

Бондар Олексій Іванович,

аспірант кафедри образотворчого мистецтва

Київського столичного університету імені Бориса Грінченка

ORCID ID: 0009-0007-8373-4980

o.bondar.asp@kubg.edu.ua

КОЛИ ФОРМА ГРАЄ РОЛЬ: ДАДАЇСТИЧНІ МАРІОНЕТКИ СОФІ ТОЙБЕР-АРП У ВИСТАВІ «КОРОЛЬ-ОЛЕНЬ»

Мета статті – ознайомити мистецтвознавче середовище з маріонетками Софі Тойбер-Арп, створеними для вистави «Король-олень» (König Hirsch) та здійснити їх художній аналіз у контексті дадаїстської естетики і театральної практики авангарду.

Художниця увійшла в історію як одна з основоположниць абстрактного геометричного мистецтва в Європі минулого століття. Маючи громадянство Німеччини, Швейцарії та Франції, вона зробила значний внесок у розвиток мистецтва на континенті та відіграла визначальну роль у формуванні швейцарського мистецтва.

С. Тойбер-Арп вважається однією з найінноваційніших та найоригінальніших художниць авангарду ХХ-го століття – піонеркою як дадаїзму, так і конструктивізму. Вона органічно поєднувала дадаїзм і геометричну абстракцію, образотворче мистецтво й утилітарні предмети, знаходячи несподівані зв'язки між, здавалося б, несподіваними явищами.

Художниця не визнавала меж між "високим" і "прикладним" мистецтвом і сміливо це демонструвала. Її відкритість до різних засобів вираження стала викликом традиційним уявленням про те, що вважати справжньою творчістю, а що – ремеслом. Головне для неї було інше: мистецтво має бути живим і дотичним до повсякденного життя.

С. Тойбер-Арп не вкладалася в жодні рамки. Вона була художницею, скульпторкою, архітекторкою, перформеркою, хореографкою, викладачкою, письменницею – і при цьому ще встигала проєктувати текстиль, сценічні декорації та інтер'єри. Не тому, що не могла обрати щось одне, а тому, що для неї все це було частиною єдиного творчого світу.

Як творець маріонеток до п'єси «Король олень», вона здійснила радикальний розрив із традицією лялькового театру: жодна з її фігур не була мініатюрною копією людини. Художниця перенесла елементи свого текстильного мистецтва – квадрат, коло і трикутник – у тривимірні форми, що стали тілами ляльок.

Нелюдська зовнішність коментувала нелюдськість мілітаризму й імперіалізму, а абсурдність форм відображала абсурдність тогочасної європейської культури. Водночас деякі глядачі вбачали в них містичну істину, вважаючи, що їхній дизайн керується «духовним центром».

Маріонетки для «Короля-оленя», разом із реквізитом, що зберігся, потрапили до колекції Музею декоративно-прикладного мистецтва (Kunstgewerbemuseum), нині – Музей дизайну Цюриха (Museum für Gestaltung Zürich) ще в жовтні 1919 року.

Означені Маріонетки регулярно експонуються у найвідоміших музеях світу, від Базеля, Лондона, Парижа та Мадрида до Осло, Вашингтона і Нью-Йорка, де незмінно привертають захоплену увагу публіки.

Персональні виставки творчості С. Тойбер-Арп лише примножили її славу й ще більше розпалили інтерес до створених нею ляльок.

Водночас захоплюватися ними й вивчати їх можна як у контексті авангардного мистецтва, так і руху дада – адже її роботи, що порвали з усіма традиціями жанру, увібрали у себе досвід образотворчого й прикладного мистецтва та виразного танцю.

Ключові слова: Софі Тойбер-Арп, авангард, дадаїзм, сценографія, маріонетки, образотворче мистецтво, декоративне мистецтво, стиль, сценічний дизайн.

Bondar Oleksii. WHEN FORM MATTERS: SOPHIE TOIBER-ARP'S DADAIST MARIONETTES IN THE PLAY «KING STAG»

The purpose of this article is to introduce the art community to Sophie Taeuber-Arp's marionettes, created for the play «King Stag» («König Hirsch»), and to conduct an artistic analysis of them within the context of Dadaist aesthetics and avant-garde theatrical practice.

The artist went down in history as one of the pioneers of abstract geometric art in Europe of the last century. A citizen of Germany, Switzerland, and France, she made a significant contribution to the development of art on the continent and played a pivotal role in shaping Swiss art.

S. Toiber-Arp is considered one of the most innovative and original avant-garde artists of the 20th century—a pioneer of both Dadaism and Constructivism. She organically combined Dadaism and geometric abstraction, fine art and utilitarian objects, finding unexpected connections between seemingly incompatible phenomena.

The artist did not recognize the boundaries between “high” and “applied” art and boldly demonstrated this. Her openness to various means of expression challenged traditional notions of what constitutes true creativity and what is merely craftsmanship. What mattered most to her was something else: art must be alive and relevant to everyday life.

S. Toiber-Arp did not fit into any framework. She was a painter, sculptor, architect, performer, choreographer, teacher, and writer—and still found time to design textiles, stage sets, and interiors. Not because she couldn't choose just one thing, but because for her, all of this was part of a single creative world.

As the creator of the marionettes for the play «King Stag» she made a radical break with the tradition of puppet theater: none of her figures were miniature copies of humans. The artist transferred elements of her textile art—the square, circle, and triangle—into three-dimensional forms that became the bodies of the puppets.

Their inhuman appearance commented on the inhumanity of militarism and imperialism, while the absurdity of their forms reflected the absurdity of contemporary European culture. At the same time, some viewers saw a mystical truth in them, believing that their design was guided by a “spiritual center.”

The marionettes for «King Stag», along with the surviving props, entered the collection of the Museum of Decorative Arts (Kunstgewerbemuseum), now the Museum of Design Zurich (Museum für Gestaltung Zürich), as early as October 1919.

These marionettes are regularly exhibited in the world's most famous museums, from Basel, London, Paris, and Madrid to Oslo, Washington, and New York, where they invariably attract the public's enthusiastic attention.

Solo exhibitions of S. Toiber-Arp's work have only added to her fame and further fueled interest in the puppets she created.

