

Львівський державний університет фізичної культури ім. Івана Боберського

Кафедра хореографії та мистецтвознавства

**Тема: Колір у сценічному просторі. Класифікація
кольорів. Український сценографічний авангард
XX століття.**

(тези лекції для студентів V курсу)
Рівень вищої освіти – другий магістерський
Спеціальність 024 Хореографія)

Розробила: доц. Мазур.І.В

«ЗАТВЕРДЖЕНО»

на засіданні кафедри хореографії та
мистецтвознавства
Протокол № 1 від «31» серпня 2022 р.
Зав. кафедри: проф., к.п.н. _____ Сосіна В.Ю.

Львів – 2022 р.

Тема: Колір у сценічному просторі. Класифікація кольорів. Український сценографічний авангард ХХ століття.

План.

1. Колір та сцена. І.Ньютон – органіка єдності світла і кольору. Колірне коло. (Ньютон, Кандинський, Іттен).
2. Класифікація кольорів (хроматичні, ахроматичні). Хроматична група кольорів та її властивості. Мова кольору і форми за В.Кандинським.
3. Гармонія кольору. Гармонія контрасту. Психологія сприйняття елементарних кольорів. Символіка кольору.
4. Представники українського сценографічного авангарду.

Сценічний простір, над яким працюють хореограф і художник-постановник, виникає в результаті творчого трансферту та зусиль художника з освітлення, оскільки саме художнє світло й створює на сцені нову реальність, перемагаючи сірість тіні й будуючи порядок серед хаосу. Таким чином художник з освітлення, творячи світловий дизайн, є посередником між технікою і мистецтвом. Ідея хореографічного спектаклю буде ясною й зрозумілою тільки при взаємодії художника з освітлення з художником-постановником та хореографом-постановником. Саме їхні спільні творчі зусилля повинні бути направлені на досягнення гармонії в побудові і втіленні концепції видовища. Для цього хореографу необхідно: володіти певними технічними знаннями, загальною методикою щодо використання світла, брати участь у творчому процесі. Наслідування природному феномену світла за допомогою штучного освітлення обмеженого простору не єдино важливе завдання, що стоїть перед художником з освітлення. Використовуючи технічні засоби, він повинен прагнути до створення на сцені певного настрою, атмосфери чи накладання атмосфер, що відповідають тому чи іншому моменту дійства.

Світло, як і музика, сприймається суб'єктивно, тому світлова партитура завжди буде предметом суперечок. Візуальні ефекти призначені для підтримки дійства на сцені й посилення емоцій у глядача. При вмілому поводженні з освітлювальним обладнанням світло може перетворитися в незалежну естетичну сутність.

Як вважав Платон, Сонце, будучи найяскравішим джерелом світла, є вісником розуму, а тіні позначені ним місця людської нікчемності. Світло

іноді набуває якостей матеріальної субстанції, стаючи своєрідним відлунням таких природних явищ, які досягнути неможливо.

За загальною методикою, людські очі сприймають: яскравість, колір, форму, рух, відстань. Світло це різновид випромінювання, що розповсюджується джерелом у вигляді хвиль рівномірно у всіх напрямках. Хвилі розрізняються за довжиною й частотою параметрах, що визначають швидкість їх розповсюдження. Довжина хвиль видимого світла знаходиться в діапазоні приблизно від 380 нм (нанометрів), синій колір до 780 нм червоний колір. Один нанометр - це одна мільйонна частина міліметра. До хвиль довготою менше 380 нм і більше 780 нм людське око не сприйнятливим. Проте, існують технології перетворення невидимого випромінювання у видиме світло.

Світло з різною довжиною хвиль сприймається оком як різноманітні кольори. Склад білого кольору можна побачити у вигляді спектру.

Найбільш інтенсивними кольорами в спектрі є: фіолетовий (440 нм), синій (480 нм), зелений (510 нм), жовтий (579 нм), червоний (650 нм). У 5 спектрі можна відрізнити такі елементарні кольори, фіолетовий, голубий, зелений, жовтий, оранжевий. Розташування кольорів у веселці аналогічне розташуванню кольорів у спектрі. Вісім елементарних кольорів визначаються трьома видами рецепторів. Елементарні кольори чорний і білий називаються ахроматичними, інші - хроматичними кольорами. Змішані кольори утворюються за допомогою об'єднання декількох кольорів в один. Кожний відтінок отримує при цьому хроматичну й ахроматичну складову. Хроматична складова визначається наявністю в суміші хроматичних кольорів; хроматична - наявністю ахроматичних або їх комбінації з хроматичними кольорами.

Щоб ідентифікувати колір, треба знати його насиченість, яскравість і до якого типу він відноситься - до хроматичного чи до ахроматичного. Колір вважається визначеним, якщо визначені хоча б три ознаки із чотирьох перелічених.

1. Хроматичний тип.

Людське око може розрізнити приблизно 200 хроматичних кольорів. Це ті кольори, які ми визначаємо словами: червоний, синій, зелений, жовтий тощо.

2. Ахроматичний тип.

Людське око може розрізнити приблизно 50 ахроматичних кольорів. До ахроматичних кольорів відносяться білий і всі відтінки сірого та чорного.

3. Насиченість - це ступінь барви, кольористості. Чим інтенсивніший колір, тим більша його насиченість.

4. Яскравість

Рівень яскравості відповідає значенню, при якому сприйняття хроматичного кольору врівноважено із сприйняттям певного ахроматичного кольору.

