



МИНИСТЕРСТВО ПРОСВЕЩЕНИЯ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение  
высшего образования

«ЮЖНО-УРАЛЬСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ГУМАНИТАРНО-  
ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ»

(ФГБОУ ВО «ЮУрГПУ»)

ФАКУЛЬТЕТ НАРОДНОГО ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТВОРЧЕСТВА  
КАФЕДРА ХОРЕОГРАФИИ

«Роль и место сценического костюма в хореографическом  
коллективе»

Выпускная квалификационная работа по направлению

51.03.02 Народная художественная культура

Направленность программы бакалавриата

«Руководство хореографическим любительским коллективом»

Форма обучения заочная

Проверка на объем заимствований:

6% авторского текста

Работа рекомендована защите

рекомендована/не рекомендована

«02» 08 2011 г.

зав. кафедрой хореографии

Чурашов А.Г.

Выполнил (а):

Студент (ка) группы ЗФ-507-115-5-1

Зырянова Анастасия Евгеньевна

Научный руководитель:

к.филол.н., доцент кафедры хореографии

Ованесян Лариса Геннадьевна

Челябинск

2021

## Оглавление

ВВЕДЕНИЕ.....	3
ГЛАВА 1. КОСТЮМ, КАК ЭЛЕМЕНТ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ОФОРМЛЕНИЯ ТАНЦА.....	7
1.1. Раскрытие понятия «сценический костюм» в хореографическом искусстве.....	7
1.2. Развитие сценического костюма в период с XVI по XXI век.....	14
ГЛАВА 2. СПЕЦИФИКА СЦЕНИЧЕСКОГО ТАНЦЕВАЛЬНОГО КОСТЮМА И РАЗРАБОТКА ЭСКИЗОВ ДЛЯ ДЕТСКОГО КОЛЛЕКТИВА «МИКС ДАНС».....	28
2.1. Особенности и требования к танцевальному костюму.....	28
2.2. Аналитический обзор сценических костюмов на примере детских хореографических коллективов «Апельсин» и «TODES».....	35
2.3. Концептуальное и стилевое решение детского сценического танцевального костюма для воспитанников школы современного танца «Микс Данс».....	41
ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....	51
СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ.....	53
ПРИЛОЖЕНИЕ 1. Аналоги детских сценических костюмов хореографических коллективов «Апельсин» и «TODES» .....	58
ПРИЛОЖЕНИЕ 2. Разработка эскизов детских сценических костюмов для школы современного танца «Микс Данс».....	62

## ВВЕДЕНИЕ

Так ли важен костюм для хореографического номера? Для чего тратить столько разнообразных материальных и нематериальных ресурсов на то, чтобы сделать красочную одежду, если все внимание зрителя сосредоточено на движениях артиста? Казалось бы, пестрые ткани только отвлекут от самого главного – действий на сцене. Но все не так однозначно. Является ли сценический костюм всего лишь одеждой или же, в него закладывается необходимый посыл, помогающий, как зрителям, так и выступающим? Какая роль отводится костюму в хореографическом коллективе, для чего его используют и какие виды костюмов существуют – вот главные вопросы, освещенные в данной выпускной квалификационной работе.

Актуальность исследования. Сценический танцевальный костюм играет большую роль в хореографическом искусстве. На протяжении танцевального номера артисты не могут общаться с публикой словесно, в их распоряжении только язык движений и пластики. У некоторых зрителей такой недостаток информации может вызвать недопонимание замысла номера. А у кого-то, несоответствие зрительного образа и действия на сцене, создаст осязаемый диссонанс и вызовет негативные эмоции. Просматривая хореографический номер, мы, в первую очередь, считываем артиста через создаваемый им образ, то есть, смотрим на его внешний вид: во что одет, как эта одежда выглядит, какая у него прическа и грим. Здесь приходит на помощь сценический костюм. Через все составляющие костюма зритель понимает, к какой социальной группе относится тот, кого представляет танцор, из какого он времени и места, приятен ли нам этот персонаж.

Костюм – главный помощник в концертном номере. Он дает поддержку танцору, украшает его, вносит конкретику в сюжет танца, подчеркивает образ героев, что несомненно очень важно и требует серьезного отношения к изучению сценического костюма и реализации этих

положений на практике, что определяет актуальность нашего исследования. Существующие пути в данном направлении работы с хореографическим коллективом, наши авторские решения поставленных проблем и достижения, мы отразили в выпускной квалификационной работе.

Объект исследования – сценический костюм в полном его понимании: от элементов одежды, таких как, головной убор, обувь, украшения, аксессуары и грим, до вкладываемых в него идеи, задач и функций.

Предметом данного исследования выступает роль сценического танцевального костюма и его особенности в хореографическом искусстве.

Гипотеза исследовательской работы – предполагается, что наличие соответствующего сценического костюма является залогом успешного выступления хореографического коллектива и лучшего понимания номера как участниками, так и зрителем.

Цель исследовательской работы – определить роль и место, доказать важность сценического костюма в деятельности хореографического коллектива, используя теоретические и практические методы исследования. Конкретизируя цель, необходимо отметить, что автор сосредотачивает внимание на детских коллективах, которые только начинают путь к пониманию, освоению и преданности танцевальному искусству, что делает цель и саму выпускную квалификационную работу очень значимой для юного поколения.

Для достижения заданной цели необходимо решить следующие задачи:

- изучить профессиональную и учебную литературу по данной проблеме;
- проанализировать понятийный аппарат данной работы;
- рассмотреть и проанализировать существующие решения в области создания и применения сценических костюмов для хореографических коллективов;

- изучить и учесть особенности проектирования сценических танцевальных костюмов;
- изучить современные направления в дизайне костюмов и их связи со стилем танца;
- разработать авторские эскизы сценического костюма для детского хореографического коллектива, работающего в современном направлении хореографии.

Методы исследования. Для создания качественной исследовательской работы, нами были использованы следующие теоретическими методы исследования, а именно:

- изучение и анализ научной литературы, связанной со сценическими танцевальными костюмами, трудов хореографов, художников и педагогов. Рассмотрены аналогичные решения детских сценических костюмов, выявлены их положительные и отрицательные стороны;
- дедуктивный метод дал представление о том, из чего состоит сценический костюм, что лежит в его основе, какие смыслы закладываются, какие материалы, цвета, формы, элементы используются;
- с помощью классификации сценические танцевальные костюмы распределены по форме и стилю.

В качестве методологического основания нами были изучены и проанализированы работы таких мастеров, как: российский художник В. И. Козлинский, французский балетный танцор, хореограф и теоретик балета Ж. Ж. Новерр, художник по костюму, искусствовед К. В. Градова, советская артистка балета, балетовед и историк балета В. М. Красовская, педагог Н. И. Заикин, советский историк костюма и театральный художник Р.В. Захаржевская.

