



НАУЧНАЯ СТАТЬЯ
УДК 82

DOI: 10.18287/2782-2966-2021-1-4-52-57

Дата: поступления статьи: 21.10.2021
после рецензирования: 13.12.2021
принятия статьи: 21.12.2021

М.И. Сизова

Российский государственный институт
сценических искусств,
г. Санкт-Петербург, Российская Федерация
E-mail: sizmariyaiv@gmail.com
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6630-0730>

Цифровая драматургия первой четверти XXI века. Опыт перформативной проекции нового времени в театре

Аннотация: данная статья посвящена новым формам организации драматургического и сценического текста, связанным с диджимодернистской культурой. В ней дается краткий экскурс в историю и теорию диджимодернизма в Америке. И рассматриваются современные русскоязычные примеры адаптированного под нашу реальность цифрового сценического текста. В качестве героя истории исследуется опыт режиссера Дмитрия Волкострелова и его многочисленные театральные практики.

В тексте статьи пошагово исследуется проблема адаптации драматического жанра к цифровой реальности интернета и анализируется сама возможность такой адаптации. Задаётся ключевой вопрос: «Чем становится виртуальная реальность в театральной среде сегодня? Фоном или содержанием истории, поводом для разработки новых режиссерских матриц театра».

Через ретроспективу режиссёрских работ Дмитрия Волкострелова выстраивается гипотеза о возможном влиянии виртуального пространства на тексты пьес Павла Пряжко (главного драматурга в жизни этого режиссёра) и язык мизансценирования Волкострелова.

Ключевые слова: цифровая драматургия; диджимодерн; текст; пьеса; театр «Post»; Пряжко; Волкострелов.

Цитирование: Сизова М.И. Цифровая драматургия первой четверти XXI века. Опыт перформативной проекции нового времени в театре // Семиотические исследования. Semiotic studies. 2021. Т. 1, № 4. С. 52–57. DOI: <http://doi.org/10.18287/2782-2966-2021-1-4-52-57>.

Информация о конфликте интересов: автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

© Сизова М.И., 2021 – кандидат искусствоведения, доцент, Российский государственный институт сценических искусств, 191028, Российская Федерация, г. Санкт-Петербург, ул. Моховая, 34.

SCIENTIFIC ARTICLE

M.I. Sizova

Russian State Institute of Performing Arts,
St. Petersburg, Russian Federation
E-mail: sizmariyaiv@gmail.com
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6630-0730>

Digital drama of the first quarter of the XXI century. Experience of performative projection of modern times

Abstract: this article is devoted to new forms of organization of dramatic and stage text associated with the digimodern culture. It provides a brief excursion into the history and theory of digimodernism in America. Moreover, there have been considered modern Russian-language examples of digital stage text adapted to our reality. The experience of the director Dmitry Volkostrelov and his numerous theatrical practices are analyzed as a hero / protagonist of the story. As the hero of the story, the experience of director Dmitry Volkostrelov and his numerous theatrical practices are explored.

The text of the article explores step by step the problem of adapting the dramatic genre to the digital reality of the Internet and analyzes the very possibility of such adaptation. The key question is asked: “What is virtual reality becoming in the theatrical environment today? The background or content of the story, the reason for the development of new theater director’s matrices.

Through the retrospective of Dmitry Volkostrelov’s directorial work, a hypothesis is built about the pos-

sible influence of the surrounding space on the texts of the play by Pavel Pryazhko (drama in the life of this principal director) and the language of Volkostrel'ov's mise-en-scene.

Key words: digital modernism; digital drama; text; play; Post theater; Pryazhko; Volkostrel'ov.

Citation: Sizova, M.I. (2021), Digital drama of the first quarter of the XXI century. Experience of performative projection of modern times, *Semioticheskie issledovanija. Semiotic studies*, vol. 1, no. 4, pp. 52–57, DOI: <http://doi.org/10.18287/2782-2966-2021-1-4-52-57>.

Information about conflict of interests: the author declares no conflict of interests.