At the same time, they can be admired and studied both in the context of avant-garde art and the Dada movement—after all, her works, which broke with all the traditions of the genre, incorporated the experience of fine and applied arts as well as expressive dance.

Key words: *Sophie Taeuber-Arp, avant-garde, Dadaism, scenography, marionettes, fine art, decorative art, style, stage design.*

Актуальність дослідження зумовлено, передусім, відсутністю у вітчизняному мистецтвознавстві висвітлення творчості Софі Тойбер-Арп як театрального сценографа.

Наприклад, М. Гринишина у статті «Виразний танець» як форма апробації анти-театральної програми цюрихського дадаїзму» розглядає творчість С. Тойбер-Арп у контексті сценічних експериментів «Кабаре Вольтер» і «Галереї Дада», чия творчість вписана у ширший контекст дадаїстського пошуку «іншої сценічної реальності» [1, с. 125–131].

Проте, сценографія С. Тойбер-Арп та її маріонетки до вистави «Король-олень» досі лишалися поза увагою вітчизняних дослідників.

Ця робота вперше розглядає їх як самостійний мистецький об'єкт і вписує у ширший контекст дадаїстського театрального авангарду та історії лялькового мистецтва.

Матеріали та метод. Дослідження поєднує історичний, культурний та мистецтвознавчий аналіз. Основний об'єкт – маріонетки Софі Тойбер-Арп до вистави «Король олень» 1918 року.

Значна увага приділена іконографії персонажів – досліджено візуальні образи маріонеток, їхні пластичні та формальні характеристики.

Окремо розглянуто існування маріонеток поза театральною сценою – як самостійних мистецьких об'єктів, що ставали частиною художнього дискурсу авангарду

незалежно від свого первісного театрального призначення.

Важливим складником дослідження стала співпраця з музеєм, де зберігаються оригінальні маріонетки: фахівці установи надали інформацію на запит автора та сприяли в опрацюванні архівних фотографій і документів із фондової колекції.

Виклад основного матеріалу дослідження. До моменту створення маріонеток для вистави «Король-олень» у 1918 році С. Тойбер-Арп пройшла справді унікальний шлях – роки невпинного навчання в різних школах і країнах, освоєння найрізноманітніших технік і дисциплін: від текстилю та вишивки до скульптури, танцю і хореографії.

Вона не зупинялася на одному напрямі, а вбирала все, що її оточувало, формуючи власну мову митця. Саме цей багатий і різноплановий досвід став тим підґрунтям, на якій вирости її маріонетки. А саме твори, що поєднали в собі пластику, геометрію, дадаїстський дух і глибоке розуміння форми.

Софі здобувала освіту в Санкт-Галлені (Швейцарія), вивчаючи дизайн текстилю та вишивку, а згодом продовжила навчання в Мюнхені та Гамбурзі (Німеччина). З початком Першої світової війни вона повернулася на батьківщину, де брала уроки виразного танцю у хореографа Рудольфа фон Лабана та танцівниці Мері Вігман, а згодом, вступила до Швейцарської школи майстрів.

З 1916 року Софі викладала текстиль у Цюрихській школі прикладного мистецтва (Kunstgewerbeschule Zürich), де працювала до 1929 року. У ці роки вона створювала колажі, акварелі, текстильні роботи та гобелени, що з часом закріпило за нею місце одного з перших представників конструктивістського мистецтва. Саме тоді художниця познайомилася з цюрихськими дадаїстами [2, с. 85–97], де людей об'єднували спільні цінності та прагнення використовувати «провокацію, щоб шокувати суспільство до самоусвідомлення» [3].

Рух Дада був войовничо антивоєнним, засуджував націоналістичні та матеріалістичні цінності й відкидав традиційні стилі й форми вираження у мистецтві.

Навіть у перші роки руху Дада С.Тойбер-Арп вже створювала роботи, що включали геометричні та кубістсько-конструктивістські абстракції – у межах стилістики, яка з часом стала поширеною серед її сучасників.

Однак, як зазначається у рецензії на ретроспективну виставку її робіт, «на відміну від інших постатей Дада, творчість С. Тойбер-Арп часто описують у термінах радісної енергії, а не нігілізму» [4].

Художниця також виступала на дада-вечорах у «Кабаре Вольтер» (*Cabaret Voltaire*) і «Галері-Дада» (*Galerie Dada*) та ставила власні хореографічні твори. Навчання експресіоністичному танцю справило на С. Тойбер-Арп настільки глибокий вплив, що відлунувало в її абстрактній естетиці впродовж усього творчого життя.

Гюго Балль (1886–1927) – німецький письменник, поет і один із засновників дадаїзму, який заснував «Кабаре Вольтер» і був очевидцем її виступів, – описував її танець у «Галері-Дада» 1917 року так: «Кожен жест упорядкований у сотні частин, гострий, легкий, загострений» [5, с.407].

Пізніше Ганс Арп зазначив, що те, що Г. Балль писав про танець Софі Тойбер-Арп, можна повторити і стосовно маріонеток, які вона створила у той час [6].

Беззаперечно, найоригінальнішим внеском С. Тойбер-Арп у рух Дада стали її маріонетки – зокрема ті, які вона створила для дадаїстської адаптації комедії «Король-олень». Авангардні фігури відображають чуттєвість художниці до простору та ритму: найімовірніше, їхній задум був натхнений її досвідом танцівниці. Усі вони – танцівники, що відчувають напругу та інтенсивність своєї епохи.

Передувало тому те, що з нагоди масштабної виставки швейцарського модерністського об'єднання Веркбунд (*Werkbund*) – яке заклало основу для нині Цюрихський університет мистецтв, в останнє літо Першої світової війни, з 18 травня по 15 вересня 1918 року, було представлено дев'ять п'єс. Щойно заснований Швейцарський театр маріонеток показав старі й нові вистави, а також оперу та балет.

Ініціатором створення театру став Альфред Альтер – директор Цюрихської школи мистецтв і ремесел та один із засновників Веркбунду. Він захоплювався ляльковим театром як платформою для мистецьких експериментів і особисто залучив різних художників до підготовки вистав. Драматургу Рене Мораксу та режисеру Вернеру Вольфу було доручено створити сучасну адаптацію казкової *commedia dell'arte* Карло Гоцці «Король-олень» («Il re cervo», 1762), а художниці Софі Тойбер – виготовити маріонеток для вистави.