Теоретическая значимость исследовательской работы или новизна данной исследовательской работы заключается в том, что собранные и проанализированные научные данные применены и проверены в крупных мегаполисах на примере детских хореографических коллективов

«Апельсин», «ТОДЕS», город Екатеринбург и «Микс данс», город Челябинск. Подобной работы с данными коллективами ранее не проводилось.

Практическая значимость: работа может быть интересна как руководителям творческих самодеятельных коллективов, самостоятельно создающим костюмы для выступлений своих участников, так и для художников по костюму.

База исследования – муниципальное автономное учреждение дополнительного образования детей Дворец пионеров и школьников им. Н.К. Крупской, школа современного танца «Микс Данс», город Челябинск. В коллективе занимаются дети в возрасте от 4-х до 18 лет.

Структура ВКР: введение, две главы, пять разделов, заключение, список литературы, два приложения.

# ГЛАВА 1. КОСТЮМ, КАК ЭЛЕМЕНТ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ОФОРМЛЕНИЯ ТАНЦА

## 1.1. Раскрытие понятия «сценический костюм» в хореографическом искусстве

К настоящему времени в хореографическом искусстве прослеживается увеличение внимания к различным компонентам танцевального художественного образа, таким как декорации, грим, спецэффекты и прочее. Возрастание внимания к визуальной составляющей всего номера абсолютно оправдано, ведь подавляющее большинство зрителей хотят видеть шоу, а не только отточенные идеальные движения танца. «Все работает на образ – таков закон сцены» [14].

Сценический костюм является одним из элементов создающий зрительный образ на сцене. По тому количеству информации, который он несет, костюм не уступает декорациям и техническим средствам.

Есть красивая фраза, подчеркивающая значимость костюма на сцене – «Часть декорации, находящаяся в руках актеров, – его костюм». Французская энциклопедия.

«Костюм – самый тонкий, верный и безошибочный показатель отличительных признаков общества, маленькая частица человека, страны, народа, образа жизни, мыслей, занятий, профессий. Наконец, в разных частях света, в разных странах развитие общества имело свои специфические особенности, и все они – климатические, социальные, национальные и эстетические – ярко выражены в многообразии костюмов» [19]. Это все касается и хореографической постановки. Чувственное восприятие человека крайне зависит от его зрительной системы, через которую мы получаем 80% всей информации, поэтому для нас так важна визуальная составляющая. Просматривая хореографический номер, мы, в первую очередь, считываем артиста через его внешний облик. Поэтому,

можно сказать, что костюм, это не только помощь в перевоплощении артиста, но и средство художественного воздействия на зрителя.

Образ человека неразрывно связан с тем, во что и как он одет. Через определенные элементы одежды и даже ее цвет можно судить о достатке и положении в обществе. Костюм предстает как символ, что на сцене, что в жизни. Ярким примером служат значение цвета и одеяния в древнем Китае. В период правления династий Цинь и Хань императоры выбирали цвет для своих одеяний, как символ их династии – чёрный, красный, зелёный, белый и жёлтый. Эти цвета связаны с пятью фундаментальными элементами природы: вода, огонь, дерево, металл и земля.

А во времена правления династий Мин и Цин желтый цвет стал исключительно цветом высшей власти и никто из простолюдин не мог его носить, как и длинные рукава до пола.

Или же, всем нам знакомый яркий пионерский галстук, как отличительный признак среди ребят. «Пионерский галстук – красная шейная косынка, завязываемая спереди специальным узлом, символ принадлежности к пионерской организации. Три конца галстука символизируют нерушимую связь трёх поколений: коммунистов, комсомольцев и пионеров» [27]. Всего лишь небольшая деталь в образе, а как много она нам говорит.

Здесь стоит отметить, что понятия «одежда», «костюм», «национальный костюм» несут в себе разный смысл.

Обобщенно можно сказать, что одежда, это защита от погодных условий, выражение индивидуальности и социального статуса.

Национальный костюм, это показатель культуры, традиций и быта народа. Этот костюм служит для идентификации национальной принадлежности.

«Сценический костюм – это средство сделать все тело, всю фигуру актера более красноречивой и звучащей, придать ей стройность и легкость,

либо неповоротливость и тяжесть сообразно творимому им сценическому образу» [35, с. 134].

Костюм нельзя относить к обыкновенной одежде. Костюм, это цельный сбалансированный образ, который объединяет в себе все, что изменяет человека – одежду, обувь, прическу, грим, аксессуары.

«Подлинный театральный костюм, это не наряд, назначение которого украсить актера, это не модель костюма; той или иной эпохи, это не модная картинка из старинного журнала, и актер – это не кукла и не манекен, главная цель которого повыгоднее показать костюм» [35, с. 134].

Костюм определяют, как часть искусства декорации.

Важно осознать, костюм, это не просто одежда на артисте, это художественная форма, это идея, раскрытие которой зависит целиком от степени талантливости художника и портного.

Костюм должен быть своего рода оболочкой для артиста, неотделимой от его образа.

«Для актера костюм – это материя, форма, одухотворенная смыслом роли» [7, с. 12].

«Сценическим костюмом называют любую одежду артистов – актеров, певцов, музыкантов, танцоров, которая используется ими для выступлений на сцене. Строго говоря, понятие «костюм» более яркое и емкое, чем понятие «одежда». Костюм всегда является одеждой, но не любая одежда годится для выступления на сцене. Основная функция современного сценического костюма – знаковая. Этот термин обычно используется только для той одежды, которая специально изготавливается для конкретного конкурсанта/коллектива и концертного номера и является важным элементом для создания целостного и выразительного сценического художественного образа произведения» [34].

Александр Яковлевич Таиров – русский актер и режиссер-конструктивист, создатель и художественный руководитель Московского Камерного театра, называл сценический образ костюма «второй кожей

артиста». И эта «вторая кожа» должна быть найдена для выступления каждого. Как были найдены «бессмертные» характерные костюмы для Пьеро и Арлекина. Художественные образы этих персонажей настолько слиты со сценическими образами костюмов, что снять их – все равно, как содрать кожу [34].

«В процессе поступательного развития искусства современного театра, новаторства режиссуры, трансформации метода художественного оформления роль искусства костюма не идет на убыль – наоборот. По мере роста своих более молодых и гибких собратьев – кино и телевидения – театр, бесспорно, обретает в поисках и муках новые формы зрелищных приемов, именно тех, которые отстаивали бы и определяли позицию театра как непреходящую ценность самостоятельного вида искусства. Костюму, как самому подвижному элементу театральной декорации, отводится в этих поисках первое место» [8, с. 13].

