

- осень-зима и разработка базы данных и компьютерной программы. – Дизайн и технологии – № 44. – 2014. – С. 6 – 16.
2. Макарова Т. Л., Макаров С. Л. Анализ символа "Человек" в дизайне современного костюма и разработка базы данных и компьютерной программы – Известия высших учебных заведений. Технология текстильной промышленности. – № 4 (358). – 2015. – С. 117 – 120.
 3. Кох Р. Книга символов. Эмблемата // Ассоциация Духовного Единения "Золотой Век", 1995.
 4. Зашифрованная рыба. Символы христианства – <http://www.liveinternet.ru/users/ugolieok/post255304550/> [Электронный ресурс]
 5. Православный сай" – <http://semyaivera.ru/2012/11/10/kak-hristos-nakormil-5-hlebami-5-000-chelovek/> [Электронный ресурс]
 6. Энциклопедия символики и геральдики – <http://www.symbolarium.ru/index.php/%D0%A0%D1%8B%D0%B1%D0%B0> [Электронный ресурс]
 7. Глубинная психология – <http://www.psyoffice.ru/2-2-1795.htm> [Электронный ресурс]
 8. Tome весна – лето 2016/ready-to-wear/неделя моды: Нью-Йорк – "Vogue.ru" – ежемесячный журнал, представляющий лучшие материалы из мира моды – http://www.vogue.ru/collection/spring_summer2016/ready-to-wear/nyu-york/tome/#gallery1/583807 [Электронный ресурс]
 9. Мода и искусство в коллекциях мировых дизайнеров сезона весна – лето 2014 – "Vev.ru" – <http://vev.ru/blogs/moda-i-iskusstvo-v-kollekciyah-mirovyh-dizaynerov-sezona-vesna-leto-2014.html> [Электронный ресурс]
 10. Stella Jean осень – зима 2014/2015/ready-to-wear/неделя моды: Милан – «Vogue.ru» – ежемесячный журнал, представляющий лучшие материалы из мира моды – <http://www.vogue.ru/collection/fallwinter2014/ready-to-wear/milan/stella-jean/collection/#gallery1/107202> [Электронный ресурс]
 11. Jill Stuart весна – лето 2016/ready-to-wear/неделя моды: Нью-Йорк – "Vogue.ru" – ежемесячный журнал, представляющий лучшие материалы из мира моды – http://www.vogue.ru/collection/spring_summer2016/ready-to-wear/nyu-york/Jill_Stuart/#gallery1/585352 [Электронный ресурс]
 12. Hellessy весна – лето 2016/ready-to-wear/неделя моды: Нью-Йорк – "Vogue.ru" – ежемесячный журнал, представляющий лучшие материалы из мира моды – http://www.vogue.ru/collection/spring_summer2016/ready-to-wear/nyu-york/hellessy/#gallery1/583347 [Электронный ресурс]
 13. Balmain весна–лето 2016/resort/неделя моды: Париж – "Vogue.ru" –ежемесячный журнал, представляющий лучшие материалы из мира моды – http://www.vogue.ru/collection/spring_summer2016/resort/paris/Balmain/#gallery1/578563 [Электронный ресурс]
 14. Коллекции от ведущих дизайнеров – Live internet – <http://www.liveinternet.ru/users/alexsa67/post240118124> [Электронный ресурс]
 15. Тренд сезона: блески, пайетки и кристаллы – "Интермода.ру" – ежемесячный сетевой журнал о моде – <http://www.intermoda.ru/> [Электронный ресурс]
 16. Balmain весна – лето 2016/resort/неделя моды: Париж – "Vogue.ru" –ежемесячный журнал, представляющий лучшие материалы из мира моды – http://www.vogue.ru/collection/spring_summer2016/resort/paris/Balmain/#gallery1/578563 [Электронный ресурс]
 17. Сказочные платья в осенне-зимних коллекциях 2014-2015 – "Moda.Gid.ru" – <http://modagid.ru/articles/4308> [Электронный ресурс]

УДК 687.016.6:792

КОСТЮМНАЯ ПАРТИТУРА БАЛЕТНОГО СПЕКТАКЛЯ. ДИЗАЙН КОСТЮМА В БАЛЕТНЫХ ПОСТАНОВКАХ В. ЕЛИЗАРЬЕВА

Котович Т.В., проф., Подкопаев И.Н., маг.

