

Елена Семенова



Уличный театр против театра военных действий...

(Об исторических особенностях формирования современного уличного театра в России)

В статье автор предпринимает попытку разобраться в причинах несколько запоздалого, по сравнению с такими странами, как Индия, Франция, Испания и др., развития и осмысления в России феномена уличного театра, который стал актуализироваться только в последние три десятилетия. По мнению автора, это имеет свои особенности, обусловленные несколькими историческими обстоятельствами: ментальностью русского смеха, заимствованием форм и сюжетов уличного театра из европейского фольклора и искусства постмодернизма, переосмыслением народно-смеховой культуры в уличном театре в России под воздействием идей М.М. Бахтина и творчества В.И. Полунина, влиянием протестных зарубежных молодежных движений, стремительным развитием информационно-коммуникативных технологий.

Ключевые слова: смеховая культура, уличный театр, Бахтин.

The article discusses the features of the somewhat belated, in comparison with countries such as India, France, Spain, etc., the formation and understanding of the phenomenon of street theater in Russia, which became relevant only in the last three decades. According to the author, this has its own characteristics due to several historical circumstances: the mentality of Russian laughter, borrowing the forms and subjects of street theater from European folklore and postmodern art, rethinking the people's laughter culture in the street theater in Russia under the influence of the ideas of M. M. Bakhtin and creativity of V. I. Polunin, the influence of protest foreign youth movements, the rapid development of information and communication technologies.

Keywords: laughter culture, street theatre, Bakhtin.

Уличный театр — это не обыденный театр, а театр Мечты, ведущий тебя по жизни.

В. Полунин

В своих наиболее характерных проявлениях это искусство анархическое, подрывное и неукротимое, которое скорее можно изучать по полицейским протоколам, чем по театральным летописям.

П. Шуман

Чем интеллектуальнее становится время, тем больше ему не хватает простых, естественных вещей. В эти исторические моменты художники нередко обращаются к детской игре, клоунаде, уличному театру¹, интерес к которому в России наблюдается последние три десятилетия. Показателем роста интереса в российском обществе к уличному театру можно считать то, что в рамках Всероссийского театрального марафона СТД РФ под эгидой Года театра в Сочи состоялась презентация Российского союза уличных театров и артистов (РСУТиА), созданного в ноябре 2018 г. Союз уличных театров и артистов позиционирует себя как «неформальную организацию», целью которой является «создание и развитие культуры уличного театра в России, формирование статуса уличного театра, как в профессиональной, так и в общественной среде; формирование запроса на российский уличный театр² в России и мире;

¹ Уличный театр относится к одному «из самых древних видов театральной деятельности. Начиная с обрядово-ритуальных действий, связанных с циклической темой умирания и обновления природы еще в XVIII веке до н.э. в Древнем Египте, он постоянно видоизменяется и мимикрирует: от религиозного (Египетские мистерии и ранняя ателлана у осков) до оппозиционного (греческие флиаки и славянские скоморохи), от развлекательного (средневековые гистрионы и фигляры) до созерцательного (современный анималистический и релаксационный), от политического (агитационный и «театр улиц» Мейерхольда) до коммерческого (fire-show и «ходулисты») на свадьбах и корпоративных праздниках)» [Павлов 2015:364].

² Среди российских уличных театров можно отметить «Театр-ЭКС», «СоЛу», «Высокие Братья», «Pampush», «Картония», «Огненные люди», «Эскизы в про-

общий подъем профессионального качества уличных выступлений в России»¹. Характерно, что на уличном манифестном шествии Союза в Сочи присутствовали лозунги «Карнавализация», «Год уличного театра», «Бахтин жив», что свидетельствует о стремлении членов союза своевременно обратить внимание на историю и самобытность развития российского уличного театра, имеющего отношение к карнавальной культуре; на назревшую потребность в его теоретическом осмыслении.

Только в 2016 г. в России состоялось более 16 международных фестивалей уличных театров, поддержанных государственным финансированием: VI Фестиваль уличных театров «Елагин парк», г. Санкт-Петербург; IV Фестиваль уличных театров УР ФУТУР, г. Ижевск; VI Международный фестиваль уличных театров «PermInterFest», г. Пермь; V Фестиваль Уличных Театров в Ярославле «Нашествие Необычного»; V Фестиваль уличных театров «Театральная площадь», г. Кемерово; II Фестиваль уличных театров, г. Череповец; XXII Международный фестиваль уличных театров в Архангельске; VIII Фестиваль уличных театров «Театральный дворик», г. Тула; XI Международный Фестиваль Уличных Театров «Сны Улиц», г. Тюмень и мн. др.

В 2019 г. с 18 по 19 мая в Москве прошел арт-фестиваль «Николин день», в котором приняли участие такие известные коллективы, как Театр «Oposito» (Франция), «Кана» (Польша), «Les filles du renard rôle» (Франция), Инженерный театр «АХЕ» и др. 15 июня в открытии Международной театральной олимпиады 2019 г. в Санкт-Петербурге приняли участие российские уличные театры («Огненные люди»; «Эскизы в пространстве», «Странствующие куклы господина Пэжо») и известные зарубежные коллективы (польский театр «КТО»; Театр Titanick (Германия); Театр Close-Act (Нидерланды); Театр «Gajes» (Голландия); Transe Express (Франция).

В целом движение в сторону финансовой поддержки уличных театров со стороны государства связано с вступлением России в 1992 г. в ФЕСС (Foundation of European Carnival Cities) – Фонд европейских карнавальных городов, основанный в 1980 г., позже

странстве», «Антикварный цирк», Инженерный театр «АХЕ», «Странствующие куклы господина Пэжо» и др.

¹Текст взят со страницы официального сайта Союза уличных театров и артистов. [Электронный ресурс]: <http://streetrussia.com/>

в 1985 г. переименованный в Ассоциацию европейских карнавальных городов. Главной задачей ассоциации на сегодняшний день является объединение различных городов для консолидации усилий по сохранению карнавальных традиций во всем мире, развитие международного карнавального туризма. ФЕСС сотрудничает с городами Европы, Северной и Южной Америки, Африки.

Нужно отметить как позитивные, так и негативные моменты вхождения России в ФЕСС. Если в Европе карнавальная индустрия развивается поэтапно, по пути органичного наращивания образовательного и научного карнавального потенциала¹, то в России данная отрасль развивается довольно стихийно. Интеграция России в ФЕСС приводит к преждевременной коммерциализации еще не окрепших театральных коллективов, не сформировавшейся самостоятельной уличной театральной культуры. Возникает проблема и ограниченных возможностей развлекательно-познавательного (в данном случае фестивально-туристического) подхода в образовательной сфере искусства, связанного с отсутствием возможности молодежи глубоко погрузиться в карнавальную культуру. Ориентир на развитие и традиции европейского театра² приводит к стиранию исторической памяти о развитии уличного театра в России, утрате собственной самобытности.

