УДК 792.03

ФЕНОМЕН ТЕЛЕСНОСТИ В ТРАГЕДИИ «ВЛАДИМИР МАЯКОВСКИЙ»

Фурманов А. А.¹

¹ Академия Русского балета имени А. Я. Вагановой, ул. Зодчего Росси, д. 2, Санкт-Петербург, 191023, Россия.

Статья посвящена телесности в спектакле «Владимир Маяковский», прошедшем в Петрограде на сцене Луна-парка в начале декабря 1913 года в рамках проекта «первого в мире футуристов театра», организованного силами общества художников «Союз молодежи» и литературно-художественной футуристической группой «Гилея». Автор, используя сравнительный метод, анализирует телесность в театральном значении: с одной стороны, в спектакле представлена модель, при которой исполнитель отказывается от роли в классическом ее понимании, тем самым становясь центральным элементом сценического представления, с другой, — предпринята попытка деконструкции анатомии человеческого тела, что является отличительной чертой эстетики футуризма.

Ключевые слова: футуризм, телесность, монодрама, Ф. Т. Маринетти, В. В. Маяковский, П. Н. Филонов, И. С. Школьник.

THE PHENOMENON OF CORPOREALITY IN THE PERFORMANCE *VLADIMIR MAYAKOVSKY*

*Furmanov A. A.*¹

¹ Vaganova Ballet Academy, 2, Zodchego Rossi St., Saint Petersburg, 191023, Russian Federation.

The article is devoted to the corporeality in the performance *Vladimir Mayakovsky*, held in Petrograd on the stage of Luna Park in early December 1913 as part of the project “the world’s first futurist theater”, organized by the society of artists *Soyuz Molodyozhi* and literary group *Hylaea*. The author, using the comparative method, analyzes corporeality in the theatrical meaning. As a result, on the one hand, the performance presents a model in which the performer abandons the role in its classical sense, thereby becoming a central element of the stage performance. On the other hand, the performance attempts to deconstruct the anatomy of the human body, which is a distinctive feature of Futurist aesthetics.

Keywords: futurism; corporeality; monodrama, F. T. Marinetti, V. V. Mayakovsky, P. N. Filonov, I. S. Shkolnik.

На рубеже XIX–XX веков появлялись новые модернистские художественные направления, которые, хотя и были «вращены» в борьбе натурализма и символизма, тем не менее, были новаторскими, сформировавшими культуру XX века. Одним из таких направлений являлся футуризм.

Датой рождения итальянского футуризма является 20 февраля 1909 года, когда «Манифест футуризма» (впоследствии «Первый манифест футуризма») был опубликован на первой полосе парижской газеты «Фигаро». Его автор — Филиппо Томмазо Маринетти, итальянский литератор и публицист. «Необъятная гордость переполняла наши груди, так как чувствовали, что совершенно одни, точно маяки или выдвинувшиеся вперед часовые, лицом к лицу с армией враждебных звезд, расположившихся лагерем на своих небесных бивуаках. <...> Италия слишком долго была главным рынком старьевщиков. Мы желаем избавить ее от бесчисленных музеев, покрывающих ее бесчисленными кладбищами», — заявляет Маринетти [1, с. 25; 29].

В этом же манифесте наблюдается мотив переосмысления мифологемы тела. Футуристы как «люди будущего» предвкушали «нового человека» вслед за Фридрихом Ницше (хотя и отрицали любую связь с ним!) и грезил мессианскими амбициями: «Мы будем присутствовать при рождении Центавра и скоро увидим полет первых Ангелов!» [1, с. 25].

