

УДК 7.036

ББК 85.103(2); 85.333(2)

Андреева Екатерина Юрьевна

Доктор философских наук, кандидат искусствоведения, член
Международной ассоциации критиков AICA, 119002, Россия, Москва,
пер. Сивцев Вражек, 43
ORCID ID: 0000–0001–5765–242X
ResearcherID: V-7985–2018
andreyevaek@gmail.com

Ключевые слова: авангардный театр, «театр для себя», ОБЭРИУ,
«Новые художники»

Андреева Екатерина Юрьевна

Новый театр «Новых художников» и русский авангард



This is an open access article distributed under
the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

DOI: 10.51678/2226-0072-2022-3-86-139

Для цит.: Андреева Е.Ю. Новый театр «Новых художников» и русский авангард // *Художественная культура*. 2022. № 3. С. 86–139. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2022-3-86-139>.

For cit.: Andreeva E.Yu. The New Theatre of the New Artists Group and the Russian Avant-Garde. *Hudozhestvennaya kul'tura* [Art & Culture Studies], 2022, no. 3, pp. 86–139. <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2022-3-86-139>. (In Russian)

Andreeva Ekaterina Yu.

D.Sc. (in Philosophy), PhD (in Art History), Member of AICA, 43 Sivtsev Vrazhek Lane, Moscow, 119002, Russia
ORCID ID: 0000–0001–5765–242X
ResearcherID: V-7985–2018
andreyevaek@gmail.com

Keywords: avant-garde theatre, “theatre for oneself”, OBERIU, the New Artists

Andreeva Ekaterina Yu.

The New Theatre of the New Artists Group and the Russian Avant-Garde

Аннотация. Мультимедийная практика русского авангарда, в которой театральное искусство неотделимо от литературного, изобразительного и музыкального, нашла продолжение через полвека в творчестве группы «Новые художники», основанной Тимуром Новиковым в 1982 году в Ленинграде. Данная статья является первым исследованием так называемого Нового театра «Новых художников», с которым связаны спектакли-хеппинги «Балет трех неразлучников», «Анна Каренина», «Идиот», а также их предшественница — литературно-шумовая акция «Медицинский концерт».

В статье рассматриваются три элемента авангардной театральной традиции, входящие в резонанс с Новым театром: всеобъемлющая концепция «театра для себя» Николая Евреинова, музыкально-пространственные театральные эксперименты Михаила Матюшина и его последователей, абсурдистский театр Даниила Хармса и ОБЭРИУ. Второй и третий из них, столь несхожие между собой, тем не менее имеют общую границу, где территории зауми (алогизма) и абсурдизма сходятся на общей пограничной полосе. И само пространство этого схождения создает смысловое динамическое напряжение, которым отмечены и творчество Хармса, и искусство Новикова: напряжение между абсурдом возвышающим, устремленным к невыразимому и вневременному, универсальному, и, наоборот, абсурдом понижающим, деструктивным. Очевидно, что различие двух типов абсурдизма — фундаментальная проблема онтологии не только русского авангарда. Новый театр можно рассматривать как длившуюся около трех лет сейсмическую активность этой пограничной полосы авангардного творчества, связанного в начале с символизмом и быстро отошедшего через экспрессионизм к дадаизму и сюрреализму. На этой границе творчество проявляет себя как внеличный процесс, в котором устанавливается связь человека с ритмами мира или, напротив, демонстрируется распад всех связей, деконструкция и пересборка общества. Автор приходит к выводу, что возникший в ленинградском андерграунде Новый театр явился не подражанием авангардным практикам, но их новым рождением, что доказывает органичность для петербургской культуры этой формы творчества.

Abstract. The multimedia practice of the Russian Avant-Garde, in which theatrical art is inseparable from literary, visual and musical art, found its continuation half a century later in the work of the New Artists group, founded by Timur Novikov in 1982 in Leningrad. This article is the first study of the so-called New Theatre of the New Artists, which is associated with the following happenings or performances: *The Ballet of the Three Inseparables*, *Anna Karenina*, *The Idiot*, and their predecessor, the literary-noise action *The Medical Concert*. The article discusses three elements of the avant-garde theatrical tradition that resonate with the New Theatre: Nikolai Evreinov's comprehensive concept of the "theatre for oneself", the musical-spatial theatrical experiments of Mikhail Matyushin and his followers, and the absurdist theatre of Daniil Kharms and OBERIU. The second and third, despite being so dissimilar to each other, share the borderline, where zaum (alogism) and absurdism converge. This very convergence creates a dynamic semantic tension that marks the ideas of both D. Kharms and T. Novikov: the tension between an uplifting absurdity, striving for the inexpressible, timeless and universal, and, conversely, a lowering, destructive absurdity. It is obvious that the distinction between the two types of absurdism is a fundamental problem of ontology not only of the Russian Avant-Garde. The New Theatre can be considered as a seismic activity that lasted for about three years at the borderline area of the avant-garde art that worked its way from Symbolism through Expressionism to Dadaism and Surrealism. On this borderline, creativity manifests itself as an impersonal or other-than-personal process that establishes a connection of a person with the rhythms of the world or, on the contrary, illustrates disintegration, deconstruction and the reassembly of society. The New Theatre that established in the Leningrad underground was not an imitation of the avant-garde practices but their rebirth, which proves that this form of creativity is organic for the culture of St. Petersburg.

Вступление. Театральное начало истории «Новых художников»

Предметом исследования в этой статье является так называемый Новый театр (1983—1986), возникший в коллективном творчестве группы «Новые художники» (1982—1987). Театральные акции «Новых художников» совершались накануне и в первые годы перестройки, поэтому они скорее предвосхищали новую свободу творчества, нежели являлись плодами реформы. Изучение Нового театра и того авангардного контекста, в который его можно ввести в качестве естественного продолжения, позволяет представить само по себе действие авангардной порождающей творческой силы, а не «академическую» эволюцию художественной традиции от предшественников к наследникам. Мы говорим об актуальной жизни художественной формы, а не о консервативном способе выживания традиции авангарда в сложных советских условиях. Заявляемый ракурс темы, собственно первое обращение к развернутому рассмотрению деятельности Нового театра в сопряжении с авангардной театральной традицией актуализируют данное исследование в пока еще не столь обширном, но уже предпринятом, в том числе и нами [3; 4], освещении и осмыслении творчества «Новых художников».

Группа «Новые художники» оформилась в октябре 1982 года в Ленинграде вполне театральным образом: в результате акции Тимура Новикова и Ивана Сотникова «Ноль объект». В целом акции Новикова, инициатора всех событий в истории «Новых», являлись перформансами, переходящими в хеппенинги, так как им предшествовала явная идея или концепция, которая воплощалась импровизационно, в зависимости от обстоятельств, и предполагала совместное участие и первоначально призванных актеров, и публики. «Ноль объектом» Новиков и Сотников назвали прямоугольную дыру в экспозиционном стенде на выставке Товарищества экспериментального изобразительного искусства (ТЭИИ), в которой они сфотографировались, прикрепив рядом с ней этикетку. Как известно, далее «Ноль объект», то есть этикетка, был ликвидирован выставкомом ТЭИИ, а Новикову и Сотникову запретили вход на выставку. Друзья, собрав общество сочувствующих, затеяли переписку с ТЭИИ и создали «Хронику „Ноль объекта“», напоминающую абсурдистский сценарий. В процессе разворачивания «Хроники» появились «телохранители „Ноль объ-

екта“», действовала «Главная комиссия Управления Ноль культуры», и так сплотилась группа, получившая название «Новые художники». Новиков любил пользоваться собственной фамилией и в 1983 году придал энергию новизны названию группы «Новые композиторы», а в 1984-м — «Новому театру» «Новых художников».

