

Чигляєв Ярослав,
ORCID: <https://orcid.org/0009-0004-6525-7429>
аспірант кафедри театрознавства.
Київський національний університет
театру, кіно і телебачення
імені І. К. Карпенка-Карого,
Київ, Україна

Yaroslav Chyglyaiev,
Postgraduate student of the Theater
Studies Department. I. K. Karpenko-Karyi
Kyiv National Theatre, Cinema and
Television University, Kyiv, Ukraine

СВІТЛО ЯК СЦЕНІЧНА ДОМІНАНТА В ТЕАТРІ ІТАЛІЙСЬКОГО ФУТУРИЗМУ 1910-1920-Х РОКІВ

Анотація. *Мета статті* – аналіз процесу формування концепції «театру світла» в межах футуристичної естетики, ключових етапів її розвитку та дослідження можливостей її адаптації й застосування відповідних технологій у сучасній українській театральній практиці. **Методологія** дослідження базується на застосуванні аналітичного, культурно-історичного та описового методів для презентації предмета дослідження та належного обґрунтування висновків. **Наукова новизна** дослідження полягає у презентації «театру світла» італійського футуризму як візіонерського проєкту, в якому було передбачено один із напрямів розвитку сучасного сценічного мистецтва. **Висновки.** «Театр світла» італійського футуризму постав як радикальний виклик традиційним міметичним формам сценічного мистецтва. Футуристи натомість прагнули створювати «нову реальність» – електрифіковану, а отже динамічну і здатну безпосередньо впливати на емоції глядача через абстрактні образи, ритм і світло. Вони розглядали світло як архітектонічну субстанцію сцени, що формує простір і настрій, стирає межі між актором, об'єктом і глядачем, за допомогою світлових ритмів і кольорових контрапунктів передає енергію сучасного міста та технологічний прорив. Їхні проєкти об'єднувала ідея трансформації театру у нову, енергетично насичену, синтетичну форму мистецтва, де світло стає основним носієм драматургії. Відлуння цих концептів сьогодні відчутне у сценографії, перформансі, взаємодії технологій і тіла, зокрема й в українських проєктах візуального та віртуального театру, мультимедійних інсталяціях та світлографіці, що доводять дедалі активнішу інтеграцію вітчизняної сцени у глобальний мистецький простір.

Ключові слова: світловий театр, футуризм, неміметичні форми, абстрактний образ, сценічна архітектура, світломузика, світлографіка, мультимедійна інсталяція, візуальний театр.

Постановка проблеми та актуальність дослідження. «Театр світла» («світловий театр») як форма сценічного мистецтва ХХ ст. репрезентував одну з найрадикальніших спроб переосмислення засад і способів увиразнення театральної реальності. Цей напрям, що сформувався на перетині експериментальної естетики та технічних інновацій, демонстрував відмову від традиційної драматургії на користь візуально-сенсорної структури, в якій світло постає як повноцінний виконавець і носій смислу. У контексті мистецьких рухів доби «історичного» авангарду, передусім італійського футуризму, «театр світла» виявився водночас утопією й лабораторією нових форм сприйняття сценічного дійства.

Маніфести італійських футуристів 1910 – початку 1920-х рр. проголошували злам «старих» канонів і заміну «психологічного» театру на динамічну, механічну, електрифіковану сцену. У цьому контексті світло ставало символом сучасності, швидкості, ритму й абстракції – якостей, що відображали технократичні уявлення про майбутнє театрального мистецтва. Відповідні експерименти членів футуристського угруповання зі сценічної реалізації зазначених ідей не завжди завершувалися повноцінними постановками, проте вони були настільки ідейно місткими та технологічно проривними, що змогли істотно вплинути на подальший розвиток європейської сценографії, кінотехніки та мультимедійного театру.