Также футуристы предъявили миру в качестве идеала маскулинный тип культуры, характеризующийся антиприродным мироощущением («Основными элементами нашей поэзии будут: смелость, дерзость и бунт» [1, с. 27]). По их мысли, только мужское освободительное начало способно преодолеть связанность логикой и законами естественного, биологического мира («Так вот: я признаюсь вам, что мы, мужчины-футуристы, мы чувствуем себя при виде этого упоительного зрелища совершенно оторванными от женщины, ставшей внезапно чересчур земною, или, лучше сказать, символом земли, которую предстоит покинуть» [2, с. 98]). Следовательно, женщина как символ, олицетворяющий романтический образ красоты и нежности, изгонялся из мира искусства («Все делалось с целью подготовить мужественную эпоху, на смену женоподобным Аполлонам и замызганным Афродитам» [3, с. 443]).

Футуристы шли еще дальше и заменяли человеческое тело на механические комплексы или подвижные марионетки. Как верно отмечает исследователь, «тело человека в футуристической культуре превращается в материальный объект; он мыслится не как живой организм из плоти и крови, а как инструмент, выполняющий механические ритуалы и обрядовые функции» [4, с. 154].

Поэтому главные сценические достижения итальянских футуристов связаны с деятельностью художников Фортунато Деперо, Энрико Прампolini, Джакомо Балла. Крупнейший историк сценографии, Виктор Березкин, называет итальянский театр футуристов «театром художника»: «Живописцы-футуристы, обратившись к сцене, чтобы в конечном счете предложить ей самостоятельное произведение театра художника, один из путей к этому видели в преобразовании изнутри самой сцены как визуального мира, в котором действуют актеры» [5, с. 214].

Что касается Маринетти, то свои теоретические взгляды на театр он сформулировал в манифестах: «Манифест драматургов-футуристов» (1911), «Театр Варьете» (1913), «Футуристический синтетический театр» (1915) и т. д.

Не отставали от западных коллег и отечественные футуристы. С 18 по 20 июля 1913 года на съемной даче в Усукиррко (ныне — Поляны) прошел «Первый всероссийский съезд баячей будущего (поэтов-футуристов)». Его итогом стал анонс нескольких театральных постановок: «И в нем [в театре русских футуристов] будет устроено несколько представлений (Москва и Петроград). Будут представлены Дейма: Крученых “Победа над Солнцем” (опера), Маяковского “Железная дорога”, Хлебникова “Рождественская сказка” и др.» (цит. по: [6, с. 24]).

С конца июля по начало сентября 1913 года Владимир Маяковский пробовал себя в качестве публициста. Он написал три статьи для «Кине-журнала»: «Театр, кинематограф, футуризм», «Уничтожение кинематографом “театра” как признак возрождения театрального искусства» и «Отношение сегодняшнего театра и кинематографа к искусству. Что несет завтрашний день?». В них 20-летний поэт с первых же строк обозначил круг проблем: «Сегодня я выдвигаю два вопроса: 1. Искусство ли современный театр? 2. Может ли современный театр выдержать конкуренцию кинематографа?» [7, с. 89].

В результате своих размышлений он приходит к выводу, что театр его времени практически полностью подчинен эстетике натурализма, в связи с чем он потерял свою актуальность, уступив место развивающемуся искусству кинематографа. Однако последний Маяковский также считал лишь этапом для появления театра будущего, который начнется с футуристов. Теория вскоре реализовалась на практике. Представления «первого в мире футуристов театра» проходили в Петрограде на сцене «Луна-парка» 2–5 декабря при поддержке «Союза молодежи». Открывала это мероприятие трагедия «Владимир Маяковский» в постановке самого поэта и в декорациях Павла Филонова и Иосифа Школьника. Спектакль был достаточно подробно описан как современниками, так и исследователями, тем не менее, споры вокруг него не прекращаются по сей день.

Тема телесности к концу XIX – началу XX века стала актуальной, в частно-

сти, в области театрального искусства. Мифологема тела проявляется в новой семиотической модели, «в которой иерархия традиционных ценностей и прежних смыслов разрушается, появляется иная “телесная” знаковость» [4, с. 153].