¹Показательно, что один из крупных симпозиумов «Жизнь за пределами туризма», который прошел в 2016 г. в курортном городе Виареджо (Италия), был рассчитан на привлечение к участию академических учреждений, университетов мира. Основными темами международного симпозиума стали: карнавал и межкультурный диалог; карнавал и городской театр; карнавал и традиции; карнавал, искусство, технологии и экономика; карнавалы и их роль в идентичности. Симпозиум был посвящен анализу вопросов и проблем, связанных с городскими фестивалями и карнавалами. Миссия симпозиума состояла в содействии созданию пространства для межкультурного диалога между научным сообществом, местными жителями и молодым поколением. Координаторами научной деятельности данного симпозиума выступили такие образовательные учреждения, как Международный институт «Жизнь за пределами туризма» (Флоренция, Италия); Университет Нариньо Пасто (Колумбия); Университет Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano (Колумбия).

² В «Истории русского театра» В.В. Каллаш и Н.Е. Эфрос отмечают, что уже в XIV веке западный музыкант и потешник составил серьезную конкуренцию русскому скомороху. «С XVI века у нас уже фигурируют заморские «стременты», музыканты и актеры». Петр Первый также привлекал для создания театра в России иностранных актеров. Каллаш и Эфрос подробно пишут о заимствовании русскими актерами иностранных стилей, приводя в пример итальянскую комедию дель-арте, в которой важное значение имела импровизация.

Нельзя не учитывать и то, что процессы карнавализации в России, хоть и имеют сходство с европейской карнавалной традицией, в которой «“карнавализация” официозного кода означает отнюдь не его отрицание, а, напротив, его утверждение от противоположного», когда «карнавальное “осмеяние” <...> творилось в пределах экстерриториального праздничного пространства теми же самыми людьми, которые в обыденной жизни были носителями этих поведенческих форм и добросовестными участниками ритуалов» [Михайлин 2005: 392–393], тем не менее отличаются своим подрывным, подпольным характером. Не случайно «“перекодировка” официальной культуры стала излюбленным (и едва ли не единственным) источником советской маргинальной карнавальности» [Михайлин 2005: 393]. Неофициальная культура в России исторически не имела регламентированной карнавалной зоны осмеяния официальной культуры. Напомним, что М.М. Бахтин считал, что в России карнавал не состоялся в силу того, что «различные формы народно-праздничного веселья как общего, так и местного характера <...> оставались необъединенными и не выделили какой-либо преимущественной формы, аналогичной западноевропейскому карнавалу» [Бахтин 1990].

Одна из причин несколько запоздалого интереса к уличному театру в России связана с ментальностью русской смеховой культуры. По мнению С.С. Аверинцева, «смеялись в России всегда много, но смеяться в ней всегда более или менее “нельзя” – не только в силу некоего внешнего запрета со стороны того или иного начальства или же общественного мнения, но прежде всего в силу того, что, положа руку на сердце, чувствует сам смеющийся. Любое разрешение, любое “можно”, касающееся смеха, остается для русского сознания не вполне убедительным. Смеяться, собственно, – нельзя; но не смеяться – сил никаких нет» [Аверинцев 1993: 341].

Подпольность, саркастичность, уничижительность русского смеха отличает его от европейского карнавального смеха. В формировании российской смеховой культуры огромную роль играет феномен антиповедения, связанный с религиозными взаимоотношениями русского человека и церковью, которая считает смех проявлением греховного начала. Согласно мнению Б.А. Успенского, принципиальное отличие «антиповедения» в древней Руси от

средневекового европейского карнавального поведения состоит не в свободе от рамок официальной культуры, а в нарушении нормы реального мира со знаком «–».

До XX века в отечественной науке наблюдается своеобразный мораторий на карнавалный смех. Карнавальная культура (низовая) не была предметом специального изучения. Советские ученые, стоявшие на позиции критического осмысления природы комических явлений, руководствовались идеями Аристотеля и А. Бергсона. Аристотель понимает под комическим «безобразие, или ошибку», не причиняющую боль. Основной идеей в теории смеха А. Бергсона является автоматизм смеха, проявление в смешном объекте признаков неживого, косности, автоматизма. Эти две теории применялись до недавнего времени и к определению смеха карнавалной культуры¹.

Однако, если взглянуть на карнавал с позиции М.Д. Бристолья², считающего, что театр в той или иной степени всегда представляет собой карнавал, бросающий вызов власти и проверяющий на прочность идеологию, а потому в каком-то смысле театр всегда связан с политикой³, то можно увидеть, что в России театр исторически пересекался с революционными событиями, протестным движением, активизмом и акционизмом.

В качестве примера союза революции и зрелища можно привести начало XX века, когда карнавализация в России сливается

¹ Даже такие авторитетные советские эстетики, как Н.М. Федь, А.З. Вулис, К.Г. Исупов до определенного момента рассматривали комическое через призму данных концепций, в которых категория комического выступала актуальной формой критики. Между тем, позже, вследствие влияния бахтинского определения карнавального смеха, исследователи признают, что подобное понимание смеха и комического некорректно, и делают одним из критериев смеха «категорию амбивалентности», выделенную М.М. Бахтиным. Позже, под воздействием влияния бахтинского определения карнавального смеха, эстетик К.Г. Исупов определил комическое как экзистенциал, как качество жизненной ситуации, как эстетическую категорию. В последнюю характеристику комического автор включил формы гротеска, карнавала, клоунады, скоморошества, смеховой культуры.

² Делая явные и неявные отсылки к текстам М.М.Бахтина о карнавале, М.Д.Бристоль на примере пародии рассматривает вытесненную за пределы текста драмы ее карнавальную семиотику, видя в театре критику в адрес привилегий власти и идеализации иерархической классовой системы, считая социальный диссонанс, стремление к большему материальному изобилию и свободе от экспроприации позитивной чертой общественной жизни.

³ Bristol M.D. Carnival and theater. Methuen, 1985.

с революцией, трагически отразившись на судьбах многих художников, в частности В.Э. Мейерхольда. Сопряжение искусства и революции, заигрывание искусства с политикой исторически имело катастрофические последствия не только для самих художников, но и для искусства в целом. Это ярко проявилось в 20-е и 30-е годы XX столетия и позже в 60–70-е, которые одновременно представляли годы бунта, протеста, политических акций и оправданно-смелого эпатажа и прорывов в театральном искусстве. Это и обращение к до-театру, пост-театру, пара-театру, архаическим формам игры и про-театра и пр.

Период начала XX века в России – это время, когда театральная жизнь, утрачивая свою традиционность, становится необыкновенно многообразной. Революция выражается в формах шествий, митингов, публичных театрализованных массовых действий, агит-театров, демонстраций, парадов. Процессы эстетизации политики, в рамках которой происходит слияние искусства и жизни, достигают своего апокалипсиса. Сбывается лозунг Р. Вагнера: «Трагедии будут празднествами человечества: в них человек, свободный, сильный, ...будет с достоинством и величием приносить в жертву любви свою смерть» [Вагнер, 2001]. Нечто подобное высказывает в эти годы А. Луначарский: «И подумайте, какой характер приобретут наши празднества, когда ...мы будем создавать ритмически движущиеся массы, <...> действительно охваченную одной идеей упорядоченную мирную армию» [Луначарский, 1982].