© Sizova M.I., 2021 – Ph.D., in Art Studies, Associate Professor, Department of Russian Theatre, Faculty of the Mastery of Stage Productions, Russian State Institute of Performing Arts, building 34, Mokhovaya St., St. Petersburg, 191028, Russian Federation.

Введение

Последнее десятилетие XXI века в драматургии во многом было определено колоссальным приростом пьес, работающих с материей цифрового мира: драматургическими текстами, пытающимися конструировать ситуации и конфликты цифровых антиутопий; пьесами-чагами; пьесами, прошитыми системой тегов; пьесами-играми и многим другим. Во многом прирост необычного контента в драматургии был инициирован fringe-программой фестиваля современной драматургии «Любимовка», изначально ориентированной на спектр экспериментальных текстов.

Постановка задач и методология исследования

Отборщики конкурса «Любимовка» Гульнара Гарипова, Андрей Жиганов, Микита Ильинчик, Полина Пхор, Ксения Савельева и Женя Сташков в интервью журналу «Театр» так сформулировали задачи экспериментальной программы 2020 года:

«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» (Fringe-программа Любимовки-2020).

И если внимательно всмотреться в тексты, то за прошедший год задачи отборщиков не сильно изменились, а количество драманетипичных текстов по аналогии с нейронетипичными людьми возросло в разы. Этому способствует узкий круг предпосылок и проблем: условия новой цифровой реальности, в которой мы все оказались благодаря пандемии. И автономное формирование, уже не первый год, нового цифрового письма, о котором в дальнейшем пойдет речь. Если попытаться найти теоретическое обоснование этого процесса, то вряд ли можно использовать традиционные источники (Барбой 1988), (Бентли 2004), (Лавлинский 2011). Но абсолютно точно придется обратиться практически к единственному источнику на русском языке, посвященному исследованию цифро-

вого письма, – книге Алана Кирби «Образы современности в XXI веке: диджимодернизм» (Kirby 2009). Интересна и его работа «Смерть постмодернизма» (Kirby 2006).

Ход исследования

В названной выше книге выдвинутая в 2009 году автором концепция диджимодернизма стала своего рода развитием мысли Кирби о «смерти постмодерна», провозглашённой им в одноимённой статье. В этой статье видны предпосылки к концепции диджимодерна, которые автор усматривает в кардинальных исторических, социальных, наконец, технологических переменах: «Но где-то в конце 90-х – начале 00-х развитие новых технологий сильно и необратимо реструктурировало природу автора, читателя, текста и отношений между ними» (Kirby 2009).

В этой мысли мы видим два важных для концепции Кирби момента отношения автора и реципиента, на которых, как на двух пересекающихся осях, и держится концепция диджимодерна (сокращённое от «digital modernism»), то есть кардинального переворота не только в технологическом, но и культурном пластах. Кирби утверждает, что процесс оцифровывания формирует культуру, влияет на нее. Цифровые технологии и законы цифрового мира становятся определяющими в создании того, что Кирби называет «диджимодернистский текст» (Kirby 2009).

Диджимодернистский текст, равно как и постмодернистский, утверждает, что все есть текст, однако виртуальная реальность не то же, что симулякры. Она не заменяет реальность, не скрывает её за бесконечной игрой в пародии и эклектику, но сосуществует с ней, дополняет, тесно вплетается в сетевую паутину. Современную культуру Кирби рассматривал как культуру аутизма, более чем личностное определение, где каждый человек отделен от другого системой личных тегов и цитат, за которыми прячется одиночество в социальной сети.

