

Чигляєв Ярослав Валерійович,
аспірант кафедри театрознавства.
Київський національний університет
театру, кіно і телебачення імені
І. К. Карпенка-Карого, Київ, Україна

Yaroslav Chyglyaiev,
Postgraduate student of the Theatre Studies
Department. I. K. Karpenko-Karyi Kyiv
National University of Theatre, Cinema
and Television, Kyiv, Ukraine

ФУТУРИСТИЧНІ ТЕАТРАЛЬНІ ПРОЄКТИ ФОРТУНАТО ДЕПЕРО: НА ПОЧАТКАХ «ТЕАТРУ ХУДОЖНИКА»

Анотація. *Мета статті* – презентація театральної практики провідного італійського футуриста Ф. Деперо як витоку тенденції «театру художника» задля окреслення її історичної тягlostі й кращого розуміння впливу італійського футуризму на становлення театру, в якому художник не просто оформлює виставу, а осмислює її як цілісний «синтетичний» мистецький витвір. **Методологія** дослідження базується на застосуванні аналітичного, культурно-історичного та описового методів для презентації предмета досліду та належного обґрунтування висновків. **Наукова новизна** дослідження полягає в акцентуванні ролі Ф. Деперо як предтечі концепції «театру художника» в контексті італійського футуризму, а також у спробі переосмислення його театральних проєктів як ранніх зразків «синтетичного» й візуально орієнтованого театру, що передували постдраматичним тенденціям кінця ХХ століття. У **Висновках** зазначено, що Ф. Деперо був одним із перших, хто розглядав театр не як простір для драматичного тексту чи сценічної дії, а як цілісну художню композицію. Він виступав за перевагу візуального над словесним, що повністю відповідало футуристській концепції «синтетичного» мистецтва і водночас передвіщало мультимедійний підхід у театрі кінця ХХ – початку ХХІ ст. У власних проєктах Ф. Деперо прагнув зруйнувати традиційні уявлення про міметичний характер театального мистецтва: замість «живого актора» – маріонетка або абстрактна конструкція, замість сюжету – динаміка форми, кольору і руху. Він створював костюми, декорації, кінетичні об'єкти, що зближували театр з образотворчим мистецтвом, зокрема зі скульптурою та художньою інсталяцією. У цьому сенсі він випередив інші авангардистські течії ХХ ст.: від сценографічних експериментів художників Баухаузу до практиків «постдраматичного» театру.

Ключові слова: Ф. Деперо, футуризм, синтетичний театр, художня концепція, театр художника, сценографія, мультимедійний підхід, постдраматичний театр.

Постановка проблеми та актуальність дослідження. На межі ХІХ–ХХ ст. в європейській мистецькій царині відбувалися глибокі трансформаційні процеси, спричинені технологічним проривом, урбанізацією та зміною світоглядних парадигм. У цьому virі змін зародився італійський футуризм – мистецький рух, що оспівував настання «машинно-механістичної» епохи, відки-

дав естетико-художні традиції та канони й прагнув повного оновлення мистецьких форм. Одним із найяскравіших представників футуризму в галузі сценічного мистецтва виявився Фортунато Деперо (1892–1960) – художник, дизайнер і сценограф, який запропонував нову візію театру як тотального «синтетичного» мистецтва (Berghaus, 2019). Водночас його футуристичні експерименти в галузі

театру маріонеток, сценографії та костюмів стали одними з перших реалізацій концепції «театру художника» – форми сценічного мистецтва, в якій саме візуальна складова визначає структуру вистави, драматургію й глядацьке сприйняття.