К XXI веку родилось разнообразное количество различных стилей танца со всех уголков света и прошедших не одно столетие. И для каждого стиля существует определенный костюм, который в момент выхода танцора на сцену позволяет зрителю сразу же получить представление о характере будущего действия. Испанку мы узнаем по кастаньетам и цветку в волосах, наличие вееров укажет на восточный танец.

Костюм во время танца может подчеркнуть и определенные движения, выразительность самого танца. Так, «шопеновская пачка» делает балерину воздушной и легкой, фантастически невесомой во время осуществления прыжков. Балетный хитон дает возможность зрителю видеть прекрасную фигуру танцовщицы, а также мельчайшие подробности ее профессиональной техники. Костюм для народного танца также дает большую свободу движений, но сам эффект данного танца обуславливается историческим национальным колоритом. Другими словами, наряд помогает облегчить зрителю восприятие танца, а исполнителю – до конца раскрыть образ.

В целях более детального изучения сути сценического костюма, рассмотрим его функции и задачи.

Самая важная функция костюма – знаковая функция. Эта функция доводит до зрителя самую главную, важную информацию о человеке, о религии, о культуре, об эстетическом вкусе, о его социальном статусе [9].

Возрастная функция костюма. Эта функция выполняет обозначение или маскировку возраста человека. В некоторых народностях возраст сопоставим с цветом одежды, цветом головного убора. Но если не углубляться в такие тонкости, то возраст можно передать через стиль одежды или определенные атрибуты, такие как трости, бороды для стариков и игрушки для детей.

Социально-половая функция. Так же, как и с возрастом, костюм может подчеркнуть или скрыть половую принадлежность танцора в зависимости от идеи постановки.

«Во все периоды существования классового общества костюм был средством выражения классовой принадлежности, внушительной преградой привилегий одного сословия перед другим. Так, являясь исторической справкой, костюм адресует к классу или группе данного общества. Чем сложнее структура общества, тем больше традиция, тем разнообразней одеяния» [8, с. 31]. Это обусловлено в первую очередь финансовыми возможностями населения. У высшего общества больше возможностей для выбора дорогих тканей, их украшений и заказа пошива у мастеров. У низших слоев населения одежда шилась из грубой ткани и служила годами, часто перешивалась и чинилась.

Профессиональная функция костюма указывает на то, представитель какой профессии перед нами или какой род занятий у участников действия. Мы всегда сможем узнать распространенные профессии имеющие свою униформу и специальные атрибуты или образы, сложившиеся по некоторым стереотипам.

Региональная. Костюм показывает региональные традиции в одежде, которая связана как с образом жизни народа, как с национальными традициями, так и с климатическими особенностями региона. Эта функция тесно связана с национальной функцией.

Религиозная функция костюма определяет к какой религии принадлежит человек.

Эстетическая – костюм выражает выбор и эстетический вкус каждого человека, так же может выражать общий взгляд о красоте и о определенных традициях. Самое главное, что проявляется в костюме – это эстетический идеал конкретного времени и народа [9].

В итоге стоит сказать, что костюм не обязательно должен выполнять только одну функцию. Современный костюм охватывает несколько функций, что лучше для образа, доносимого до зрителя.

Задачи, выполняемые через костюм. Основных можно выделить не так много, но все они переплетаются друг с другом и находят друг в друге продолжение.

1) Возможность шире раскрыть характер героя.

Иными словами, костюм дает нам возможность психологической характеристики. То есть – передача свойств характера персонажа – доброты, скупости, скромности, удалства, щегольства или передача душевного состояния, настроения. «Не может быть, чтобы характер человека не отразился на его внешнем виде. Как носят костюм, какими деталями он дополнен, в каких сочетаниях составлен – все это черточки, выявляющие характер владельца» [7, с. 28].

Определенные элементы одежды складывают архетип героя на сцене. Другими словами, формируют для нас устойчивый в искусстве образ. «Делая костюмы, нужно стремиться к тому, чтобы у каждого героя был свой основной цвет костюма, который помогал бы раскрытию его характера» [18]. К примеру, легкие светлые ткани рисуют прекрасную, нежную, юную Джульетту, а насыщенно яркое платье с цыганскими мотивами показывает

Эсмиральду «словно факел, внесенный со света во мрак». Костюм поддерживает ассоциации фактур и цвета костюма с характером персонажа.

2) Изменяет фигуру и внешность персонажа в зависимости от требуемой ситуации.

Костюм на сцене может деформировать фигуру актера, изменить ее не только согласно образу и возрасту, но и моде. С этой целью костюмы используются довольно часто. Героя можно сделать в разы полнее или визуально вытянуть образ, добавить горб, скрыть конечность и даже пол. Так же, деформация осуществляется за счет изменения пропорциональных соотношений основных линий фигуры и особого кроя костюма, перемещением линии талии, разнообразными формами лифа.

«Наиболее простым, исторически узаконенным средством деформации формы являются как для мужчин, так и женщин корсеты. Разнообразие их видов соответствует стилевым и модным периодам времени. Корсет корректирует силуэт костюма, координирует движение рук и корпуса, определяет посадку головы, походку. Наконец, его «деспотичность» помогает актерам вживаться в образ, в буквальном смысле быть подтянутыми, стройными, сдержанными, то есть приобретать свойства, продиктованные функцией корсета.

Вторым в истории костюма известным средством преобразования формы являются приспособления, меняющие силуэт и объем бедер, в русском наименовании укрепившиеся под названием фижмы (от нем. фашбейн – рыбная кость), кринолин и турнюр» [8, с 28].

Другое название у так называемых подкладок увеличивающих объемы фигуры – «бутафория тела».

3) Помогает создать необходимое время, эпоху, его стиль и место действия.

Это нужно для создания целостного зрительного образа всей концертной программы. Создание определенной среды на сцене погружает

зрителя в те события, о которых идет повествование. Это помогает донести до зрителя замысел режиссера.

4) Является важной частью для выражения внутреннего мира в фильме или спектакле [10].

Постепенно разбираясь в сути костюма, все больше заметно, насколько это сложная и многогранная часть художественного решения спектакля.

Изучая такое явление, как сценический костюм, закладываются представления об образном языке хореографического искусства, специфике работы балетмейстера над созданием хореографического образа, значении сценического оформления танца в формировании хореографического образа.