Кирби говорит о том, что диджимодернистский текст приходит на смену постмодернистскому и отличается от первого теми структурами, которые возникают между автором и потребителем. Кирби уходит от понятия «читатель» или «зритель»,

поскольку эти слова не имеют смысла. Он рассматривает произведения искусства и культуры внутри капиталистического контекста, где потребитель и автор – это новый вид связей, который Кирби пытается охарактеризовать. Анализируя «Смерть автора» Барта (Барт 1994), Кирби утверждает, что истинная «смерть» случилась только в диджимодерне и не была возможна в постмодерне, как бы ни лукавили Эко, Барт и другие философы. Кирби делится собственными мыслями о роли автора в постмодернистском произведении, который «не до конца умер». И лишь благодаря цифровой платформе сегодня был убит до конца. Доказательством служат многочисленные примеры Википедии, телеграмм-каналов, блогов и много другого контента, лишённого буквального авторства. Более того, непосредственное влияние «потребителя».

Кирби пишет, что контент изменяет сам контент (потребитель), определяющий содержание статьи, финал шоу или видеоигры. Диджимодернистский текст Кирби описывает в следующих качествах:

- у «текста» есть начало, заданное его автором, но может не быть конца.

Поскольку он предполагает многоразовое вмешательство многочисленных «потребителей», текст находится в развитии, постоянно меняется, дополняется;

- эфемерность «текста». Он важен только здесь и сейчас. Он не состоялся и не может состояться в будущем, а существует только в момент вмешательства «потребителя», и дальше – видоизменяется;

- анонимное авторство, множественное авторство;

- текст живёт на «электронном двигателе» цифровых технологий;

- из этого всего – стихийность «текста». Структура его разомкнута (Kirby 2006).

Из чего автор исследования выводит саму категорию такого рода текста: «*digis*»-пальцы, бесконечно набирающие «текст» на клавиатуре. И как замечает сам Кирби, этим физическим движением расширяются границы хронотопа текста до «бесконечного нарратива», свойственного произведениям современной культуры, которые предполагают продолжение и располагают мнимым финалом, как, например, вселенные «DC» или «Marvel».

Кирби описывает чаты, статьи Википедии, блоги как часть диджимодернистского текста, у которого множество авторов, и авторы одновременно являются потребителями создаваемого контента. В своей теории Кирби пытается описать новое состояние общества, растворённого в новой культурной среде «бытового интернета».

Драматургия второго десятилетия XXI века активно работает с этой моделью расширения и предлагает многочисленные варианты «незаконченных текстов». «*Logem Ipsum*» Екатерины Августеняк –

классический текст-«рыба» (условный, зачастую бессмысленный текст-заполнитель, вставляемый в макет страницы). «Подвиг» Ольги Потаповой и многие другие. Интересно, что благодаря жесткому каркасу драматургия не может позволить до конца разомкнуть пьесу или текст для исполнения и заставляет режиссеров, сохраняя текстовую матрицу, самостоятельно заполнять цифровые и смысловые пустоты пьесы. Одной из таких удачных практик режиссерского и драматургического сотворчества стали опыты работы Дмитрия Волкострелова – режиссера и художника, неразрывно связанного со структурой современной реальности. Тематически это долгий и невероятно продуктивный творческий диалог с минималистом белорусской драматургии Павлом Пряжко, вылившийся не в одну пьесу, а в целый ряд чрезвычайно важных для нового театра постановок. Эксперименты с дневниками и записями современного американского композитора Николаса Кейджа. Совместный с Семеном Александровским опыт создания, пожалуй, первого в театральной практике XXI века спектакля-перформанса в музейном пространстве галереи «Эрарты» по текстам Марка Равенхилла.

Структурно – реабилитация литературных памятников прежних эпох (Возрождения, Древней Руси) в паратеатральном пространстве, то есть в пространстве воссозданной режиссером реальности с иными правилами игры между зрительным залом и сценой, актером и ролью, наконец, словом как таковым и семиотическим знаком.

Будучи внимательным читателем, Дмитрий Волкострелов задолго до выхода на русском языке книги Леманна «Постдраматический театр» (Lehman 2013) и многочисленных разговоров о перформативности (Липовецкий 2008), (Липовецкий, Боймерс 2012), (Samuels 2008), (Дугин 2009), (Джеймисон 2019) вычитал/разглядел зазор между пьесами Петрушевской/Коляды/Розова и драматургическими историями Вырыпаева/Пряжко. По мнению режиссера, загадка крылась в иной природе организации текста. И, развивая мысль, инакость построения крылась не в конфликте как способе организации сюжетного противоречия, а в удельном весе ремарки. Ремарка из прикладного номинатива (обозначающего, называющего элемента) превращалась в перформативный текст, равнозначный событию и создающий второй план диалогу.

