

С. С. Соколов

<https://orcid.org/0000-0002-2151-2684>

Е. А. Каминская

<https://orcid.org/0000-0003-0529-0601>**Театр русского авангарда в динамике художественного времени**

Для цитирования: Соколов С. С., Каминская Е. А. Театр русского авангарда в динамике художественного времени // Ярославский педагогический вестник. 2020. № 4 (115). С. 156-162.

DOI 10.20323/1813-145X-2020-4-115-156-162

В статье с позиции диахронического подхода рассматривается явление русского театрального авангарда начала XX в. в общем контексте развития театрального искусства. Динамичные трансформации культуры этого времени порождают острое чувство неудовлетворенности деятелей искусства традиционными художественными формами. В поисках новых стилистик парадоксальным образом сочетаются авангардные эксперименты и обращение к архаическим корням художественных действ. Парадоксальность театрального авангарда заключается в неустраиваемом противоречии между стремлением творцов создать эксклюзивно новые, небывалые театральные формы и неизбежным объективным встраиванием их в общую логику развития выразительного языка театра и его поэтики. Поэтому вполне закономерно сопоставление видения этого феномена как обособленного, уникального явления и его понимания в качестве закономерного звена художественно-исторического процесса.

Это не лишает уникальности сценические поиски театрального авангарда начала XX в. В экспериментах того времени находят яркое воплощение попытки синтеза разных видов искусства по принципу причудливого коллажа, воскрешения в кардинально преобразованном виде архаичных форм. Стилистический и текстологический анализ показывает внутреннюю связь театральных явлений со стилистикой балаганов, представлений, эстетикой лубочных картинок, перформативностью юродства, действенной структурой ритуалов. Трансформации подвергаются драматургия и само театральное пространство. Даже когда пафос авангарда в целом иссякает, последующее развитие искусства театра показывает, что найденное в авангардных экспериментах не стало только ушедшим в историю эпизодом, а закономерно предопределило типологические черты проекций театрального авангарда начала XX в. в пространство современной театральной культуры. Это, в частности, отчетливо проявляется в формах постдраматического и иммерсивного театра, в перформативных театральных практиках.

Ключевые слова: театральный авангард, новаторство, культурная преемственность, эксклюзивность, язык театра, архаичные зрелищные формы, балаган, постдраматический театр.

S. S. Sokovikov, E. A. Kaminskaya**Russian avant-garde theater in the dynamics of art time**

The article considers the phenomenon of Russian theatrical avant-garde of the early twentieth century in the general context of the development of theatrical art from the perspective of the diachronic approach. Dynamic transformations of the culture of this time give rise to a keen sense of dissatisfaction of artists with traditional art forms. In a search for new styles, the avant-garde experiments and the appeal to the archaic roots of artistic actions are paradoxically combined. The paradox of the theatrical avant-garde lies in the fatal contradiction between the desire of the creators to create exclusively new, unprecedented theatrical forms and the inevitable objective integration of them into the general logic of the development of the expressive language of the theater and its poetics. Therefore, it is quite natural to compare the vision of this phenomenon as a separate, unique phenomenon and its understanding as a regular link in the artistic and historical process.

This does not remove the unique originality of the stage searches of the theatrical avant-garde of the early twentieth century. The experiments of that time are strikingly embodied in an attempt to synthesize different types of art on the principle of a bizarre collage, the resurrection in a radically transformed form of archaic forms. The stylistic and textological analysis shows the internal connection of theatrical phenomena with the stylistics of farce shows, the aesthetics of popular prints, the performativity of foolishness, and the effective structure of rituals. The dramaturgy and theatrical space itself are undergoing transformation. Even when the pathos of the avant-garde as a whole is running out, the subsequent development of the art of the theater shows that what was found in avant-garde experiments did not only become an episode that went down in history, but naturally predetermined typological features of projections of the theater

avant-garde of the early twentieth century into the space of modern theater culture. This, in particular, is clearly manifested in the forms of post-dramatic and immersive theater, in performative theatrical practices.

