

УДК 008

DOI: 10.34670/AR.2020.32.23.022

Традиции кукольного театра в творчестве Ф. Деперо

Грушевская Евгения Геннадьевна

Старший преподаватель кафедры итальянского языка,
Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова,
119234, Российская Федерация, Москва, ул. Колмогорова, 1/13;
e-mail: xronop@mail.ru

Аннотация

В статье рассматривается театральное творчество футуриста Ф. Деперо в его отношениях с традиционным кукольным спектаклем. Автор ставит перед собой задачу выявить влияние кукольного театра на театральные проекты художника, а также отличие его постановок от традиционных ярмарочных представлений, проанализировать особенности взаимодействия авангарда и народной и массовой культуры. В первой части статьи кратко описываются ключевые свойства марионетки, которые привлекали представителей театрального авангарда: условность, отсутствие психологизма, особенности пластики, полное подчинение воле режиссера. Рассматриваются идеи творческого преобразования реальности, выраженные Ф. Деперо и Дж. Балла в манифесте «Футуристическая реконструкция вселенной». Данные идеи получили воплощение в театральных экспериментах режиссеров-футуристов. Во второй части статьи описывается постановка «Пластических танцев», реализованных Ф. Деперо в 1918 г. Действующими лицами в спектакле были изготовленные из дерева марионетки под управлением кукольников. Использование марионеток позволило режиссеру ввести на подмостки ряд необычных действующих лиц и создать представление, основанное на образах и метафорах, с комическими и гротескными элементами. В постановке «Машина 3000» 1924 г. вместо марионеток использовались сложные костюмы, полностью скрывающие исполнителей. Автор приходит к выводу о том, что, заимствуя форму кукольного спектакля, Ф. Деперо реализует авангардный проект по созданию собственного художественного мира. Его постановки отличает стремление к синкретизму, воздействию на все чувства зрителей, свойственное как футуризму, так и другим авангардным течениям. Ориентир на чувственное, а не рациональное восприятие также отличает массовую культуру. Но, в отличие от нее, постановки Ф. Деперо принципиально инновативны и отражают стремление авангарда к преобразованию реальности на художественных началах.

Для цитирования в научных исследованиях

Грушевская Е.Г. Традиции кукольного театра в творчестве Ф. Деперо // Культура и цивилизация. 2021. Том 11. № 1А. С. 182-190. DOI: 10.34670/AR.2020.32.23.022

Ключевые слова

Авангард, итальянский футуризм, кукольный спектакль, народная культура.

Введение

Данная статья посвящена рассмотрению творчества итальянского футуриста Фортунато Деперо в точки зрения его отношений с традиционным кукольным театром. Футуристы, как о том свидетельствует их название, выступали с резкой критикой современных им проявлений культуры, таких как литература, живопись, театр, и провозглашали создание новой культуры, способной отразить урбанистическую, технологическую реальность. Однако в их творчестве прослеживаются очевидные заимствования из традиционной и массовой культуры. В данной статье автор ставит перед собой следующие задачи: проанализировать подобные заимствования в театральных проектах Ф. Деперо и выявить сходства и отличия между традиционным кукольным спектаклем и футуристическими постановками. Решение данных задач позволит реализовать цель нашего исследования, а именно, вывести особенности взаимоотношений между авангардом как частью элитарной культуры и народной культурой. Предметом нашего исследования является использование марионеток в театральных проектах Ф. Деперо. Театральная деятельность художника освещается в работах Э. Криполти, Дж. Листа, А. Нигро, Г. Белли, В. Березкина, Е.А. Лазаревой, однако нами она рассматривается в культурологическом аспекте, что и позволяет говорить о новизне и актуальности данного исследования, нацеленного на уточнение характера взаимодействий различных слоев культуры.