Через ремарку драматургу Пряжко удавалось и до сих пор удается выстраивать крупный план в пьесе. Выхватывать из реальности зазор между тем, что люди говорят и как они себя при этом пластически ведут. Совпадают ли их жесты со словами и что это значит и значит ли? То есть ремарка, по мнению теоретика и практика литературоведения Натана Тмарченко, номинативная по своей природе в драме начала обладать перформативным

действенным смыслом, буквально выхваченным из эпического рода литературы. Ремарка заговорила с нами на разные лады. И в задачи режиссера стала входить новая обязанность – сделать этот разговор репрезентативным на уровне языка театра.

Первый опыт подобной репрезентации был явлен Дмитрием Волкостреловым в одной из самых ранних его постановок – в «Июле» по пьесе Ивана Вырыпаева. Не уходя в дебри сюжета и фабулы, стоит напомнить читателю, что в пьесе на протяжении всего действия орудовал безжалостный маньяк Ганнибал, буквально поедая своих жертв. А автор-повествователь, если бы мы имели дело с романной структурой, в нашем же случае – комментатор, явленный в подзаголовочно-ремарочном комплексе, на фоне всего этого ужаса описывает красоты июля и жизни как таковой при всей ее тленности и скоротечности. Он (условно означенный нами автор-повествователь, или говорящая ремарка, кому как больше нравится) вступает в немногословный диалог с нами – читателями и с убийцей, словно откомментированным кем-то свыше. К примеру: прежде чем происходит убийство, действие в пьесе перемежает ремарка, звучащая так: «не очень долгая пауза прервала диалог» и т.д. То есть ремарка в довесок к смысловой дистанции, безусловно, выстраивает ритм пьесы Вырыпаева, написанной верлибром. И дарит читателям и слушателям драгоценную иронию, острающую нас от физиологичной подробности действия. Для воплощения второго героя – ремарки на сцене – Дмитрий Волкострелов использует проекцию, в которой транслирует зрителю закадровый текст и, более того, интонационно оттеняет его размером и типом кегля. Полотно экрана оживает и начинает говорить и действовать на равных, без всяких технических заминок и неточностей. А мы – зрители – начинаем слушать и слышать текст: произнесенный исполнительницей главной роли актрисой Аленой Старостиной и означенный на экране. То есть режиссер с помощью проекции и семиотического несоответствия пола героя и исполнителя остраняет нас дважды не забавы ради, а для воплощения действия скрытого внутри текста на уровне перформативной роли ремарки.

Явленный в «Июле» диалог между словом и зрителем Волкострелов повторит не раз в «Лекции о ничто» Кейджа, где ограничивает число участников до шести человек. Он помещает исполнителя (Алену Старостину) в светящийся куб с микрофоном, а само действие погружает в полную темноту. И здесь очень важным оказывается эксперимент со зрительской сенсорикой: переакцентировка с визуального восприятия на аудиальное. Оказывается, что в постановке Волкострелова теоретический текст композитора Кейджа фактически исполнен как соната, только при помощи слов в полной темноте. Со-бытийный эксперимент театра и зри-

теля продолжается в «Хорошо темперированных грамотах». В спектакле за основу текста берутся отрывки новгородских грамот, датированных XI–XVI веками, а зрители и исполнители определяют свое место самостоятельно. Буквально при входе на спектакль, проходящий в казематах Аннакирхе, нужно выбрать, на чьей стороне будешь присутствовать: зрителя или исполнителя. Зал церковного помещения, не отреставрированный до конца, своей кирпичной прямоотой вовсе не напоминает театральное пространство. Он сер и холоден. А белый экран проектора словно делит его пополам: с одной стороны сидят зрители в наушниках, с другой – исполнители текста в аналогичных наушниках. Первый акт – чтение по номерам записей берестяных грамот на русском, второй акт – на древнерусском с возможным переводом и третий – сведение текста и звука в единую мелодию зрительских голосов, раздающихся из колонок. Трехчастная композиция чтения древнего текста напоминает эмоциональные качели, приближающие и отдаляющие нас от времени почти утерянной цивилизации, сохраненной лишь на обломках немногочисленных берестяных грамот.