Р. Моракс і В. Вольф перетворили п'єсу в дотепну дада-пародію на психоаналіз Зігмунда Фрейда і Карла Густава Юнга – адже суперечка між двома мислителями щодо природи лібідю, яка спалахнула 1913 року, на той час жваво обговорювалася в Цюриху.

Варто згадати також про те, що 1899 року З. Фрейд розробив ідею підсвідомого та важливості снів. Його надихнув твір Е.Т.А. Гофмана «Пісочна людина» – оповідання, в котрому Олімпія, рухлива й говоряща дерев'яна лялька, сприймається головним героєм як жива жінка. Також, у центрі тодішньої концепції сучасності були дві ключові ідеї: прагнення позбутися зайвого й створити «тотальний витвір мистецтва» («*Gesamtkunstwerk*»), а також осмислення складних стосунків між людиною та машиною на порозі нового століття.

Сама художниця дізналася про психоаналіз завдяки своїй сестрі Ериці Шлегель, яка проходила його у Карла Юнга і була членом Цюрихського психологічного клубу.

Неможливо точно визначити, наскільки пересічна публіка в Цюриху 1918 року була обізнана з тим, чим насправді займалися суперники-психоаналітики З. Фрейд і К. Юнг. Можливо, глядач просто знаходив цих персонажів вистави кумедними і не більше. Це був перший подібний спектакль, що поєднав Дада і психоаналіз.

«Король-олень» – п'єса, написана 1762 року італійським драматургом і поборником *commedia dell'arte* Карло Гоцці (1720–1806). Її сюжет розгортається навколо кохання та змов при дворі короля Дерамо. У пошуках нареченої Дерамо стає жертвою інтриг свого

супротивника Тартальї і на деякий час перетворюється на оленя. Особливість цього твору полягає у тому, як Гоцці поєднав суто італійську традицію, засновану на імпровізації, пантомімі, клоунаді та грубуватій мові, з казковими персонажами.

Художниця здійснила радикальний розрив із традицією лялькового театру, створивши маріонеток, жодна з яких не була мініатюрною копією людини. Натомість усі вони ґрунтувалися на конструктивістській естетиці: невеликі виточені дерев'яні скульптури, складені виключно з геометричних форм – циліндрів, конусів, куль і кубів. З'єднані металевими петлями-суглобами, ці елементи набували майже необмеженої рухливості, однак уся конструкція свідомо залишалася на виду – без жодної спроби приховати механіку. Відкидаючи натуралізм, художниця створила ансамбль стилістично цілісних абстрактних фігур, що порушували всі усталені канони жанру.

Металеві вушка, що з'єднують деталі, залишені відкритими навмисно – щоб ляльки виглядали як машини. Нитки прикріплені до рук, а не до суглобів, тому рухи виходять уривчастими, смикаючими. Створені наприкінці Першої світової війни, маріонетки відображали антивоєнні настрої дадаїстів: машиноподібна конструкція і гра на нитках символізували, як війна дегуманізує та перетворює людей на механізми.

Таке рішення було принциповим. У класичній традиції ляльки мали виглядати якомога реалістичніше, а нитки керування – бути непомітними. С. Тойбер-Арп навмисно вчинила навпаки: відкрита механіка надавала маріонеткам характерного ривкуватого руху, перетворюючи їх радше на роботів, ніж на живих істот.

Геометричні форми – квадрат, коло і трикутник – художниця перенесла безпосередньо зі своєї текстильної практики, втіливши їх у тривимірних тілах ляльок.

Обличчя було розмальовано в стилі океанійських масок, деякі фігури вдягнені у рюшовий тюль або прикрашені пір'ям, а декорації оздоблені абстрактними сітчастими візерунками. Тіло й одяг утворювали

єдине скульптурне ціле, а використання текстилю зводилося до символічних деталей Вузька смужка парчі, наприклад, слугувала відзнакою персонажів сановників.

На дизайн маріонеток художниці також вплинули педагогічна робота з текстильного дизайну, власна мистецька практика та досвід виразного танцю в школі Рудольфа фон Лабана. З базових геометричних форм С. Тойбер-Арп розробила примхливий склад персонажів, що різьблявся на тлі фігур колег, переважно побудованих на людських пропорціях.

Для вистави С. Тойбер-Арп розробила детальні виробничі креслення, щоб фігури можна було виготовити швидко. На ескізах суглоби були зображені як відкриті кріплення, також були присутні й інші елементи, від яких згодом відмовилися.

Позаяк терміни реалізації проекту були стислими, маріонетки для вистави не вирізьблювались, а виточувалися на токарному верстаті. Карл Фішер (1888–1987), скульптор і викладач різьблення по дереву в Цюрихській школі декоративно-прикладного мистецтва а, також, співзасновник Швейцарського театру маріонеток, не маючи необхідних навичок токарної роботи, доручив виконання стороннім майстрам. Латунні елементи також виготовлялися на замовлення.

Коли деталі були готові, К. Фішер зібрав їх воєдино, тоді як сама С. Тойбер-Арп розписала фігури і додала текстиль. Матеріалами слугували олійна та металева фарба, тканина, латунні пластини й інша фурнітура.

Є припущення, що С. Тойбер-Арп із самого початку передбачала обмежену роль ляльководів і використовувала тілесність фігур як засіб виразності. Маріонетки «Короля оленя» є першими на той час ляльками, яких створила С. Тойбер-Арп, а тому, цілком можливо, що вона не могла повністю врахувати роль і потреби ляльководів.

К. Фішер пізніше згадував, як важко ними було керувати. Також, за словами Бруно Міколя, французького дослідника та фахівця у галузі лялькарства, пов'язаного із Міжнародним інститутом маріонетки (*Institut International de la Marionnette*),

навіть було додано додаткові нитки для більшої зручності [7].

У 1918 року маріонетками керували студенти Школи декоративно-прикладного мистецтва Цюриха (*Kunstgewerbeschule Zürich*), які, найімовірніше, не мали досвіду в лялькарстві й не могли повною мірою розкрити потенціал складної та незвичної конструкції. Це підтверджується театральною програмою виставки Швейцарського еркбунду 1918 року, де згадуються учениці Тойбер-Арп – Фріда Аяссе та Ерна Дуттвайлер, а також студенти Анні Лаубе й Марта Сіпріст [8].

