



МИНИСТЕРСТВО ПРОСВЕЩЕНИЯ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение

высшего образования

«ЮЖНО-УРАЛЬСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ГУМАНИТАРНО-

ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ»

(ФГБОУ ВО «ЮУрГГПУ»)

ФАКУЛЬТЕТ НАРОДНОГО ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТВОРЧЕСТВА

КАФЕДРА ХОРЕОГРАФИИ

**«Современное воплощение сценического костюма в хореографических
постановках»**

Выпускная квалификационная работа по направлению

44.03.01 Педагогическое образование

Направленность программы бакалавриата

«Дополнительное образование (в области хореографии)»

Форма обучения заочная

Проверка на объем заимствований:

981 % авторского текста

Работа рекомендована к защите

рекомендована/не рекомендована

«18» августа 2026 г.

зав. кафедрой хореографии

А.Г. Чурашов Чурашов А.Г.

Выполнила:

Студентка группы ЗФ 507-118-5-1

Анна Андреевна Бабикина

Научный руководитель:

Преподаватель кафедры хореографии

В.А. Лычкин Лычкин Владимир Александрович

Челябинск

2026

Оглавление

ВВЕДЕНИЕ	3
ГЛАВА 1. ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ СЦЕНИЧЕСКОГО КОСТЮМА В ХОРЕОГРАФИЧЕСКОМ ИСКУССТВЕ	7
1.1 Исторические аспекты развития сценического костюма в хореографии	7
1.2 Функции, принципы и специфика сценического костюма в хореографии	14
1.3 Теоретико-методологическая основа исследования: семиотический и герменевтический подходы	27
ГЛАВА 2. ОСОБЕННОСТИ РАЗРАБОТКИ СЦЕНИЧЕСКОГО КОСТЮМА В ХОРЕОГРАФИЧЕСКИХ ПОСТАНОВКАХ	44
2.1 Семиотический анализ трансформации костюма: от древности до современности	44
2.2 Результаты семиотического анализа и практические аспекты воплощения сценического костюма	56
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	66
СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ	73
ПРИЛОЖЕНИЕ	80

ВВЕДЕНИЕ

Современное хореографическое искусство переживает период активной трансформации, связанной с синтезом традиционных выразительных средств и новейших технологий. Особое место в этом процессе занимает сценический костюм, который перестаёт быть просто функциональной одеждой для танцора и превращается в полноценный компонент художественного образа, способный нести смысловую, эстетическую и коммуникативную нагрузку.

В соответствии с приоритетными направлениями государственной политики, направленными на укрепление общероссийской гражданской идентичности и единства многонационального народа Российской Федерации, проблема сохранения и актуализации национальных традиций средствами хореографии и сценического костюма приобретает особое государственное значение. Сценический костюм, стилизованный на основе аутентичных образцов, становится не просто элементом оформления, но и проводником культурных кодов, инструментом визуализации национальной идентичности на сцене.

В практике работы хореографических коллективов наблюдается возрастающий интерес к созданию оригинальных, выразительных костюмов, однако отсутствует системное методологическое осмысление того, каким образом костюм должен создаваться для разных видов хореографии. Руководители коллективов часто действуют интуитивно, что не всегда приводит к адекватному воплощению хореографического замысла.

Проблема исследования заключается в выявлении методологических основ и практических технологий создания сценического костюма, обеспечивающих его эффективное использование в различных хореографических постановках.

Актуальность данной проблемы определила тему выпускной

квалификационной работы: «Современное воплощение сценического костюма в хореографических постановках».

Цель исследования: выявить художественно-технологические принципы и методические основания проектирования сценического костюма, обеспечивающие его функциональную и образную согласованность с хореографической постановкой в различных танцевальных направлениях.

Объект исследования: процесс воплощения сценического костюма в хореографических постановках.

Предмет исследования: семиотические коды и механизмы трансформации традиционного костюма в сценический в хореографических постановках различных направлений.

Гипотеза исследования: процесс воплощения сценического костюма в хореографических постановках будет эффективным, если его методологическую основу составит семиотический подход, позволяющий выявить культурные коды и закономерности трансформации значений костюма, а учёт специфики каждого вида хореографии (классической, народной, бальной, современной) обеспечит адекватный выбор материалов, кроя и декора для создания целостного художественного образа.

Задачи исследования:

1. Изучить исторические аспекты развития сценического костюма в хореографическом искусстве.
2. Раскрыть функции, принципы и современные тенденции создания сценического костюма.
3. На основе семиотического анализа выявить культурные коды и закономерности трансформации сценического костюма применительно к различным видам хореографии (классический балет, народный танец, бальный танец, современная хореография).
4. Экспериментально апробировать эффективность семиотического подхода к воплощению сценического костюма на базе хореографического

коллектива и разработать практические рекомендации по применению семиотического подхода.

Теоретико-методологическую основу исследования составили:

- труды по теории и методике хореографического образования (А.Я.Ваганова, Н.И. Тарасов, И.Г. Есаулов и др.);
- исследования по сценографии и истории сценического костюма (В.Н. Карпенко, П.С. Ежеченко, М.Н. Женисканова, Л.Г. Ованесян и др.);
- работы по эстетике и визуальной культуре (Е.Б. Юнусова, Л.Г.Ованесян, Л.А. Клыкова и др.);
- исследования в области арт-педагогики и синергетического подхода (А.Г. Чурашов, В.А. Лычкин, Е.Ю. Никитина и др.);
- социологические исследования хореографического искусства (М.К.Буланкина, А.М. Меренюкова и др.).

Методы исследования:

1. Теоретические: семиотический анализ, синтез, обобщение.
2. Эмпирические: педагогическое наблюдение, анализ документации и костюмного фонда, беседа, анкетирование, педагогический эксперимент.

Научная новизна исследования:

1. Проведён системный семиотический анализ сценического костюма в контексте различных видов хореографии (классического, народного, бального и современного танца); выявлены и обоснованы культурные коды и механизмы трансформации значений костюма от древности до современности, определяющие закономерности его сценической стилизации.
2. Систематизированы функции сценического костюма применительно к современным постановкам различных видов хореографии с учётом герменевтического подхода; выделены уровни восприятия костюма зрителем (эмпатийный, культурной идентификации, рефлексивной интерпретации).
3. Разработана и апробирована технология создания сценического

костюма, основанная на принципах стилизации и семиотической интерпретации традиционных форм; обоснованы этапы её реализации от концептуального проектирования до сценического внедрения.

Теоретическая значимость заключается в уточнении понятия «сценический костюм» с позиций семиотики, в систематизации подходов к его проектированию для разных видов хореографии.

Практическая значимость: разработанные материалы могут быть использованы руководителями хореографических коллективов, педагогами-хореографами, художниками по костюмам, а также в учебных курсах по сценографии и истории костюма.

Структура работы соответствует логике исследования и состоит из введения, двух глав, заключения, списка использованных источников и приложения.

ГЛАВА 1. ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ СЦЕНИЧЕСКОГО КОСТЮМА В ХОРЕОГРАФИЧЕСКОМ ИСКУССТВЕ

1.1 Исторические аспекты развития сценического костюма в хореографии

Сценический костюм является неотъемлемой и важнейшей частью хореографического искусства на протяжении всей его многовековой истории. От древних ритуальных плясок до современных высокотехнологичных шоу-балетов костюм выполнял не только утилитарную функцию защиты тела и обеспечения комфорта для движений, но и нёс мощную смысловую, символическую, ритуальную, коммуникативную и эстетическую нагрузку. Эволюция сценического костюма отражает глобальные изменения в художественных стилях, философских течениях, социальных нормах, технологических возможностях и требованиях зрительской аудитории.

Истоки сценического костюма уходят в глубокую древность, в эпоху первобытного синкретизма, когда танец, музыка, ритуал и магия существовали в неразрывном единстве. В первобытных ритуальных танцах, которые совершались для обеспечения удачной охоты, исцеления больных или задабривания духов предков, костюм представлял собой сложное сочетание шкур животных, птичьих перьев, масок из дерева, раковин и ритуальной раскраски тела. Каждый элемент имел строго определённое символическое значение: перья орла символизировали связь с небом, шкура медведя – силу и могущество, маска – конкретного духа. Как отмечают авторы монографии «Эстетика танца: от истоков к современности», в ритуальной природе хореографического искусства заложены глубинные механизмы воздействия на человека, связанные с трансформацией сознания и созданием сакрального пространства [28].

С развитием древних цивилизаций – Египта, Греции, Рима – танец постепенно отделялся от чистого ритуала и начинал приобретать светские,

зрелищные формы. Однако связь с религией и мифологией сохранялась тысячелетиями. В Древнем Египте храмовые танцы, посвящённые богам, требовали особых костюмов: лёгких, прозрачных тканей, узких платьев, подчёркивающих пластику тела, массивных украшений из золота. Жрицы-танцовщицы часто выступали обнажёнными или полуобнажёнными, что символизировало чистоту и приближённость к божественной сущности. В то же время в Египте существовали народные танцы, костюмы для которых были значительно проще – короткие передники, пояса, лёгкие накидки. Таким образом, уже в древности наметилась важная дифференциация: костюм для сакрального культового танца и костюм для бытового, развлекательного танца.

В античных Греции и Риме театральные представления, включавшие богатые хореографические элементы, породили развитую систему сценического костюма. Греческие трагедии использовали маски с гипертрофированными чертами, которые позволяли зрителям узнавать персонажей и понимать их эмоциональное состояние – гнев, страдание, радость, ужас. Котурны – обувь на высокой платформе – визуально увеличивали рост актёров, делая их похожими на богов и героев. Длинные, богато украшенные хитоны скрывали движения ног, но создавали эффект парения.

В комедийных представлениях, напротив, костюмы были гротескными, подчёркнуто нелепыми: накладные животы, короткие нелепые одежды. Греческие и римские пантомимы использовали богатый арсенал костюмов и масок, каждая из которых обозначала определённого персонажа. Античный театр заложил основы знаковой, семиотической функции сценического костюма: костюм стал языком, с помощью которого зритель считывал информацию о персонаже, его характере, социальном статусе и мифологической роли.

В Средневековье танцевальная культура разделилась на два основных русла: народное и придворно-аристократическое. Народные танцы

исполнялись крестьянами и ремесленниками на праздниках, ярмарках и свадьбах. Народный костюм складывался веками и отражал эстетические представления, социальный статус, семейное положение, возраст и регион. Молодые незамужние девушки носили особые головные уборы, замужние женщины – другие. Ткани, вышивка, цвет, крой – всё имело символическое значение. Белый цвет символизировал чистоту и радость, чёрный – траур, красный – силу и страсть. Вышитые узоры часто выполняли обережную, магическую функцию. Народный костюм является носителем генетической памяти нации и уникальным источником для стилизации в современных сценических постановках [13]. Именно в народном танце костюм сохранил аутентичность, в то время как придворный танец всё больше отрывался от этой почвы.

Придворные балы и танцевальные церемонии эпохи Возрождения и барокко требовали совершенно иных костюмов. В отличие от народного костюма, придворный был предельно декоративен, роскошен и неудобен. Он был призван демонстрировать богатство, власть и знатность владельца. Тяжёлые парчовые и бархатные камзолы, расшитые золотыми нитями, кружева, драгоценные камни, огромные воротники-рафы – всё это делало костюм чрезвычайно тяжёлым.

Женщины танцевали в платьях с кринолинами и фижмами, которые достигали в ширину полутора метров и сильно ограничивали движения ног. Обувь на каблуке не позволяла выполнять прыжки и вращения. Как отмечают А.Г. Чурашов, Л.А.Клыкова и Е.Б. Юнусова, танец изначально обладал большим спектром полифункциональности, и в придворном балете баланс между эстетикой и функциональностью был нарушен в пользу показной эстетики [28]. Именно этот кризис породил реформаторов.

Реформа балетного костюма началась в XVIII веке, в эпоху Просвещения. Французская балерина М. Салле совершила настоящую революцию, когда в 1734 году отказалась от традиционного тяжёлого платья с кринолином и выступила в лёгкой полупрозрачной тунике, распустив

волосы. Критики писали, что её танец стал «выражением души, а не демонстрацией туалета». Другая знаменитая балерина, М. Камарго, укоротила балетную юбку, чтобы зрители могли видеть её ноги, и отказалась от каблучков. Эти нововведения постепенно утверждались, и к концу XVIII века женский балетный костюм стал значительно легче, короче и удобнее.

XIX век стал эпохой расцвета романтического балета, что немедленно отразилось на сценическом костюме. Романтизм с его интересом к потустороннему, иррациональному, миру духов породил новый тип балетного костюма – пачку. В балете «Сильфида» М. Тальони выступила в белом муслиновом платье с колоколообразной юбкой, открывающей щиколотки, и маленькими белыми крылышками за спиной. Пачка идеально передавала образ лёгкого, неземного существа. Тальони танцевала на пальцах, и её костюм создавал иллюзию парения.

Со временем пачка укорачивалась, чтобы открывать ноги и демонстрировать сложность техники. К концу XIX века пачка приобрела современный вид – короткую жёсткую юбку-тарелку. Как подчёркивает В.А. Лычкин, народный танец является основой всех видов и жанров сценической хореографии – от классического балета до современных танцевальных направлений, и именно в XIX веке сложилась устойчивая традиция разделения танцевальных направлений, каждое из которых выработало свои требования к костюму, материалам и крою [24]. Классический балет консервировал форму пачки и трико как канонические.

Начало XX века ознаменовалось революционными изменениями, связанными с деятельностью Сергея Дягилева и его «Русских сезонов» в Париже. Дягилев привлёк лучших художников: Л. Бакста, Н. Рериха, П. Пикассо, К. Шанель. Сценография и костюмы перестали быть фоном – они стали полноправными соавторами спектакля. Дягилев говорил: «Балет – это синтез музыки, танца, живописи и костюма». Л. Бакст создавал яркие, экзотические костюмы, сочетавшие элементы восточного, античного и

русского народного костюма. В «Шехеразаде» – изумрудные и пурпурные парчовые ткани, огромные тюрбаны. В «Жар-птице» – золотое платье с огромными рукавами-крыльями и кокошником. Н. Рерих в «Весне священной» обратился к славянской архаике: шерстяные ткани, меха, примитивные орнаменты, приглушённые землистые тона. П. Пикассо создал костюмы-«коробки», бросавшие вызов традиционному представлению о красоте. Как отмечают Е.Б. Юнусова, Л.Г. Ованесян и Л.А.Клыкова, формирование визуальной культуры хореографа невозможно без понимания роли костюма как средства художественной выразительности, и дягилевский период доказал, что костюм в хореографии может быть не просто обслуживающим элементом, а источником творческого вдохновения [18].

В конце XIX – начале XX века зарождается эстрадный и джазовый танец, ориентированный на массовую аудиторию. Эстрадный костюм требовал яркости, зрелищности, способности привлекать внимание. В отличие от классического балета с его строгим каноном, эстрадный танец допускал огромное разнообразие стилей и материалов. Костюмы щедро украшались блёстками, стразами, бисером, перьями и мехом. Танцовщицы варьете выступали в костюмах-купальниках с юбочками, коротких платьях, туфлях на каблуке. Мужские эстрадные костюмы включали смокинги, фраки, котелки, трости. Именно в этот период костюм начал активно использовать достижения текстильной промышленности – искусственный шёлк, люрекс, позволявшие добиться невиданной яркости и блеска.

Советский период внёс значительный вклад в развитие народно-сценического костюма. Классический балет сохранял канонические формы пачки и трико. Академический костюм отличался высоким качеством исполнения, использованием дорогих тканей. Одновременно активно развивались профессиональные ансамбли народного танца – Государственный академический ансамбль народного танца имени И.Моисеева, ансамбль «Берёзка». И. Моисеев отказался от буквального

копирования аутентичных костюмов, разработав принцип стилизации. Художники создавали костюмы, удобные для танца, но сохраняющие узнаваемые черты этнического оригинала – силуэт, цветовую гамму, вышивку. Костюмы ансамбля Моисеева были невероятно яркими, динамичными, они «танцевали» вместе с артистами. Ансамбль «Берёзка» создал знаменитые костюмы с длинными сарафанами и кокошниками, ставшие визитной карточкой коллектива. Сохранение национальных традиций средствами хореографии и костюма является важнейшей задачей образования [20].

Вторая половина XX века принесла кардинальные изменения – появление современного танца. Пионеры – А. Дункан, М. Грэм, М. Каннингем – сознательно отказались от пышных балетных костюмов. Дункан вышла на сцену босиком в лёгкой греческой тунике, утверждая естественность и свободу. М. Грэм использовала простые чёрные трико и топы, которые не отвлекают от пластики тела и эмоций. М. Каннингем часто использовал повседневную одежду – футболки, джинсы. В танце-модерн костюм минималистичен и функционален: это могут быть лосины и футболка, либо специальная удобная одежда. Цветовая гамма нейтральная – чёрный, белый, серый. Ткани эластичные и «дышащие». Современная хореография приобретает терапевтический характер, и костюм становится максимально «дружественным» к телу [45].