Появляются неакадемические танцы Лои Фуллер и Айседоры Дункан. Если суть хореографии Фуллер строилась на ускользящем, «исчезающем» теле (т. е. формировании некоторого образа серпантина, огня, бабочки), то задачей Дункан было его выявление. Никакой тайны, абсолютная осязаемость, завершенность и изобразительность. Так, например, одним из прозвищ Дункан было «Божественная босоножка» в честь одноименного танца, и, как иронизировал один из отечественных критиков, именно босые ноги «были главной приманкой для публики» [8, с. 400].

Теоретическое осмысление нового функционирования тела и иного понимания телесности пришлось лишь на эпоху постмодерна, когда свойственный для этого времени плюрализм породил множество трактовок понятия «телесности» (например, понятия «тело без органов» Жюль Делеза; «Текстуальное тело» Ролана Барта и т. д.).

Таким образом, проблема телесности была крайне важна для всего XX века, однако именно в эпоху, когда родились новые модернистские художественные направления, началось резкое переосмысление устоявшей парадигмы тела. Если ранее оно олицетворялось с чем-то аморальным, то авангард отменил табу, дав тем самым возможность для новых исканий.

Телесность в спектакле «Владимир Маяковский» необходимо рассматривать с двух точек зрения. Во-первых, с позиции противопоставления главного героя и зрителя. Во-вторых, с точки зрения второстепенных персонажей постановки.

Прежде чем приступить к рассмотрению телесности, необходимо разобраться с тематическо-жанровой составляющей действия.

Темой спектакля является общечеловеческий конфликт, строящийся на противопоставлении одинокого поэта и мира, враждебно настроенного против него. Мир этот реализован за счет поэтических фантазий и кошмаров Маяковского, что дает право многим исследователям относить «Владимира Маяковского» к жанру монодрамы. Сформировавший это понятие Николай Евреинов писал: «...под монодрамой я хочу подразумевать такого рода драматическое представление, которое, стремясь наиболее полно сообщить зрителю душевное состояние действующего, являет на сцене окружающий его мир таким, каким он воспринимается» [9, с. 102]. И действительно, на первый взгляд может показаться, что все так и есть: «...никакого “перевоплощения” не будет, актер Маяковский и поэт Маяковский — одно лицо» [10, с. 572]. Как уже говорилось ранее, зрителю демонстрировался личностный мир поэта, и, вероятно, в зрительном зале находились люди, которые сопереживали Маяковскому. Однако большинство свидетелей данного представления отторгало

коммуникацию футуриста. Такую задачу представление и ставило. «Во время обоих действий публика неистово свистала, шумела, кричала; слышались реплики: “Маяковский идиот, дурак! Сумасшедший!”», — отмечал один из критиков [11, с. 53]. Из этого следует, что «краеугольный камень монодрамы — переживание действующего на сцене» — отсутствовал [9, с. 105]. Взамен этого поэту удавалось заставить зрителя играть, то есть поставить его самого в центр действия. В качестве примера можно привести момент, когда «Маяковский взял в руки чемодан и собрался уходить, раздался вопль: “Держи его. Отдайте деньги. Мошенники”» [11, с. 53].

Следовательно, в спектакле произошел обмен ролями между зрителем и исполнителем, так как футуристу удалось заставить зрителя сыграть роль черствого обывателя. Для достижения подобной цели ему пришлось сосредоточить власть в своих руках, установив правила игры («Еще один удар гонга, и на авансцену вышел автор, он же режиссер, он же актер — триединая театральная ипостась в одном лице Владимира Маяковского. Он был в цилиндре, в перчатках, в черном пальто, из-под которого дразняще желтела ненавистная футуристическая кофта» [12, с. 144]). Таким образом, Маяковский поставил зрителя в затруднительное положение, так как последний лишен всякой возможности занять позицию дистанцированного наблюдателя, не вовлеченно го в действие.

