

Львівський державний університет фізичної культури ім. Івана Боберського

Кафедра хореографії та мистецтвознавства

Співтворчість хореографа та сценографа.

Художній образ у сценографії.

(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.

План.

1. Співпраця хореографа та художника-сценографа.
2. Засоби виразності сценографії. Основи теорії композиції. Цілісність змісту і форми. Вагові характеристики сцени.
3. Колір та сцена. Класифікація кольорів (хроматичні, ахроматичні). Хроматична група кольорів та її властивості.
4. Психологія сприйняття елементарних кольорів. Символіка кольору. Мова кольору і форми за В.Кандинським. Костюм і грим як складова сценографічного образу

Майбутній хореограф крім професійних навичок танцювання, повинен професійно володіти теоретичними та практичними навичками оформлення хореографічного спектаклю за допомогою прийомів сценографії. Важлива роль у цьому аспекті відводиться оволодінню технікою оформлення сцени, спираючись на системи та функції сценографії в театральному мистецтві.

Художник-сценограф масових видовищ - це художник, що володіє знаннями й навичками живописця, графіка, зодчого, скульптора, інженера-конструктора, технолога, макетника, освітлювача. Він повинен володіти специфічним сценічним мисленням, знати історію театру, історію мистецтва, історію матеріальної культури, знати класичну й сучасну літературу. Із всіх різновидностей професії художника, сценограф - професія одна з найскладніших. Він конструє сценічний простір за законами остаточної еквівалентності задуму режисера, психофізичної зручності для акторської гри. Художник-сценограф завжди в пошуку оптимальних рішень сценічного середовища, оптимальних в розумінні образної виразності сценографії масового видовища. Про сценографію можна говорити як про співрежисуру, як про автора пластичної режисури.

Художник-сценограф покликаний створювати декорацію-концепцію, своєрідну філософську модель світу, яка формує образну структуру видовища, визначає його темпоритм і навіть спосіб перебування виконавців на сцені, її пластику, інтонаційний стрій. Сьогодні художник - зодчий і конструктор сцени, він створює складні рухомі й видозмінюючи архітектурні форми й геометричні об'єми, розробляє разом з художником з освітлення складні світло партитури, відкриває нові можливості включення сценічного світла в образні структури видовища, поєднує можливості театру, кіно, телебачення, плідно використовує проєкції, світлодіодні екрани, комп'ютерну графіку, лазерне шоу тощо. Для плідної співпраці режисера й художника необхідний, насамперед, спільний світогляд і розуміння природи хореографічного спектаклю. За традицією хореограф запрошує художника до співпраці трансфертуючи йому художній образ,

Хореографів, за принципом співпраці з художником, можна умовно розділити на три групи. До першої групи відносяться хореографи, які дають художнику завдання, захоплюють його своєю ідеєю. У таких хореографів до зустрічі з художником вже є народжена ідея, випрацьовано своє рішення спектаклю і сценографії. У такому випадку хореограф повинен бути всесторонньо обдарованим, володіти просторово-пластичним відчуттям, філософією кольору і, взагалі, глибокими знаннями. До другої групи можна віднести хореографів, які прагнуть отримати образ-ідею від художника. Художнику імпонує співпраця з такими хореографами, так як їхня творча ініціатива повністю вільна. До третьої групи належать хореографи, які починають роботу над образом разом з художником. Вони в пошуку разом, в експерименті разом, працюють узгоджено, розуміючи й доповнюючи один одного.

Хореограф нині зобов'язаний володіти знаннями зі сценографії й навчитися розуміти суть і мову предмета, закони побудови образних структур, засоби реалізації задуму тощо. Художник, у свою чергу, так само має володіти знаннями з режисури й акторської майстерності. Хореографу варто знати побудову сцени, сценічної техніки, володіти композицією на площині, композицією в просторі й сценографічним рішенням видовища в макеті. Знання теорії предмета звільняють фантазію, допомагають в пошуку неординарних рішень.

Роботу хореографа з сценографом можна поділити на три етапи:

Перший етап обговорення, пов'язаний з аналізом художнього образу майбутнього видовища й зародженням творчого задуму.

Другий - робота в макеті. Матеріалізація задуму.

Третій етап - робота на сцені від монтування до втілення задуму.

