

Мир науки. Социология, филология, культурология <https://sfk-mn.ru>
World of Science. Series: Sociology, Philology, Cultural Studies

2024, Том 15, № 1 / 2024, Vol. 15, Iss. 1 <https://sfk-mn.ru/issue-1-2024.html>

URL статьи: <https://sfk-mn.ru/PDF/06KLSK124.pdf>

5.10.1. Теория и история культуры, искусства (культурология)

Ссылка для цитирования этой статьи:

Грушевская, Е. Г. Особенности футуристических синтезов как пример авангардной драматургии /
Е. Г. Грушевская // Мир науки. Социология, филология, культурология. — 2024. — Т. 15. — № 1. — URL:
<https://sfk-mn.ru/PDF/06KLSK124.pdf>

For citation:

Grushevskaya E.G. The specific traits of futurists sintesi as an example of the avant-garde playwriting. *World of Science. Series: Sociology, Philology, Cultural Studies*. 2024; 15(1): 06KLSK124. Available at: <https://sfk-mn.ru/PDF/06KLSK124.pdf>. (In Russ., abstract in Eng.)

УДК 792.03

Грушевская Евгения Геннадьевна

ФГБОУ ВО «Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова», Москва, Россия
ФГБОУ ВО «Российская академия народного хозяйства и государственной службы
при Президенте Российской Федерации», Москва, Россия
Старший преподаватель
E-mail: xronop@mail.ru
РИНЦ: https://elibrary.ru/author_profile.asp?id=913677

Особенности футуристических синтезов как пример авангардной драматургии

Аннотация. В статье рассматриваются синтезы итальянских футуристов как пример новой, авангардной драматургии, которая коренным образом трансформировала классическое построение пьес и привела к появлению новых типов театра: театра абсурда и современного постдраматического театра. Актуальность исследования заключается в возможности проследить истоки данных трансформаций и выделить ключевые категории, с которыми работают режиссеры как авангардного, так и современного театра. Итальянские футуристы начали свою театральную деятельность в форме «футуристических вечеров», перформативных выступлений, в рамках которых намеренно разрушалась традиционно пассивная роль публики. В манифестах «Театр варьете» и «Футуристический синтетический театр» были изложены ключевые теоретические предпосылки для трансформации классического театра, приоритет отдавался динамизму, алогичности, разрушению устоявшихся ценностей и «ошеломлению» публики совокупностью средств воздействия. Футуристами была введена новая драматургическая форма — синтез, построенная на динамике, краткости, неожиданности сценического действия. Нами были рассмотрены синтезы Ф.Т. Маринетти, У. Боччони, Ф. Канжулло, Дж. Балла и др. авторов, опубликованные в сборнике «Футуристический синтетический театр» в 1921 г., и были выделены основные черты, отличающие данный театральный жанр. Это максимальная редукция драматургических средств, вынесение за рамки сцены традиционных элементов пьесы (завязка, развитие, развязка), изменение роли актера и введение неодушевленных предметов в качестве действующих персонажей, а также трансформация сценической речи, которая перестает быть носителем смысла. Синтезы разных авторов зачастую сильно отличались друг от друга, и в рамках одного футуристического вечера зрителям демонстрировался ряд синтезов, следующих друг за другом, что позволяло создать эффект коллажа, аналогичный представлениям театра варьете. На примере проанализированных нами синтезов можно увидеть, как в авангардном театре происходит

трансформация актера и исчезает доминирующая роль текста, который заменяется созданием ситуации, в которую равно вовлечены как действующие персонажи, так и публика.

Ключевые слова: итальянский футуризм; футуристический театр; синтезы; синтетический театр; авангард; Маринетти; история театра

Авангард как художественное направление дал толчок к развитию всех видов искусства, включая театр. Понимание современного театра невозможно без представления о тех экспериментах, которые осуществлялись авангардными режиссерами и постановщиками в начале XX века, поскольку данные эксперименты проложили путь для новой, неклассической драматургии и для театральных реформ, отблески которых можно увидеть на сцене и сегодня. Цель данной статьи — проанализировать особенности авангардной драматургии, взяв в качестве материала театр итальянских футуристов, а именно такой театральный жанр, как «синтезы». При написании статьи автор ставил перед собой следующие задачи: рассмотреть теоретические высказывания итальянских футуристов о театре, предшествующие публикации сборника «Футуристический синтетический театр» (1921 г.); проанализировать ряд синтезов, представленных в данном сборнике, и выявить те особенности, которые отличают их от классических театральных пьес; выделить основные элементы драматургических произведений, которые подверглись пересмотру в футуристическом театре и оказали воздействие на развитие данного жанра. Автором используются аналитический и интерпретационный методы изучения театральных произведений. Актуальность исследования заключается в возможности проследить истоки постдраматического театра, театра абсурда и выделить ключевые категории, с которыми работают режиссеры как авангардного, так и современного театра. Театральная деятельность итальянских футуристов остается малоизученной в нашей стране, и выбранный нами для анализа сборник синтезов не был переведен и опубликован в России.