Отож актуальність звернення до театральної спадщини Ф. Деперо зумовлена не лише інтересом до авангардного мистецтва як такого, а й глибокою резонансністю його підходів для сучасного вітчизняного театру. Адже в останні десятиліття українська сцена активно розвивається у напрямі візуального театру, перформансу та інтермедійних форм. Чимало сценічних робіт демонструють переважання візуального мислення, просторової метафори та сценічної інсталяційності над класичними драматично-вербальними чинниками (Белявцева, 2018). Так, у виставах В. Троїцького «Вій – король землі» за М. Гоголем (Центр «ДАХ», 2012) та «Про що мовчав Заратустра?» («Nova Opera», 2021), Р. Саркісян «Психоз о 4:48» С. Кейн (театр «Актор», 2018), Д. Захоженка «Птахи» Аристофана (Львівський академічний драматичний театр ім. Лесі Українки, 2024) сценографія та світлова партитура відіграють визначальну роль, а візуальний образ, музика та пластика об'єднуються в синтетичну сценічну мову. Особливий акцент на візуальності, метафоричності та художній концептуальності простору властивий і проектам незалежних платформ «Uzahvati» (режисерка П. Бараніченко), «TseSho» (мистецький керівник В. Троїцький), «Ріс ріс» (очільник Д. Левицький), які тяжіють до міждисциплінарних форм, створення імерсивного середовища та site-specific підходів (Григор'єва, 2021). Ця перформативна практика у царині українського театру демонструє природне тяжіння до ідейної спадковості з футуристичними експериментами, що зайвий раз підтверджує актуальність звернення до творчості Ф. Деперо в контексті сучасного сценічного мистецтва.

Аналіз сучасних досліджень і публікацій. Якщо європейське і дещо згодом американське мистецтвознавство почали вивчати театральний аспект авангардних мистецьких рухів і зокрема футуризму на межі 1960–1970-х рр. (П. Бюргер, Р. Поджоллі, Х. Фостер та ін.) й продовжили ці студії у нинішньому столітті (Г. Бергхауз, Б. Бухлох, С. Діксон, Дж. Ліста, П. Осборн та ін.), то у сучасному українському театрознавстві спостерігаємо лише спорадичні звернення до драматургічної та сценічної практики італійського футуризму

(Г. Веселовська, Н. Владимірова, М. Гринишина, О. Клековкін). Однак, як закордонні, так і вітчизняні праці з зазначеної проблематики оприявнюють той факт, що, попри визнання Ф. Деперо ключовою постаттю італійського футуризму, його театральна діяльність залишається недостатньо дослідженою загалом і в контексті формування нової сценічної мови початку ХХ ст. зокрема.

Мета статті полягає у презентації театральної практики провідного італійського футуриста Ф. Деперо як витoku тенденції «театру художника» задля окреслення її історичної тягlostі і кращого розуміння впливу італійського футуризму на становлення театру, в якому художник не просто оформлює виставу, а осмислює її як цілісний «синтетичний» мистецький витвір.

Виклад основного матеріалу. Переїхавши до Рима на початку 1913 р., Ф. Деперо познайомився із провідними футуристами Дж. Балла та У. Боччоні. Вже наступного року він разом із Дж. Балла підписався під одним із найрадикальніших документів угруповання – маніфестом «Complessi plastici – Gioco libero futurista – Creatura artificiale vivente» («Пластичні комплекси – Футуристична вільна гра – Штучна жива істота»), де обидва художники запропонували нову концепцію творчості загалом і театрального мистецтва зокрема як естетичного синтезу «живого» та «механічного».

Вже звично для футуристських опусів у маніфесті радикально заперечувалися традиційне мистецтво, зокрема театральне, модерністська ідея «краси» і стиль натуралізму. Автори пропонували замістити їх «грою» та конструюванням «нової реальності», що поєднує живопис, скульптуру, музику, рух та механіку, й висували ідею «пластичних комплексів» як витворів «нового мистецтва». Ці комплекси мали бути «автономними мистецькими об'єктами» – такими собі «механічними істотами», незалежними від реального світу й наділеними власною енергією та логікою. В маніфесті також звучала пропозиція створити «естетичний організм», який не імітує життя, а «є новою формою життя» – мистецьки витвореною, своєрідною «кібернетичною істотою»: поєднанням механіки, мистецтва і суто художніх емоцій.