Однак найважливішою спонукуючою звернення до концепції «театру світла» італійських футуристів першої чверті минулого століття є нове звучання цих ідей в українському театральному сьогоденні. Останнім часом вітчизняний театр активно переосмислює засоби сценічного вираження, і світло у цьому контексті стає потужним інструментом емоційної та сенсорної комунікації – мовчазним, ритмічним, імпульсним способом висловлення зі складних тем. До того ж нова парадигма у використанні світла відповідає запиту на водночас мінімалістичне і метафоричне театральне мовлення. У багатьох сучасних виставах українські режисери наділяють світло структурною функцією з формування драматургії, простору та емоційного ладу сценічної дії (Юдова-Романова та ін., 2019, с. 54-55). Неабияке значення має доступність нових форм освітлення (LED-технології, інтерактивні системи, проєкційне мистецтво), що відкриває шлях для експериментів «світлового театру» не тільки на великих сценах, а й у перфор-

мансах, інсталяціях, виставах вуличного театру. І, нарешті, у сучасному українському мистецтві дедалі помітнішою стає тенденція до синестезії: світло, звук, тілесність і простір чимдалі частіше мисляться як єдиний художній жест. У цьому процесі «театр світла» стає частиною нового художнього мовлення, що адекватно відображає складність і фрагментарність нашого часу.

Актуальність «театру світла» підтверджує низка постановок останніх років, в яких світло з допоміжного інструмента перетворилося на повноцінного учасника сценічної дії. Зокрема у виставі «Ціна світла» за А. Горман (Театр Леся Курбаса, 2025) воно виступало головним засобом створення поетичної атмосфери, що передає теми стійкості та надії. У музично-сценічному проєкті «GAIA-24. Opera del Mondo» (2024) режисери Р. Григорів та І. Разумейко використали світлові імпульси та відеопроєкції як засіб занурення глядача в екологічно-апокаліптичний світ. У виставі «Конотопська відьма» за Г. Квіткою-Основ'яненком (НАДТ ім. І. Франка, 2023) режисера І. Уривського світлові акценти стали символічними маркерами моральної деградації персонажів. А у проєктах С. Жиркова «Альбатроси» Ф. Строппеля (2019) та «Батько» Ф. Зеллера (2021) на кону Київського театру драми і комедії на лівому березі світло допомагало відтворити психологічні стани героїв, просторову метафорику самотності, втра-ти та пошуку внутрішнього опертя.

Аналіз сучасних досліджень і публікацій. Західні мистецтвознавці почали звертатися до теми «театру світла» у 1970-х рр. у контексті студій з теми європейського авангарду загалом та італійського футуризму зокрема. Так, М. Кірбі 1971 р. видав збірку текстів і коментарів до футуристських маніфестів з аналізом їхньої ролі у створенні «театру світла і звуку», де прямо описав футуризм як предтечу мультимедійного і постдраматичного перформансу. К. Іннес у праці «Avant Garde Theatre: 1892 – 1992» (1993) дослідив загальну еволюцію авангарду в театрі, зіставивши футуристські проєкти з пізнішими експериментами у театральному світловому дизайні, і показав, як футуристичні ідеї світла й руху вплинули на Є. Гротовського, Р. Шехнера та інших режисерів постдраматичного театру. Г. Бергхауз у наразі найповнішому дослідженні футуристичного театру «Italian Futurist Theatre: 1909 – 1944» (1998) довів, що їхні ідеї світла, механізації й мультимедійності стали основою для те-

атральних експериментів другої половини XX ст., окремо приділивши увагу «синтетичній» драмі та використанню світла замість традиційних декорацій в її сценічних реалізаціях. А. Аронсон один із розділів праці «American Avant-Garde Theatre: A History» (2000) присвятив європейському впливу на американський мистецький авангард, зокрема футуристським експериментам зі світловими ефектами. Е. Фішер-Ліхте у книзі «The Transformative Power of Performance: A New Aesthetics» (2008) заторкнула питання тяглості футуристських ідей (зокрема ідей «матеріальності» світла і простору) в мистецтві перформансу другої половини минулого століття.

Дехто з сучасних українських театрознавців (зокрібно Г. Веселовська, Н. Владимірова, М. Гринишина, О. Клековкін) у межах досліджень художньої культури доби «історичного» авангарду або театральної реформи першої половини XX ст. періодично зверталися до ідейно-естетичної спадщини італійського футуризму. Проте ідеям «світлового» театру в українських дослідженнях не приділялося належної уваги, зазвичай науковці досить побіжно торкалися цієї теми.

Досить побіжне висвітлення ідей «світлового» театру в аналізі українських досліджень зумовило *мету* нашої *статті* – аналіз процесу формування концепції «театру світла» в межах футуристичної естетики, ключових етапів її розвитку та дослідження можливостей її адаптації й застосування відповідних технологій у сучасній українській театральній практиці.