Итальянские футуристы были наиболее ярким авангардным художественным течением Италии и ставили перед собой задачу коренным образом трансформировать современные им художественные практики. Для итальянских футуристов театр был местом непосредственного контакта с аудиторией, и, следовательно, способом прямого воздействия на нее, чем и определяется его важность в их художественной деятельности. Как писал Ф.Т. Маринетти, лидер итальянских футуристов: «Из всех литературных форм наиболее мощным футуристским значением обладает, без сомнения, театральная пьеса». [1]. В самом раннем манифесте, посвященном театру, «Манифест драматургов-футуристов» (1911 г.) Ф.Т. Маринетти провозглашает презрение к публике, т. е. отказ потакать интересам буржуазной публики, и доминирующую роль новаторства и оригинальности. Им отвергается жанр исторической пьесы (распространенной в то время) и провозглашается необходимость говорить о будущем, а не о прошлом: «Нужно ввести на сцене царство Машины, великий революционный трепет, волнующий массы, новые течения идей и великие научные открытия, которые совершенно преобразовали чувствительность и мышление людей двадцатого века. Драматическое искусство должно давать не психологическую фотографию, а опьяняющий синтез жизни в ее многочисленных и типических линиях». [1]. Как отмечает исследователь футуризма Г. Бергхаус, на момент выпуска футуристической драматургии еще не существовало, так что манифест служил программой на будущее, а не отражением реальной практики [2]. Он был написан с позиции автора, т. е. акцент ставился на тексте драматического произведения, а не на его постановке. Актер в нем рассматривался лишь как фигура, полностью воплощающая замысел драматурга, сценическому оформлению спектакля роли также не уделялось.

Первыми театральными проектами футуристов были так называемые вечера (serate), которые представляли собой перформативные выступления, включающие в себя чтение манифестов, провозглашение своей позиции по острым социальным и политическим вопросам, а также чтение поэзии, демонстрацию живописи и музыкальные выступления (искусство шумов). Одной из ключевых задач футуристических вечеров была активация публики, выведение ее из состояния пассивного наблюдения, и зачастую этот эффект был достигнут с помощью провокации. Как отмечает К. Бишоп: «исполнители-футуристы изменили традиционные критерии вовлеченности аудитории на противоположные — они были готовы подвергнуться «презрению публики», особенно на премьере, и выработали в себе «ужас перед немедленным успехом» [3].

Собственно драматургические произведения футуристов появляются около 1915 г., после публикации манифестов «Театр варьете» [4] и перед выпуском манифеста «Футуристический синтетический театр» [6]. В первом Ф.Т. Маринетти предлагает отказаться от реализма в театре в пользу условности, от серьезности — в пользу развлечения, и от статичности и преобладания речи — в пользу динамичности и воздействия на чувственность публики с помощью «элементов ошеломления». Автор призывает заимствовать форму театра варьете, поскольку она:

- способствует разрушению устоявшихся ценностей: «В нем мы находим ироническое разложение всех истрепанных прототипов Прекрасного, Великого, Торжественного, Религиозного, Свирепого, Соблазнительного, Ужасного, а также абстрактную выработку новых прототипов, которые заместят их» [4];
- предлагает новый способ взаимодействия с публикой: «Это единственный театр, где публика не остается статической, тупо глядя на сцену, а принимает шумное участие в действии, напевая, аккомпанируя оркестру, взаимодействуя неожиданными выходками и забавными диалогами с актерами или шутливо полемизируя с музыкантами» [4];
- вводит новые драматургические формы, основанные на изменении категорий времени и пространства.

Исследователи отмечают влияние, которое оказали представления зарождавшейся массовой культуры, а именно театр варьете и мюзик-холл, на футуристический театр, поскольку данная форма представлений воспринималась постановщиками как наиболее соответствующая современности и позволяющая отразить ритм городской жизни [5]. Данную тенденцию можно наблюдать и в русском авангардном театре, который активно заимствовал элементы цирковых представлений (Сергеев, 2008).