Своєю чергою, театральне мистецтво, аби залишитися у майбутньому, мусило повністю «звільнитися від психологізму», імітації реального життя або природності. На переконання Дж. Балла та Ф. Деперо, театр «анти-психології, анти-реалізму» відображатиме не навколишній

світ, а енергію, динамізм і швидкість. Традиційних акторів замінять «ляльки», «механічні структури» та «абстрактні форми», що рухаються за законами ритму, світла і звуку (Fossati, 1977, с. 29-30).

Того ж року автори маніфесту втілили ці ідеї у «поліграфічному балеті» «Типографська машина», в якому дванадцять деперсоналізованих акторів-роботів представляли різні частини друкарського приладу. На ескізах «механістичної хореографії», що збереглися до наших днів, видно, як дві пари акторів, витягнувши руки перед собою, гойдаються вперед і назад, імітуючи рухи поршня, що обертає колеса. Їхній рух утворює третя пара, яка також розмахує витягнутими руками, зігнутими у зап'ястках під прямим кутом, нагадуючи перехресні дуги. Крім того, автомати «дуже голосно» декламували уривки «безладної балачки», намагаючись досягти «чистого звуку», про який писав у маніфесті «Мистецтво шумів» інший провідний футурист, музикант і композитор Л. Руссоло (Garafola, 1989, с. 338).

Кілька наступних експериментів із рухом, кольором, світлом і формою Ф. Деперо здійснив у царині сценографії та сценічного костюму. Ці проекти – яскраві приклади характерної для театрального футуризму інтеграції різних видів мистецтва та технологій для створення нового «синтетичного» видовища. Визначимо характерні риси театральних костюмів Ф. Деперо, що об'єднують у концептуальне ціле його планові та здійснені пропозиції:

- абстрактність через використання простих геометричних фігур, таких як куби, конуси, циліндри;
- насиченість і контрастність кольорів, що акцентувало динаміку та енергію футуризму;
- незвичність текстур завдяки експериментам з різними матеріалами, включаючи метал, гуму, тканину, картон та дерево;
- функціональність і рухливість;
- трансформаційність – наявність елементів, що здатні трансформуватися, створюючи несподівані візуальні та звукові ефекти.

У 1916 р. Ф. Деперо презентував соратникам-футуристам задум «міміко-акробатичного балету» «Mimismagia», де основну роль відігравали міміка та акробатичні рухи танцівників, а не традиційний сюжет або діалоги. Ключовою особливістю вистави ставали інноваційні костюми. Збережені ескізи свідчать про те, що художник розробляв складні геометричні структури, які могли під час виступу змінювати форму, у такий спосіб перетворюючи танцівників на незвичайні,

майже неземні істоти, стираючи межу між людським тілом та абстрактною пластичною формою.

У синьому кубічному просторі по черзі виконували музично-світлові партії чотири «абстрактні індивідуальності»: пластичний яйцевидний Сірий, що верескливо скавучав, динамічний трикутний Червоний, що глухо деренчав, довгий шпильасто-смугасти Білий, який співав тонким, скляним голосом, та басовитий шароподібний Чорний. Художник доповнив вбрання персонажів яскравими прозорими драпіровками, прикріпивши їх до дротів та жердин і прикрасивши різнокольоровими ліхтариками, чие миготіння змінювало колір костюмів. Аби ще більше вразити публіку, виконавці вимовляли ритмічні звуки, на кшталт «булубу булу булу булу булу», які, на думку Ф. Деперо, відповідали різним кольорам.

Сконструйовані художником «сукні-привиди» задумувалися як «магічно-механічні еквіваленти складної одночасності форм, кольорів, онома-топоетичних слів (тобто слів, які відображають звуки – Я. Ч.) і шумів». Матеріали зшивалися разом так, щоб рухи і жести актора «відпускали певні пружини і вводили у дію віялоподібні пристосування, що будуть супроводжені спалахами світлових видінь і ритмом шумових пристроїв» (Depero, 1970, с. 19). Механічне вбрання разом зі «зруйнованою природною зовнішністю» виконавця («перебільшений грим, химерні парики, очі, схожі на фари, рот, уподібнений мегафону, воронкоподібні вуха») були потрібні, аби «досягти у результаті ефекту усунення будь-яких індивідуальних і правдоподібних деталей» (Depero, 1970, с. 64).