Далі – про персонажів та їхній задум.

Всього було створено 17 маріонеток. У програмці до вистави «Король олень» 1918 року [9] перелічено 12 персонажей: Доктор Комплекс (*Dr. Komplex*), Фройданалітик (*Freudanalytiker*), Дерамо, король Серендіпо (*Deramo, König don Serendipo*), Тарталья, міністр (*Tartaglia, Minister*), Пантолоне, міністр (*Pantolon, Minister*), Кларісса, донька Тарталья (*Clarissa, Tochter des Tartaglia*), Анжела, донька Панталоне (*Angela, Tochter des Pantolon*), Леандро, син Панталоне (*Leander, Sohn des Pantolon*), Бригелла, виночерпій короля (*Brighella, des Königs Mundschenk*), Смеральдіна, його сестра (*Smeraldina, seine Schwester*), Труффальдіно, пташник (*Truffaldino, der Vogelfänger*), Варта (*Wachen*).

Решта п'ять маріонеток це: Папуга (*Papagei*), Ведмідь (*Bär*), Олень (*Hirsch*), Олень (*Hirsch*), Статуя (*Statue*).

Як вже було зазначено вище, в адаптованій п'єсі з'являються два нових ключових персонажі – чарівник Фройданалітик, що уособлював З. Фрейда, та Доктор Комплекс, який втілював К. Юнга. Жартівливі імена цих героїв відображають дотепний погляд творців вистави на найвідомішу психоаналітичну концепцію того часу.

Фройданалітик (Рис. 1) – висока рожева фігура з яйцеподібною головою у капелюсі, увінчаний латунним плюмажем. Його чорні бакенбарди переходять у цапину борідку, а очі й губи пофарбовані в сині відтінки. Подовжений тулуб і короткі ноги під ним



**Рис. 1. Маріонетка
«Фройданалітик»**
Дерево, точене, клеєне (ніс) та
мальоване (олійна фарба), латунь,
металеві вушка. 61 × 17 × 17 см.
Музей дизайну Цюріха,
інв. № KGS-14002_02 [10]



Рис. 2. Маріонетка «Статуя».
Дерево, точене та мальоване
(олійна фарба), металеві вушка.
51 × 9,5 × 6 см.
Музей дизайну Цюріха,
інв. № KGS-14002_15 [10]

роблять фігуру незграбною, а ходу – схожою на балансування. Опуклі диски між «хребцями» посилюють відчуття нестійкості. Найвиразніша деталь – надзвичайно довгі руки, якими персонаж невпинно жестикулює.

Доктор Комплекс (Рис. 3), навпаки, повна протилежність учителю. Невисока жовто-червона фігура з круглою чорною головою. Вузькі плечі, короткі кремезні ноги й куці руки із загостреними кінчиками – усе це робить його схожим на кабінетного вченого, а не людину дії. Головний убір із латунною китицею – єдина деталь, що нагадує про зв'язок з учителем.

Папуга (Рис. 4) – alter ego Фройданалітика. Це єдина фігура ансамблю, пофарбована у біле і червоне, що одразу виділяє його серед інших. Ніжно-блакитні лапки надають йому декоративного вигляду. Голова вільно обертається в усіх напрямках, а на

хвості – лише одна металева пир'їна, як стримана відсилка до пишної прикраси Фройданалітика, що підкреслює: перед нами той самий персонаж, лише в іншому обличчі.

Статуя (Рис. 2) фігурує в п'єсі як психоаналітичний апарат Фройданалітика, що викриває брехню. Візуально це тонка чорна фігура з білим мармуровим візерунком, чії витончені руки й ноги нагадують яванські тіньові ляльки.

С. Тойбер-Арп ретельно підбирала форми тіл і риси обличчя ляльок відповідно до характерів персонажів. Троє слуг – Труффальдіно (Рис. 7), Брігелла (Рис. 5) та Смеральдіна (Рис. 6) – забезпечують більшу частину комічного ефекту вистави.

На відміну від головних героїв, вдягнених у приглушені тони, ці троє одразу впадають в око своєю яскравою, святковою колористикою.



Рис. 3. Маріонетка «Доктор Комплекс».
Дерево, точене та мальоване (олійна фарба), латунна пластина, металеві вушка. 38 × 19 × 19 см. Музей дизайну Цюріха, інв. № KGS-14002_01 [10]

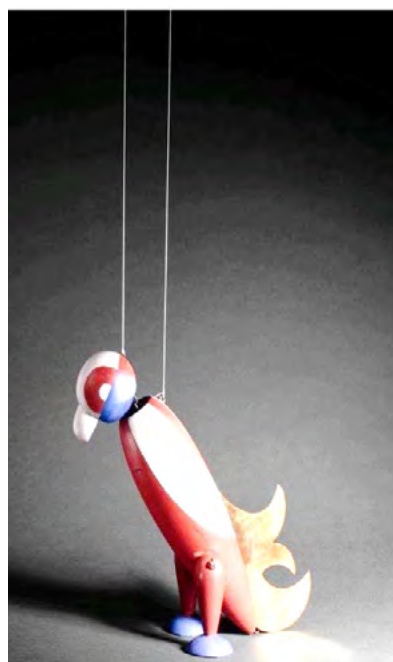


Рис. 4. Маріонетка «Папуга» з вистави «Король Олень». 1918. Дерево, точене та мальоване (олійна фарба), латунна пластина, металеві вушка. 19 × 9 × 29,5 см. Музей дизайну Цюріха, інв. № KGS-14002_14 [10]



Рис. 5. Маріонетка «Брігелла».
Дерево, точене, клеєне (вуха та ноги) та мальоване (олійна фарба), текстиль, скляні намистини, металеві вушка. 36 × 13 × 5,8 см. Музей дизайну Цюріха, інв. № KGS-14002_08 [10]



Рис. 6. Маріонетка «Смеральдіна». Дерево, точене, клеєне (вуха) та мальоване (олійна фарба), мереживо коклюшкове, вінок із квітів із синтетичних текстильних деталей, пір'я, металеві вушка. 44 × 15 × 13 см. Музей дизайну Цюріха, інв. № KGS-14002_09 [10]



Рис. 7. Маріонетка «Труффальдіно» з вистави «Король Олень». 1918. Дерево, точене, клеєне (ніс та частини птахів) та мальоване (олійна фарба), пір'я, металеві вушка, гвинти (ноги), дрiт, вовна, нитки, скляні намистини. 49 × 20 см. Музей дизайну Цюріха, інв. № KGS-14002_10 [10]

Усіх трьох об'єднує спільна кольорова гама: жовтий і синій Брігелли відлунюють у барвистому вбранні його сестри, а пір'я, яким прикрашені обоє, перегукується із зеленим костюмом Труффальдіно.