Виклад основного матеріалу. 1910-ті рр. – час найбільшої активності італійських футуристів у сфері сценічного мистецтва: Ф. Т. Марінетті, У. Боччоні, Дж. Балла, Л. Руссола, Б. Сеттимеллі – кожен із них зробив свій внесок у концепцію театру, який не відтворює дійсність, а творить нову естетику. У цьому колі Енріко Прамполіні (1894-1956) особливо цікавився сценографією як автономною художньою формою, здатною впливати на глядача на рівні ритму, кольору, світла та об'єму. Ключовим текстом, де оформилося нове бачення театального простору, виявився його маніфест «Футуристична сценографія» (1915). Тут провідний член мистецького угруповання обстоював радикальну зміну парадигми сценічного мистецтва – перехід від традиційного, ілюзійністського оформлення кону до формування динамічного, абстрактного, «синтетичного» простору,

що «вібрує в унісон із темпами сучасного світу» (Prampolini, 1971, p 225).

Стверджуючи, що традиційна сценографія надто залежна від літературного тексту й драматургії, Е. Прамполіні виступав за повну «емансипацію сценічного простору», який заговорить мовою не наративу, а форми, кольору і руху. «Сценографія мусить бути заснована на чистій архітектурі рухомих об'ємів і кольорових площин, незалежно від сюжету», – заявляв художник. У дусі футуристичного культу швидкості, енергії та машин сценічне оформлення вже не було статичним, натомість набуваючи динаміки, Е. Прамполіні пропонував впроваджувати у вистави рухомі конструкції та кінетичні елементи і застосовувати змінне освітлення, що виступатиме окремим композиційним фактором (Prampolini, 1971, p. 225).

Загалом питання світла у маніфесті посідало чільне місце й поставало тут не як технічний інструмент, а як «повноцінний елемент композиції, засіб емоційного й динамічного впливу», як творець сценічного простору й «матеріал, з якого ліпиться сценічна реальність». Е. Прамполіні бачив у світлі «структурну основу нової сценографії», що приходить на зміну традиційній мальованій декорації. Він пропонував відмовитися від плаского «освітлення з раппи» і створювати натомість «архітектоніку простору за допомогою променів, плям, контрастів та кольорового світла» (Lista, 2013, p. 137). «Світло має стати живою силою, яка формує сценічний простір, як скульптор формує глину. Ми більше не малюємо фарбами – ми моделюємо світлом», – твердив митець (Prampolini, 1971, p. 225).

За Е. Прамполіні, світло як художній чинник футуристичної сценографії відзначалося поліфункціональністю: 1) – виконувало пластичні завдання зі створення об'єму, глибини і рельєфу сцени; 2) – долучалося до драматургії дійства, керуючи його емоційною атмосферою (почуттями тривоги, екстазу, хаосу, спокою тощо); 3) – за допомогою механічних перемикачів створювало імпульси та зміни ритму, що активізували сценічну дію; 4) – виступало як інший ритмічний компонент, співзвучний із музикою, рухом і мовленням.

Е. Прамполіні вимагав «емансипації кольорового світла» від його натуралістичного застосування. На його переконання, колір на сцені мав бути не «реалістичним», а «виразним, суб'єктивним, ірраціональним», тобто не «прикрашати» простір, а становити його «емоційну структуру».

Наприклад, замість «нічного освітлення» – «синій імпульс тривоги», замість «сонячного дня» – «жовто-червоний викид енергії» (Prampolini, 1971, p. 226).

Митець розглядав сценографію як своєрідну «хореографію світла і форми». Світло в маніфесті описувалося як «повноцінний актор» сценічного дійства. Також тут звучала думка про створення «оркестру світла», де режисер і сценограф не лише контролюють дії акторів, а й «диригують світловими потоками», ніби музикант тембрами (Там само).

Технології світла (електрика і проєкції), які пропонував використовувати Е. Прамполіні, як на той час, були інноваційними. Йдеться про електричне світло змінної інтенсивності, прожектори з кольоровими фільтрами, кінематографічні проєкції та тіні, рухомі джерела світла, що пересуваються разом із декорацією або акторами. Усе це мало сприяти виникненню «сценічної кінематики», де світло не просто висвітлює, а рухається, трансформується і взаємодіє з глядачем (Berghaus, 1998, p. 79).

