

# СЮРРЕАЛИСТИЧЕСКИЕ ЧЕРТЫ ДРАМАТУРГИИ АННЫ РЫ НИКОНОВОЙ-ТАРШИС

**Таисия Фролова**

УДК: 821.161.1.

Ключевые слова:

Анна Ры Никонова-Таршис,  
Сергей Сигей, трансфуризм,  
сюрреализм, авангард.

## **Аннотация**

Статья посвящена анализу драматургии трансфуристов, ярче всего представленной в творчестве Анны Ры Никоновой-Таршис. Автор делает предположение о наличии схожих тенденций в пьесах Ры Никоновой и театре французских сюрреалистов. В числе ключевых общих свойств трансфурического и сюрреалистического театра автор называет: нереалистичную, гротескную эстетику; девальвацию языка; акцент на первичности визуального образа; специфическое отношение к актеру и зрителю; схожесть с ритуалом и перформансом. Последнее качество выделяется как наиболее важное, поскольку именно благодаря ему сюрреалистические и трансфурические драматургические тексты могут быть актуальными в современном театральном пространстве.

# *The Features of Surrealism in the Plays by Anna Ry Nikonova-Tarshis*

***Taisiia Frolova***

*Keywords:*  
*Anna Ry Nikonova-Tarshis,*  
*Sergey Sigey, Transfuturism,*  
*Surrealism, avant-garde.*

## ***Abstract***

The article is devoted to the analysis of the theatrical works of Transfuturists. A most prominent instance of such works can be found in the plays by Anna Ry Nikonova-Tarshis. The author suggests a consideration of the presence of similar characteristics in Nikonova's writing and the French Surrealist theatre. Among the key common features, the author names an unrealistic, grotesque aesthetics; devaluation of language; emphasis on the primacy of the visual image; specific attitude to the actor and to the spectator; and similarity of plays to a ritual and performance. The latter feature stands out as the most important one and is a possible reason for the relevance of the Surrealist and Transfuturist dramatic texts in the contemporary theatrical space.

Группа трансфуристов во главе с поэтессой, прозаиком и драматургом Анной Ры Никоновой-Таршис сформировалась в середине 1960-х и вела активную деятельность вплоть до середины 1990-х<sup>1</sup>. Ее самыми яркими участниками стали сама Ры Никонова и ее муж Сергей Сигей, а литературными идеалами — футуристы начала века (в особенности Хлебников и Крученых). Основные черты творчества трансфуристов, безусловно, повторяют авангардистские приемы их предшественников: отрицание традиционных эстетических ценностей, визуально-вербальное восприятие текста, использование зауми. Как замечает исследователь Д. Иоффе: «В отличие от “исторического” авангарда, у Никоновой и Сигея нет претензии на безусловную, онтологически абсолютно-абсурдную Новизну» [Иоффе 2018]. Однако трансфуристы делали акцент на «дальнейшей радикализации авангардной зауми вплоть до концептуального аннигилирования самого понятия литературы» [Иоффе 2018].

Положение трансфуристов в литературном процессе 70–80-х было маргинальным даже в сравнении с другими представителями неподцензурного искусства. Помимо невозможности официального признания, маргинальность трансфуристов была обусловлена, во-первых, их географической отдаленностью от главных культурных центров страны — Москвы и Петербурга (наиболее значимый для трансфуристов творческий период прошел в провинциальном городе Ейске), во-вторых, ручным способом изготовления журналов: трансфуристский журнал «Транспонанс» выходил тиражом не более 10 копий, что делало его широкое распространение даже в рамках андеграундной публики почти невозможным<sup>2</sup>. Любопытно, что в период с 1979 по 1984 годы трансфуристы проявляли интерес к видному представителю московского концептуализма Д. Пригову и предпринимали попытки вступить с ним в творческий диалог. Однако это сотрудничество не получило значимого развития, вероятно, как замечает М. Саббатини, из-за того, что Пригов не разделял восторженного отношения к историческому авангарду и в целом все более критично относился к наличию авторского высказывания в тексте [Саббатини 2019].

Сложившиеся условия не дали драматическим работам трансфуристов возможности получить признание: их пьесы никогда не ставились для широкой аудитории, «с театром как учреждением ни один

1. Стоит изначально обратить внимание, что название группы было именно «трансфуристы», хотя, безусловно, эстетика движения предполагала его ошибочное прочтение как «трансфутуристы».