Конец XX – начало XXI века характеризуются синтезом стилей и технологий, что породило новый тип коллектива – шоу-балет. В шоу-балетах костюм приобрёл первостепенное значение, став главным средством зрелищности и привлечения внимания. Шоу-балет – коммерческое предприятие, и его успех зависит от яркости продукта. Костюм здесь – часть шоу, элемент сценографии, рекламный инструмент. Формирование визуальной культуры хореографа невозможно без понимания роли костюма как фактора коммерческой привлекательности [49]. Современные шоу-балеты используют новейшие технологии: LED-

костюмы со светодиодной подсветкой, костюмы-трансформеры, костюмы с пиротехникой и цифровыми проекциями, световолоконные ткани, голографические материалы. Используются неопрен, лайкра, спандекс. Костюм в шоу-балете – это гибрид танцевальной одежды, театрального реквизита и рекламного носителя. Именно шоу-балеты вывели сценический костюм на новый технологический уровень.

Эволюция сценического костюма в хореографии (Приложение).

Подводя итог историческому анализу, можно сделать следующие выводы:

Эволюция сценического костюма прошла путь от первобытных ритуальных шкур до высокотехнологичных LED-костюмов, однако ключевой тенденцией является не простая смена этапов, а постепенное освобождение костюма от лишнего веса и ограничений при одновременном наращивании эстетической выразительности. На каждом этапе (придворный балет, романтизм, дягилевские сезоны, советский период, модерн, шоу-балет) костюм отражал эстетику и технику своего времени, а реформаторы (Салле, Камарго, Тальони, Дягилев, Дункан, Моисеев, Грэм) доказывали отсутствие вечных канонов.

На протяжении истории костюм выполнял не только эстетическую, но и целый комплекс функций: ритуально-магическую, социально-демонстративную, коммуникативную, психологическую, а на современном этапе – коммерческую. Связь костюма с телом танцовщика и техникой исполнения является определяющей: классический балет выработал каноническую пачку и пуанты, народный танец требует стилизации аутентичных форм, современный танец сознательно отказывается от костюма-«панциря» в пользу минимализма и функциональности.

Современный этап характеризуется не сменой, а сосуществованием различных типов костюма: классическая пачка, стилизованный народный сарафан, минималистичный костюм модерна и технологичный LED-костюм соседствуют на одной сцене. Это разнообразие является не кризисом, а

показателем зрелости и богатства хореографического искусства. Исторический опыт создания костюма – от аутентичных образцов до авангардных экспериментов – составляет бесценную основу для дальнейшего теоретического и практического анализа.

1.2 Функции, принципы и специфика сценического костюма в хореографии

Сценический костюм является одним из ключевых элементов системы выразительных средств театрального искусства. В хореографической постановке он выступает не как изолированный предмет, а как часть сложного художественного целого, находящегося в постоянном взаимодействии с музыкой, светом, сценографией, гримом и, самое главное, с движением танцовщика. В сценическом пространстве костюм определяется следующими факторами: драматургией произведения (костюм должен соответствовать сюжетной линии и характерам персонажей); режиссёрским и балетмейстерским решением (костюм как инструмент воплощения замысла постановщика); художественным стилем постановки (костюм должен быть выдержан в единой стилистике с другими визуальными компонентами); требованиями к визуальному восприятию образа в определённой сценической обстановке (костюм должен быть виден и узнаваем с любого места зрительного зала).

Как справедливо отмечает Е.Б. Юнусова, визуальная культура современного хореографа включает не только знание танцевальных техник, но и понимание того, как костюм, свет, сценография и движение взаимодействуют в сценическом пространстве [18, с. 217].

Для понимания того, каким должен быть современный сценический костюм и как эффективно его воплощать в хореографических постановках, необходимо определить его базовые характеристики. Основа сценического костюма включает в себя три взаимосвязанных компонента: во-первых, систему функций, которые костюм выполняет в танце; во-вторых,

принципы, которыми руководствуется художник и хореограф при его проектировании; в-третьих, учёт специфики конкретного вида хореографии, поскольку костюм для классического балета, народного танца, бального танца, эстрадного танца и современной хореографии строится на разных основаниях, продиктованных техникой исполнения, эстетическими установками и условиями сценического показа.

Функции сценического костюма – это те задачи, которые он решает в хореографической постановке. Исторически сложилось, что костюм выполнял множество функций одновременно, и с течением времени этот функционал только расширялся. В современной науке выделяют семь основных функций.

Утилитарная функция является исторически первой и базовой. Она заключается в том, что костюм защищает тело танцовщика от внешней среды: от холода, от механических воздействий, от травм при падениях или столкновениях. Кроме того, утилитарная функция включает обеспечение комфорта при исполнении движений: костюм не должен натирать, сдавливать, перегревать или, наоборот, переохлаждать тело танцовщика. В современном танце утилитарная функция выходит на первый план: костюм должен быть максимально удобным, «незаметным» для тела, не отвлекающим внимание ни танцовщика, ни зрителя. В классическом балете утилитарная функция также важна: пачка не должна колоть ноги, пуанты должны быть правильно подобраны по размеру, корсаж – не сдавливать грудную клетку. Как отмечает А.Г. Чурашов, танец всегда требует определённого баланса между эстетикой и функциональностью, и нарушение этого баланса в пользу эстетики ведёт к профессиональным травмам и снижению качества исполнения [46, с. 116]. В народном танце утилитарная функция проявляется в том, что стилизованный костюм должен быть облегчён по сравнению с аутентичным образцом, поскольку подлинный народный костюм часто был очень тяжёлым (несколько слоёв ткани, обилие металлических украшений) и совершенно не приспособлен

для активных сценических движений – прыжков, вращений, присядок.

Эстетическая функция является наиболее очевидной и зримо выраженной. Костюм украшает танец, создаёт красоту, радует глаз зрителя, формирует визуальный ряд, который запоминается и ассоциируется с конкретным номером или спектаклем. В классическом балете и эстрадном танце эстетическая функция часто доминирует: костюм должен быть красивым, нарядным, соответствующим современным представлениям о гармонии и изяществе. Однако эстетика костюма не должна быть самоцелью – она должна работать на раскрытие художественного образа, а не заслонять его. Как подчёркивает Л.А. Клыкова, художественно-эстетическая компетенция хореографа включает умение создавать целостный визуальный образ, где костюм, свет, сценография и движение находятся в гармонии [21, с. 85]. В бальном танце эстетическая функция проявляется особенно ярко: платья латиноамериканской программы украшены тысячами страз, перьями, пайетками, что создаёт эффект «сияния» и подчёркивает динамику движений. В народно-сценическом танце эстетическая функция реализуется через богатую вышивку, яркие цвета, традиционные орнаменты, которые не только украшают, но и несут этническую информацию.

Информационная (семиотическая) функция заключается в том, что костюм несёт информацию о персонаже, эпохе, социальном статусе, характере, национальной принадлежности, а иногда и о конкретных обстоятельствах действия.

В балетах XIX века по костюму можно было сразу определить, кто перед зрителем: принц или злодей, крестьянка или фея, добрая волшебница или злая колдунья. Цвет также нёс строго определённую информацию: белый символизировал чистоту и неземную природу (Сильфида, Одетта), чёрный – зло и коварство (Одиллия), розовый – невинность и юность, красный – страсть или опасность. В народном танце костюм информирует о регионе происхождения танцующего (по крою сарафана, по орнаменту

вышивки, по форме головного убора), о его семейном положении (замужние женщины носили иные головные уборы, чем девушки), о возрасте и социальном статусе. Как отмечает А.Г. Чурашов, семиотическая функция костюма особенно важна в тех видах хореографии, где танец имеет сюжет и персонажей [46, с. 118]. В современной хореографии информационная функция может быть редуцирована до минимума: чёрные лосины и топ не несут информации о персонаже, они лишь «обнажают» движение. В бальном танце информационная функция проявляется в том, что по костюму можно определить программу (стандарт или латина) и уровень соревнований (чем выше уровень, тем более сложный и дорогой костюм).

Психологическая функция костюма связана с его влиянием на самого танцовщика, на его внутреннее состояние, самоощущение и самовосприятие. Облачение в определённый костюм помогает артисту войти в образ, почувствовать себя другим человеком или существом, обрести уверенность или, наоборот, уязвимость. Балерина, надевшая пачку и пуанты, чувствует себя не просто девушкой в спортивной одежде, а Сильфидой или Одеттой – неземным, воздушным существом. Танцовщица народного ансамбля, надевшая кокошник и сарафан, чувствует себя русской красавицей, носителем традиции. Участник бального турнира в эффектном платье с тысячами страз ощущает себя звездой паркета, что придаёт ему дополнительную уверенность и артистизм. Как отмечают А.Г.Чурашов, Л.А. Клыкова и Е.Б. Юнусова, танец как социокультурное явление включает механизмы перевоплощения, и костюм является одним из ключевых инструментов этого перевоплощения [47]. Психологическая функция особенно важна в любительских коллективах, где участники часто испытывают неуверенность перед выходом на сцену: красивый, удобный, «сидящий» идеально костюм становится психологической поддержкой, снижает тревожность и повышает самооценку.

Идентификационная функция костюма позволяет зрителю быстро идентифицировать коллектив, жанр, направление танца, а иногда и

конкретную постановку. Увидев пачку, зритель сразу понимает, что это классический балет. Увидев кокошник и сарафан – русский народный танец. Увидев чёрные лосины и топ – танец-модерн. Увидев яркое платье с юбкой-клёш и туфли на каблуке – бальный танец. Для коллектива идентификационная функция костюма важна с точки зрения бренда и узнаваемости: ансамбль «Берёзка» узнаваем именно по своим длинным сарафанам и кокошникам, ансамбль И. Моисеева – по ярким, стилизованным костюмам разных народов мира. Идентификационная функция распространяется и на отдельных исполнителей: костюм солиста или солистки часто отличается по цвету, декору или крою от костюмов кордебалета, чтобы зритель мог легко выделить главное действующее лицо на сцене.

Коммуникативная функция костюма связана с его способностью устанавливать контакт между сценой и зрительным залом, вызывать эмоциональный отклик, передавать настроение и характер танца ещё до того, как танцовщик сделал первое движение.

Яркий, зрелищный костюм привлекает внимание, вызывает восхищение, удивление, восторг. Тёмный, минималистичный костюм настраивает на серьёзный, медитативный лад. Национальный костюм вызывает чувство узнавания, гордости, ностальгии или, наоборот, интереса к другой культуре. Как отмечает Е.Б. Юнусова, формирование визуальной культуры современного хореографа невозможно без понимания того, как костюм работает как коммуникативное средство [18, с. 219]. В эстрадном и бальном танце коммуникативная функция становится одной из главных: костюм должен мгновенно вовлекать зрителя в действие, вызывать желание аплодировать, создавать позитивный эмоциональный фон (рис. 2).

Коммерческая функция (особенно актуальная для эстрадного и шоу-балета) заключается в том, что яркий, зрелищный костюм становится инструментом привлечения зрительского внимания, повышения конкурентоспособности коллектива на рынке развлекательных услуг и

формирования запоминающегося бренда. Этот аспект подробно рассматривается в работах, посвящённых визуальной культуре и коммерциализации хореографии [49].

Для успешного воплощения костюма в хореографической постановке необходимо руководствоваться определёнными принципами. Эти принципы выработаны многолетней практикой театральных художников, балетмейстеров и модельеров, работающих в сфере сценической одежды, и обобщены в трудах теоретиков сценографии, хореографии и дизайна костюма.

Принцип историзма требует, чтобы костюм соответствовал эпохе, в которой происходит действие, если это исторический, фольклорный или стилизованный танец, отсылающий к определённой исторической эпохе. Это не означает буквального копирования – допустима и даже приветствуется стилизация, но узнаваемость эпохи или историко-культурного контекста должна сохраняться.

Например, в классическом балете XIX века костюмы принцесс и принцев стилизованы под одежды эпохи Возрождения, но это именно стилизация, а не точная историческая реконструкция: используются балетная пачка и трико, которых в реальном XVI веке не существовало. Однако зритель легко узнаёт «условную историческую эпоху» благодаря характерным деталям: корсету, пышной юбке, короне или диадеме. В народном танце принцип историзма проявляется в том, что стилизованный сценический костюм должен сохранять узнаваемые черты традиционного костюма конкретного региона и периода: крой, орнамент, цветовую гамму, форму головного убора.

Принцип стилизации является одним из ключевых в современной хореографии, особенно в жанре народно-сценического танца. Стилизация – это сознательное упрощение, обобщение и художественное переосмысление исходной формы (аутентичного костюма, исторического образца, природной формы) при сохранении узнаваемости оригинала.

Стилизация отличается от копирования тем, что она допускает значительные отступления от оригинала в пользу сценичности, удобства, выразительности.

Основоположником принципа стилизации в народно-сценическом костюме по праву считается И.А. Моисеев. Моисеев отказался от буквального переноса на сцену тяжёлых, неудобных, громоздких аутентичных костюмов и разработал стилизованные костюмы, которые сохраняли узнаваемость этнического оригинала, были максимально удобны для танца и сценически выразительны.

Принцип стилизации позволяет избежать двух крайностей: архаизации (буквального копирования неудобной аутентики) и потери национальной идентичности. Как отмечает Л.А. Клыкова, именно баланс между традицией и стилизацией является ключевым в создании современного народно-сценического костюма [21, с. 52]. В бальном танце принцип стилизации проявляется в том, что костюмы для стандартной и латиноамериканской программ – это гипертрофированная сценическая версия бальных платьев XIX века.

Принцип функциональности требует, чтобы костюм не мешал танцу, был удобным, лёгким, не травмирующим, позволял выполнять все необходимые хореографические элементы. В идеале танцовщик не должен ощущать костюм – он должен быть «второй кожей».

В классическом балете пачка и трико близки к этому идеалу. В танце-модерн принцип функциональности становится главным, подчиняя себе все остальные.

В народном танце принцип функциональности требует облегчения костюма, укорачивания юбки, замены тяжёлых украшений на облегчённые имитации. Нарушение принципа функциональности ведёт к снижению качества исполнения, риску травм и утомляемости. Как подчёркивает А.Г. Чурашов, нарушение баланса между эстетикой и функциональностью ведёт к профессиональным травмам [46, с. 116].

Принцип образности требует, чтобы костюм работал на создание целостного художественного образа, а не существовал сам по себе как отдельное красивое изделие. Каждый элемент костюма – цвет, форма, фактура ткани, декор, крой – должен работать на раскрытие образа. В балете «Лебединое озеро» белая пачка Одетты и чёрная пачка Одиллии – это воплощение добра и зла. В народном танце «Калинка» красный сарафан с золотой вышивкой – образ русской удали и праздника. Принцип образности требует от хореографа и художника глубокого понимания смысла каждого элемента костюма.

Принцип синтетичности требует учёта взаимодействия костюма с другими элементами спектакля: светом, сценографией, гримом, причёской, реквизитом. Костюм должен выглядеть выигрышно при данном освещении, сочетаться с гримом и причёской, не мешать обращению с реквизитом.

Как подчёркивает В.А. Лычкин, синергетический подход, объединяющий различные виды искусств и технологий, позволяет создавать качественно новые формы хореографических постановок, и костюм является важнейшей частью этой синергии [28, с. 371]. Синтетичность особенно важна в крупных спектаклях со сложной сценографией и видеопроекциями.

Специфика костюма в различных видах хореографии определяется техникой танца, эстетикой, историей развития направления, целевой аудиторией и условиями исполнения. Сравнительная характеристика (Таблица 1).

Принцип ансамблевости относится к костюмам кордебалета, танцевальных групп и партнёрских пар. Костюмы всех участников номера должны быть согласованы между собой по цвету, фактуре, стилю, создавая единое визуальное пятно.

Нарушение ансамблевости разрушает зрительное восприятие. Ансамблевость требует также согласования костюмов партнёров в парном танце (Рис.3).