Keywords: theatrical avant-garde, innovation, cultural continuity, exclusivity, language of the theater, archaic spectacular forms, booth, post-dramatic theater.

Русский театральный авангард – явление яркое, многообразное, противоречивое и относительно кратковременное. Возникнув на рубеже XIX–XX вв., оно уже к началу 1930-х гг. ушло из культурных практик. В этот короткий срок сценическое пространство буквально «взрывается» фейерверком красочных, нередко эпатазирующих образов. Пафос театральных экспериментов зиждился на стремлении к разрыву с предшествующими традициями, отказе от прежнего эстетического опыта, поиске нового, непривычного художественного языка [Стоева, 2014, с. 25; Троицкий, 2011, с. 40]. Таким устремлениям способствовало само время: войны, крах самодержавного режима, революции знаменовали переломный момент истории, переход к кардинально иным культурным состояниям [Шевчук, 2011]. Парадокс, однако, состоял в том, что декларация принципиального отказа от прошлого сама по себе не устраняет объективной неразрывности художественного процесса, вписанности любого (даже самого остроавангардного) явления в общеисторический контекст.

В этом смысле представляет интерес вопрос о том, в каком качестве можно видеть русский театральный авангард начала XX в.: как закономерный этап развития театральной культуры, пройденный и сданный в архив истории; как неповторимое явление, поучительное, но эксклюзивно возникшее в силу конкретных обстоятельств; как особый феномен переходного времени, помимо эксклюзивных черт, включавший специфичное воспроизводство культурного прошлого и посылающий проекции в современные театральные практики. Представляется, что более обоснованным выступает именно третий случай. Доказательством этому служат несколько обстоятельств, характерных для русского театрального авангарда.

Стремясь создать новое, остро актуальное искусство, деятели того времени видели пути обновления в обращении к прежним театральным формам: мистерии и каботинажу Средневековья, комедии дель арте, искусству пантомимы, цирку и театру марионеток [Сендерович, 2012, с. 549; Гирин, 2013б]. Особо притягательной оказалась эстетика традиционного балаганного действия, способная в остро выразительных формах совместить низовое и возвышенное, сакральное и крамольное, игру слов и динамику жеста, тем самым пре-

одолевая привычные сценические стереотипы и воплощая «мятущийся дух» времени. Не случайно, как отмечает С. В. Стахорский, «в начале XX в. балаган становится объектом напряженной художественной рефлексии и входит в круг основных театральных понятий» [Стахорский, 2008, с. 220]. В стилистике балагана авангардистов привлекала неограниченная возможность использования любых выразительных средств в самых причудливых сочетаниях и превращениях: балаган – это «движение, акробатическая техника, занимательная интрига, блеск мюзик-холла, эффектный трюк, яркость американской рекламы, умение плясать на канате и полное пренебрежение приличиями. Балаган – это театр наоборот, земля дыбом» [Стахорский, 2008, с. 225].

Однако в обращении театрального авангарда к балагану существенна не только связь с этим традиционным зрелищным явлением. Сам балаган генетически связан с более архаичными обрядово-театрализованными формами, образно воплощавшими противоборство порядка и хаоса, нормативного и кощунственного, повседневности и праздника. Тем самым эксперименты театральных новаторов опосредованно воспроизводили черты древних действ, отчасти подсознательно пытаясь обрести «первичную», спонтанно возникающую театральность, несущую и передающую бытийные смыслы, в других случаях сознательно ориентируясь на архаические прафеномены как «чистые» истоки любых театральных форм. Причем подобные стремления усиливались условиями конкретной исторической ситуации – времени коренной ломки прежних устоев и напряженных поисков черт нового уклада, времени, в полном смысле переходном. В таком контексте, по мнению Ю. Н. Гирина, исследовавшего особенности картины мира эпохи авангарда, балаган, с одной стороны, представлял собой сниженную, переходную форму классической театральности, с другой, что чрезвычайно значимо, актуализировал древнейшие интуиции, архаические ритуалы, а это как раз и свойственно переходным этапам в истории культуры [Гирин, 2013а, с. 250].