## 1.2. Развитие сценического костюма в период с XVI по XXI век

Сценический костюм преодолел многовековой путь эволюции от примитивных его форм в Древней Греции и Восточных странах до нашего времени, изменяясь каждый раз под влиянием моды, цензуры, совершенствованием материалов, техник пошива и нужд самих произведений.

Дошедший до нашего времени, сценический костюм стал больше, чем часть оформления танца, он стал сложным, самостоятельным произведением искусства. Каждый костюм – дизайнерский проект, над которым работают художники-костюмеры, вкладывая в его разработку большое количество времени, материалов, смыслов и идей.

Создание облика, заставляющего зрителя проникаться героем, размышлять над ним, соответствующего концепции постановки, задача не из легких. Тот готовый результат на сцене, это плод совместной работы художника по костюмам и балетмейстера-постановщика.

«Историческая эволюция конструкции танцевального костюма от бытовых форм к высокопрофессиональным выявляет довольно ясную тенденцию – стремление к максимальному выявлению (обнажению) кинетики самого телосложения танцовщика, что приводит к использованию трико, купальника, комбинезона, майки. Эта тенденция подкрепляется тягой профессионального танца к абстрактности, к раскрытию выразительности именно в сложной и тонкой кинетике движений, а не в потоке контактных или актерских построений.

Выразительную структуру танцевального костюма определяют:

- конструкция формы (объемы, линии, фасоны);
- фактура материала (легкая, тяжелая, жесткая, мягкая, прозрачная, плотная, гладкая, ворсистая);
- цвет, тон материала (ахроматический, хроматический, теплый, холодный, светлый, темный, яркий, бледный и т. п.)» [31].

В целом, зарождение костюма как такового можно проследить с первобытного общества. Но то, во что были одеты тогда люди, еще нельзя было назвать танцевальным костюмом. Люди танцевали в том же, в чем ходили в обычной жизни, одежда тогда носила только функцию защиты от погодных условий. Исключением можно считать шамана, который привносил к своей одежде различные атрибуты и обереги.

Гораздо позже одежда человека, помимо практичности начала приобретать и эстетичный характер.

Первые театральные костюмы были похожи на бытовые, в них вносили различные условные детали, помогающие зрителям лучше увидеть и понять сценическое действие. Для каждого костюма имелся свой определенный цвет, дополнением служили маски. В эпоху феодализма ярким представлением была мистерия, костюмы для которой отличались нарядностью и богатством. Тогда же появляется условность в костюме. Так, святые одевались в белые одежды, «черти» в фантастические; боги

выступали в золотых одеждах, а актеры, олицетворяющие зло и пороки – в черных. Таких же цветов делались и маски [2, 3].

Проследить историю танцевального костюма можно через историю балетного костюма, ведь именно балетная сцена диктовала моду на сценические костюмы и оказала существенное влияние на проектирование костюмов для народно-сценического танца [11].

В XVI веке разрабатывается система классического танца, впоследствии становясь самостоятельным жанром. Танец полноценно можно назвать видом искусства, а одним из средств выразительности хореографического произведения становится костюм.

«Костюмы, в которых выступали артисты придворного балета, при изготовлении подчинялись моде дворцового церемониального этикета и не были рассчитаны на танцовщиков» [24].

Танец, в то время, не отличался особой живостью и активными действиями, он содержал в себе, в основном, смену поз, поклоны и реверансы. Из чего женские костюмы шились совершенно неудобными. Они включали в себя длинные юбки с каркасами. Фижмы сковывали и не позволяли вносить легкость, ловкость в танец. Такие наряды «хоронили грацию», лишали изящества фигуры и движения [24]. К этим костюмам, согласно моде, шли парики, тяжелые головные уборы и неудобные туфли на каблуках.

Оглядываясь на то время, можно сказать, что костюмы имели мало связи с тем образом, который показывал артист. Одежда шилась по одному принципу, пестрила украшениями, даже если они были не к месту.

Переворот в мире танцевального женского костюма совершили: танцовщица И. Клэрон избавилась от неудобных фижм, Т. Тальен привнесла легкий газ и креп на смену тяжелым тканям, а Мари Комарго укоротила юбку и отбросила каблуки.

При постановке пьес, посвященных современной жизни, впервые использовал современные костюмы разных сословий Ф. А. Мольера. Так

же, актер Д. Гаррик избавил костюм от бессмысленной стилизации, Он создал костюм, который соответствовал роли и который в свою очередь помогал раскрыть характер героя.

В каждой стране оставалось свое представление о костюме. Например, во Франции стремление более к этнографической и исторической точности костюма. В Италии при замене типичных масок комедии на образы реальных людей, все же сохранились соответствующие костюмы и грим.

Далее следует развитие балетного костюма, более осмысленного и более совершенного. В нем, образ танцовщицы был невесомым, изящным, хрупким. «Полупышная» пачка подчеркивала совершенство форм, струящиеся складки, венки на голове придавали дополнительный декоративный эффект. В это время балерина встает на пуанты, что создает у зрителя впечатление легкости, невесомости, парения над землей» [20].

В развитие костюма во второй половине XIX века, внес немецкий Мейнингенский театр. Постановочные работы в этом театре отличались высокой культурой и историческими точностями костюма.

«Во Франции в 90 х годах возник Символистский театр, который нес в себе протест против натурализма и боролся с реалистическим изображением жизни. Были созданы более упрощенные виды декораций и костюма» [13].

Знаковым прорывом в области хореографии и качественным подходом к изготовлению сценического костюма было начало XX века. Хочется привести в пример работы художников-«мирискусников» – А. Бенуа, Л. Бакста, К. Коровина, Н. Рериха, Е Пономарева и др. Эскизы костюмов к балетам «Петрушка», «Павильон Армиды», «Весна священная», «Жар-Птица» в постановке М. Фокина, «Конек-Горбунок», «Корсар», «Дон-Кихот» А. Горского, говорят о появлении нового стиля, когда живопись и хореография действуют во взаимосвязи [20]. Костюм наконец сбросил

оковы и стал живым, стал результатом богатого воображения. Костюм стал отражать персонажа, быть его частью, быть его лицом.

Период с конца 20-х годов прошлого века считается наиболее значительным и плодотворным за всю историю театрально-декорационного искусства. Для творчества таких художников как В. Ходасевич, М. Бобышев, Ф. Федоровский, В. Дмитриев, М. Курилко, В. Рындин, С. Вирсаладзе и др. характерно глубокое осмысление специфики музыкально-хореографического действия, основанное на единстве и содружестве балета и живописи [16]. Творчество художников невозможно рассматривать изолированно от концепции балетмейстера. Создаваемые костюмы основывались на знании пластики и психологического рисунка роли, сюжета и замысла постановщика. Так, костюмы к балетам К. Голейзовского отличаются графическая строгость, четкость, симметричность геометрических форм, сочетание светлых и темных пятен, характерные для плакатной графики 20-х годов XX в. [23].