В карнавальном ключе развиваются в это время кабаре «Кривое зеркало», «Бродячая собака», «Привал комедиантов», в которых работали К.С. Станиславский, В.Э. Мейерхольд, Н.Н. Евреинов, разработавший не только философию «театрализации жизни», «театротерапию», но и политизацию искусства, считая, что «повешенный на кресте – вот первоначальный герой средневекового публичного театра», видя связь между театром и эшафотом. Необходимо упомянуть «театр аттракционов», который отразил ярчайший пример «естественно-научного» театра» [Рауниг, 2012: 147–148], переходящего в революцию.

Многие уличные театрализованные действия, посвященные революционным событиям, являлись реконструкцией того или иного момента истории. Так, например, 7 ноября 1920 г. на Дворцовой площади Петрограда была воспроизведена масштабная

реконструкция события «Взятие Зимнего дворца», в которой приняли участие восемь тысяч человек. Режиссерами-постановщиками этой глобальной реконструкции были Н.Н. Евреинов, Н.В. Петров, Ю.П. Анненков. Искусствовед И. Чубаров [Чубаров, 2014: 125–126] считает эту постановку прообразом современных политических пиартехнологий, предтечей художественных перформансов. Известна глобальная постановка С. Радлова и К. Марджанова «К мировой коммуне», осуществленная на ступенях здания Биржи в Петрограде в июле 1920 г. Создатели этого масштабного действия прибегали к плакатности, карикатуре, а также к монументальности позднеантичных празднеств. В том же году создается театрализованное зрелище «Блокада России» (реж. С.Э. Радлов), в котором задействуется язык политической эксцентриады.

Это время богато на авторские, художественные манифесты. В этот период «дада» уже произносит свои манифесты об «активной простоте», «дадаистском отвращении», о том, что «дада» ничего «не означает» [Как всегда – об авангарде: Антология французского театрального авангарда 1992: 28–36]. К 20-м годам XX столетия была написана работа И. Голля о сверхдраме и маске. П. Клодель уже оставил в наследство свои размышления о понимании театрального пространства, которое живет по законам сновидения наяву, памяти и ожидания [Как всегда – об авангарде: Антология французского театрального авангарда 1992: 41–51].

В начале 20-х годов XX столетия стремительно начинает развиваться мировой немой кинематограф. Жанр кинокомедии становится самым популярным массовым развлечением, в котором доминирует клоунада, комическое. Восходят такие имена комиков немого кино, как Чарли Чаплин, Бастер Китон, Гарольд Ллойд, Гарри Лэнгдон и др.

На примере студии «ФЭКС», основанной в 1921 г. Г.М. Козинцевым, Л.З. Траубергом и С.И. Юткевичем, можно проследить устойчивое проявление карнавала в творческом формировании и развитии экспериментальных кинотеатральных объединений. Студия «ФЭКС» является ярчайшим примером карнавализации в искусстве отечественного кинематографа и авангардного, эксцентрического театра.

Создатели содружества Фабрики эксцентрического актера с самого начала проявили интерес к зарубежному немому кинема-

тографу – к «комической фильме». В 1922 г. на основе «Женитьбы» Гоголя ФЭКСы поставили комическое представление под названием «Электрификация Гоголя». Представители содружества студии «ФЭКС» не только практически исповедовали эксцентризизм и карнавализацию, но и теоретически их осмысливали. Г. Козинцев очень ярко переносил на бумагу мысли о комической природе, об эксцентризизме. Фэксовцы емко охарактеризовали свою студию как «депо эксцентриков», «фабрику эксцентрического актера», которая была «истинно современным выражением» моторов, технического прогресса, всего, что «сжато, спружинено в краткое, полное энергии созвучие: ФЭКС» [От балагана до Шекспира. Хроника театральной деятельности 2002: 46].

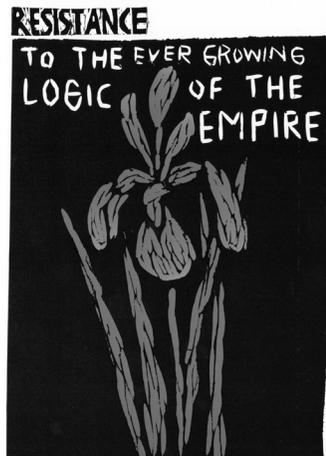
В 60–70-е годы проявляется негативное сопряжение искусства и революции, точно описанное Г. Раунигом, считающим трагичным такой союз, не порождающим «ни ассамбляжей единичностей, ни организационных соединений, стремящихся изменить условия производства. Вместо этого он стирает различия, территориализует, сегментирует и размечает пространство, добиваясь единообразия масс посредством искусства» [Рауниг, 2012: 14]. В качестве примера исследователь приводит событие, организованное венскими акционистами в 1968 г., которое спровоцировало «дискурсивные взрывы в Страсбурге и Нантере» [Рауниг, 2012: 178].

В это время активизируется австрийское студенческое движение SOS, представляющее «организационный центр для love-in'ов, сидячих забастовок, уличного театра и марксистских, фрейдистских, библистских и гегельянских рабочих кружков» [Рауниг, 2012: 181]. Активисты этого движения, вышедшие 1 мая 1968 г. на демонстрацию, были подвергнуты жестокому обращению с ними полицией [Рауниг, 2012: 183]. «В 1966 г. возникли “тотальные акции” как синтез “материальных акций” Мюля и нанесения себе увечий в духе Брюса» [Рауниг, 2012: 185]. Показателен Zock-фест, состоявшийся в Вене 21 апреля 1967 г. и доказавший опасность стирания границ между искусством и политикой, пропагандой. Во время этого феста вступили в противоречие несовместимые художественные принципы и акционистские установки, что привело к «столкновению между самими актерами и между актерами и публикой» [Рауниг, 2012: 186].

Так, в 60-е годы, с одной стороны, активизируется «агрессивный, провокативный театр, театр политической акции и театр хэппенинга, <...> театр улиц и площадей, разрушивший стены театральных зданий и создающий новое художественное пространство» [Швыдкой, 1992: 112], с другой стороны, одновременно возникает «творческая оппозиция», «своего рода “заговор профессионалов”, для которых важно было не растворение театра в жизни, не прямолинейное превращение жизни в театр, но создание театра, “равного бытию”. Они пытались сохранить “театр как таковой”, в его суверенности от действительности, от прозы дня, как “вторую реальность”, творимую не из видимостей, но из сущностей, сопрягающуюся с “первой реальностью” связями не очевидными и не поверхностными. Театральный “сверхпрофессионализм” парадоксально вывел их за рамки профессии и столкнул с проблемами человеческого бытия, вечными для мировой культуры» [Швыдкой, 1992: 112–113].

Именно в эти годы происходит глубокое переосмысление театра и его возможностей представителями «творческой оппозиции» П. Бруком, Е. Гротовским. Гротовский выражал свою позицию через то, что по-своему пытался «преодолеть один из самых существенных конфликтов мировой цивилизации, остро осознаваемых и переживаемых гуманитариями XX столетия, – конфликт между жизнью и культурой» [Швыдкой, 1992: 133]. Вторая половина 60-х годов для Гротовского, как и для многих театральных художников, становится временем творческого кризиса, «осознания исчерпанности избранных путей» [Швыдкой, 1992: 124], за которым последует прорыв в неизвестное. В 1968 г. он создал спектакль «Apocalypsis cum figuris». П. Брук поставил спектакль «Сон в летнюю ночь».