Нечто подобное свойственно перформативным практикам, однако, по определению Эрики Фишер-Лихте, главным различием перформанса и футуристического представления является то, что в последнем «превращение зрителей в актеров происходило в некотором смысле автоматически, поскольку оно не являлось результатом их осознанного решения, а было обусловлено постановочной концепцией» [13, с. 28]. Этот же принцип выражал и сам Маринетти: «Ввести неожиданность и необходимость действовать среди зрителей в партере, ложах и галереях. Примеры наудачу: намазать клеем кресло, чтобы приклеившийся господин или дама возбудили общее веселье. <...> Продавать одно и то же место десяти лицам; в результате — столкновение, споры и азарт...» [14, с. 317]. Поэтому Маяковский в постановке отвергал, в терминологии Фишер-Лихте, «семиотическое тело», то есть тело обозначающее, в пользу «феноменального», то есть физического бытия исполнителя.

Также перформативные практики и театральный футуризм роднит то, что оба эти явления есть путь самовыражения несогласных с устоявшимися традициями как в искусстве, так и в культуре в целом, пытающихся «найти альтернативный способ исследования и переживания искусства в повседневной жизни» [15, с. 8].

Что касается второстепенных персонажей пьесы, то для русского футуризма характерен решительный отказ от актерского исполнения, прежде всего

потому, что профессиональные актеры либо играли самих себя, либо были приверженцами натуралистической школы. В этом случае выделение времени на переучивание не представлялось возможным, так как проекты футуристов ставились в довольно сжатые сроки, да и к тому же они имели довольно краткую сценическую жизнь, в связи с чем «будетляне» не нуждались в постоянной труппе и, что важнее — в «игре» актеров.

Также необходимо обратить внимание на мотивы, заявленные в пьесе. Например, — на мотив уродства и расчлененности. Действующие герои вроде «Человека без уха» или «Человека без глаза и ноги» предстают перед читателем обезображенными телами-монстрами. Это может интерпретироваться как авторская «пощечина» или «“плевок” поэта в лицо противника — мещанина-обывателя и классово чуждых культурных канонов» [4, с. 162]. Очевидна и мазохистская тематика, при этом эта жестокость направлена как на себя («Тело безумием качаю»), так и на других («И нечего смеяться! / У меня братец есть, / маленький, — / вы придете и будете жевать его кости. / Вы все хотите съесть!» [16, с. 14]). Как верно отмечает Ирина Сахно, именно через метафору «Тело отдадим обнаженному плясу / На черном граните греха и порока / Поставим памятник» телесность в пьесе проявляет наибольшую выразительность и смысл: «Тело, пресытившись своей физической целостностью, хочет освободиться от прежней телесности — от животворящих органов, а значит, и от витальной силы» [4, с. 162]. Однако заявленное в пьесе не реализуется в самом сценическом действии. Вместо тела исполнителя появлялись щиты, точнее, холсты, натянутые по контуру на фигурные рамы. Это позволяло лишить персонажа объемности, превратив его в плоскую модель. Во многом это заслуга Филонова, сумевшего реализовать страшные видения поэта. Основой для этого послужил его авторский художественный метод, разработанный и обоснованный им в ряде теоретических работ 1910–30-х годов, получивший название «аналитическое искусство». Суть этого явления можно понять из статьи «Канон и закон» 1912 года. В ней Филонов утверждал, что художник не должен замыкаться на цвете и форме, то есть внешнем восприятии объекта. Ему нужно попытаться выявить эволюцию композиции из точки как начала изобразительного произведения: «Позволь вещи развиваться из частных до последней степени развитых, тогда ты увидишь настоящее общее, какого и не ожидал. <...> Но старайся писать наверняка — делай буквально каждый атом» [17, с. 231]. «Нарисованы на этих щитах были длинные, вытянутые красные лица, руки, ноги — все это в типичной филоновской манере; как будто с живых уродов содрали кожу, чтобы до конца обнажить человеческое страдание», — вспоминает один из участников трагедии [12, с. 141]. «Обслужник» щита во время представления передвигал его, спрятавшись за ним в белом халате. Реплики произносились лишь после того, как голова исполнителя выглядывала

из рамы. «О какой бы то ни было жестикуляции нечего было и думать. Вся игра сводилась к читке ролей и к передвижению по прямым направлениям: вперед, назад, вправо, влево, и все это лицом к зрителю. Иначе повернуться было нельзя, так как тогда мы бы оказались “без костюма”» [12, с. 142].