Таким чином, у просторовій концепції Е. Прамполіні світло розглядалося насамперед як джерело енергії, що допомагає створювати «чуттєвий, синестетичний ефект», коли глядач не дивиться на сценічну картинку, а «відчуває» простір дійства. За художником, мета театру – не зображати реальність, а «викликати електричний резонанс» між сценою й глядачем. Іншими словами, футуристична сценографія – не тільки декорація, вона – «середовище», яке занурює глядача в нову естетичну реальність. Простір мусить «співдіяти з тілом та емоціями глядача», створюючи «тотальне мистецтво» («arte totale»): «Сцена більше не освітлюватиметься ззаду, замість цього безколірна електромеханічна архітектура оживлятиметься яскравими еманаціями зі світлового джерела <...> Це призведе до виникнення невимуснених, тріумфуючих, світлових реальностей <...> Нумо замість освітленої сцени створимо сцену, що освітлює: чия світлова експресія випромінюватиме кольори, яких вимагає театральна дія, з усією емоційною силою <...> В епоху футуризму, коли усе може здійснитися, ми маємо побачити яскраву динамічну архітектуру сцени, що походить від світлового саява, яке, трагічно піднімаючись або чуттєво демонструючи себе, неодмінно викличе нові відчуття та емоційні цінності у глядача. Вибрації, кольорові форми (що виробляють електричні розряди і кольорові гази), будуть дина-

мічно звиватися та переплітатися, а ці аутентичні актори-гази невідомого театру мають замінити живих акторів» (Prampolini, 1971, p. 227).

Концепція «світлового театру» Е. Прамполіні не набула закінченого вигляду. Проте передбачене ним використання «чистого» світла і кольору як самостійних виконавців на сцені, що являла собою кінетико-світлову абстракцію, здатну змінюватися у реальному часі, заклало фундамент майбутніх експериментів у світловій сценографії. Самостійно та у співпраці з іншими футуристами (зокрема Дж. Балла і Ф. Деперо), які теж цікавилися проблематикою «світлового» і «кінетичного» театру, митець розробив кілька відповідних театральних проєктів. Це були сценарії «механічних спектаклів», де світло і кольорові проєкції ставали головними рушіями сценічної дії, а живих виконавців замінювала абстрактна взаємодія об'ємів, світлових форм і звуку.

Так, упродовж 1916 р. митець працював над сценографією та концепцією простору «футуристичної синтетичної драми» (короткої експериментальної вистави) під назвою «Торговець серцями» («Il Venditore di Cuori»), текст якої написав Б. Касавола, а музику – Ф. Б. Прателла. Вистава була алегорією сучасної людини, яка «проміняла свої почуття» на «штучні серця», та іронізувала над дегуманізацією у світі техніки й комерції. За сюжетом, на сцені з'являвся торговець серцями, який продавав людям штучні серця – замітники справжніх емоцій. Це була метафора машинізації почуттів і втрати автентичності.

Форма вистави передбачала мінімальний діалог і перевагу візуальної й звукової дії над вербальною. Актори перебували на сцені разом із маріонетками натуральної величини; щоправда, їхній вигляд був більш абстрактним, а мобільність – значно меншою, ніж у традиційних ляльок; «Примітивна леді» та «Механічна леді» взагалі не рухалися, бо були підвішені до стелі (Goldberg, 1979, p. 17-18).

Сценографія Е. Прамполіні складалася з абстрактних, геометричних конструкцій, що мали рухатися за допомогою механізмів. Тож певний вигляд сцени, так би мовити, не фіксувався – навпаки, вона перебудовувалася на очах у публіки за допомогою світла й механічних елементів. Появу кожного нового «серця» супроводжувала гра кольорових спалахів. Світлові проєкції візуалізували емоційний стан персонажів – нагнітання три-

воги або саркастичний сміх. Музичний супровід дії становили атональні, дисонансні фрагменти Ф. Б. Прателли, за стилістикою близькі до механічної шумової музики Л. Руссоло (Berghaus, 1998, p. 83).