*Витебский государственный университет им. П.М. Машерова,
г. Витебск, Республика Беларусь*

Реферат. В статье рассматриваются костюмные партитуры Е. Н. Лысика в

балетных постановок В. Елизарьева. Цель – выявление особенностей визуальных образов в спектаклях В.Н. Елизарьева через костюмы основных персонажей. Главной задачей становится возможность определить пункты согласования костюмного ряда Е.Н. Лысика с хореографией в музыкальных спектаклях известного хореографа.

Ключевые слова: сценография, костюм, цвет, образ.

Одну из ведущих ролей в визуальном восприятии балетного спектакля играет сценический костюм. В постановках В. Елизарьева «Кармен-сюита» 1974 г., «Тиль Уленшпигель» 1978 г., «Сотворение мира» 1976 г. костюму отводится не только значение элемента образного решения, но и цвето-тоновой сценографической доминанты. (господствующей в сценическом окружении предмет или масса предметов)

Сценическое решение постановки «Кармен-сюита», в котором на первый план художник Е. Н. Лысик выводит костюм как основную цветовую и образно-пластическую доминанту, тем самым основывая сценографическое решение на двух ритмических рядах: на основе проемов в прорезях задника, создавая другой ритмический ряд, основанный на костюмах кордебалета. Хореография В. Н. Елизарьева позволяет художнику Е. Н. Лысику выявить актера как элемент сценографического предметно-пространственного решения.

В рамках одного спектакля можно обнаружить закономерности интерпретации эстетико-философской модели испанского общества, выраженного с помощью костюма. Костюмная партитура постановки представляет собой многообразие открытого цвета (открытый цвет – это чистая краска: неразбеленные синий, красный, желтый, зеленый) и пластическую лепку формы (художник создает Х-образный силуэт песочных часов). В этой постановке Е. Н. Лысик прибегает к новой трактовке сценического костюма, отказываясь не только от классической пачки, но и от прямого цитирования традиционного женского костюма Испании, который состоял из вакэро (закрытый лиф женского платья) и баскиньи (юбка, покрывающая каркас женского платья). Преобразуя костюм кордебалета в ярко окрашенный тресс (элемент сценической одежды из эластичной ткани), с вязаной бахромой на талии или плечах – тем самым передавая образ и дух испанского народного костюма.

В общей костюмной структуре спектакля выделено три основных костюма: Кармен, Хозе и Тореро – они лишены цвета, художник отводит им бежево-белое цветовое решение, создавая визуально треугольник отношений. Костюмы Кармен и Хозе схожи по мотиву и построению, цветовому решению. Костюм Тореро – белый, т.к. у В. Н. Елизарьева этот образ решен как символ чистоты и искренности в любви к Кармен. Костюм Тореро художник выделяет не только в цвета-тоновом решении, но и работает над самой пластикой костюма – создавая четко выраженную силуэтную линию без использования бахромы и стилизуя колет тореадора. Костюм Кармен построен по принципу корсе (облегающий фигуру лиф без рукавов, который носили как верхнюю одежду), тем самым обнажая особую красоту этой девушки и подчеркивая идею В. Н. Елизарьева «Кармен не кукла, не красивая игрушка, не уличная девка, с которой многие не прочь бы позабавиться. Для нее любовь — суть жизни. Никто не смог оценить, понять ее внутренний мир, скрытый за ослепительной красотой...» [3].

Многоцветие в костюмах кордебалета соотнесено с народной испанской одеждой. Е. Н. Лысик работает не над детализацией костюмов, а над общим образно-визуальным решением, что позволяет нам сказать о появлении сценографического дизайнера (один из видов действенной сценографии). Решает задачу сочинения визуального сценического действия и его воплощения. «Действенная сценография», сложившаяся в XX веке, выполняет также и три другие функции оформления спектакля — декорационную, игровую, персонажную [4]) на белорусской сцене. Как пример сценографического дизайнера можно рассмотреть взаимосвязь подвижных конструкций (находящиеся вверху сцены, заменяющие падуги и спускающиеся на планшет сцены при необходимости) и актеров, которые работая как элемент декорации, создают общее визуальное восприятие балетной постановки.