Почему возможно трактовать акцию «Ноль объект» в контексте театрального искусства? Потому, что Новиков и Сотников для всех присутствовавших 12 октября 1982 года на монтаже выставки ТЭИИ в ДК имени Кирова создали именно подобие театральной сцены и превратили других художников, а затем и посетителей выставки, в невольных актеров своего полевого театра. В фотографиях Романа Жигунова, рок-музыканта и художника, зафиксирован как раз этот момент появления героев — Новикова и Сотникова в отверстии «Ноль объекта», абсолютно сценический по сути, и также запечатлены пространство сцены (виды через «Ноль объект») и первые зрители-участники действия (художник Дмитрий Шагин, будущий знаменитый «митёк»). Театр Новикова, каким бы абсурдным он ни казался, являлся прямым ответом на вызов жизни, из элементов которой Новиков конструировал символические образы — источники энергии обновления этой самой жизни. Так, «Ноль объект» превратил депрессивные обстоятельства жизни ленинградских нонконформистов, которым начальство выдало бракованные стенды со множеством отверстий, в захватывающее приключение, заставившее общество задуматься о характере самого неофициального искусства, прежде всего об авангардной свободе взгляда, ведь сам акт фотографирования в «Ноль объекте» не мог не напомнить о случившемся в 1915 году на другом берегу Невы преображении Казимира Малевича в «нуле форм».

Музыкально-театральные акции «Новых художников» и традиции петербургского-ленинградского театрального авангарда

У Новикова было прозвище Ноль и развитая концепция «Ноль культуры», Главное управление которой ведало деятельностью квартирной галереи «АССА» (1981—1987) и самым ранним направлением полевого активиста — ноль музыкой (отсчет ее истории Новиков вел с 1980 года). Олег Котельников, Виктор Цой, Георгий Гурьянов, Андрей

Крисанов, участники «Новых» — музыканты-художники, и любой при желании мог стать ноль музыкантом. Новиков всегда стремился, при всем своем заговорщицком стиле поведения, к созданию открытых, демократичных ситуаций художественной жизни. Собственно, «Ноль объект», пробивающий одновременно культур-бюрократию ТЭИИ и советских чиновников, был из числа таких произведений-ситуаций, и такой же длящейся возможностью свободного эксперимента являлась ноль музыка.

Вскоре Новиков и Сотников устраивают два музыкальных представления для созданного ими нового музыкального инструмента — утюгона. Его собрали из чугунных утюгов и гантелей, которые были подвешены на струнах, намотанных на гвозди, вбитые в столешницу югендштильного столика. Иван Сотников рассказывает, что открытие утюгона — феномен звучания струны и столешницы — совершилось у него дома, в квартире на Покровской площади, а «дебют был в „Клубе 81“. Тогда появилась у нас скрипачка из Москвы Таня Корнеева, у которой была скрипка со звуконосителем на кристаллах. У каких-то уфимских или челябинских хиппов мы отобрали колонки со звукоусилителем, и так механический утюгон превратился в электрический... Столешница стала ударным инструментом, присоединившись к „струнной группе“. В дебюте утюгона участвовал тогда еще малоизвестный джазовый музыкант Сергей Курехин, звезда подпольных концертов Борис Борисович Гребенщиков и флейтист по фамилии Кумпф. В конце нашего дуэта с Тимуром Петровичем мы все это специальным образом раскачали и сами отошли в сторону, а утюгон продолжал играть. Это было сильным и красивым зрелищем» [4, с. 79].

Сольный концерт утюгона, согласно разысканиям Ханнелоре Фобо [25] на основе воспоминаний Ганса Кумпфа, происходит в августе 1983 года в подвальном помещении писательского «Клуба 81» на улице Петра Лаврова. Другое событие под названием «Медицинский концерт» совершается или в конце 1982-го или, что более вероятно, в конце 1983-го в Музее-квартире Ф.М. Достоевского⁽¹⁾.

(1) Ксения Новикова в своей «Хронике» датировала «Медицинский концерт» декабрем 1983-го [15, с. 271].

Сам Новиков упоминает обе даты. В машинописной статье «Ноль музыка как феномен новой музыки», датированной 1986 годом и напечатанной под псевдонимом Игорь Потапов — псевдонимом Новикова для всех его критических текстов о группе, написанных в пропагандистских целях в 1985—1991 годах, — читаем: «1983 год. Музей Ф.М. Достоевского. Знаменитый медицинский концерт. Это событие стало еще одним всепобеждающим ноль символом. Ноль продемонстрировал здесь свое многообразие, силу, всевозможност[т]ь. Литература / Аркадий Драгомощенко / + новая медицинская техника / Алексей Свинарский / + новейшие инструменты / утюгон, капельница / + джазовые музыканты, рок и композитор С. Курехин, + сложнейшие устройства звукозаписи с одновременным воспроизведением + подопытный / И. Сотников / × 0 = 0» [18, с. 89]. В лекции «Новые художники», прочитанной в самом конце жизни 28 февраля 2002 года в Институте Pro Arte, он примерно датирует «Медицинский концерт» концом 1982 года (после смерти Л.И. Брежнева) и приписывает переезд «Клуба 81» из музея Достоевского в подвал на улице Петра Лаврова именно результатам скандального концерта: «Эти граждане [Георгий Гурьянов, Иван Сотников, Алексей Свинарский, Алексей Сумароков. — Е.А.] вместе с Сергеем Курехиным, Всеволодом Гаккелем и Аркадием Драгомощенко начали произносить стихи, издавать звуки, после чего клуб литераторов 81... был изгнан из музея-квартиры Достоевского, а писатели возненавидели музыкантов и авангардистов... И писатели с тех пор вынуждены были собираться на улице Петра Лаврова в маленьком подвальчике. Но постепенно все-таки и они вернули свою любовь к современной музыке, и следующий концерт утюгона происходил уже на улице Петра Лаврова» [14, с. 73—74].

Из воспоминаний Аркадия Драгомощенко, однако, следует, что он сначала послушал утюгон в писательском подвале, потом же посетил Новикова в галерее «АССА» на Воинова, и тогда возник замысел выступления в Музее Достоевского, откуда писателей после концерта действительно выгнали: «„Клуб 81“, где мы познакомились с Тимуром, дал шанс всем, и прежде всего писателям, существовать вне

страха⁽²⁾. Я предложил сделать там подразделение театра, которое возглавил бы Эрик Горошевский. <...> Одним из таких проектов стали поэтические чтения в Музее Достоевского. Я читал поэму „Я видел во сне белый бомбардировщик“, которую специально написал в нашем офисе на Фурштадтской улице. А там уже всюю тоже трудился Тимур, которому всегда мало было просто писать картины. <...> Тимур и Ваня Сотников к этому времени уже создали утюгон. <...> Утюгон гудел, переливался саморазвивающейся музыкой, стоило тронуть край этого стола, на котором висели на струнах утюги. Мог играть сам, резонировать с полчаса. <...> Я специально отправился к Тимурову посмотреть, нет ли у него чего-нибудь такого удивительного, и нашел старую военную каску, выкрашенную в желтый цвет... На каску мы наклеили переводные буквы. В галерее Тимура на Воинова был еще один электронный инструмент, с помощью которого только что прочитанный текст автоматически читался обратно, реверсивным ходом. Затем возникла и группа музыкантов поддержки: возник Булучевский, возник Фагот, появились и какие-то ударные. Набралось много народу, и все почему-то выступали в белых медицинских халатах. <...> И вот мы замечательно выступали. Родион ходил по сцене. Длилось это минут сорок пять. А кончилось все тем, что „Клуб 81“ был навсегда изгнан из музея Достоевского, потому что барышня, отвечавшая за вечер, сказала: „Я могу понять диссидентство, но эту мерзость я понять не могу. Все вон“» [3, с. 354–357].