Так, раскрывая универсальное значение для театрального творчества футуристов феномена балагана, воплощавшего карнавально-веселую смерть старого и воскресение-рождение нового

искусства, Е. С. Шевченко подчеркивает, что в этом «футуристы отводили существенную роль не только архаическим театральным формам, но и предшествовавшим им обрядовым формам» [Шевченко, 2010, с. 217].

Подобная культурная преемственность, делающая театральный авангард закономерным звеном художественно-исторического процесса, прослеживается даже в самых, казалось бы, экстравагантных и новационных формах театрального эксперимента. Так, например, легендарная «заумь», знаковое явление того времени, нашла воплощение и в сценических формах. Достаточно вспомнить язык «дра» футуриста И. М. Зданевича – пяти пьес его драматического цикла «аслаблИчьЯ питЕрка дЕйстф». Они созданы с использованием фонетического письма, имитирующего примитивную речь неграмотного, необразованного человека. Возникающие при этом тексты, как замечает Е. С. Шевченко, подобные надписям, сопровождавшим лубочные картинки [Шевченко, 2010, с. 305], – еще одно «пересечение» с художественными традициями прошлого. Сам И. М. Зданевич обозначал это как «изыск албанский» по названию одной из «дра» – «Янко крУль албАнской» (поставлена в 1916 г.). Парадоксальным образом язык текстов «дра» И. М. Зданевича возрождается много позже, в начале XXI в., в словотворчестве «падонкофф» в пространстве Интернета, причем повторяется даже название – «олбанский язык» [Фещенко, 2019, с. 48]. Разумеется, это не прямое наследование, но сам факт достаточно симптоматичен как случай спонтанной проекции авангарда начала XX в. на современные культурные практики.

Истоки театральной «зауми» И. М. Зданевича (как, впрочем, и других представителей авангарда – футуристов, обэриутов и пр.) принято видеть в младенческом лепете, где смысл приглушен и властвует эмоция; в выражении примитивного, детского, подсознательного и бессознательного начал [Шевченко, 2010, с. 305-306]. Нам же представляется важным выделить генетически-смысловую связь театральной «зауми» авангарда с феноменом русского юродствования. Основанием для такого сопоставления служит театральность этого явления, причем явственная настолько, что ситуации лицедейства, актерствования осознавались даже агнографами юродивых: в их жизнеописаниях возникают прямые сравнения юродивого с профессиональным актером [Панченко, 1984, с. 82]. Однако есть еще одна черта, сближающая театральную авангардную «заумь» с дей-

ством юродствования. В переломное, переходное время начала XX в. рушатся привычные культурные ориентиры, растет ощущение неупорядоченности, хаотичности и алогичности происходящего, невозможности его объяснить [Соковиков, 2017, с. 64]. Отсюда – попытки отобразить эту ситуацию с помощью гротескно-абсурдистских приемов, одним из которых и выступает «заумь». Она, по сути, совпадает с действием юродствования: «Речь юрода – бессмысленные бормотания, локомоторные движения, выкрики, вопли. глоссолалии, парадоксальные фразы. <...> Включенное в новый, необычный семантический контекст, слово приобретает рельефность, контрастность, привлекает к себе внимание. <...> Будучи парадоксальным, смысл оказывается не упорядочивающим, а разрушающим порядок. <...> Пародийная (скоморошеская) и ярмарочная комика разрушает норму, противопоставляя ей хаос» [Юрков, 2003, с. 62-63]. Если обратиться к текстам авангардистских пьес и описаниям представлений того времени, можно обнаружить множество примеров почти буквального следования традициям юродствования.

