

УДК 792.037.3/.037.4:111.852Арі|(045)

DOI: <http://dx.doi.org/10.30970/vas.26.2025.206–216>

## АНТИТЕАТР ФУТУРИСТІВ І ДАДАЇСТІВ ЯК СПРОСТУВАННЯ КОНЦЕПЦІЇ МІМЕТИЧНОГО ТЕАТРУ АРИСТОТЕЛЯ

**Ярослав ЧИГЛЯЄВ**

ORCID: <https://orcid.org/0009-0004-6525-7429>

*Київський національний університет театру, кіно і телебачення  
імені І. К. Карпенка-Карого, кафедра театрознавства,  
вул. Ярославів Вал, 40, Київ, Україна, 01054  
e-mail: yaroslav.chygliaiev@gmail.com*

Мета статті – аналіз сформульованої Аристотелем концепції мімезису в театральному мистецтві, яка протягом століть була основним засобом відображення реальності, пізнання сутності світу та морального виховання суспільства, а також висвітлення причин та наслідків радикального заперечення цієї моделі футуристами та дадаїстами. Простежуючи історичну еволюцію мімезису, виявлено, як фундаментальні принципи класичної теорії, зокрема, побудова сюжету, формування характерів і досягнення катарсису, були трансформовані новаторськими течіями ХХ ст. Методологія дослідження полягала у застосуванні аналітичного, компаративного та описового методів для презентації предмета дослідження та належного обґрунтування висновків. Аналітичний метод сприяв логічному викладу історичного матеріалу. Порівняльний аналіз уможливив виокремлення основних відмінностей між запропонованими Аристотелем класичними принципами та радикальними новаціями, які впроваджували футуристи та дадаїсти. Застосування описового методу допомогло більш досконалії репрезентації досліджуваних матеріалів.

У дослідженні наголошено, що за класичною традицією мімезис сприймали як засіб наслідування та інтерпретації сутності реальності, завдяки чому театр ставав водночас інструментом пізнавального процесу та естетичного задоволення. Доведено, що ця модель не лише допомагала реконструювати зовнішній світ, а й забезпечувала емоційне очищення через катарсис, що мало важливе виховне значення. Зазначено рішуче заперечення авангардистськими рухами ХХ ст., зокрема футуризмом та дадаїзмом, традиційних уявлень про мімезис. Футуристи, акцентуючи увагу на швидкості, динамізмі та впливі сучасних технологій, відмовилися від ідеї відображення реальності в її традиційних формах, прагнучи натомість створити нові театральні форми, орієнтовані на експериментальний емоційний вплив, у яких класичний сюжет поступається місцем візуальним і звуковим експериментам. Дадаїсти, своєю чергою, відкинули не лише форму, а й зміст логічної та раціональної побудови постановок, створюючи абсурдні та нелінійні твори, які кардинально порушували усталені канони театального мистецтва. Наукова новизна дослідження полягає в систематизації головних ідей, що вплинули на трансформацію театру у ХХ ст., а також

переосмислення мімезису в контексті авангардистських рухів та їх зв'язку з сучасними театральними формами.

У Висновках зазначено, що сучасний театр є результатом інтеграції класичних принципів мімезису з інноваційними експериментальними формами, що виникли внаслідок авангардних спрямувань ХХ ст. Це уможливило розгляд театру як динамічного процесу, здатного одночасно відображати реальність і трансформувати її, відкриваючи нові перспективи для естетичного та соціокультурного аналізу. Отже, дослідження робить вагомий внесок у розуміння розвитку театрального мистецтва, демонструючи, як заперечення традиційного мімезису сприяє розширенню його функціональних можливостей у контексті сучасних культурних і технологічних змін.

*Ключові слова:* мімезис, театр, Аристотель, футуризм, дадаїзм, авангард, театральне мистецтво, інновації, експерименти, катарсис.