При однаковій яскравості й однаковому хроматичному типі кольору людське око може бачити приблизно 120 його відтінків.

Теорії кольору. Ісаак Ньютон створив першу наукову теорію кольору. Розклавши за допомогою призми біле денне світло на спектр веселки, він ідентифікував у ньому всього сім кольорів. Ньютон придумав хроматичне коло, в якому з'єднав короткохвильовий фіолетовий колір з довгохвильовим червоним, і отримав неперервну кольорову послідовність. Ідея кругового, розміщення кольорів використовується і в сучасній теорії кольору, тому, що саме вона призвела до появи концепції додаткових кольорів. Ньютон виявив, що найбільш інтенсивними кольорами в спектрі є: червоний, зелений і фіолетовий основні кольори, які вивчаються фізикою.

Теорією світла займалися також Йоганн Вольфганг фон Гете, Філіп Отто Рунге, Артур Шопенгауер, Ежен Делакруа, Йоханнес Іттен та ін.

Для режисерів масових видовищ цікавою може бути теорія світла й форми представника українського авангарду, художника та дослідника Василя Кандинського. Кандинський не тільки вивчав колір як явище, але й створив мову кольору й форми. Він вважав, що існує нерозривний зв'язок між формою і кольором, так як тільки форма дозволяє відобразити колір, накладаючи на нього обмеження. У Кандинського кольори поділяються на теплі/холодні та світлі/темні. Теплі й холодні - це ті, які мають відповідати жовтому й синьому; світлі й темні - відповідно, білому й чорному. У взаємодії форми й світла велике значення Кандинський приділяв геометричним кутам. Гострий кут, як і жовтий колір, він називав теплим, а тупий кут, як і синій колір, холодним. Між гострим і тупим кутами, на думку теоретика, знаходиться прямий кут, якому відповідає нерухомий червоний колір. Кандинський вважав, що зв'язок між кутами, формами й кольорами очевидний, оскільки типові кути організують всім відомі геометричні-фігури. Гострий кут Трикутник - Жовтий, Прямий кут Квадрат - - Червоний, Тупий кут Круг Синій. - Теорія Кандинського опиралася не на наукові, а на власні експериментальні висновки про форму та колір. Саме ці два засоби виявилися чи не найпотужнішими стимулами для експериментування у мистецтві кінця XIX - перших трьох десятиліть XX ст. Кандинський також намагався трансформувати колір у площину музики, прагнучи розкрити психологічний вплив різних кольорів - так, 20 яскраво-червоний був уподібнений ним трубному виклику. Теоретик був переконаний, що в такий спосіб можна прийти до спільного звучання людських душ, і, зрештою, звернувся до

експерименту кольорової музики через естетико-мистецтвознавчий діалог, що відбувся між ним і відомим представником західноєвропейського музичного авангарду А. Шенбергом. Викликає значний інтерес в концепції кольору Кандинського спроба не лише об'єднати колір і звук, а й знайти відповідний музичний інструмент, так би мовити, матеріальний об'єкт звуко-кольорового синтезу. У музичному зображенні світло-синє подібне звуку флейти, темносинє - віолончелі. Все поглиблюючись, воно споріднюється дивовижним звуком контрабаса. В глибокій урочистій, формі звук синього дорівнює звуку глибокого органу. Практично усі кольори зазнали такого ж детального опрацювання, і стосовно кожного з них Кандинським опрацьований звуковий еквівалент: "абсолютно-зелене" - це "середні тони скрипки", "помаранчевий" - це "середній дзвін чи сильний альт", "фіолетовий" - "англійський ріжок, фагот" та ін. Навряд чи можна знайти інший приклад, коли б теоретик так скрупульозно "вибудував" перехід відтінків певного кольору і трансформував їх не лише у звучання низки музичних інструментів, а й в психологічний стан людини. Практичні й теоретичні напрацювання Кандинського найпослідовніше відбивають шлях його шукань і відкриттів на теренах новаторського мистецтва.

Дійовий вплив світла. Колір змушує про себе думати й говорити. Знаючи про те, що колір створюється світлом, можемо стверджувати, що всі сприйнятливі видимі образи є результатом взаємодії хроматичних кольорів. Ахроматичні кольори чорний і білий не належать до видимого спектра й існують тільки у вигляді поверхонь, створюючи сильний і найбільш радикальний контраст. У результаті взаємодії хроматичних кольорів виникає величезна кількість проміжних відтінків. Всі вони, в тому числі й шість основних, впливають на людину психологічно, викликаючи різноманітні відчуття холоду, тепла, радості, смутку, краси, грубості, ніжності тощо. Через цей спосіб чуттєвого впливу на глядача в результаті і повинна працювати партитура світла в масових видовищах. Кольори на сцені разом з кольорами костюмів виконавців підбираються художником саме за такими ознаками, проте художнє рішення режисера чи художника-постановника може бути спричинене і суб'єктивними факторами, як особиста оцінка настрою чи атмосфери епізоду, ситуативна і символічна асоціація, власне відношення до кольору тощо.

Робота з кольором - дуже делікатне й особисте питання. Режисеру, як і художнику-постановнику чи художнику з освітлення, у творчому процесі доводиться часто сумніватися, перемагати свої відчуття.