Брігелла – хитрун, що думає лише про власну вигоду. Його жовте обличчя-маска з вусами нагадує класичний образ із *commedia dell'arte*, але циліндричне тіло із загостреними кінцівками вже не має нічого спільного з людською фігурою.

Смеральдіна – його сестра й точна копія: той самий зухвалий ніс, ті самі яскраві кольори, лише вуса замінені кокетливо піднятою губою. У пернатому головному уборі – колишньому подарунку Труффальдіно – вона без жодного сорому береться зваблювати короля.

Труффальдіно – невтомний блазень із їдким дотепом – не зраджує собі навіть тоді, коли зраджують йому. Видовжена зелена постать укрита пір'ям, а крихітні пташки на

кінцівках тріпочуть при найменшому порусі. Чорна маска з гострими зламаними лініями і ротом, що кривиться в глузливій усмішці, але за нею прихована глибша таємниця, ніж звичайний жарт.

Золоті очі візуально пов'язують Оленя (Рис. 8) з королем Дерамо (Рис. 8) – натяк на те, що обидва єдине ціле.

Король Дерамо є правителем міста Серендіппо і коханим Анджели. За п'ять років він опитав понад 2748 знатних дам як потенційних дружин і відкинув усіх. Його козирна карта – магічний апарат ученого Фройдана-літика, що викриває таємні вади кандидаток у дружині.

Повністю золота постать Дерамо втілює вищу владу. Парчева мантія візуально подовжує його прямий негнучкий тулуб. Глибокі борозни вкривають його чоло, а тендітні кінцівки змушують діяти обережно. Маленькі латунні дзвіночки на руках дзеленчать кожного разу, коли він ними рухає.



Рис. 8. Маріонетка «Вартовий». Дерево, точене, клеєне та мальоване (олійна фарба), металеві вушка. 40,5 × 18 см. Музей дизайну Цюріха, інв. № KGS-14002_11; Маріонетка «Дерамо, король Серендіппо». Дерево, точене, клеєне (ніс та ноги), мальоване (олійна фарба), латунь (корона та дзвіночки), металеві вушка, дзвіночки з тканиною, броказна тканина. 58,5 × 14 × 10 см. Музей дизайну Цюріха, інв. № KGS-14002_03; Маріонетка «Олень». Олія на дереві, латунна пластина, металеві вушка. 50 × 17,8 × 18 см. Музей дизайну Цюріха, інв. № KGS-14002_12_1 [11]

Олень є однією з ключових фігур, адже саме навколо численних перетворень протагоністів будується вся казково-іронічна оповідь. Фігура Оленя складається з білих циліндрів, увінчаних золотими рогами.

С. Тойбер-Арп свідомо підкреслила зв'язок персонажів через спільні форми й кольори: так само, як король перетворюється на оленя, їхні образи зливаються в єдину пластичну родину. Корона Дерамо, що нагадує роги, є підказкою, закладеною у сам дизайн фігур задовго до того, як на сцені розгорнеться вся хитросплетена гра перевтілень.

Королівський палац охороняє когорта Вартових (Рис. 8) – «довга рука закону», що дістається до будь-кого і будь-де.

С. Тойбер-Арп злила п'ятьох охоронців в єдине тіло зі срібних та синіх циліндрів: п'ять ребрих голів, схожих на електричні ізолятори, масивні ноги, згруповані у коло, руки, подовжені до зброї. Діапазон руху 360 градусів – фігура завжди наготові, завжди стежить. Срібне забарвлення нагадує металевий блиск середньовічних обладунків, але форма – промислова, механічна. Це слухняний апарат, готовий виконати команду свого володаря.

Концептуально фігура виходить далеко за межі п'єси. Створена у 1918 році, вона малює образ Європи того часу: війна, страйки, іспанський грип. Фігура виглядає як істота з майбутнього. Лялька рухається у просторі так, ніби сама керує собою.

Тарталья (Рис. 9), Пантолоне (Рис. 12), Леандро (Рис. 13), Анжела (Рис. 10) та Клариса (Рис. 11) утворюють групу, що уособлює владу, амбіції та любовні інтриги двору.

Художниця й тут використала колір і форму як мову характеру.

Тарталья – найзловісніша постать ансамблю. Його агресивне поєднання чорного й червоного одразу сигналізує про підступну природу персонажа. Невипадково саме ці кольори прикрашають трон, до якого він прагне. Розкішна мантія вказує на високий статус, а капелюх – на владу, якої він ще не здобув. Дрібні очі, зведені до купи й примружені, видають у ньому людину, що погано бачить – і в прямому, і в переносному значенні,

а непомірно довгі руки безпорадно гойдаються поруч із гордовито випнутим черевом.

Пантолоне це типовий *vecchio* (антагоніст закоханих) з *commedia dell'arte*: з вусами та бородою, приземкуватий і значно менш рухливий за молодших персонажів. Конусоподібний тулуб, циліндричні кінцівки й стилізований капелюх об'єднують його з дітьми – Анжелою та Леандром в єдину родинну групу, підкреслену спільним сіро-чорним забарвленням із рожевим відтінком. Водночас його циліндричні ноги й непропорційно довгі передпліччя споріднюють його з Тартальєю – таким же «старим», таким же незграбним.

Леандро – видовжена фігура на довгих ногах із блідим вузьким обличчям під плоским беретом. Чорні чоботи вище колін і мереживні деталі на плечах та передпліччях натякають на шляхетне коріння, водночас додаючи образу певної крихкості. Корпус витриманий у приглушеному червоному, що відлунює в рожевих відтінках очей – так майстриня вклала душевний біль закоханого в саму барву його тіла.