Новиков тоже рассказывает о том, что Драгомощенко увидал у него «фриппертроникс» — два соединенных магнитофона, первый из которых повторял записанное на втором: «Простое магнитофонное

(2) Здесь уместно процитировать воспоминания Д. Волчека, относящиеся к августу 1985 года, как сотрудники КГБ ворвались на спектакль «Поп-механики» Сергея Курехина в театре Э. Горошевского, чтобы арестовать американского дипломата, который с помощью Волчека ушел от них по крышам: «„Поп-механика“ гремела, и мы не сразу услышали стук в дверь. Даже не стук — дверь вышибали ногами. Перепуганный до смерти Эрик Горошевский вбежал в зальчик, где шел концерт: „Дом окружен!“ Оказалось, что КГБ подготовило целый план осады здания. Внизу они заявили, что пришли будто бы по требованию соседей, жаловавшихся на шум, но, поднявшись, даже не стали скрывать, что именно их интересует. „Где иностранцы?“ Отряд возглавлял корпулентный мужичок в светло-зеленом костюме: столь нелепо выглядел этот наряд, что помню его до сих пор. Началась паника, смешались музыканты, зрители и гебисты» [6].

соединение выполняло функцию семплирования звукового сигнала. Помимо этого, в нашей музыкальной лаборатории разрабатывались инструменты под названием „утюгон“, „капельница“, „длинные струны“. Все эти технические средства были перенесены в музей Достоевского, а также и медицинское оборудование со станции скорой помощи под названием „аппарат для передачи сигналов в сердце по телефону“ (он был придуман для того, чтобы снимать с больного кардиограмму на месте и по телефону передавать ее в медицинский центр). <...> Надо сказать, что известный в будущем как барабанщик группы „Кино“... Георгий Гурьянов впервые вышел на сцену именно в роли исполнителя на инструменте „капельница“. Он стоял и пускал капли на специальный большой звукосниматель» [14, с. 72–73]. Здесь же Новиков называет «Медицинский концерт» первым концертом «Популярной механики» Сергея Курехина [14, с. 72].

В описаниях «Медицинского концерта» обращает на себя внимание равноценность участия и вклада всех исполнителей: музыкантов-профессионалов Курехина, Гаккеля и Булучевского, будущего барабанщика Гурьянова, не отличавшихся музыкальным слухом художников Новикова и Сотникова, поэта Драгомощенко, врача Свинарского и молодого человека без определенных занятий Сумарокова-младшего. Все они создают литературно-шумовую оргию на импровизированной сцене музея Достоевского, где в те годы проходили разнообразные концерты и спектакли, в частности артист Евгений Лукошков читал Даниила Хармса. С тех пор из всего комплекта инструментов ноль музыки неоднократно участвует в концертах именно утюгон и его реплики, созданные в 2010-е годы.

У «Медицинского концерта» и концертов утюгона был в авангардной среде Петрограда прообраз в музыкальном театре Михаила Матюшина и его учеников из семьи Эндеров. Изобретатель утюгона и длинной струны ноль музыкант Новиков об этой истории начала 1920-х годов, по всей видимости, не знал. В 1920–1923 годах в квартире Эндеров на улице Профессора Попова Михаил Матюшин устраивал концерты в день памяти Елены Гуро. Это были музыкально-поэтические представления, на которых звучали и традиционные инструменты (рояль), и «длинная струна», протянутая через все комнаты квартиры, издававшая звуки от колебаний, в том числе воздушных. А.В. Повелихина пишет: «Задача, которую поставил Матюшин

при создании спектаклей, — это „разбить“ старую академическую коробку-сцену, погрузить зрителя в цвето-формовую среду» [16, с. 81]. По-другому понятая Матюшиным нолевая всевозможность, если использовать слово Новикова, — это динамика мира форм и цветов в пространстве свободных плавающих звуков, очевидно, родственная эффекту концертов утюгона. Конечно, «Новые» не ставили перед собой сверхзадачу Матюшина — воплотить пространственно-цветовые ритмы Вселенной, однако они продолжили его эксперимент по расширению пространства музыки в область мировых шумов, в музыку ноль. Об этом, например, говорит опыт Бориса Эндера, который занимался звукооформлением спектакля «Войцек» Ю.А. Завадского, исследуя тонкие шумы шероховатых поверхностей и «оркестрион из ящиков на вертеле» [21, с. 275—276], вполне в духе будущих экспериментов с утюгоном.

А музыкальное оформление акций «Новых художников» весной 1984 года берет на себя новая группа «Новые композиторы» — Игорь Веричев и Валерий Алахов, которые создают новейшую коллажную музыку на основе разнообразных записей и коллекции шумов Малого драматического театра. Игорь Веричев, идеолог дуэта, пишет в 1983 году манифест вселенского коллажного творчества под названием «Версификация информации», который можно представить как прорастание теории фактуры Владимира Маркова в пространствах информационной эпохи. С дебютом продюсируемых Новиковым «Новых композиторов» связана следующая театральная премьера «Новых» — постановка «Балета трех неразлучников» Даниила Хармса. Она также датируется по-разному в текстах самого Новикова и в архивных штудиях Ханнелоре Фобо, основанных на исследовании фотографий художника Е-Е (Евгения Козлова), который в 1984—1985 годах отвечал в группе «Новых» за моду, то есть фотографировал выставки и показ мод в галерее «АССА», вечеринку стилига на концерте «Странных игр» в ДК Ильича, выставку «С Новым годом» в Рок-клубе и концерты «Поп-механики».

В архиве Новикова сохранилось «либретто» «Балета» Хармса, и сами представления его упоминаются в четырех документах авторства Новикова. Один из них — это статья «Новые композиторы», где Новиков рассказывает: «Первое выступление состоялось в 1984 году, 23 февраля. Тогда же написали музыку к „Балету трех неразлучников“

в постановке группы „Новые художники“. Премьера балета была во втором отделении первого концерта» [17, с. 130]⁽³⁾. В самиздатском машинописном каталоге выставки «С Новым годом», который Новиков напечатал, вероятно, в 1986 году, в биографии Олега Котельникова перечислены две выставки 1985 года на премьерах Нового театра, где Котельников выступил художником-оформителем: под номером 3 групповых выставок «Новых» идет «Балет», под номером 4 — «Анна Каренина». В специальной статье Игоря Потапова «Новый театр», которую Новиков позднее датировал 1985 годом, говорится: «Событием театрального сезона 1984—85 стало появление нового театра — Нового театра. Первой постановкой театра явился балет Даниила Ивановича Хармса „Балет трех неразлучников“, написанный в конце тридцатых годов [на либретто из архива Новикова стоит правильная дата 1930. — Е.А.]. Не изменив ни единой буквы в классическом произведении, постановочная группа создала свежее, современное по форме произведение. Музыка к балету написали Новые композиторы Игорь Веричев и Валерий Алахов, используя очень популярный метод коллажирования. Я не знаю, ставилось ли это произведение при жизни автора, но мне кажется, что такой подход к его произведению полностью удовлетворил бы его. Постановщики прониклись творчеством Хармса, уловили неуловимый дух произведения мастера. Очень живая непосредственная хореография столь гармонично сочеталась с помпезно стеснительным хором стилига и захватывающей музыкой, что для окончания балета авторам пришлось погасить свет — публика ни за что не хотела окончания представления. Трех неразлучников плясали Т. Новиков, И. Веричев, Ю. Гурьянов. В спектакле приняли участие также желающие из публики» [18, с. 81]. Ханнелоре Фобо в своем исследовании 2018 года полагает, что в этих трех документах речь идет об одном событии, состоявшемся после 5 марта 1985 года и запечатленном на фотографиях Козлова: мы видим, как Козлов и Новиков размечают пол квадратами, Веричева и Алахова за музыкальным пультом, поющий хор стилига — группу «Тедди бойс», танцующих (сидящих на клетках) Новикова, Гурьянова

(3) Текст можно датировать 1991 годом, так как он посвящен событию этого года — триумфу «Новых композиторов» в британских хит-парадах.