**Постановка проблеми та актуальність дослідження.** Сцена театру як одного з найдавніших видів мистецтва впродовж довготривалого часу ставала своєрідним “дзеркалом” суспільних трансформацій та пов'язаного з ними культурного поступу. Сформульована давньогрецьким філософом Аристотелем (384–322 рр. до н. е.) у трактатах “Поетика” та “Етика” (335 р. до н. е.) концепція міметичного мистецтва визначила основоположні засади драми і кону, які дотепер зберегли свою актуальність. Водночас у першій третині ХХ ст. авангардистські рухи футуризму і дадаїзму поставили під сумнів традиційні основи театру, запропонували натомість радикально нове бачення методів, принципів і засобів формування і сприйняття сценічної реальності. У добу поставангарду 1960–1970 рр. унаочнився вплив цих ідей на становлення постмодерністської театральної культури загалом і на формування концепцій постдраматичного театру Г.-Т. Лемана та перформативного повороту Е. Фішер-Ліхте зокрема. Тож звернення до футуристських і дадаїстських витоків європейського сценічного мистецтва другої половини ХХ – початку ХХІ ст., контроверсійних щодо естетико-художніх засад аристотелівського “класичного” драматичного мистецтва, уможливило краще розуміння динаміки і сутності трансформаційних процесів, що сприяли розвитку театру у зазначений період, а також місця і ролі перформативного мистецтва у формуванні актуального культурного контексту.

**Аналіз сучасних досліджень і публікацій.** Проблематика доби “історичного” авангарду нині не становить значного інтересу для вітчизняних науковців. Певні аспекти авангардистських мистецьких рухів досліджували Н. Владимірова, М. Гринишина та О. Клековкін, питаннями футуристського театру цікавилася Г. Веселовська. О. Клековкін неодноразово студіював аристотелівську міметичну драму і театр та пов'язані з ними рецепційні процеси, що відбувалися у різні історичні періоди. Проте до цього часу європейський театральний авангард не розглядався вітчизняними театрознавцями як антитеза концепції давньогрецького філософа.

**Виклад основного матеріалу.** Впродовж тривалого часу твердження, що театральне мистецтво у різний спосіб і відмінними засобами відображає реальне життя, залишалося загальноприйнятим і неспростовним. Як відомо, джерела цієї максими містяться у концепціях двох стовпів давньогрецької

філософії – Платона та Аристотеля. Проте на відміну від першого, за яким мімезис означав просте копіювання дійсності, другий уважав його творчим актом, що уможливило для кожної живої істоти глибше пізнання природи речей та навколишнього світу. “По-перше, людям з дитинства властиво наслідувати, – тим вони від інших живих істот і відрізняються, що дуже здатні до наслідування, завдяки якому вони і набувають перших знань, – стверджував філософ. – По-друге, всі відчують у наслідуванні приємність. Доказ цього дають самі мистецькі твори: те, на що в дійсності дивитись неприємно, викликає у нас задоволення, коли ми бачимо найточніше його змалювання” [1, с. 42, 43]. Найвідоміша праця Аристотеля під назвою “Поетика”, крім того, що заклала основи теорії драми, стала присутнім роз’ясненням філософа щодо того, як міметичне мистецтво, наслідуючи реальність, може стати інструментом пізнання світу та засобом морального й емоційного виховання людини.

Отже, якщо, за Аристотелем, мімезис – небуквальне копіювання життя, то драма – не просто оповідь про події, які відбулися у певний час у конкретному місці, а інтерпретація цих подій, до того ж сконцентрована на універсальних істинах і моральних дилемах – мистецтво не просто імітує те, що бачимо, а показує, якими могли би бути речі, якщо вони були б кращими або гіршими. Для більшої наглядності своєї позиції філософ у трактаті зіставляє завдання, що стоять перед поетом та істориком: “Історик і поет відрізняються один від одного не тим, що один із них говорить віршами, а другий – прозою [...]; відрізняє їх те, що один говорить про події, які справді відбулися, а другий – про те, що могло б статися. Тим-то поезія і філософськи глибша, і серйозніша за історію – поезія говорить більш про загальне, а історія – про окреме” [1, с. 54]. Іншими словами, мімезис означає відтворення засобами театру дій і переживань, що відображають сутність людського буття, допомагаючи людині збагнути істину про себе саму, своє оточення, соціум та природу.

Відтак теми, які у творах піднімає поет/драматург, мусять бути актуальними для різних епох та зрозумілими для більшості тих, хто живе у конкретний період часу. Мистецтво, наголошував Аристотель, зображає не випадкове й одиначне, а загальне – те, що стосується всього людства, як-от кохання, смерть, влада, зрада, моральний вибір тощо. У цьому випадку вистави не лише розважатимуть, а й сприятимуть моральному вихованню, пізнанню та самовдосконаленню людини.