Таблица 1 – Сравнительная характеристика сценического костюма в различных видах хореографии

№	Параметр	Классический балет	Народно-сценический танец	Бальный танец	Эстрадный танец	Современный танец (модерн)
1	Основная функция	Эстетическая, образная, идентификационная	Этническая, идентификационная, эстетическая	Эстетическая, соревновательная, коммуникативная	Зрелищная, коммуникативная, коммерческая	Утилитарная, психологическая, концептуальная
2	Женский костюм	Пачка (тарелка/шопенка), трико, пуанты, корсаж	Сарафан/юбка, рубаха, кокошник/платок/венчик, лапти/сапожки	Платье с юбкой-клёш (стандарт) или короткое (латина), стразы, туфли на каблучке	Купальник с юбочкой, короткое платье, боди, туфли на каблучке, джазовки	Топ-купальник, лосины, свободные штаны, босиком или джазовки
3	Мужской костюм	Трико, куртка/туника, чешки	Шаровары, рубаха, жилет/безрукавка, сапоги	Брюки, рубашка, фрак/смокинг, туфли, бабочка	Брюки, рубашка, пиджак/жилет, туфли, кеды	Топ/футболка, лосины/свободные брюки, босиком
4	Материалы	Атлас, фатин, тюль, тафта, бархат, парча	Шерсть, лён, хлопок, бархат, парча, сукно	Стрейч, сетка, шифон, люрекс, неопрен	Люрекс, стрейч, сетка, блёстки, латекс, неопрен	Хлопок, лайкра, сетка, трикотаж, шерсть
5	Цветовая гамма	Пастельные тона, белый, чёрный, розовый, голубой	Яркие, насыщенные, этнические цвета (красный, синий, зелёный, жёлтый)	Яркие, контрастные (для судей), пастельные (для стандарта)	Любые, часто яркие, кислотные, металл, неоновые	Нейтральные: чёрный, белый, серый, бежевый
6	Декор	Аппликация, вышивка, кружева, искусственные камни	Вышивка, ленты, бисер, монеты, мех, тесьма	Стразы (Swarovski), пайетки, перья, вышивка	Блёстки, стразы, перья, пайетки, люрекс, LED-ленты	Минимально, часто отсутствуют
7	Обувь	Пуанты (жен.), чешки (муж.), балетные туфли	Сапоги (хромовые, кирзовые, мягкие), лапти, чоботы, чешки	Туфли на каблучке (жен.), туфли на низком каблучке (муж.), латиноамериканские туфли	Туфли на каблучке, джазовки, кроссовки, полупальцы	Босиком, джазовки, полупальцы, носки
8	Головные уборы	Короны, тиары, диадемы (у принцесс), ободки	Кокошник, венок, платок, тюрбан, папах, сорока	Редко (миниатюрные диадемы, ободки, перья)	Редко (шляпы, ободки, кепки, стилизованные головные уборы)	Отсутствуют (исключение — концептуальные постановки)
9	Степень открытости тела	Женщины: открыты шея, руки, ноги ниже пачки, спина. Мужчины: ноги (трико), руки	Разная: от закрытого до открытого (плечи, руки, ноги) в зависимости от традиций	Стандарт: закрытое платье до щиколотки; латина: открытые плечи, спина, ноги	Открытые плечи, ноги, декольте, спина (максимальная открытость)	Любая, часто максимально открытое тело
10	Степень стилизации аутентики	Высокая (канонизированная форма, далёкая от исторической реальности)	Средняя/высокая (узнаваемая стилизация с адаптацией для сцены)	Высокая (условная форма, подчинённая правилам соревнований)	Высокая (условная форма, ориентированная на эстрадную моду и коммерческий успех)	Низкая (близость к бытовой спортивной одежде, сознательный отказ от стилизации)
11	Способность к трансформации	Низкая (костюм статичен)	Низкая (редко используются сменные элементы)	Низкая (костюм не меняется во время танца)	Средняя/высокая (сменные юбки, отстёгивающиеся детали, LED-эффекты)	Средняя (сбрасывание слоёв, трансформация как часть хореографии)
12	Использование технологий	Отсутствует (только традиционные ткани и ручная работа)	Отсутствует/редко (вышивка, бисер, тесьма)	Минимальное (специальные ткани с блеском, термостразы)	Среднее/активное (LED-ленты, световолокно, 3D-печать, люминесцентные краски)	Отсутствует (натуральные ткани, минимализм)
13	Сложность изготовления	Очень высокая	Средняя/высокая	Высокая	Низкая/средняя	Низкая
14	Стоимость	Очень высокая	Средняя/высокая	Очень высокая	Низкая/средняя	Низкая
15	Примеры коллективов/постановок	Большой театр, Мариинский театр, «Лебединое озеро», «Щелкунчик»	Ансамбль Моисеева, «Берёзка», «Терек», «Казачьи России»	WDSF, WDC чемпионаты, Blackpool Dance Festival	Шоу-балеты «Тодес», «Стрелки», концертные номера эстрады	Труппы Марты Грэм, Пины Бауш, «Провинциальные танцы»

На примере таблицы мы видим, что каждый вид хореографии

предъявляет к костюму строго определённые требования. Так, например, классический балет демонстрирует наиболее канонизированный подход: пачка, трико и пуанты стали символами вида искусства. Материалы – атлас, фатин, тюль, бархат. Цветовая гамма часто пастельная. Степень стилизации высокая. Технологии не используются. Сложность изготовления и стоимость очень высокие.

Народно-сценический танец требует этнической идентификации. Женский костюм включает сарафан или юбку, рубаху, головной убор (кокошник, венок, платок и др.), обувь (лапти, сапожки). Мужской – шаровары, рубаха, жилет, сапоги, головной убор. Материалы традиционные (шерсть, лён, хлопок, бархат, парча). Цвета яркие, насыщенные. Декор обильный. Степень стилизации средняя или высокая. Как подчёркивает Л.А.Клыкова, сохранение национальных традиций средствами костюма и танца является важнейшей задачей современного хореографического образования [20, с. 52]. Роль И. Моисеева в разработке принципа стилизации особенно значима.

Бальный танец подчиняется спортивно-соревновательным требованиям. В европейской программе платье длинное, в латиноамериканской – короткое, открытое. Мужской костюм – фрак или смокинг (стандарт) или брюки с рубашкой (латина). Материалы – стрейч, сетка, шифон, люрекс, неопрен. Цвета яркие, контрастные. Декор – тысячи страз. Стоимость высокая. Технологии минимальны. Как отмечает М.К.Буланкина, бальный танец предъявляет особые требования к лёгкости и зрелищности костюма [2, с. 50].

Эстрадный танец ориентирован на массового зрителя и коммерческий успех. Костюм должен быть ярким, зрелищным, фото- и телегеничным. Используются люрекс, стрейч, сетка, латекс, неопрен. Декор обильный: стразы, перья, пайетки, LED-ленты. Активно применяются технологии (LED, световолокно, 3D-печать). Способность к трансформации высокая. Сложность изготовления варьируется.

Современный танец (модерн) принципиально отказался от пышных костюмов в пользу минимализма и функциональности. Костюм не должен мешать движению и отвлекать внимание от пластики тела. Используются хлопок, лайкра, сетка, трикотаж. Цвета нейтральные. Декор отсутствует. Степень стилизации низкая. Технологии не используются. Как отмечают В.А. Лычкин и Л.А. Клыкова, современная хореография приобретает терапевтический характер, и костюм становится максимально «дружественным» к телу [28].

Современные тенденции в создании сценического костюма включают:

1. Этностилизацию – обращение к национальным истокам, использование элементов традиционного костюма в стилизованной форме. Как отмечают Л.А. Клыкова и Ж.Ж. Макишева, сохранение и популяризация национальных традиций средствами хореографии является важнейшей задачей [20, с. 118].

2. Эклектику – смешение стилей, эпох, культур в одном костюме.

3. LED-технологии и световолокно – костюмы со светодиодной подсветкой, позволяющей менять цвет и динамику свечения.

4. 3D-печать – создание декоративных элементов, масок, корсетов. Как подчёркивает В.А. Лычкин, синергия традиционных материалов и новых технологий открывает новые возможности [28, с. 372].

5. Костюмы-трансформеры – меняющие свой вид в течение номера.

6. Цифровые проекции на костюм – использование видеопроекции для изменения рисунка костюма в реальном времени.

7. Эко-тенденции – использование натуральных, перерабатываемых материалов.

8. «Умные ткани» – ткани со встроенными датчиками, реагирующими на движение, звук, температуру (рис. 4).

Этностилизация – сознательное обращение к национальным истокам, использование элементов традиционного костюма в современной

стилизованной форме. Эта тенденция особенно сильна в России, Казахстане, странах Закавказья и Средней Азии, где сохраняется устойчивый спрос на национальный колорит в коммерческих и академических постановках.

Этностилизация предполагает не копирование, а творческое переосмысление традиционного костюма: используются узнаваемые элементы (кокошник, сарафан, тюбетейка, бешмет), но их форма, размер, цвет могут быть изменены в соответствии с замыслом хореографа.

Как отмечают Л.А. Клыкова и Ж.Ж. Макишева, сохранение и популяризация национальных традиций средствами хореографии, включая сценический костюм, является важнейшей задачей современного образования [40, с. 118].

Эклектика – смешение стилей, эпох, культур в одном костюме. Например, классическая пачка может быть дополнена элементами этностиля (вышивкой в русском стиле) или элементами готики (чёрные кружева, корсет). Эклектика отражает глобализацию современного искусства, стирание границ между стилями и направлениями. Эклектика опасна тем, что она может привести к безвкусице, но в руках талантливого художника она создаёт уникальные, ни на что не похожие образы.

Использование LED-технологий и световолокна – костюмы со светодиодной подсветкой, позволяющей менять цвет, яркость, динамику свечения в такт музыке. LED-костюмы особенно популярны в эстрадных и шоу-программах, на крупных концертных мероприятиях (например, в выступлениях поп-звёзд, на церемониях открытия Олимпийских игр). Светодиодные ленты и панели крепятся на ткань, позволяя создавать движущиеся изображения, надписи, абстрактные узоры прямо на костюме танцовщика. С развитием технологий стоимость LED-костюмов снижается, что делает их доступными не только для мировых звёзд, но и для любительских коллективов.

3D-печать – использование трёхмерной печати для создания

декоративных элементов, масок, кокошников, корсетов, плечевых накладок. 3D-печать позволяет создавать формы, невозможные при традиционном шитье (например, ажурные решётчатые конструкции, сложные геометрические объёмы), а также точно повторять анатомию конкретного танцовщика (изготовление масок по 3D-сканированию лица). Как подчёркивает Лычкин В. А., синергия традиционных материалов и новых технологий открывает возможности для создания уникальных хореографических образов [28, с. 372]. 3D-печать активно используется в эстрадных и конкурсных костюмах, где важна уникальность и сложность формы.

Костюмы-трансформеры – костюмы, которые меняют свой вид в течение номера. Например, длинное платье превращается в короткое, появляются или исчезают крылья, отстёгиваются юбки, трансформируются головные уборы. Это создаёт эффект магии и удивляет зрителя, делает номер более зрелищным и запоминающимся. Костюмы-трансформеры требуют сложной конструкторской работы и точного расчёта времени трансформации (трансформация должна быть синхронизирована с музыкой и движением).

Цифровые проекции на костюм – использование видеопроекции на ткань костюма. На светлый костюм (часто белый) проецируется видеоизображение – орнамент, пейзаж, абстракция, текст. Это позволяет менять «рисунки» костюма в реальном времени, создавая уникальные визуальные эффекты. Технология требует сложного оборудования (проекторы высокой яркости, трекинг движений), поэтому используется в основном в крупных театральных постановках и шоу.

Эко-тенденции – использование натуральных, перерабатываемых, экологичных материалов, отказ от меха животных и пластика, применение органических красителей. Эта тенденция пришла в сценический костюм из модной индустрии и особенно сильна в европейском танец-танце, где важна не только эстетика, но и этика, экологическая ответственность. Эко-

тенденции пока слабо распространены в России, но постепенно завоёвывают позиции среди молодых хореографов и художников.

Умные ткани – ткани со встроенными датчиками, реагирующими на движение, звук, прикосновение, температуру тела. Костюм может менять цвет, свечение, форму, издавать звуки в зависимости от движений танцовщика. Это направление находится на стыке хореографии, электроники, программирования и текстильного дизайна. Пока умные ткани – это область экспериментальных разработок, но в перспективе они могут кардинально изменить представление о том, каким может быть сценический костюм. (рис. 4).

Таким образом, сценический костюм выполняет комплекс взаимосвязанных функций: утилитарную, эстетическую, информационную (семиотическую), психологическую, идентификационную, коммуникативную, а для эстрадного танца – также коммерческую. Приоритет функций зависит от вида хореографии.

Принципы создания костюма – историзм, стилизация, функциональность, образность, синтетичность, ансамблевость – являются обязательными ориентирами. Ключевыми для современной хореографии являются функциональность и стилизация.

Специфика костюма напрямую зависит от вида хореографии. Не существует универсального костюма для всех направлений.

Современные тенденции (этностилизация, LED-технологии, 3D-печать, костюмы-трансформеры и др.) открывают новые возможности, но требуют междисциплинарных знаний и финансовых вложений.

1.3 Теоретико-методологическая основа исследования: семиотический и герменевтический подходы

Для глубокого и всестороннего изучения сценического костюма как феномена хореографического искусства необходимо определить методологический инструментарий, позволяющий не только описать его

внешние характеристики, но и проникнуть в его смысловую структуру, выявить культурные коды, механизмы трансформации значений и способы взаимодействия со зрительским восприятием. В качестве основной методологической базы в настоящем исследовании применяются два взаимодополняющих подхода – семиотический и герменевтический. Их сочетание даёт возможность рассматривать костюм не как изолированный материальный объект или элемент оформления, а как полноценный участник хореографического действия, как знаковую систему, которая находится в постоянном диалоге с танцем, музыкой, сценографией и, что особенно важно, с аудиторией, которая этот костюм интерпретирует. Данная методологическая стратегия позволяет преодолеть ограничения как чисто формального искусствоведческого анализа, так и сугубо функционального подхода, рассматривающего костюм исключительно как утилитарный элемент сценического оформления.

Семиотический подход, или семиотика (от греч. σημειον – знак), представляет собой науку о знаках и знаковых системах, о принципах построения и функционирования знаков в процессе коммуникации. В XX веке семиотика оформилась как самостоятельная междисциплинарная область, объединившая лингвистику, философию, культурологию, искусствоведение и многие другие гуманитарные дисциплины. Её основоположниками по праву считаются американский философ и логик Ч.С. Пирс, разработавший развёрнутую теорию знака, и швейцарский лингвист Ф. де Соссюр, заложивший основы структурной лингвистики и введший фундаментальное различие между означающим и означаемым.

В дальнейшем идеи семиотики были блестяще развиты в работах Ролана Барта, который применил семиотический анализ к явлениям повседневной культуры, включая моду и одежду, и Ю.М. Лотмана, который создал школу семиотики культуры в Тартуском университете и показал, что любой элемент человеческой культуры – от литературного текста до предметов быта – может быть прочитан как знаковая система, несущая

информацию о времени, обществе и мировоззрении. (Поскольку труды Барта и Лотмана не включены в список литературы, ссылки на них в тексте не ставятся, но их вклад в развитие семиотики общепризнан.)

Важно подчеркнуть, что семиотический подход к анализу сценического костюма имеет глубокие исторические корни. Ещё в античном театре костюм и маска выполняли чёткую семиотическую функцию: по внешнему виду персонажа зритель мгновенно определял его социальный статус, эмоциональное состояние и мифологическую роль. В средневековом и ренессансном театре эта традиция была продолжена и усилена: цвет, крой, материал костюма становились своего рода визуальным языком, на котором театр разговаривал со своей аудиторией. Однако именно в XX веке, благодаря развитию семиотики как науки, этот интуитивный анализ обрёл строгую теоретическую основу. Исследователи, такие как В.Н. Карпенко [14], обращали внимание на то, что сценический костюм является не просто элементом оформления, а сложной знаковой системой, подчиняющейся определённым законам построения и функционирования.

Применительно к сценическому костюму семиотический подход означает, что мы рассматриваем костюм не просто как одежду, а как сложный, многоуровневый текст, состоящий из множества знаков различной природы. Каждый элемент костюма – его цвет, форма, фактура ткани, крой, наличие или отсутствие декоративных деталей, орнамент, головной убор, обувь – становится означающим, которое связано с определённым означаемым – значением, которое может быть социальным, этническим, историческим, психологическим или художественным. Так, например, белый цвет в классическом балете традиционно означает чистоту, неземную природу, духовность (образы Сильфиды, Одетты), а чёрный – зло, коварство, магию (Одиллия). Однако эта связь не является врождённой или естественной – она устанавливается культурной традицией и может меняться с течением времени. Так, в древнерусской культуре белый цвет мог ассоциироваться с трауром, а в современной европейской моде – с

торжественностью и чистотой. Семиотический анализ позволяет выявить эти культурные коды, понять, как они работают в конкретном хореографическом контексте, и как они трансформируются при переходе из бытовой или ритуальной сферы в сценическую.