и Веричева [20]. Однако такая датировка противоречит «неразменной» дате 23 февраля, которую подтверждает Валерий Алахов и которую в российском контексте невозможно перепутать. Поэтому рискнем предположить, и это предположение также подтверждает Валерий Алахов, что в 1984 и 1985 годах состоялись два разных представления балета в Ленинграде.

Наконец, в уже упомянутом тексте «Ноль музыка как феномен новой музыки» говорится о московской премьере балета 1985 года (сохранились ее фотографии): «В Москве тоже есть нолевики, далеко не всегда себя таковыми признающие. Алексей Тегин был основоположником направления гиперреализм, но потерял к нему всякий интерес. Занимается музыкой без сомнения НОЛЬ, его композиции великолепны, он записал музыку к московской премьере балета трех неразлучников Д. Хармса, музыку к показу мод Нового дома моделей Ай Лю Ли и многое другое» [19, с. 89]. В Москве неразлучников исполнили Новиков, Сергей Бугаев и Олег Коломейчук, он же Гарик Асса, который в 1984 году приехал в Ленинград из Хабаровска, где служил актером ТЮЗа, затем же быстро перебрался в Москву и открыл там свой дом моделей «Ай Лю Ли».

Стало быть, начиная с 1984 года в Ленинграде действует Новый театр, где в 1985—1986 годах совершаются еще две — драматические — постановки «Новых художников» усилиями режиссера «Анти-театра» Родиона Заверняева. Настоящее имя Заверняева — Анатолий, Родионом его стали звать за глубокое увлечение «Преступлением и наказанием» и легкое сходство с Г. Тараторкиным в роли Раскольникова. Театр давал свои представления на чердаке дома по адресу улица Чернышевского, 3, где размещалась театральная студия уже упомянутого режиссера Эрика Горошевского, ученика Георгия Товстоногова. Горошевский ставил в своей студии, которая называлась с отсылкой к обэриутам «Театр реального искусства» [6; 1, с. 94—97], разные спектакли, например «Маскарад» Лермонтова, и характерно, что после экспериментов «Нового театра» он поставил «Лысую певицу» Ионеско. 1984 год в качестве начала Нового театра называет Дмитрий Волчек, счастливый зритель обеих премьер, в 1985 году сидевший по соседству на этом же чердаке в секции перевода «Клуба 81», которому чердак и принадлежал. Обе постановки Заверняева — «Анну Каренину» и «Идиота» — Волчек датирует маем-июнем

1985 года, что совпадает с данными статьи Новикова «Новый театр» («театральный сезон 1984—85»). Премьера «Анны Карениной» запечатлена в фотографиях Козлова. В архиве Новикова также хранятся фотографии спектакля «Идиот», где одну из сестер Епанчиных играет Джоанна Стингрей, датирующая это событие 1986 годом. Соответственно, предположим, что «Идиот» шел на сцене «Театра реального искусства», или «Антитеатра», дважды: в 1985 и 1986 годах. Главные роли в спектаклях исполняли сами «Новые»: Анну Каренину и Аглаю Епанчину играл Бугаев, «злодеев» Каренина и Рогожина — Новиков, красавца Вронского и князя Мышкина — Гурьянов, причем Котельников рассказывал, что на представление «Анны Карениной» Гурьянов опоздал и его заменили другим исполнителем, когда же Гурьянов наконец пришел, Вронских на сцене стало двое. А Настасью Филипповну играла будущая солистка группы «Колибри» Наташа Пивоварова. Постановщик спектаклей Родион Заверняев взял себе роли Железнодорожника/Толстого и Достоевского.

В архивах Новикова и Бугаева сохранились либретто Заверняева к обоим спектаклям, занимающие по одной странице формата А4, что явно свидетельствует о полемическом отношении режиссера к двум великим писателям. Действительно, в статье «О Новом театре» Заверняев так прямо и говорит, что это «была попытка дать возможность героям Толстого и Достоевского свести счеты со своими авторами, а с другой [стороны] — попытка участников развлечь себя и своих друзей» [9, с. 83]. Во исполнение первого намерения режиссер изменил финал «Анны Карениной» в сторону относительно счастливого конца, а течение спектакля «Идиот» изменилось из-за эксцесса исполнителя: «Создатели постановки дали кн. Мышкину в качестве проводника и антагониста самого Ф.М. Достоевского. Создатели полагали, что постановка закончится торжеством положительного героя — духовно полноценного человека — над миром окружающих его Бесов... но происшедшее на сцене спровоцировало актера, игравшего Мышкина, на незапланированный припадок падучей. Личность князя не выдерживает сложившейся ситуации, вместе с ним не выдерживает и Достоевский, пытавшийся, выступая с позиции конформизма, примирить его с безумным миром. Оба становятся добычей Бесов и падают в Дит — часть Ада, предназначенную для предавших своего Творца, теряя человеческий облик. ...Толстой,

по мнению создателей постановки, тоже был конформистом. Пытаясь отстаивать общепринятые установки на человеческие отношения, он губит своих героев: милых, в сущности, людей, реальные отношения которых сталкиваются с придуманными им нормами.

Создатели постановки отступили от фабулы романа: вражда Каренина и Вронского, сломленных смертью Анны, переходит в гомосексуальную любовь, введен ложный герой — Железнодорожник — Граф — Лев Толстой. Возникает сюжетная линия отношений Толстого и Анны, заканчивающаяся тем, что Толстой губит ее в прямом и переносном смысле (как автор и как машинист поезда), после чего понимает, что всегда любил ее. Перед нами трагедия автора — реального человека, оказавшегося во власти бесов социальных отношений» [9, с. 83].

Дмитрий Волчек вспоминает о пережитом на «Идиоте» в Новом театре состоянии веселого скоротечного хаоса: «Грациозный подросток Африка метался по сцене в длинном платье, актеры налетали друг на друга и на зрителей, князь Мышкин насиловал Настасью Филипповну, гремела музыка „новых композиторов“ и звенели бутылки. Через полчаса на сцене осталась груды мусора: актеры в экстазе уничтожили часть декораций» [6]. Между тем, подобно «Балету трех неразлучников», зрелищу хаотическому и веселому, которое разворачивается в пространстве абсолютного совершенства — на клетках полумагического квадрата, постановки Заверняева, столь же хаотичные и «не скованные авторским замыслом», по свидетельству самого их автора, обнаруживают прямую связь с мистическими представлениями об идеальном устройстве мира: в пространстве Достоевского, напомним, Заверняев открывает спуск во владения Дита (Аида), где, согласно «Божественной комедии» Данте, за стенами средневекового города фурии и Минотавр пытаются адским пламенем ересиархов, убийц и насильников.

Новиков же всегда рассматривал постановки Нового театра как народные игрища ряженых, употребляя определение «предельно упрощенное фольклорное восприятие классики» [18, с. 82]⁽⁴⁾. Соответственно, в своем обзоре он, прежде всего, подробно комментирует массо-

(4) См., например, исследование «балаганной традиции» русского авангардного театра XX века [24].