Выше речь шла о том, что даже самые дерзкие новационные опыты театрального авангарда начала XX в. своими корнями «прорастают» в архаические пласты культуры, в которых новаторы сцены усматривали источники кардинального обновления языка театра. Вместе с тем не меньший интерес представляет иной ракурс: проекции авангардных изысканий, во многом оригинальных, своеобразных, несущих черты эксклюзивности, в современное театральное пространство. Разумеется, авангард начала XX в. – явление исторически конкретное, культурно неповторимое. Однако в ходе поисков и экспериментов того времени формировались креативные идеи и сценические решения, предвосхитившие многое в театральных практиках последующих времен. Это не значит, что подобное наследование представляет собой линейный, непрерывный процесс. В нем можно выделить два случая, характеризующих связь театрального авангарда того времени и современных сценических явлений. В первом современные деятели прямо апеллируют к стилистике (и даже конкретным текстам) минувшего авангарда, чтобы обосновать собственные экспериментальные опыты. Вероятно, нет необходимости приводить примеры многократных рецепций театральной эстетики В. Э. Мейерхольда, который, в свою очередь, не раз обращался к стилистике традиционного балагана, мистерийных действ и восточного те-

атра. Можно также отметить спектакли по драматургии обэриутов и инсценировки их текстов.

Примечательны в этом смысле высказывания театроведа, редактора журнала «Театр» Аллы Шендерович: «Весь наш театр, искавший и пробовавший что-то помимо реализма, – тоже результат влияния обэриутов. Если бы их не было, очень много чего еще не случилось бы. <...> Чтобы создать некий театральный коррелят обэриутам, совершенно не обязательно брать за основу именно их тексты. Можно вообще ставить абсолютно что-то свое, и оно окажется гораздо более обэриутским, чем спектакль, поставленный по текстам обэриутов. Мы видели много таких спектаклей» [Давыдова, 2019]. В этих словах обозначен второй случай проекции авангарда в современность: самостоятельные креативные сценические решения, типологически воспроизводящие то, что уже было создано в пространстве предшествовавшего авангарда. Можно полагать, что второй случай наиболее типичен для современной театральной культуры. Из множества ситуаций такого рода стоит отметить хотя бы некоторые, при этом достаточно красноречивые.

Анализируя преобразование поэтики народного театра в пьесе Д. Хармса «Цирк Шардам», Ю. В. Линде отмечает некий «двойной абсурдизм» действия: пародийное переосмысление «низового» искусства балагана, и без того условного, алогичного и пародийного, доводится до абсурда. Именно такая «перевернутая» игра со смыслами и предвосхищает драматургию абсурда и поэтику постмодернизма [Линде, 2013, с. 120]. Причем подобную линию не прямой, опосредованной преемственности, подтверждающей тезис о целостности разнородного, но единого культурного пространства, можно заметить, обращаясь к самому феномену театрального авангарда. Так, например, незавершенность театральных поисков футуристов, отличавшихся принципиальной эклектичностью и в то же время стремлением к синтезу, определила перспективу, которая обусловила появление театра обэриутов как предтечи театра абсурда [Нефагина, 2008, с. 18].

Отметим, что подобная преемственность не ограничивается локусом театра абсурда. Достаточно наглядно это можно установить, используя метод экземплификации. В нашем случае вполне показательным примером может служить театрализованная акция «Три левых часа», проведенная в 1928 г. участниками объединения ОБЭРИУ. В этом пестром, вызывающе экстравагантном действе можно отчетливо видеть проблески того, что

позже воплотится в авангардных поисках театра конца XX – начала XXI в. Вот лишь несколько показательных штрихов. Так, например, безукоризненно одетый Александр Введенский для исполнения малопонятных для публики стихов выезжал на сцену на детском трехколесном велосипеде. По ходу действия Константин Вагинов декламировал свои причудливые тексты, а рядом с ним балерина Милица Попова, в пачке и пуантах, проделывала классические па. После Вагинова на площадку вносился огромный черный шкаф, на котором возвышался Даниил Хармс с трубкой в руке. Со шкафа Хармс и читал свои стихи, выпуская в паузах клубы дыма. Причем в эти моменты на сцене появлялся человек в костюме пожарного и жестами побуждал аудиторию к аплодисментам. Далее странности продолжались. Поэт Игорь Бехтерев по окончании чтения стихов, не сгибаясь падал спиной навзничь, после чего его выносили при свечах под фальшивые трели скрипки. Стилистика вечера отразилась и в его «сценографии»: на сцене был размещен некий предмет странной формы и непонятного предназначения цвета хаки, он же потом фигурирует в постановке хармсовской пьесы «Елизавета Бам», также входившей в программу вечера [Киселев, 2014, с. 62-66].