Застосування у драмі, яка відображає життєві конфлікти та моральні дилеми, принципу наслідування дійсності філософ убачав у відтворенні подієвої послідовності, тобто у створенні цілісного сюжету – ланцюжку подій, що логічно і причинно пов’язані між собою. У “Поетиці” зазначено, що хороший сюжет повинен бути завершеним, цілісним і містити початок, середину та кінець: “Фабула, коли вона є наслідуванням дії, повинна відтворювати одну – і до того ж суцільну – дію, а частини подій повинні бути так сполучені, щоб з перестановкою або упущенням будь-якої частини порушувалося і мінялося ціле, бо те, що своєю наявністю або відсутністю не вносить помітних змін, не становить органічної частини цілого” [1, с. 52].

Мабуть, варто згадати іншу підвалину аристотелівської концепції міметичного театру, а саме так звану триєдність дії, часу і місця. Як бачимо, безпосередньо у “Поетиці” постульована тільки єдність дії, яку філософ доповнює, сказати б, доцільністю збереження у драмі єдності часу – для кращого засвоєння сюжету драми глядачем події п’єси повинні відбуватися впродовж однієї доби. Натомість єдність місця – це норма, яка значно пізніше – у добу Ренесансу – була Аристотелю приписана [3, с. 70].

Уважаючи основою трагедії сюжет, Аристотель також наголошував на важливості характеру героя, який стикається з моральним вибором і є носієм моралізаторського меседжу, що відображає універсальні цінності соціуму. За філософом, персонажі повинні відповідати своїй ролі у драмі, демонструючи або позитивні, або негативні риси. Водночас герої мають бути переконливими у реалістичних мотиваціях власних вчинків та емоційних реакціях на вчинки оточуючих: “Щодо характерів, то є чотири умови, які треба мати на увазі; перша і найважливіша, – щоб вони були гідні. Дійова особа матиме певний характер, якщо словом чи ділом виявлятиме, як це було сказано, схильність до чого-небудь [...]. Друга умова – відповідність характерів. Буває, наприклад, мужній характер, але не подобає жінці бути мужньою або грізною. Третя умова – правдоподібність – це завдання відмінне від того, щоб створювати характер гідний або відповідний, як про це говорилося раніше. Четверта умова – щоб характер був послідовний. Якщо зображувана особа непослідовна і таким подається її характер, то навіть і в непослідовності своїй вона повинна бути послідовна [...]. Треба і в характерах, так само, як і в ситуаціях, завжди шукати або необхідності, або ймовірності, так щоб слова і вчинки певної особи виникали з необхідності або ймовірності і щоб сама послідовність подій визначалася необхідністю або ймовірністю” [1, с. 62].

Створення життєво достовірних героїв у драмі, на переконання Аристотеля, є запорукою справдження театром одного з головних завдань вистави, а саме досягнення катарсису – емоційного очищення глядача через співпереживання страху та жалю: “Трагедія є відтворення прикрашеною мовою (причому кожна частина має саме їй властиві прикраси) важливої і закінченої дії, що має певний обсяг, відтворення не розповіддю, а дією, яка через співчуття і страх сприяє очищенню подібних почувань” [1, с. 47]. Трагедія викликає ці почуття, допомагаючи людині звільнитися від внутрішньої напруги й усвідомити моральні істини: “Найважливіше для фабули і для дії є пізнання [...], бо таке пізнання і перипетія викликать жаль або жах, а трагедія і є відтворенням саме таких дій; крім того, при такому пізнанні виявлятиметься і щастя, і нещастя” [1, с. 57]. Таким чином, катарсис стає виховним елементом, перетворюючи театр на інструмент покращення людських норів, а відтак – суспільного поступу.