2. Подробный анализ самых характерных номеров «Транспонанса» предпринимает Джеральд Янечек в своей статье «Report on transfurism» [Janecsek 1998].

из них не имел дела» [Смирин 2018]. Систематических научных исследований этой области также не предпринималось. Однако именно драматургия трансфуристов, заслуживает, на наш взгляд, особенного внимания. Во-первых, потому, что трансфурические пьесы с их ярко выраженным перформативным и экспрессивным характером могут актуализировать наследие трансфуристов в современной культуре. Во-вторых, в драме и театральной эстетике трансфуристов мы обнаруживаем черты, позволяющие говорить о родстве их движения с ключевыми авангардистскими театрами мировой культуры. Особенно явно схожие черты прослеживаются между трансфурическим и сюрреалистическим течениями<sup>3</sup>. Попытку выявить эти черты мы и предпримем в нашей статье, проводя сравнение избранных пьес Анны Ры Никоновой и теоретических работ трансфуристов о театре с драматургией и эстетикой сюрреалистов.

Близость сюрреалистического и трансфурического движений прослеживается уже на уровне основополагающего эстетического принципа. Точнее всего его можно определить метафорой французского поэта Лотреамона в отношении своего персонажа Мервина: «прекрасный, как... случайная встреча на анатомическом столе швейной машины с зонтиком» [Moussinac 1966: 248]. Другими словами, в центре эстетики сюрреализма стояло преобразование объекта до невообразимого, нереального состояния, поскольку реальность, по мнению сюрреалистов, некрасива по определению. Бретон в «Первом манифесте сюрреализма» объявляет реалистическую точку зрения «глубоко враждебной любому интеллектуальному и нравственному порыву», так как она, по его мнению, «представляет собой плод всяческой посредственности, ненависти и плоского самодовольства» [Бретон 1986: 42].

Аналогичная концепция становится базовой и для трансфурической эстетики. Уже в первом номере «Транспонанса» С. Сигей заявляет, что только авангардистская литература продолжает традицию умения «писать высококачественно». «Вздор — главная услада трансфуриста», — гласит манифест трансфур-поэтов [Сигей 1986]. Можно проследить, что Ры Никонова следует этому кредо в подавляющем большинстве своих пьес. Проиллюстрируем на примере «Ритмической пьесы». Ее главные герои — Ложка, Вилка, Тарелка и Полотенце, — репрезентируют Натюрмортиста, Баталиста, Мариниста и Портретиста. Связь между художниками и изображающими

3. Под термином «сюрреализм» мы подразумеваем черты, характерные для группы французских сюрреалистов, сложившейся в Париже в середине 1920-х годов под предводительством Андре Бретона, а также авторов, признаваемых ими за сюрреалистов — Р. Руссель, А. Жарри и др.

их предметами не имеет никакого логического основания. Действие пьесы построено на своеобразной словесной игре из реплик, связанных очень отдаленным синтаксическим сходством:

*«ЛОЖКА: Вчера сотворил одну сливу — загляденье. Назову: “Две сливы”. Там одна стоит двух.*

*ТАРЕЛКА: Писал море до двух. После двух не хватило воспоминаний.*

*ПОЛОТЕНЦЕ: Все рожки, как вафли, 5 копеек цена.*

*ВИЛКА: А я за мир.*

*НАРОД: Хлеба!*

*ЛОЖКА: Был в галерее, смотрел на сливы, куда там...*

*ТАРЕЛКА: Хватит! Осточертел синий цвет» [Ры Никонова-Таршиц, Сигей 2020: 23].*

**Непоследовательность и бессмысленность** данного полилога на-  
талкивают на мысль о применении автоматического письма (одной  
из излюбленных сюрреалистических техник) при его создании<sup>4</sup>. По-  
добным образом коммуникация выстраивается на протяжении всей  
пьесы, приводя в конечном итоге только к тому, что Народ вслед  
за Вилкой начинает повторять реплику «За мир!».