«Торговець серцями» – одна з перших спроб футуристів створити спектакль, де слово поступається місцем світлу, кольору, руху і звуку. Через брак технічних можливостей і перерву в діяльності футуристів після Першої світової війни первісний задум не був втілений повністю. Проте ескізи сценографії Е. Прамполіні та фрагменти тексту Б. Касаволи збереглися і надихали театральних експериментаторів 1920-х рр.

До того ж «Торговець серцями» виявився не поодиноким роботою, але частиною ширшої програми Е. Прамполіні, що мала на меті зруйнувати традиційний театр і побудувати новий – театр енергії, ритму і світла. Іншим проектом митця у дусі світлового/кінетичного театру став «Механічний балет» («Balletto Meccanico») (1917) – абстрактна танцювальна композиція, де замість танцюристів виступали механічні об'єкти – геометричні конструкції (циліндри, кулі, піраміди). Їхній ритм і характер рухів задавали кольорові прожектори та шумові композиції у стилістиці Л. Руссоло. Це була спроба створити «театральний аналог абстрактного живопису», оживленого у просторі й часі завдяки світлу і руху (Lista, 2013, p. 188).

Наступного року Е. Прамполіні презентував проект динамічного сценічного середовища «Сценічна конструкція» («Costruzione Scenica»), що перетворював сцену з «кону для акторів» на «самостійну активну сутність». Йшлося про рухомий майданчик із вбудованими механізмами і проєкційними екранами, де світло й об'єкти постійно змінювали конфігурацію, щоб сцена скидалася на «живий організм».

Також на 1918 р. Е. Прамполіні запланував постановку «Абстрактних спектаклів» («Spettacoli Astratti») – серії коротких сцен «за участі» світла, звуку і конструкцій. Це мав бути експеримент із «перехресним монтажем світла і шуму», аби отримати ефект «сенсорного занурення без традиційної розповідності» (Berghaus, 1998, p. 96-97).

Паралельно з маніфестом Е. Прамполіні була опублікована інша заява футуристів із характерною для «глобалістських» амбіцій членів угруповання назвою «Футуристичне відновлення Всесвіту» («Ricostruzione futurista dell'universo»). Її

співавтором (поряд з Ф. Деперо) виступив Джакомо Балла (1871-1958) – художник, який також відіграв важливу роль у формуванні естетики «світлового театру».

Основна ідея маніфесту полягала у звільненні театру від реалістичних елементів. Натомість його автори знову закликали до формування абстрактного сценічного простору за допомогою світла, кольору і руху, до «механізації дії» та відмови від «психології» в акторському виконанні й до «пластичної динаміки» – уподібнення сценічного простору візуальному вибуху кольорового світла і форм: «Ми відмовляємося від старого театру, з його отруйною літературністю та психологією. Ми творимо сцену, яка мислить світлом, дихає рухом, пульсує кольором. Це буде нова форма поезії – поезія світла й механіки <...>. Ми створюватимемо живі об'єкти, що рухаються, світяться, звучать, блимають – реальні дива, які глядач не зможе назвати ні скульптурою, ні театром <...>. Ми віримо в пластичну динаміку, де замість декорацій будуть рухомі кольорові площини, світлові проєкції, об'єкти з ритмом. Театр майбутнього – це організм з електричних променів, дзижчання моторів, фосфоресценцій і прозорих тіл <...>. Людина більше не є центром дії. Усе довкола – світло, звук, простір – стає актором. Це – театр без драми, без автора, без психології. Це – театр електричної душі» (Balla, Depero, 1973, p. 197-200).

Проте, на відміну від Е. Прамполіні, Дж. Балла поталанило наступного року реалізувати базові положення їхнього з Ф. Деперо програмного документа у симфонічній фантазії І. Стравінського «Феєрверк», презентованій трупою С. Дятілева на сцені римського театру «Констанці». У п'ятихвилинному «балеті без танцюристів» виконавцями виступали декорації та світло. За ескізами художника було побудовано картонну конструкцію, яка розташовувалася посеред темного кону. Впродовж дії світлові промені або охоплювали її повністю, або вихоплювали її окремі частини. Дж. Балла розробив детальний світловий сценарій із хронометражем і вказівками щодо зміни кольору, розташування світлових променів, ступеня їхньої прозорості. Вони з точністю прямували за музичними акцентами і грою тембрів.