На пороге XXI века понимание несколько изменилось и потеряло свой первоначальный смысл. В современном мире его стали употреблять в значении театрального или исторического костюма. На сегодняшний день, костюм стал часто менять свои формы и поэтому нет того обычая сохранения формы костюма даже на короткий период времени.

Реформатор балета Ж-Ж. Новерра подмечал, что танец, являясь искусством движения, должен быть освобожден от всех оков, мешающих его исполнению.

«Если концы драпировок будут развеиваться, принимая новые очертания, по мере того, как будет ускоряться и оживляться движение – вся картина будет казаться легкой и воздушной. Прыжок, быстрое па, бег и, соответственно этому, различное колыхание покровов – вот что приблизило бы нас к живописи и тем самым к природе» [24, с. 57].

Проект танцевального костюма должен отвечать характеру лексики танца, ее образному строю и действию, а также характеру музыки

(спокойному, резкому, страстному и пр.). Главными критериями оценки качества художественного оформления хореографического произведения являются действенность, музыкальность и соответствие условиям танцевального искусства [31].

Работа над образом, это долгий и сложный процесс, затрагивающий множество нюансов на пути к созданию качественного изделия. Так, художник работающий над костюмом, должен обладать разнообразными знаниями в области колористики, учитывать включение костюма в общее оформление сцены и связь с костюмами других артистов.

«Подлинная работа над костюмом включает и знание эпохи, и доскональное знакомство с историей, материальной культурой, особенностями быта. Для этого привлекается литературный и исторический иллюстративный материал. Никогда нельзя ограничиваться скупыми историческими таблицами костюмов, они являются только эталоном исторической правды формы и покроя. Но если вспомнить все, что говорилось о роли и значении костюма, то станет, несомненно, ясно, что главным условием правильного его решения является полное проникновение во внутренний мир персонажа» [12].

«Костюм в танце является не только одеждой конкретных персонажей, но выступает элементом целостного художественного решения отдельного номера или целостного спектакля» [29]. При создании изделия, нужно помнить и об использовании уместных материалов. Художник должен представлять, как поведет себя ткань во время движений танцора, какие ткани соответствуют образу героя. Здесь же затрагиваются знания о технологии пошива, способах декорирования. И, пожалуй, одно из основных, это знание истории костюма и умение стилизовать его для выступления.

В дополнение к вышесказанному можно упомянуть то, что костюм должен быть разработан не только красивым и удобным, а еще и соответствовать соотношению цена-качество.

Советский теоретик В. Л. Глазычев предложил свести процесс разработки дизайна костюма до трех простых критериев: функция, конструкция, форма.

Г. И. Петушковой разработана эволюционная теория симметрии костюма (ЭТСК), касающаяся выявления законов организации формы и механизмов ее исторических смен. Вопросами проектирования костюма (в том числе и на основе этнического материала) занимались Г. С. Горина, Е.В. Ильичева, Л.Б. Рывинская, З. Н. Тимашева, Г. М. Гусейнов, В.В. Ермилова [17].

Теоретических трудов, раскрывающих технологии создания сценических костюмов непосредственно для танца, сравнительно мало. Заслуживают внимания учебные пособия Н. И. Заикина [6], Р. В. Захаржевской [7], Т. Портновой [27].

При разработке сценического костюма, независимо от того, в каком стиле исполняется танец и в рамках какого мероприятия, нужно всегда помнить о том, что на костюм смотрит зритель. Неважно, сколько человек увидят номер и как огромен зал, костюм должен читаться как на первом ряду, так и на последнем; важно уважительно отнестись к аудитории и сделать качественное достойное изделие.

Разберем разделение костюмов на группы, таким образом, проведем глубокое изучение основ его развития и получим обширное представление о его разновидностях. Такая теоретическая база даст нам возможность легче и быстрее ориентироваться в мире костюма.

«В научной литературе по данному вопросу нет законченных исследований. Хотя стоит отметить, что каждый автор, приступающий к изучению костюма классифицирует его по какому-либо признаку. Большая часть литературы по костюму – исторические и этнографические исследования, следовательно, в них костюм разделяется по географическим или временным основаниям. В литературе, посвященной вопросам возникновения элементов одежды, их развитию, способам формирования

имиджа обычно разделяют костюм по отношению к телу, конструкции и функциям» [5].

Глобально, мы можем разделить костюмы на следующие группы:

1) Первая, самая крупная группа – демографическая. В ней содержатся две основные группы костюмов, это мужские и женские. Мужским или женским костюм делают определенные элементы.

К женским элементам костюма относят:

- легко драпирующиеся, прозрачные ткани;
- декоративные элементы и украшения в виде вышивки, блесков, бисера, гипюра, камни и прочее;
- преимущественны цветочные, растительные мотивы, мягкие линии;
- палитры, чаще используемые для женских костюмов – пастельные оттенки, легкие, мягкие оттенки.

К мужским элементам сценического костюма относятся:

- жесткие фактуры, плотные, тяжелые непрозрачные ткани;
- строгие геометрические мотивы;
- палитра сдержанная, темная. Чаще встречаются темно-синий, черный, контрасты.

Не всегда можно встретить в костюме совмещение всех этих элементов. Порой, различия по половому признаку, может выражаться только в застежках, формах, цвете.

Стоит отметить, что эти критерии на мужское и женское условные и гибкие. Это можно проследить сквозь века, как менялись предпочтения людей.

Здесь же используются костюмы без ярко выраженной гендерной окраски.

К демографической группе относят разделение по возрасту. Эта группа имеет свою градацию – маленькие дети, подростки, молодежь, люди зрелого возраста, пожилые, старики.

В костюме устанавливаются особые детали для старшего поколения и особые для младшего. Помимо размеров, есть и необходимые для этого возраста вещи, к примеру, теплые для самого старшего поколения, ползунки для самого младшего.

Цвет так же будет различаться по возрасту. Буйство красок для подросткового возраста, нейтральные для старшего.

«Понятие детского костюма как самостоятельной группы возникло только во второй половине XVIII века в Англии. До этого времени детская одежда была лишь уменьшенной копией взрослой» [5].

2) Следующая группа костюмов, это среда. Сюда относится разделение по:

– историческим периодам, а именно эпохи, эры, года. На протяжении человеческой истории достаточно примеров того, какое развитие прошел сценический костюм от просто накидки и масок до сложных конструкций, поров, включающий в себя современные технологии, такие как подсветка.