Уява повинна стати основною рухомою силою для всіх, хто зайнятий творенням, і насамперед для художника з освітлення. Вона здатна надихати й

водночас знову й знову зважувати весь творчий і технічний потенціал. Тільки уява приведе всю режисерсько-постановочну групу до того, до чого вона прагне всією душею - до живого втілення художнього образу..

Тепер повернемося до дослідження впливу світла, обмежившись основними кольорами: жовтим, оранжевим, пурпурним, фіолетовим, голубим та зеленим і класифікуючи відтінки наближених до них кольорів, звичайно, враховуючи існування чорного й білого.

До теплих відносяться кольори, що містять у собі жовтий. Вони називаються теплими завдяки виникаючій асоціації з сонцем і вогнем. До теплих кольорів також відносяться жовто-оранжевий, червоний та жовто-зелений.

Холодні кольори це ті, що містять в собі синій колір. До них відносяться зелено-синій, синій, фіолетовий.

Зелений колір середній. Він може бути і теплим, і холодним, схиляючись в сторону холодного кольору.

Кольори, що не змішані з чорним, сірим або білим, або інакше кажучи, кольори з великою насиченістю барви, відносяться до високонасичених кольорів. Кольори з суттєвим вмістом сірого й білого відносяться до пастельних кольорів. Часто використовуються для створення тонких та витончених ефектів, приглушеної атмосфери.

Під протилежними кольоровими концепціями в теорії світла маються на увазі: негативний позитивний, холодний теплий, темний світлий, затишний сонячний, прозорий непрозорий, заспокійливий збуджуючий, тонкий товстий, далекий близький, твердий м'який, важкий легкий, мокрий сухий тощо.

Феномен світла й тіні виражений у взаємодії чорного й білого дуже ясно, строго і точно. Коли йдеться про тінь, то мається на увазі якийсь об'єкт, що знаходиться на шляху світла. Майстерність художника з освітлення залежить від таланту індивідуального відчуття філософії кольору на сцені і творення феномена світла й тіні. І як підказує досвід, тільки добре знаючи загальну характеристику кольору можна піднятися до створення власної філософії в творчому процесі.

Характеристика кольору:

Червоний. Червоний панує над іншими кольорами. Він миттєво поглинає їх, активізуючи зір. Серед інших кольорів, червоний сприймається так, ніби завжди знаходиться ближче до очей в порівнянні, наприклад, із зеленим чи синім кольором. Він виражає життєву силу та енергію. Червоний колір символізує любов і передає найбільш важливі людські почуття. Важкий темно-червоний колір означає достоїнність і важливість. Основний червоний несе миттєву напругу. Із збільшенням яскравості червоного кольору напруга

ніби звільняє місце відчуттю тепла й радості. У своїх відтінках, особливо в рожевому, червоний колір стає безтурботним, веселим і навіть молодим.

Синій. Синій колір неба. Чим він темніший, тим метафізичніший: синьо-чорний колір несе в собі якусь невизначену вселенську трагічність. Синій колір завжди здається далеким він був і залишається найзагадковішим кольором. Синій може бути й заспокійливим, але все рівно випромінюватиме холод, журбу, з відтінком печалі. Він завжди відступаючий. Ультрамарин, теж холодний, але володіє приємною, заспокійливою дією, ведучи себе пасивно та безвідносно.

Зелений колір, символізує весну й молодість, здоров'я і повноцінність життя. Зелений самий миролюбний із всіх кольорів, тому він може пом'якшувати різноголосся між іншими. На зелений колір завжди приємно дивитися, він радує око й надихає. При змішуванні із жовтим, зелений стає ще живішим та енергійнішим.

Фіолетовий - надзвичайний з-поміж усіх кольорів.

Він не холодний і не теплий. В ньому є щось таємничо-гнітюче, що викликає відчуття дискомфорту. Цей колір притягує до себе людей, що тяжіють до містики. Деякі відтінки фіолетового можуть впливати на людей дуже сильним враженням і навіть маніпулювати їхньою свідомістю. Вразливі люди стороняться цього кольору. Фіолетовий з перевагою синього заставляє прагнути до ірреального, космічного.

Жовтий колір має збуджувальну дію, але без того хвилювання, яке асоціюється з червоним. Чистий жовтий - найяскравіший колір хроматичного кола, що символізує блаженство, достаток, повноту буття. І чим яскравіший жовтий, тим настирливіше він пробивається на перший план. Жовтий завжди домінує.

Коричневий — самий земний і натуральний із всіх кольорів. Його не можна віднести до витончених чи благородних, але він несе силу здоров'я, міцності, серйозності. Ці загальні його характеристики змінюються при поєднанні з іншими кольорами. Якщо його змішати з червоним чи фіолетовим, то він нагадуватиме колір землі, осяяної сонячним промінням. Цей колір володіє особливою привабливістю і заворожує невідкритою таємницею.

Золотий - виражає міць і достоїнність, іноді аж безсердечність. Інтенсивність і величність сяяння робить його святковим і урочистим. Подібний до Сонця, золотий колір символізує життєву силу в її високих, духовних пориваннях.

Срібний колір не такий активний, як золотий, але подібний до нього своєю величністю, хоча його сяяння іншої природи. Вважається, що срібло - світло

серед металів і воно більш благородніше, ніж золото. Срібний колір притягує погляд ніжно, не осліплюючи, іноді залишаючи по собі холод. Він завжди гасить легковажну життєрадісність кольорових об'єктів.