Игру с девальвацией и дезинтеграцией языка продолжает боль-  
шинство пьес Ры Никоновой. В работе «Петухи» автор вообще прак-  
тически отказывается от коммуникационных функций речи, обра-  
щаясь исключительно к ее аудиовизуальным свойствам:

*«КОРОВА: Му-  
-у  
учение какое — м —  
мычать*

*ПЕТУХИ  
(у курятника): Что так-  
-о  
о-е!?!*

*КОРОВА: Мы-  
-ы  
ычать не м-  
-м  
могу больше» [Ры Никонова-Таршиц, Сигей 2020: 18].*

4. Автоматическое письмо было главным творческим методом сюрреалистов с 1919 по 1933 годы. «На эту практику сюрреалисты возлагали столь высокие надежды, что какое-то время эпитет “автоматический” даже употреблялся как синоним “сюрреалистического”» [Шенье-Жандрон 2002].

Многие другие пьесы либо совсем лишены слов («Растения похожие на зверей», «Траур», «Пьеса насекомых»), либо окончательно сводят их функциональность к звуковым эффектам: например, вся речь во «Второй стене» состоит из шума и гама.

Значительная часть работ Ры Никоновой строится на специфическом визуальном образе, не сопровождаемом абсолютно никакими репликами: к примеру, действие пьесы «Вещи Вещи или Вещи Вещие» состоит из того, что люди «одинаковые ростом, цветом, толщиной» меняют местами разные вещи [Ры Никонова-Таршис, Сигей 2020: 51].

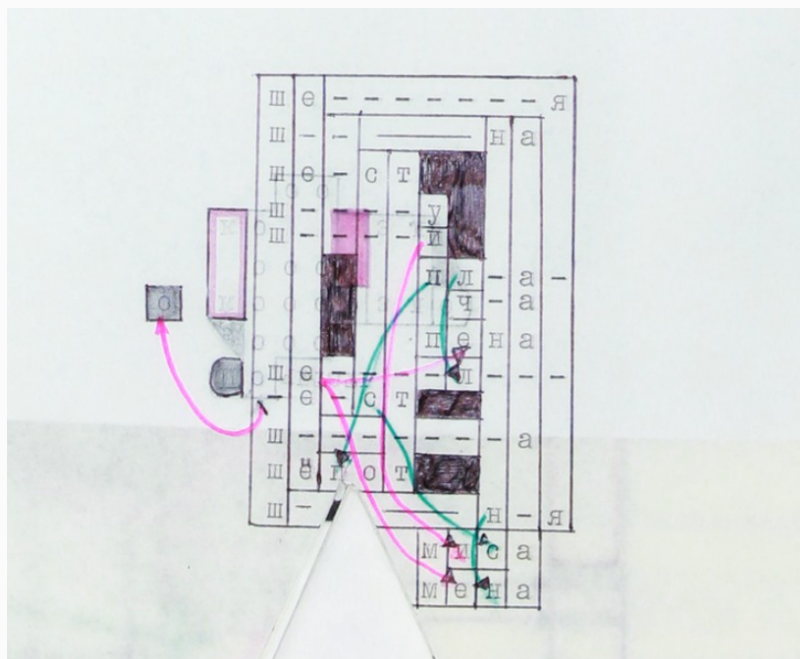
Первичность визуального — это одна из главных черт как сюрреалистического театра, так и сюрреалистического искусства в целом. «История сюрреализма — это история глаза» [Гальцова 2012: 236]. Сюрреалисты не любили даже само понятие «литература» (несмотря на то, что сюрреализм начинался как литературное течение), поскольку цель их творчества заключалась в открытии новых, ранее невиданных образов. В совершенстве образ должен был освободиться от подражания внешнему миру и отражать исключительно внутренний мир художника. Показательно, что в произведениях сюрреалистов часто встречается мотив отказа от физического зрения ради открытия нового внутреннего зрения, что, как замечает Е. Гальцова, «воспроизводит символический топос слепоты», берущий начало в незапамятных временах и означающий связь с сакральным» [Гальцова 2012: 238]. Так в пьесе «Тайны любви» Р. Витрака главная героиня Леа заглядывает внутрь глаз своего возлюбленного Патриса и только таким образом оказывается способна увидеть пейзаж, предстающий перед его взором [Витрак 1994: 110–111]; в повести Бретона «Надя» дочь героини вырывает куклам глаза, чтобы увидеть, что находится за ними [Бретон 1996: 220].