Вкрай важливим засобом, завдяки якому вистава досягає пізнавальних та катарсичних цілей, Аристотель називав мову трагедії, яка має бути витонченою, але зрозумілою: “Цінність мовного стилю в тому, щоб бути ясным і не бути низьким” [1, с. 77]. Поетична форма і метафори, за філософом, допомагають підкреслити емоційний та естетичний ефект драми. Він також акцентував увагу на музичному супроводі та ритміці, що посилюють

емоційний вплив: “В кожній трагедії повинно бути шість складових елементів, що від них залежить, якою саме буде трагедія. Ці елементи – фабула, характери, мислення, сценічна обстановка, спосіб вислову і музична композиція” [1, с. 48].

Антична драма, зокрема трагедії Софокла, Есхіла та Евріпіда, відображала аристотелівські ідеї мімезису. К. Бальме стверджує, що “Поетика” загалом “складена як нормативний каталог, що його Аристотель розробив на основі наявних на той час грецьких драм” [3, с. 69]. Вони зосереджувались на універсальних темах, таких як доля, моральний вибір, страждання і людська природа. Сюжет античних трагедій був структурованим і логічно пов’язаним, що відповідало вимогам філософа щодо завершеності драматичного твору.

Аристотелівська модель міметичного мистецтва залишалася у статусі базису європейської драматургії у ренесансному та просвітницькому епохи. Зокрема, тогочасні теорії драми і театру “переймають критерії”, визначені у “Поетиці” [3, с. 70]. Так, жорстко структуровані сюжети, яскраво виражені моральні конфлікти, розуміння значення універсальних істин, увага до психологічної вмотивованості характерів, збереження функції катарсису стали головними принципами у творчості В. Шекспіра, Ж. Расіна, П. Корнеля та інших видатних драматургів XVI–XVIII ст. Утім, Н. Владимірова слушно зауважила також характерний для цих епох певний відхід від прямого наслідування класичних принципів. Наприклад, театрознавиця вказала на те, що у зразковій трагедії французького класицизму “Сід” П. Корнель “порушив єдність дії, увівши епізоди з інфантою; розширив часові рамки, вмістивши всі події не у двадцять чотири, а у тридцять годин; місце дії також було “зруйновано”: все відбувалося не в межах палацу, а у координатах міста” [5, с. 91–92].

Однак до останньої третини XIX ст. аристотелівське розуміння природи мімезису і принципу обов’язкової правдоподібності сценічного мистецтва залишалось загалом недоторканим. І лише у 80-х роках XIX ст., коли, за словами П. Сонді, сталася так звана “криза драми”, класичну модель почасти було ревізовано. Ознаками цього процесу німецький теоретик літератури вважав “безладність, випадковість або фаталізм”, що замінили аристотелівську архітектоніку драми, зокрема: послаблення “напруги фабульного зчеплення” у п’єсах А. Чехова, перевагу “часо-простору споминів” над теперішнім у Г. Ібсена, цілковиту “відмову від дії” у “статичній драмі” М. Метерлінка, “скасування” міжособистісних стосунків та їхнє зображення “крізь призму сприйняття суб’єктивного Я центрального персонажа” у А. Стріндберга або “крізь визначальні для них зовнішні фактори – політико-економічні обставини” у Г. Гауптмана [11].

Натомість у XX ст. з’явилися теорії, що заперечували Аристотелів підхід як такий, бо їхні автори не вважали театр “фікцією”, тобто вигадкою або видимістю. Це означало, що питання правдоподібності сценічного мистецтва відносно природи або соціальної реальності повністю втрачало сенс [3, с. 67]. Радикальною відмовою від моделі міметичної драми і театру відзначилися концепції італійського футуризму та мультинаціонального дадаїзму.

Футуризм, що виник в Італії на початку ХХ ст., проголошував культ швидкості, технологій і майбутнього. Футуристи вважали, що традиційний театр є статичним і застарілим, оскільки відображає минуле, а не майбутнє. Як писав засновник футуризму Філіппо Томмазо Марінетті, заявляючи про необхідність відмови від “мертвих форм” класичного мистецтва, в тому числі й мімезису: “Ми відчуваємо глибоку огиду до сучасного театру (вірші, проза або музика), тому що він гупо коливається між історичною реконструкцією (підробка або плагіат) і фотографічним відтворенням, дріб’язковим і нудотним, нашого повсякденного життя” [8, с. 159].