вую сцену скачек в «Анне Карениной»: «Любопытно использовано традиционное русское народное „вождение кобылки“ в сцене скачек, поставленной режиссером Е. Юфитом (он же прекрасно исполнил роль коня Вронского). Юрий Гурьянов замечательно стилизовал свою роль под популярное на Урале ряжение в гусары... Роль Анны Карениной можно считать теперь классическим примером столь излюбленной в народных игрищах травестии. Ее прекрасно сыграл великолепный актер Сергей Бугаев. Проникли в спектакль и элементы балаганной акробатики, клоунады. Актеры строят на сцене групповые фигуры, пирамиды, с особым успехом используется народная игра „пылесос“. <...> В своей следующей постановке Новый театр повторил прием игрища в классику, но на этот раз попытаться придать игре некие глубинно присущие Достоевскому свойства. Народным представлениям всегда были свойственны гротескные преувеличения страстей, в постановке „Идиота“ они преувеличены до крайности, не текстом, а действием передается неистовство героев Достоевского» [18, с. 82]. Здесь же Новиков кратко описывает и музыкальное сопровождение «Новых композиторов»: «Музыка полностью заимствована (популярные песни — аналог шарманки), с элементами заедания пластинки, временами наполняющаяся вдруг совершенно новым звучанием» [18, с. 81].

Другой участник событий и одновременно их истолкователь из круга «Новых», художник и литератор Владислав Гуцевич (он играл роль Бурмистра в «Анне Карениной» и участвовал в постановке пьесы Сергея Бугаева «Стреляющий лыжник», которой в 1986-м закончилась история Нового театра на чердаке Горошевского — то есть ходил на лыжах по сваленным в кучу доскам) выстроил более развернутую генеалогию спектаклей Заверняева. В своей статье «О Новом театре» он следует стилю изложения Новикова (Игоря Потапова) и легко переходит от постановки «Принцессы Турандот» в студии МХТ 1922 года к комедии дель арте, далее к обрядовым танцам племен Африки и Австралии, культурам Древнего Египта, масленичным гуляниям. Гуцевич мельком останавливается на преодолении границ между профессиональным и народным театром, указывая на то, что «бок о бок с актерами, стихийными по природе, работают актеры, получившие профессиональную подготовку», а также на «возвращение театра с площадей и улиц в рамки камерности, на все те же подмостки

балагана» [5, с. 84]. Последнее заключение Гуцевича вносит определенную противоречивость в его рассказ и потому, что балаган — это площадной театр, и потому, что в предыдущем абзаце в качестве предшественника экспериментов «Новых» в области слияния народного и профессионального театра он как раз упоминает «театр Евреинова... в котором сцена — площади и улицы городов» [5, с. 84]⁽⁵⁾.

Впрочем, Гуцевич был совершенно прав, театр Николая Евреинова можно считать одним из прообразов «Нового театра», причем в двух планах, что снимает противоречие, возникшее в тексте Гуцевича по причине недоговоренности. Знаменитое массовое действие «Взятие Зимнего дворца» (1920) послужило образцом не только для С. Эйзенштейна в фильме «Октябрь» (1927), который добавил к теории и практике Евреинова свой «монтаж аттракционов», но и для целой традиции грандиозных советских постановок, в частности — для культовых концертов, изображавших торжество изобилия на сцене Кремлевского дворца съездов в позднесоветское время. Именно они, в свою очередь, стали источником хаотического бахтинианского переворота в «Поп-механиках» Сергея Курехина. Требуется отдельного исследования массовый театр Курехина, в котором «Новые» являлись неизменными участниками (Новиков, Бугаев, Котельников, Козлов, Гуцевич; Гурьянов, Цой и Андрей Крисанов в составе «Кино»; Владислав Мамышев-Монро). А Новый театр непосредственно восходит к гениальной идее Евреинова и основе его теории, к его знаменитому «театру для себя», который, как известно, воплощается в одном лице автора и актера, изначально присущ природе и человеку, проявляющим тотальный театральный инстинкт преображения жизни в процессе «выразительной симплификации» [7, с. 525; 8, с. 113—406]. Если игровое начало свойственно всем предприятиям «Новых художников», то их лидер Новиков отличался именно театральностью своего характера и поведения. В молодости, в свободное время, он любил фотографироваться, представляя разнообразных персонажей, причем не только дома, но и на улице и даже в общественном транспорте. Эти фотографии напоминают о другом историческом прецеденте

(5) Наряду с Евреиновым здесь же упоминаются реформаторы театра Вахтангов и Мейерхольд, Охлопков и Дикой (вероятно, А.Д. Дикий. — Е.А.), «строившие в гущу зрителя».

«театра для себя»: постановочных съемках общества Алисы Порет и Татьяны Глебовой, в которых принимали участие Даниил Хармс и Александр Введенский.

Начало Нового театра в «Балете трех неразлучников» позволяет установить и непосредственное наследование театру ОБЭРИУ, хотя Новиков и Гуцевич не упоминают ни «Радикс», ни «Три левых часа», о которых они, возможно, не вспоминали в 1985 году. Театр ОБЭРИУ⁽⁶⁾ также являлся «театром для себя», отличался импровизационностью, программной мультимедийностью, пониманием абсурдизма как канала связи между высокой и низкой культурой, между жизнью и искусством, нолевым подходом к декорациям и звуковому оформлению. Все эти особенности присутствуют в воспоминаниях о «Радиксе» его режиссера Георгия Кацмана, в мемуарах Игоря Бахтерева и Климентия Минца о вечере «Три левых часа». В интервью Михаилу Мейлаху в 1978 году Кацман так рассказывал о готовившейся в 1926 году в ГИН-ХУКе постановке драмы Хармса и Введенского «Моя мама вся в часах»: «„Радикс“ был задуман как „чистый театр“, театр эксперимента, ориентированный не столько на конечный результат и на зрителя, сколько на переживание самими актерами чистого театрального действия. Вопроса — выйдет ли из этого что-нибудь когда-либо — вначале никто не ставил, вводились все новые действующие лица без сюжетных нагрузок, единый текст пьесы так никогда и не был написан... это был „монтаж аттракционов“. Единственная установка спектакля была на чистое действие, переживаемое актерами... „Радикс“ был конгломератом различных искусств — театрального действия, музыки, танца, литературы и живописи. При обращении к различным

(6) Исследования о театре ОБЭРИУ немногочисленны. В частности, на эту тему написал третью главу своей диссертации Джефф Чебула [22, р. 88—123]. Он отмечает важность для Хармса свободного импровизационного характера театрального действия, сценических сдвигов, которые «размывают» основной сюжет пьесы, и связь не с профессиональным театром, например театром Мейерхольда, у которого Хармс заимствует принцип монтажа, но с самостоятельным рабочим театром Игоря Терентьева. Анализируя театр Терентьева, Чебула пишет о таком его аспекте, одинаково важном и для ОБЭРИУ, и для «Новых художников», как «неавторский», экспериментальный и абсурдистский (через плодотворную ошибку) характер развития театрального спектакля. В этих качествах театра ОБЭРИУ Чебула предлагает видеть не только следствие молодости авторов, но и их принципиальное стремление вернуть эксперимент раннего авангарда в реальность идеологизированного театра «живых газет» и академических постановок. См. также: [23, р. 11—27; 24].