На жаль, цей проєкт не побачив світла рампи. Так само залишилися в ескізах декорації та костюми Ф. Деперо до симфонічної поеми І. Стравінського «Солов'їна пісня». Розробляючи вбрання, художник чітко йшов за власною концепцією: об'ємний і жорсткий сценічний одяг приховував тіло, руки й обличчя, а геометричні виступи позначали очі та роти. Усі танцівники мали бути у масках, аби у такий спосіб «звільнитися від зайвої характерності» та допомогти зсунути «центр інтересу» публіки у «бік масового руху» (Garafola, 1989, с. 342).

Тематика, заявлена у костюмах, була продовжена у декораціях. На зроблених у майстерні художника світлинах можна побачити величезні напіваабстрактні соняшники (половинки, кутами прикріплені до цілих дисків) з трикутними жор-

сткими ростками на узвишсях та металеві гілки, прикріплені до стійок. Інша світлина зображує стилізований футуристичний сад із пальмовим листям, квітами і кущами у вигляді довільно розташованих конусів, сегментів дуг і дисків. Для посилення яскравості фарб художник використав лак і глазур (Garafola, 1989, с. 343).

Після 1917 р. увага Ф. Деперо змістилася у бік лялькового театру – відтепер актора, який оживляв «пластичне вбрання», замінила маріонетка. Митець був упевнений: «для того аби домогтися більшої геометричності й свободи пропорцій у костюмах, треба повністю відмовитися від присутності людини і замінити її на живий автомат, тобто на нову маріонетку вільних пропорцій, виготовлену у фантастичному, вигаданому стилі, здатну забезпечити парадоксальну і дивовижну жестикуляцію» (Nell, 2019, с. 15). Ф. Деперо почав писати «футуристичні пластичні драми» – сценарії для маріонеткових вистав («Автоматичні вбивства і самогубства», «Електрична пригода», «Автоматичний крадій»). Один із цих сценаріїв був такий: «Міський пейзаж на тлі моря. Група механічних люмінесцентних квітів. Коні вулицею тягнуть віз. У готелі механічні чоловіки їдять ланч. Двері ресторану зачиняються, а на верхньому поверсі відсувається завіса. Ми бачимо, як клоун і лялька підводяться з підлоги і комічними стрибками пересуваються кімнатою. Коли завіса знову засувається, ми бачимо коня з возом із першої сцени і човен, що пливе морем. У лузі розквітає велика квітка. З її бутона виростають і тріпотять від вітру пелюстки і спіралі, а на краю лугу інші квітки крутяться навколо своєї осі та дивно й виразно вібрують» (Деперо, 1970, с. 15). Художник сам продумував сценографію майбутніх вистав, неодмінно насичену кінетичними та світловими ефектами, конструював з різноманітних матеріалів «пластико-мобільні комплекси» – рухливі скульптури, призначені для використання на сцені поряд із «ритмічно вібруючими елементами, з яких з'являтимуться та щезатимуть тварини й хмари, відчинені й зачинені двері, вікна, очі та роти» (Деперо, 2017, с. 112). Невинність і грайливість цих конструкцій мали викликати у публіки почуття здивування, захоплення й радості (Berghaus, 2019, с. 19).

Восени 1917 р. Ф. Деперо уловив директора римського «Teatro dei Piccoli» В. Подрекку втілити його задум «Пластичних танців». Художник взявся за виготовлення маріонеток і рухливих де-

корацій, а також домовився з кількома молодими композиторами про аранжування готових музичних опусів і написання оригінальних композицій для вистави. Остаточні версії сценаріїв він доробляв безпосередньо у театрі. 14 квітня 1918 р. чотири номери були показані публіці.