Футуристи створили жанр “синтетичного театру”, базованого на принципі стислості, за яким драма фактично відмовлялася від сюжету, натомість отримувала динаміку і швидкість. Вистави мали бути короткими, інтенсивними та енергетично насиченими. Традиційні сюжетні структури замінялися на фрагменти, що нагадували колаж з коротких сценічних дій абсурдного або провокативного характеру. Такі вистави повинні були викликати емоційний шок, пробуджувати несподівані асоціації та руйнувати стереотипи. Футуристи вважали, що театр не повинен розповідати історії, а – передавати відчуття та емоції. У передмові до книги власних п’єс-синтез “В’язні та Вулкани” (1927) Ф. Т. Марінетті писав: “Вісімнадцять років тому всесвітньовідомим маніфестом ми повсюдно створили футуристичний театр. Він СИНТЕТИЧНИЙ, тобто лаконічний, але дає можливість відбити за кілька хвилин силу подій, почуттів, думок, фактів і символів [...]. Письменники, які бралися оновити театр (Ібсен, Метерлінк, Андреев, Клодель, Шоу), ніколи не прагнули досягти справжнього синтезу, звільнитися від методів, що нав’язують багатослівність, нудотний аналіз, зволікають темп. Дивлячись п’єси цих авторів, публіка вподібнюється купці нікчемних роззяв, які збавляють час, спостерігаючи повільну агонію шкапи, що впала на брук. Оплески-стогони по закінченні вистави звільняють шлунки людей від проковтнутого, але неперетравленого часу [...]. Ми переконані, що можна створити зовсім новий театр у цілковитій гармонії понадшвидкої дії й нашої футуристичної чуттєвості. Саме він зможе витримати конкуренцію з кінематографом і навіть перемогти його” [10, с. 118].

Персонажі в постановках футуристичного театру були умовними, апсихологічними, а іноді навіть знеособленими (абстрактними). Їхні дії та репліки відображали не характер, а ідею чи емоцію. Натомість театральне мистецтво футуристів прагнуло відобразити сучасну індустріальну епоху – машинність і техніку, динамізм і механізацію. У виставах використовували технічні пристрої, освітлення, звук, машиноподібні рухи та механізовані декорації. Футуристичний театр прагнув об’єднати мистецтво і технології, відображаючи нову технічну епоху, яка наслідувала ритм машин, модернізму та урбанізму, а не людську природу. Сподвижник Ф. Т. Марінетті, художник, дизайнер і поет Фортунато Деперо – автор ідеї використання у виставах футуристського синтетичного театру штучних живих істот замість акторів – пропонував мистецькому загалу “унікати міметичного наслідування природі, замість цього відповідно до футуристських художніх принципів будувати нову штучну реальність” [7, с. 99].

Схожої думки дотримувався інший провідний футурист, художник, сценограф Енріко Прамполіні, який у маніфесті “Сценографія і футуристична хореографія. Технічний маніфест” (1915) стверджував, що живий виконавець мусить поступитися місцем механічним акторам, які, перебуваючи у футуристичному сценічному просторі, “зможуть створювати несподівані драматичні ефекти, досі зневажені або дуже мало використані, насамперед через старі забобони, що закликали імітувати й показувати реальність” [4, с. 60].

Футуристи прагнули стерти межу між сценою та залом. Глядачі часто ставали учасниками вистав, залучалися до дії через провокації чи інтерактивні елементи. Ф. Т. Марінетті вважав, що театр повинен викликати у глядача активну реакцію – сміх, обурення чи навіть протест.

Коротко підсумовуючи, можемо зазначити, що футуристи розглядали театр як “анти-мімесис”, тобто засіб створення нової реальності, а не її наслідування.

Дадаїзм, що виник у Цюриху під час Першої світової війни, був радикальним протестом проти раціональності, яка, на думку дадаїстів, призвела до глобального хаосу. У театрі ця течія проявилася як антиестетичний рух, що заперечував усі традиційні форми мистецтва, в тому числі й аристотелівський мімесис. Відсутність класичного сюжету, героїв, конфліктів і розв’язки, натомість виражена антитеатральність через абсурдність, ірраціональність та експериментальні форми виразності – головні засади дадаїзму.

Дадаїстські вистави Трістана Тцара, Ганса Арпа та інших дадаїстів стали прикладом “анти-театру”, часто використовуючи алогічні діалоги, безмістовні сцени, хаотичні дії та сюрреалістичні образи як засоби протесту проти раціональності. Твори створювалися імпровізаційно, без попередньої структури чи сценарію, на чільне місце висувуючи саме спонтанність.