В «Футуристическом синтетическом театре» авторы (Ф.Т. Маринетти, Э. Сеттимелли, Б. Корра) продолжают развивать идеи о построении нового театра, основанного на динамизме и воздействии на чувства аудитории, а не на разум, предлагая:

- синтетический театр, т. е. максимально сжатый;
- атехнический, т. е. такой, в котором не соблюдаются традиционные правила построения пьесы. Спектакль, по мнению авторов, может быть алогичным, неправдоподобным, без тщательной разработки характеров и постепенного развития драматургической ситуации;
- динамичный («рожденный в импровизации», актуальный);
- автономный, алогичный, ирреальный, т. е. не подчиняющийся логике и не отражающий реальность.

Авторы ставят перед собой задачу «симфонизировать чувствительность публики, любым способом пробуждая ее самых вялых отпрысков, разрушая предвзятость лампы, расставляя сети ощущений между сценой и публикой, заполняя сценическим действием партер и зрителей». [6]. Таким образом, в теоретической программе трансформации театра футуристами продолжает разрабатываться вопрос о роли зрителя и его участии в театральном представлении. Футуристы делают ставку не на текст, а на другие способы воздействия на публику, поскольку понимают, что в отношении массовой публики большую эффективность имеет воздействие на чувства, чем на разум [7]. Форма театральных представлений по-прежнему отсылает к театру варьете с его динамичностью, алогичностью и условностью. К моменту выпуска манифеста публике уже были представлены первые одиннадцать синтезов, призванных воплощать представления футуристов о новом футуристическом театре. Помимо динамической драматургии, их объединяло использование пародии и абсурда, снятие всего возвышенного и его разоблачение [8]. Рассмотрим, насколько теоретические разработки футуристов были отражены в их драматургических произведениях.

Нами был проанализирован ряд синтезов, опубликованных в сборнике «Футуристический синтетический театр» в 1921 г., куда вошло 36 синтезов различных авторов. Мы постарались выделить основные художественные приемы, используемые в данных произведениях, с особым акцентом на те, которые отличают жанр синтеза от традиционных театральных жанров (помимо краткости, которая, безусловно, характеризует все футуристические пьесы). Все цитаты приводятся в авторском переводе.

Ряд синтезов по фабуле воспроизводит традиционные темы буржуазной драмы, но в пародийном ключе. Так, например, в синтезе У. Боччони «Поднимающееся тело» (Il corpo che sale) жители дома обсуждают что-то странное, поднимающееся мимо их окон, пока консьерж не объясняет им, что это любовник, которого его возлюбленная «засасывает» вверх взглядом, поскольку консьерж не разрешает ему подниматься по лестнице, чтобы блюсти честь дома. В синтезе «Гений и культура» художник умирает по вине критика, который вместо того, чтобы помочь ему, случайно закалывает его ножом, а после его смерти начинает писать о нем монографию. Автор берет за основу синтезов традиционный сюжет, который решается им в комическом ключе, от классических произведений его отличает только краткость и неожиданная развязка.

Более интересными представляются синтезы, в которых авторы отказываются от традиционных сюжетных ходов и способов их реализации. В ряде синтезов Ф.Т. Маринетти можно обнаружить, с одной стороны, стремление поразить публику путем внешних эффектов, а с другой — ограничить сферу актерской игры. Необходимо отметить, что в конце XIX — начале XX века в театре доминировал актер, вокруг которого и строилось представление. Часто актер изменял текст и даже сюжет драматургического произведения, включая таких классических авторов, как Шекспир, если считал это необходимым, «подлаживал» роль под себя. В театре итальянских футуристов актер теряет главную роль в представлении, его заменяет совокупность средств воздействия на публику. Так, в синтезе Ф.Т. Маринетти «Основы» (Le Basi) зрителям видны были только конечности актеров (и ножки мебели). В авторских ремарках в начале пьесы автор указывает: «...актеры должны постараться придать максимальную выразительность поведению и движениям своих нижних конечностей» [9]. Сама пьеса состоит из ряда ремарок, произносимых различными лицами, например, молодой человек говорит синьоре: «Все, все ради вашего поцелуя», отец говорит сыну: «Когда получишь диплом, женишься на своей двоюродной сестре», девушка за швейной машинкой восклицает: «Завтра я его увижу!» и т. д. [9]. Таким образом, драматургический конфликт оказывается сжат в одну фразу, и только посредством выразительного движения ног зритель может догадаться о чувствах, испытываемых персонажем, по мельчайшим деталям определить его характер и домыслить общую драматургическую ситуацию. В пьесе представлено множество ситуаций,