Чорний колір відповідає повній темноті, втілений у матеріалі. Чорний серйозний, похмурий, недобррозичливий і навіть журбу. Він замкнений і граціозний. З білим перебуває в абсолютному контрасті.

Білий - вершина над добром і злом. Він не є кольором у розумінні хроматичної якості. Білий - повна протилежність чорному. Природа такого контрасту зрозуміла: якщо чорний символізує журбу, то білий асоціюється з почуттям радості. Білий колір - це чистота і непорочність. Якщо перед режисером стоїть завдання виразити щось на сцені найпростіше і найпереконливіше, тоді найкраще це зробити за допомогою контрасту білого й чорного.

Сірий колір - сутність суму. Іноді він може стати символом нерішучості або невпевненості. Сірий байдужий і невиразний від нього не віє холодом, але він і не зігріває. Це колір фону або колір другого плану. Але сірий наділений властивістю врівноважувати, таким чином, грати важливу роль у пом'якшенні надмірних кольорових контрастів, гармонійно їх об'єднуючи. Сірий колір подібний до паузи в музиці.

Хороший світловий дизайн так само гармонійний, як буває гармонійним музичний твір. І немає значення, скільки часу було витрачено на постановку освітлення чи яке використане дороговартісне освітлювальне обладнання, критерієм якості є правильна взаємодія джерел світла, правильний вибір кутів освітлення і особливе використання кольору. Сучасні освітлювальні прилади забезпечують дуже специфічні форми освітлення рухоме - світло і рухомий колір. Власне, без цих певних форм вже не можна уявити нинішнього світлового дизайну масових видовищ. Контраст між кольорами й виразними формами освітлення створює динамічну напругу, яка дозволяє зробити художнє освітлення невід'ємною естетичною складовою не тільки сценічного дизайну, а й усього хореографічного видовища.

4.Український сценографічний авангард.

Енергія авангарду стала рушійною силою в усьому українському мистецтві. Характерними ознаками сценічного мистецтва початку ХХ ст. були: становлення режисури, пошуки нової пластично-сценографічної мови, оновлені методи в акторському, світловому, музичному, декоративному оформленні вистави. Кожен елемент театральної системи набуває важливого та рівноправного значення, працюючи на розкриття режисерської концепції вистави, стаючи "співтворцем, співрежисером". Режисерські інновації в театрі

започаткував Л. Курбас і його однодумці В. Василько, Б. Тягно, Г. Юра, В. Складенко, М. Терещенко, шляхом запровадження нового репертуару, переосмисленню української класики, ролі актора. «Новітня режисерська практика і новітня сценографія драми були з тактом і чуттям вживлені у громіздкий організм музичної вистави. Солодкоголосу оперу нарешті вдалося усучаснити і драматизувати». Окрім режисера, важливою постаттю в театрі стає художник, що створював, «дієву сценографію», засобами якої втілювали і розкривали сценічну дію. Видатні українські художники В. Кричевський, А. Петрицький, О. Екстер, В. Меллер, О. Хвостенко-Хвостов, М. Андрієнко-Нечитайло, С. Гординський, Б. Ердман піднесли рівень сценографії та костюму на новий мистецький рівень. Конструктивістські костюми О. Екстер, В. Меллера, А. Петрицького виходять за межі звичайної репрезентації одягу, стаючи самостійними арт-об'єктами, сповненими внутрішньої сили, напруги, змісту. Фігуративність є умовною, це тільки основа для побудови динамічної композиції.

Авангард, авангардизм (фр. *avant-garde* передовий загін) умовний термін для означення загальних новаторських, експериментальних поглядів, концепцій, течій, шкіл у художній культурі ХХ ст., для яких характерні прагнення докорінно оновити художню практику, пошук нових, незвичних, експериментальних засобів вираження змісту творів. В авангардизмі ХХ ст. багато дослідників виділяє такі спільні й суттєві риси, як бунтарство, епатажність, безкомпромісність, елітаризм, дистанційне випередження сучасності, переоцінка традицій, поліцентризм. Інтердисциплінарність (тісні зв'язки між окремими видами мистецтва), синтетизм, «революційність», утопізм тощо.

Авангардизмом у мистецтві першої третини ХХ ст. були кубізм (відкрив способи гранично узагальненої побудови предмета як такого й на площині), футуризм (створив динамічні форми, спрямовані в майбутнє), абстракціонізм (виразив через безпредметні структури образ об'єктивної реальності), сюрреалізм (вивів підсвідомість на рівень зображувальних рішень). Враховуючи величезне розмаїття авангарду, його напрями можна умовно згрупувати відповідно до двох основних галузей образності «абстрактної» та «одухотвореної», або «безпредметної» та психологічної». Інакше кажучи, у художній мові авангарду існують образи-символи й образи-емоції, які, відповідно, знаходять місце в лінії «абстрактного» та «експресивного» мистецтва. Уперше термін «авангард» стосовно художньої культури вжив 1885 р. паризький критик Т. Дюре, а поняття український авангард увів у вжиток паризький мистецтвознавець О. Наков у матеріалах до виставки «Tatlin's dream», яка відбулась 1973 р. в Лондоні. Тоді Захід уперше побачив

роботи світового рівня українських авангардистів В. Ермилова й О. Богомазова. Це змусило згадати про відомих у всьому світі майстрів, які походженням, вихованням, самосвідомістю і національними традиціями були пов'язані з Україною.