искусствам весьма велик был элемент пародирования, остранения. <...> Открывала спектакль „танцовщица-каучук“ Зина Бородина. <...> Среди других персонажей выделялся Лознгрин — „оперный персонаж“: молодой человек в трико, говоривший тенором и ходивший на цыпочках. <...> Удавалось привлекать и „знаменитостей“ — среди них известного Антонио, который высвистывал блюз Онеггера⁽⁷⁾, однако со своеобразным „русским колоритом“, заставляющим теперь вспомнить „Мавру“ Стравинского... Хармс... говорил, что хотел бы соединить Онеггера с „настоящим гвардейским барабаном“. <...> Оформление делал Бахтерев, в частности „романтическую“ декорацию, изображающую „мост через Санкт-Петербург“... На заднике был изображен клодтовский конь; синхронно с восклицанием одного из актеров переворачивался купол Исаакиевского собора» [10, с. 172—175]. Воспоминания Кацмана определенно побуждают соотнести звуковой монтаж «Радикса» с экспериментами Веричева и особенно Курехина, абсурдистское же оформление — с работами художников Олега Котельникова, Ивана Сотникова, Сергея Бугаева, оформлявших спектакли «Нового театра».

Как известно, спектакль театра «Радикс» не состоялся из-за ареста режиссера Кацмана, и театр ОБЭРИУ осуществился со второй попытки в Доме печати (Шуваловском дворце) на литературно-театрально-кино-вечере «Три левых часа» 24 января 1928 года, о котором в 1984 году вспоминал участник третьего, кинематографического, часа кинорежиссер Климентий Минц, соавтор, вместе с Александром Разумовским, показанного тогда антивоенного фильма «Мясорубка». В финале своих мемуаров Минц утверждает, что «...дирекция Ленинградского цирка предложила... повторить этот вечер...» [13, с. 205]. Он пишет и о том, что обэриуты смотрели в Доме печати знаменитый спектакль Игоря Терентьева «Ревизор» (1927, на своем вечере они использовали реквизит Терентьева: Хармс «выезжал» на сцену, сидя верхом на черном лакированном шкафе, оставшемся от «Ревизора» и, несомненно, отсылавшем к «Вишневому саду»). Минц кстати вспоминает, что Терентьев хотел называть свой театр «Антихудожественным» [13, с. 199].

(7) Артур Онеггер (1892–1955) — участник «Французской шестерки», в 1928 году посещал Ленинград и общался с Дмитрием Шостаковичем.

«Антитеатр» Заверняева, в годы расцвета которого полемика с МХАТ уже была не актуальна, тогда как насущными по-прежнему казались приоритеты театра жизни и театра авангардно условного над театром профессиональным и реалистическим, то есть эстетики ОБЭРИУ и «Новых художников» над всеми формами обычного реализма.

Игорь Бахтерев, поэт, актер и художник, непосредственный участник всех театральных начинаний ОБЭРИУ, в свою очередь отмечал импровизационность, а также равноправность актеров и музыкантов профессиональных и самодеятельных в постановке «Елизаветы Бам» Хармса во время второго театрального часа: «Отлично играл одного из центральных персонажей участник самодеятельности „Красного путиловца“ — Чарли Маневич, буквально слился с ролью папаши Елизаветы поэт Евгений Вигилянский» [2, с. 129]. Он также акцентировал важнейший для «Новых художников» принцип коллективности творчества, восходящий к обэриутам: «Первый час: вступление — конферирующий хор. Предполагалась недлинная речь на несколько голосов. <...> Предполагалось, что совместное чтение покажет: Обэриу — содружество равных, без первой скрипки. Ничего не подготовили, не срепетировали, как быть? Выступит Заболоцкий или Хармс — их воспримут лидерами. В последнюю минуту решили выпустить меня, двадцатилетнего, который выглядит на восемнадцать. <...> Уже играет джаз, уже танцуют в проходах и в фойе появившиеся зрители... Хотел посоветоваться с Хармсом или Заболоцким, ответ один: говори, что хочешь, значения не имеет» [2, с. 135].

Заключение

Итак, мы указали на три элемента авангардной театральной мысли и традиции, входящие в резонанс с Новым театром «Новых художников»: всеобъемлющую концепцию «Театра для себя» Николая Евреинова, музыкально-пространственные театральные эксперименты Михаила Матюшина и его последователей, абсурдистский театр Даниила Хармса и ОБЭРИУ. Второй и третий из них, столь несхожие между собой, тем не менее имеют общую границу, где территории заумы (алогизма) и абсурдизма сходятся на общей пограничной полосе. И, собственно, само пространство этого схождения создает смысловое

динамическое напряжение, которым отмечены и творчество Хармса, и искусство Новикова: напряжение между абсурдом возвышающим, устремленным к невыразимому и вневременному, универсальному, и, наоборот, абсурдом понижающим, деконструктивным. Н. Лосский называет эту динамику «отрицанием, ведущим в область низшую, чем отрицаемое, и, наоборот, отрицанием, ведущим в более высокую область» [12, с. 75]. Очевидно, что различие двух типов абсурдизма — фундаментальная проблема онтологии не только русского авангарда. Новый театр можно рассматривать как длившуюся около трех лет сейсмическую активность самой этой пограничной полосы авангардного творчества, связанного в начале с символизмом и быстро отошедшего через экспрессионизм к дадаизму и сюрреализму. На этой границе творчество проявляет себя как безличный или внеличный процесс, в котором устанавливается связь человека с ритмами мира (концерт утюгона и «Балет трех неразлучников») или, напротив, демонстрируется распад связей, деконструкция и пересборка общества («Анна Каренина» и «Идиот»). Интересен сам по себе почти цирковой баланс Новикова на этой границе, когда он очень близко подходит к сюрреалистической театральной практике ОБЭРИУ в ее втором панковском рождении, чтобы затем в конце 1980-х двинуться в сторону амбиентных «аккуратных тенденций» (театрализованный праздник неоакадемизма в Павловском дворце), возвращающих гармоничную точку сборки мира.

В завершение нужно сказать еще об одном аспекте истории Нового театра: о неоднозначном отношении к определению «авангардный» в текстах Заверняева, Новикова и Гуцевича. Так, Заверняев в интервью Дмитрию Волчеку отказывается быть последователем Беккета, то есть западноевропейского авангарда, напоминая о более ранней традиции ОБЭРИУ — «Елизавете Бам» и «Елке у Ивановых» [11, с. 252—263]. Гуцевич употребляет выражения «дешевый „авангардизм“» и «ходульная самодеятельность» для обозначения тех угрожающих Сциллы и Харибды, между которыми проскользнул Новый театр [5, с. 85]. Новиков неустанно пишет о родстве Нового и народного театра, что, кстати, вызывает в памяти постановки «Союза молодежи», которые сам Новиков при этом не упоминает. Неонародному игрищу, по мнению Новикова, не свойственен культовый, ритуальный характер: «Увеселение, забава — основная задача игрища в последние века,

когда оно потеряло свое магическое значение. <...> Сокращенный пересказ известных произведений и создание анекдотов на их тему давно утвердились как отдельный фольклорный жанр» [18, с. 81]. Речь, следовательно, идет не только о народном театре в традиционном его понимании, но и о современном городском фольклоре.

Чем объяснить заявления Гуцевича и Новикова? С одной стороны, в них можно видеть попытку мимикрии под нормы соцреализма, обращенную к Высшему Начальству, коль скоро с началом перестройки у андеграундных артистов возникла возможность выйти на публичную сцену. В статьях Новикова присутствуют пародийные отсылки к советским критическим штампам («свежее, современное по форме произведение»). Но с другой стороны, Новикова действительно интересовало народное искусство, причем одним из источников этого интереса, несомненно, явилось творчество Марии Синяковой-Уречиной, сильно повлиявшей на мировоззрение Новикова в начале 1980-х. Последовательница теоретика и практика авангарда Хлебникова, Синякова в своих картинах воплотила авангард как новый дух народного творчества с его изначальными стремлениями к красоте, радости и благу. Сам же Новиков, теоретик «Новых», начиная с середины 1980-х неоднократно комментировал свое отношение к авангарду, непременно указывая при этом на нежелание теоретизировать. Например, в статье о ноль музыке есть отдельный раздел «Взаимоотношение ноль музыки и авангарда», где сказано: «Авангард давно использует методы, перечисленные выше, многие произведения музыки сходны по звучанию с ноль музыкой. Понять разницу трудно только потому, что, в принципе, особой разницы нет. Дело все в НОЛЬ подходе. Значительность авангардистских исканий прямо противоположна ничему не значащим, бессмысленным, недеklarированным НЕ поискам нольщиков. У них есть ноль, и им больше ничего не надо. Они берут в искусстве и музыке все, что плохо лежит.