Фортунато Деперо является представителем так называемого «второго футуризма» (первый, или «героический» период итальянского футуризма закончился в 1916 г., когда погибли У. Боччони и А. Сант Элиа, а ряд других художников покинуло движение) [Лазарева, 2011, 13]. Он родился в 1892 г. в городке Фондо на севере Италии (находящейся в то время под властью Австро-Венгрии). С 1910 г. он работал декоратором в Турине, а впоследствии – мраморщиком в Роверето. В 1913 г. Ф. Деперо приехал в Рим, где остался под большим впечатлением от выставки У. Боччони. Он знакомится со скульптором, а также с другими футуристами – Ф.Т. Маринетти и Дж. Балла, и в 1914 г. становится членом футуристического движения. В 1915 г. он и Дж. Балла выпускают манифест «Футуристическая реконструкция вселенной», в котором объявляют о стремлении пересоздать мир с помощью динамических пластических комплексов: «Мы найдем абстрактные эквиваленты всех форм и элементов Вселенной, затем соединим их вместе по прихоти нашего вдохновения в пластические комплексы, которые мы приведем в движение» [Дж. Балла, Ф. Деперо, 2013, 48]. По утверждениям авторов, комплексы могут быть созданы с использованием широкого спектра материалов и должны обладать свойствами вращения, разложения, трансформации, должны сопровождаться звуками и шумами. Практическое применение комплексов авторы видят в их использовании в качестве футуристической игрушки, приучающей ребенка «1. к самому открытому смеху <...>, 2. к максимальной гибкости <...>, 3. к творческому порыву <...>, 4. к постоянному вниманию и проворности чувств <...>, 5. к физической смелости, битве и ВОЙНЕ <...>. Футуристическая игрушка будет весьма полезна и взрослому, поскольку сохранит его молодым, подвижным, радостным, непринужденным, готовым ко всему, неутомимым, инстинктивным и интуитивным» [Дж. Балла, Ф. Деперо, 2013, 51-52]. Далее в манифесте авторы пишут о возможности создания искусственного пейзажа на основе абстрактных форм и конструирования металлических животных. Как мы увидим, идеи, заложенные в данном манифесте, были развиты Ф. Деперо в его театральных проектах.

Концепция марионетки в традиционном и авангардном театре

Прежде чем перейти непосредственно к постановкам, осуществленным и задуманным футуристом, хотелось бы кратко остановиться на концепции марионетки и ее важности для модернистского и авангардного театра. Как известно, кукольный театр – одна из наиболее архаичных форм зрелищных представлений. В кукольном театре преобладает внешняя выразительность жестов и действий марионетки, которой недоступна внутренняя психологическая мотивация, обычно присутствующая в актерском театре. Как отмечает В.А. Подорога: «Одно из удивительных свойств марионетки как раз и состоит в том, что выражает чистые аффективные состояния и движения (страх, боль, грусть, радость), не допуская в своем движении никаких оттенков или сомнений, ничего внутреннего, ничего подобного переживанию» [Подорога, 2006, 243-244]. Исследователь балаганной эстетики в русской драматургии начала XX в., Е.С. Шевченко пишет о связи кукольного театра и ярмарочных представлений в том, что касается актерской игры, которая выражается в подчеркнуто физиологических движениях, не терпящих глубоких внутренних толкований [Шевченко, 2010, 44]. Другой важной особенностью кукольного театра является способность марионетки выполнять движения, на которые не способно человеческое тело. Это качество особенно ценилось представителями авангардного театра, стремившимися уйти от антропоморфизма и создать иную, вне-человеческую эстетику. Наконец, марионетка не имеет собственной воли, полностью подчиняясь задумке режиссера и кукольника, что позволяет реализовать так называемый «театр художника» [Березкин, 2011, 206], к которому и принадлежит множество постановок авангарда.

Данные качества кукольного театра привлекли к себе внимание режиссеров и теоретиков театра задолго до авангарда. Еще в 1810 году, в эссе «О театре марионеток» Генрих фон Клейст обратил внимание на особые свойства марионеток по сравнению с актером: они не «актерствуют», а лишь выполняют движения, которые придает им рука кукольника. При этом они лишены тяжести, преодолевают косность материи. Автор утверждает, что наивысшая грация доступна лишь животным и марионеткам, лишенным сознания [Клейст, 1977, 518]. В 1907 г. английский режиссер и теоретик театра Г. Крэг ввел понятие «сверх-марионетка». По мнению режиссера, актер, будучи человеком, слишком подвержен всему случайному, на сцене эмоции завладевают им, и он теряет контроль над своим телом. Именно поэтому актер не может быть совершенным материалом постановки. Г. Крэг выступал против понятия реализма в театре, стремления отразить реальную жизнь, и считал, что путем устранения актера и замены его на марионетку можно создать условное театральное представление: «Упразднив актера, вы упраздните средство, с помощью которого создается и насаждается низкопробный сценический реализм. Со сцены будет изгнана живая фигура, которая запутывала нас, побуждая смешивать действительность с искусством, — живая фигура, в которой были заметны слабость и трепет человеческой плоти. Актер должен будет уйти, а на смену ему грядет фигура неодушевленная — назовем ее сверхмарионеткой» [Крэг, 1988, 227]. По мнению режиссера, сверхмарионетка лишена слабостей живого актера, собственной личности, которая неизменно проявляет себя в актерской игре, и именно поэтому идеально подходит для воплощения замысла режиссера.