«Старинные костюмы, несомненно, обладают удивительной красотой и благородством цветового решения, поражают богатством ручной декоративной отделки, при этом сохраняя цельность и лаконичность. Это настоящие произведения искусства, где профессионализм формировался многолетним отбором в коллективном творчестве, повторением всеми признанных лучших образцов. Их эстетическое совершенство связано с глубочайшей символикой, отражающей мировоззренческие ценности, имеют огромное воспитательное значение, так как остаются понятными и дорогими нашими современниками все возрастов» [14];

– природная среда. Она имеет свои подгруппы.

во-первых, здесь подразумевается яркое деление костюмов по принципу Восток-Запад. Между ними невероятные культурные различия. Далее разделение этой группы распределяется по подгруппам континенты, страны, регионы, города, селения, города;

во-вторых, выделяется подгруппа по климатическим условиям. Условно можно выделить южные и северные районы, горные, лесные и степные зоны, времена года, время суток, атмосферные явления

3) Этнографическая группа. Она объединяет в себе этнос, народы, племена, отдельные общности.

4) Социальная группа. Издавна между слоями общества закрепилось и разница в одеянии. Низшие слои не могли позволить дорогие ткани, украшение и даже определенные цвета. Высшие же слои общества предпочитали богатство текстур, расцветок, украшений и форм.

К социальной группе относятся и разделение по профессиям. «При переходе от натурального хозяйства к рыночному укладу, с его разделением труда и товарообменом в каждом деле появились свои профессионалы, и как следствие, однотипный костюм. Его форма во многом зависела от специфики деятельности и содержала элементы, объединяющие людей одной профессии в некую корпорацию, подчеркивала тем самым общность занятий, накладывающих отпечаток на их характер, мировоззрение, отношение к окружающим» [5]. Проще всего привести в пример спец одежду спасателей, форму военных и так далее.

Третья подгруппа социальной группы – конфессия. Это одеяния представителей всего многообразия религий, от католиков, до мусульман.

5) Эстетическая. Эта группа схожа с исторической, в ней перечислены веяние моды разного времени, стили, которые, в свою очередь так же обширная группа. К примеру, исторические стили, такие как античный, барокко, денди. Деловой стиль одежды, имеющий свои градации. Спортивный стиль, фольклорный и так далее.

6) Функциональная группа. «Первая роль костюма – защита тела (физическая и психологическая), далее все функции разделяются на две крупные ветви: информирования (об индивидууме и группе) и формирования (фигуры, настроения)» [5].

Для создания костюма перечислим, из каких элементов он состоит.

Нательная одежда. Это самый многочисленный раздел одежды, перечислять все ее виды трудно и нецелесообразно. Все ее многообразие укладывается между бельем и верхней одеждой.

Здесь следует оговориться, что количество и качество этой одежды будет меняться в зависимости от климата. «В жарких странах, белье и нательная одежда часто объединяются, образуя довольно открытую одежду, используемую каждый день в целях минимизации материалов, присутствующих на теле» [5]. В противовес жарким странам поставим северные регионы, в которых необходима многослойность, совмещающая в себе различное количество видов одежды.

Верхняя одежда. Ее видов не так много, как кажется на первый взгляд. Условно, ее можно разделить по времени года, по покрою и используемым материалам. К ним относятся куртки, пальто, шубы, плащи или накидки.

Обувь. Виды обуви:

– шитая. Название происходит из того, что заготовки сшиваются с подошвой, клеевое соединение отсутствует. К ней относится детская или балетная обувь;

– подкроенную и прикрепленную к ноге различными перевязями;

– плетеная обувь. Плетение может быть и разных материалов.

По конструкции обувь делят на:

– туфли;

– сапоги и ботинки;

– сандалии и сабо.

Головной убор. Так сложилось, что этому элементу одежды отводят большое значение, порой даже сакральное.

Виды головных уборов по конструкции:

– «Кольцевые (венки, венцы, короны);

– Покрывающие (платок, вуаль, фата);

– Головные уборы с дном – шапки (шляпа, берет, чепец, кепка и т.д.)»

[5].

Прическа. Этому элементу образа тоже уделяют внимание при создании сценического костюма. По волосам считается характер человека, его вероисповедание и некоторые традиции, свойственные для того общества, в котором он находится.

Аккуратные, приглаженные, чистые локоны леди и запутанные грязные, торчащие ворохом волосы городского сумасшедшего. Эта ассоциативная связь нерушима, и создавая персонажа, нельзя сделать наоборот. Так же можно привести в пример и длину волос: дерзкая короткая стрижка подходит для рокерши, длинные тугие косы воительницы или полностью бритая голова монаха.

Нельзя недооценивать такую важную часть человеческого облика, как волосы.

Нужно упомянуть, что цвет волос так же влияет на наше восприятие. Дело в сложившихся стереотипах. Добрый герой – светловолосый, злодей, скорее, будет иметь смолянисто-черную шевелюру, рыжий может не вызвать доверия или создать впечатление человека, связанного с оккультными силами. Нестандартные цвета волос, такие как синий, фиолетовый, розовый и прочие, могут ассоциироваться с мифическими созданиями, подростками и представителями субкультур.

Аксессуары и украшения. К ним относятся небольшие дополнения, завершающие образ. Такими предметами могут быть, например, зонтик, мобильный телефон, очки, или монокль, сумка, трость, мушка или даже цветы. К украшениям в большей степени относят ювелирные изделия, но могут выступать и другие вещи, в зависимости от концепции. Например, Камчатско-Чукотские народы украшали свою одежду крашенными рыбьими костями.

Перечислить все варианты аксессуаров и украшений невозможно, так как им может выступать любой предмет.

Грим. Грим, пожалуй, неочевидная часть костюма. Грим нужен для формирования определенного образа человеческого тела. Ошибочно

считать, что грим используется только для того, чтобы изменить лицо человека, он применяется и на теле.

Традиционно выделяется несколько значимых зон – подсистем макияжа:

– общий вид кожи и коррекция лица в целом. Нужен для передачи, к примеру, состояния здоровья: слишком бледная кожа – человек кажется больным, румяный – здоровый и полон сил. Можно показать некоторый эмоциональный фон. К такой категории грима относятся красные щеки, нарисованные слезы, изгиб бровей;

– глаза. Глазам отводится больше всего внимания, как к самой выразительной части человеческого лица. В зависимости от типа макияжа, взгляд человека мгновенно меняется. Можно добиться совершенно неожиданного эффекта. С правильным подходом к косметическим средствам, взгляд добродушного человека можно сделать хищным;

– брови. Вторая после глаз черта, на которую люди больше всего обращают внимание. Через брови считывается большая часть эмоций;

– губы. Цвет губ – источник многих обсуждений. Цвет передает скорее какую-то одну черту темперамента, но преумножая ее;

–маникюр. «Руки – символ деятельности человека, они как ничто иное выдают возраст и профессию» [5]. Состояние ногтей схоже с тем, как было описано выше ассоциации состояния и цвета волос. Ногти могут выдавать в себе нервного или, наоборот, уверенного в себе человека.