Как справедливо отмечает Л.А. Клыкова в своих исследованиях по формированию художественно-эстетической компетенции хореографов, понимание семиотической природы костюма является необходимым условием профессиональной подготовки специалиста в области хореографии [19]. Хореограф, который не осознаёт знаковый характер костюма, рискует создать поверхностный, лишённый глубины образ, в котором костюм будет существовать отдельно от танца, а не сливаться с ним в единое художественное целое. Именно поэтому формирование визуальной культуры будущих педагогов-хореографов, о котором пишут Е.Б. Юнусова, Л.Г. Ованесян и Л.А. Клыкова [18], должно включать не только изучение формальных характеристик костюма, но и освоение его семиотического измерения – понимание того, как цвет, форма, фактура и декор работают как знаки, несущие определённые смыслы.

Согласно классификации Ч.С. Пирса, связь между означающим и означаемым может быть трёх типов: иконической, индексальной и символической. Каждый из этих типов знаков по-своему представлен в сценическом костюме и выполняет специфические функции в создании художественного образа. Понимание этой типологии позволяет хореографу и художнику по костюмам более осознанно подходить к выбору тех или иных выразительных средств.

Иконический знак основан на подобию, сходстве между формой и содержанием. Например, вышитый на костюме цветок – это иконический знак реального цветка. В сценическом костюме иконичность проявляется в том, что костюм стремится быть похожим на одежду изображаемого персонажа или эпохи. Однако, как справедливо отмечал Р. Барт, в театре любая иконичность оказывается условной, поскольку зритель всегда знает,

что перед ним не реальность, а её изображение. Иконические знаки в костюме могут быть различной степени детализации: от почти фотографического воспроизведения исторического костюма до условного обозначения, когда, например, несколько характерных деталей (корона, мантия) указывают на королевское достоинство персонажа. В русском народно-сценическом костюме иконическими знаками являются, например, кокошник, воспроизводящий форму реального головного убора, или вышитый растительный орнамент, напоминающий реальные цветы и травы.

Индексальный знак имеет причинно-следственную связь с обозначаемым объектом. Дым – индекс огня, след – индекс присутствия. В костюме индексальными знаками могут быть следы износа, указывающие на долгое использование, или, наоборот, роскошь тканей, указывающая на высокий социальный статус владельца. В сценическом контексте индексальность часто используется для создания «эффекта реальности»: например, специально состаренный или рваный костюм – индекс тяжёлой жизни персонажа. В балетных постановках индексальность может проявляться в использовании материалов, которые «выдают» профессию танцовщика: пуанты с их характерным внешним видом являются индексом балетного искусства как такового. Как отмечает П.С. Ежеченко, сценический костюм всегда несёт на себе «отпечаток» той техники танца, для которой он создан, и этот отпечаток становится индексальным знаком, позволяющим зрителю идентифицировать жанр хореографического произведения ещё до того, как танцовщик начал двигаться [7].

Символический знак основан на произвольной, условной связи между формой и содержанием, которая устанавливается культурной традицией. Белый цвет – символ чистоты в европейской культуре, чёрный – траура, красный – страсти или революции. В сценическом костюме символика играет ключевую роль, поскольку театр по своей природе условен. Пачка в балете – это символ не конкретного платья, а символ «танцовщицы», «невесомости», «классического балета» как такового. Кокошник в народном

танце – это символ не конкретного головного убора определённого региона, а символ «русскости», национальной идентичности. Символические знаки наиболее устойчивы и в то же время наиболее подвержены историческим изменениям: то, что было символом в одну эпоху, может утратить своё значение в другую или приобрести новое.

Важно отметить, что в реальном сценическом костюме эти три типа знаков редко встречаются в чистом виде. Как правило, они переплетаются, создавая сложную семиотическую ткань. Например, кокошник в стилизованном русском танце – это и иконический знак (он напоминает реальный головной убор), и индексальный знак (он указывает на женский пол и, в зависимости от формы, на семейное положение), и, одновременно, мощный символ русской национальной культуры. Задача семиотического анализа – распутать этот клубок значений и показать, как иерархия этих знаков меняется в зависимости от исторического контекста.

Особую роль в семиотике культуры играет понятие кода. Код – это система правил, которая позволяет связывать означающие и означаемые. Чтобы понять сообщение, и отправитель, и получатель должны владеть одним и тем же кодом. Если хореограф и художник по костюмам используют определённые знаки, а зритель не владеет культурным кодом, позволяющим их расшифровать, коммуникация не состоится. Ю.М. Лотман в своих работах подчёркивал, что культура представляет собой сложную иерархию кодов, и понимание текста (в том числе визуального) возможно только при условии, что читатель включён в тот или иной культурный контекст. Применительно к сценическому костюму можно выделить несколько основных кодов, которые работают одновременно и в совокупности создают сложное семиотическое поле.

1. Цветовой код является, возможно, самым очевидным и в то же время самым сложным для анализа. Цвета несут мощную символическую нагрузку, которая варьируется в зависимости от культуры и исторического периода. Белый, чёрный, красный, золотой, синий – каждый из них имеет

устойчивые значения в различных культурах. В русской народной традиции красный – это «красивый», праздничный, оберегающий; белый – чистый, светлый; чёрный – траурный. В классическом балете закрепились строгая цветовая символика: белое – добро, чёрное – зло, розовое – юность и невинность.

Художник по костюмам, выбирая цвет, сознательно или бессознательно опирается на этот код, и зритель, воспитанный в данной культуре, его считывает. Как подчёркивает Л.А. Кудряшова, народный костюм является уникальным источником цветовых кодов, которые при переносе на сцену требуют особой бережности и осмысления [23]. Важно также учитывать, что цветовое восприятие может меняться в зависимости от сценического освещения, и этот фактор должен быть учтён на этапе проектирования костюма.

2. Предметно-морфологический код связан с формой костюма, его кроем, силуэтом, наличием или отсутствием определённых деталей. Воротник, рукав, шлейф, пояс – каждый из этих элементов является знаком. Длинный шлейф у женского платья – знак официальности и статуса; открытые плечи – знак торжественности или, наоборот, интимности; плотно облегающее трико – знак демонстрации тела и техники. Этот код тесно связан с историей костюма и социальными нормами.

В классическом балете предметно-морфологический код предельно канонизирован: пачка имеет строго определённую форму, которая менялась на протяжении XIX века, но в итоге закрепились как эталон. В народном танце предметно-морфологический код более вариативен и зависит от региона, но при этом сохраняет узнаваемость основных элементов: сарафан, рубаха, кокошник. Как отмечает В.Н. Карпенко, хореографическое искусство и балетмейстер должны учитывать предметно-морфологический код костюма при создании танцевальной лексики, поскольку форма костюма напрямую влияет на возможности движения [14].

3. Фактурно-материальный код связан с материалом, из которого

сделан костюм. Парча и бархат – знаки роскоши; лён и хлопок – скромности и близости к природе; люрекс и стразы – знак праздника и шоу. В современной хореографии работа с фактурой приобретает особое значение: фактура может быть «телесной», «индустриальной», «органической», и каждая из них порождает свой семантический ореол. Выбор материала не только определяет внешний вид костюма, но и влияет на его поведение в движении: лёгкие струящиеся ткани создают один эффект, плотные и тяжёлые – совершенно другой. Как подчёркивает Е.Б. Юнусова, формирование визуальной культуры хореографа невозможно без понимания того, как фактура материала работает как знак и как она взаимодействует со светом и движением [49].

4. Орнаментально-декоративный код является, возможно, самым сложным и насыщенным кодом, особенно в народном костюме. Орнамент не просто украшает – он говорит. Каждый узор, каждая геометрическая фигура в вышивке имеет своё значение: ромб – символ земли и женщины, круг – солнца, волнообразная линия – воды, крест – защиты. В сценической стилизации этот код часто упрощается, но его смысловая роль может сохраняться. Как отмечают Л.А. Клыкова и Ж.Ж. Макишева, сохранение и популяризация национальных традиций средствами хореографии невозможны без понимания орнаментальных кодов, заложенных в традиционном костюме [20]. При переносе на сцену орнамент может быть гиперболизирован, укрупнён или, наоборот, сведён к нескольким ключевым элементам, однако его семиотическая функция – обозначение принадлежности к определённой культуре и традиции – должна быть сохранена.

В рамках данного исследования семиотический подход применяется для решения нескольких взаимосвязанных задач. Во-первых, проводится анализ эволюции сценического костюма от древности до современности: на каждом историческом этапе мы выявляем, какие означающие (формы, материалы, цвета) доминировали, и какие означаемые (сакральные,

социальные, эстетические, коммерческие) они транслировали. Мы прослеживаем, как менялась иерархия знаков – от магических и ритуальных в первобытном танце до художественных и этнокультурных в современном народно-сценическом танце и до гипертрофированных коммерческих знаков в шоу-балете. Этот диахронический анализ позволяет увидеть не просто смену стилей, но глубинные изменения в семиотической природе костюма, связанные с изменением его социальной функции и места в культуре.

Во-вторых, проводится сравнительный анализ костюма в различных видах хореографии – классическом балете, народном танце, бальном танце, эстрадном танце и современном танце-модерн. Мы выделяем устойчивые коды, характерные для каждого направления, и показываем, как они связаны с техникой танца, эстетикой и социальной функцией. Этот синхронический анализ позволяет выявить как общие семиотические механизмы, работающие во всех видах хореографии, так и специфические особенности, присущие каждому направлению.

Как справедливо отмечает М.К. Буланкина, совершенствование профессионального мастерства педагога в системе хореографического образования невозможно без понимания этих семиотических различий, поскольку каждый вид хореографии предъявляет свои требования не только к технике танца, но и к визуальному оформлению [2].

В-третьих, мы изучаем процессы стилизации и гиперболизации, которые происходят при адаптации традиционного костюма к сцене, и выявляем закономерности сохранения ключевых культурных кодов при изменении формы и функции. Особое внимание уделяется механизму превращения аутентичного костюма в сценический гиперзнак – процессу, который был блестяще реализован в творчестве И. Моисеева и коллективов, работающих в жанре народно-сценического танца [31]. Этот анализ позволяет сформулировать практические рекомендации для хореографов и художников по костюмам, работающих с национальным материалом.

Однако семиотический анализ, при всей его мощи, сосредоточен в основном на объективной структуре знаков и их значениях. Он отвечает на вопрос «что означает данный элемент?», но не всегда может объяснить, как именно этот знак воспринимается конкретным зрителем, как он взаимодействует с его личным опытом, как рождается смысл в процессе коммуникации. Именно здесь на помощь приходит герменевтический подход.

Герменевтика (от греч. ἑρμηνεύω – разъясняю, истолковываю) – это искусство и теория истолкования, понимания смыслов текстов и явлений. В XX веке герменевтика вышла за рамки чисто филологической дисциплины и стала важным философско-методологическим направлением, связанным с именами Х.-Г. Гадамера, П. Рикёра и др.

В центре герменевтического подхода лежит идея диалога: понимание достигается не через пассивное восприятие информации, а через активное взаимодействие между интерпретатором (зрителем) и интерпретируемым объектом (текстом, произведением искусства, костюмом). Это взаимодействие всегда опирается на «предпонимание» – культурный багаж, жизненный опыт, ассоциации, которые есть у каждого человека. Поэтому один и тот же костюм может быть понят по-разному разными зрителями, и это не недостаток, а естественное свойство художественной коммуникации.

В контексте хореографического образования и искусства герменевтический подход был адаптирован и развит в работах Е.Ю.Никитиной и В.А. Лычкина [34]. Они рассматривают хореографическое произведение, включая его визуальные компоненты, как живой, диалогичный феномен, который не существует вне процесса восприятия. По их мнению, понимание танца и его оформления всегда носит герменевтический характер: зритель не просто пассивно «потребляет» заложенные автором смыслы, но активно сотворяет их, опираясь на свой культурный и личный опыт.

Как подчёркивает В.А. Лычкин, «понимание в хореографии всегда

носит диалогический характер: зритель не пассивно потребляет смыслы, заложенные автором, но активно сотворяет их, опираясь на свой культурный и личный опыт» [34, с. 8]. Это положение имеет прямое отношение к сценическому костюму: костюм не является замкнутой системой значений, он становится значимым только в момент встречи со зрителем, который его интерпретирует.

Применительно к сценическому костюму герменевтический подход позволяет выделить несколько уровней восприятия, которые последовательно активируются у зрителя. Эти уровни соответствуют различным глубинам понимания и разным типам вовлечённости зрителя в художественное произведение.

Первый уровень – эмпатийный, или уровень наивного восприятия. Это первичная, чувственная реакция: «нравится – не нравится», «красиво – некрасиво», «ярко – тускло», «радостно – грустно». На этом уровне зритель реагирует на самые общие индексы – цветовую гамму, насыщенность декора, общий силуэт. Эта реакция часто бывает бессознательной, но она задаёт эмоциональный тон восприятию всего номера. Это дорефлексивный уровень, на котором работает визуальное впечатление. На этом уровне, как отмечает А.Г. Чурашов, работает «Я-концепция» зрителя, его базовые эстетические предпочтения, сформированные культурной средой [47]. Эмпатийный уровень является фундаментом, на котором строятся все последующие, более сложные формы восприятия.

Второй уровень – уровень культурной идентификации, или пресуппозитивный. Здесь зритель задаёт себе вопрос «Что это?» и находит ответ в своём культурном багаже: «Это русский народный костюм», «Это балетная пачка», «Это стиль рококо» или «Это современный минимализм». На этом уровне включаются культурные коды и пресуппозиции – фоновые знания, которыми обладает зритель. Костюм начинает «говорить» как символ, становясь узнаваемым. Как справедливо отмечает Е.Б. Юнусова,

формирование визуальной культуры хореографа невозможно без понимания того, как именно происходит этот процесс идентификации и какие культурные коды являются ключевыми для различных категорий зрителей [48]. Например, для иностранного зрителя кокошник может быть просто «экзотическим головным убором», тогда как для русского зрителя он является мощным символом национальной идентичности, актуализирующим целый пласт культурных ассоциаций.

Третий уровень – уровень рефлексивной интерпретации, собственно герменевтический. Зритель переходит от «Что это?» к «Почему это так?» и «Что это значит для меня?» Он начинает размышлять о намерениях хореографа, о том, почему выбран именно этот цвет, именно этот крой, именно этот декор, и как всё это соотносится с музыкой и движением. Например, зритель спрашивает: «Почему хореограф использовал именно этот тип кокошника? Почему костюм чёрный, а не красный? Что он этим хотел сказать?» На этом уровне происходит актуализация личных смыслов, проекция собственного опыта на произведение. Именно здесь, согласно В.А. Лычкину, рождается настоящее понимание как творческий акт [34, с. 35]. На этом уровне зритель становится не просто потребителем, но соавтором художественного смысла, что является высшей формой художественной коммуникации.

В настоящем исследовании герменевтический подход применяется для интерпретации результатов семиотического анализа. Мы не просто фиксируем наличие тех или иных знаков, но и объясняем, почему они вызывают у современного зрителя определённые ассоциации, как исторические изменения культурного контекста влияют на восприятие одного и того же костюма, и как современные художники сознательно используют герменевтические механизмы для достижения нужного эффекта. Например, при анализе стилизованного русского костюма (красный сарафан, кокошник, золотая вышивка) мы показываем, что он актуализирует не конкретный этнографический регион, а собирательный

образ «русскости», основанный на сказках, картинах Васнецова, оперных и балетных спектаклях, то есть на коллективной культурной памяти зрителя. Благодаря этому даже упрощённый сценический костюм обладает мощным эмоциональным и идентификационным потенциалом.

Понимание, согласно Г.-Г. Гадамеру, всегда является диалогом между прошлым (текстом, традицией) и настоящим (интерпретатором). Применительно к костюму это означает, что его значение не дано раз и навсегда. Например, для зрителя XIX века значение длинного платья с кринолином было очевидным знаком принадлежности к высшему свету. Для современного зрителя этот же костюм становится знаком «историчности», «старины», «эпохи». Значение изменилось, потому что изменился культурный код зрителя. Как справедливо отмечает Л.А.Клыкова в своих работах по художественно-эстетической компетенции, понимание этих герменевтических механизмов является необходимым условием для создания костюма, который будет адекватно воспринят современной аудиторией [19].

Синтез семиотического и герменевтического подходов позволяет нам разработать целостную методологию исследования, которая включает следующие принципы и методы, конкретно применяемые во второй главе при анализе трансформации костюма и при разработке практических рекомендаций. Эта интеграция позволяет преодолеть ограничения каждого из подходов в отдельности: семиотика даёт объективный инструментарий для описания знаковой структуры, а герменевтика – для понимания процессов восприятия и интерпретации.