Определенную позицию занимает П. Брук, который «избегает вместе со своими актерами «культурных оазисов», создавая интернациональную, театральную коммуну, которая устремляется к древним цивилизациям, чтобы «заново ощутить природу играющего человека, через восприятие чуждой жизни пробиться к универсальности “играющего человека” и “играющего человечества”, то есть открыть в себе и своих зрителях нечто сущностно общее, не разъединяющее, но сплачивающее во всечеловеческую целостность» [Швыдкой, 1992: 132].



Илл. 1. Рисунок на открытке. Текст: «Спротивление вечно растущей логике империи»
Teamp «Bread and Puppet»©

Однако такие фигуры, как «Питер Шуман, Ричард Шехнер, Ронни Дэвис и десятки других пионеров авангардистского театра», были не согласны с тем, чтобы «сохранить “театр как таковой”, в его суверенности от действительности», напротив, они «решат переплавить в невиданный театральный текст выходящую из привычных, кажущихся устойчивыми политических берегов общественную жизнь» [Швыдкой, 1992: 121].

Уличный театр «Bread and Puppet» Питера Шумана выступает в этом отношении очень интересным органичным симбиозом уличного театрального искусства и политического протеста, который можно одновременно отнести и к представителю провокативного театра, и к творческой, миротворческой оппозиции. Однако сам Питер Шуман относил себя к «мятежникам папье-маше, картона и мусора», имеющим «слегка идиотский и несерьезный вид, обладающим терпимостью, свойственной только сумасшедшим», видя свою миссию в том, чтобы противостоять «трубе смерти», помогать «маленькой ржаной буханке» бороться с большим белым хлебом, который символизирует Америку и власть денег. Как представитель кукольного театра, он считает, что «это искусство, которое и по судьбе своей, и по духу не стремится вещать от лица правительств или цивилизаций, но предпочитает свое тайное и самоуничтожительное место в обществе, в какой-то мере олицетворяя его демонов, но уж никак не общественные институты» [Шуман, 1993: 32]. Шуман подчеркивает «несерьезность» и «асоциальный статус» этого искусства, который является его привилегией. Те же, кто стыдится его «смехотворного статуса», очевидно, как считает Шуман, либо не уважают это искусство, «либо отражают немощные попытки небескорыстно выдать его за так называемое “серьезное искусство”» [Шуман, 1993: 32].

Однако такие фигуры, как «Питер Шуман, Ричард Шехнер, Ронни Дэвис и десятки других пионеров авангардистского театра», были не согласны с тем, чтобы «сохранить “театр как таковой”, в его суверенности от действительности», напротив, они «решат переплавить в невиданный театральный текст выходящую из привычных, кажущихся устойчивыми политических берегов общественную жизнь» [Швыдкой, 1992: 121].

Уличный театр «Bread and Puppet» Питера Шумана выступает в этом отношении очень интересным органичным симбиозом уличного театрального искусства и политического протеста, который можно одновременно отнести и к представителю провокативного театра, и к творческой, миротворческой оппозиции. Однако сам Питер Шуман относил себя к «мятежникам папье-маше, картона и мусора», имеющим «слегка идиотский и несерьезный вид, обладающим терпимостью, свойственной только сумасшедшим», видя свою миссию в том, чтобы противостоять «трубе смерти», помогать «маленькой ржаной буханке» бороться с большим белым хлебом, который символизирует Америку и власть денег. Как представитель кукольного театра, он считает, что «это искусство, которое и по судьбе своей, и по духу не стремится вещать от лица правительств или цивилизаций, но предпочитает свое тайное и самоуничтожительное место в обществе, в какой-то мере олицетворяя его демонов, но уж никак не общественные институты» [Шуман, 1993: 32]. Шуман подчеркивает «несерьезность» и «асоциальный статус» этого искусства, который является его привилегией. Те же, кто стыдится его «смехотворного статуса», очевидно, как считает Шуман, либо не уважают это искусство, «либо отражают немощные попытки небескорыстно выдать его за так называемое “серьезное искусство”» [Шуман, 1993: 32].

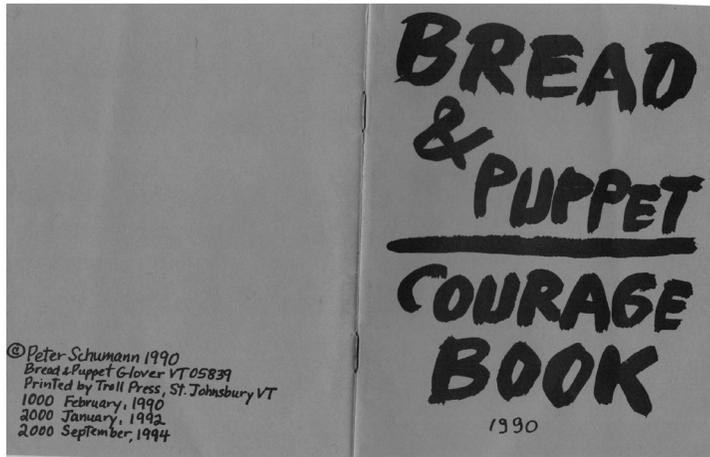
Шуман считает невозможным для искусства ситуацию, при которой оно «послушно ковтыляет в обозе бизнеса развлечений», выполняя «волю сильных мира сего». У искусства своя идеология и политика. Философия поступка Шумана состоит в том, что «если мы построим дом, сварим суп, нарощаем детей; если вдруг Большая Нога решит все это растоптать, мы просто не дадим свершиться такому черному делу» [Шуман, 1993: 34]. Театр «Хлеб и Кукла» – это «театр борьбы против конца света». В качестве примера Шуман приводит модернизм, считая, что «его политическая и общественная неудача» состояла в том, что не был способен «использовать в исторической ситуации нечто большее, чем формальное открытие. Процесс постмодернистского освобождения был ограничен искусством и связанным с ним производством. Высокие идеалы модернизма не вышли за пределы социально привычного или из-под организационного гнета власти» [Шуман, 1993: 35].

В своих воспоминаниях Ирина Уварова характеризует Шумана как художника, принимающего «на себя ответственность за судьбы мира» [Уварова, 2014: 288], у которого цель «была стратегическая: устроив художественную акцию, он надеется мировое зло если не вовсе уничтожить, то, по крайней мере, усмирить» [Уварова, 2014: 290]. Ко многим спектаклям П. Шуман издавал открытки (илл. 1, 2, 7) и буклеты (в стиле рисованных комиксов) (илл. 3–6, 8)¹, в картинках и текстах которых (например, таких как: «это наша возможность, наша судьба, и наша ответственность продолжать жизнь, строительство, творчество. Мы должны жить, а не умирать. Мы не должны останавливаться. Мы должны идти дальше») (илл. 7)) отражался весь его антивоенный настрой.