Волкострелов как искусный минималист только усиливает это ощущение, убирая из действия спектакля все лишнее: оставляя зрителя и текст наедине друг с другом. При этом благодаря композиционным рефренам дарит четкое ощущение утраченной эпохи, подлинной древнерусской тоски, о которой поет в своих песнях Гребенщиков и которую чувствуем применительно к своему времени мы – дети XXI века. Лирика и физика пространства одновременно. Светлая грусть минималистичного мира не прервется, а будет продолжена с помощью других приемов в следующей, крайней работе Волкострелова – пьесе «Сосед» Павла Пряжко.

Для новой постановки команда театра «Post» выбирает пространство лофта «Сдвиг», адаптированное под экспериментальные и паратеатральные работы художников и режиссеров. Драматургическим материалом послужит последняя пьеса хорошо известного белорусского драматурга Павла Пряжко «Сосед», которая структурно представляет собой монолог двух соседей по дачному хозяйству, случайно встретившихся у забора. Молодой – Паша (Иван Николаев) и зрелый – дядя Коля (Игорь Николаев), год назад вышедший на пенсию. Соседи «разговаривают, только разговаривают, а между тем...» В этом анекдотичном парафразе другой знаменитой русской пьесы скрыт странный подтекст и ирония по отношению к «Соседу», поскольку эти удивительно живые во всей физической полноте этого слова люди ведут, на первый взгляд, достаточно скучную беседу о природе, погоде, детях и т.п. Говорит в основном дядя Коля. Паша, 37-летний протагонист автора пьесы

и многих сидящих в зрительном зале людей, вздыхает, соглашается, пытается поскорее свернуть диалог. Дядя Коля же не сдается. Он обаятельно нелепо шутит, стесняется собственного незнания технологических вопросов и страстно рассказывает о зоновских ножах заточках, доставшихся ему от тестя. Дядя Коля – солнце пьесы, центр земного притяжения и редкий осколок вымирающей культуры «соседства» с долгими разговорами через забор ни о чем и о главном. Фактически, дядя Коля – артефакт нового времени сетевого общения, такой же редкий и уникальный, как наличники на еще не выжженных деревянных домах. А вся история – пятидесятиминутный спич, звучащий ради финального аккорда. Скромный, ироничный, мягкий Паша просит жену дяди Коли – тётю Люду – сделать музыку потише (не так громко слушать шансон). А дядя Коля признается, что ему страшно нелепо за выпады супруги, да и вообще, любит он ее. Не прямо говорит, косвенно, как все у Пряжко.

Н. И я Паша запомнил что одну минутку, они как раз пришли когда Брянцев звучал. А это Паша ее любимый исполнитель. Радио рокс она обычно.

П. Ну я знаю. Дядь Коля ну

Н. Поговорю я Паша не волнуйся.

П. Ну хорошо. Все! Пошел носить щиты.

Н. Ну хорошо. Спасибо Паша!

П. Да не за что дядь Коля!

(Павел махнул рукой на прощание.)

(Николай махнул в ответ.)

Н. Давай Паша.

(Павел уходит по своему участку к дому.)

(Николай поднял кастрюлю пошел к своему дому.)

(Ушли.)

Звучит фрагмент сюиты для виолончели # 1 Соль-мажор Cello suite 1 G-dur, J.S.Bach (Пряжко 2018).