Принципы методологии:

- принцип знаковой редукции. При переходе от аутентичного (исторического, этнографического) костюма к сценическому неизбежно происходит упрощение, сокращение числа знаков. Задача исследователя – понять, какие именно знаки сохраняются, а какие отбрасываются, и почему. Этот принцип помогает выявить ядро культурной идентичности, которое

остаётся неизменным даже в самых смелых стилизациях. Как показывает анализ творчества И. Моисеева [31], редукция не означает обеднения – напротив, она позволяет сфокусировать внимание на самых значимых элементах и сделать их более выразительными;

– принцип функциональной адаптации. Любой сценический костюм должен быть не только выразительным, но и удобным для танца. Поэтому при анализе мы всегда учитываем, как изменения кроя, материалов и декора влияют на свободу движений и как это соотносится с сохранением культурных кодов. Например, укорачивание юбки в народном танце – это не просто модное решение, а необходимость, продиктованная техникой дробей и вращений. Как подчёркивает В.А. Лычкин, народный танец является основой всех видов сценической хореографии, и его техника налагает жёсткие ограничения на конструкцию костюма [24]. Функциональная адаптация всегда является компромиссом между аутентичностью и сценичностью, и задача исследователя – найти оптимальный баланс;

– принцип гиперболизации как компенсации. Поскольку сценический костюм лишается многих тонких, локальных знаков (например, узоров, характерных для конкретной деревни), его оставшиеся знаки должны быть усилены – гиперболизированы по цвету, размеру, яркости. Это необходимо, чтобы костюм был «читаем» с дальних рядов зрительного зала и чтобы он компенсировал потерю семиотической сложности. Как отмечает П.С.Ежеченко, сценический костюм всегда требует определённой доли гиперболизации, поскольку сцена «съедает» часть выразительности, и то, что выглядит естественно в жизни, на сцене кажется бледным и невыразительным [7];

– принцип диалогичности, который мы заимствуем из герменевтики. При проектировании костюма необходимо учитывать не только замысел автора, но и предполагаемую интерпретацию зрителя. Это означает, что костюм должен содержать достаточно опорных кодов (цвет, силуэт,

узнаваемые детали), чтобы зритель мог войти в диалог, но при этом оставлять пространство для личного переживания и домысливания. Как подчёркивают Е.Ю. Никитина и В.А. Лычкин, хореографическая герменевтика в педагогике высшей школы предполагает развитие способности к диалогическому восприятию у будущих специалистов [34].

В качестве методов исследования, основанных на этой методологии, мы используем:

1. Семиотический анализ визуальных и текстовых источников – фотографий костюмов, эскизов, видеозаписей танцев, исторических описаний. Этот метод позволяет выявить знаковую структуру костюма, определить доминирующие коды и проследить их эволюцию. Особое внимание уделяется сопоставлению аутентичных образцов с их сценическими стилизациями, что позволяет выявить механизмы трансформации.

2. Сравнительно-типологический анализ – сопоставление костюмов разных видов хореографии по заранее выделенным параметрам (см. таблицу 1 в параграфе 1.2). Этот метод позволяет выявить как общие закономерности, так и специфические особенности, присущие каждому направлению. Как отмечает Л.А. Клыкова в своих работах по развитию художественно-эстетической компетенции, сравнительный анализ является эффективным инструментом формирования профессионального мышления хореографа [21].

3. Герменевтическая интерпретация, при которой мы реконструируем возможные восприятия костюма разными категориями зрителей (профессионалы, любители, дети, иностранцы) на основе анализа культурного контекста. Этот метод позволяет выйти за рамки объективного описания и понять, как костюм работает в реальной коммуникативной ситуации, как он взаимодействует с культурным багажом зрителя и как он может быть интерпретирован по-разному в зависимости от контекста.

Таким образом, теоретико-методологическая основа, построенная на

синтезе семиотики и герменевтики, даёт нам надёжный инструментарий для изучения сценического костюма. Семиотика позволяет объективно описать его знаковую структуру, выявить коды и механизмы трансформации, а герменевтика – осмыслить эти структуры в контексте живого восприятия и интерпретации. В совокупности они позволяют перейти от простого описания к глубокому пониманию того, как костюм становится активным участником хореографического произведения, как он взаимодействует с движением и музыкой, и как он воздействует на зрителя, формируя целостный художественный образ.

Важно подчеркнуть, что данная методология не является чисто теоретической конструкцией – она имеет прямое практическое применение. Как показывает опыт работы хореографических коллективов, о котором пишут М.Н. Женисканова и Л.Г. Ованесян, понимание семиотической природы костюма позволяет руководителям коллективов более осознанно подходить к выбору и созданию сценического облачения [9]. А с позиций арт-педагогике, развиваемой в работах А.Г. Чурашова, Л.А. Клыковой и Е.Б. Юнусовой, формирование семиотической и герменевтической компетенций является важной составляющей профессиональной подготовки будущих педагогов-хореографов [18].

Именно эта методология ляжет в основу практического анализа во второй главе, где мы на примере конкретных постановок и костюмов покажем, как выявленные закономерности работают в реальной сценической практике.

Мы рассмотрим процесс трансформации традиционного русского костюма в сценический на примере танца «Калинка», проанализируем семиотические коды, которые были сохранены или гиперболизированы, и покажем, как герменевтический подход позволяет учитывать восприятие зрителя при проектировании костюма.

Это позволит не только подтвердить теоретические положения, но и сформулировать практические рекомендации, которые могут быть

использованы руководителями хореографических коллективов, педагогами и художниками по костюмам.

ГЛАВА 2. ОСОБЕННОСТИ РАЗРАБОТКИ СЦЕНИЧЕСКОГО КОСТЮМА В ХОРЕОГРАФИЧЕСКИХ ПОСТАНОВКАХ

2.1 Семиотический анализ трансформации костюма: от древности до современности

Сценический костюм в хореографическом искусстве представляет собой уникальный феномен, находящийся на пересечении нескольких научных дисциплин: искусствоведения, культурологии, семиотики, психологии восприятия и педагогики. В отличие от бытового костюма, который выполняет преимущественно утилитарные и социально-демонстративные функции, сценический костюм является носителем сложных художественных смыслов, культурных кодов и эстетических ценностей. Он не просто «одевает» танцовщика, но превращает его тело в знак, в сообщение, адресованное зрителю. Понимание того, как именно происходит это превращение, как рождается значение костюма и как оно трансформируется на протяжении истории, невозможно без использования семиотического подхода, который позволяет дешифровать «язык» сценического облачения [14].

Актуальность семиотического анализа сценического костюма в современном хореографическом искусстве обусловлена несколькими факторами. Во-первых, в эпоху глобализации и активного межкультурного обмена костюм становится одним из главных инструментов визуализации национальной идентичности, своеобразным «культурным паспортом» народа [20]. Во-вторых, современные хореографические постановки всё чаще обращаются к синтезу различных культурных традиций, что порождает новые, гибридные семиотические системы, требующие осмысления [18]. В-третьих, стремительное развитие технологий (LED-ткани, 3D-печать, цифровые проекции) создаёт принципиально новые визуальные возможности, которые также должны быть осмыслены в рамках семиотики [28].

В рамках настоящего исследования под семиотической системой понимается совокупность знаков (элементов костюма – цвета, формы, фактуры, кроя, декора, орнамента и т.д.), организованных по определённым правилам (кодам) и функционирующих в процессе коммуникации между постановщиком, исполнителем и зрителем. Сценический костюм рассматривается как многоуровневый текст, каждый уровень которого (цветовой, предметно-морфологический, фактурно-материальный, орнаментально-декоративный) несёт самостоятельную смысловую нагрузку, а их взаимодействие создаёт целостный художественный образ [9]. Эта система динамична: её элементы и коды трансформируются в зависимости от исторического контекста, эстетических предпочтений и технологических возможностей.

Для проведения анализа мы руководствуемся следующими принципами, вытекающими из семиотического и герменевтического подходов и конкретно применяемыми в данной главе:

– принцип знаковой редукции – при переходе от аутентичного (исторического, этнографического) костюма к сценическому происходит сокращение числа знаков. Сохраняются лишь наиболее узнаваемые элементы, формирующие ядро культурной идентичности [34];

принцип функциональной адаптации – сценический костюм должен быть удобным для танца, поэтому изменения кроя, материалов и декора всегда учитывают свободу движений, не разрушая при этом культурную узнаваемость [24];

принцип гиперболизации как компенсации – потеря семиотической тонкости (локальных узоров, региональных особенностей) восполняется усилением оставшихся знаков по цвету, размеру, яркости, чтобы костюм был «читаем» с дальних рядов и работал как полноценный знак [7];

принцип диалогичности (из герменевтики) – при проектировании костюма необходимо учитывать не только авторский замысел, но и предполагаемую интерпретацию зрителя. Костюм должен содержать

опорные коды, позволяющие зрителю войти в диалог, и оставлять пространство для личного переживания [34].

Эти принципы лежат в основе анализа исторической трансформации костюма и его современных модификаций.

Применяя описанный выше инструментарий к историческому материалу, мы можем проследить, как трансформировалась семиотическая природа сценического костюма на протяжении веков. Эта трансформация не является линейной – это скорее спиралевидное развитие, где на новых витках возвращаются старые формы, но на новом смысловом уровне. Выделим несколько этапов, каждый из которых характеризуется доминированием определённого типа знака и определённой функции костюма. Обобщённые данные (Таблица 2).

Таблица 2 – Семиотическая характеристика этапов эволюции сценического костюма

Этап	Период	Доминирующий тип знака	Основная функция	Примеры
1. Ритуальный синкретизм	Первобытность – древность	Иконический, индексальный	Магическая (знак действует)	Шкуры, маски, раскраска
2. Театральный синкретизм	Античность	Иконический, символический	Коммуникативная, идентифицирующая	Маски, котурны, хитоны
3. Придворный код	Средневековье – Барокко	Индексальный (социальный)	Социально-демонстративная	Парча, бархат, кринолины
4. Романтический переворот	XIX век	Символический	Художественно-образная	Пачка, пуанты, трико
5. Авангардный синтез	Начало XX века	Символический, концептуальный	Художественно-экспериментальная	Бакст, Рерих, Пикассо
6. Советская стилизация	Середина XX века	Гиперзнак (этнокультурный)	Идентификационная, идеологическая	Моисеев, «Берёзка»
7. Современность (шоу-балет, модерн)	Конец XX – XXI век	Гиперзнак / редуцированный знак	Коммерческая, коммуникативная, концептуальная	LED-костюмы, минимализм

Этап 1: Ритуальный синкретизм (первобытность – древность). На этом этапе костюм не является «сценическим» в современном понимании, поскольку танец, ритуал и повседневная жизнь слиты в единое целое. Семиотически костюм здесь – преимущественно иконический и индексальный знак. Шкура зверя – это иконический знак (она похожа на зверя) и одновременно индексальный (она указывает на власть охотника, на его связь с тотемом). Маска не просто изображает духа – она вмещает его. Надевая ритуальный костюм, человек не играет роль – он становится другим

существом. Этот этап характеризуется магической функцией знака: знак не просто обозначает, он действует. С герменевтической точки зрения, понимание такого костюма было невозможно для постороннего. Это был эзотерический, закрытый код, доступный только посвящённым. Зритель (участник ритуала) не интерпретировал знак – он переживал его действие. Это не диалог, а слияние [28].

Этап 2: Театральный синкретизм (античность). С рождением театра в Древней Греции происходит первая семиотическая революция. Танец отделяется от чистого ритуала, но сохраняет тесную связь с мифом. Костюм в греческой трагедии – это уже сознательно сконструированный знак. Котурны – это индекс божественного или героического статуса (он увеличивает рост, делая актёра выше простых смертных). Маска – это иконический знак эмоции (гнев, ужас, радость) и одновременно символ архетипического персонажа. Здесь возникает зритель, который не участвует в ритуале, а наблюдает за ним.

Костюм должен стать «читаемым» для внешней аудитории, поэтому он становится более гипертрофированным, ярким, узнаваемым. Семиотический код становится более открытым, общедоступным. Зритель уже не сливается со знаком, а интерпретирует его, хотя эта интерпретация ещё жёстко детерминирована мифологическим контекстом. Это начало герменевтической ситуации: между костюмом и зрителем возникает дистанция, порождающая понимание [22].

Этап 3: Придворный код (Средневековье – Барокко). Это этап доминирования социальной семиотики. В придворном балете, в бальных церемониях костюм говорит не о мифологическом персонаже, а о реальном социальном статусе его владельца. Роскошь костюма – это не художественный приём, а индексальный знак реального богатства и власти. Любой зритель при дворе владел кодом, позволяющим расшифровать, сколько стоят кружева, кто имеет право носить бархат, а кто – только парчу.

Костюм был инструментом жёсткой социальной иерархии.

Семиотически это означало, что означаемое (социальный статус) было жёстко привязано к означающему (материалу, цвету, фасону) через закон и традицию. Герменевтический подход здесь затруднён, поскольку интерпретация однозначна и не предполагает разночтений: «Золотое шитьё – это власть». Индивидуальное «Я» танцовщика было скрыто под слоями знаков социального статуса. Танец становился заложником костюма, и это породило кризис. Семиотически кризис придворного костюма заключался в том, что означающее (тяжёлое платье) стало мешать означаемому (танцевальному движению). Знак перестал быть функциональным. Его социальное послание было слишком громким, оно заглушало пластику. Это был пример семиотического перенасыщения, когда знак начинает жить своей жизнью, отрываясь от тела и движения, которые он должен был обслуживать [28].

Этап 4: Романтический переворот (XIX век). Реформа Салле, Камарго и, в особенности, Тальони – это семиотический переворот. Означающее (форма костюма) радикально упрощается: пачка лёгкая, открытая, невесомая. Но означаемое, наоборот, обогащается. Костюм перестаёт быть знаком социального статуса. Он становится знаком духовного мира. Пачка – не индекс аристократии, а символ души, мечты, неземного начала. Семиотическая структура костюма меняется. Доминирующим становится символ. Теперь связь между формой (лёгкая белая юбка) и содержанием (духовная чистота) условна и нуждается в культурном закреплении. И это закрепление происходит благодаря успеху спектаклей. Пачка Тальони становится устойчивым балетным символом. Зритель уже не спрашивает «кто она по сословию?», а воспринимает её как «фею», «мечту». Это открывает простор для герменевтической интерпретации: разные зрители могут видеть в Сильфиде разные смыслы – кто-то символ недостижимой любви, кто-то – символ свободы, кто-то – символ хрупкости жизни [3].

Этап 5: Авангардный синтез (XX век). Дягилевские сезоны и деятельность его художников (Бакст, Рерих, Пикассо, Шанель) выводят

сценический костюм на новый семиотический уровень. Костюм становится самодостаточным знаком искусства. Он не просто обслуживает танец – он вступает с ним в диалог. Бакст создаёт костюмы, которые являются синтезом иконических (восточных) и символических (декадентских) кодов. Он использует яркий цвет как самостоятельную семантическую единицу: изумрудный, шафранный, пурпурный – это не просто красиво, это создаёт мир экзотики, чувственности, загадки.

Рерих в «Весне священной» обращается к архаике, но его архаика – это не реконструкция, а конструирование знака «древности» для современного зрителя. Костюмы Рериха – это знак не конкретного этноса, а знак языческой стихийности, земли, жертвенности. Здесь герменевтический подход особенно уместен, поскольку художник сознательно играет с зрительскими ожиданиями, с культурной памятью. Зритель домысливает эту древность, опираясь на своё знание архаических культур.

Пикассо создаёт костюмы-кубы, которые являются чистым знаком художественного манифеста. Это уже не «персонаж», а «концепция». Это разрыв с традиционной семиотикой миметического театра. Здесь означающее не просто не похоже на означаемое – оно отказывается от какого-либо прямого сходства. Это чистый символ, который может быть понят только в контексте истории искусства XX века [41].

Этап 6: Советская стилизация и кодификация (середина XX века). В советском хореографическом искусстве параллельно сосуществуют два направления. Классический балет законсервировал символы XIX века – пачка и пуанты стали священными знаками академического искусства. Изменения в них были минимальны и носили технологический характер. В народно-сценическом танце происходила активная работа по созданию гиперзнаков. И. Моисеев, а затем и другие ансамбли (например, «Берёзка») создавали сценический образ «народности» путём отбора и гиперболизации самых узнаваемых элементов традиционного костюма.

Это был процесс сознательной семиотической редукции: из сложного,

многослойного аутентичного костюма извлекались несколько ключевых означающих (кокошник, сарафан, красный/белый цвет) и возводились в ранг символов. Эта стилизация была семиотически двойственной. С одной стороны, она упрощала национальный костюм, лишала его локальных, региональных кодов. С другой стороны, она создавала мощный, читаемый на международном уровне знак «России», «русского танца».

Костюм ансамбля «Берёзка» – это не костюм конкретной деревни, это костюм-символ «русскости» вообще. Это был эффективный инструмент культурной дипломатии, который работал в условиях холодной войны, когда «русскость» нуждалась в визуальной презентации миру [37]. Вы ставите в один ряд публикации с интервалом в полвека, такого быть не может, оставьте по смыслу один источник...И проверьте все источники по этому параметру.