Даже в этом кратком описании отчетливо видны, с одной стороны, качества симультанной театрализации, свойственные ранним зрелищным формам, с другой – черты, возникающие позже в практиках хэппенингов и перформансов, притом, что в самой постановке «Елизаветы Бам» ярко воплощалась абсурдистская стилистика [Киселев, 2014, с. 66-73]. Однако нам важно выделить еще один значимый эпизод, произошедший в «Трех левых часах». Конферансье объявлял публике, что в этот момент на углу улиц 25 Октября и 3 Июля прочтет свои стихи поэт Николай Кропачев. И в самом деле в это время в указанном месте поэт действительно читал вирши удивленным прохожим, а в театральном зале длилась торжественная пауза. А. О. Киселев, предпринявший основательную реконструкцию действия «Три левых часа», подчеркивает, что «этот эпизод являет собой наглядный образец “чистого театра”, целенаправленное взаимодействие с уникальной театральной категорией “здесь и сейчас”» [Киселев, 2014, с. 65], при этом прямо апеллируя к «постдраматическому театру» Х.-Т. Лемана с его отрицанием роли традиционной драматургии, размыванием жанровых границ и самоценностью перформативного, сиюминутно творимого сценического действия. Поэтому А. О. Киселев, на наш взгляд, со-

вершенно прав, утверждая, что даже в этом отдельном событии «было совершено немало беспрецедентных открытий, по достоинству оцененных лишь много лет спустя» [Киселев, 2014, с. 75].

В контексте темы необходимо также обратить внимание на известные эксперименты русских авангардистов по устранению из театрального пространства пресловутой «четвертой стены» – границы между сценическим действием и аудиторией. Такой принцип, многократно и разнообразно опробованный в представлениях того времени, существенно изменял значимость функции зрителя в условном театре и драме, тем более – в ситуациях импровизационного характера, опять-таки сближаясь в этом смысле со средневековым театром, *commedia dell'arte* или фольклорными театрализованными действиями. Анализ современных театральных практик дает полные основания утверждать, что рецепция этого принципа воплощается, например, в представлениях уличного искусства или спектаклях так называемого «иммерсивного» театра.

Наконец, стоит обратиться к концепции театра, который был бы независим от литературы, в том числе – и от драматургии. Эта идея стала очень популярной в театральной среде начала XX в., поскольку оказалась весьма «уместной на краю эволюции, которую театральное искусство, особенно в России, стало испытывать в своих отношениях с литературой с девятнадцатого века» [Klebanov, 2012, p. 389]. В «Манифесте ОБЭРИУ», опубликованном в 1928 г., в разделе, посвященном театру, говорится: «...сюжет драматургический – не встанет перед лицом зрителя, как четкая сюжетная фигура – он как бы теплится за спиной действия. На смену ему приходит сюжет сценический, стихийно возникающий из всех элементов нашего спектакля» [Декларация ОБЭРИУ, 1991, с. 460–461]. Таким образом, театр ОБЭРИУ предполагает формирование сюжета театрального представления непосредственно на сцене. Это не исключает предсуществования драматического сюжета, но и не обещает исключительного подчинения ему, поощряя импровизационное начало. В понимании такого алгоритма организации театрального действия следует выделить три аспекта. Первый – отчетливая связь с прежними театральными формами: представлениями бродячих актеров, скоморошеством, комедией *dell'arte* и пр. Второй – не замыкание этой идеи в рамках теоретических построений, а активные попытки претворить ее в реальных сценических артефактах, то

есть практически вписать в актуальное театральное пространство. Третий – осмысление и декларирование этой идеологии как обоснования объективного этапа развития современного театра. Показательным примером последнего является вышедшая на рубеже XX–XXI вв. и вызвавшая широкие отклики работа Ханса-Тиса Лемана «Постдраматический театр» [Леман, 2013].

