авторов.

Ольга Казакова в пьесе «Фо Хер» синтезирует литературный текст с компьютерным кодом. Начинается произведение с обратной хронологии истории поиска в Google программ и текстов, созданных либо с нарушением правил кодирования, либо с использованием разных систем кодирования. А заканчивается интеграцией стихотворения в программу на основе языка программирования.

Читая пьесы фриндж-программы Любимовки, невольно задаешься вопросами: «Можно ли говорить о постдраматической пьесе как о типологически новом явлении? Не связано ли оно лишь с манифестами отдельных драматургов и практиков театра?» Вопросы появляются в связи с тем, что возникновение слова «постдраматург» и инициирование постдраматических пьес, стали частью опубликованных идеологических документов. Не является ли феномен «постдраматической пьесы» временным и тенденциозным, призванным совершить эстетическую революцию, перелом в историко-литературном процессе? Такие попытки в мире искусства предпринимаются регулярно. Так от традиционных слов призывали отказываться футуристы, обэриуты (пресловутые «Дыр бул щыл» или «Прекрасное зачеркнутое четверостишие»), от традиционных форм – супрематисты. Это в итоге приводило к обновлению арсенала художественных средств, но никогда не уничтожало самого явления произведения словесного или изобразительного творчества.

Явление постдраматической пьесы интересно, прежде всего, с точки зрения формы, поскольку явная цель «постдраматургов» – изобретение нового языка и новой формы, способных «пробудить» сознание современного зрителя или читателя, избавить его от обыденного взгляда на произведение искусства, заставить его осознанно переживать эстетические впечатления. Но все ли эксперименты в области языка и формы пьесы приводят к эстетическим переживаниям? Вряд ли. Безусловно, перспективным может быть типологический подход к изучению художественных средств, использованных в таких текстах, а также постановка вопроса о художественности и эстетике.

Как известно, форма неотделима от содержания, и новый художественный язык изобретается зачастую ради выражения некоторых новых смыслов. При анализе текстов фриндж-программы

можно увидеть ряд актуальных тем, требующих модернизированного языка:

- отальный разрыв коммуникации в атомарном социуме;
- необходимость выразить и невыразимость травмы;
- обесценивание, обесмысливание слова;
- проблема самоидентификации, поиск границ человека (личности).

Все эти смыслы требуют ревизии средств коммуникации, которую и принимают авторы. Так, в авторском предисловии к пьесе «Инфант» Андрея Жиганова заявляется следующее: «Пьеса не существует, так как составлена не по законам означающего, не по законам таная, разума и так далее. Она пытается затронуть исключительно сферу означаемого, даже скорее сущего, следовательно, и нет возможности, например, мне оценить её с точки зрения художественной, я могу лишь восхищаться пустому пятну в рамках моего восприятия»¹. Это фактически декларация о сознательном уничтожении формы, беспомощной в выражении содержания. И форма эта уничтожается несколькими приемами:

1) бессмысленное деление на действия и сцены, некоторые из которых совершенно пустые;

2) авторская ремарка также бессмысленна, она не стремится сформировать хоть какое-то представление: в тексте есть тайм-коды, указывающие на то, за сколько минут и секунд следует пройти определённый рубеж; есть пустые скобки, пустые реплики, когда герои не произносят никакого текста, иногда на месте реплик появляются ремарки: голос, смех и т. д.;

3) отсутствие сюжета и выраженного текстом конфликта.

В результате разрушения формы перед читателем оказываются потоки сознания двух персонажей – бабушки

и, вероятно, внука (Гриппы и Михаила), которые иногда пересекаются. Причем происходит их пересечение во времени или в пространстве, неясно.

Эти потоки сознания оформлены в диалоги, многие из которых не имеют начала или конца, а иногда их вовсе невозможно квалифицировать как диалоги, поскольку часто ответные реплики персонажей являются механическими («угу», «ага») или не соотносятся с сутью вопроса. Разрыв коммуникации, атомарность и дискретность сознания – результат разрушения формы пьесы, что, конечно, продиктовано разрушением социальных связей и традиционных форм коммуникации в современном обществе.