Следовательно, в подобном сценографическом приеме также можно наблюдать принцип «преодоления» человеком его телесности. Драматическим персонажем становится предмет. Осмыслено это будет спустя примерно полвека в теоретических работах Делеза. Сначала в 1969 году в книге «Логика смысла» он заявит о «шизофреническом теле» (оно же — «тело без органов»), аспект которого «состоит в том, что оно является неким телом-решето. <...> Отсюда следует, что тело в целом уже не что иное, как глубина, — оно захватывает и уносит все вещи в эту зияющую глубину...» [18, с. 118]. Это тело без границ. Затем, в работе «Анти-Эдип: Капитализм и шизофрения» 1972 года, написанной в соавторстве с Феликсом Гваттари, он расширил данный термин: «Тело без органов — это яйцо, через него проходят оси и рубежи, линии долготы и широты, геодезические линии, градиенты, которые отмечают становления и переходы, направления того, кто развивается в них» [19, с. 38].

К этому приему преодоления живого тела, свойственному футуристическому искусству, Филонов обращался в дальнейшем неоднократно. Так, для постановки терентьевского «Ревизора» в 1927 году художник и его ученики создали костюмы, особенность которых заключалась в том, что определенный предмет вписывался в костюм персонажа согласно его функции. Например, в основе костюма почтмейстера было письмо («почтовые марки и конверты с сургучными печатями складывались в сапоги, возникали в самых неожиданных местах» [20, с. 441]), а Гибнер был увенчан рисунками градусников и мертвой головы.

Таким образом, трагедия «Владимир Маяковский» в рамках футуристической эстетики реализует одну из фундаментальных художественных идей — отрыв от действительности, путем создания абсолютно самодостаточной формы реальности. И где, если не в театре, это реализуемо наиболее эффективно? Одним из механизмов достижения подобной цели для футуристов является то, что неиграющий человек на сцене становится центром многоуровневого представления и самостоятельного художественного мира.

Эта тенденция роднит футуристический театр с крьюотическим театром Антонена Арто, где точно так же происходит отказ от «игры». Однако в теории французского режиссера ставится задача преодоления поэтической метафоры. Если в футуристическом представлении герой закликает «заштопать ему душу», то неиграющий актер у Арто ставит задачу преодоления человеческого. Также «принципиальное» различие возникает в отношении зрителя: у футуристов ему навязывается противопоставление и социальная роль,

а у Арто — «установление диалога на общем уровне коллективного бессознательного» [21, с. 133].