Головною метою було руйнування у глядача будь-яких очікувань, усталених мистецьких норм і традицій. Дадаїсти заперечували саму суть звичного театру як мистецтва, використовуючи альтернативні підходи у власному баченні сценічної творчості: поєднання мови, звуків, жестів і візуальних ефектів у хаотичному декламуванні, музичних імпровізаціях та нелогічній хореографії.

Засновник цюрихського дадаїзму, журналіст і театральний режисер Гуго Балль напередодні початку Першої світової війни, міркуючи про шляхи оновлення Мюнхенського Художнього театру, занотовує у щоденнику: “Коли у березні 1914 р. я обдумував план нового театру, я був упевнений: це мусить бути театр, що експериментує по той бік злоби дня. Європа малює, музикує й віршує по-новому. Поєднання усіх продуктивних ідей, не лише мистецтва [...]. Тільки необхідно викликати до життя з підсвідомості колір, слова, звуки і тло так, аби вони поглинули повсякденність разом із його лихом і злиднями” [2, с. 72].

Дадаїсти висміювали традиційний театр як інструмент пропаганди та ідеології, провокаційно критикуючи соціальні та культурні норми, закликаючи до повного знищення мімесису, що, на їхню думку, відображав не істину, а

лише застарілі уявлення про світ. “Дадаїзм – це перший напрям у мистецтві, який в естетичному плані не протиставляє себе життю, розриваючи у клоччя усі модні слова про етику, культуру і внутрішнє життя, що є лише личиною, яка приховує кволе тіло”, – писав німецький дослідник дадаїстського руху К. Шуман [6, с. 207]. Постановки створювалися для шоку та виклику – глядачі не отримували задоволення чи катарсису, а натомість відчували дискомфорт, що мав викликати здивування, протест і навіть агресію.

Хоча обидва авангардистські рухи заперечували мімізис Аристотеля, їхній підхід до театру суттєво відрізнявся. Футуристи прагнули створити новий театр майбутнього, що прославляє технології та модернізацію. Їхні вистави були динамічними, агресивними й орієнтованими на глядача. Дадаїсти, навпаки, руйнували всі структури, пропонуючи хаос і абсурдність як форму спротиву. Їхній театр був протестом проти війни, ідеологій і навіть самого мистецтва. Обидва рухи, однак, поділяли спільну ідею: театр не має бути наслідком реальності. Він повинен створювати щось радикально нове, відмінне від звичних форм.

У “Маніфесті” 1918 р. співзасновник дадаїстського руху, румунський поет і драматург Тристан Тцара заявляв: “Новий художник протестує, він більше не малює (жодних символічних або ілюзійністських репродукцій), а творить безпосередньо з каменю, дерева, заліза, цинку, скель рухливі організми, які від подиху свіжого вітру миттєвого сприйняття можуть крутитися на усі боки [...]. Ми не визнаємо жодних теорій. З нас досить академій, кубізму й футуризму: це лабораторії для нормальних ідей. Заробляють мистецтвом гроші або лезуть славним бюргерам? У римах чути дзвін монет, а падіння тону ковзає м’якою лінією профілю солідного черепа. Усі групи художників, які мчать верхи на різних кометах, прийшли до одного. Ось вони, розтулені ворота до можливостей, нічого не роблячи, у ситості валяться на м’яких диванах” [6, с. 133].

Заперечення мімізису футуристами та дадаїстами стало важливим кроком у подальшому розвитку театрального мистецтва. Їхні ідеї вплинули на абсурдистський театр, зокрема, на творчість Семюеля Беккета та Ежена Йонеско з їхньою відмовою від класичного сюжету і пропозицією дослідження екзистенційних питань з використанням дадаїстського “заперечення” логіки та раціональності. Концепції “театру жорстокості” Антонена Арто та “епічного театру” Бертольта Брехта також розвивають ідеї футуристів і дадаїстів. Сучасний перформанс-арт, який своїми акціями здебільшого шокує глядача, теж коріниться у футуристському та дадаїстському підходах до мистецтва: зберігаючи ідею відображення сутності світу та дух авангардистського експерименту, він водночас активно використовує нові форми і технологічні інновації, поєднуючи елементи абстракції з імпровізацією, мультимедіа та інтерактивністю.