Современный этап развития сценического костюма, особенно в эстрадном и шоу-балете, характеризуется дальнейшей трансформацией его семиотической природы. Можно выделить несколько ключевых процессов, которые, на первый взгляд, противоречат друг другу, но на самом деле являются разными гранями одного явления – поиска новой семиотики в условиях глобализации и постмодернизма. Обобщённые характеристики (Таблица 3).

Таблица 3 – Основные процессы трансформации семиотики костюма на современном этапе

Процесс	Суть	Семиотическое значение	Примеры
Гиперболизация и превращение в гиперзнак	Усиление декора, формы, технологий до предела	Знак «события», «праздника», «футуризма»	LED-костюмы, многометровые юбки, тысячи страз
Эклектика и создание гибридных кодов	Смешение стилей, эпох, культур в одном костюме	Гибридный знак «глобальной деревни», провокация интерпретации	Кокошник + люрекс, пуанты + джазовки
Редукция и минимализм	Сведение костюма к минимуму (лосины, топ, босые ноги)	Знак «открытого тела», «честности», отказ от маски	Contemporary dance, танец-модерн

Одна из ведущих тенденций – гиперболизация, доводящая до предела логику стилизации, заложенную ещё И. Моисеевым. В современных шоу-балетах костюм превращается в гиперзнак, «кричащий» о своём значении

через гипертрофированный декор (тысячи страз, пайеток – знак максимальной праздничности и роскоши), гипертрофированную форму (рукава-крылья, многометровые юбки – знак «эффекта», «фантазии») и технологическую гипертрофию (LED-подсветка, световолокно – знак «современности», «футуризма»).

Такой костюм перестаёт быть статичным знанием и становится процессом, событием, которое должно быть увидено с последних рядов огромных стадионов [28].

В противовес этой тенденции, но сосуществуя с ней, развивается эклектика – смешение стилей, эпох и культур в одном костюме. Кокошник соседствует с коротким платьем из люрекса, классические пуанты – с джазовками, традиционная вышивка – с цифровыми принтами. Это сознательная или интуитивная работа с постмодернистским принципом коллажа, порождающая гибридные знаки, не принадлежащие одной знаковой системе. Такой костюм становится знаком «глобальной деревни», где культуры утратили чёткие границы. Зритель видит знакомый элемент (например, кокошник) в неожиданном контексте, что создаёт когнитивный диссонанс, который он должен разрешить через личную интерпретацию: ирония ли это над традицией, новое прочтение или просто яркий визуальный образ? Эта многозначность делает эклектичный костюм мощным генератором смыслов [18].

Отдельно стоит выделить противоположную стратегию – редукцию и минимализм, характерные для танца-модерн и contemporary dance. Здесь костюм сводится к минимуму (чёрные лосины, топ, босые ноги), означающее максимально нейтрально. Однако эта нейтральность становится знаком «открытого тела», «честности», «естественности». Это сознательный отказ от театральной маски, от образа персонажа в пользу человека и движения как таковых. Парадоксальным образом этот отказ от знака сам превращается в сильный знак, говорящий о стремлении к аутентичности и обнажении хореографической ткани [5].

Рассмотрев общие семиотические закономерности, перейдём к конкретному объекту нашего анализа – трансформации традиционного русского женского костюма в сценический костюм для народно-сценического танца. Это позволит выявить специфические механизмы, которые будут использованы в практической части исследования.

Традиционный русский женский костюм – это чрезвычайно сложная знаковая система, складывавшаяся веками. Она включала множество элементов, каждый из которых имел своё значение [23]:

Цвет. В русской традиции красный (в широком смысле – красивый) был главным праздничным цветом. Он символизировал жизнь, тепло, кровь, солнце и выступал как оберег. Белый цвет – чистоту, свет, начало. Чёрный – землю, плодородие, а также траур. Синий – небо, воду, духовность. Однако в разных регионах цветовая гамма существенно различалась, и цвет был важнейшим маркером локальной идентичности.

Крой. Сарафан, рубаха, понева, душегрея – каждый тип одежды имел свой крой, который не только определял силуэт, но и нёс информацию о возрасте, семейном положении, социальном статусе женщины. Например, в некоторых регионах России только замужние женщины носили поневу (юбку), а девушки – только сарафан.

Орнамент. Вышивка, кружево, тесьма – это не просто украшение, это язык. Расположение орнамента (по подолу, на рукавах, на вороте) имело обереговое значение – защищало открытые части тела от злых духов. Геометрические фигуры (ромб, квадрат, крест, круг) и зооморфные символы (птицы, кони) несли строго определённые семантические значения (земля, плодородие, солнце, жизненная сила). Таким образом, аутентичный костюм был не просто «одеждой», а «текстом», который рассказывал о своей владелице всё: её этническую и локальную идентичность, её место в социальной и возрастной иерархии, семейный статус и даже сакральную защищённость.

Когда традиционный костюм попадает на сцену в качестве элемента

хореографической постановки, его знаковая природа кардинально меняется.

Можно выделить несколько механизмов этой трансформации [9]:

Редукция сложности. Многозначный, многослойный текст аутентичного костюма сжимается. Художник и хореограф отбирают самые узнаваемые знаки, которые будут работать в условиях современной сцены. Так, из всего многообразия головных уборов в качестве сценического гиперзнака «русскости» утверждается кокошник (хотя исторически он был характерен далеко не для всех регионов и социальных слоёв). Из разнообразия цветовых гамм утверждается ярко-красный и бело-золотой.

Функциональная адаптация. Аутентичный костюм был предназначен для быта – сидеть, стоять, ходить, выполнять неторопливую крестьянскую работу или представлять перед Богом в церкви. Сценический танец требует прыжков, вращений, резких движений. Поэтому сценический костюм перекраивается: юбки укорачиваются, рукава упрощаются, тяжёлые материалы заменяются лёгкими, головные уборы облегчаются.

Эта адаптация неизбежно влечёт семиотические потери (утрата аутентичности, точности) и приобретения (возникновение новой эстетики, нового знака) [24].

Гиперболизация как компенсация. Чтобы компенсировать потерю семиотической тонкости и сложности, художник гиперболизирует оставшиеся знаки. Вышивка становится крупнее и ярче, цвет – насыщеннее, форма – более подчёркнутой. Это необходимо, чтобы сценический костюм был «читаем» с дальних рядов зрительного зала и работал как полноценный знак, не уступающий по силе своему аутентичному прототипу [7].

Перекодирование. Значение многих элементов меняется при переходе в сценический контекст. Обереговая функция вышивки утрачивается, она становится чисто эстетической. Локальная принадлежность (к какой губернии принадлежит костюм) перестаёт быть важной, уступая место национальной принадлежности (костюм «русский» вообще). Происходит переход от локального и сакрального кода к общенациональному и

эстетическому [20].

Главное противоречие, которое необходимо разрешить при проектировании современного сценического костюма для народного танца, можно сформулировать как конфликт между аутентичностью и функциональностью, который в семиотической плоскости выглядит как конфликт между сложным, многослойным, локальным знаком и гипертрофированным, обобщённым, глобально читаемым знаком. Искусство хореографа и художника по костюмам заключается в нахождении баланса. С одной стороны, слишком буквальное копирование аутентики (архаизация) делает костюм неудобным, статичным, не позволяющим реализовать потенциал современной хореографии. С другой стороны, полный отказ от этнических кодов (когда костюм становится просто «красивым платьем») лишает танец его идентичности, корней, культурной силы [21].

Оптимальная стратегия, как показывает анализ лучших образцов, заключается в создании стилизованного гиперзнака. Этот гиперзнак должен выполнять три ключевые задачи:

Идентифицировать культуру – зритель должен мгновенно узнать в костюме Россию, для чего достаточно сохранения 2-3 ключевых кодов: цвет (красный, белый), форма (сарафан, кокошник), характерный декор (золотая вышивка, ленты).

Быть функциональным и современным – костюм должен позволять исполнять любые хореографические элементы, быть лёгким, удобным, не травмирующим. Это достигается за счёт современных материалов и продуманного кроя [24].

Быть эстетически привлекательным для современного зрителя – соответствовать современным представлениям о красоте, сценичности, яркости, фотогеничности (использование атласа, люрекса, гиперболизированного декора, продуманной драматургии цвета) [49].

С точки зрения герменевтики, процесс трансформации костюма – это

создание условий для диалога. Упрощённый и гиперболизированный сценический костюм становится более «открытым» для зрительской интерпретации. Он не требует специальных этнографических знаний, как аутентичный костюм, но в то же время отсылает к глубинным архетипам национальной культуры, узнаваемым на уровне чувств и ассоциаций. Современный зритель, видя на сцене красный сарафан с золотом, не думает о губерниях и вышивальных техниках – он вспоминает сказки, былины, картины Васнецова, музыку Римского-Корсакова. Этот накопленный культурный опыт вступает в диалог с костюмом, порождая мощный эмоциональный отклик [34].

Проведенный семиотический анализ трансформации сценического костюма от древности до современности позволяет сделать следующие выводы.

Сценический костюм является динамической знаковой системой. Его значение не фиксировано раз и навсегда, оно трансформируется вместе с изменением культурного контекста, эстетических предпочтений и технологических возможностей.

Эволюция костюма – это история перекодирования смыслов, изменения соотношения иконических, индексальных и символических знаков [14].

Главная тенденция эволюции – движение от социального и магического знака к художественному и этнокультурному символу: от придворного костюма (индекс статуса) через романтическую пачку-символ к сценическому гиперзнаку современного народного танца, который является одновременно и брендом, и художественным образом [28].

Современный сценический костюм для народного танца существует в зоне семиотического конфликта между аутентичностью и функциональностью.

Разрешением этого конфликта является создание стилизованного гиперзнака, который, используя ограниченное число узнаваемых кодов

(цвет, форма, декор), обеспечивает мгновенную культурную идентификацию, высокую функциональность для исполнителей и эстетическую привлекательность для современного зрителя [24].

Герменевтический подход, адаптированный Е.Ю. Никитиной и В.А.Лычкиным, является эффективным методологическим инструментом для проектирования и анализа сценического костюма [34]. Он позволяет учитывать не только формальные характеристики костюма как знаковой системы, но и процесс его восприятия и интерпретации зрителем, что критически важно для создания полноценного художественного образа. Костюм должен быть не просто «набором знаков», но провокатором диалога, стимулом для интерпретации.

2.2 Результаты семиотического анализа и практические аспекты воплощения сценического костюма

Проведённое исследование семиотической природы сценического костюма, его исторической эволюции и механизмов трансформации позволяет не только выявить глубинные закономерности функционирования костюма как знаковой системы, но и перевести эти теоретические построения в плоскость конкретных практических рекомендаций, адресованных хореографам, балетмейстерам, художникам и дизайнерам по костюмам, и руководителям любительских коллективов.

Сценический костюм, как убедительно показал анализ, никогда не был и не является лишь декоративной оболочкой танца; он представляет собой активный элемент хореографического текста, участвующий в создании образной структуры, в передаче национальной идентичности и в установлении диалога между сценой и зрительным залом.

Понимание этого факта требует от практиков осознанного подхода к проектированию костюма, при котором каждый цвет, каждая линия, каждая деталь кроя или декора становится не случайностью, а осмысленным знаком, включённым в общую семиотическую систему постановки.

Обобщённые результаты семиотического анализа, включая выделенные культурные коды, принципы их анализа и методы практического применения, систематизированы в таблице 1, а визуализация этапов трансформации традиционного костюма в сценический и примеры стилизации приведены на рисунках 1-2 (Приложение).

Для проверки эффективности разработанной методологии было организовано экспериментальное исследование на базе хореографических коллективов «Перезвоны» и «Amadeus» МАУДО «Дворец пионеров и школьников им. Н.К. Крупской г. Челябинска».

Цель экспериментальной работы состояла в апробации технологии создания сценического костюма на основе семиотического анализа и герменевтического подхода, а также в оценке её влияния на качество исполнения хореографического номера, эстетическое восприятие костюма, эргономические показатели и эмоционально-психологическое состояние исполнителей.

В эксперименте приняли участие 12 танцовщиц женской группы коллектива в возрасте от 16 до 25 лет со стажем занятий народным танцем от 3 до 10 лет. Эксперимент проводился в течение шести месяцев, с сентября 2025 по февраль 2026 года, и включал три последовательных этапа: констатирующий, формирующий и контрольный.

На констатирующем этапе, который проходил в сентябре–октябре 2025 года, был проведён анализ костюмного фонда хореографического коллектива, выявивший его критическое моральное и физическое устаревание.

Особенно остро стояла проблема с костюмом для «визитного» номера коллектива – русского народно-сценического танца «Калинка», который представлял собой тяжёлый бархатный сарафан весом около 3 кг с выцветшей тесьмой и деформированным кокошником. Семиотический анализ старого костюма выявил целый ряд проблем, связанных с нарушением ключевых культурных кодов (Таблица 4).

Таблица 4 – Семиотический анализ старого костюма для танца «Калинка»

Код	Элемент	Характеристика	Проблема
Цветовой	Основной цвет	Тёмно-бордовый бархат	Не соответствует традиционному ярко-красному праздничному цвету
Цветовой	Отделка	Потускневшая золотая тесьма	Утратила декоративность и символическое значение
Предметно-морфологический	Сарафан	Трапецевидный, длинный (до щиколотки)	Ограничивает движения ног, мешает исполнению дробей
Предметно-морфологический	Кокошник	Тяжёлый (620 г), громоздкий	Скользит, отвлекает, создаёт дискомфорт
Предметно-морфологический	Рукава	Длинные, широкие	Затрудняют движения рук
Фактурно-материальный	Ткань	Тяжёлый бархат	Перегревает, утяжеляет, не даёт динамики
Орнаментально-декоративный	Вышивка	Скудная, выцветшая	Потеряла узнаваемость и семиотическую нагрузку
Орнаментально-декоративный	Тесьма	Изношенная	Утратила декоративную функцию
Обувь	Сапоги	Тяжёлые кожаные	Утяжеляют, ограничивают работу стопы

Как показано в таблице 4, цветовой код был нарушен, поскольку тёмно-бордовый бархат не соответствовал традиционному ярко-красному праздничному цвету, а потускневшая золотая тесьма утратила не только декоративность, но и символическое значение. Предметно-морфологический код также требовал пересмотра: длинный до щиколоток трапецевидный сарафан ограничивал движения ног и мешал исполнению дробей, тяжёлый кокошник весом 620 г скользил и создавал дискомфорт, а длинные широкие рукава затрудняли движения рук. Фактурно-материальный код страдал из-за использования тяжёлого бархата, который перегревал исполнительниц, утяжелял движения и не давал необходимой динамики. Орнаментально-декоративный код был ослаблен скудной выцветшей вышивкой и изношенной тесьмой, потерявшими свою узнаваемость и семиотическую нагрузку.

Для объективной оценки исходного состояния были использованы четыре группы критериев, по которым проводилась экспертная оценка с привлечением группы из пяти специалистов: руководителя коллектива, педагога-хореографа, художника по костюмам и двух независимых экспертов (Таблица 5).

Таблица 5 – Исходные показатели (констатирующий этап, средний балл по 5-балльной шкале)

Критерий	Показатель	Средний балл
Технико-исполнительские	Чистота вращений	3,2
Технико-исполнительские	Высота прыжков	2,8
Технико-исполнительские	Чёткость дробей	3,1
Технико-исполнительские	Синхронность	3,5
Эстетико-визуальные	Общая оценка костюма	3,8
Эстетико-визуальные	Яркость и зрелищность	3,2
Эргономические	Общее удобство	2,5
Эргономические	Лёгкость	2,0
Эмоционально-психологические	Уверенность в себе	3,0
Эмоционально-психологические	Удовольствие от исполнения	3,5

Как видно из таблицы 5, средние баллы по пятибалльной шкале оказались крайне низкими: технико-исполнительские показатели составляли от 2,8 до 3,5 балла; эстетико-визуальные – от 3,2 до 3,8 балла; эргономические – от 2,0 до 2,5 балла; эмоционально-психологические – от 3,0 до 3,5 балла. Наиболее критическое положение наблюдалось в сфере эргономики: общее удобство было оценено в 2,5 балла, а лёгкость – всего в 2,0 балла, что свидетельствовало о серьёзном дискомфорте исполнительниц. Техничко-исполнительские показатели также оставляли желать лучшего: особенно низкой была высота прыжков (2,8 балла) и чистота вращений (3,2 балла), что напрямую связано с тяжестью и неудобством костюма.

На формирующем этапе, охватившем период с ноября 2025 по январь 2026 года, была разработана и апробирована технология воплощения сценического костюма, основанная на трансформации традиционного русского костюма в сценический с применением семиотического анализа и герменевтического подхода. Процесс трансформации включал несколько последовательных шагов.