Таким образом, в спектакле «Владимир Маяковский» реализуются два аспекта театральной телесности. С одной стороны, неиграющий человек на сцене стал центром многоуровневого представления. С другой, — была попытка разрушения анатомического тела, демонстрирующая бездуховность, овеществление обыденного мира, его механизацию. Оба эти аспекта будут иметь свое непосредственное продолжение и осмысление в XX и XXI веках.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Маринетти Ф. Т.* Первый манифест футуризма // Итальянский футуризм: Манифесты и программы. 1909–1941: в 2 т. / сост. Е. Лазарева. М.: Гилея, 2020. Т. 1. С. 25–31.
2. *Маринетти Ф. Т.* Презрение к женщине // Итальянский футуризм: Манифесты и программы. 1909–1941: в 2 т. / сост. Е. Лазарева. М.: Гилея, 2020. Т. 1. С. 93–98.
3. *Крученых А. Е.* Победа над Солнцем [примечания] // *Крученых А.* Стихотворения, поэмы, романы, опера / сост. С. Р. Красицкий. СПб.: Академический проект, 2001. С. 444–445.
4. *Сахно И. М.* «Стратография тела» в футуристическом театре // Вестник культурологии. 2010. № 4. С. 153–164.
5. *Березкин В. И.* История сценографии мирового театра. От истоков до середины XX века. М.: Эдиториал УРСС, 1997. 541 с.
6. *Матюшин М. В.* Первый всероссийский съезд баячей будущего (поэтов-футуристов) / М. В. Матюшин, А. Е. Крученых, К. С. Малевич // Малевич К. С. Собр. соч.: в 5 т. М.: Гилея, 1995. Т. 1. С. 3–24.
7. *Маяковский В. В.* Театр, кинематограф, футуризм // Война и язык: статьи, очерки. СПб.: Лимбус Пресс, Издательство К. Тублина, 2021. С. 89–92.
8. *Беляев Ю. Д.* Мисс Дункан // Русский театральный фельетон. Л.: Искусство, 1991. С. 399–404.
9. *Евреинов Н. Н.* Введение в монодраму // *Евреинов В. В.* Демон театральности / Сост.; общ. ред. А. Ю. Зубкова, В. И. Максимова. М.; СПб.: Летний сад, 2002. С. 99–112.
10. *Рудницкий К. Л.* Русское режиссерское искусство. 1898–1917. М.: ГИТИС, 2014. 588 с.
11. *Бродский А.* Театральная жизнь Петербурга // Маски. Ежемесячный журнал, посвященный искусству театра. Сезон 1913-1914. № 3. Декабрь 1913. С. 49–59.
12. *Томашевский К.* Владимир Маяковский // Театр. 1938. № 4. С. 137–156.
13. *Фишер-Лихте Э.* Эстетика перформативности. М.: Международное театральное агентство Play&Play. Издательство «Канон+». РООИ «Реабилитация», 2021. 384 с.
14. *Маринетти Ф. Т.* Театр Варьете // Итальянский футуризм: Манифесты

- и программы. 1909–1941: в 2 т. / Сост. Е. Лазарева. М.: Гилея, 2020. Т. 1. С. 311–318.
15. *Голдберг Р.* Искусство перформанса. От футуризма до наших дней. М.: Ад Маргинем Пресс, Музей современного искусство «Гараж», 2019. 320 с.
 16. *Маяковский В. В.* Владимир Маяковский: трагедия // *Маяковский В. В.* Собр. соч.: в 12 т. М.: Правда, 1978. Т. 9. С. 5–24.
 17. Из истории русского авангарда (П. Н. Филонов) // Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома. 1977 год / Публ. Е. Ф. Ковтуна. Л.: Наука, 1979. С. 216–235.
 18. *Делез Ж.* Логика смысла. М.: Академический Проект, 2011. 472 с.
 19. *Делез Ж.* Анти-Эдип: Капитализм и шизофрения. Екатеринбург: У-Фактория, 2008. 672 с.
 20. *Лавренев Б.* Второе пришествие Хлестакова // *Терентьев И. Г.* Собр. соч.: сборник / Сост. М. Марцадури, Т. Никольская. Bologna: S. Francesco, 1988. С. 440–445.
 21. *Максимов В. И.* Модернистские концепции театра от символизма до футуризма. Трагические формы в театре XX века: Учеб. пос. СПб.: СПбГАТИ, 2014. 304 с.