Весьма показательно, что Леман характеризует глубинные трансформации, происходящие в современном театре, как определяемые остро актуальными культурными тенденциями (технократизм, «скорость» и «поверхностность» процессов, препятствующие свободе творческой фантазии и т. д.). Однако удивительным образом в облике «постдраматического театра» проступают черты, присущие авангарду начала XX в. Порождаемое технократическим развитием общества пассивное потребление художественных образов приводит к поискам все той же «первичной», органической театральности. В «постдраматическом театре» происходит размывание границ между жанрами, смешение музыкальных и разговорных материалов, камерного концерта и шоу, танца и клоунады и т. п. Причем анализ показывает, что то же самое происходило в театральном авангарде век назад как отзвук жанрового синкретиза балагана и иных прежних зрелищных форм.

Вместе с тем в контексте темы необходимо обозначить одну особенность, специфичную именно для современных состояний театрального пространства. Исследователями справедливо подчеркивается активизация авангардных практик в переходные периоды культурной истории, когда само социокультурное пространство подвержено резким трансформациям. Так, Н. А. Хренов, отмечая свойственное переходному времени нарушение преемственности в эволюции художественных процессов, указывает также на реабилитацию, казалось бы, забытых и ушедших в прошлое комплексов, упоминая в том числе явление юродства. Причем некоторые из подобных комплексов возрождаются сегодня в хэппенингах и перформансах [Хренов, 2015, с. 86]. Выше уже говорилось о связи юродствования с авангардными практиками начала XX в. Вместе с тем необходимо отметить следующее: развитие постмодернистских тенденций в художественном пространстве приводит к возникновению состояния текучей, «перманентной переходности», которая уже не означает определенный, временно конкретный период. В подобной ситуации эксперименты театральных авангардистов вековой давности оказываются для

современной длящейся переходности как нельзя более кстати. Причем современные хэппенинги и перформативные театральные формы, независимо от субъективного стремления творцов насытить действо смыслами или избавиться от них, обращаются к алгоритмам, сформированным деятелями театрального авангарда начала XX в., даже если это происходит не целенаправленно.

Таким образом, можно констатировать, что русский театральный авангард, оставаясь уникальным социокультурным феноменом, исторически однократным и художественно неповторимым, выступает в то же время закономерным звеном развития театральной культуры, органично продолжая и трансформируя черты архаических зрелищных явлений. Креативность и многообразие сценических поисков авангарда как своего рода художественной лаборатории, в свою очередь, во многом предопределили, прямо или опосредованно, пути развития современного театра.