То есть в абсолютно белом стерильном пространстве комнаты на двух деревянных кубах среди свободной рассадки зрителей разговаривают два актера. Они не видят нас, будто бы мы и есть изгородь дачи. Носят из соседней комнаты обычные предметы, которые в белом кубе также становятся артефактами 80–90-х – кассетный магнитофон, машинка для бритвы, алюминиевая кастрюля с обгоревшими краями и так далее. Переживают по мелочам или, как в финале выясняется, по-крупному. Живут и чувствуют здесь и сейчас в реальном времени замороженного пространства. Словно мы попали в какой-то футуристический фильм и, как знатные вуайеристы, подглядываем за пиксельными героями, думая, что они подлинные. Нам, зрителям, соучастникам, бьют по глазам светом софитов, не дают выйти во время действия (мы же и есть часть действия) и, естественно, почувствовать привычное разделение на сцену и зал. Но помогают увидеть, услышать потрясающую тоску по

уходящему миру. Равнозначную «Экспонатам» Вячеслава Дурненкова в постановке Марата Гацалова (сценографический принцип белого куба здесь переключается, но только внешне, не тематически) и его же «Mutter» с «заархивированными березками и тоской по роде» на фоне дома престарелых. Тоской по тому, что мы еще не потеряли, но постепенно начинаем забывать, по тем грязям и трясинам и сопряженным с ними переживаниям детства от живой неоцифрованной природы, прямого, несетевого общения, сильной, не проинтерпретированной психотерапевтами эмоции. Словом, по цивилизации человеческого соседства, конечность которой мы неизбежно осознаем. И в этом незамысловатом, казалось бы, приеме и драматурга, и команды спектакля столько любви, скрытой иронии над жанром, над собой модным, стильным, молодежным, что хочется улыбнуться и зафиксировать момент текстом. Расплываться в неге сюиты для виолончели # 1 Соль-мажор Cello suite 1 G-dur Баха, что звучит в полной темноте в финале.

Выводы. Своим спектаклем Дмитрий Волкострелов словно помещает пьесу под стекло лупы, максимально приближает её и дарит зрителям новый объект современной театральной культуры – пьесу как арт-объект сегодняшнего дня. Фактически в спектакле происходит перекодировка достаточно бытового текста Павла Пряжко и постепенное исследование его как части цифровой культуры, которой, безусловно, становится пьеса.

Библиографический список

Барбой Ю.М. Структура действия и современный спектакль. Ленинград: ЛГИТМиК, 1988. 201 с.

Барт Р. Смерть автора // Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. Москва, 1994. С. 384–391.

Бентли Э. Жизнь драмы / Пер. с англ. В. Воронина. Москва: Искусство, 2004. 368 с.

Джеймисон Ф. Постмодернизм, или Культурная логика позднего капитализма / Пер. с англ. Д. Кралечкина, под ред. А. Олейникова. Москва: Издательство Института Гайдара, 2019. 808 с.

Дугин А.С. Постфилософия. Три парадигмы в истории мысли. Москва: Европейское движение, 2009. 744 с.

Лавлинский С.П. Поэтика русской драматургии рубежа XX–XXI веков: Сборник научных статей. Выпуск 1-2. Кемерово: КемГУ, 2011. 538 с.

Липовецкий Ж. Эра пустоты. Эссе о современном индивидуализме / Пер. с фр. В. Кузнецовой. Санкт-Петербург: Владимир Даль, 2001. 331 с.

Липовецкий М., Боймерс Б. Перфомансы насилия: Литературные и театральные эксперименты «новой драмы». Москва: Новое литературное обозрение, 2012. 376 с.

Липовецкий М.Н. Паралогии: Трансформации (пост) модернистского дискурса в русской культу-

ре 1920-2000-х годов. Москва: Новое литературное обозрение, 2008. 848 с.

Пряжко П. Сосед. URL: http://dramacenter.org/upload/information_system_25/2/1/5/item_215/information_items_property_696.pdf (дата обращения: 10.10.2021).

Altermodern. Tate Triennial (2009) / N. Bourriaud (ed.). Tate Publishing, London, England.