REFERENCES

1. *Marinetti F. T.* Pervy`j manifest futurizma // *Ital`yanskij futurizm: Manifesty` i programmy` . 1909-1941: v 2 t. / sost. E. Lazareva. M.: Gileya, 2020. T. 1. S. 25–31.*
2. *Marinetti F. T.* Prezrenie k zhenshhine // *Ital`yanskij futurizm: Manifesty` i programmy` . 1909-1941: v 2 t. / sost. E. Lazareva. M.: Gileya, 2020. T. 1. S. 93–98.*
3. *Krucheny`x A. E.* Pobeda nad Solncem [primechaniya] // *Krucheny`x A.* Stixotvoreniya, poe`my`, romany`, opera / sost. S. R. Krasiczkiy. SPb.: Akademicheskij proekt, 2001. S. 444–445.
4. *Saxno I. M.* «Stratografiya tela» v futuristicheskom teatre // *Vestnik kul`turologii. 2010. № 4. S. 153–164.*
5. *Berezkin V. I.* Istoriya scenografii mirovogo teatra. Ot istokov do serediny` XX veka. M.: E`ditorial URSS, 1997. 541 s.
6. *Matyushin M. V.* Pervy`j vserossijskij s`ezd bayachej budushhego (poe`tov-futuristov) / M. V. Matyushin, A. E. Krucheny`x, K. S. Malevich // *Malevich K. S.* Sobr. soch.: v 5 t. M.: Gileya, 1995. T. 1. S. 3–24.
7. *Mayakovskij V. V.* Teatr, kinematograf, futurizm // *Vojna i yazy`k: stat`i, ocherki.* SPb.: Limbus Press, Izdatel`stvo K. Tublina, 2021. S. 89–92.
8. *Belyaev Yu. D.* Miss Duncan // *Russkij teatral`ny`j fel`eton. L.: Iskusstvo, 1991. S. 399–404.*
9. *Evreinov N. N.* Vvedenie v monodramu // *Evreinov V. V.* Demon teatral`nosti / Sost.; obshh. red. A. Yu. Zubkova, V. I. Maksimova. M.; SPb.: Letnij sad, 2002. S. 99–112.
10. *Rudniczkij K. L.* Russkoe rezhisserskoe iskusstvo. 1898–1917. M.: GITIS, 2014. 588 s.
11. *Brodskij A.* Teatral`naya zhizn` Peterburga // *Maski. Ezhemesyachny`j zhurnal,*

- posvyashenny`j iskusstvu teatra. Sezon 1913-1914. № 3. Dekabr` 1913. S. 49–59.
12. *Tomashevskij K.* Vladimir Mayakovskij // Teatr. 1938. № 4. S. 137–156.
 13. Fisher-Lixte E`. E`stetika performativnosti. M.: Mezhdunarodnoe teatral`noe agentstvo Play&Play. Izdatel`stvo «Kanon+». ROOI «Reabilitaciya», 2021. 384 s.
 14. *Marinetti F. T.* Teatr Var`ete // Ital`janskij futurizm: Manifesty` i programmy`. 1909–1941: v 2 t. / Sost. E. Lazareva. M.: Gileya, 2020. T. 1. S. 311–318.
 15. *Goldberg R.* Iskusstvo performansa. Ot futurizma do nashix dneij. M.: Ad Marginem Press, Muzej sovremennogo iskusstvo «Garazh», 2019. 320 s.
 16. *Mayakovskij V. V.* Vladimir Mayakovskij: tragediya // *Mayakovskij V. V.* Sobr. soch.: v 12 t. M.: Pravda, 1978. T. 9. S. 5–24.
 17. Iz istorii russkogo avangarda (P. N. Filonov) // Ezhegodnik Rukopisnogo otdela Pushkinskogo Doma. 1977 god / Publ. E. F. Kovtuna. L.: Nauka, 1979. S. 216–235.
 18. Delez Zh. Logika smy`sla. M.: Akademicheskij Proekt, 2011. 472 s.
 19. Delez Zh. Anti-E`dip: Kapitalizm i shizofreniya. Ekaterinburg: U-Faktoriya, 2008. 672 s.
 20. *Lavrenev B.* Vtoroe prishestvie Xlestakova // *Terent`ev I. G.* Sobr. soch.: sbornik / Sost. M. Marczaduri, T. Nikol`skaya. Bologna: S. Francesco, 1988. S. 440–445.
 21. *Maksimov V. I.* Modernistskie koncepcii teatra ot simvolizma do futurizma. Tragicheskie formy` v teatre XX veka: Ucheb. pos. SPb.: SPbGATI, 2014. 304 s.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Фурманов А. А. — аспирант; artofur@yandex.com

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Furmanov A. A. — Postgraduate Student; artofur@yandex.com
ORCID ID: 0000-0002-9874-6526
SPIN: 3063-5778