В сфере драматургии тяга сюрреалистов к визуализации находит реализацию в виде театра картин, представленного в творчестве Ж. Рибмон-Дессеня, Р. Десноса, Ж. Унье, но прежде всего в творчестве Р. Витрака. Наиболее радикальной в этом плане является пьеса Витрака «Отрава», состоящая из 12 немых картин с появлением многих ключевых для сюрреалистов образов, не имеющих, тем не менее, сюжетной связи [Vitrac 1964]. Витрак определил жанр произведения как «драма без слов», однако слова все-таки присутствуют в пьесе: в третьей картине «Ненаписанное стихотворение» некоего Эктера де Хесуса высвечивается прожектором на стене, сопровождаемое изображениями в виде теней.

Подобная эстетизация слова как визуального образа — очень характерное явление и в трансфурическом искусстве, что лучше всего

заметно на примере визуальной поэзии Ры Никоновой. Способы организации такого текста крайне разнообразны: «он может строиться как презентация поэтического вокабуляра (“шея”, “шест”, “шел”, “шепот”), расширенного за счет слов, допускающих реконструкцию “точечной” фабулы (“шел” — “плача”, “шепот” — “пена”, “шея” — “шест”) [см. илл. 1 — Прим. Т.Ф.]... <...> ...возможен случай, когда “архитектура” обозначает разнонаправленность ассоциативного хода и обратимость слов, связывающих его полюса...» [Житенев 2002: 402]<sup>5</sup>. Визуальная поэзия — один из многих способов визуализации литературы, к которому прибегали трансфуристы. Другие способы — это изобретение собукв (комбинации нескольких букв в одной), создание новых текстов путем визуальной обработки чужого текста, иллюстрирование произведений других авторов и ручное изготовление декораций для своего журнала.

Целесообразным будет вопрос, как такое визуальное искусство, практически лишенное традиционных эмпатических механизмов, должны воспринимать (пусть даже только предполагаемые) актер и



Илл. 1. Траспонанс,  
1986, № 31.  
URL: [link](#) (06.11.2021).

5. Важнейшие из их выступлений: «Гиперболическая звуковая строка» на первом Фестивале современного искусства в Смоленске (1990) и «Жестовые поэмы с маргиналами» на мини-фестивале «Русский авангардный Поэти́к» в Тамбове в 1993 году (с Сергеем Бирюковым), «The Burning Magarphon: bobeobi» на Internationale Festival der Lautpoesie в Берлине (1994), а также «Sound Scenarior for Sound Poets» на фестивале «Polyphonix-26» в Будапеште в том же 1994 году» [Июффе 2018].

зритель. Ответ мы попытаемся найти в теоретических работах сюрреалистов и трансфуристов. По мнению сюрреалистов, «становиться другим — “чуждым образом” — это пошлая принадлежность “вечного театра”, сплошной обман» [Гальцова 2012: 164]. Главной целью театра, согласно сюрреалистической идеологии, являлся выход за пределы собственного я, расширение своей личности путем ее разрушения. Характерно то, что сюрреалисты зачастую сами выступали актерами в постановке своих пьес: например, в спектакле «Вы меня позабудете» (Париж, 1920) главные роли исполнили авторы — Бретон и Супо, точно так же, как и в случае с другим их произведением — «Пожалуйста» (Париж, 1920). В «Процессе над Барресом» (Париж, 1921), — актерами выступили Бретон, Френкель, Деваль и другие. Трансфуристы со второй половины 1980-х годов в рамках различных фестивалей начали публично выступать с саунд-поэзией, носившей перформативный характер<sup>6</sup>. Для трансфуристов, как и для сюрреалистов, игра перестает быть развлечением. По замыслу Бретона, маска должна была быть освобождена от своей карнавальной, развлекательной функции. Принципиальное значение имеет введенное им понятие «маска накаливания» (фр. «masque à l'incandescence»):

«...лицо закрывается маской не для того, чтобы скрыть глубинное “я”, и не для того, чтобы вернуться к нему, а для того, чтобы “я” было всегда в “накаленном” состоянии, т.е. излучало свет, было всегда открытым другому, сообщающимся с другим, находящимся в отношении события с другим. И, если этот другой является сакральной инстанцией, значит маска становится этой сакральной инстанцией» [Гальцова 2012: 167].