Fringe-программа Любимовки-2020: История // Фестиваль молодой драматургии Любимовка. URL: <https://lubimovka.ru/> (дата обращения: 10.10.2021).

Kirby, A. (2009), *Digimodernism: How New Technologies Dismantle the Postmodern and Reconfigure Our Culture: How New Technologies. Dismantle the Postmodern and Reconfigure Our Culture*, Continuum Publishing Corporation, New York.

Kirby, A. (2006), The Death of Postmodernism And Beyond, *Philosophy now*, [Online], available at: URL: https://philosophynow.org/issues/58/The_Death_of_Postmodernism_And_Beyond (Accessed 03 October 2021).

Lehman, G.-T. (2013), *Post-dramatic theater* / Per. Natalia Isaeva, ABCdesign, Moscow, Russia.

Samuels, R. (2008), *Auto-Modernity After Post-modernism: Autonomy and Automation in Culture, Technology, and Education. Digital Youth, Innovation, and the Unexpected*, ed. T. McPherson, MA: MIT Press, Cambridge.

References

Barbov, Y. (1988), *The structure of action and modern performance*, LGITMiK, Leningrad, Russia.

Bart, R. (1994), Death of the author, *Selected works: Semiotics. Poetics*, Moscow, pp. 384–391.

Bentley, E. (2004), *Life of Drama*, Per. from English V. Voronin, Art, Moscow, Russia.

Jameson, F. (2019), *Postmodernism, or the Cultural Logic of the Late capitalism*, Per. from English D. Krалеchkin, ed. A. Oleinikova, Gaidar Institute Publishing House, Moscow, Russia.

Dugin, A.S. (2009), *Postphilosophy. Three paradigms in the History of thought*, European Movement, Moscow, Russia.

Lavlinsky, S.P. (2011), *Poetics of Russian drama at the turn of XX-XXI centuries: Collection of scientific articles. Issue 1-2*, KemsSU, Kemerovo, Russia.

Lehman, G.-T. (2013), *Post-dramatic theater*, Per. Natalia Isaeva, ABCdesign, Moscow, Russia.

Lipovetsky, J. (2001), *The Era of Emptiness. Essay on Contemporary Individualism*, Per. with fr. V. Kuznetsova, Vladimir Dal, St. Petersburg, Russia.

Lipovetsky, M. (2012), *Boymers, B. Violence Performances: Literary and theatrical experiments of the "new drama"*, New literary review, Moscow, Russia.

Lipovetsky, M. (2008), *Paralogy: Transformations of the (post) modernist discourse in Russian culture of the 1920s–2000s*, New literary review, Moscow, Russia.

Pryazhko, P. (2018), *Neighbor*, [Online], available at: http://dramacenter.org/upload/information_system_25/2/1/5/item_215/information_items_property_696.pdf (Accessed 10 October 2021).

Altermodern. Tate Triennial (2009) / N. Bourriaud (ed.). Tate Publishing, London, England.

Fringe-Lyubimovka program-2020: History, *Lyubimovka Young Drama Festival*, [Online], available at: <https://lubimovka.ru/> (Accessed 10 October 2021).

Kirby, A. (2009), *Digimodernism: How New Technologies Dismantle the Postmodern and Reconfigure Our Culture: How New Technologies. Dismantle the Postmodern and Reconfigure Our Culture*, Continuum Publishing Corporation, New York.

Kirby, A. (2006), The Death of Postmodernism And Beyond, *Philosophy now*, [Online], available at: URL: https://philosophynow.org/issues/58/The_Death_of_Postmodernism_And_Beyond (Accessed 03 October 2021).

Samuels, R. (2008), *Auto-Modernity After Post-modernism: Autonomy and Automation in Culture, Technology, and Education. Digital Youth, Innovation, and the Unexpected*, ed. T. McPherson, MA: MIT Press, Cambridge.

Submitted: 21.10.2021

Revised: 13.12.2021

Accepted: 21.12.2021