Библиографический список

1. Гирин Ю. Н. Картина мира эпохи авангарда: авангард как системная целостность. Москва : ИМЛИ РАН, 2013а. 399 с.
2. Гирин Ю. Н. От мистерии к цирку (Театр авангарда первой трети XX века) // Художественная культура. 2013б. № 2(7). URL: <http://artculturestudies.sias.ru/2013-2/yazyki/590.html> (Дата обращения: 04.08.2020).
3. Давыдова М. Почему мы их так и не поняли // Театр. 2019. № 37. URL: <http://oteatre.info/pochemu-my-ih-tak-i-ne-ponjali/>
4. Декларация ОБЭРИУ // Ванна Архимеда / сост. А. А. Александров. Ленинград : Художественная литература, 1991. С. 453–461.
5. Киселев А. О. «Три левых часа» в Ленинградском доме печати – последнее публичное явление русского авангарда. Реконструкция // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2014. № 4. С. 57–77.
6. Леман Х.-Т. Постдраматический театр. Москва : ABCdesign, 2013. 312 с.
7. Линде, Ю. В. Поэтика народного театра в пьесе Д. Хармса «Цирк Шардам» // Вестник МГОУ. Серия «Русская филология». 2013. № 6. С. 115–121.
8. Нефагина Г. Л. Штрихи и пунктиры русской литературы. Минск : Беллпринт, 2008. 248 с.
9. Панченко А. М. Смех как зрелище / Д. С. Лихачев, А. М. Панченко, Н. В. Поньрко // Смех в Древней Руси. Ленинград : Наука, 1984. С. 72–153.
10. Сендерович С. Я. Фигура сокрытия: Избранные работы. Т. 1: О русской поэзии XIX и XX веков. Об истории русской художественной культуры. Москва : Языки русской культуры, 2012. С. 541–596.
11. Соколов С. С. Театр русского авангарда начала XX века: перформативность художественных практик и парадокс карнавала / С. С. Соколов, Е. А. Каминская // Аксиома: актуальные аспекты гуманитарных наук. 2017. № 4 (8). С. 62–65.
12. Стахорский, С. В. Театральная эстетика русского авангарда // Вопросы театра. 2008. № 1–2. С. 200–225.
13. Стоева Н. В. Гаеры революции. Имажинистские акции 1920-х годов // Театрон. Научный альманах Санкт-Петербургской академии театрального искусства. 2014. № 2. С. 25–33.
14. Троицкий С. А. Революционный смех русского авангарда // STUDIA CULTURAE. 2011. № 12. С. 38–48.
15. Фещенко В. В. Языковые аномалии русского авангарда в фокусе лингвистических теорий // Труды института русского языка им. В. В. Виноградова. 2019. Т. 19. С. 44–54.
16. Хренов Н. А. Творческая личность как публичная личность: искусство как способ институционализации лиминальности // Ярославский педагогический вестник. Ярославль, 2015. № 2. Т. I (Культурология). С. 82–91.
17. Шевченко Е. С. Эстетика балагана в русской драматургии 1900–1930-х годов. Самара : Самарский научный центр РАН, 2010. 484 с.
18. Шевчук В. Г. Креативная динамичность – характерная черта русского авангарда начала XX века // Международный научно-исследовательский журнал. 2016. № 11(53). С. 104–107.
19. Юрков С. Е. Под знаком гротеска: антиповедение в русской культуре (XI – начало XX в.). Санкт-Петербург : Летний сад, 2003. 210 с.
20. Klebanov M. The Culture of Experiment in Russian Theatrical Modernism: the OBERIU Theater and the Biomechanics of Vsevolod Meyerhold // The Russian Avant-Garde and Radical Modernism: An Introductory Reader / Ed. by Dennis G. Ioffe and Frederick H. White. Boston : Academic Studies Press, 2012. pp. 385–405.

Reference list

1. Girin Ju. N. Kartina mira jepohi avangarda: avangard kak sistemnaja celostnost' = Picture of the world of the avant-garde era: avant-garde as systemic integrity. Moskva : IMLI RAN, 2013a. 399 s.
2. Girin Ju. N. Ot misterii k cirku (Teatr avangarda pervoj treti HH veka) = From mystery to circus (Avant-garde theater of the first third of the XX century) // Hudozhestvennaja kul'tura. 2013b. № 2(7). URL: <http://artculturestudies.sias.ru/2013-2/yazyki/590.html> (Data obrashhenija: 04.08.2020).
3. Davydova M. Pochemu my ih tak i ne ponjali = Why we never understood them // Teatr. 2019. № 37. URL: <http://oteatre.info/pochemu-my-ih-tak-i-ne-ponjali/>
4. Deklaracija OBIERIU = OBERIU Declaration // Vanna Arhimeda / sost. A. A. Aleksandrov. Leningrad : Hudozhestvennaja literatura, 1991. S. 453–461.
5. Kiselev A. O. «Tri levyyh chasa» v Leningradskom dome pečati – poslednee publichnoe javlenie russkogo avangarda. Rekonstrukcija = «Three left hours» in the Leningrad Press House – the last public appearance of the

Russian avant-garde. Reconstruction // *Teatr. Zhivopis'. Kino. Muzyka*. 2014. № 4. S. 57–77.

6. Leman H.-T. Postdramaticheskij teatr = Post-drama theater. Moskva : ABCdesign, 2013. 312 s.

7. Linde, Ju. V. Pojetika narodnogo teatra v p'ese D. Harmsa «Cirk Shardam» = Poetics of the folk theater in the play by D. Harms «Chardam Circus» // *Vestnik MGOU. Serija «Russkaja filologija»*. 2013. № 6. S. 115–121.