Понятие маски накаливания сопоставимо с мыслями, изложенными С. Сигеем в статье «Квинтэссенция сценизма», центральная идея которой — развитие жестов и движестов. Они, как полагает Д. Иоффе, должны были заменить «действующих персонажей, а человек в евангельском особом смысле гнозиса становится равен Букве и Слову» [Иоффе 2018]: «Актер подобной предписанностью никогда не будет ущемлен в правах, если он ощущает себя единственно верной нотой в партитуре оркестры» [Ры Никонова-Таршис, Сигей 2020: 101]. Роль актера кардинально меняется и в сюрреалистическом, и

*6. Стоит отметить, что понимание текста как изменяемой структуры в конце XX было свойственно не только трансфуристам. Среди других русских литераторов, развивавшихся в этом направлении, А. Житенев выделяет Д. Авалиани, В. Строчкова, А. Левина, А. Горнона [Житенев 2002: 402–403].*



в трансфуристическом театре: он больше не должен играть другого человека, его задача заключается в реальном преобразении собственной личности посредством переживания эмоционально-мистического опыта, куда также должен оказаться вовлечен зритель. Как в заметке «По поводу театра» пишет Ры Никонова, «Актер — это дубль зрителя, и в свою очередь один из зрителей» [Ры Никонова-Таршис, Сигей 2020: 3].

Отношение к зрителю в сюрреалистической и трансфуристической театральной этике также довольно специфично. Прежде всего оно отличается открытой провокационностью, стремлением вызвать у публики раздражение и недоумение. В уже упомянутом спектакле «Вы меня позабудете» Бретон, игравший Зонтик, двигался в декорациях, изображающих парк, и восклицал: «За мебелью лежит дохлая корова!» [Гальцова 2012: 72]. В пьесе Ры Никоновой «Каждый и каждая» побочные актеры (не менее 15) пробираются в зал и, сидя рядом со зрителями, мешают им смотреть интересную постановку. В «Гав Данте» отношение к публике становится откровенно жестоким: зрителей вовлекают в Базар, по ходу того, как они делают покупки, их оскорбляют и избивают специальные «Актеры-мучители». Но вместе с этим вызывающим, даже агрессивным отношением к зрителю и для трансфуристов, и для сюрреалистов театр совершенно невообразим без реципиента. К слову, экспериментальность и необычность и того и другого движения априори требуют повышенной активности реципиента, поскольку для того, чтобы понять поэтику бессюжетных, зачастую абсурдных произведений сюрреалистов и трансфуристов, читатель или зритель должен приложить определенное интеллектуальное усилие. О драматургии Ры Никоновой С. Сигей говорит: «В ее пьесах зритель полноправен или угадываем» [Ры Никонова-Таршис, Сигей 2020: 108]. Еще Г. Аполлинер в прологе к «Грудям Тиресия» писал о необходимости участия зрителей в театральном действии, подобную мысль продолжил Р. Витрак; непосредственное вовлечение публики в действие происходило в театре Р. Руссея; в театре «Альфред Жарри» зритель, помимо вовлечения в действие, был также центральным объектом, на который оно было направлено. Возможно, даже о большей важности зрителя говорит то, что и пьесы сюрреалистов и пьесы Ры Никоновой зачастую заранее определяют поведение публики. В «Юморе» Ры Никоновой непрописанные 20 слов обязаны вызвать бешенство и недоумение зрителей, а в «Растениях похожих на зверей» публика должна состоять из ученых-математиков и шахматистов. Финал пьесы Бретона «Как Вам угодно» прописывает раздраженную реакцию зала точно так же, как «Тайны любви» Витрака. Последняя пьеса, помимо все-

го прочего, заканчивается тем, что главная героиня застреливает одного из зрителей.

Итак, из пассивного наблюдателя публика превращается в активного участника театрального действия. Однако традиционный театр не предполагает возможности заранее прописать роль зрителя. Чтобы открыть для себя эту возможность, постановка должна стать «специфическим типом поведения, системой символических актов, которая строится на основе определенных правил», то есть стать ритуалом [Кордас 2015: 17]. Отказ от маски и стремление к переживанию мистического опыта уже являются свойствами ритуала, но есть ряд других особенностей, о которых необходимо сказать для понимания ритуальности сюрреалистического и трансфурического театров.