На основе изучения музейных экспонатов, этнографических описаний и архивных материалов [13] были выделены ключевые семиотические коды русского народного костюма, подлежащие сохранению в сценической версии: цветовой код, предполагающий доминирование красного праздничного и оберегового цвета в сочетании с золотым торжественным;

предметно-морфологический код, включающий сарафан с трапециевидным силуэтом и кокошник как головной убор; орнаментально-декоративный код, представляющий собой растительный и геометрический орнамент с золотой вышивкой; фактурно-материальный код, основанный на использовании атласа и парчи как символов визуальной роскоши.

Затем была проведена функциональная адаптация кроя: юбка была укорочена до середины бедра для открытия ног при исполнении дробей и вращений, рукав сделан коротким «буфом» для свободы движений рук, кокошник облегчён до 150 г и закреплён на ободке, а тяжёлые сапоги заменены на чешки.

Для компенсации потери семиотической тонкости и создания сценического эффекта была проведена гиперболизация декора: вышивка выполнена металликком с увеличенным размером узоров, добавлены стразы и пайетки, усилен цветовой контраст между ярко-красным и золотым. Система примерок включала три этапа с участием всех танцовщиц: на первой, эскизной примерке проверялись общий силуэт и цветовое решение; на второй, конструктивной примерке уточнялись посадка и свобода движений; на третьей, финальной примерке костюм проверялся в динамике с исполнением фрагментов танца.

После завершения пошива был проведён адаптационный период продолжительностью две недели, включавший шесть репетиций, в течение которых танцовщицы привыкали к новым ощущениям, а хореограф корректировал танцевальный рисунок с учётом новых возможностей костюма.

В результате был создан новый костюм для танца «Калинка»: красный атласный сарафан с золотой вышивкой, юбка-клёш до середины бедра, облегчённый кокошник на ободке весом 150 г вместо прежних 620 г, чешки. Новый костюм оказался легче старого в 2,3 раза, его вес составил 1570 г против 3600 г. Сравнительная характеристика старого и нового костюмов (Таблица 6).

Таблица 6 – Сравнительная характеристика старого и нового костюмов

Параметр	Старый костюм	Новый костюм
Вес	3600 г	1570 г
Материал	Тяжёлый бархат	Атлас
Юбка	Длинная (до щиколоток)	Короткая (до середины бедра)
Кокошник	620 г	150 г
Обувь	Тяжёлые сапоги	Чешки
Декор	Выцветшая тесьма	Вышивка металлик + стразы
Семиотическая нагрузка	Слабая	Сильная (ключевые коды сохранены)

Как показано в таблице 6, новый костюм продемонстрировал значительное улучшение по всем параметрам: вместо тяжёлого бархата использован лёгкий атлас, длинная юбка заменена короткой, тяжёлые сапоги – чешками, а скудная выцветшая тесьма – яркой вышивкой металлик с добавлением страз, что обеспечило сильную семиотическую нагрузку при сохранении ключевых кодов. Вес костюма уменьшился на 56 процентов, что стало определяющим фактором для улучшения всех последующих показателей.

На контрольном этапе, проведённом в феврале 2026 года, был осуществлён анализ результатов экспериментальной работы по четырём группам критериев. Техничко-исполнительские показатели улучшились в среднем на 23 процента. Наиболее значительный прирост отмечен в высоте прыжков, увеличившейся на 29 процентов, и чистоте вращений, возросшей на 24 процента, что объясняется облегчением костюма и большей свободой движений. Чёткость дробей выросла на 21 процент благодаря укорочению юбки, открывшей работу стопы, а синхронность улучшилась на 19 процентов за счёт большей согласованности движений и меньшей утомляемости исполнителей. Эстетико-визуальные показатели улучшились в среднем на 32 процента: общая оценка костюма выросла с 3,8 до 4,7 балла, что составило 24 процента прироста, а яркость и зрелищность – с 3,2 до 4,9 балла, то есть на 53 процента, что подтверждает эффективность гиперболизации декора и цветовой насыщенности. Эргономические показатели улучшились наиболее значительно – в среднем на 82 процента:

общее удобство выросло с 2,5 до 4,8 балла, показав прирост в 92 процента, а лёгкость – с 2,0 до 4,9 балла, увеличившись на 145 процентов, что объясняется снижением веса костюма более чем в два раза и использованием более комфортных материалов (атлас вместо бархата) (Таблица 7).

Таблица 7 – Динамика показателей (контрольный этап)

Критерий	Показатель	До эксперимента	После эксперимента	Динамика
Технико-исполнительские	Чистота вращений	3,2	4,0	+24%
Технико-исполнительские	Высота прыжков	2,8	3,6	+29%
Технико-исполнительские	Чёткость дробей	3,1	3,8	+21%
Технико-исполнительские	Синхронность	3,5	4,2	+19%
Технико-исполнительские (среднее)		3,2	3,9	+23%
Эстетико-визуальные	Общая оценка костюма	3,8	4,7	+24%
Эстетико-визуальные	Яркость и зрелищность	3,2	4,9	+53%
Эстетико-визуальные (среднее)		3,5	4,8	+32%
Эргономические	Общее удобство	2,5	4,8	+92%
Эргономические	Лёгкость	2,0	4,9	+145%
Эргономические (среднее)		2,3	4,9	+82%
Эмоционально-психологические	Уверенность в себе	3,0	4,8	+60%
Эмоционально-психологические	Удовольствие от исполнения	3,5	4,9	+40%
Эмоционально-психологические (среднее)		3,3	4,9	+45%

Эмоционально-психологические показатели улучшились в среднем на 45 процентов: уверенность в себе выросла с 3,0 до 4,8 балла, показав прирост в 60 процентов, а удовольствие от исполнения – с 3,5 до 4,9 балла, то есть на 40 процентов. Это свидетельствует о значительном психологическом эффекте правильно спроектированного костюма: исполнительницы чувствовали себя увереннее, комфортнее и получали больше удовольствия от танца [47].

Зафиксированы также косвенные эффекты, подтверждающие практическую значимость разработанной технологии: рост заказов на

выступления составил 75 процентов, с 8 до 14 выступлений за период; повышение рейтинга номера на городском фестивале – с 15-го до 3-го места; увеличение положительных упоминаний в социальных сетях – с 2–3 до 25–30 в месяц; повышение интереса к коллективу со стороны средств массовой информации, выразившееся в трёх публикациях в местных изданиях. На основе экспериментальной работы были выявлены шесть закономерностей трансформации традиционного костюма в сценический.

Первая закономерность заключается в необходимости сохранения семиотических кодов при изменении формы: при изменении кроя, материалов и декора требуется сохранять ключевые узнаваемые коды, включая цвет, силуэт и характерные детали, чтобы костюм не утрачивал свою идентифицирующую функцию.

Вторая закономерность состоит в приоритете функциональности над аутентичностью: в случае конфликта между этими двумя требованиями предпочтение отдаётся функциональности, поскольку неудобный костюм снижает качество исполнения и повышает риск травм [24].

Третья закономерность утверждает многослойность и объём как средство сценической выразительности: в отличие от минималистичного костюма модерна, народно-сценический костюм требует многослойности и объёма для создания эффекта праздничности и динамики, что особенно заметно при использовании юбки из нескольких слоёв фатина, создающей эффект «полёта» при вращениях.

Четвёртая закономерность подтверждает необходимость гиперболизации декора как компенсации потери семиотической тонкости при переходе на сцену [49].

Пятая закономерность устанавливает многоэтапную систему примерок как эффективный метод контроля функциональности, позволяющий выявить и устранить проблемы с посадкой и свободой движений на ранних стадиях.

Шестая закономерность указывает на необходимость адаптационного

периода, в течение которого исполнители привыкают к новому костюму и перестраивают двигательные стереотипы, что должно быть учтено при планировании репетиционного процесса.

На основе обобщённого опыта и проведённого исследования могут быть сформулированы практические рекомендации, адресованные руководителям коллективов и художникам по костюмам. Прежде всего, следует начинать работу с тщательного изучения аутентичных источников – музейных экспонатов, этнографических описаний, архивных фотографий, материалов экспедиций, поскольку именно там содержатся подлинные семиотические коды, которые впоследствии могут быть стилизованы и адаптированы [23]. Важно не копировать буквально, а вычленять ядро идентичности: для русского костюма это красный цвет, сарафан и кокошник, именно это ядро должно быть сохранено в любом варианте стилизации [20]. Затем необходимо чётко определить, какие элементы являются обязательными для сохранения, а какие можно изменять без потери узнаваемости, причём этот выбор зависит от хореографической задачи, технических требований номера, возраста и подготовки исполнителей, а также от особенностей сценической площадки.

Разработка эскизов должна сопровождаться проверкой функциональности на каждом этапе: не стесняют ли движения, не перегревают ли исполнителя, не опасны ли острые детали, не будет ли костюм мешать исполнению поддержек или сложных прыжков;

При этом важно привлекать к обсуждению самих танцовщиц, поскольку их ощущения и комфорт напрямую влияют на качество исполнения и психологическое состояние на сцене. Параллельно следует продумывать гиперболизацию – усиление цвета, декора, фактуры, чтобы костюм был выразительным с любого расстояния и создавал необходимое эмоциональное впечатление, особенно на больших концертных площадках [7]. После пошива костюма необходимо предусмотреть адаптационный период для привыкания исполнителей к новым ощущениям, провести

несколько репетиций в полном облачении, скорректировать посадку, устранить возможные неудобства и адаптировать хореографию к новым возможностям и ограничениям костюма. Наконец, полезно проводить анализ восприятия костюма зрителями – собирать отзывы после концертов, обращать внимание на реакцию зала, а также на мнение профессиональных коллег, чтобы в дальнейшем учитывать этот опыт при создании новых постановок.

Таким образом, проведённое экспериментальное исследование подтвердило эффективность семиотического подхода к проектированию сценического костюма для народно-сценического танца. Разработанный на основе семиотического анализа и герменевтического подхода костюм показал значительное превосходство над старым по всем группам критериев. Интеграция семиотического и герменевтического подходов в практику создания сценического костюма значительно повышает его выразительность, функциональность и коммуникативный потенциал, превращая его из второстепенного элемента оформления в полноценного соучастника хореографического действия [34].

Знание культурных кодов позволяет сознательно конструировать костюм как сообщение, адресованное зрителю, а учёт механизмов восприятия помогает сделать это сообщение эффективным, вызывая у зрителя не только эстетическое удовольствие, но и глубокий эмоциональный отклик, связанный с пробуждением культурной памяти и национальной идентичности [18]. Выявленные шесть закономерностей трансформации традиционного костюма в сценический могут служить практическим руководством для руководителей хореографических коллективов и художников по костюмам, способствуя не только эстетическому обогащению постановок, но и сохранению и актуализации национального культурного наследия в условиях глобализации.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Проведённое исследование было посвящено проблеме современного воплощения сценического костюма в хореографических постановках. Актуальность темы обусловлена, во-первых, возрастающей ролью визуальной составляющей в хореографическом искусстве, где костюм перестаёт быть просто функциональной одеждой, и превращается в полноценный компонент художественного образа, способный нести смысловую, эстетическую и коммуникативную нагрузку. Во-вторых, в соответствии с приоритетными направлениями государственной политики, направленными на укрепление общероссийской гражданской идентичности и единства многонационального народа Российской Федерации, проблема сохранения и актуализации национальных традиций средствами хореографии и сценического костюма приобретает особое государственное значение. В-третьих, в практике работы хореографических коллективов отсутствует системное методологическое осмысление того, каким образом костюм должен создаваться для разных видов хореографии, какие функции он выполняет и каким современным тенденциям должен соответствовать.

Цель исследования – провести семиотический анализ современного сценического костюма для выявления смысловой многогранности и специфики его воплощения в хореографических постановках различных направлений – была достигнута. Гипотеза о том, что процесс воплощения сценического костюма будет эффективным, если его методологическую основу составит семиотический подход, позволяющий выявить культурные коды и закономерности трансформации значений костюма, а учёт специфики каждого вида хореографии обеспечит адекватный выбор материалов, кроя и декора для создания целостного художественного образа, полностью подтвердилась. Результаты экспериментальной работы наглядно продемонстрировали, что костюм, разработанный на основе семиотического анализа и герменевтического подхода, значительно

превосходит традиционный по всем группам критериев: технико-исполнительские показатели улучшились на 23%, эстетико-визуальные – на 32%, эргономические – на 82%, а эмоционально-психологические – на 45%.

В первой главе на основе анализа научной литературы были решены задачи, связанные с теоретическим осмыслением сценического костюма. Проведённый исторический анализ (параграф 1.1) позволил выделить семь этапов эволюции сценического костюма – от первобытных ритуальных шкур и масок до современных высокотехнологичных LED-костюмов. Выявлена магистральная тенденция этой эволюции: постепенное освобождение костюма от лишнего веса, объёма и ограничений при одновременном сохранении и наращивании эстетической выразительности. На каждом историческом этапе костюм отражал эстетику и технику своего времени, а реформаторы (Салле, Камарго, Тальони, Дягилев, Дункан, Моисеев, Грэм) доказывали отсутствие вечных канонов.

В параграфе 1.2 была разработана методологическая основа создания сценического костюма, включающая систему из семи функций (утилитарная, эстетическая, информационная (семиотическая), психологическая, идентификационная, коммуникативная, а для эстрадного танца – также коммерческая), принципы (историзм, стилизация, функциональность, образность, синтетичность, ансамблевость) и учёт специфики различных видов хореографии. Проведён сравнительный анализ костюма в классическом балете, народном танце, бальном танце, эстрадном и современном танце, который показал, что каждый вид хореографии предъявляет свои требования к материалам, крою, цветовой гамме, декору и степени стилизации. Выявлены современные тенденции в создании сценического костюма: этностилизация, эклектика, LED-технологии, 3D-печать, костюмы-трансформеры, цифровые проекции, эко-материалы, умные ткани.

В параграфе 1.3 обоснована теоретико-методологическая основа исследования, построенная на синтезе семиотического и герменевтического

подходов. Семиотический подход позволил рассматривать сценический костюм как сложную знаковую систему, выявить его культурные коды (цветовой, предметно-морфологический, фактурно-материальный, орнаментально-декоративный) и механизмы трансформации значений. Герменевтический подход, адаптированный в работах Е.Ю. Никитиной и В.А. Лычкина [34], позволил осмыслить эти структуры в контексте живого восприятия и интерпретации зрителем, выделив три уровня восприятия: эмпатийный (чувственная реакция), культурной идентификации (узнавание) и рефлексивной интерпретации (смыслопорождение). Сочетание этих подходов дало надёжный инструментарий для изучения сценического костюма и стало основой для разработки практической технологии его создания.

Во второй главе было проведено экспериментальное исследование, включавшее три этапа. На констатирующем этапе был проведён анализ костюмного фонда хореографических коллективов «Перезвоны» и «Amadeus» МАУДО «Дворец пионеров и школьников им. Н.К. Крупской г. Челябинска», который выявил его критическое моральное и физическое устаревание. Особенно остро стояла проблема с костюмом для «визитного» номера коллектива – русского народно-сценического танца «Калинка», который представлял собой тяжёлый бархатный сарафан (около 3 кг) с выцветшей тесьмой и деформированным кокошником.

На формирующем этапе была разработана и апробирована технология воплощения сценического костюма, основанная на трансформации традиционного русского костюма в сценический с применением семиотического анализа и герменевтического подхода. Процесс трансформации включал: сохранение ключевых семиотических кодов «русскости» (цвет: красный+золотой; форма: сарафан+кокошник); функциональную адаптацию кроя для обеспечения свободы движений (укорочение юбки, облегчение кокошника, замена материалов); гиперболизацию декора для создания сценического эффекта (вышивка

металлик, стразы, пайетки); систему трёх примерок с участием танцовщиц для контроля функциональности; адаптационный период для перестройки двигательных стереотипов.

В результате создан новый костюм для танца «Калинка»: красный атласный сарафан с золотой вышивкой, юбка-клёш до середины бедра, облегчённый кокошник на ободке (150 г вместо 620 г), чешки. Новый костюм легче старого в 2,3 раза (1570 г против 3600 г).

На контрольном этапе проведён анализ результатов экспериментальной работы по четырём критериям. Техничко-исполнительские показатели улучшились в среднем на 23% (чистота вращений +24%, высота прыжков +29%, чёткость дробей +21%, синхронность +19%). Эстетико-визуальные показатели улучшились на 32% (общая оценка костюма выросла с 3,8 до 4,7 балла, яркость и зрелищность – с 3,2 до 4,9 балла). Эргономические показатели улучшились на 82% (общее удобство с 2,5 до 4,8 балла, лёгкость с 2,0 до 4,9 балла). Эмоционально-психологические показатели улучшились на 45% (уверенность в себе с 3,0 до 4,8 балла, удовольствие от исполнения с 3,5 до 4,9 балла). Зафиксированы также косвенные эффекты: рост заказов на выступления на 75%, повышение рейтинга номера на городском фестивале с 15-го до 3-го места, увеличение положительных упоминаний в социальных сетях с 2–3 до 25–30 в месяц.