Сьогодні вивчення українського авангардного мистецтва ХХ ст. відбувається на основі аналізу творчості таких представників, як О. Архипенко, О. Богомазов, К. Малевич, О. Екстер, брати Бойчуки (Михайло та Тимко), Г. Нарбут, В. Пальмов, В. Татлін, брати Бурлюки (Дмитро та Володимир), А. Петрицький, В. Єрмилов та ін. Їх зусиллями було створено багато теоретичних і художніх робіт власне авангардного, новаторського спрямування, у яких присутні елементи нашої самобутньої національної культури. Генезу українського мистецтва авангарду можна простежити за такими основними етапами: 1. Етап зародження (1906-1909 рр.), який характеризується засвоєнням художніх принципів французького неоімпресіонізму, постімпресіонізму (В. Ван-Гога, П. Гогена, П. Сезанна) й художніх відкриттів молодих майстрів французького фовізму, кубізму, італійського футуризму (А. Матісса, П. Пікассо, Ф. Марінетті).

2. Етап формування та інтенсивного розвитку (1909-1924 рр.). У цей період з'являються нові напрями авангардного мистецтва, які мають вагоме філософсько-естетичне підґрунтя і з часом набувають національної специфіки та самобутності. Підперіоди:

а) перша хвиля авангарду, для якої характерна поява нових авангардних напрямів у мистецтві (1909-1915 рр.); 1909 р. футуризм у творчості братів Бурлюків; 1909-1911 рр. становлення школи національного неовізантивізму М. Бойчука; 1910-1912 р. кубізм у пластиці О. Архипенка; з 1914 р. використання ним поліхромії; 1914 р. - кубофутуризм в естетиці О. Богомазова; 1915 р. винайдення супрематизму К. Малевичем; деяке уповільнення темпів розвитку творчих новацій в українському мистецтві у зв'язку з подіями Першої світової війни (1915-1919 рр.);

б) друга хвиля авангарду, під час якої активізується розвиток власне українського авангардного мистецтва (1919-1924 рр.). У творчості митців-новаторів помітним стає вплив традицій національної культури. Особливого розвитку зазнають агітаційно-масове мистецтво (О. Богомазов, А. Петрицький, О. Екстер), виробниче мистецтво (В. Татлін, В. Ермилов), українська сценографія (О. Екстер, А. Петрицький, М. Андрієнко-Нечитайло). Створено багато різних мистецьких об'єднань, які претендують на роль лідера у створенні нового мистецтва (АХЧУ, АРМУ, ОСМУ, УМО, ОММУ, «Жовтень»).

3. Третій етап - штучного придушення розвитку будь-яких «формалістичних» проявів у мистецтві (1925-1932 рр.). Авангард зазнає відчайдушної критики з боку офіційної цензури «як національно-буржуазне, занепадницьке мистецтво», 1932 р. ліквідовують усі мистецькі об'єднання і створюють єдину Спілку радянських художників, а 1934-го соціалістичний реалізм проголошують єдино можливим методом для уславлення соціалістичної дійсності.

Перші десятиріччя ХХ ст. історик І. Лисак-Рудницький назвав найщасливішими в новітній історії України, бо це була «доба безперервного і всестороннього українського підйому». О. Архипенко, О. Богомазов, М. Бойчук, В. Пальмов, К. Малевич, Д. Бурлюк, О. Екстер, А. Петрицький розуміли, що примітив й авангард засновані на спільних архетипах, також на спільних елементах архаїки, котрі, будучи введені в нову дійсність, «витягнуті на світ», «позичають» у дійсності деякі властивості та якості й водночас перетворюють її саму. Так, у скульптурах О. Архипенка відлунюють ритми чи не всіх часів і народів. Проте виразно домінують ті, що линули з українських глибин: магія трипільської культури, одухотвореність мозаїк Київської Русі українське бароко. Давнина виглядає тут виразно осучасненою: безмежна динаміка спіральної композиції; «монтажність» образів, де поєднано риси людини і птаха - це прикмети фантастичного та космічного мистецтва нових часів.

Д. Горбачов вважає, що найважливішими джерелами супрематизму К. Малевича були народне мистецтво і світовий авангардизм, а перший селянський період творчості художника це предтеча, сходинка до виникнення супрематизму. При цьому дослідник значну увагу звертає на дитячі враження авангардиста: «Я з великим хвилюванням дивився, як роблять селянки розписи і допомагав їм вимазувати глиною долівку хати й робити візерунки на печях. Селянки чудово зображали півнів, коників і квіти». З автобіографії художника дізнаємося, що до 16 років він мешкав в українських селах, де навчився добре розуміти й відчувати середовище, у якому творилось «селянське мистецтво», сприймати світ живої української фольклорно-обрядової культури.

Авангардисти тому авангардисти (у прямому сенсі слова), що вони завжди крокують попереду самосвідомості мистецтва, не стільки заперечують традицію, скільки підносяться над нею, виходячи за її межі, розширюють рамки традиційних норм художньої мови. Так, у своїх ескізах настінних розписів К. Малевич, як і народні майстри, віддає перевагу безсюжетності, геометричній орнаментиці, утверджуючи тим самим пріоритет вічного над

скороминущим і частковим; О. Богомазов, Д. Бурлюк утверджують самоцінність нефігуративних елементів живопису; О. Архипенко наділяє новими художніми якостями, використовуючи колір, скульптурний образ; О. Екстер та В. Пальмов розкріпачують кольорову палітру. Духом народної космології пронизана їх творчість, а світовий порядок, утілений у гармонії селянського орнаментального «дерева життя», тут збурено, драматизовано й динамізовано в душі карколомного ХХ ст.