В случае с сюрреалистами ключевое значение имеет разработанное Бретоном понятие «конвульсивной красоты»: «Конвульсивная красота будет эротической-завуалированной, взрывной-неподвижной, магической-случайной или не будет вовсе» [Бретон 2006: 16]. Если рассматривать такую красоту с точки зрения театрального действия, она должна являться бессознательным взаимодействием телесного и духовного, которое, по замечанию Е. Гальцовой, подчиняется именно логике ритуала [Гальцова 2012: 449]: полностью выходя за пределы привычного, раскрепощаясь в новой сущности посредством коллективного действия, человек приобщается к некоторой другой реальности, часто сакральной сверхреальности, в чем и заключается смысл ритуала. Подобную цель преследует также главная творческая техника сюрреалистов — автоматическое письмо. Суть автоматического письма заключается именно в том, чтобы, отказавшись от голоса сознания, услышать некоторое магическое подсознательное «Слово», не вполне принадлежащее самому творцу, что, как замечает Ж. Шенье-Жандрон, сближает сюрреалистическое творчество со спиритуалистскими идеями:

«Писать, говорить, рисовать так, чтобы рассеивалась власть разума и вкуса, чтобы приглушалось осознание самого себя, уступая место <...> рождающемуся на наших глазах слову, — не есть ли это самое радикальное сомнение субъекта творчества в собственной природе?» [Шенье-Жандрон 2002].

Говоря о ритуальных чертах трансфурического театра, в первую очередь стоит отметить использование зауми, по своему происхождению восходящей к древним магическим заговорам [Иоффе 2018]. Другая важная черта — перформативный характер, отчасти

свойственный и сюрреалистам. Основные перформативные черты — провокация, социальность, преобладание жестов над словами, связи с другими видами искусств, — прослеживаются в обоих движениях. Однако главная черта перформанса — раскрытие в настоящем моменте, становление здесь и сейчас действия, «которое вступает в наш опыт как нечто <...> уже уходящее», — черта именно трансфурической, в особенности никоновской драматургии [Леман 2013: 236]. Большая часть пьес Ры Никоновой представляет собой заметки на полстраницы о сути действия, детали которого будут раскрыты потенциальными актерами в процессе свободной импровизации. Вся пьеса «Траур», например, выглядит следующим образом:

*«Сцена должна быть  
черным-черна, а зрительный  
зал освещен голубым.  
Актёры в черном (их и не видно)  
произносят медленно и печально текст  
любой веселой пьесы» [Ры Никонова-Таршис, Сигей 2020: 49].*

Действие «Пьесы для автора» вообще уместается в одно предложение:

*«Автор выходит на сцену  
и уходит с нее тут же  
ничего не уронив» [Ры Никонова-Таршис, Сигей 2020: 52].*

Драматургия Никоновой в целом — это некоторый нечеткий образ, набросок, который приобретет цельность только, когда будет показан зрителю «не как некий эстетический вариант Пятидесятницы, но эпифания *sui generis*» [Bohrer 1994: 181].

Итак, подведем итоги. Согласно нашим наблюдениям, трансфурическая драматургия, ярче всего представленная в творчестве А. Ры Никоновой-Таршис, обнаруживает множество схожих черт с французским сюрреалистическим театром. Ключевыми из них являются: эстетизация гротескного, девальвация языка, акцент на первичности визуального образа, специфическое отношение к актеру и зрителю. Важнейшим сходством нам представляется близость к ритуалу, которая в свою очередь говорит о родственности обсуждаемой драматургии и перформанса, что делает ее изучение в контексте современной культуры особенно перспективным.

Сходство трансфурической культуры с таким влиятельным движением как сюрреализм позволяет нам рассматривать ее как часть

мирового авангарда, что, в свою очередь, обогащает понимание трансфурической драматургии и трансфурического наследия в целом. Как замечает И. Кукуй,

«... трансфуризм не был искусственной конструкцией редакторов “Транспонанса”, созданной для придания большего веса своему творчеству и общественного резонанса вокруг журнала, а действительно являлся одной из последних групп литературного авангарда XX века, достойно замыкающей собой начавшийся более ста лет назад “великий эксперимент” и вписывающей его достижения в широкий контекст мировой культуры XXI века» [Кукуй 2017].