Для «Паяців» на музику А. Казелли Ф. Деперо сконструював сільський краєвид, пофарбував його в яскраві кольори та стилізував у кубофутуристичному дусі. Зелений хвилеподібний пейзаж контрастував з малиновими зигзагоподібними контурами будинків, намальованих на заднику. У нижній частині виднілися два великі геометричні різнокольорові дерева.

Під фортепіанні акорди стилізованої народної пісні сценою маршрувала шерега 30-сантиметрових клоунів, пофарбованих у металево-синій колір і покритих білим лаком, які надалі доволі незграбними рухами старанно зображували щось, схоже на танець. За ними на кін виходила 85-сантиметрова балерина у рожевій пачці, сконструйована з різнокольорових конусів, дисків та призм, яку супроводжував клоун у червоно-жовтому костюмі. Поки ці персонажі танцювали свій кумедний танець, в іншому кутку сцени курка і несла і насиджувала яйця.

У «Вусатому чоловіку» на музику Дж. Тірвітта п'яний чолов'яга вештався вимощеною золотом вулицею. Якоїсь миті він збільшувався у розмірах і випускав із нутрощів кілька мініатюрних копій. Чоловічки хапали з таці келихи, підсвічені різнокольоровим світлом, і пускалися у танець. До них приєднувалася велика маріонетка, від гучного тупоту якої починали хитатися декорації. Аж тут на кін виходила синя балерина, демонструючи елегантнішу версію танцювального мистецтва. Чорна кішка з'їдала білу мишу; на сцену дощем сипалися цигарки, що неймовірно захоплювало трьох вусатих чоловіків, і вони знову пускалися у танець.

Далі наставала черга короткої інтерлюдії – візуалізації двох композицій Б. Бартока. «Тіні» являли собою комбіновану гру абстрактних чорних і сірих форм і спалахів яскравого різнокольорового світла. У «Синьому ведмеді» мавпа з ведмедем танцювали незграбний гротесковий танець.

Заключний епізод «Дикуни» йшов під музику Ф. Маліп'єро. У танцювальному двобої за право володіти Великою дикуною сходилися загони червоних і чорних дикунів. У розпал їхньої суперечки кін раптом поринав у темряву, яку пронизували зеленими спалахами очі величезної змії, що

швидко проповзала сценою. Далі у хореографічне змагання вступали найвправніші суперники з обох боків. Коли їхній поєдинок закінчився внічию, світло згасало знову, і публіка бачила захоплююче видовище: у череві Великої дикунки танцював менует сріблястий малюк. Крихітний дикунець вискакував з материнського лона на сцену, де його ковтала велика зелена змія.

Вистава завершувалася танцем у стилі ревію і парадом-але учасників шоу. «Пластичні танці» були «майстерною презентацією театральної естетики Деперо, оскільки вони демонстрували захоплюючий досвід по-футуристському перетвореного всесвіту» (Berghaus, 2019, с. 22).

Доволі гучний успіх вистави спонукав митця до узагальненого теоретичного обґрунтування естетики «пластичного світу». У маніфесті «Il teatro plastico Depero. Principi e Applicazioni» («Пластичний театр Деперо. Принципи та застосування» (1919)) його автор закликав:

- перейти від розпливчастих імпресіоністських прийомів образотворчого зображення до точних тривимірних побудов, що утворюють єдиний і цілісний мистецький твір, в якому окремі елементи зберігають власне значення;

- уникати міметичного наслідування природі, замість цього за художніми принципами створювати нову штучну реальність;

- уникати психологізму і виражати емоції за допомогою пластичного драматизму та ритмічної динаміки матеріалів;

- перетворити скульптуру на архітектуру і організувати нове мультисенсорне середовище, в яке інкорпоровані усі візуальні й звукові форми вираження;

- передбачити майбутній театр як мультікультурну царину для презентації людей, тварин і штучних істот (Depero, 1970, с. 98-100).