В этом смысле парадоксально, что диалоги, слова становятся единственным формальным доказательством того, что герои вообще существуют, хоть как-то материально выражены. Создается впечатление, что только благодаря слову человек живет в материальном мире. Это ощущение усиливается, когда герои замолкают или исчезают целые сцены, на которые отведено время чтения.

Словами они пытаются обозначить и определить себя:

«Михаил –... Вот. Я чувствую себя прозрачным. – как будто бы я. Ну не знаю. Как будто бы.

Гриппа – как будто то бы у тебя ниче там нет.

Михаил – ну да. Как будто состою из воздуха. Вот. Мне кажется так не должно быть.

Гриппа – не должно быть»².

И поскольку так быть не должно, герои пытаются заполнить внутреннюю пустоту. Делается это опять же словами. Они говорят о еде, в которой содержатся микроэлементы, аминокислоты, жиры, пальмовое масло – все, что может стать строительным материалом для тела человека. Они говорят о болезнях горла,

¹ Жиганов А. Инфант // Fringe-программа Любимовки-2018. [Электронный ресурс]. URL: <https://lubimovka.ru/lyubimovka-god/517-fringe-programma-lyubimovki-2018> (дата обращения: 20.05.2023).

² Жиганов А. Инфант [Электронный ресурс] // Fringe-программа Любимовки-2018. URL: <https://lubimovka.ru/lyubimovka-god/517-fringe-programma-lyubimovki-2018> (дата обращения: 20.05.2023).

желудка, печени, легких, которые возникают из-за неправильного питания. Так они определяют свою физическую оболочку: мы – то, что мы едим. Таким же образом посредством тщательного подбора словесных обозначений они определяют свой социальный статус, свое окружение, национальность, веру, своих и чужих. При этом социальная и духовная самоидентификация персонажей выстраивается на основе обсуждения медийной повестки (того, о чем говорят в СМИ, рассказывают люди) и на основе пережитого опыта. По сути – это классическая схема самоидентификации через социальные коммуникации. Мы – то, о чем говорят другие люди, о чем пишут в медиа. Диалог здесь нужен для того, чтобы был «другой», посредством которого герои осознают себя.

Современная театральность предполагает большую работу зрителя с определением собственной роли: кто он такой в перманентно обновляющейся культурной коммуникации? Данный процесс хорошо виден в обсуждениях спектаклей как сайт-специфического формата, так и спектаклей, разворачивающихся в пространстве зом-конференции, в рамках читок и представления эскизов, во время создания текстов пьес методом вербатима или краудсорсинга. Это стало почти обязательной составляющей театрального продукта. Зрители-со-участники спектакля в большей сте-

пени обсуждают не то, что они увидели или услышали, а то, что прочувствовали, какие изменения в себе наблюдали, какой опыт пережили. В этом, на мой взгляд, заключается основное отличие театральности эпохи медиатизации. Она направлена на трансформацию роли зрителя. Роль зрителя в классическом театре понятна и определена. Эта роль закрепляется положением в пространстве и дистанцией относительно сцены, поведением зрителя (он сидит в кресле, смотрит, слушает, узнает или не узнает ситуации, эмоции; переживает внутренний отклик на узнавание). В последнем заключается работа зрителя. Его поведение во многом определяется и тем, что он находится в окружении себе подобных и ведет себя сообразно ситуации. Медиаформаты современного театра создают условия для персонифицированного взаимодействия с театральным продуктом. Это диктует иную модель социального поведения зрителя. Он может позволить себе большую свободу в выражении эмоций или наоборот защититься от эмоций, погрузившись в рефлексии. Ничто не мешает ему прервать просмотр, приглушить звук, в случае с сайт-специфическими спектаклями – взаимодействовать с пространством или собственным телом, а при просмотре пьес стать соавтором или интерпретатором, познавая таким образом себя, свою коммуникативную природу