Театральные эксперименты Ф. Деперо

Стремление к созданию собственной условной театральной вселенной, в которой действуют марионетки, было реализовано в творчестве Ф. Деперо. Первые театральные проекты художника относятся к 1915 г., когда он задумал постановку «Цвета: абстрактный театральный синтез» («Colori: sintesi teatrale astratta»). Название постановки – синтез – это придуманный футуристами новый театральный жанр, характеризующийся краткостью, абсурдом и склонностью к внешним эффектам. В пьесе Ф. Деперо действующими лицами должны были стать различные цвета (Черный, Красный, Белый и Серый), подвешенные за невидимые нити и извлекающие различные звуки [Nigro, 2019, 420]. Пьеса отражает модное в то время увлечение темой синестезии, выраженной с помощью абстракции. Она не была поставлена, и была опубликована во втором томе сборника «Синтетического футуристического театра» (1916 г.). На персональной выставке Ф. Деперо в 1916 г. в Риме также были представлены наброски к балету «Mimismagia», в котором художник планировал реализовать идею пластических комплексов, ранее высказанную в совместном с Дж. Балла манифесте, в театральном пространстве. В том же году к художнику обратился С. Дягилев с заказом на подготовку костюмов для постановки «Песни соловья». По задумке Ф. Деперо костюмы должны были полностью скрывать фигуру исполнителя, а маска – его лицо. Придуманные художником персонажи выглядели как геометризованные роботообразные существа, пластика которых строилась на механизированных и эксцентрических движениях широких плоских ног и колоколообразных рук. По эскизам художника было подготовлено два костюма для ведущего танцовщика труппы Л. Мясина. Художник присутствовал при их примерке и с восторгом отметил: «Это было поразительно, и от радости можно было сойти с ума, так как предстали чарующие позы, изумительная мимика пластических людей нового мира» [Березкин, 2011, 214]. Однако С. Дягилев отказался от разработанных художником костюмов, которые так и не были реализованы.

В 1917 г., в период работы над постановкой, Ф. Деперо познакомился с швейцарским поэтом Г. Клавелем, который был настолько вдохновлен образами, созданными художником, что поручил ему иллюстрировать свою повесть «Институт самоубийств». Под влиянием дружбы с поэтом и его повести и был написан сценарий «Пластических танцев («I Balli plastici»)), поставленный в 1918 г. в римском театре «Teatro dei Piccoli». Г. Клавель выступил в роли консультанта и продюсера спектакля, в котором, по замыслу режиссера, места действующих героев должны были занять марионетки. Это были деревянные фигуры с четкими контурами, окрашенные в яркие цвета. Их движения были механистичны и ограничены. К сожалению, оригиналы марионеток были утрачены, однако об их особенностях можно судить по картинам художника, на которых он воспроизвел как отдельных персонажей, так и действие в целом. Для управления марионетками директор театра В. Подрекка пригласил известную труппу Горно Дель Аква. Ф. Деперо и Г. Клавель ставили своей задачей отказаться от традиционной театральной иерархии, в которой актер играет ведущую роль. Г. Клавель говорил: «Мы считаем, что для начала куклы и марионетки предлагают наилучшее средство выражения, поскольку каждая фигура сама по себе является определенным комплексом, которым можно достаточно легко управлять. Безусловно, их миметические возможности ограничены, но они предлагают преимущества общего управления и жесткого контроля за жестами, которые исполняются под ритм музыки» [Belli, 2014, 192]. Представление состояло из нескольких частей: «Шуты», «Усатый мужчина», «Дикари», «Тени» и «Голубой медведь». Для каждой части приглашенный

Г. Клавелем композитор А. Казелла подобрал музыкальное сопровождение: собственное сочинение «Шуты» для первой части, сочинения Д. Тирвитта, Дж. Ф. Малипьеро, а также Б. Бартока, указанного в программе под псевдонимом [Curinga, 2013, 3].