Этот прием используется также в постановке «Тиль Уленшпигель» где художник создает колористический треугольник, основанный на троичной классификации архаической культуры. Обосновывая эту троичную классификацию как «первичную триаду», В.У.Тернер расшифровывает символику каждого цвета [2]. Е. Н. Лысик отдает каждому герою свой цвет: черный — король Филипп, белый — Тиль, красный — Инквизитор, тем самым обращаясь к подсознанию зрителя. В постановке «Тиль Уленшпигель» художник впервые прибегает к использованию тресса как полноценному сценическому костюму, обнажая образы и показывая их сущность.

Инквизитора художник облачает в красное одеяние и тем самым создает образ беспощадности и бескомпромиссности, что также прочитывается и в хореографической пластике. Образ Инквизитора является специально введённым в новой постановке В. Елизарьева «Тиль Уленшпигель». Этот образ связан с красным сердцем на полотне задника, тем самым Е. Лысик замыкает образно-пространственную композицию сцены.

Король Филипп — это «паук Фландрии». по образному решению постановщика В. Елизарьева. Его костюм чёрный, как смоль. Образу короля «паука» подчинена вся сценография: она построена по мотиву паутины при помощи перетянутых через всю сцену тросов и рисованного сюрреалистичного задника. Черный цвет в данном случае содержит негатив, растворяет силуэт человека в пространстве сцены и создает некую тайну. Значение чёрного цвета в материальном и духовном плане: распад материи, разложение, смерть, горе и печаль, т.е. все то, к чему и приводит правление Филиппа.

Контрастом этим образам является образ Тиля, его костюм состоит из двух частей: белого трико и жилета, который по задумке художника был выполнен с легкой небрежностью и впереди перетянут бечёвкой. Образ Тиля в данном спектакле — это образ самой Фландрии. Бечёвка выступает как символ незащитности и скованности одновременно, как символ плена, в котором находился весь народ.

Так же, как и в постановке «Кармен-сюита», Е. Н. Лысик применяет цветовой контрапункт, создавая многоцветие в костюмах народа. Выделяя костюмы Тиля, Филиппа, Инквизитора не только цветом, но и строением костюма. Костюмы кордебалета — это трессе с открытыми (белыми) ногами. Многоцветие в данной костюмной партитуре контрастировало с белым цветом (колготы), что и создавало дополнительный графический акцент и выделяло V-образный силуэт кордебалета в хореографической партитуре.

Подчеркнуто графичны в постановке костюмы гёзов, которые не только отделены цветом, фактурой, композицией (столпообразность геометрической формы), но также преобладают по общей цветовой массе. Костюмы гёза — это белые трико и серые жилеты (серый как символ бедности, скуки и тоски, считается цветом рубища бедняков, цветом несчастья и профанности человека).

В постановке «Сотворение мира» многоцветие совмещается с монохромностью, Е. Лысик так же создает эмоционально-драматическую кульминацию не только в сценографии, но и в костюмном решении образов.

В начале первого акта художник создает ощущение спокойствия и безмятежности, соединяя в пространстве сцены многоцветие в росписи задника-панарамы с монохромностью в костюме главных персонажей. Постепенно вводя цвет в костюмы кордебалета, сценограф усиливает драматургическую кульминацию в сцене «борьбы за Адама» между Богом и Дьяволом. Адам и Ева выделены бежевым цветом (символ обнаженности души и тела). Этим самым Е. Н. Лысик добивается визуально целостного восприятия любви и преданности главных героев друг к другу.

В общей костюмной партитуре второго акта «Сотворение мира» доминирующим является красный цвет, который, как и в постановке «Тиль Уленшпигель», имеет сакральное значение (тревожный и динамичный алый — это цвет огня, страдания, боли). Художник соотносит его со сценами Ада, отделяя человека от тех, кто повелевает в Аду, Е. Н. Лысик создает для них костюмы схожие со скафандрами, тем самым воплощая на сцене техногенный, античеловечный мир. В этих костюмах преобладает четко-геометрическая, сложно-сочиненная система форм, что и придает им футуристичность и повышает динамику всей композиции.

Заключение. Концептуальность и лаконичность цвето-формы в костюме в сценографии Е. Н. Лысика позволяет говорить о сценическом дизайне костюма, как о средстве создания современного сценического образа. Цвет в костюмной партитуре спектакля подчеркивает композиционное решение постановки, но и — главное — акцентирует смысл хореографии В. Н. Елизарьева: идею любви, — « ... многоцветие в костюмах Е. Н. Лысика, это любовь, ибо без любви мир становится просто черно-белым...» (Из личного архива автора — Подкопаева И.Н.).