Список литературы

1. Панфилов А.Н. Перемещение объекта культурного наследия: сохранение или 1. Thompson J.B. The Media and Modernity. A Social Theory of the Media. Padstow: John Wiley & Sons, 2013. 322 p.
2. Моргунов А.А. Процессы медиатизации в современной культуре: сущность и последствия // Вестник Тверского государственного университета. Серия «Философия». 2013. Вып. 4. С. 30-38.
3. Шмелева Т.В. Медиатизация как феномен современной культуры и объект исследования // Вестник Новгородского государственного университета имени Ярослава Мудрого. 2015. № 90. С. 145-148.
4. Ефанов А.А. Глубинная медиатизация в неоинформационном обществе (на примере современных медиапрактик): автореф. дис. ... д-ра социол. наук. Москва, 2022. 46 с.

5. Когут Н.А. Кинотрансляции спектаклей Theatre HD как феномен театра в эпоху медиа // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2019. № 4. С. 87-104.
6. Бунакова М.Н. Диджитализация оперного искусства: цифровые практики и виртуальные режимы бытования классической оперы // Вестник культуры и искусств. 2020. № 4 (64). С. 97-105.
7. Новикова А.А. «Культурные индустрии» как часть публичной сферы: трансформация форм соучастия // Художественная культура. 2020. № 1 (32). С. 65-86.
8. Югай И.И. Роль медиа в развитии художественных форм и языка современного искусства // Вестник академии русского балета им. А.Я. Вагановой. 2021. № 2 (73). С. 196-206.
9. Болдырева Т.В. Медиаформаты постдраматического театра // Семиотические исследования. 2021. Т. 1, № 3. С. 33-38.
10. Мид Дж.Г. От жеста к символу / пер. с англ. А. Гараджи // Американская социологическая мысль. Москва: Изд-во МГУ, 1994. С. 215-224.
11. Леман Х.-Т. Постдраматический театр / пер. с нем. Н. Исаевой. Москва: А+А, 2013. 312 с.
12. Маклюэн М.Г. Понимание Медиа: внешние расширения человека / пер. с англ. В.Г. Николаева. Москва; КАНОН-пресс-Ц; Жуковский: Кучково поле, 2003. 464 с.

Сведения об авторе:

Болдырева Татьяна Владимировна, кандидат филологических наук, доцент кафедры литературы, журналистики и методики обучения Самарского государственного социально-педагогического университета

ул. М. Горького, 65/67, Самара, 443099
tab27@yandex.ru

Дата поступления статьи: 29.05.2023

Одобрено: 26.06.2023

Дата публикации: 30.06.2023

Для цитирования:

Болдырева Т.В. Новая театральность в эпоху медиатизации // Сфера культуры. 2023. № 2 (12). С. 48-56. DOI:10.48164/2713-301X_2023_12_48

УДК 792.01

DOI: 10.48164/2713-301X_2023_12_48

T.V. Boldyreva

Samara

Samara State Social and Pedagogical University
tab27@yandex.ru

NEW THEATRICALS IN THE MEDIATIZATION ERA

The central problem of this study, devoted to the media formats of post-drama performances, is the issue of theatricals transformation as a public practice, its transition to a personal practice of an individual based on the mechanisms of interactivity, performativity and immersion. The author evaluates the influence of the mediatization of the

public and private life of a person on the formation of new theatricals, based not on co-being and co-participation, but on co-awareness of one's *Self*.

Keywords: new theatricals, mediatization, media format, post-drama theatre, site-specific performances, performativity, immersion, modern theatrical practices.