### Список источников

1. [Бретон 2006] — *Бретон А.* Безумная любовь. Москва: Текст, 2006. 190 с.
2. [Бретон 1986] — *Бретон А.* Манифест сюрреализма // Называть вещи своими именами: Программные выступления мастеров западно-европейской литературы XX в. / Сост., предисл., общ. ред. Г. Андреева. М.: Прогресс. С. 40–73.
3. [Бретон 2012] — *Бретон А, Супо Ф.* Как Вам угодно // Магнитные поля, М.: Опустошитель, 2012, 216 с. Цит. по эл. публикации, URL: [link](#) (дата обращения: 08.07.2021).
4. [Бретон 1996] — *Бретон А.* Надя // Антология французского сюрреализма. 20-е годы / Сост., пер. с франц., коммент. С.А. Исаева и Е.Д. Гальцовой. М.: ГИТИС, 1994. С. 190–247.
5. [Витрак 1994] — *Витрак Р.* Тайны любви // Антология французского сюрреализма. 20-е годы / Сост., пер. с франц., коммент. С.А. Исаева и Е.Д. Гальцовой. М.: ГИТИС, 1994. С. 93–135.
6. [Ры Никонова-Таршис, Сигей 2020] — *Ры Никонова-Таршис А., Сигей С.* Слушайте ушами. Москва: Русский Гулливер, 2020. 112 с.
7. [Сигей 1986] — *Сигей С., Ры Никонова А., Нику А.* // Антология новейшей русской поэзии у Голубой лагуны: в 5 т. Т. 5б. Сост. К.К. Кузьминский и Г.Л. Ковалев. Техас: Резерч Партнерз Нью-тонвилл, Масс., 1986. Цит. по эл. публикации. URL: [link](#) (дата обращения: 24.10.2021).
8. [Vitrac 1964] — *Vitrac R.* Poison // Théâtre III. Paris, Gallimard, 1964. 250 p.

## Список литературы

1. [Гальцова 2012] — *Гальцова Е.Д.* Сюрреализм и театр. К вопросу о театральной эстетике французского сюрреализма. М.: РГГУ, 2012. 542 с.
2. [Житенев 2002] — *Житенев Ж.* Поэзия неомодернизма: монография. СПб.: ИНАПРЕСС, 2012. 480 с.
3. [Иоффе 2018] — *Иоффе Д.Г.* Fin de siècle трансгрессивности русского поставангарда // Новое литературное обозрение. 2018. № 1. Цит. по эл. публикации. URL: [link](#) (дата обращения: 01.06.2021).
4. [Кордас 2015] — *Кордас О.М.* Роль ритуала в антропосоциогенезе // Вестник Омского государственного педагогического университета: Гуманитарные исследования. 2015. № 5 (9). С. 16–19.
5. [Кукуй 2017] — *Кукуй И.* Способ войти в транс: антология трансфуризма // Новое литературное обозрение. 2017. № 147 (5). Цит. по эл. публикации. URL: [link](#) (дата обращения: 24.10.2021).
6. [Леман 2013] — *Леман Х.-Т.* Постдраматический театр. Москва: ABCdesign, 2013. 312 с.
7. [Саббатини 2019] — *Саббатини М. Д.* Пригов и «вторая культура» 1980-х годов. Опыт отражения в самиздатских журналах // Новое литературное обозрение. 2019. № 2. Цит. по эл. публикации. URL: [link](#) (дата обращения: 26.10.2021).
8. [Смирин 2018] — *Смирин А.* Трансфуристы: подповерхностное противотечение // ТЕАТР. 2018. № 33. Цит. по эл. публикации. URL: [link](#) (дата обращения: 24.10.2021).
9. [Шень-Жандрон 2002] — *Шень-Жандрон Ж.* Сюрреализм. М.: Новое литературное обозрение, 2002. 416 с. Цит. по эл. публикации. URL: [link](#) (дата обращения: 24.10.2021).
10. [Bohrer 1994] — *Bohrer K.H.* Das absolute Präsens: die Semantik ästhetischer Zeit. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1994. 184 S.
11. [Janecek 1998] — *Janecek G.J.* A Report on Transfurism // New Home for North America's Longest Running Visual Poetry Magazine. Цит. по эл. публикации. URL: [link](#) (дата обращения: 02.10.2021).
12. [Moussinac 1966] — *Moussinac L.* Le théâtre des origines à nos jours. Paris: 1966. 348 p.

Таисия Максимовна Фролова  
Литературный институт  
им. А.М. Горького,  
программа специалитета  
«Литературное творчество»  
[tayamurria@yandex.ru](mailto:tayamurria@yandex.ru)

Taisiia Frolova  
Maxim Gorky Literature Institute,  
Specialist's degree programme  
"Creative Writing"  
[tayamurria@yandex.ru](mailto:tayamurria@yandex.ru)