Действие «Шутов» разворачивалось в цветочной деревне, на фоне стилизованного пластикового пейзажа с деревьями на заднем плане. Персонажи, белые фигуры, представляющие шутов, ритмично выходили на сцену и танцевали с комической серьезностью. После их ухода на сцене появлялась танцовщица и два больших желто-красных шута. В то время, как фигура танцовщицы двигалась, искусственная курица под наблюдением шутов сносила яйца, а разноцветные искусственные бабочки летали по сцене.

Во второй части постановки на сцене появлялся усатый мужчина. Он шел по позолоченной дороге, затем вдруг на его месте оказывалось множество его двойников. Они принимались танцевать, и их танец подхватывала голубая балерина, но ее прерывал черный кот, поедающий белую мышь. Сцена заканчивалась дождем из сигарет, который сыпался на усатых двойников, исполняющих пьяный танец. Исследователи видят в усатой марионетке не только персонажа из повести Г. Клавеля, который также появляется на полотне Ф. Деперо «Синтетическая архитектура человека» (“Architettura sintetica di uomo”) 1917 г., но и фигуру предводителя футуристов Ф.Т. Маринетти [Curinga, 2013, 11], а также карикатуру на С. Дягилева [Nigro, 2013, 47]. Тема двойников связана с такими футуристическими концепциями, как кинетизм и симультанность. Эпизод сопровождался композициями Д. Тирвитта – сочинением для фортепиано «Три маленьких похоронных марша» («Trois petites marches funèbres») и эпизодом «Смех» из «Психологических фрагментов» (“Fragments psychologiques”).

Третий эпизод – «Дикари», – был наиболее насыщенным с точки зрения сценографии. Ряд черных и ряд красных марионеток, изображавших дикарей, вступали в своего рода сражение, двое из дикарей боролись за огромную женщину. Вдруг ее живот открывался, в нем оказывался маленький театрик, в котором серебряный дикаренок держал в руках сердце. В кульминации эпизода дикаренок поглощала огромная змея.

Эпизод «Тени», согласно исследованиям А. Нигро, был представлен публике всего несколько раз, 14 и 15 апреля, но не присутствовал в дальнейших показах [Nigro, 2019, с. 425]. Эпизод носил характер интермеццо и служил противовесом яркому предыдущему отрывку, изобилующему цветом и движением. В «Тенях» зрителям была представлена игра света и серых и черных теней. Эпизод отсылал к экспериментам Дж. Балла в «Фейерверке» на музыку Стравинского, полностью построенном на световых и цветовых эффектах. Вероятно, из-за технических проблем с реализацией задумки режиссера данный эпизод был исключен из последующих показов спектакля.

Последний эпизод, «Голубой медведь», был очень коротким, состоял из танца медведя и обезьяны и изобилвал юмористическими элементами, построенными на сопоставлении этих животных. Исследователи возводят этот эпизод в нереализованной постановке «Зоологического сада», футуристического балета, который должен был поставить С. Дягилев с костюмами футуриста Ф. Канджулло [Curinga, 2013, 12].

Прием постановки не был однозначным. Хотя некоторые критики оценили ее игровой и фантазийный характер, другие не приняли абсурд, на котором были основаны эпизоды. С технической точки зрения постановка столкнулась с трудностями, не позволившими полностью реализовать замысел режиссера, и это также повлияло на ее прием в среде критиков и у обычной публики. Находившийся в Риме в тот момент Г. Крэг также видел постановку, но не счел ее воплощением своих идей о сверхмарионетке. Эстетика режиссера-футуриста, витализм его

персонажей, яркость красок, абсурд и гротеск сближают его постановку с ярмарочными представлениями, и, вероятно, поэтому вызвали отторжение у символиста. В своих отзывах на пьесу он называет персонажей Ф. Деперо его «игрушками» [Nigro, 2017, 33]. Именно игровой характер постановки и позволяет нам говорить о ее связи с народной культурой, с традиционными кукольными представлениями.