Вплив митців авангарду на театр є безсумнівним. Вони створили сценографію, яка цілковито відрізняється від минулих століть, наділена особливим змістом і незалежністю у постановці, що однаково впливає і на гру актора, і на глядачів. Захопленість театром була для цих митців інспірацією, що мала на меті виховувати глядача, показати як бути “новою” людиною в оновленому світі. Саме цей запал молодих сердець, відданість професії та глибокий патріотизм зроблять неможливе — створять самобутній український стиль у мистецтві, об’єднавши традиції минулих поколінь та інтелектуальні досягнення історично роз’єднаних земель України. На жаль, цей період був недовгим і трагічно увійшов в українську історію як “Розстріляне Відродження”, адже втрати, яких зазнала наша культура, важко осмислити навіть дотепер. Сформувавшись у самостійний предмет досліджень науковців у другій половині ХХ ст., малодослідженим залишається театральний костюм і досі. Актуальним є вивчення театального костюму різних історичних періодів, творчість видатних митців і театральних шкіл. Костюмологічні проблеми перебувають у центрі сучасного зацікавлення театром (костюм, “мінімальний” чи багатофункційний; костюм, котрий у новий спосіб представляє людське тіло; костюм як посередник між людиною та предметним середовищем) і можуть принести ще багато змін у театральній практиці.

Особливу популярність у середовищі європейських митців здобув суто український напрям авангардизму - кубофутуризм, що був поєднанням двох протилежних напрямів авангардного живопису - кубізму (одним із засновників якого виступав П. Пікассо), який «розчленовував» предмети та фігури, тяжів до конструктивності, плекав ідею будівництва, та футуризму, що оспівував «красу швидкості», відображав динаміку тектонічних змін епохи індустріалізму, виступаючи проти старого і пророкуючи смерть культури минулого. В Україні виросла плеяда послідовників кубофутуризму: О. Богомазов, О. Екстер, Г. Нарбут, В. Хвостенко-Хвостов, А. Петрицький.

Провідним організатором авангардного мистецтва в Україні була й Олександра Екстер. Саме вона стала творцем, фундатором унікального

(власне екстерівського) варіанта кубофутуризму. Її ідеї мали значну силу впливу, а майстерню називали "академією авангардизму". Основа новаторства. художниці - етнічна творчість, канони українського народного малярства (аналогічні й засади мистецтва О. Богомазова та О. Архипенка). Вони представляють національний варіант новаторської течії: на відміну від західноєвропейської абсолютизації урбаністичного світу міста, натхнення і творчі ідеї українці черпали в архаїчному етнокультурному бутті, народній архетипності, язичницькій міфології.

1912 р. роботи О.Екстер уперше експонують у Парижі разом із М. Шагалом, В. Кандинським та багатьма іншими. А 1914 р. в Києві проходить виставка групи «Кільце». Художниця брала участь у виставках різних груп і художніх напрямків від кубістів та футуристів до конструктивістів. У середині 1910-х років Олександра Екстер однією з перших почала впроваджувати стилістику нового мистецтва в моду та побутовий дизайн, створюючи ескізи суконь, хусток, скатертин, заклавши таким чином основи арт-деко. О. Екстер завжди цікавило і приваблювало українське народне мистецтво. Вона відчувала, що в

глибинах народної культури зберігся незнищений запас моральності та оптимізму. У 1918-1919-х рр. - організувала в Києві студію з вивчення української народної вишивки, орнаменту. О.Екстер і її товариші взяли від українського мистецтва барвистість. А народні митці під впливом творчості абстракціоністів стали робити власні художні композиції не статичними, а динамічними. Відбулося взаємозбагачення професійного й народного мистецтва. І це було унікальним явищем у світовій культурі». Пріоритетним напрямом творчої діяльності Олександри Екстер була сценографія. У цій галузі мистецтва вона здійснила справжню революцію: знайдений художницею конструктивний і динамічний стиль оформлення сцени оновив театри всієї Європи і приніс О. Екстер звання «Пікассо сценографії». Декорації О. Екстер були «ритмічним каркасом дії»: замість пишного антуражу О. Екстер запропонувала створити на сцені цілу систему рухомих, лаконічних, чітко геометричних майданчиків для акторів. Сценічне дійство відбувалося і на кону, і на трапах, і на сходинах це давало можливість повніше розкрити пластику виконавців, режисерові створювати виразні композиції, а наявність на сцені дзеркал, різних блискучих фактур перетворювала драматичну гру на яскраве видовище. Так уперше в історії світового театру рухливі конструкції замість мальованих декорацій були запроваджені О. Екстер. Відтоді з'явилося поняття «театральні конструкції». Олександра Екстер оновила не лише драму, а й балет. Балетна вистава, на її думку, мала б заповнювати собою всю сцену, всю її висоту. Хореографічний

театр Екстер - конструктивістський театр. Її конструкції кольорові, барвисті, підкреслено декоративні розраховані на поєднання зі світлом, також кольоровим. Ці конструкції виконували своє призначення бути «апаратом» для гри актора. Художниця виступила реформатором сценічного костюма, у якому досягла «архітектурності», виразності форм, своєрідності силуету, гостроти малюнка, насиченості кольору.