**Висновки.** Мімізис Аристотеля створив величезний вплив на театральне мистецтво – від античної драми до сучасного театру, – слугуючи механізмом відображення реальності, пізнання та морального виховання. Його ідеї про сюжет, характери й катарсис залишаються актуальними – театр,



натхненний мімезисом, є не лише мистецтвом, а й важливим інструментом для розуміння театральної традиції та людського буття.

Однак у ХХ ст. футуристи і дадаїсти запропонували альтернативні підходи, які перевернули традиційні уявлення про мистецтво. Футуризм, акцентуючи увагу на швидкості, динамізмі та технологіях, запропонував нові театральні форми, що ігнорували класичний сюжет і фокусувалися на емоційному впливі. Дадаїзм же заперечував саму логіку та раціональність мистецтва, створюючи абсурдні, нелогічні постановки, які руйнували традиційні очікування глядача.

Ці радикальні підходи стали основою для розвитку експериментального театру постмодерністських форм, у яких мімезис співіснує з новаторськими техніками інтерактивності, мультимедіа та імпровізації, створюючи унікальний синтез традиції та інновацій. Дослідження цих процесів дає змогу зрозуміти, як театр може бути водночас відображенням реальності та засобом її трансформації.

Заперечення мімезису авангардистами продемонструвало, що мистецтво здатне не лише відтворювати світ, а й створювати його альтернативні моделі, які кидають виклик стереотипам та відкривають нові горизонти у пізнанні людського буття.

### Список використаної літератури та джерел

1. Аристотель. Поетика / пер. Б. Тен. Київ : Мистецтво, 1967. 136 с.
2. Ball H. Flight out of time: A Dada diary. Berkeley : University of California Press, 1996. 274 p.
3. Бальме К. Вступ до театрознавства. Львів : ВНТЛ-Класика, 2008. 270 с.
4. Berlangieri M. Enrico Prampolini scenografo e teorico di teatro. Roma : Bordeaux, 2019. 244 p.
5. Владимірова Н. Історія театру Західної Європи і США : навч. посібник. Київ, 2024. 204 с.
6. Dadaismus in Zürich, Berlin, Köln und Hannover / ed. by K. Schuhmann. Berlin : G. Kiepenheuer, 1991. 560 p.
7. Depero F. Il teatro plastico Depero: Principi ed applicazioni. *Depero e la scena: Da Colori alla scena mobile. 1916–1930* / ed. by B. Passamani. Torino : Martano, 1970. P. 98–100.
8. Marinetti F. T. The Variety Theater (1913). *Futurism: An Anthology* / ed. by L. Rainey, C. Poggi, L. Wittman. New Haven & London : Yale University Press, 2009. P. 159–164.
9. Marinetti F. T. Prigionieri e vulcani. Milano : Vecchi, 1927. 182 p.
10. Педан Ю. Маніфест, який збурих світ. *Всесвіт*. 2009. № 9, 10. С. 118. URL: <https://www.vsesvit-journal.com/old/content/view/642/41/> (дата звернення: 14.01.2025).
11. Szondi P. Theory of Modern Drama: A Critical Edition / ed. by M. Hays ; trans. by M. Hays. Cambridge : Polity Press, 2020. 148 p.