Список использованных источников

1. Литвинов Г.В. Сценография ландшафтного действия / Г.В. Литвинов. Челябинск 2005.
2. [Электронный ресурс] //http://mironovacolor.org/theory/color_system/white_red_black/ — Дата доступа: 12.03.2016.
3. [Электронный ресурс] //Режим доступа: http://bolshoibelarus.by/afisha-2903 — Дата

доступа: 12.03.2016.

4. Березкин В. Александр Орлов. / В. Березкин [Электронный ресурс]
//http://ptj.spb.ru/archive/59/art-59/aleksandr-orlov/2903 – Дата доступа: 12.03.2016.

УДК 687.016:7.045, 791.43.04

АНАЛИЗ ОСОБЕННОСТЕЙ ДИЗАЙНА ТИТРОВ ФИЛЬМОВ (1890 – 1955 гг.)

Макарова Т.Л., проф., Салехов Р.П., маг.

*Московский государственный университет дизайна и технологии,
г. Москва, Российская Федерация*

Реферат. В статье рассмотрены особенности дизайна титров фильмов (1890 – 1955 гг.), в т.ч. образы и символы. Выделены особенности дизайна титров каждого периода.

Ключевые слова: дизайн титров, знаки в титрах, образ в титрах, символ в титрах, типографика в титрах, титры, титры XX века, титры фильмов.

В настоящее время кинопроизводство развивается быстрыми темпами, вместе с ним стремительно увеличивается качество и разнообразие кинотехники, спецэффектов, компьютерных программ монтажа и 3D. Это способствует развитию изучения истории, техники и создания кино, появлению новых научных работ. Данным видом творчества на грани искусства и техники занимается все больше людей, работающих как в студиях, так и единолично (фриланс). С помощью техники и воображения дизайнеров титры становятся все сложнее и продуманнее, используется множество различных символов и образов, которые отражают сюжет и содержание фильма. Титры служат "прелюдией" к фильму. Есть научные исследования Макаровой Т. Л. по образам и символам в дизайне (костюм, графический дизайн, выставочный дизайн), рекламе и её статьи с Макаровым С. Л. [1 – 6], но особенности дизайна титров фильмов еще не исследованы с точки зрения применения образов и символов.

Цель работы: анализ особенностей дизайна (в т.ч. образов и символов) титров фильмов за период с 1900 по 1955 гг. Методы исследования: художественно-конструкторский анализ, сравнительно-исторический анализ, принципы формально-композиционного анализа; системный подход; эмпирические методы: наблюдение, сравнение, эксперимент; для обработки данных – методы теории вероятностей и математической статистики; методы проектного и композиционного формотворчества. В результате анализа были сделаны следующие выводы по дизайну титров (примеры приведены в таблице 1) [7].

1890 – 1900 гг. Рукописный текст, без стиля, белые буквы на черном фоне, без графических знаков и символов. Титры пока совсем примитивные, написаны на карточках от руки, обозначены лишь год, создатель ленты и название [7 – 9].

1900 – 1920 гг. Типографика, логотипы компаний, все еще нет точных символов. Титры все еще простейшие, белые буквы на черном фоне, но карточки уже пишутся не от руки, а аккуратно печатаются различными простыми шрифтами, есть логотип кинокомпании. Помимо режиссера, иногда обозначаются имена одного или нескольких главных актеров [7 – 9].

1920 – 1930 гг. Афишный фон и стиль, шрифты соответствуют своему времени, включены логотипы компаний. Титры изображаются в разнообразных декоративных рамках, на манер театральных афиш и плакатов, используются как простые шрифты, так и живописные, витиеватые. Обязательно упоминается имя режиссера, главных актеров и, впервые, имена участников съемочной команды (оператор, звукооператор, монтажер и т.д.) [7 – 9].

1930 – 1955 гг. Анимированные титры. Надписи, шрифты соответствуют жанру и характеру фильма, кадры с актерами и их ролями подписаны, появились титры на фоне дороги или пейзажа (символика дерева, листьев, цветов, дома, человека). В кино появляется звук; буквы и надписи становятся более подвижными, используется прием съемки титров поверх уже идущего фильма. Титры становятся интереснее, но еще имеют более информативную функцию, чем декоративную и рекламную: имена основных