Художник сам диригував «світловим балетом». Використовуючи клавіатуру з перемикачами, він почергово затемнював й освітлював кін і глядацьку залу. За кілька хвилин публіка всти-

гала побачити сорок дев'ять декораційних перемін. Дж. Балла «заповнив сцену приголомшливим нагромадженням кристалічних форм, різнокольоровими світловими променями, символами безкінечності (спіралями і рухливими світловими хвилями), емблемами світла (обеліском, пірамідами, променями сонячного і блілого місячного сяйва), аеродинамічними символами (польотами стрижів і вогняних птахів). Усе це проєктувалося на чорний задник, підсвічений ззаду червоними променями» (Goldberg, 1979, p. 41).

Однак, всупереч очікуванням італійської художньої критики від «безпрецедентної сценічної проєкції», незвичайний задум Дж. Балла зазнав провалу. Щоправда, претензії рецензентів і публіки, однаково розчарованих побаченням, стосувалися насамперед технічного боку видовища, тобто тих мізерних тогочасних засобів, за допомогою яких було відтворено футуристичну музично-світлову композицію. Зосібно рецензент газети «La Tribuna» скаржився: «Пластико-світлова картина вчора ввечері зовсім не досягла успіху через недостатню підготовленість оператора, на якого покладалося важке завдання регулювання швидкої зміни послідовності світлових ігор. Сумна затримка з приведенням у дію цих ігор призвела до того, що після відкриття завіси глядачі опинилися перед набором гігантських багатогранних форм, ваговитих та невиразних. Це були трупи світних організмів, створених фантазією Джакомо Балла» (Gigli, 2005, p. 44).

Той факт, що ідейно-художні засади «світлого театру» доволі швидко стали стрижневими мало не для кожної програми, спрямованої на переосмислення ролі, значення та естетики художньої творчості в епоху технологічного прогресу, доводить маніфест «Електрично-коливально-світлого театру» («Teatro Elettrico Vibrante Luminoso»), 1920 р. оприлюднений Мауро Монтальті – італійським художником і теоретиком авангарду, близьким до футуристів. Він також прагнув створити нову форму театру, де основними засобами вираження були б світло, колір і рух, замість традиційних елементів, таких як актори, декорації та діалоги, і вважав, що такий театр зможе передавати емоції та ідеї безпосередньо через візуальні та сенсорні стимули, роблячи мистецтво загальнозрозумілим і доступнішим для ширшої аудиторії, включаючи людей з обмеженими мож-

ливостями, наприклад, глухих (Montalti, 1971, p. 222).

Сцена в театрі М. Монтальті уявлялася як темна камера, де задник складався з безлічі електричних ламп різних кольорів і тональностей. Ці лампи, керовані спеціальним електричним механізмом, створювали динамічні світлові форми – спіралі, параболи, еліпси – що змінювалися в ритмі та кольорі, передаючи настрій і сюжет без слів.

Для прикладу вистави майбутнього «електричного театру» М. Монтальті адаптував бальний епізод з третього акту драми Л. Андрєєва «Життя Людини»: «Піднімається червона завіса. Чутлива темрява вкрита туманністю з парних цяток різних кольорів, що крутяться у різні боки, стикаючись і перехреснюючись між собою [...]. Майже загублений у п'їтмі, Він стоїть нерухомо, представлений низкою жовтуватих вогнів у формі літери S, всередині якої дрижить синювато-червоний пучок [...]. Позаду у кутку трійка нудних одноманітних музикантів, виражених трьома різного розміру вертикалями, схожими з індійськими колонами, дуже похмурого фіолетового кольору. Бал вмикається. Його утворюють швидкі спіралі різних кольорів, які обертаються у всіх можливих напрямках <...>. Обабіч двох балок танцюристи сходяться й розходяться однаковими рівномірними рухами, удаючи пишні реверанси <...>. Тріо музикантів грає як у першій сцені <...>. Туманності червоних, жовтих, зелених, фіолетових, коричневих кольорів, розбившись на невеликі танцюючі групи, поступово зникають праворуч. Лише один жовтуватий вогник (крім Нього і музикантів) залишається на сцені, робить пірует і теж зникає праворуч <...>. Майже повна темрява, видно тільки Його, нерухомого, у правому кутку та тріо граючих музикантів – у лівому <...>. Він швидко перетинає сцену і зупиняється ліворуч. Синювато-червоний пучок у центрі зменшується на дві третини від початкової величини і майже не мерехтить» (Montalti, 1971, p. 222-224).