Спустя год после постановки Ф. Деперо в статье «Мир и пластический театр» писал о создании нового художественного мира, в котором человек, животные, предметы и растения предстанут в новом художественном качестве и в новых взаимосвязях, будут сплавлены в единую пластическую композицию: «Персонажи будут не только из дерева, твердые и квадратные, но и из тканей, резины, жести; они испытают на себе различное освещение, станут округлыми, прозрачными, эластичными – они будут вскакивать, подпрыгивать при помощи потайных пружин и благодаря применению пиротехнических средств будут светиться почти чудесным образом... Любые перемещения предмета или действующего лица, любые движения мысли, мечты, намерения, видения будут пластически тесно связаны между собой и с окружающим пространством...» [Березкин, 2011, 221]. Таким образом, в представлении художника театр – это возможность создания нового мира, не фотографически изображающего реальность, а воплощающего фантазии постановщика, это утверждение ценностей, связанных с грезами, чудесами, фантазией и игрой. Для воплощения замысла режиссера требуется совокупность всех доступных ему средств выражения, среди которых марионетки являются лишь одним из элементов. Использование марионеток позволяет художнику представить на сцене иных существ, а также другую пластику, не свойственную человеческому телу.

В тех случаях, когда использование марионеток было технически сложно осуществимо, художник разрабатывал для своих постановок сложные костюмы, полностью скрывающие исполнителей и изменяющие качество их движений. Так, в 1924 г. он показал в миланском театре «Трианон» механический балет «Машина 3000» (“Aniħccam del 3000”), в котором одними из главных действующих персонажей были локомотивы. Они вели себя как живые существа, влюблялись в начальника станции, преследовали его и пытались выразить свои чувства, а он с помощью палки пытался охладить их и навести порядок. В основу спектакля была поставлена собственная пьеса художника «Электрическое приключение» 1917 г. Все роли исполнялись живыми актерами. Образ локомотивов создавался с помощью костюмов, составленных из труб и цилиндров. Голова исполнителей тоже была закрыта цилиндром, с вырезом для маски-лица, с конусами фар, исходившими из глаз, и с рупором, приставленным ко рту. В данной постановке прослеживается стремление футуристов к демонстрации новой, технологической реальности, их увлечение машиной. Костюм здесь принимает на себя персонажную функцию, т.е. является самостоятельным действующим лицом.

Заключение

В соответствии с поставленными задачами, нами были выявлены следующие сходства и различия между традиционным кукольным спектаклем и постановками Ф. Деперо. Художник использует форму кукольного спектакля для создания собственного художественного мира, населенного персонажами, рожденными его фантазией. В этом же заключается и отличие его постановок от традиционных, в которых скорее использовались уже готовые сюжеты и персонажи, а не создавались новые. Яркий, насыщенный цветом характер постановок, присутствие в них гротеска и комических элементов также роднит их с ярмарочной эстетикой.

Однако им в гораздо большей мере присущ абсурд, нарочитый алогизм, метафоричность, в них гораздо слабее проявляется нарративный характер. Так, в «Пластических танцах» отсутствует общий сюжет, постановка разворачивается как череда сценок, не связанных между собой, носящих характер сна или видений. Ф. Деперо, как и многие авангардисты, безусловно, питал интерес к культуре народов Африки и Океании, что нашло отражение в персонажах «дикарей». «Шуты» из первого эпизода пьесы также отражают интерес к традиционной культуре. Вышеуказанные персонажи легко вливаются в художественный мир режиссера-футуриста, поскольку обладают необходимыми ему качествами: способностью к алогичным поступкам, к проявлению комических качеств. Несмотря на принадлежность к элитарной культуре авангарда, Ф. Деперо заимствует из народной и массовой культуры ее развлекательный характер, ориентир на чувственное, а не рациональное восприятие. Однако используемые им образы не являются шаблонными, а музыкальное сопровождение не доступно для «легкого» восприятия, поэтому, безусловно, его постановки относятся к авангардной, а не массовой культуре. Подобная неоднозначность и предопределила скромный успех его театральных экспериментов. Его связь с футуризмом заключается в попытке передать на сцене механистичность персонажей и ввести новых действующих лиц (таких как локомотивы), уйти от человеческой пластики, добиться воздействия на все органы чувств зрителей. Стремление к синкретизму художественных средств выражения – общая черта, объединяющая ряд авангардистских движений, включая футуризм. Заимствуя традиционную форму кукольного спектакля, Ф. Деперо преобразует ее в театр художника, в котором создает цельную художественную вселенную. В ней персонажи неотделимы от фона, и являются лишь одним из элементов, наряду с цветом, светом и музыкой. В театральных постановках Ф. Деперо, по форме относящихся к традиционному кукольному театру, реализуется стремление авангарда к творческому преобразованию мира, основанному на художественных законах.