что позволяет говорить о панорамном взгляде на общество, коллажном способе построения произведения, в котором сочетаются различные контексты и персонажи. Совместно с Бруно Корра автор написал и синтез «Руки» (*Le mani*), в котором использует тот же прием, только в этот раз показывает зрителям только руки исполнителей. Автор придумывает 20 различных ситуаций, выражаемых с помощью рук, которые исполняются по очереди и в этот раз не дополняются репликами, т. е. публика должна получить представление о драматургической ситуации только за счет движения рук исполнителей. Например: две мужских руки с силой пожимают друг друга; две мужских руки (одного человека) сначала соединяются в жесте молитвы, потом — в умоляющем жесте; длинное, мягкое, полное страсти рукопожатие между мужской рукой и нежной женской рукой без колец и т. д. Форма пьесы напоминает такой кинематографический прием, как крупный план, с помощью которого режиссер, не пользуясь речью, акцентирует внимание зрителей на значимых деталях, но предоставляет зрителю возможность самому осмыслить их.

Тенденция к сокращению роли актера, превращение актера лишь в один из элементов представления приводит и к появлению таких пьес, где наряду с актером играют роли неодушевленные предметы. В синтезе Ф.Т. Маринетти «Театрик любви» (*Il teatrino dell'amore*) наряду с классическими персонажами (муж, жена, ребенок, любовник) «действуют», а именно произносят реплики и издают звуки предметы мебели (буфет, комод), а в игрушечном театрике начинают двигаться фигуры (их движение символизирует любовную сцену между женой и ее ночным гостем). Как пишет сам автор в послесловии, он захотел «передать нечеловеческую жизнь предметам» [9]. Широко известен интерес футуристов ко всем проявлениям прогресса, к электричеству, автомобилям, любовь в Машине как обобщенному образу нечеловеческого, механического существа. В синтезе «Они приходят» (*Vengono*) того же автора вся пьеса заключается в движениях стульев, перемещаемых по сцене слугами. В послесловии Ф.Т. Маринетти пишет: «Восемь стульев и большое кресло по мере различных изменений их положения в ожидании гостей постепенно приобретают удивительную фантастическую жизнь. В конце зритель, благодаря медленному удлинению теней в сторону двери, чувствуют, будто стулья действительно обладают жизнью и передвигаются самостоятельно, чтобы выйти» [9]. Автор выдвигает на первый план сценографию, предметный мир, ставя под вопрос центральную роль актера (и человека в целом).

Поскольку синтезы обозначали максимальное сжатие драматургии, то иногда они состояли только из одной реплики или звука, которые, по замыслу автора, заключали в себе драматургический конфликт. Например, в синтезе Б. Корра и Э. Сеттимелли «Негативный акт» (*Atto negativo*) мужчина выходил на сцену, он был «занят, погружен в мысли (...), неистово шагал по сцене». Сняв пальто, он замечал публику и раздраженно кричал: «Мне совершенно нечего вам сказать... Занавес!» [9]. Стремление к максимальному сжатию драматургической ситуации можно наблюдать и в синтезах Франческо Канджулло «Никого нет» (*Non c'è cane*), «Взрыв» (*Detonazione*). В первом действует «тот, кого нет». Место действия — пустынная, холодная ночная улица. Собака пересекает дорогу. Занавес. Во втором — место действия то же. Минуту длится тишина, затем слышится выстрел из пистолета. Занавес. В обеих пьесах действия как такового нет, оно вынесено за пределы сцены, зритель может догадаться о нем только по косвенным признакам (например, звуку выстрела). Отсутствует малейшее вербальное описание, т. е. перед нами полная редукция всех выразительных средств, минимальное сценическое проявление драматургического конфликта, который фактически может произойти только в воображении зрителя. Автор работает с категорией пустоты (которая будет иметь большое значение в театре абсурда, в частности, у С. Беккета).