1. Робота над майбутнім видовищем, починається з читки та аналізу лібрето. Далі - творчий діалог, процес складний і багатоплановий. У цей початковий період хореограф захоплює сценографа своєю ідеєю, художнім образом. Задум художника - закодована образна система, що виникла на основі акумуляції інформації, трансферту образу від хореографа, його завдань і відчуття ідеї образу. Образна система створена силою уяви на основі життєвих фактів і буде художнім вимислом. Цей художній вимисел залежить від сценографа, його світовідчуття, поглядів, художнього смаку, від здатності художника до асоціативного мислення. Якість художнього освоєння дійсності й визначає художню індивідуальність та унікальність художника.
2. Макету передують ескізи, але сьогоднішній час вносить суттєві корективи й практична робота художника-сценографа починається з комп'ютерної 3D моделі. Макет - це стан переходу від задуму сценографа до його сценічного втілення. У макеті є можливість вивірити, уточнити всі необхідні параметри й компоненти, можливість створити просторову пластику, динаміку світла, побачити плани сцени, мізансценні можливості майбутнього дійства. Макет - це завжди закінчена образна модель художника. У ньому сценограф перевіряє свої

відчуття. При реалізації задуму в макеті він може уточнити пропорції, форми, лінії, кольоро-фактурні відчуття, застосувати допоміжні ефекти, зайнятися розробкою деталей.

Хореограф, як і художник розуміє, що сценічне середовище це - дійова динамічна система предметів і речей, що впорядковує певним чином сценічний простір, емоційно й психологічно діє на глядача, збуджуючи його мислення та уяву. Під системою мається на увазі співвідношення якісних показників і функціональних значень предметів і речей на сцені. Точно знайдена матеріальна структура предметного світу сцени є об'єктивізація художнього образу, хоч і неповна, але вона вже виникає у свідомості художника. Неповна тому, що сценічне світло, костюми, грим і т.д., також є важливими художніми засобами сценографії.

Сценограф творить не лише для глядачів. Одне з головних завдань - створити середовище та зручні умови для виконавців-танцівників, що й веде до багатогранного образного сприйняття хореографічного спектаклю. Сценічне середовище повинно бути дійовим, не давити танцівників, не заважати їм. Пластика танцівника, колір його костюма та гриму передбачені структурою сценографії в цілому і їй підпорядковуються. Це важливий художній засіб дійства. Досягнути гармонії дійової пластики виконавців, кольоро-фактур і форм костюмів, кольорів і гриму, словом, цілісності й гармонійного художнього життя всіх складових видовища на сцені з образним пластичним вирішенням простору й світла - основне завдання хореографа й сценографа.

Сценографія це простір, час, світло, рух. Композиція - це побудова художнього твору, розміщення і взаємозв'язок його частин, пов'язаних між собою ідейним задумом, художньою логікою та завданням твору. Виходячи з цього, композицією сценографії можна вважати сценографічну структуру, визначену ідейно-художнім замислом хореографічного спектаклю, розміщення і взаємозв'язок компонентів якої збалансовані в рамках сценічного простору. Звідси головне завдання художника створити візуальну рівновагу всіх елементів сценографії. Реалізувати її допомагають знання композиційних побудов, інтуїція, досвід. Ідеальною буде така композиційна образна структура, в якій співпадає смислове й формальне в сценічному просторі. Авторами дійства завжди програмуються співвідношення виконавців і сценічного простору. Це те перше співвідношення, від якого залежать інші. Другим композиційним співвідношенням, буде співвідношення сценічного простору та ігрового сценічного простору, тобто простору освоєння танцівниками. Третє співвідношення головних і другорядних елементів сценографії. Певні закономірності побудови образних композиційних структур пов'язані також із асиметрією візуального сприйняття лівої й правої сторін. Режисер, як і художник, повинен добре знати, що на сцені об'єкти, які розташовані в лівій і центральній частині, сприймаються публікою емоційно-психологічно, як більш активні. І чим далі вправо від центральної вертикальної площини, що поділяє сцену на ліву й праву сторони, розміщені об'єкти, тим пасивніше вони будуть сприйняті

глядачем. Стають слабкими силові лінії, що зв'язують їх з геометричним центром сценографії. Крім того, в міру переміщення об'єкта вправо він буде здаватися важчим візуально. Об'єкти із значимою масою в нижній лівій частині сцени будуть здаватися легшими, ніж ті ж самі об'єкти в правій. При композиційній побудові сценографу необхідно враховувати, як і хореографу, візуально активні й пасивні зони сцени. Для сцени зона активних вихідних ліній визначається уявною площиною, що з'єднує ліву бокову сторону планшета сцени з верхньою стороною правої бокової стіни, що, в свою чергу, з'єднує портал із задньою стіною сцени. Лінією максимальної активності буде діагональ, що проходить в уявній площині від низу лівого порталу вгору і в глибину правої сторони сцени. Хореографи, враховуючи специфіку суб'єктивного сприйняття, будують діагональні мізансцени, вважаючи їх найефективнішими. Художня ідея, як головна організуюча сила твору, надає композиції закінченість і цілісність. Композиція завжди повинна бути динамічною. Динамічні зміни всередині композиції завжди підпорядковані логічному змісту сценографії. Так як сценографічна композиція є не що інше як єдність змісту й форми, тоді, якщо зміна форми продиктована логікою змісту, художня цілісність композиції не порушиться.