Произведенный анализ позволяет реализовать цель исследования – выявить особенности взаимодействия авангардной (элитарной) и народной культуры. Элементы народной культуры, помимо классической функции сохранения и передачи культурного наследия, могут служить производными моделями для авангарда, который заимствует и трансформирует их, подчиняя собственным целям. Ориентация авангарда на синестезию и чувственное восприятие позволяет ему апроприировать форму народной и массовой культуры, противопоставляя ее классической элитарной культуре своего времени и выстраивая на ее основе новый художественный язык.

Библиография

1. Балла Дж., Деперо Ф. Футуристическая реконструкция вселенной // Второй футуризм. Манифесты и программы итальянского футуризма. 1915-1933. М.: Гилея, 2013. С. 47-53.
2. Березкин В.И. Искусство сценографии мирового театра. Т. 1: От истоков до середины XX в. М.: Издательство ЛКИ, 2011. 536 с.
3. Клейст Г., фон. О театре марионеток // Избранное. М.: Художественная литература, 1977. 546 с.
4. Крэг Г. Актер и сверхмарионетка // Воспоминания, статьи, письма М.: Искусство, 1988. 399 с.
5. Лазарева Е.А. Судьбы футуризма в Италии и России во 2-ой половине 1910-х – 1930-е гг. Автореф. дис. ... кандидата искусствоведения. М.: Государственный институт искусствознания, 2011. 35 с.
6. Подорога В.А. Мимесис. Т.1. М.: Издательство «Культурная революция Логос», 2006. 379 с.
7. Шевченко Е.С. Эстетика балагана в русской драматургии 1900-х – 1930-х годов: Дисс. ... доктора филол. наук. Самара, 2010. 485 с.
8. Belli G. Gilbert Clavel, Fortunato Depero, and "Balli Plastici": Rome and Capri, 1917-1918 // Italian Futurism, 1909-1944: Reconstructing the Universe. New York: The Solomon R. Guggenheim Foundation, 2014. P. 191-210.
9. Curinga L. Le musiche per "I Balli Plastici" di Fortunato Depero. // Musiche e Immagini Dagli Anni Dieci, DVD, a Cura Di Guido Salvetti, 2013. Roma, Società italiana di Musicologia, 1-14. URL:

https://www.academia.edu/18904802/Le_musiche_per_i_Balli_plastici_di_Fortunato_Depero (дата обращения 20.01.2021)

10. Nigro A. I “Balli Plastici” alla prova della critica: giudizi noti, meno noti e inediti. // Depero il mago, a cura di N. Boschiero e S. Roffi. Parma, 2017. P. 29-36.
11. Nigro A. Le esperienze sintetiche del teatro del colore sulle scene italiane tra simbolismo e futurismo, con qualche ipotesi per l’episodio “Ombre” dei “Balli Plastici” di Fortunato Depero // *Lingue e Letterature d’Oriente e d’Occidente*, № 8, 2019. Firenze. P. 411-434.
12. Nigro A. Nuovi documenti per i “Balli Plastici” di Fortunato Depero // *Ricerche di storia dell’arte*. № 109. Culture visive e pratiche sinestetiche fra simbolismo e avanguardie. Roma: Carocci editore, 2013. P. 43-53.

The traditions of puppet theatre in the works of F. Depero

Evgeniya G. Grushevskaya

Senior lecturer,
Italian language department,
Faculty of Foreign Languages and Area Studies,
Lomonosov Moscow State University,
119234, 1/13, Kolmogorova str., Moscow, Russian Federation;
e-mail: xronop@mail.ru

Abstract

The article deals with the theatre projects of the Italian futurist Fortunato Depero and their relations with the traditional puppet theatre. The author sets the following goals: to establish the influence of the puppet theatre on the avant-garde works of the Italian artist, to analyze the differences between them and the peculiar relationship of avant-garde with the traditional and mass culture. The key features of the marionette which attracted the representatives of high culture and avant-garde were the conventional character of the performance, the lack of psychological implications, the specific character of movements and its complete submission to the will of the director. In the manifest “Futurist Reconstruction of the Universe” Giacomo Balla and Fortunato Depero introduced the idea of “plastic complexes”, which was partly brought into life in the staging of “Balli Plastici” in 1918. All the characters of the play were represented by wooden marionettes moved by puppet players. This allowed Fortunato Depero to introduce a series of unusual characters and create a show based on metaphors and visual images, full of comic and grotesque details. In his later work, “Anihccam 3000”, the artist did not use the marionettes, but the performers representing locomotives were fully covered by complicated costumes recalling artificial figures. The form of the puppet theatre, adopted by Fortunato Depero, allowed him to realize an avant-garde project of creating his own universe and to aim at the syncretism of impact on all the senses of the public.