References

1. Thompson, J.B. (2013) *The Media and Modernity. A Social Theory of the Media*. Padstow: John Wiley & Sons. (In English).
2. Morgunov, A.A. (2013) *Processy` mediatizacii v sovremennoj kul`ture: sushhnost` i posledstviya* [Mediatization Processes in Modern Culture: Essence and Consequences]. *Vestnik Tverskogo gosudarstvennogo universiteta. Seriya "Filosofiya"* [Bulletin of Tver State University. "Philosophy" Series], Issue 4, 30-38. (In Russian).
3. Shmeleva, T.V. (2015) *Mediatizaciya kak fenomen sovremennoj kul`tury` i ob`ekt issledovaniya* [Mediatization as a Phenomenon of Modern Culture and an Object of Research]. *Vestnik Novgorodskogo gosudarstvennogo universiteta imeni Yaroslava Mudrogo* [Bulletin of Yaroslav the Wise Novgorod State University], No. 90, 145-148. (In Russian).
4. Efanov, A.A. (2022) *Glubinnaya mediatizaciya v neoinformacionnom obshchestve (na primere sovremenny`x mediapraktik): avtoreferat dissertacii ... doktora sociologicheskix nauk*. [Deep Mediatization in a Non-Information Society (Exemplified by Modern Media Practices: abstract of doctoral thesis in in social sciences). Moscow. (In Russian).
5. Kogut, N.A. (2019) *Kinotranslyacii spektaklej Theatre HD kak fenomen teatra v e`poxu media* [Film Broadcasts of Theater HD Performances as a Phenomenon of Theater in the Media Era]. *Teatr. Zhivopis`. Kino. Muzy`ka* [Theatre. Painting. Cinema. Music], No. 4, 87-104. (In Russian).
6. Bunakova, M.N. (2020) *Didzhitalizaciya opernogo iskusstva: cifrovye praktiki i virtual`ny`e rezhimy` by`tovaniya klassicheskoy opery`* [Digitalization of Opera Art: Digital Practices and Virtual Modes of the Existence of Classical Opera]. *Vestnik kul`tury` i iskusstv* [Bulletin of Culture and Arts], No. 4 (64), 97-105. (In Russian).
7. Novikova, A.A. (2020) *"Kul`turny`e industrii" kak chast` publichnoj sfery` : transformaciya form souchastiya* ["Cultural industries" as Part of the Public Sphere: Transformation of Forms of Complicity]. *Xudozhestvennaya kul`tura* [Art Culture], No. 1 (32), 65-86. (In Russian).

8. Yugaj, I.I. (2021) Rol` media v razvitii xudozhestvenny`x form i yazy`ka sovremennogo iskusstva [The Role of Media in the Development of Art Forms and the Language of Contemporary Art]. *Vestnik akademii russkogo baleta imeni A.Ya. Vaganovoj* [Bulletin of Vaganova Ballet Acedemy], No. 2 (73), 196-206. (In Russian).
9. Boldy`reva, T.V. (2021) Mediaformaty` postdramaticheskogo teatra [Post-Drama Theatre Media Formats]. *Semioticheskie issledovaniya* [Semiotic studies], Vol. 1, No. 3, 33-38. (In Russian).
10. Mead, G. (1994) Ot zhesta k simvolu [From Gesture to Symbol]. Transl. from Eng. by A. Garadzha. *Amerikanskaya sociologicheskaya my`sl`* [American Sociological Thought]. Moscow: Moscow State University Publishing House, 215-224. (In Russian).
11. Lehmann, H-Th. (2013) *Postdramaticheskij teatr* [Postdramatischeskes Theater]. Transl. from German by N. Isaeva. Moscow: A+A. (In Russian).
12. McLuhan, M. (2003) *Ponimanie Media: vneshnie rasshireniya cheloveka* [Understanding Media: The Extensions of Man]. Transl. from Eng. by V.G. Nikolaev. Moscow; KANON-Press-Tz; Zhukovskiy: Kuchkovo Pole. (In Russian).

About the author:

Tatyana V. Boldyreva, Ph.D. in Philology, Associate Professor at the Department of Literature, Journalism and Teaching Methods of Samara State University of Social Sciences and Education

65/67 Maxim Gorky Str., Samara, 443099
tab27@yandex.ru