Ф. Деперо не було поміж підписантів маніфесту «Естетика машини та механічна інтроспекція в мистецтві» (1922), проте той факт, що митець повністю поділяв концептуалізм футуристського «механічного» мистецтва (машинізм, автоматизм, дегуманізація та гротескність), доводив його проєкт «Aniħccam del 3000» («Машина 3000 року» навпаки), 11 січня 1923 р. представлений на сцені міланського «Трианону» трупом «Нового футуристичного театру» Р. де Анжеліса.

Вистава задумувалася як «тотальний твір мистецтва», що презентує футуристське уявлення про театр майбутнього, де людина повністю злива-

ється з машиною або ж узагалі замінена нею. За жанром це мав бути «механічний балет» – синтез театру, танцю, архітектури й машинної точності. Зрозуміло, сюжет дійства не був у центрі уваги – Ф. Деперо більше цікавили форма, рух, конструкція і візуальна естетика. Декорації, схожі з інженерними конструкціями, і костюми в стилістиці кубофутуризму та машинного дизайну відзначалися динамічними формами, яскравими кольорами та контрастністю. Актори також були стилізовані під «автоматонів» – механічних ляльок з тілами геометричних форм і незграбних пропорцій, схожих на дитячі іграшки, що рухаються жорстко та неприродно, наче роботи.

Ф. Деперо прагнув перетворити сцену на «живу конструкцію», де глядач стає свідком радикальної трансформації театру. У центральному епізоді два локомотиви у танці освідчувались начальнику станції та на звукоподібній тарабарщині співали йому серенаду, якою диригував кондуктор, вимахуючи сигнальним прапорцем (Depero, 2017, с. 136-138).

Вистава якнайкраще доводила, що концепт «механічного» театру Ф. Деперо упосліджував його ж концепт «пластичного» театру: митець наділяв ляльку людськими рисами і приписував машині людську психологію. «Машинна естетика Деперо не корінилася у світі фабрик і міських агломерацій; здавалося, вона вийшла з магазину іграшок. Машинізм (культ машини) Деперо коливався між магічною грайливістю й гротесковим гумором», – вважає німецький дослідник футуризму (Berghaus, 2019, с. 25).

Висновки. Підсумовуючи наведене вище, виснуємо: Ф. Деперо був одним із перших, хто розглядав театр не як простір для драматичного тексту чи сценічної дії, а як цілісну художню композицію. Він виступав за перевагу візуального над словесним, що повністю відповідало футуристській концепції «синтетичного» мистецтва і водночас передвіщало мультимедійний підхід у театрі кінця XX – початку XXI ст. У власних проєктах Ф. Деперо прагнув зруйнувати традиційні уявлення про міметичний характер театрального мистецтва: замість «живого актора» – маріонетка або абстрактна конструкція, замість сюжету – динаміка форми, кольору і руху. Він створював костюми, декорації, кінетичні об'єкти, що зближували театр з образотворчим мистецтвом, зокрема зі скульптурою та художньою інсталяцією. У цьому сенсі він випередив інші авангардистські течії XX ст.: від

сценографічних експериментів художників Баухаузу до практиків «постдраматичного» театру.

Джерела та література

- Белявцева, Н. (2018). Сценографія як мистецтво простору: навч. посіб. Київ: НАКККиМ. 184 с.
- Berghaus, G. (2019). Fortunato Depero and the Theatre. *Italian Modern Art*, Nr. 1. P. 18-28.
- Григор'єва, А. (2021). Український незалежний театр: тенденції, виклики, візуальні домінанти. *Критика*, № 6. С. 12-18.
- Depero, F. (1970). Depero e la Scena da «Colori» alla Scena Mobile. 1916-1930. B. Passamani (Ed.). Torino: Mortano Editore. 104 p.
- Depero, F. (2017). Depero Futurista. NY: Designers and Books. 240 p.
- Fossati, P. (1977). La realtà attrezzata. Scena e spettacolo dei futuristi. Torino: Einaudi. 264 p.
- Garafola, L. (1989). Diaghilev's Russian Ballet. Oxford: Oxford University Press. 524 p.
- Nell, A. (2019). Fortunato Depero and Avant-Garde Dance. *Italian Modern Art*, Nr. 1. P. 14-17.
- Prampolini, E. et. al. (2022). The aesthetic of the machine and mechanical introspection in art. *Broom: An International Magazine of the Arts*, Nr. 3(3). P. 235-237.