8. Nefagina G. L. Shtrihi i punktiry russkoj literatury = Strokes and dashes of Russian literature. Minsk : Belprint, 2008. 248 s.

9. Panchenko A. M. Smeh kak zrelishhe = Laughter as a spectacle / D. S. Lihachev, A. M. Panchenko, N. V. Pomyrko // *Smeh v Drevnej Rusi*. Leningrad : Nauka, 1984. S. 72–153.

10. Senderovich S. Ja. Figura sokrytija: Izbrannye raboty. T. 1: O russkoj poezii XIX i XX vekov. Ob istorii russkoj hudozhestvennoj kul'tury = Cover-up figure: Chosen works. V. 1: About Russian poetry of the XIX and XX centuries. About the history of Russian art culture. Moskva : Jazyki russkoj kul'tury, 2012. S. 541–596.

11. Sokovikov S. S. Teatr russkogo avangarda nachala XX veka: performativnost' hudozhestvennyh praktik i paradoks karnavala = Theater of the Russian avant-garde of the beginning of the XX century: the performance of art practices and the paradox of the carnival / S. S. Sokovikov, E. A. Kaminskaja // *Aksioma: aktual'nye aspekty gumanitarnyh nauk*. 2017. № 4 (8). S. 62–65.

12. Stahorskij, S. V. Teatral'naja jestetika russkogo avangarda = Theatrical aesthetics of the Russian avant-garde // *Voprosy teatra*. 2008. № 1–2. S. 200–225.

13. Stoeva N. V. Gaery revoljucii. Imazhinistskie akcii 1920-h godov = Gaeras of the revolution. Imaginist actions of the 1920s // *Teatron. Nauchnyj al'manah Sankt-Peterburgskoj akademii teatral'nogo iskusstva*. 2014. № 2. S. 25–33.

14. Troickij S. A. Revoljucionnyj smeh russkogo avangarda = Revolutionary laughter of the Russian avant-garde // *STUDIA CULTURAE*. 2011. № 12. S. 38–48.

15. Feshhenko V. V. Jazykovye anomalii russkogo avangarda v fokuse lingvisticheskikh teorij = Linguistic anomalies of the Russian avant-garde in the focus of linguistic theories // *Trudy instituta russkogo jazyka im. V. V. Vinogradova*. 2019. T. 19. S. 44–54.

16. Hrenov N. A. Tvorcheskaja lichnost' kak publichnaja lichnost': iskusstvo kak sposob institucionalizacii liminal'nosti = Creative personality as a public personality: art as a way to institutionalize liminality // *Jaroslavskij pedagogicheskij vestnik. Jaroslavl'*, 2015. № 2. T. I (Kul'turologija). S. 82–91.

17. Shevchenko E. S. Jestetika balagana v russkoj dramaturgii 1900-1930-h godov = The aesthetics of the balagan in Russian drama of the 1900-1930s. Samara : Samarskij nauchnyj centr RAN, 2010. 484 s.

18. Shevchuk V. G. Kreativnaja dinamichnost' – harakternaja cherta russkogo avangarda nachala XX veka = Creative dynamism – a characteristic feature of the Russian avant-garde of the early XX century // *Mezhdunarodnyj nauchno-issledovatel'skij zhurnal*. 2016. № 11(53). S. 104–107.

19. Jurkov S. E. Pod znakom groteska: antipovedenie v russkoj kul'ture (XI – nachalo XX v.) = Under the sign of the grotesque: anti-behavior in Russian culture (XI – beginning of the XX century). Sankt-Peterburg : Letnij sad, 2003. 210 s.

20. Klebanov M. The Culture of Experiment in Russian Theatrical Modernism: the OBERIU Theater and the Biomechanics of Vsevolod Meyerhold // *The Russian Avant-Garde and Radical Modernism: An Introductory Reader* / Ed. by Dennis G. Ioffe and Frederick H. White. Boston : Academic Studies Press, 2012. rr. 385–405.