В ряде синтезов авторы работают с публикой, стремясь вовлечь ее в представление и сделать его частью. В синтезе «Сумасшествие» (*La Pazzia*) Марио Десси сначала главный герой, потом остальные актеры и наконец, по замыслу автора, публика сходит с ума. В синтезе «Из

окна» (Dalla finestra) Арнальдо Коррадини и Эмилио Сеттимелли публика должна войти в состояние самогипноза и вообразить себя парализованным человеком, неспособным двигаться и говорить. В синтезе Франческо Канджулло «Свет!» (Luce!) сцена находится в темноте, потом кто-то начинает кричать «Свет!», пока наконец все зрители в зале не присоединяются к этим крикам. На четыре минуты зал заливают ослепительный свет, затем опускается занавес. В названных выше синтезах можно отметить желание авторов оказать психическое воздействие на публику, создать общее эмоциональное пространство, охватывающее сцену и зал, без различия между ними. Спектакль понимается здесь как пространство общего опыта, а драматургия состоит в нарастании интенсивности психологического переживания. В данных синтезах реализуется программа футуристов, заявленная в их манифестах, по созданию алогичного, ирреального театра, воздействующего на чувства зрителей, а не на их разум.

Наконец, в ряде синтезов происходит работа авторов с языком, речью. Синтез Ремо Кити «Слова» (Parole) построен как речь толпы перед воротами дворца правительства. Множество персонажей произносят реплики, на первый взгляд не связанные между собой. Но если соединить между собой по одному слову из каждой реплики (в напечатанном тексте они выделены), получается фраза: «Вот уже пятьдесят лет ты ждешь чего-то у двери здания, которое тебя совершенно не интересует. Сегодня я наконец хочу подарить тебе цель. Ты хочешь умереть? Ну так? Ты устал? Пятьдесят лет на ногах. Ложись, наконец, навсегда!» [9] В синтезе Джакомо Балла «Понять плач» (Per comprendere il pianto) два человека, одетые в белое и черное, разговаривают, однако часть их реплик состоит из бессмысленных сочетаний звуков. В синтезе «Разрозненные состояния души» (Sconcertazione di stati d'animo) того же автора четыре одинаково одетых человека произносят одновременно различные цифры, затем звуки, затем совершают ряд действий, затем опять произносят различные слова, обозначающие чувства и сопровождаемые звуками. В синтезе Марио Карли «Состояния души» (Stati d'animo) различные персонажи (зритель, студент, кокетка, клерк, журналист, любовники, поэт, философ и т. д.) произносят ремарки, но они являются лишь набором ничего не значащих звуков или бессвязных слов. В названных выше синтезах авторы ставят под вопрос речь как основу театральной коммуникации. В их пьесах речь утрачивает смысл, превращается в набор звуков, их интересует скорее внешняя, фонологическая форма слова, способность с помощью звуков передать различные эмоции. Не зря в трех названиях синтезов речь идет о состоянии души, которое речь оказывается неспособна отразить. Исследователи отмечают близость подобных экспериментов дадаизму [10], а мы можем отметить эффект языковой игры, словотворчества, известный нам по русскому футуризму.

Безусловно, в рамках одной статьи мы не имеем возможность рассмотреть все синтезы и те приемы, которые использовались авторами для обновления драматургии, однако, как нам представляется, нами был выделен ряд значимых тенденций. Во-первых, стремление к максимальному сжатию пьесы приводит к редукции драматургических средств, повышению условности. Большая часть традиционного драматургического материала (завязка, описание персонажей) выносится за пределы сцены, предлагается зрителям на домысливание, в то время как на сцене разворачивается только развязка. В ряде случаев максимальной редукции даже развязка не предлагается, о ней можно судить по косвенным признакам. Исчезает ведущая роль актера как носителя смысла, наравне с актером действуют неодушевленные предметы. Речь как ведущий элемент спектакля подвергается сомнению. На сцене доминируют алогизм, абсурд. Присутствует стремление вовлечь публику в представление. Несмотря на программную ориентацию на театр варьете, в синтезах наблюдается мало элементов чисто развлекательного характера или построенных на физических комедийных приемах, элемент «ошеломления» лежит скорее в неожиданном разрешении фабулы, алогизме ситуации или эффектным приеме, придуманном автором. В рамках одного вечера зрителям демонстрировалось сразу несколько футуристических синтезов, построенных на разных приемах, что создавало эффект коллажа,

сочетания разнородных элементов, и именно это позволяет говорить об аналогиях между данными представлениями и театром варьете. На примере проанализированных нами синтезов можно увидеть, как в авангардном театре происходит трансформация роли актера, которая в современном постдраматическом театре привела к появлению «перформера». Исчезает доминирующая роль текста, который заменяется созданием ситуации, в которую равно вовлечены как действующие персонажи, так и публика. Изучение синтезов подтверждает важную роль, которую сыграла театральная деятельность итальянских футуристов в развитии театра.