Мистецька спадщина О. Екстер класика авангардизму. Вона була однією з тих, хто сміливо ламав стереотипи, прокладаючи шлях новому мистецтву. Доробок української художниці величезний. Живопис і графіка, театр і кіно, монументальні композиції і проекти нових меблів, одягу, кераміка й маріонетки, книжкові ілюстрації та оформлення інтер'єрів - в усьому вона була пристрасним творцем, лицарем ідеї, невтомним відкривачем нового. Як справжній творець-футурист, О. Екстер багато передбачила, багато зробила вперше, а відкрите легко дарувала іншим.

Вадим Меллер один з найвидатніших театральних художників ХХ століття. Попри те що він більше 40 років (1919-1961) робив свій вклад у розвиток театального дизайну, створюючи декорації та костюми для найславетніших режисерів України, саме його роботи у 1919-1921 роках для балету Броніслави Ніжинської і для театру «Березіль» Леся Курбаса стали уособленням мистецької неперевершеності в театральному мистецтві. За свою тривалу кар'єру головного художнього дизайнера він зробив більше ста постановок у кількох головних театрах, залишивши по собі багату спадщину. Його мистецька еволюція має довгу історію. У 1920 роках, у свій найпродуктивніший період, він досліджував кубофутуризм і конструктивізм, згодом впроваджував сатиричні й жартівливі риси і зрештою прийшов до реалістичних, навіть гротескних елементів, які використовував для створення костюмів і декорацій. Кожен період породжував незабутні інноваційні розробки, тож цілком закономірно, що Вадим Меллер отримав широке визнання завдяки своєму хисту та різносторонності.

Вадим вивчав право в Київському університеті, але у грудні 1905 року, остерігаючись революційних заворушень, що спалахнули в місті, батько відправив його до Женеви, де він вивчав мистецтво у Франца Рубо. У цей самий період Меллер навчається в Київському художньому інституті. За рекомендацією Рубо, Вадим Меллер отримує змогу навчатися в приватній школі графіки та малювання Гайнріха Кніра в Мюнхені, а у 1908-1912 роках здобуває художню освіту в Академії витончених мистецтв у Мюнхені, де знайомиться з Паулем Клее, який представляє його Кандинському та іншим художникам групи «Синій вершник». У 1912-1914 роках працює в Парижі,

спершу в приватних студіях, пізніше - у власній. Його роботи привернули увагу преси, тож згодом його запросили взяти участь в «Осінньому салоні».

Притаманне тому часу зачудування людською фігурою в русі і в танці лежало в основі робіт Меллера, які цінують за елегантність, граційність і почуття рівноваги. Співпрацюючи впродовж 1919-1921 років з інноваційною «Школою руху» Б. Ніжинської, Меллер та Екстер досліджували рух. Ніжинська, сестра легендарного Вацлава Ніжинського, приїхала з Парижу до Санкт-Петербурга влітку 1914 року. Не в змозі повернутися назад через війну, у 1915 вона починає ставити балетні постановки модерніста Фокіна в Київському міському оперному театрі. Повернувшись у Париж 1921 року, вона стає «однією з найвеличнійших балетних новаторок ХХ століття». Її школа, яка спершу задумувалася як тренувальний заклад для танцюристів лондонської балетної трупи її брата, була схожа на справжню мистецьку студію, у якій танцювальні класи чергувалися з уроками образотворчого мистецтва і сценічного дизайну. Меллерові ескізи костюмів для танцюристів висіли на стінах школи. У той час Меллер та Екстер впроваджували у свої дизайни елементи кубофутуризму. Обоє навчалися у Київському художньому училищі й були друзями з 1912 року, відколи познайомились у Парижі. На той час Екстер вже була впливовою в мистецькому світі Києва. Її київська квартира з 1918 року перетворилася на клуб, у якому збиралися художники, письменники, режисери та музиканти. Окрім Ніжинської та Меллера, її завсідниками були театральний режисер Лесь Курбас, театральні художники і декоратори Олександр Хвостенко-Хвостов та інші. Коли у 1921-1922 роках почалося конструктивістське захоплення металом, технічними об'єктами й геометричними формами, Меллер теж почав впроваджувати цей стиль у театральні костюми. Саме в цей час у його творчості з'являються сатиричні та гротескні елементи. Проте його передача характеру героя через рухи та жести, його любов до елегантності та використання несподіваних кольорових контрастів залишалися незмінними впродовж цілого десятиліття.

У своїй сценографії і Екстер, і Меллер уникали натуралістичних правил, натомість експериментували з ритмічно організованим простором. Вони одночасно дійшли до ідеї збалансування мас у просторі через площини і вертикалі, які перетиналися. Ці принципи застосовувалися, щоби вцент наповнити сценічний простір цеглинами, платформами, сходами та плакатами. Митці з елегантністю і простотою застосовували кубістські, а пізніше конструктивістські ідеї у своїх роботах. Однак відмінності між ними таки існували: Екстер була активною в Парижі ще з 1910 року, де на неї сильно вплинули кубізм й експерименти з кольором. Вона виказувала своє захоплення дизайном килимів, контрастом кольору та рухом заради руху.

Водночас роботи Меллера, який навчався малюнку й композиції в Женеві та Мюнхені, були більш стриманими. Він зосереджувався на аналізі людських форм, користуючись не такою яскравою палітрою й захоплюючись рівновагою не менше, ніж рухом. Порівняння трьох чи не найбільших театральних художників 20-х років украї інформативне. Якщо театральні костюми Олександрі Екстер були торжеством дикої енергії руху, а костюми Анатолія Петрицького прагнули збентежити чи шокувати глядача, то роботи Вадима Меллера навпаки завжди були прикладом балансу й гармонії.