Спросите меня, что же я нашел в ноль музыке хорошего. Я отвечаю: НИЧЕГО. И вообще я ничего в ней не нахожу. Это ноль. Но меня радует появление в культуре элемента осознания бессмысленности, бредовости амбиций, несостоятельности теоретизирования» [19, с. 90].

Очевидно, следует из этого текста, что сам Новиков находится отнюдь не вне, а именно внутри авангардной традиции, в частности — традиции, идущей от Козьмы Пруткова к парадоксальным

философским сочинениям Даниила Хармса, легко переходившего от мыслей о бесконечном как ответе на все вопросы к лицемерию двора с гуляющими петухами и курами. Мы, таким образом, можем говорить о последовательном авангардном патриотизме создателей Нового театра и одновременно об их нежелании видеть авангардную традицию консервативной: по словам Новикова, традицией «консервирования в консерваториях», а, напротив того, о стремлении к живому непрерывному движению в русле свободного творчества и самовыражения.

Историю Нового театра мы воспринимаем как второе рождение в Петербурге-Ленинграде театра авангардного, модернистского, действующего в парадоксальном пространстве метафизики и одновременно случайности, или же на стыке экспрессионизма, с его архаико-новаторскими вселенскими ритмами, и сюрреализма, с его причудливо монтажным коллективным бессознательным. Отсюда интенсивное включение «Новых» в ритм мира, их способность делать слышимым реющее запредельное «пятое значение предмета» — утюга или капельницы. Отсюда же хаотичные хеппенинги в «райском» магическом квадрате или дыре в Аид, дающие шанс зрителю поучаствовать в небывало диком и естественном (именно эти слова для характеристики Нового театра выбрал Сергей Хренов [6]) художественном поведении близких знакомых товарищей по искусству, что сразу делает время, а оно тогда еще было советским временем, нетипичным, то есть несоветским.

Список литературы:

- 1 Алексеева А.А., Учитель К.А. Театр ленинградского андеграунда // Театральное дело: Наука и практика: сб. статей / Отв. ред. Л.А. Сазонова. М., СПб.: Изд-во РГИСИ, Чистый лист, 2017. С. 85–106.
- 2 Бахтерев И.В. Когда мы были молодыми // Даниил Хармс глазами современников: Воспоминания. Дневники. Письма / Под. ред. А.Л. Дмитренко и В.Н. Сажина. СПб.: Вита-Нова, 2019. С. 94–138.
- 3 Беседа с Аркадием Драгомощенко // Тимур. «Врать только правду!» / Авт.-сост. Е. Андреева. СПб.: Амфора, 2007. С. 353–364.
- 4 Беседа с Иваном Сотниковым // Тимур. «Врать только правду!» / Авт.-сост. Е. Андреева. СПб.: Амфора, 2007. С. 68–90.
- 5 Брониславский Г. О Новом театре // Новые художники. 1982–1987: Антология / Ред. Е. Андреева, Е. Коловская. СПб., 1996. С. 83–85.
- 6 Волчек Д. Там, где шуршат платья // Театр. 2011. № 4. URL: <http://oteatre.info/tam-gde-shurshat-plateja/> (дата обращения 27.03.2022).
- 7 Евреинов Н.Н. Откровение искусства. СПб.: Мир, 2012. 776 с.
- 8 Евреинов Н.Н. Театр для себя // Евреинов Н.Н. Демон театральности / Сост., общ. ред и комм. А.Ю. Зубкова и В.И. Максимова. М.; СПб.: Летний сад, 2002. С. 115–408.
- 9 Заверняев Р. О Новом театре // Новые художники. 1982–1987: Антология / Ред. Е. Андреева, Е. Коловская. СПб., 1996. С. 83.
- 10 Кацман Г.Н. (Воспоминания) // Даниил Хармс глазами современников: Воспоминания. Дневники. Письма / Под. ред. А.Л. Дмитренко и В.Н. Сажина. СПб.: Вита-Нова, 2019. С. 172–175.
- 11 Линдон Дмитриев. Беседа с Родионом // Часы. 1987. Т. 68. С. 252–263.
- 12 Лосский Н.О. Мир как органическое целое. М.: Г.А. Леман и С.И. Сахаров, 1917. 174 с.
- 13 Минц К.Б. Обэриуты // Даниил Хармс глазами современников: Воспоминания. Дневники. Письма / Под. ред. А.Л. Дмитренко и В.Н. Сажина. СПб.: Вита-Нова, 2019. С. 192–205.
- 14 Новиков Т.П. Новые художники // Новиков Т.П. Лекции. СПб.: НАИИ, Галерея Д137, 2003. С. 67–96.
- 15 Новикова К. Новые художники. Хроника // Новые художники / Ред.-сост. Е. Андреева, Н. Подгорская. М.: Maier, 2012. С. 270–289.
- 16 Повелихина А.В. «Тотальный театр» М. Матюшина // Органика. Беспредметный мир Природы в русском авангарде XX века: Выставка в галерее Гмуржинска: Каталог / Науч. ред. А.В. Повелихина. М.: RA, 2000. С. 81–84.
- 17 Поталов И. Новые композиторы // АССА: Последнее поколение ленинградского авангарда / Авт.-сост. С. Бугаев, П. Попова. СПб.: Невидимые структуры, 2013. С. 130.
- 18 Поталов И. Новый театр // Новые художники. 1982–1987: Антология / Ред. Е. Андреева, Е. Коловская. СПб., 1996. С. 81–82.
- 19 Поталов И. Ноль музыка как феномен новой музыки // Новые художники. 1982–1987: Антология / Ред. Е. Андреева, Е. Коловская. СПб., 1996. С. 88–90.
- 20 Фобо Х. Балет трех неразлучников. URL: <http://www.e-e.eu/Ballet-Exhibition/index.htm> (дата обращения 27.03.2022).

- 21 Эндер Б.В. Дневники / Под ред. А. Повелихиной. Т. 1: 1916–1936. М.: Музей Органической Культуры, 2018. 428 с.
- 22 Cebula G. The Theater of Real Art // *Cebula G. Left Flank of the Avant-Garde: The Evolution of OBERIU Poetics*. Princeton University, 2016. P. 88–123. URL: <http://arks.princeton.edu/ark:/88435/dsp01dz010s54k> (дата обращения 27.03.2022).
- 23 Cebula G. OBERIU Theatre in the Context of Early Soviet Amateurism // *The Russian Review*. January 2019. Vol. 78. Issue 1. P. 11–27.
- 24 Clayton J.D. Pierrot in Petrograd: The Commedia dell'Arte // *Balagan in Twentieth-Century Russian Theatre and Drama*. Montreal: McGill-Queen's University Press, 1993. 369 p.
- 25 Fobo H. Timur Novikov and Ivan Sotnikov: the *Utiugon*. URL: <http://www.e-e.eu/Club-81/Utiugon.html> (дата обращения 27.03.2022).
- 26 *Kharms D. The Oberiu Theatre (1928) // Twentieth Century Theatre: A Sourcebook / Ed. by R. Drain*. London: Routledge, 1995. P. 48–50.