ЛИТЕРАТУРА

1. Маринетти Ф.Т. Манифест драматургов-футуристов // Итальянский футуризм. Манифесты и программы 1909–1941. В 2 т. Т. 1. М.: Гилея, 2020. С. 225–228.
2. Berghaus G. Italian Futurist Theatre. 1909–1944. Oxford: Clarendon Press, 1998.
3. Бишоп К. Искусственный ад. Партиципаторное искусство и политика зрительства. М.: V-A-C press, 2018.
4. Маринетти Ф.Т. Театр Варьете // Итальянский футуризм. Манифесты и программы 1909–1941. В 2 т. Т. 1. М.: Гилея, 2020. С. 311–318.
5. Berghaus G. Variety, Music-hall and Futurist Theatre Aesthetics. // Una bellezza nuova: Studi e ricerche nel Centenario del Manifesto di Fondazione del Futurismo di Filippo Tommaso Marinetti. Atti del Convegno internazionale di studi presso la Biblioteca Angelica di Roma, 15–17 gennaio 2009. Ed. Viola G.E. Roma: Biblioteca d’Orfeo, 2009. PP. 229–282. URL: https://www.academia.edu/22785258/Variety_Music_hall_and_Futurist_Theatre_Aesthetics (Дата обращения — 10.01.2024).
6. Маринетти Ф.Т., Сеттимелли Э., Корра Б. Футуристический синтетический театр. // Второй футуризм. Манифесты и программы итальянского футуризма. 1915–1933. М.: Гилея, 2013. С. 363–370.
7. Грушевская Е.Г. Влияние массовой культуры на элитарную (на примере итальянского футуристического театра) // Вестник Московского университета. Серия 19: Лингвистика и межкультурная коммуникация. 2021. № 3. С. 154–161. URL: https://elibrary.ru/download/elibrary_44251216_77899300.pdf (Дата обращения — 10.01.2024).
8. Verdone M. Teatro del tempo futurista [Футуристический театр времени], Roma: Bulzoni editore, 1988., 462 с.
9. Marinetti F.T., Settimelli E., Corra B. Teatro Futurista sintetico [Синтетический футуристический театр]. Piacenza: Casa editrice Ghelfi Costantino, 1921. URL: <https://www.gutenberg.org/files/50697/50697-h/50697-h.htm#indice> (Дата обращения — 10.01.2024).
10. Tisdall C., Bozzola A. Futurism. London: Thames and Hudson, 1996., 216 с.

Grushevskaya Evgenia Gennad'evna

Lomonosov Moscow State University, Moscow, Russia

The Russian Presidential Academy of National Economy and Public Administration, Moscow, Russia

E-mail: xronop@mail.ru

RSCI: https://elibrary.ru/author_profile.asp?id=913677

The specific traits of futurists sintesi as an example of the avant-garde playwriting

Abstract. The article deals with the sintesi of the Italian Futurists regarding them as an example of the new, avant-garde mode of playwriting that transformed the classical play construction and led to the creation of the theatre of the absurd and the contemporary postdramatic theatre. The research helps to trace the origins of these transformations and to highlight the key categories that avant-garde and contemporary directors are working with. The Italian Futurists started their theatre activity with the «serate», performative shows that allowed to destroy the traditionally passive role of the audience. The manifests «Variety Theatre» and «The Synthetic Futurist Theatre» exposed the theoretical basis for the transformation of the classical theatre. The priority was given to the dynamics, the absence of logics, the destruction of conventional values and the impact on the viewer with all the possible means. The Futurists introduced a new theatrical form called «sintesi» (synthesis) based on the dynamics, compression and unexpectedness of action. The author studies the sintesi by F.T. Marinetti, U. Boccioni, F. Cangiullo, G. Balla and others published in «Teatro Futurista Sintetico» (Synthetic Futurist Theatre) in 1921 and highlights the main traits that characterize the genre. It is the maximum reduction of dramatic means of expression, the expulsion off the stage of the traditional elements of a play (the introduction, development and conclusion), the transformation of the actor's role and the introduction of inanimate objects as characters as well as the modification of language that ceases to bear the meaning. The sintesi of different authors often were very different, and they were presented to the public one after another during the futurist serata, creating the effect of collage similar to the one in the variety theatre. Looking at the sintesi analyzed one can see how the avant-garde theatre transforms the actor and makes the dominant role of the text disappear, creating instead a situation in which both the characters and the public are equally involved.

Keywords: Italian Futurism; Futurist theatre; sintesi; synthetic theatre; avant-garde; Marinetti; theatre history