Тендітна лялька в білому – Анжела, чию тривогу видають рожеві смужки на руках і ногах. Хоча її батько Пантолоне вважає доньку «дурною» через почуття до короля, золоті цятки в її очах натякають, що вони з Дерамо – пара від природи. Вона виглядає вишукано у своїй мереживній сукні та великому капелюсі, але за цим фасадом ховаються бліде втомлене обличчя та страх перед злим міністром Тартальєю. Це образ дівчини, яка настільки сильно й давно кохає, що готова померти, якщо її почуття не будуть взаємними.

Кларісса є донькою міністра Тарталї і коханою Леандра, сина його суперника, міністра Пантолоне. Батько погрожує їй і вимагає підкоритися волі короля, але дівчина думає лише про Леандра. «Король-олень» є п'єсою *commedia dell'arte*, і образ Кларісси як *innamorati* (закоханої) багато говорить про те, як це бачить художниця С. Тойбер-Арп.

Тонка фігура з дуже високою талією і довгими ногами у червоних панчохах,



Рис. 9. Маріонетка «Тартальїя». Дерево, точене, клесне (ніс) та мальоване (олійна фарба), латунна пластина, металеві вушка, шовковий тафт, намистини. 49 × 16 × 11 см. Музей дизайну Цюріха, інв. № KGS-14002_04 [10]



Рис. 10. Маріонетка «Анджела». Дерево, точене, клесне (ніс) та мальоване (олійна фарба), металеві вушка, тюль, нитки, ручна робота. 50 × 14 × 15 см. Музей дизайну Цюріха, інв. № KGS-14002_07 [10]



Рис. 11. Маріонетка «Кларісса». Дерево, точене, клесне (ніс) та мальоване (олійна фарба), картон, металеві вушка, тюль. 50 × 14 × 13 см. Музей дизайну Цюріха, інв. № KGS-14002_06 [10]

Кларісса виглядає як підліток. Вона дрібоче на цих ногах і розмахує стрункими руками. Тюлева спідниця і оборки на зап'ястках нагадують вбрання італійської аристократії XVIII століття. На голові крихітний багатоярусний капелюшок, який робить її ходу ще хиткішою. Очі широко розплющені, блідо-блакитні, з крапками замість вій. Обличчя намальоване просто: стиснуті губи, зведені брови, зневажливий погляд підлітка, що ховає розгубленість.

Червоний і білий кольори, романтика і невинність, проходять через весь образ. Деталей мало, але кожна працює.

Ліс Ронейслоппе поблизу Бурггольці (відома психіатрична клініка на околиці Цюріха, оточена густими лісами) не просто декорація, а живий учасник дії. Саме тут строката процесія мисливців – Панталоне, Леандро і Брігелла – натикається на Ведмедя (Рис. 14).

Конусоподібне тіло маріонетки на нерівних ногах хилиться вперед, піднімаючи зад, і саме там красується червоне коло в блідо-блакитному обідку. Мішень, намальована прямо на звірові. Ведмідь знає, що він

трофей, мисливці цілять та стріляють. Важко не влучити, але вони примудряються. Здобич стає режисером, а мисливці «віслюками» власної вистави.

Прем'єра «Короля-Оленя» відбулася у вересні 1918 року в Цюріху. Втім, ще до прем'єри, 28 липня, режисер В. Вольф повідомив президентові маріонеткової комісії Веркбунду Вернеру Райнхарту, що ляльковий театр призупиняється з 13 серпня через низьку відвідуваність, спеку та іспанський грип. Попри це, вистава все ж відбулася – 11, 12 і 13 вересня, наприкінці строку виставки.

Чому «Король-Олень» все-таки вийшов на сцену, хоча дирекція, за словами С. Тойбер-Арп, назвала її постановку «надто сучасною і надто сміливою» [12] – це так і залишається нез'ясованим.

Сатирична вистава була сприйнята публікою неоднозначно: вони вважали ляльок надто радикальними. Театр зрештою довелося таки закрити через пандемію іспанського грипу.

«Костюми і хореографія, подібні до тих, що створювала Тойбер-Арп, викликали



Рис. 12. Маріонетка «Панталоне». Дерево, точене, клеєне (ніс) та мальоване (олійна фарба), текстиль (тканий), нитки, мереживо коклюшкове, керамічні намистини, металеві вушка. 44 × 20 × 14 см. Музей дизайну, інв. № KGS-14002_19 [10]

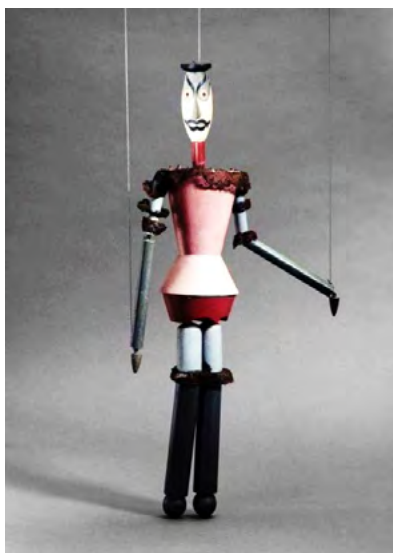


Рис. 13. Маріонетка «Леандро». Дерево, точене, клеєне (ніс) та мальоване (олійна фарба), металеві вушка, мереживо коклюшкове. 52,5 × 15 × 10 см. Музей дизайну Цюріха, інв. № KGS-14002_05 [10]



Рис. 14. Маріонетка «Ведмідь» з вистави «Король Олень». 1918. Дерево, точене, різьблене та мальоване, папір, металеві вушка. 33 × 18 × 12 см. Музей дизайну Цюріха / Цюріхський університет мистецтв (ZHdK), Колекція художніх ремесел, інв. № KGS-14002_13 [10]

обурення сучасної публіки, проте лише підкреслювали лицемірство тих, хто занадто охоче аплодував, поки уніформовані чоловіки гинули в театрі війни» [13, с. 67–69].

Натомість митці дадаїстського та авангардного руху одразу ж захоплено прийняли роботу Тойбер-Арп – це стало важливим переломним моментом у її кар'єрі й визначило її погляд на власну творчість. Сам Трістан Тцара у «Der Zeltweg» відзначав, що «декорації та персонажі справили сенсацію» [14].