References:

- 1 Alekseeva A.A., Uchitel' K.A. *Teatr Leningradskogo andegraunda* [Leningrad Underground Theater]. *Teatral'noe delo: Nauka i praktika: sb. statej* [Theatrical Business: Science and Practice: Collection of Articles], ed. L.A. Sazonova. Moscow, St. Petersburg, RGI SI Publ., Chistyj List Publ., 2017, pp. 85–106. (In Russian)
- 2 Bahterev I.V. *Kogda my byli molodymi* [When We Were Young]. *Daniil Harms glazami sovremennikov: Vospominaniya. Dnevnik. Pis'ma* [Daniil Kharms Through the Eyes of Contemporaries: Memoirs. Diaries. Letters], ed. A.L. Dmitrenko, V.N. Sazhin. St. Petersburg, Vita-Nova Publ., 2019, pp. 94–138. (In Russian)
- 3 Beseda s Arkadiem Dragomoshchenko [Interview with Arkady Dragomoshchenko]. *Timur. "Vrat' tol'ko pravdu!"* [Timur. "Lie Only the Truth!"], compl. E. Andreeva. St. Petersburg, Amfora Publ., 2007, pp. 353–364. (In Russian)
- 4 Beseda s Ivanom Sotnikovym [Interview with Ivan Sotnikov]. *Timur. "Vrat' tol'ko pravdu!"* [Timur. "Lie Only the Truth!"], compl. E. Andreeva. St. Petersburg, Amfora Publ., 2007, pp. 68–90. (In Russian)
- 5 Bronislavskij G. O Novom teatre [About the New Theater]. *Novye hudozhniki. 1982–1987: Antologija* [The New Artists. 1982–1987: Anthology], ed. E. Andreeva, E. Kolovskaya. St. Petersburg, 1996, pp. 83–85. (In Russian)
- 6 Volchek D. Tam, gde shurshat plat'ja [Where the Dresses Rustle]. *Teatr*, 2011, no. 4. Available at: <http://oteatre.info/tam-gde-shurshat-platja/> (accessed 27.03.2022). (In Russian)
- 7 Evreinov N.N. *Otkrovenie iskusstva* [The Revelation of Art]. St. Petersburg, Mir Publ., 2012. 776 p. (In Russian)
- 8 Evreinov N.N. *Teatr dlja sebja* [Theatre for Oneself]. Evreinov N.N. *Demon teatral'nosti* [Demon of Theatricality], compl., ed. and comm. A.U. Zubkov, V.I. Maksimov. Moscow, St. Petersburg, Letnij sad Publ., 2002, pp. 115–408. (In Russian)
- 9 Zavernjaev R. O Novom teatre [About the New Theater]. *Novye hudozhniki. 1982–1987: Antologija* [The New Artists. 1982–1987: Anthology], ed. E. Andreeva, E. Kolovskaya. St. Petersburg, 1996, p. 83. (In Russian)
- 10 Kacman G.N. (Vospominaniya) [Memoirs]. *Daniil Harms glazami sovremennikov: Vospominaniya. Dnevnik. Pis'ma* [Daniil Kharms Through the Eyes of Contemporaries: Memoirs. Diaries. Letters], ed. A.L. Dmitrenko, V.N. Sazhin. St. Petersburg, Vita-Nova Publ., 2019, pp. 172–175. (In Russian)
- 11 Lindon Dmitriev. Beseda s Rodionom [Interview with Rodion]. *Chasy*, 1987, vol. 68, pp. 252–263. (In Russian)
- 12 Losskij N.O. *Mir kak organicheskoe celoe* [The World as an Organic Whole]. Moscow, G.A. Leman and S.I. Saharov Publ., 1917. 174 p. (In Russian)
- 13 Minc K.B. *Objeriyuty* [OBERIUTs]. *Daniil Harms glazami sovremennikov: Vospominaniya. Dnevnik. Pis'ma* [Daniil Kharms Through the Eyes of Contemporaries: Memoirs. Diaries. Letters], ed. A.L. Dmitrenko, V.N. Sazhin. St. Petersburg, Vita-Nova Publ., 2019, pp. 192–205. (In Russian)
- 14 Novikov T.P. *Novye hudozhniki* [The New Artists]. Novikov T.P. *Lekcii* [Lectures]. St. Petersburg, NAI, Galereja D137 Publ., 2003, pp. 67–96. (In Russian)
- 15 Novikova K. *Novye hudozhniki. Hronika* [The New Artists. Chronicles]. *Novye hudozhniki* [The New Artists], ed. and compl. E. Andreeva, N. Podgorskaya. Moscow, Maier Publ., 2012, pp. 270–289. (In Russian)
- 16 Povelikhina A. "Total'nyj teatr" M. Matjushina [Matyushin's "Total Theater"]. *Organika. Bespredmetnyj mir Prirody v russkom avangarde XX veka: Vystavka v galeree Gmurzhinska: Katalog* [Organics. The Non-Objective World of Nature in the Russian Avant-Garde of the 20th Century: Exhibition at the Gmurzynska Gallery: Catalog], ed. A.V. Povelikhina. Moscow, RA Publ., 2000, pp. 81–84. (In Russian)

- 17 Potapov I. *Novye kompozitory* [The New Composers]. *ASSA: Poslednee pokolenie leningradskogo avangarda* [ASSA: The Last Generation of the Leningrad Avant-Garde], compl. S. Bugaev, p. Popova. St. Petersburg, Nevidimye struktury Publ., 2013, p. 130. (In Russian)
- 18 Potapov I. *Novyj teatr* [The New Theater]. *Novye hudozhniki. 1982–1987: Antologija* [The New Artists. 1982–1987: Anthology], ed. E. Andreeva, E. Kolovskaya. St. Petersburg, 1996, pp. 81–82. (In Russian)
- 19 Potapov I. *Nol' muzyka kak fenomen novoj muzyki* [Zero Music as a Phenomenon of the New Music]. *Novye hudozhniki. 1982–1987: Antologija* [The New Artists. 1982–1987: Anthology], ed. E. Andreeva, E. Kolovskaya. St. Petersburg, 1996, pp. 88–90. (In Russian)
- 20 Fobo H. *Balet treh nerazluchnikov* [Ballet of the Three Inseparables]. Available at: <http://www.e-e.eu/Ballet-Exhibition/index.htm> (accessed 27.03.2022). (In Russian)
- 21 Ender B.V. *Dnevniky* [Diaries], ed. A. Povelihina. Vol. 1: 1916–1936. Moscow, Muzej Organicheskoy kul'tury Publ., 2018. 428 p. (In Russian)
- 22 Cebula G. *The Theater of Real Art*. Cebula G. *Left Flank of the Avant-Garde: The Evolution of OBERIU Poetics*. Princeton University, 2016, pp. 88–123. Available at: <http://arks.princeton.edu/ark:/88435/dsp01dz010s54k> (accessed 27.03.2022).
- 23 Cebula G. *OBERIU Theatre in the Context of Early Soviet Amateurism*. *The Russian Review*, January 2019, vol. 78, issue 1, pp. 11–27.
- 24 Clayton J.D. *Pierrot in Petrograd: The Commedia dell'Arte. Balagan in Twentieth-Century Russian Theatre and Drama*. Montreal, McGill-Queen's University Press, 1993. 369 p.
- 25 Fobo H. *Timur Novikov and Ivan Sotnikov: the Utiugon*. Available at: <http://www.e-e.eu/Club-81/Utiugon.html> (accessed 27.03.2022).
- 26 Kharms D. *The Oberiu Theatre (1928). Twentieth Century Theatre: A Sourcebook*, ed. R. Drain. London, Routledge, 1995, pp. 48–50.