Илл. 2. Рисунок на открытке. Teamp «Bread and Puppet»©

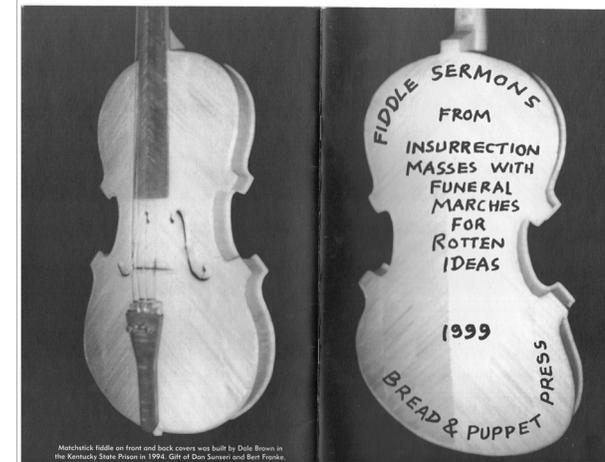
¹В статье приведены фото буклетов и открыток театра «Bread and Puppet» из личного архива И.П. Уваровой. Публикуются с разрешения автора.



Илл. 3. Обложка буклета под названием «Смелая книга» театра «Bread and Puppet». Питер Шуман©



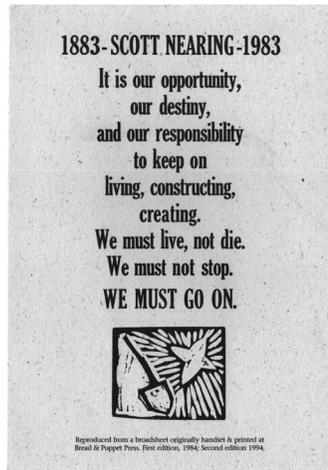
Илл. 4. Обложка буклета «Bread and Puppet» под названием «Женщина без перчаток» театра «Bread and Puppet». Питер Шуман©



Илл. 5. Фото обложки буклета «Fiddle Sermons from insurrection masses with funeral marches for rotten ideas» («Скрипичная проповедь с похоронными маршами для гнилых идей восставших масс»), 1999 г. На оборотной стороне обложки внизу надпись: «Спичечная скрипка на передней и задней крышках была построена Дейлом Брауном в тюрьме штата Кентукки в 1994 г. Подарок Дона Сансери и Берта Фрэнки». Издательство «Bread and Puppet»©



Илл. 6. Страницы из буклета «Bread and Puppet» под названием «Женщина без перчаток» театра «Bread and Puppet». Название разворота «Без будущего». Питер Шуман©



Илл. 7. Открытка. Первая публикация – 1984 г., вторая – 1994 г. Издательство «Bread and Puppet»©

from insurrection masses with funeral marches for rotten ideas. Bread and Puppet, 1999: 5, 27].

Одна из страниц этого буклета называется «Плач по Нью-Йорку», на которой разворачивается пронзительно-ироническая история Шумана о том, как бизнес убивает все живое: «нет больше ромашек, нет больше помидоров, нет больше никаких глупых дедушек и бабушек. ...Скажем, Божьи люди: “Давайте делать БИЗНЕС” ... Как бы Бог ни старался, Божьи люди выглядят больше как картошка и блины, чем представители рая. Поэтому Бог смешивает сено с пивом и глиной до тех пор, пока оно не перебродит. При этом, снова и снова пробует эту вонючую массу на вкус. И вот он преуспевает! Он увлекается своим успехом и добавляет несколько тонких штрихов: костюм и галстук. И вот, довольный Бог вдыхает жизнь в ноздри своего человека, встает и говорит: “Давай займемся БИЗНЕСОМ”. После этого сады сворачивают свой аромат и исчезают» [Fiddle Sermons from insurrection masses with funeral marches for rotten ideas. Bread and Puppet, 1999: 6].

Все манифесты Шумана обращены на то, чтобы разбудить сознание людей, расшевелить их покорность политической системе. Один из своих манифестов Шуман посвящает всем кукловодам

В буклете 1999 г. под названием «Fiddle Sermons from insurrection masses with funeral marches for rotten ideas» (что в русском переводе означает «Скрипичная проповедь с похоронными маршами для гнилых идей восставших масс») (см. илл. 5) Питер Шуман рисует драматические картины катастроф Америки, над которой возвышаются «холмы вины». «Холмы вины» – этот мир, который состоит из неотвеченных телефонных звонков, неполученной почты, разбитых окон, нескошенного сена, сожженных деревень, мертвых коров. «Холмы вины» символизируют безнравственность [Fiddle Sermons

мира: «Коренные кукловоды мира! Объединяйтесь на борьбу с технологическим угнетением! Встаньте на защиту прав воробьев и всех коренных жителей! Местные кукловоды! Со всеми нашими тарелками и барабанами мы можем сделать так, чтобы наше сопротивление было услышано! Что это за сопротивление? Сопротивление включает три вещи.



Илл. 8 Страницы из буклета «Смелая книга» театра «Bread and Puppet». Заголовки на страницах «Решиться на изменения». Питер Шуман©

Во-первых, это сопротивление вечно растущей империи, которая называется капитализмом или экономикой. Во-вторых, это сопротивление вечному росту покорного потребителя, которого заставляют верить в свободу выбора. В-третьих, это сопротивление бессмысленности механичности нашей жизни» [Fiddle Sermons from insurrection masses with funeral marches for rotten ideas. Bread and Puppet, 1999: 15].

Бедствия, которые приносятся человеку не природой, а самим человеком, обществом, политикой, Шуман сравнивает с природной стихией, уподобляя вторичному урагану, который происходит не от божьего промысла [Fiddle Sermons from insurrection masses with funeral marches for rotten ideas. Bread and Puppet, 1999: 21]. Также как Шуман видит два вида урагана (природный и социальный), он видит два вида пустоты.

Первая пустота – это великая пустота Дао, которая является «матерью мысли». Вторая пустота восклицает: «Традиционные ценности! дешевое искусство!» и пр. Такая пустота приказывает: «Купить, Купить, Купить, чтобы вы не умерли. <...> Магазин, магазин, магазин до тех пор, пока не упадешь <...> Такая пустота предлагает чертовски много НИЧЕГО ОСОБЕННОГО» [Fiddle Sermons from insurrection masses with funeral marches for rotten ideas. Bread and Puppet, 1999: 15]. Типичная современная пустота для данного театра – это допинг и алкогольное опьянение.

Миссию своего восстания Шуман видел в том, чтобы с помощью потенциала, который исходит из папье-маше, воодушевлять души подавленных граждан; новой песнью объединить все голоса, а она уже превратится в вопль, такой большой, как торнадо. Шуман считает, что необходимо учить детей разрешать конфликты не с помощью оружия, а с помощью слов.