Yaroslav Chygliaiev

Fortunato Depero futurist theatrical projects: at the origins of the «artist's theatre»

Abstract. The aim of this article is to present the theatrical practice of leading Italian futurist Fortunato Depero as an early manifestation of the «artist's theatre» tendency, in order to outline its historical continuity and gain a better understanding of the influence of Italian Futurism on the development of a theatre in which the artist is not merely a stage designer, but conceptualizes the performance as a holistic «synthetic» artwork. **The methodology** of the study is based on analytical, cultural-historical, and descriptive approaches, which allow for a comprehensive presentation of the research subject and well-founded conclusions. The scientific **novelty** of the research lies in emphasizing Depero's role as a forerunner of the «artist's theatre» concept within the context of Italian Futurism, as well as in reinterpreting his theatrical projects as early examples of a «synthetic» and visually oriented theatre that anticipated the post-dramatic tendencies of the late 20th century. **The conclusions** indicate that Depero was among the first to view theatre not as a space for dramatic text or stage action, but as a complete artistic composition. He advocated for the primacy of the visual over the verbal, which fully aligned with the Futurist concept of «synthetic» art, while also foreshadowing the multimedia approach in theatre of the late 20th and early 21st centuries. In his own projects, Depero sought to break with traditional notions of the mimetic nature of theatre: instead of the «live actor» – puppets or abstract constructions; instead of plot – the dynamics of form, color, and movement. He created costumes, sets, and kinetic objects that brought theatre closer to visual art, particularly sculpture and installation. In this sense, he anticipated other avant-garde movements of the 20th century – from the scenographic experiments of Bauhaus artists to the practices of post-dramatic theatre.

Keywords: Fortunato Depero, Futurism, synthetic theatre, artistic concept, artist's theatre, scenography, multimedia approach, post-dramatic theatre.

References

- Bieliavtseva, N. (2018). Stsenohrafiia yak mystetstvo prostoru [Scenography as the art of space]: navch. posib. Kyiv: NAKKKiM. 184 p. [in Ukrainian]
- Berghaus, G. (2019). Fortunato Depero and the Theatre. *Italian Modern Art*, Nr. 1. P. 18-28 [in English]
- Hryhorieva, A. (2021). Ukrainskyi nezalezhnyi teatr: tendentsii, vyklyky, vizualni dominanty [Ukrainian independent theater: trends, challenges, visual dominants]. *Krytyka*, Nr. 6. P. 12-18. [in Ukrainian]
- Depero, F. (1970). Depero e la Scena da «Colori» alla Scena Mobile. 1916-1930. B. Passamani (Ed.). Torino: Mortano Editore. 104 p. [in Italian]
- Depero, F. (2017). Depero Futurista. NY: Designers and Books. 240 p. [in English]
- Fossati, P. (1977). La realtà attrezzata. Scena e spettacolo dei futuristi. Torino: Einaudi. 264 p. [in Italian]
- Garafola, L. (1989). Diaghilev's Russian Ballet. Oxford: Oxford University Press. 524 p. [in English]
- Nell, A. (2019). Fortunato Depero and Avant-Garde Dance. *Italian Modern Art*, Nr.1. P. 14-17. [in English]
- Prampolini, E. et. al. (2022). The aesthetic of the machine and mechanical introspection in art. *Broom: An International Magazine of the Arts*, Nr. 3(3). P. 235-237. [in English]