**References**

1. Arystotel. (1967). *Poetyka* (B. Ten, Trans.). Kyiv : Mystetstvo [in Ukrainian].
2. Ball, H. (1996). *Flight out of time: A Dada diary*. Berkeley : University of California Press [in English].
3. Balme, K. (2008). *Vstup do teatroznavstva* [Introduction to Theatre Studies]. Lviv : VNTL-Klasyka [in Ukrainian].
4. Berlangieri, M. (2019) *Enrico Prampolini scenografo e teorico di teatro*. Roma : Bordeaux [in Italian].
5. Vladymyrova, N. (2024). *Istoriia teatru Zakhidnoi Yevropy i SShA* [History of theater in Western Europe and the USA] Kyiv [in Ukrainian].
6. Schuhmann, K. (Ed.). (1991). *Dadaismus in Zürich, Berlin, Köln und Hannover*. Berlin : G. Kiepenheuer [in German].
7. Depero, F. (1970). Il teatro plastico Depero : Principi ed applicazioni. In B. Passamani (Ed.). *Depero e la scena: Da Colori alla scena mobile. 1916– 1930*. Torino : Martano, 98–100 [in Italian].
8. Marinetti, F. T. (2009). The Variety Theater (1913). In L. Rainey, C. Poggi & L. Wittman (Ed.), *Futurism: An Anthology*. New Haven & London : Yale University Press, 159–164 [in English].
9. Marinetti, F. T. (1927). *Prigionieri e vulcani*. Milano : Vecchi [in Italian].
10. Pedan, Y. (2009). Manifest, yakyi zburyv svit [A manifesto that stirred the world]. *Vsesvit*, (9, 10), 118. URL: <https://www.vsesvit-journal.com/old/content/view/642/41/>.
11. Szondi, P. (2020). *Theory of Modern Drama: A Critical Edition* (M. Hays, Trans., M. Hays, Ed.). Cambridge : Polity Press [in English].

**THE ANTI-THEATER OF FUTURISTS AND DADAISTS  
AS A REFUTATION OF ARISTOTLE'S CONCEPT  
OF MIMETIC THEATER**

**Yaroslav CHYGLIAIEV**

*K. Karpenko-Karyi Kyiv National University of Theatre,  
Cinema and Television, Department of Theatre Studies,  
Yaroslaviv Val Str., 40, Kyiv, Ukraine, 01054  
e-mail: yaroslav.chygliaiev@gmail.com*

The aim of this article is to analyze the concept of mimesis in theatrical art as articulated by Aristotle. For centuries, this notion has served as a crucial means of reflecting reality, understanding the essence of the world, and promoting the moral education of society. Additionally, the article seeks to clarify the reasons behind the radical rejection of this model by the Futurists and Dadaists.

By tracing the historical evolution of mimesis, the study will reveal how the fundamental principles of classical theory—specifically narrative construction, character development, and the attainment of catharsis—were transformed by the innovative

movements of the 20th century. The research methodology includes analytical, comparative, and descriptive methods to thoroughly examine the subject and provide robust justification for the conclusions. The analytical method aids in the logical exposition of historical material, while comparative analysis helps identify the key differences between Aristotle's classical principles and the radical innovations introduced by Futurists and Dadaists. Furthermore, the descriptive method facilitates a comprehensive representation of the materials under investigation.

This study emphasizes that, according to the classical tradition, mimesis was viewed as a means of imitating and interpreting the essence of reality, thus making theatre an instrument for both cognitive processes and aesthetic enjoyment. It has been shown that this model not only allowed for the reconstruction of the external world but also provided emotional purification through catharsis, which holds significant educational value.

The article notes a decisive rejection of traditional conceptions of mimesis by the avant-garde movements of the 20th century, particularly Futurism and Dadaism. Futurists, who emphasized speed, dynamism, and the impact of modern technologies, abandoned the traditional representation of reality, instead opting to create new theatrical forms aimed at experimental emotional impact. In this context, classical narrative gives way to visual and auditory experiments. Dadaists, on the other hand, rejected both form and content in logically and rationally constructed performances, producing absurd and non-linear works that fundamentally disrupted the established norms of theatrical art.

The scientific novelty of this study lies in the systematization of key ideas that influenced the transformation of theatre in the 20th century, including the reevaluation of mimesis within avant-garde movements and its relationship to contemporary theatrical forms.

In conclusion, the study notes that contemporary theatre is the result of integrating classical principles of mimesis with innovative experimental forms that emerged from the avant-garde trends of the 20th century. This integration allows theatre to be seen as a dynamic process capable of reflecting and transforming reality, thus opening new avenues for aesthetic and socio-cultural analysis. Consequently, this study makes a significant contribution to understanding the evolution of theatrical art, demonstrating that the rejection of traditional mimesis enhances its functional capabilities within the context of modern cultural and technological changes.

*Keywords:* mimesis, theater, Aristotle, Futurism, Dadaism, avant-garde, theatrical art, innovations, experiments, catharsis.

Стаття надійшла до редколегії 28.02.2025

Прийнята до друку 28.05.2025