Взявши на озброєння експресіоністську драму, естетику конструктивізму й актуальні соціальні проблеми, сценічний авангард сформував особливий ландшафт українського театру. В апогеї свого розвитку українське театральне мистецтво нічим не поступалося найкращим виставам Ервіна Піскатора в Берліні.

Український театр вирізнявся тим, що використовував власну народну культуру України, в тому числі традиції і звичаї, народний одяг, вертеп, бурлеск козацької доби та злободенні ярмаркові дійства. Усе це авангардні мистці переклали на сучасну мову, вживаючи властиву формалізові гіперболу, кричущі барви та форми масової культури, щоб надати театрові жвавої, провокативної динаміки, створити мистецький форум, який був би водночас космополітичним і виразно місцевим. Після десятиліть заборон і цензури українська мова нарешті зазвучала зі сцени, а переклади найкращих зразків світової драматургії – від «Царя Едипа» Софокла, «Макбета» Шекспіра та іншої класики до сучасної німецької драми – подарували глядачеві нові думки й почуття.

У 1920-х роках радянський уряд вдався до політики «українізації» в рамках поверхневого визнання самобутньої культури народів СРСР. Це дало змогу використати національні мови і культивувати народні традиції для формування «радянської» ідентичності в національному контексті. Український театр розквітнув за цих умов, сягнувши вершини українського модерністського мистецтва. Незабаром, однак, тріумф перетворився на трагедію. Політика, що, здавалося, сприяла популяризації національного мистецтва, в кінцевому підсумку виявилась підготовчим маневром для запланованого Сталіним знищення української еліти. У 1930-х роках сталося те, що пізніше отримало назву «Розстріляне відродження» Репресіями і стратами радянський режим знищив ціле покоління художників та письменників першої половини ХХ ст. Пишний розквіт модерної української культури було перервано в його найвищій точці.

РЕКОМЕНДОВАНА ЛІТЕРАТУРА:

1. Ю. Ідак, Т. Климович, О.Лясковський – «Основи об'ємно-просторової композиції»
Львів. «Львівська політехніка» 2020 р.
2. Й. Іттен – «Мистецтво кольору». Київ «ArtHuss» 2022 р.
3. М. Шкандрій – «Авангардне мистецтво в Україні». Харків. «Фабула» 2021 р.
4. Веселовська Г. І. «Український театральний авангард / Ін-т проблем сучасного мист-ва» Нац. акад. мист-в України. — К.: Фенікс, 2010.
5. К. Сент-Клер – «Потаємне життя барв». «КМ БУКС» 2022 р.
6. Й. Іттен – «Наука дизайну та форми». Київ «ArtHuss» 2021 р.
7. Н. Корнієнко – «Лесь Курбас: Репетиція майбутнього». Київ 1998 р.
8. В. Проскуряков, Ю. Ямаш – «Львівські театри». Львів 1997 р.
9. М. Галачинський, І. Гушпита – «Театр. Простір. Тіло. Діалог». Харків 2017 р.
10. С. Чарнецький – «Історія українського театру в Галичині». Львів «Літопис» 2014 р.
11. В. Зайцев – «Режисура естради та масових видовищ». Київ 2003 р.
12. В. Вовкун – «Мистецтво режисури масових видовищ». Київ 2015 р.
13. Д. Горбачов – «О. Хвостенко – Хвостов. Сценограф». Київ 1987 р.
14. В. Проскуряков – «Архітектура українського театру. Простір і дія». Львів 2001 р.
15. І. Александров – «Архитектоника театральности». Харків 2019 р.
16. М. Гетлейн, А. Говард – «Арт-Візіонери» Харків «Віват» 2018 р.
17. Д. Баттерворт – «Танець. Теорія і практика» Харків. «Гуманітарний центр» 2016 р.
18. А. Каїро – «Функціональне мистецтво». Львів. Видавництво УКУ 2017 р.
19. Б. Кокс, К. Джнонс, Д. Стаффорд, К. Стаффорд – «Історія моди». Харків. «Фактор» 2014 р.
20. З. Васіна – «Український літопис вбрання». Київ. «Мистецтво» 2023 р.
21. М. Білан, Г. Стельмащук – «Український стрій». Львів. «Фенікс» 2000 р.

Додаткова:

1. А. Ложкіна «Перманентна Революція». Київ «ArtHuss» 2019 р.

2. Д. Кемерон – «Шлях митця». Львів. Видавництво Старого Лева. 2017 р.
3. В. Сидорова – «Культура образу». Харків «Гуманітарний центр» 2017 р.
4. В.Ю. Сосіна – «Хореографія в спорті». Київ 2021 р.
5. Горбов А.С. Постановка видовищно-театралізованих заходів / Анатолій Горбов; упоряд. О Колонькова. – Київ: Шк. світ, 2010. – 128 с.
6. Т. Ніколаєва – «Історія українського костюма». Київ. «Либідь» 1996 р.
7. К. Матейко – «Український народний одяг». Київ. «Накова думка» 1977 р.

Інформаційні ресурси інтернет

Відеоматеріали: зразки спортивно-хореографічних масових заходів (матеріали YouTube).