А в 1922 році він же у журналі «Vanity Fair» назвав їх «революційними» [15, с. 68, 100].

Робота над «Королем-оленем» миттєво принесла С. Тойбер-Арп славу, вплинула на розвиток авангардного мистецтва й передвіщала захоплення сюрреалістів 1920–30-х років темами несвідомого та абсурду, спонукавши до експериментального переосмислення жанру театру ляльок.

Маріонетки швидко привернули значний інтерес поза межами самої вистави. Їхня перформативна природа незабаром була забута, оскільки вони стали мистецькими об'єктами.

Упродовж останніх десятиліть ляльки виставляли в експозиціях у динамічних позах: невагомими, схопленими у стрибку або завислими у повітрі, у спробі передати їхнє первісне призначення.

Незважаючи на те, що фігури зроблені з дерева, вони зберігають енергію й життєвість і незмінно викликають емоційний відгук. Інтерес до них серед істориків мистецтва та дослідників інших галузей залишається стабільно високим. Створені як автономні об'єкти, вони водночас є і рухливими і повністю шарнірними, кожна фігура наділена незвично широким і відкритим спектром рухів, який і сьогодні стимулює подальші дослідження, зокрема в галузі кіно та цифрових медіа.

Після серії вистав 1918 року маріонетки використовувалися у 1965 році, коли педагог і режисер Ганс Гіллер поставив «Короля-оленя» в театрі ляльок у Санкт-Галлені (St. Galler Puppentheater).

У червні 1993 року Цюріхський театр ляльок (Zürcher Marionetten) представив постановку, використовуючи спеціально

виготовлений комплект ляльок і відтворені декорації.

На відзначення п'ятдесятої річниці смерті Таубер-Арп деякі учасники Цюрихської академії драматичного мистецтва відтворили перфоменс за участю маріонеток.

У співпраці з Музеєм дизайну Цюриху компанія IC Design випустила ліцензовані репліки маріонеток, виготовлені вручну в Німеччині з пофарбованого дерева та гнучкого дроту.

У короткометражному експериментальному фільмі «La Dada – König Hirsch» (2016) цюрихської режисерки Анки Шмід маріонетки отримали «тіні» з живих виконавців – танцівниць та співачок, які вступали з ними у діалог. А у 2025 році студенти програми «Digital Play» Цюрихського університету мистецтв та eM+ Федеральної політехнічної школи Лозанни досліджували маріонетки через цифрові інструменти.

Серед інших сучасних робіт, що поєднують Дада і танець: «Dadaaa» (2019) Амелі Пуар'є; відеоінсталяція «Sophie tanzt trotzdem» (2014) А. Шмід; «Dada dance» (2021) Аніти Гуті.

Висновки. Як і багато дадаїстів, С. Тойбер-Арп вклала свої антивоєнні настрої у власне мистецтво. Попри спрощений, сирий та геометричний стиль, її медійні роботи виходили за межі жорстких і статичних форм та були наповнені грайливим рухом. Завдяки освіті в галузі текстильного та прикладного мистецтва вона мала неймовірну майстерність. Художниця

ефективно застосувала своє навчання для створення маріонеток для «Короля-оленя», проводячи сатиричні паралелі між жорсткими маріонетками та солдатами, що воювали в Першій світовій війні.

Ляльки майстрині набули глибокого символічного звучання: складені з жорстких підвішених форм, вони уособлювали механічну нелюдськість світу, охопленого війною, і, водночас, несли надію на звільнення від владних структур: національності, гендеру, раси. Їхня сила полягала саме в цьому: нелюдська зовнішність викривала нелюдськість мілітаризму та імперіалізму, а абсурдність форм відображала абсурдність тогочасної європейської культури.

На відміну від інших дадаїстів, у роботах художниці панує радісна енергія, а не нігілізм: вона вірила, що колір, лінія та форма мають власну внутрішню виразну силу. Кінетичні й грайливі маріонетки пропонували оптимістичну альтернативу дадаїстському нігілізму і, в цілому, свідчать про плідний діалог між мистецтвом і життям – той самий, якого вимагали дадаїсти і який радикально втілював в майбутньому у свою практику Баугауз.

Неминуuca заслуга С. Тойбер-Арп полягає в тому, що вона привнесла абстрактне геометричне мистецтво в дадаїзм і перенесла ці принципи – а особливо притаманну лише їй грайливість і гумор – в усі сфери мистецтва. Марсель Дюшан (1887–1968) вбачав у цьому особливий дар Софі Тойбер-Арп як художниці [13, с. 67–69].

Література:

1. Гринишина М. «Виразний танець» як форма апробації антитеатральної програми цюрихського дадаїзму. *Вісник КНУКіМ. Серія «Мистецтвознавство»*. 2022. № 47. С. 125–131. <https://doi.org/10.31866/2410-1176.47.2022.269620>
2. Rotzler W., Oberli-Turner M. Sophie Taeuber-Arp and the interrelation of the arts. *The Journal of Decorative and Propaganda Arts*. 1993. Vol. 19. P. 85–97. <https://doi.org/10.2307/1504106>
3. Ades D., Gale M. Dada. Grove Art Online. Oxford : Oxford University Press, 2003. URL: <https://www.oxfordartonline.com/groveart/view/10.1093/gao/9781884446054.001.0001/oao-9781884446054-e-7000021094> (дата звернення: 29.03.2026).
4. Sudjic O. Sophie Taeuber-Arp's body machines and the dehumanizing effects of war. *Frieze*. 28 травня 2021. URL: <https://www.frieze.com/article/sophie-taeuber-arp-2021> (дата звернення: 29.03.2026).
5. Ball H. On Occultism, the Hieratic, and Other Strangely Beautiful Things / transl. D. Lewer. *Art in Translation*. 2013. Vol. 5. № 3. P. 407.
6. Arp J. *Unsern täglichen Traum... Erinnerungen und Dichtungen aus den Jahren 1914–1954*. Zürich : Arche, 1955.
7. Nicolai B. *Figures d'art: les marionnettes de Sophie Taeuber et de Otto Morach*. Puck. 1988. № 1.