На думку С. Діксона, у перформансі, запропонованому італійським митцем, був представлений @цикл матеріалізації, дематеріалізації та рематеріалізації людського тіла <...> за допомогою динамічної трансформації схожих із зірками кольорових вогнів, які в навколишній темряві оживляли і визначали мерехтливі форми людського життя, пробуджуючи духовне й позаземне відіння технологічно мутуючого тіла» (Dixon, 2007, p. 21).

Висновки. «Театр світла» італійського футуризму постав як радикальний виклик традиційним міметичним формам сценічного мистецтва. Футуристи натомість прагнули створювати «нову реальність» – електрифіковану, а отже динамічну і здатну безпосередньо впливати на емоції глядача через абстрактні образи, ритм і світло. Е. Прамполіні розглядав світло як архітектонічну субстанцію сцени, що формує простір і настрій, стираючи межі між актором, об'єктом і глядачем. Його «сценічна архітектура» передбачала активну взаємодію світла, звуку та руху, що майже передбачає концепцію імерсивного театру. Дж. Балла, натхнений ідеями динамізму і кольорової експресії, прагнув передати енергію сучасного міста та технологічний прорив за допомогою світлових ритмів і кольорових контрапунктів, де світло функціонувало не як ілюмінація, а як повноцінний драматургічний елемент. М.Монтальті у своїй концепції «електрично-коливально-світлового театру» фактично передбачив принципи світлової музики та мультимедійних інсталяцій. У його моделі театр повністю відмовлявся від актора – від його міміки, жести й мови на користь світлової абстракції. Це був театр для органів сприйняття, а не для розуму. Усі ці проекти об'єднувала ідея трансформації театру у нову, енергетичну, синтетичну форму мистецтва, де світло стає основним носієм драматургії.

«Театр світла» італійського футуризму не тільки залишив слід в історії авангарду, а й виявився візюнерським проектом, що передбачив напрями розвитку сучасного сценічного мистецтва. Його відлуння ми відчуваємо сьогодні у сценографії, перформансі, взаємодії технологій і тіла, зокрема й в українських проєктах візуального та віртуального театру, мультимедійних інсталяціях та світлографіці, що доводять дедалі активнішу інтеграцію вітчизняної сцени у глобальний мистецький простір.

Джерела та література

- Юдова-Романова, К., Стрельчук, В., Чубукова, Ю. (2019). Режисерські інновації у використанні технічних засобів і технологій у сценічному мистецтві. *Вісник КНУКіМ. Серія Сценічне мистецтво*, 2(1). С. 52-72. <https://doi.org/10.31866/2616-759x.2.1.2019.170749>
- Balla, G., Depero, F. (1973). Futurist reconstruction of the universe. *Documents of 20th Century Art: Futurist Manifestos*. A. Umbro (Ed.). NY: Viking Press. P. 197-200.
- Berghaus, G. (1998). *Italian Futurist Theatre: 1909–1944*. Oxford: Clarendon Press. 610 p.
- Lista, G. (2013). *Enrico Prampolini futurista europeo*. Roma: Carocci editore. 352 p.
- Dixon, S. (2007). *Digital Performance. A History of New Media in Theater, Dance, Performance Art, and Installation*. Cambridge MA: MIT Press. 832 p.
- Gigli, E. (2005). *Giochi di luce e forme strane di Giacomo Balla*. Roma: De Luca Editori d'Arte. 80 p.
- Goldberg, R. (1979). *Performance: live art, 1909 to the present*. NY: H. N. Abrams Inc. 128 p.
- Montalti, M. (1971). For a New Theatre «Electric-Vibrating-Luminous». *Futurist Performance*. M. Kirby (Ed). New York: PAJ Publications. P. 222-224.
- Prampolini, E. (1971). *Futurist Scenography. Futurist Performance*. M. Kirby (Ed). New York: PAJ Publications. P. 225-227.
- Yudova-Romanova, K., Strelchuk, V., Chubukova, Yu. (2019). Rezhyserski innovatsii u vykorystanni tekhnichnykh zasobiv i tekhnolohii u stsenichnomu mystetstvi [Directorial Innovations in the Use of Technical Means and Technologies in Scenic Arts]. *Visnyk KNUKiM. Seriya Stsenichne mystetstvo*, 2(1). S. 52-72. <https://doi.org/10.31866/2616-759x.2.1.2019.170749>