Он достаточно прямо критикует власть. На одной из страниц книжки под заглавием «умственные способности» Шуман открыто пишет не только о манипулировании правителями государства сознанием своих граждан, но и о том, что это устраивает самих граждан: «Когда Никсон в своем Рождественском послании в 1969 г. объявил НАТО, что «Мы не бомбим Камбоджу», все поняли, что это был тонкий способ объявить о бомбардировке Камбоджи. Когда Буш бомбил Ирак и говорил о том, что дело не в нефти, все знали, что речь идет о нефти <...> Правительственный механизм выбора вариантов называется разведкой, и он является самым грозным и дорогостоящим в мире <...> Любой нормальный интеллект способен прогнозировать эффекты, которые произведут бомбы. Поэтому превосходство этой высшей интеллигенции вызывает вопрос [Fiddle Sermons from insurrection masses with funeral marches for rotten ideas. Bread and Puppet, 1999: 26].

Мир Америки 1999 г. Шуман описывает, пользуясь термином «институт жадности». Он разделяет два типа жадности: естественную и жадность экономической системы, пожирающую жадность капитализма. Поэтому материалы его спектаклей подчеркнуты просты: глина, папье-маше, хлеб, который выпекался во время представления, мешковина, пакля, дерево – все живое, все, что близко к земле.

С одной стороны, Питер Шуман противостоит власти, системе, с другой стороны, он словно подчеркивает свои игрушечность, «кукольность» своих орудий борьбы (папье-маше, картон и мусор, тряпье), сближаясь в этом с послевоенным интернациональным объединением «Флюксуса», чей манифест гласил, что искусство является продолжением жизни, что всякая серьезность должна побиваться камнями, что нет никакого эстетизма и театральности. Философия Флюксуса заключалась в том, что «лучше бить молотком по чайнику, чем по чьей-то голове». У такого искусства иная политика, оперирующая иными категориями.

Шуман, подобно Кантору, постоянно сводит счеты со смертью, но его мятеж, бунт против смерти, прежде всего адресован самому себе.

К 80-м годам XX века в мире стремительно возрастает количество экспериментов в театре, клоунаде, уличном театре. Легендами анархической уличной клоунады становятся Джанго Эдвардс (устроивший «Фестиваль дураков» в Амстердаме); потомственный жонглер, свирепый провокатор, революционер, клоун-анархист Лео Басси и многие другие. В отличие от зарубежных уличных театров, обращающихся к поэтико-романтическим темам (доброту, красоте, любви и миру), российские художники отличаются ироническим мировоззрением.

К ярким представителям уличных театров-миротворцев можно причислить театр «Лицедеи» под руководством В.И. Полунина. Этот театр воплотил в своем творчестве центральный тезис бахтинской концепции народной смеховой культуры о праздничной, карнавальной избыточности, происходящей от переполненности радостью и любовью к жизни. Поэтому идея провести карнавал в России возникла у В.И. Полунина «не от того, что он здесь возможен, а от того, что он здесь нужен» [Смирнягина 2004: 163]. Благодаря В.И. Полунину Россия в 2001 г. на Театральной олимпиаде в Москве впервые увидела такие мировые уличные театры, как «Бодиториум», «Странные фрукты», «Пан Оптикум», «Силенц Театр», «Студия Фести», «Транс Экспресс», «Урбан Сакс», «DADADANG» и др.

Искания в области уличного театра В.И. Полунина можно, хоть и весьма условно, разделить на несколько направлений: площадной театр, клоунада, карнавал, театрализация жизни, которую можно считать основополагающими в творчестве В.И. Полунина по превращению жизни в искусство. «Провозглашая театральность, театрализацию жизни вслед за Н. Евреиновым, В.И. Полунин, по сути, объединил в своем творчестве и карнавализацию и театрализацию, достигнув этого союза в уличном театре как универсальном праздничном хронотопе XXI века» [Семенова, 2015: 398].

Важным направлением творчества В.И. Полунина можно считать карнавализацию жизни, в которой клоун, дурак является первостепенной фигурой, помогая ближе подойти к пониманию

смеховой культуры¹. Вся мифология предков клоуна сохраняет память о нем как об убиенном, но постоянно воскресающем герое. Таковы мифы о Трикстере, Дионисе, Петрушке, Арлекине. А. Хокарт считает, что «буффонада и шутовство так часто связаны в разных частях света со смертью, что, когда бы мы ни сталкивались с ритуализованным балагурством, надлежит выяснить, не находится ли где-то поблизости смерть (реальная или мистическая), и не вовлечены ли в происходящее души умерших» [Козинцев, 2002: 200].

Сильное влияние на научную и художественную интеллигенцию в понимании карнавалов процессов, в уличном театре в том числе, оказала работа лаборатории режиссеров и художников театров кукол, проводимая Кабинетом театров для детей и юношества и театром кукол СТД РФ с середины 90 г. XX века, которой более 30 лет руководила И.П. Уварова. Лаборатория объединила театральных художников, сценографов, режиссеров со всех городов России. На лаборатории обсуждались такие актуальные и одновременно новые, смелые темы, как авангард 20-х годов XX века: художник-демиург как творец новой вселенной. Ставился и вопрос о том, что есть Театр, и что есть Не-Театр; в чем заключается разница между театром и концептуализмом. Анализировалась природа перформанса и его отличие от спектакля [Ритуал. Театр. Перформанс, 1999]. Эта лаборатория во многом повлияла на процесс осмысления и популяризации концепции народно-смеховой культуры М.М. Бахтина, пик популярности которой пришелся на начало 90 г. XX века.

Можно отметить, что уличный театр развивается сегодня по нескольким направлениям: ряженье, глум, поиск и реконструкция карнавалов маски, ассимиляция европейской эстетики уличного театра, поэтико-романтическое осмысление мира, ностальгическая постмодернистская ирония.

¹Примечательно, что дурак на Руси – это прежде всего второе имя, имя-оберег. В XV веке на Руси имя «Дурак» давали ребенку, чтобы обмануть злого духа, уберечь его от сглаза. В этом случае родители руководствовались логикой: «Что с дурака взять». До XVII века слово «дурак» являлось распространенным вторым не церковным именем (на Руси разрешалось иметь несколько имен-оберегов), которым нарекали при рождении не только простолюдинов, но и зажиточных крестьян. Некрещенных детей, которые умерли во младенческом возрасте, не имея имени, нарекали посмертно Иваном или Марьей [Грунтовский 2013: 22].

В последние годы уличный театр все больше становится предметом междисциплинарных исследований, черпающих знания из области исторической антропологии, истории, культурологии, театроведения.

Обращает на себя внимание появление бахтинских научно-практических конференций, на которых идеи Бахтина рассматриваются применительно к антропологии уличного театра. На данных конференциях, состоявшихся в Москве и Орле в 2017¹, 2018² и в 2019³г., карнаваловые принципы уличного театра рассматривались в качестве методологии профессионально-личностного становления молодежи театральных вузов, мироощущение которой неразрывно связано с карнаваловым, гротескной образностью, свойственной традиционным формам культуры (скоморошьему глуму, постмодернистской иронии и карнаваловизации).