8. Museum für Gestaltung Zürich / Zürcher Hochschule der Künste. Schweizer. Werkbund-Ausstellung Zürich 1918 [Електронний ресурс] : Theaterprogramm, 1918. KGS-14053_02_04 // eMuseum. – URL: <https://www.emuseum.ch/objects/259821/schweizer-werkbundaussstellung-zurich-1918> (дата звернення: 31.03.2026).
9. Museum für Gestaltung Zürich / Zürcher Hochschule der Künste. Schweizer. Werkbund-Ausstellung Zürich 1918 [Електронний ресурс] : Theaterprogramm, 1918. KGS-14053_02_03 // eMuseum. – URL: <https://www.emuseum.ch/de/objects/259812/schweizer-werkbundaussstellung-zurich-1918> (дата звернення: 31.03.2026).
10. Sophie Taeuber-Arp Research Project. Museum für Gestaltung Zürich/Zürcher Hochschule der Künste (ZHdK) [Електронний ресурс] // STARP EN. – URL: <https://sophietaeubararp.org/english/museum-fuer-gestaltung-zuerich> (дата звернення: 31.03.2026).
11. IC Design. IC Design Classics – Sophie Taeuber-Arp – 1918 Dada Marionette [Електронний ресурс]. – URL: <https://icdesign.ch/products/ws-ic-design-sophie-taeuber-arp-1918-dada-marionette> (дата звернення: 31.03.2026).
12. Flaschberger S., Schmid P. (Eds.). King stag: Carlo Gozzi's tragicomedy in a staging for marionettes by Sophie Taeuber-Arp, René Morax, and Werner Wolff. Zürich : Museum für Gestaltung Zürich ; Scheidegger & Spiess, 2025.
13. Duchamp M. Sophie Taeuber-Arp. Collection of the Société Anonyme: Museum of Modern Art 1920 / eds. K. S. Dreier, M. Duchamp. New Haven : Yale University Art Gallery, 1950. P. 68–69.
14. Flake O., Serner W., Tzara T. (Eds.). Der Zeltweg. Zürich : Mouvement Dada, 1919.
15. Tzara T. What We Are Doing in Europe: Some Account of the Latest Ballets, Books, Pictures and Literary Scandals of the Continent. Vanity Fair. 1922. Vol. 19. № 1. P. 68, 100.

References:

1. Hrenyshyna, M. (2022). Vyraznyi tanets yak forma aprobatsii antyteatralnoi prohramy tsurykxskoho dadaizmu [Expressive dance as a form of testing the anti-theatrical program of Zurich Dadaism]. Visnyk KNUKiM. Seriia Mystetstvoznavstvo, (47), 125–131. <https://doi.org/10.31866/2410-1176.47.2022.269620> [in Ukrainian].
2. Rotzler, W., & Oberli-Turner, M. (1993). Sophie Taeuber-Arp and the interrelation of the arts. The Journal of Decorative and Propaganda Arts, 19, 85–97. <https://doi.org/10.2307/1504106> [in English].
3. Ades, D., & Gale, M. (2003). Dada. In Grove Art Online. Oxford University Press. Retrieved March 29, 2026, from <https://www.oxfordartonline.com/groveart/view/10.1093/gao/9781884446054.001.0001/oa0-9781884446054-e-7000021094> [in English].
4. Sudjic, O. (2021, May 28). Sophie Taeuber-Arp's body machines and the dehumanizing effects of war. Frieze. Retrieved March 29, 2026, from <https://www.frieze.com/article/sophie-taeuber-arp-2021> [in English].
5. Ball, H. (2013). On Occultism, the Hieratic, and Other Strangely Beautiful Things (D. Lewer, Trans.). Art in Translation, 5(3), 407. [in English].
6. Arp, J. (1955). Unsern täglichen Traum... Erinnerungen und Dichtungen aus den Jahren 1914–1954. Arche. [in German].
7. Nicolai, B. (1988). Figures d'art: les marionnettes de Sophie Taeuber et de Otto Morach. Puck, (1). [in French].
8. Museum für Gestaltung Zürich / Zürcher Hochschule der Künste. (n.d.). Schweizer. Werkbund-Ausstellung Zürich 1918 [Theaterprogramm, 1918. KGS-14053_02_04]. eMuseum. Retrieved March 31, 2026, from <https://www.emuseum.ch/objects/259821/schweizer-werkbundaussstellung-zurich-1918> [in German].
9. Museum für Gestaltung Zürich / Zürcher Hochschule der Künste. (n.d.). Schweizer. Werkbund-Ausstellung Zürich 1918 [Theaterprogramm, 1918. KGS-14053_02_03]. eMuseum. Retrieved March 31, 2026, from <https://www.emuseum.ch/de/objects/259812/schweizer-werkbundaussstellung-zurich-1918> [in German].
10. Sophie Taeuber-Arp Research Project. (n.d.). Museum für Gestaltung Zürich/Zürcher Hochschule der Künste (ZHdK). STARP EN. Retrieved March 31, 2026, from <https://sophietaeubararp.org/english/museum-fuer-gestaltung-zuerich> [in English].
11. IC Design. (n.d.). IC Design Classics – Sophie Taeuber-Arp – 1918 Dada Marionette. Retrieved March 31, 2026, from <https://icdesign.ch/products/ws-ic-design-sophie-taeuber-arp-1918-dada-marionette> [in English].
12. Flaschberger, S., & Schmid, P. (Eds.). (2025). King stag: Carlo Gozzi's tragicomedy in a staging for marionettes by Sophie Taeuber-Arp, René Morax, and Werner Wolff. Museum für Gestaltung Zürich; Scheidegger & Spiess. [in English].
13. Duchamp, M. (1950). Sophie Taeuber-Arp. In K. S. Dreier & M. Duchamp (Eds.), Collection of the Société Anonyme: Museum of Modern Art 1920 (pp. 68–69). Yale University Art Gallery. [in English].
14. Flake, O., Serner, W., & Tzara, T. (Eds.). (1919). Der Zeltweg. Mouvement Dada. [in German].
15. Tzara, T. (1922). What we are doing in Europe: Some account of the latest ballets, books, pictures and literary scandals of the continent. Vanity Fair, 19(1), 68, 100. [in English].

Дата першого надходження статті до видання: 16.03.2026

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 17.04.2026

Дата публікації (оприлюднення) статті: 30.04.2026



Стаття поширюється на умовах ліцензії відкритого доступу (CC BY 4.0)