Между всеми этими частями костюма важна гармоничность и четкое следование единому стилю. Используя этот анализ, можно создать полноценный богатый образ.

«В театре проходится тщательно и внимательно изучать «жизнь» и «поведение» вещей, уметь подобрать их таким образом, чтобы их сочетание вызвало определенное ощущение и ассоциации. Костюм Чаплина говорит об этом самым красноречивым образом. С костюмом работают. Его

«обживают», «старят», «изнашивают». Это тоже своего рода психологическая работа с костюмом, одно из реальных средств «оживления» и «одухотворения» костюма» [7, с. 30].

«Костюм воспитывает художественный вкус исполнителей, поэтому нужно внимательно отнестись к его соответствию образу, к его краскам, изяществу, легкости и т.д.» [21].

Изучив данный материал можно сделать следующий вывод – сценический костюм должен быть идеально выверенным художественным решением, учитывать детали, восприятие зрителя и включение в общую композицию сцены. Это очень сложный проект, затрагивающий не одного специалиста и черпающий вдохновение из множества областей.

## ГЛАВА 2. СПЕЦИФИКА СЦЕНИЧЕСКОГО ТАНЦЕВАЛЬНОГО КОСТЮМА И РАЗРАБОТКА ЭСКИЗОВ ДЛЯ ДЕТСКОГО КОЛЛЕКТИВА «МИКС ДАНС»

### 2.1. Особенности и требования к танцевальному костюму

Сценический наряд, соответствующий настроению танца, – залог яркого и неординарного выступления, он дарит эстетическое наслаждение зрителю и осознание собственного совершенства танцору. Костюм является не только внешней формой танца, он органически связан с его содержанием, является лицом хореографического произведения, его «визитной карточкой» [6].

Создавая танец, руководитель хореографического коллектива всегда создает образ.

Разнообразие костюма настолько велико, что можно запутаться, по каким признакам их разделять. Но мы рассмотрим основные, самые крупные классы театрального костюма. Танцевальный костюм, по сути, относится к театральному костюму.

За большой период времени в театре сформировались три основных вида сценического костюма: игровой, персонажный и одежда действующего лица. Все они могут встречаться во всех видах театрального искусства, от водевиля до мюзикла.

Персонажный костюм отличается тем, что представляет собой изобразительно-пластическую композицию, которая является частью образа персонажа.

Развитие данного костюма прослеживается до ритуальных и обрядовых костюмов. «Если для ритуально обрядовых и фольклорных действий персонажные костюмы (как и все другие элементы сценографии) были плодом творчества народных безымянных мастеров, то в XX в., с самого его начала, их стали сочинять художники: И. Билибин – в опере

Золотой петушок Н. Римского-Корсакова (1909), К. Фрыч – в Буре У. Шекспира (1913), К. Малевич – в проекте Победа над солнцем (все три постановки 1913). А затем, в конце 1910-х гг.– первую половину 1920-х гг., целую серию персонажных костюмов создали итальянские футуристы Э. Прампolini, Ф. Деперо и другие, О. Шлеммер из немецкого Баухауза, а в балете – П. Пикассо, показавший гротесковых Менеджеров в Параде Э. Сати и Ф. Леже – негритянских Божеств в Сотворении мира Д. Мийо. Наконец, персонажное значение обретало в спектаклях А. Таирова кубистическое костюмное «зодчество» А. Веснина – в Благовещении, его же супрематические композиции на фигурах героев Федры. На других сценах – «костюмы-панцири» Ю. Анненкова в спектакле Газ Г. Кайзера и А. Петрицкого – в Вий, а также фантастические коллажи в качестве персонажных костюмов спектакля Ревизор, которые создали ученики П. Филонова (Н. Евграфов, А. Ландсберг и А. Сашин) на тему штемпелей, гербов, печатей, конвертов и т.п – персонаж Почтмейстера, рецептов, сигнатур, шприцов, клистиров, градусников – персонаж Лекаря, бутылей, колбас, окороков, арбузов и т.п. – персонаж Человека-Трактира.

Во второй половине XX в. костюмы в качестве самостоятельных визуальных персонажей, показываемых отдельно от актеров, как элемент сценографии, создавали М. Китаев и С. Ставцева, а в качестве разного рода композиций на фигурах актеров – К. Шимановская, Д. Матайтене, Ю. Хариков» [1]. Персонажный костюм обычно полностью скрывает артиста.

Игровой костюм, несмотря на свою схожесть с персонажным, все же, имеет свои отличительные черты. Этот сценический костюм преобразует внешний вид артиста и не скрывает его полностью.

В фольклорных и обрядовых представлениях игровой костюм как правило носил гротесково-пародийный характер. Здесь имеется ввиду, например, то, что прекрасные юные девушки переодевались в уродливых ведьм, молодые парни – в стариков, или актеры перевоплощались в каких-либо животных. Преувеличенность скрывается и некоторой нелепости

костюма. Помимо того, что он был сделан из любых подручных средств, он мог быть рваным, слишком мешковатым или слишком маленьким, украшенным соломой и листьями. Для костюма в ход могли пойти и ленты, стекляшки, цветная бумага, перья и береста.

«Приемы гротескового ряжения перешли и в представления древнегреческих комедий, и в традиционный театр Востока, где они сочетались с разнообразной игрой актера элементами своего костюма: длинными рукавами и фазаньими перьями – в Пекинской опере, шлейфами, полотенцем и веерами – в японском «Но». На бесконечных переодеваниях и переряжениях строились представления итальянской комедии дель арте, пьес Шекспира и Лопе де Вега. В конце XVIII в. на игре с шалью строила свой знаменитый танец Эмма Харт (леди Гамильтон), после чего аналогичные приемы (манипуляций с шарфами, покрывалами, вуалями и другими аналогичными элементами костюма) широко использовались в балетном театре XIX в., достигнув своей высочайшей художественной высоты в творчестве Л. Бакста, эскизы хореографических образов которого включали в себя динамику разнообразных летящих тканей, поясов, шарфов, юбок, платков, плащей, накидок, подвесок, подвязок» [1].

Если период начала 1920-х гг. игровые костюмы составили целое направление в сценографии, то во второй половине XX в. они использовались художниками и режиссерами также достаточно широко, но по необходимости, – как элемент имеющейся в их распоряжении «палитры» средств выразительности [1].