Рівновага в просторовій сценічній композиції може досягнути за допомогою великих, основних мас, частіше всього, які знаходяться по вертикалі, тому що вертикальна площина візуально є більш активною, ніж горизонтальна, особливо площина, що є паралельною до дзеркала сцени. Саме цей факт скеровує до освоєння сценічного простору по вертикалі. Горизонталі в сценічній композиції можна назвати мелодією. Горизонталі заспокоюють око. Вертикалі — основа ритмів, самі ритми, що збуджують емоційно-психологічне сприйняття. У сценографії ритми визначаються як закономірна по черговість співмірних і чуттєво відчутних образотворчо-конструктивних елементів. Ритмічні побудови сценографії залежать і від індивідуальностей художника й хореографа. Тут мають значення й загальні знання законів, і власні інтуїтивні відчуття. Через ритми художник задає певну міру дієвості своєму твору, наділяє його пульсуючою енергією впливу. Ритмічне освоєння сценічного простору складається із образотворчо-конструктивних і ритмічних побудов, із ритмів світлової партитури, із ритмічного переміщення виконавців на сцені. Природньо, що кожне видовище має тільки властиві йому ритми. Ритми сценографії є невід'ємною частиною ритмічної побудови дійства. У ритмах проявляється закономірність поєднання контрастів. Побудова композиції без контрастів є неможливою. Контраст один - із найважливіших виражальних засобів мистецтва. В композиційних побудовах поєднуються контраст силуету предмета або предметів з фоном, контраст світла й тіні, контраст форм, об'ємів, фактур, мас, і, насамкінець, смислові контрасти.

Сценічний простір, як і простір взагалі, впливає на відповідні емоційно-психологічні стани людини. Від його трансформації буде змінюватися візуальне сприйняття, а значить, і настрої глядача. Різні просторові об'єми й форми, окрім безпосереднього психологічного впливу на глядача, мають ще свої символічні значення. Замкнутий простір, яким би він великим не був,

завжди асоціюється із закритим приміщенням, ізоляцією, обмеженістю... Вільний простір означає свободу, повітря... Щоби досягнути гармонійності в сценографії, необхідно, власне, знайти стрункий, але неоднозначний зв'язок між всіма елементами сценографії, необхідно досягнути єдності естетичної виразності об'єктів, форм з їх смисловими навантаженнями.

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 довгою 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 організовують 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 найпоєднаніше 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 заворює 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 замкнутий 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 твору.

Театральний костюм.

Важливе місце в мистецтві театру посідає костюм, як один з основних елементів організації простору сцени, що безпосередньо впливає на цілісність сценографії та її інтеграцію з тілом актора". Найважливіші функції костюму в театрі — соціальна та знакова, саме вони відкривають образ кожного персонажа: визначенням віку, статі, характеру, професії, підкреслюють індивідуальність чи типізують особу.

Костюм це:

- по-перше, засіб ігрового перетворення виконавця;
- по-друге, побутовий одяг діючого обличчя, що характеризує його соціальне, матеріальне, суспільне становище, його смаки, звички;
- по-третє, деяке складене художником одяння, що містить в собі семантичну й образну значимість і має індивідуальний зміст - узагальнений пластичний образ персонажу:

Стилі костюму: класичний, романтичний, діловий, фольклорний і т.д.

Маска це:

- по-перше, як і костюм, засіб ігрового перетворення виконавця:
- по-друге (за допомогою гриму) спосіб додання природної побутової характерності;
- по-третє, окремий самостійний вираз обличчя, що втілює деякі надособистісні, «нелюдські» образи.

Багатство засобів працювало на розкриття функцій костюму: образність, семантику та естетику, у послідовному розвитку дії вистави. Важливого значення набуває в контексті вистави колір. Кольорова гама костюмів підкреслює тональність сюжету, працюючи в унісон з музикою, пластикою та ритмом вистави. Використання чистих кольорів, сміливі контрастні зіставлення площин покликані емоційно вразити, захопити глядача. При аналізі ескізів костюмів мимоволі виникають паралелі з потужною енергетикою українського народного мистецтва, його чіткою ритмічною колористикою, схильністю до драматичних, гострих контрастів, гармонійним поєднанням кольору та ліній. Різними є кольорові вирішення костюмів, їхній крій, матеріал, колористика, але властиве усім одне — самодостатність. Потрібно зазначити, що вплив митців авангарду на костюм 20 ст. - є безсумнівним. Вони створили театральний костюм, що цілковито відрізнявся від минулих століть, наділений особливим змістом і незалежністю у постановці, що однаково впливав 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, відданість професії та глибокий патріотизм зроблять неможливе — створять самобутній український стиль у мистецтві.

Проблеми костюму в системі українського театру залишаються мало дослідженими, на відміну від народного одягу чи історії моди. Костюм розглядають переважно в контексті проблем сценографії, історії театру чи драматургії, не виділяючи в окрему проблему дослідження

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. Джонс, 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).