Тенденция в сторону «аполитичности», поэтико-романтического пафоса, миротворчества уличного театра прослеживается и в тематике международной бахтинской научно-практической конференции «Уличный театр против театра военных действий» (16–18 октября, 2019, Москва)⁴, посвященной осмыслению карнавалово-игрового потенциала науки, культуры, искусства, образования, а также современных политических процессов сквозь призму идей М.М. Бахтина. Соучредителями данной конференции выступили ФГБНУ «Институт художественного образования и культурологии РАО» и уличный театр «Театр-ЭКС» (илл. 10,11,13).

Первостепенными на конференции стали темы, связанные с осмыслением творческого потенциала личности, художественно-эстетического развития сквозь призму идей Бахтина. Также была озвучена одна из исторически повторяющихся тенденций: ускользание разгадки «карнавалово-утопии» Бахтина как высшей степени карнавалово-свободы личности (см. илл. 9). «На конференции «Уличный театр против театра военных действий» темы карнавал

¹[Электронный ресурс]. URL: <http://www.art-education.ru/events/19-20-aprelya-moskva-mm-bahtin-mezhdunarodnyy-kruglyy-stol-problema-hronotopa-v-sovremennyh>

²[Электронный ресурс]. URL: <http://www.art-education.ru/events/mezhdunarodnyy-kruglyy-stol-nasledie-mm-bahтина-kultura-nauka-obrazovanie>

³[Электронный ресурс]. URL: <http://www.art-education.ru/events/vserossiyskiy-kruglyy-stol-s-mezhdunarodnym-uchastiem-metodologiya-mm-bahтина-v-teorii-i>

⁴[Электронный ресурс]. URL: <http://www.art-education.ru/news/mezhdunarodnaya-bahтинskaya-nauchno-prakticheskaya-konferenciya-ulichnyy-teatr-protiv-teatra>



Илл. 9. Афиша конференции «Уличный театр против театра военных действий», 16-18 октября 2019, Москва. Автор идеи и художник афиши – Е.А. Семенова

и революция, карнавал и политика были всего лишь поводом подойти к миротворческой миссии уличного театра в современном информационном обществе» [Семенова, 2019: 27]. В работе конференции приняли участие ведущие психологи, филологи, социологи, искусствоведы, культурологи, бахтиноведы из городов России (Москва, Санкт-Петербург, Тольятти, Екатеринбург, Омск, Орел), ближнего и дальнего зарубежья (Костанай, Киев, Нью-Мексико, Бухарест, Лондон, Беэр-Шева, Минск, Вассенар, Звишаване), представители уличного и драматического театра, общественных организаций. В рамках конференции состоялись: пленарное заседание по проблемам развития современного театра, развлекательно-зрелищных форм и театрального образования (16 октября); Всероссийский (с международным участием) семинар «Карнавалльно-игровой потенциал личности в цифровую эпоху» (17 октября); Международный круглый стол «Актуальность идей М.М. Бахтина в современном информационном обществе» (17–18 октября). Предлагалось обратиться к проблемам современного театрализованного политического дискурса; осмыслить миссию уличного театра в цифровом мире; познакомиться с экспериментальными формами современных перформативных практик, уделить внимание важности идей М.М. Бахтина о философии поступка в теории и практике современного театра и театрального образования. Высказывались мнения, что обращение к методологии М.М. Бахтина при осмыслении процессов в современной уличной российской культуре и таким его концептам, как карнавализация,

полифония, венаходимость, событие-бытие, диалогизм, гротескное тело и др., поможет устранить многие терминологические неточности, разночтения и восполнить понятийные пробелы, возникшие, в том числе, вследствие необоснованно-расширительного толкования бахтинского понятия «карнавализация» и отождествления карнавала и зрелища, карнавала и уличного театра, карнавала и революции. Последняя тема «карнавал и революция» является широко обсуждаемой и дискуссионной в российском и зарубежном бахтиноведении. Данной темы касались К. Хиршкоп, К. Хампри, М. Гардинер, М.Д. Бристоль, Б. Гройс, П. Стеллибрас, А. Уайт и др. К. Эмерсон считает, что в Европе особенно популярны те «аспекты бахтинского творчества», в которых карнавал можно интерпретировать как «перманентную революцию и <...> как поле сражения» [Семенова, 2019: 20].

В ходе конференции удалось устранить многие терминологические неточности, возникающие вследствие вульгаризации и необоснованно-расширительного толкования и упрощения бахтинских понятий; прояснить этимологические моменты, архетипические, аутентичные, мимикрирующие элементы Российского уличного театра [Семенова, 2019: 27].

Представляются продуктивными попытки реанимировать карнавалный потенциал уличного театра с помощью обращения к феномену русского ряженья, фольклорного театра, балагана. По мнению А.В. Грунтовского, в фольклорном театре устойчивы следующие компоненты:

- 1) игры ряженных;
- 2) обрядово-драматического действия;
- 3) драматической притчи;
- 4) театра петрушки;
- 5) народного театра;
- 6) балаганного театра;
- 7) прибауток балаганных дедов, рауса [Грунтовский, 2013].

В народном русском театре «фарш» [Farta], то есть начинка, выступает ритуально-игровым глумом, характерным произнесением мата; издевками. Русское ряжение отличает, в частности, его причастность к inferнальному миру предков. Ряжение связано с семейными традициями. В нем много общего с европейским карнавалом, который, если придерживаться трактовки И.П. Уваровой,



Илл. 10. Уличное представление Театра-ЭКС «Погорелый театр» на Вселенском Карнавале огня (Москва, 2016 г., «Парк КиноПриключений “Мастер Панин”»)



Илл. 11. Уличный перформанс Театра-ЭКС «Алебастровый балет»



Илл. 12. Перформанс, показанный в первый день конференции «Уличный театр против театра военных действий», Москва, 16 октября 2019 г. (Байк-центр «Sexton» мотоклуба «Ночные Волки»)



Илл. 13. Представление Театра-ЭКС, показанное участникам конференции «Уличный театр против театра военных действий» в завершении пленарного заседания (16 октября 2019 г.), проходившего на площадке байк-центра «Sexton» мотоклуба «Ночные Волки»

есть не что иное, как «легальный» праздник мертвых, во время которого наши предки под маской могут вступить с нами в диалог [Уварова, 2018]. Л. Ивлева выделила в персонажах русского ряженья амбивалентные личины «карнавального типа», лишённые «персональности». Исследовательница считает неверным укладывать героев русского ряженья в одну лишь формулу «радостной метаморфозы» и карнавальной амбивалентности, считая, что тайна ряженья коренится в некой безликости самих ряженных, в том, что «по своей мифологической природе безобразно» [Ивлева, 1998: 87]. Главной особенностью русского ряженья Л. Ивлева считает специфическую атмосферу «веселого оживления, праздничной раскованности», в которой смех пребывает «в ненарушаемом единстве с ожиданием страха, подавленностью, с причастностью каждого какой-то жути, принудительностью целого ряда действий» [Ивлева, 1998: 88].