References

- Yudova-Romanova, K., Strelchuk, V., Chubukova, Yu. (2019). Rezhyserski innovatsii u vykorystanni tekhnichnykh zasobiv i tekhnolohii u stsenichnomu mystetstvi [Directorial Innovations in the Use of Technical Means and Technologies in Scenic Arts]. *Visnyk KNUKiM. Seriya Stsenichne mystetstvo*, 2(1). S. 52-72. <https://doi.org/10.31866/2616-759x.2.1.2019.170749>
- Balla, G., Depero, F. (1973). Futurist reconstruction of the universe. *Documents of 20th Century Art: Futurist Manifestos*. A. Umbro (Ed.). NY: Viking Press. P.197-200.
- Berghaus, G. (1998). *Italian Futurist Theatre: 1909–1944*. Oxford: Clarendon Press. 610 p.
- Lista, G. (2013). *Enrico Prampolini futurista europeo*. Roma: Carocci editore. 352 p.
- Dixon, S. (2007). *Digital Performance. A History of New Media in Theater, Dance, Performance Art, and Installation*. Cambridge MA: MIT Press. 832 p.
- Gigli, E. (2005). *Giochi di luce e forme strane di Giacomo Balla*. Roma: De Luca Editori d'Arte. 80 p.
- Goldberg, R. (1979). *Performance: live art, 1909 to the present*. NY: H. N. Abrams Inc. 128 p.
- Montalti, M. (1971). For a New Theatre «Electric-Vibrating-Luminous». *Futurist Performance*. M. Kirby (Ed). New York: PAJ Publications. P. 222-224.
- Prampolini, E. (1971). *Futurist Scenography. Futurist Performance*. M. Kirby (Ed). New York: PAJ Publications. P. 225-227.

Yaroslav Chygliaiev

Light as a scenic dominant in the theatre of italian futurism (1910s–1920s)

Abstract. The *aim* of this article is to analyze the formation of the concept of the «theatre of light» within the framework of Futurist aesthetics, to examine the key stages of its development, and to explore the potential for adapting and applying related technologies in contemporary Ukrainian theatrical discourse. The *methodology* is grounded in the use of analytical, cultural-historical, and descriptive approaches to present the subject of study and substantiate the conclusions. The *scientific novelty* of this research lies in presenting the «theatre of light» of Italian Futurism as a visionary project that anticipated one of the developmental trajectories of modern stage art. **Conclusions.** The «theatre of light» of Italian Futurism emerged as a radical challenge to traditional mimetic forms of theatrical art. Instead, Futurists sought to create a «new reality» – dynamic, electrified, and capable of directly affecting the viewer's emotions through abstract imagery, rhythm, and light. Enrico Prampolini viewed light as an architectonic substance of the stage, shaping space and atmosphere while dissolving the boundaries between actor, object, and audience. His concept of «scenic architecture» involved the active interplay of light, sound, and movement – anticipating the principles of immersive theatre. Giacomo Balla, inspired by the ideas of dynamism and coloristic expression, aimed to convey the energy of the modern city and technological breakthrough through light rhythms and color counterpoints, where light functioned not merely as illumination, but as a full-fledged dramaturgical element. In his concept of the «electric-oscillating-light theatre», Mino Montalti effectively anticipated the principles of light music and multimedia installations. His theatrical model abandoned the actor entirely – dispensing with facial expressions, gestures, and speech in favor of light abstraction. All these projects shared a common vision of transforming theatre into a new, energetic, synthetic art form, in which light becomes the primary vehicle of dramaturgy. The echoes of these concepts are evident today in scenography, performance art, and the interaction of technology and the body – including in Ukrainian projects of visual and virtual theatre, multimedia installations, and light-based graphics – demonstrating the increasing integration of the national stage into the global artistic discourse.

Keywords: light theatre, theatre of light, Futurism, non-mimetic forms, abstract imagery, scenic architecture, light music, light graphics, multimedia installation, visual theatre.

Подано до редакції 27.08.2025

Підписано до друку 25.11.2025