For citation

Grushevskaya E.G. (2021) Traditsii kukol'nogo teatra v tvorchestve F. Depero [The traditions of puppet theatre in the works of F. Depero]. *Kul'tura i tsivilizatsiya* [Culture and Civilization], 11 (1A), pp. 182-190. DOI: 10.34670/AR.2020.32.23.022

Keywords

Avant-garde, Italian Futurism, puppet theatre, traditional culture.

References

1. Balla G., Depero F. (2013) *Futuristicheskaya rekonstruktsia vselennoy* [*Futurist reconstruction of the Universe*] in: *Vtoroy futurism. Manifesty i programmy italianskogo futurisma. 1915-1933.* [Second Futurism. Manifests and programmes of the Italian Futurism.] Moscow: Hylea Publ., pp. 47-53.
2. Berezkin V.I. (2011) *Iskusstvo stsenografii mirovogo teatra. T.1: Ot istokov do serediny XX v.* [The art of stage design of the world theatre. V.1: From the beginning to the middle of the XX century.] Moscow: LKI Publ.
3. Kleist H.W. (1977) *O teatre marionetok* [*On the marionette theatre*] in: *Izbrannoe.* [Selected works.] Moscow: Khudozhestvennaya literatura Publ.
4. Craig E.G. (1908) *The actor and the uber-marionette. The Mask V.1 № 1* (Russ. ed.: Krag G. (1988) *Akter i sverhmarionetka* In: *Vospominaniya, stat'i, pisma.* [Memoires, articles, letters.] Moscow: Iskusstvo Publ.
5. Lazareva E.A. (2011) *Sud'by futurisma v Italii i Rossii vo 2 polovine 1910-1930. Kand. Diss. Abstract.* [The history of futurism in Italy and in Russia from the second half of the 1910-s to the 1930-s.] Doct. Diss. Abstract. Moscow: State Institute of Art Studies.
6. Podoroga V.A. (2006) *Mimesis. T. 1.* [Mimesis. V.1.] Moscow: Kulturnaya revolyutsia Logos Publ.
7. Shevchenko E.S. (2010) *Estetika balagana v russkoy dramaturgii 1900-1930 godov. Dokt. Diss.* [The aesthetics of the trade-fair theatre in the Russian theatre works in the 1900-1930-s. Doct. Diss.] Samara.
8. Belli G. (2014) Gilbert Clavel, Fortunato Depero and “Balli Plastici”: Rome and Capri, 1917-1918. In: *Italian Futurism, 1909-1944: Reconstructing the Universe.* New York: The Solomon R. Guggenheim Foundation, pp. 191-210.
9. Curinga L. (2013) Le musiche per “I Balli Plastici” di Fortunato Depero. In: *Musiche e Immagini Dagli Anni Dieci*, DVD, a Cura Di Guido Salvetti. Roma: Società italiana di Musicologia. Available at: https://www.academia.edu/18904802/Le_musiche_per_i_Balli_plastici_di_Fortunato_Depero (accessed 20 January 2021)
10. Nigro A. (2017) I “Balli Plastici” alla prova della critica: giudizi noti, meno noti e inediti. In: *Depero il mago*, a cura di N. Boschiero e S. Roffi. Parma, pp. 29-36.
11. Nigro A. (2019) Le esperienze sintetiche del teatro del colore sulle scene italiane tra simbolismo e futurismo, con qualche ipotesi per l’episodio “Ombre” dei “Balli Plastici” di Fortunato Depero In: *Lingue e Letterature d’Oriente e d’Occidente, № 8.* Firenze, pp. 411-434.
12. Nigro A. (2013) Nuovi documenti per i “Balli Plastici” di Fortunato Depero In: *Ricerche di storia dell’arte. № 109. Culture visive e pratiche sinestetiche fra simbolismo e avanguardie.* Roma: Carocci editore, pp. 43-53.