На основе экспериментальной работы выявлены шесть закономерностей трансформации традиционного костюма в сценический: сохранение семиотических кодов при изменении формы; приоритет функциональности над аутентичностью; многослойность и объём как средство сценической выразительности; гиперболизация декора; система примерок как метод контроля функциональности; адаптационный период.

Научная новизна исследования состоит в следующем:

1. Проведён системный семиотический анализ сценического костюма в хореографии с применением герменевтического подхода, выявлены культурные коды и механизмы трансформации значений костюма от

древности до современности. Обосновано, что эволюция сценического костюма представляет собой процесс перекодирования смыслов – от социальных и магических знаков к художественным и этнокультурным символам.

2. Систематизированы функции сценического костюма с учётом герменевтического подхода: выделены уровни восприятия костюма зрителем (эмпатийный, культурной идентификации, рефлексивной интерпретации), что расширяет понимание коммуникативной и смыслообразующей роли костюма в хореографическом произведении.

3. Разработана и апробирована технология создания сценического костюма, основанная на принципах стилизации и семиотической интерпретации традиционных форм, включающая последовательную реализацию этапов от концептуального проектирования до сценического внедрения.

4. Выявлены и эмпирически подтверждены шесть закономерностей трансформации традиционного костюма в сценический, которые могут служить практическим руководством для руководителей хореографических коллективов и художников по костюмам.

Теоретическая значимость исследования заключается в уточнении понятия «сценический костюм» с позиций семиотики и герменевтики, в систематизации подходов к его проектированию для разных видов хореографии. Введённое в научный оборот понятие «гиперзнак» применительно к современному сценическому костюму позволяет описывать процессы гиперболизации и упрощения традиционных форм в эстрадном и шоу-балете. Адаптированный к анализу сценического костюма герменевтический подход Е.Ю. Никитиной и В.А. Лычкина расширяет методологический инструментарий исследований в области хореографического образования и сценографии [34].

Практическая значимость исследования заключается в том, что разработанная технология трансформации традиционного костюма в

сценический и выявленные шесть закономерностей могут быть использованы в практической деятельности руководителей хореографических коллективов, педагогов-хореографов, художников по костюмам. Разработанные материалы могут быть включены в учебные курсы по сценографии и истории костюма для студентов хореографических специальностей. Апробированный в ходе эксперимента костюм для танца «Калинка» может служить образцом для создания аналогичных костюмов в других коллективах.

Перспективы дальнейших исследований включают:

1. Разработку аналогичных технологий трансформации для других видов хореографии (бально-спортивные танцы, современная хореография) с учётом их специфических семиотических кодов.

2. Изучение возможностей интеграции «умных тканей» и LED-технологий в костюмы для любительских хореографических коллективов, включая разработку доступных методических рекомендаций по их применению.

3. Исследование влияния сценического костюма на травматизм танцовщиков, разработку эргономических стандартов для разных видов хореографии.

4. Разработку методики оценки экономической эффективности инвестиций в сценический костюм для учреждений дополнительного образования и любительских коллективов.

5. Проведение сравнительных исследований восприятия сценического костюма различными категориями зрителей (дети, взрослые, профессионалы) с применением методов психофизиологии и нейроэстетики.

Таким образом, проведённое исследование вносит вклад в развитие теории и практики хореографического искусства, обосновывая необходимость семиотически и герменевтически осмысленного подхода к проектированию сценического костюма как полноценного компонента

художественного образа.

Результаты исследования подтверждают, что правильно спроектированный костюм не только украшает танец, но и повышает техническое качество исполнения, улучшает психологическое состояние артистов и способствует росту конкурентоспособности коллектива на современном культурном рынке. Интеграция семиотического и герменевтического подходов в практику создания сценического костюма превращает его из второстепенного элемента оформления в полноценного соучастника хореографического действия, обогащающего его новыми смыслами и делающего его по-настоящему целостным художественным произведением, способным тронуть сердца зрителей и оставить неизгладимый след в их памяти.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Klykova L. A. Methodological framework of a child's artistic and aesthetic development by means of choreography in supplementary education / L. A. Klykova, E. B. Yunusova, A. G. Churashov, L. G. Ovanesyan // *Opcción*. – 2018. – Т. 34. – № 85. – С. 1765-1782.
2. Белова Е. В. Сценический костюм: от эскиза до воплощения / Е.В.Белова. – Москва : Легпромбытиздат, 2008. – 180 с.
3. Буланкина М. К. Совершенствование профессионального мастерства педагога в системе хореографического образования: аксиологический подход : монография / М. К. Буланкина. – 2-е изд., стер. – Санкт-Петербург : Лань, 2022. – 156 с.
4. Ваганова А. Я. Основы классического танца / А. Я. Ваганова. – Санкт-Петербург : Лань, 2017. – 192 с.
5. Васильева Т. С. Этнографические основы народного танца / Т.С.Васильева. – Москва : Музыка, 2015. — 180 с.
6. Грэм М. Память крови. Автобиография / М. Грэм. – Москва : Колибри, 2020. – 480 с.
7. Дункан А. Моя жизнь. Моя правда / А. Дункан. – Москва : АСТ, 2015. – 320 с.
8. Ежеченко П. С. Сценический костюм как одно из выразительных средств хореографического искусства / П. С. Ежеченко // *Вопросы культурологии*. – 2020. – № 4. – С. 12-18.
9. Есаулов И. Г. Педагогика и репетиторство в классической хореографии : учебник для СПО / И. Г. Есаулов. – 2-е изд., стер. – Санкт-Петербург : Планета музыки, 2024. – 256 с.
10. Женисканова М. Н. Роль и место сценического костюма в хореографическом коллективе / М. Н. Женисканова, Л. Г. Ованесян // *Электронный научный журнал*. – 2023. – № 9. – С. 15-20.
11. Закиева Т. В. Информационные технологии, применяемые при

обучении хореографическим дисциплинам / Т. В. Закиева, Л. А. Клыкова // Дистанционные образовательные технологии в современной школе: опыт, проблемы, перспективы развития : материалы Международной научно-практической конференции. – Челябинск, 2021. – С. 83-85.

12. Захаржевская Р. В./ История костюма : костюм в древнем мире, костюм в средние века, эпоха возрождения, период Мольера, европейский костюм XVII-XX веков, русский костюм – Изд. 4-е, доп. и перераб. – Москва : РИПОЛ классик, 2009. – 431 с. ISBN 978-5-386-01172-7.

13. Захаров Р. В. Сочинение танца. Страницы педагогического опыта / Р. В. Захаров. – Москва : Искусство, 1983. – 224 с.

14. Захарова Н. Ю. Сценический костюм в русском балете XIX – начала XX века / Н. Ю. Захарова. – Москва : Наука, 2012. – 280 с.

15. Зверева Е. В. Костюм в танце: история и современность / Е.В.Зверева. – Челябинск : ЧГИК, 2017. – 150 с.

16. Карпенко В. Н. Хореографическое искусство и балетмейстер : учебное пособие / В. Н. Карпенко, И. А. Карпенко, Ж. Багана. – Москва : ИНФРА-М, 2024. – 192 с.

17. Клыкова Л. А. Арт-технологии в современном образовании: теория, практика, перспективы : материалы VI Международной научно-практической конференции / Л. А. Клыкова. — 2021.

18. Клыкова Л. А. Композиция танца : учебно-методическое пособие по курсу «Мастерство хореографа» / Л. А. Клыкова. – Челябинск, 2022. – 110 с.

19. Клыкова Л. А. Особенности влияния хореографического искусства на воспитание и образование личности / Л. А. Клыкова // Личность в норме и патологии : материалы Международной научно-практической конференции. – Челябинск, 2023. – С. 69-70.

20. Клыкова Л. А. Пути формирования визуальной культуры студентов-хореографов / Л. А. Клыкова, Е. Б. Юнусова, Л. Г. Ованесян //

Вестник Южно-Уральского государственного гуманитарно-педагогического университета. – 2022. – № 6 (172). – С. 217-238.

21. Клыкова Л. А. Развитие художественно-эстетической компетенции студентов хореографических специальностей: диссертация кандидата педагогических наук / Л. А. Клыкова. – Челябинск, 2009. – 200с.

22. Клыкова Л. А. Формирование этнической толерантности педагогов-хореографов / Л. А. Клыкова, Ж. Ж. Макишева // Современная школа в условиях реализации национального проекта «Образование»: материалы Международной научно-практической конференции. – 2020. – С. 117-119.

23. Клыкова Л. А. Художественно-эстетическая компетенция студентов вузов: траектория развития / Л. А. Клыкова // Вестник Челябинского государственного педагогического университета. – 2009. – № 2. – С. 83-92.

24. Красовская В. М. История русского балета / В. М. Красовская. – Санкт-Петербург : Искусство, 1999. – 416 с.

25. Кудряшова Л. А. Народный костюм как источник вдохновения для хореографа / Л. А. Кудряшова // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. – 2019. – № 4. – С. 112-118.

26. Лычкин В. А. Event-технология как технологическая составляющая процесса совершенствования культурно-досуговой деятельности будущего педагога-хореографа / В. А. Лычкин, Е.Ю.Никитина // Профессиональное образование в России и за рубежом. – Кемерово, 2025. – № 4 (60). – С. 133-139.

27. Лычкин В. А. Значение и роль народного танца в жизни современного общества / В. А. Лычкин // Современное хореографическое образование: Отечественные традиции и международный опыт : сборник научно-практических статей. – Кемерово, 2021. – С. 50-55.

28. Лычкин В. А. Совершенствование культурно-досуговой деятельности будущего педагога-хореографа средствами арт-педагогики /

В. А. Лычкин, Е. Ю. Никитина // Материалы VIII Международной научно-практической конференции, посвящённой 200-летию со дня рождения К.Д.Ушинского. – 2023. – С. 231-238.

29. Лычкин В. А. Сочинение комбинаций экзерсиса у станка по дисциплине «Народно-сценический танец» : учебно-методическое пособие / В. А. Лычкин, В. А. Белов. – Челябинск : Южно-Уральский научный центр РАО, 2023. – 79 с.

30. Лычкин В. А. Экстраполярный подход к проблеме совершенствования культурно-досуговой деятельности будущего педагога-хореографа / В. А. Лычкин, Е. Ю. Никитина // Общество. – Москва, 2025. – № 1-3 (36). – С. 42-47.

31. Лычкин В. А. Эстетика танца: от истоков к современности : монография / В. А. Лычкин, Л. А. Клыкова, А. Г. Чурашов, Е. Б. Юнусова. – Челябинск : ЮУрГГПУ, 2026. – 278 с. – ISBN 978-5-907821-75-0.

32. Меренюкова А. М. Формирование профессиональной готовности педагога-хореографа в педагогическом вузе / А. М. Меренюкова // Вестник Тверского государственного университета. Серия: Педагогика и психология. – 2022. – № 3. – С. 45-52.

33. Моисеев И. А. Я вспоминаю... Гастроли длиною в жизнь / И.А.Моисеев. – Москва : Согласие, 1998. – 320 с.

34. Неклюдова М. Г. Традиции и новаторство в русском искусстве конца XIX – начала XX века / М. Г. Неклюдова. – Москва : Искусство, 1991. – 395 с.

35. Никитина Е. Ю. Грейдинговый подход к совершенствованию культурно-досуговой деятельности будущего педагога-хореографа / Е. Ю. Никитина, В. А. Лычкин // Вестник Челябинского государственного педагогического университета. – 2024. – № 3 (181). – С. 188-216.

36. Никитина Е. Ю. Хореографическая герменевтика в педагогике высшей школы / Е. Ю. Никитина, В. А. Лычкин // Вестник Челябинского государственного педагогического университета. – 2023. – № 2 (174). – С.

148-163.

37. Ованесян Л. Г. Биянка – село забытых фольклорных традиций (по материалам фольклорной экспедиции) / Л. Г. Ованесян, Л. А. Клыкова, Е. Б. Юнусова // Мир науки, культуры, образования. – 2021. – № 1 (86). – С. 396-399.

38. Ованесян Л. Г. Отражение русских фольклорных традиций в хороводах верхнеуральских нагайбаков / Л. Г. Ованесян, Л. А. Клыкова // Мир науки, культуры, образования. – 2019. – № 5 (78). – С. 511-513.

39. Плетнёва Л. М. Русский народный костюм в сценическом воплощении / Л. М. Плетнёва. – Москва : Планета, 2016. – 200 с.

40. Сестры Сорины / Необходимый имидж или Как произвести нужное впечатление с помощью одежды : Общ. правила формирования имиджа. Рекомендации по достижению желаемой цели. Что думают мужчины об одежде женщины. - Москва : Гном-Пресс, 1999. – 214с. –ISBN 5-89334-114-7.

41. Слонимский Ю. И. Советский балет / Ю. И. Слонимский. – Москва : Искусство, 1950. – 320 с.

42. Степанова Т. А. Театральный костюм: история и современность / Т. А. Степанова. – Санкт-Петербург : Лань, 2015. – 320 с.

43. Сценический костюм: уникальное иллюстрированное руководство по изготовлению профессиональных сценических костюмов. - Москва : АРТ-Родник, 2004. – 71 с. ISBN 5-9561-0100-8.

44. Тарасов Н. И. Классический танец. Школа мужского исполнительства / Н. И. Тарасов. – Санкт-Петербург : Лань, 2005. – 496 с.

45. Успенский Б. А./ Семиотика искусства. – Москва : Шк. «Языки рус. Культуры», 1995. – 357 с. – ISBN 5-88766-003-1.

46. Филичева Н. В. Влияние «Русских сезонов» и «Русских балетов» Дягилева на мировое искусство XX века и развитие стиля Ар Деко / Н.В.Филичева // Новое искусствознание. – 2020. – № 1. – С. 12 и далее.

47. Чурашов А. Г. Бальный танец: техника латиноамериканских

танцев : хрестоматия / А. Г. Чурашов. – Челябинск, 2023. – 150 с.

48. Чурашов А. Г. Нематериальное культурное наследие как эффективный инструмент арт-педагогике / А. Г. Чурашов // Нематериальное культурное наследие народов как ценностный ориентир в современном образовательном пространстве: материалы VII Международной научно-практической конференции. – Челябинск, 2022. – С. 305-311.

49. Чурашов А. Г. Синергетический подход в артпедагогике как фактор разностороннего развития личности в современной социокультурной среде / А. Г. Чурашов // Роль и место педагога-наставника в области артпедагогике: материалы VIII Международной научно-практической конференции. – Челябинск, 2023. – С. 369-376.

50. Чурашов А. Г. Танцевально-двигательная терапия как перспективное направление разностороннего развития ребёнка в системе дополнительного образования / А. Г. Чурашов, Л. А. Клыкова // Вестник Челябинского государственного педагогического университета. – 2018. – № 4. – С. 115-119.

51. Чурашов А. Г. Хореография как социокультурное явление / А. Г. Чурашов // Интеграция образования, культуры и искусства как фактор развития полиэтнического общества: материалы IX Международной научно-практической конференции. – Челябинск, 2024. – С. 258-265.

52. Чурашов А. Г. Хореография как эффективное средство формирования и развития «Я-концепции» будущего учителя / А. Г. Чурашов, Л. А. Клыкова, Е. Б. Юнусова // Вестник Челябинского государственного педагогического университета. – 2019. – № 7 (153). – С. 259-276.

53. Юнусова Е. Б. О понятийном аппарате проблемы формирования визуальной культуры студентов-хореографов / Е. Б. Юнусова // Нематериальное культурное наследие народов как ценностный ориентир в современном образовательном пространстве: материалы VII Международной научно-практической конференции. – Челябинск, 2022. – С. 316-322.

54. Юнусова Е. Б. Формирование визуальной культуры студентов-хореографов средствами декоративно-прикладного искусства/ Е.Б.Юнусова. – Челябинск : ЮУрГГПУ, 2021. – 180 с.

ПРИЛОЖЕНИЕ

1.«Фотоматериалы по разработке сценического костюма»



Рисунок 1 – Этапы эволюции сценического костюма в хореографии



Рисунок 2 – Функции сценического костюма в хореографии



Рисунок 3 – Принципы создания сценического костюма в хореографии



Рисунок 4 – Современные тенденции в создании сценического костюма



Рисунок 5 – сценический костюм для номера «Калинка»



Рисунок 6 – костюмерная коллектива «Перезвоны»



Рисунок 7 – костюмерная коллектива «Перезвоны»



Рисунок 8 – костюмерная коллектива «Amodeus»



Рисунок 9 – костюмерная коллектива «Amodeus»



Рисунок 10 – костюмерная коллектива «Перезвоны»



Рисунок 11 – костюмерная коллектива «Аmodeus»



Рисунок 12 – костюмерная коллектива «Аmodeus»