В частности, с 11 по 17 сентября 2019 г., в 400 км от Москвы по адресу: деревня Крест, Торопецкий район, Тверская область состоялся Всероссийский съезд «Смехотворец», посвященный изучению наследия М.М. Бахтина, который инициировала труппа уличного театра «Театр-ЭКС» под руководством Юрия Берладина. В историческом положении съезда организаторы «зашифровали» смыслы, фразы и цитаты из работ Т. Уильямса, Л. Ивлевой, П. Шумана, Т. Кантора, Е. Семеновой, И. Уваровой. В этом положении «мир смехотворцев» представлен как карнавальный мир «патентованных уродов» (И. Уварова), мир «райских задворков», «ряженный антимир» (Л. Ивлева), в котором живут отнюдь не лицедеи, а «сажемордые цыгане, Фофанцы, Умруны, Шулюхоны, Шастающие округа, Пугалашки, Страшки, Чавкающие, Шныряющие, Халявы, Харюши, Хухольники со сковородами, ухватами и кочергами, Велеречистые хохотунцы и беззубые сквернословцы, Повелители экстаза и самодурства, Фомы и Еремы, Бивисы и Батхеды – это мир шиворот-навыворот. Там борются с концом света. Паяц там лицо страдающее. Его кровь – клюква. Его меч – дерево. Его шлем – картон. Скандал здесь стихия. Эпатаж – спасение. Там обитель божьих смехотварей, которые творят реальность низшего ранга (Т. Кантор). Там сосредоточена дыра воображения (Т. Кантор). Это ее величество разжалованная реальность. Это мир, сотканный из Ангелов и Демонов, в котором

Ангелы гибнут, если уничтожить Демонов. Там тайное послание зашифровано за семью словесами, недосказанными речами, между междометиями и хвалебных проклятий. Послание картаво, а потому величаво. Там все идет туда, сами не зная куда, и приносят то, сами не зная, что». В этом положении зашифрована своя философия поступка, в которой проглядывает и Бахтин с его гротескным, карнавальным телом, и Кантор с его дырой воображения, миром сокровенного, миром живых и мертвых, и П. Шуман, с его «деревенской темой», тяготением к земле, всему натуральному и земному, очарованностью балаганом.

Уличный театр сегодня – это тот спасительный мостик, который может приподнять нас над пучиной виртуального, бестелесного мира, правила балаганного общения, в котором первостепенную роль играет архетипическое, почти примитивное сознание и балаганский стиль, отличающийся фамильярным, телесно-игровым контактом.

Остается предположить, что игнорирование законов уличного театра, балаганного мироустройства, связанных с игрой оригинала и копии, оригинала и подделки, игры и серьезности, мифа и мистификации, приведет к засилью виртуальных кинестетических образов и видов интерактивной коммуникации. Как пишет Ирина Уварова, «смещение всемирной оси», отвечающей за гармонию, обнажит явные отличия злого обмана от балаганного дурачества, характерного своей добродушной автопародийностью, озорством и веселым чудачеством.

Представление о том, какую функцию сегодня должен выполнять уличный театр, можно выразить словами М.К. Мамардашвили, высказанными в адрес русского выражения «свято место пусто не бывает». Под святым местом мыслитель понимает место, в котором выполняется позитивное действие. Поэтому даже если в святом месте «не совершается позитивное действие <...>, оно неминуемо заполнится злом, заблуждением и грехом» [Мамардашвили 1993: 2].

Уличный театр хочется видеть театром, который находится в оппозиции к агрессии и жестокости, театром, выступающим против театра военных действий.

Автор бесконечно благодарен Ирине Павловне Уваровой за подаренные встречи и общение, за ценные советы по написанию статьи и за возможность опубликовать в статье данные материалы о театре «Хлеб и Кукла» Питера Шумана из ее личного архива.

Список литературы:

- Аверинцев С.С. 1993. *Бахтин и русское отношение к смеху. От мифа к литературе. Сборник в честь 75-летия Е.М. Мелетинского.* М. С. 341–345.
- Бахтин М.М. 1990. *Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса.* М.
- Вагнер Р. 2001. *Кольцо Нибелунга: Избранные работы.* М.; СПб.
- Грунтовский А.В. 2013. *Русский фольклорный театр.* СПб. 456 с.
- Ивлева Л.М. 1998. *Дотеатрально-игровой язык русского фольклора.* СПб. 193 с.
- Как всегда – об авангарде: *Антология французского театрального авангарда.* 1992. / Сост., пер. с франц., коммент. С. Исаева. М. 288 с.
- Козинцев А.Г. 2002. *Фома и Ерема; Макс и Мориц; Бивис и Батхед: трикстерские (шутовские, клоунские) пары в трех культурах// Смех: истоки и функции. Под ред. А.Г. Козинцева.* СПб. С. 186–210.
- Луначарский А. 1982. *Об искусстве, в 2-х т. М. Т. 2.*
- Мамардашвили М. 1993. *Картезианские размышления (январь 1981 года).* М.
- Михайлин В. 2005. *Тропа звериных слов: Пространственно ориентированные культурные коды в индоевропейской традиции / пред. К. Кобрина.* М. 540 с.
- От балагана до Шекспира. Хроника театральной деятельности Г.М. Козинцева.* 2002. СПб. 477 с.
- Павлов А.Ю. 2015. *Деятельность улично-площадных театров как способ развития межкультурной толерантности сибиряков. // Третьи Ядринцевские чтения, Омск, 26–28 ноября 2015 г. Материалы III Всероссийской научно-практической конференции, посвященной 300-летию Омска.* Омск. С. 365-367.
- Рауниг Г. 2012. *Искусство и революция: художественный активизм в долгом двадцатом веке.* СПб. 266 с.

- Ритуал. Театр. Перформанс.* 1999. *Материалы стенограмм лаборатории режиссеров и художников театров кукол под руководством И.П. Уваровой.* М. 95 с.
- Семенова Е.А. 2019. *Международная Бахтинская конференция «Уличный театр против театра военных действий» // Учитель музыки.* № 4. С. 20-27.
- Семенова Е.А. 2015. *Концепция карнавальской культуры М.М. Бахтина в уличном театре В.И. Полунина// Казанский педагогический журнал.* 5-2 (112). С. 395-398.
- Смирнягина Т. 2004. *Театр мечты Вячеслава Полунина // Сб. статей: Развлекательное искусство в социокультурном пространстве 90-х годов / Отв. ред. Е.В. Дуков.* СПб. С. 163-175.
- Уварова И.П. 2014. *Даниэль и все все все.* СПб. 352 с.
- Уварова И.П. 2018. *Повесть об одном домике.* М. 336 с.
- Чубаров И.М. 2014. *Коллективная чувственность: Теории и практики левого авангарда.* М. 344 с. (Исследования культуры). С. 125–126.
- Швыдкой М. 1992. *Питер Брук и Ежи Гротовский. Опыт параллельного исследования.* С.112–140. *Театр Гротовского.* Сборник. М. 256 с.
- Шуман П. 1993. *Радикализм в театре кукол. // М., Журнал «Кукарт».*
- Bissell L. 2018. *There Is Such a Thing: Feminist Mimesis in Contemporary Performance in the UK // Contemporary Theatre Review,* 28 (4). P. 522–536.
- Fiddle Sermons from insurrection masses with funeral marches for rotten ideas. Bread and Puppet,* 1999. 28 p.