Третий вид театрального костюма – одежда действующего лица. Этот тип костюма встречается чаще всего, он и основной для спектакля. Этот костюм создан на основе национального исторического костюма и формы внешнего вида одежды. Этот костюм больше всех напоминает привычную нам одежду, которую носили или носят в обычной жизни. Причем, этот костюм встречается и в античности, и в наше время.

Эволюция этого костюма прочно связана с временем (веянием моды) и географией. «В театре натурализма и психологического реализма костюм становится полностью адекватным характеру действующего лица, выражает не только его общественный статус, но и его душевное состояние» [1]. Если в предыдущих видах костюма артист скрывался полостью или частично, то тут этого не происходит. В это случае, костюм поддерживает, конкретизирует персонажа.

Современный сценический костюм – «лицо» исполнителя любого жанра, а создание сценического образа костюма – это творческий процесс. Поэтому все советы и правила относительны. Но гнаться за эпатажем, шокирующей новизной или пытаться выделиться за счет дорогих материалов и украшений не стоит. Стоит помнить о том, что костюм – не цель. Это лишь средство, чтобы подчеркнуть индивидуальность и мастерство исполнителя» [34].

Сценические танцевальные костюмы для коллективов, в частности балетных, часто копируют с небольшими вариациями из классических театральных постановок. Если номер представляет собой конкретный фрагмент известного спектакля, то это обосновано. Однако, когда танец оригинальный, поставленный хореографом в авторской интерпретации, то и костюмы должны «сочиняться» соответственно содержанию постановки, с уходом от шаблонов.

При создании сценического танцевального костюма художники стремятся отойти от «стандартного» костюма, такого, что сцена уже видела множество раз или образа сложившегося в стереотипном представлении. Но при этом, соблюдается тонкая грань, между оригинальностью и каноном для какого-то образа. Полностью переработанный образ может быть воспринят не так, как того бы хотел автор.

Создавая сценический костюм приходится постоянно искать баланс, в его украшении. Обилие мелких деталей не будет видно издали и создать лишний «шум».

Особое внимание надо обращать на сочетание цвета тканей для костюмов (учитывая рисунок массового танца) или гармонию расцветки костюма (сольные, парные танцы) [6].

«Результатом должен стать не только красивый и легкий, но и удобный в движении костюм, не стесняющий любые па танца (вращения, прыжки, взмахи рук и т.д.)» [6].

«Несмотря на то, что единого эталона для создания художественно-выразительного образа костюма быть не может – это процесс творческий, незыблемые правила все же есть:

- сценический костюм должен соответствовать манере и харизме исполнителя;
- помогать раскрытию художественного образа произведения;
- быть активным элементом оригинального творческого действия на сцене;
- визуально не вступать в острый диссонанс с этическими нормами;
- соответствовать возрасту исполнителя или участников определенного коллектива» [34].

Цвет в костюме. Цветовая палитра не только костюма, но и все постановки, определяется местом действия, эмоциональной атмосферой, историческим периодом и, конечно же, социальным слоем.

О цвете собрано невероятно большое количество исследований не только в области изобразительного искусства, моды, но и в области психологии. Последнее актуально для всех сфер, где используется цвет, ведь каждый цвет, оттенок, вызывает ассоциации, эмоциональные реакции.

«Цвет в народной одежде означает проявление национальных традиций, возрастных, может иметь значение символа. Даже в понятиях людей присутствуют цветовые характеристики. Мы говорим: «черный день», «черное коварство», «голубая кровь», «розовые очки», «радужные мечты»

Обратимся за примером использования цвета как акцента на сцене, как формирования впечатления о героях, к классике. «В ремарках к первому акту «Трех сестер» Чехов скупно отмечает: «Ольга в синем форменном платье... Маша в черном... Ирина в белом...» При появлении Натальи Ивановны ремарка вас настораживает: «...она в розовом платье с зеленым поясом». А почему так подробно: платье и пояс? И через несколько реплик ответ: «На вас зеленый пояс! Милая, это нехорошо!» Через цветовые сочетания и одну сказанную фразу Чехов очень деликатно, но беспощадно сказал о пошлости и дурном вкусе Натальи Ивановны. Сразу же, с первого появления актрис на сцене, цветом платья Чехов определяет их возраст, занятия, характер».

Если декорационное решение спектакля осуществляется одним художником, то замысел костюма может быть осуществлен только в содружестве художника и актера.

Очень часто актер дополняет основной эскиз или уже выполненный костюм теми штрихами, которые подсказывает ему решение роли, или, наоборот, исходя из каких-либо находок в костюме, подсмотренных в жизни, он обогащает содержание роли, дополняя образ персонажа. Нет ни одного актера, который бы не стремился внести жизненно правдивые дополнения к своему костюму» [12].

Можно только еще раз подчеркнуть, насколько же это сложная, разносторонняя работа, не терпящая формального отношения. Сложнейшая кропотливая работа, настоящее искусство, требующее навыков и знаний, которые постоянно развиваются, фантазии и вкуса.

Только постоянно изучая тексты пьес, изучая эпохи в разных ее проявлениях, быть в курсе новых веяний в мире дизайна имиджа и стиля.

Самую значимую роль в костюме играет цвет. Это первое, что мы видим в образе и это то, на основе чего мы предполагаем темперамент стоящего перед нами человека.

Цвет, можно сказать, определяет стиль костюма. «Стиль отвечает за выбор цветовой гаммы одежды, за фасон и особенности кроя, за ткань и детали декора. Поэтому именно он несет основную информацию о художественном образе костюма и о художественном образе исполнителя, объединяя их в единое и неразрывное целое» [34].

Значение ткани для сценического костюма. Во время составления оформления танца, в какой-то момент руководители приходят к затруднениям касаясь выбора ткани. Эти проблемы выбора связаны с фактурой ткани, принтом, цветом, а главное, с ценой. Есть распространенное ошибочное мнение, что чем дороже материал для костюма, тем больше шансов на успех, на большее впечатление от аудитории. «Не всегда богатые шелк, бархат и обилие блеска современных тканей типа «чешуя из пайеток» повышают художественную ценность номера» [12].

Свойства ткани – мягкость, упругость, гибкость или жесткость, используют для «вылепливания» формы костюма.

Для костюма важны чувство стиля, вкус и мера. К этому невозможно относиться безответственно.

«В каждой исторической эпохе создаются ткани, отвечающие декоративным идеям стиля, вкуса своего времени, национальным особенностям страны, уровню технологии производства. Цветы сливы и лотоса на шелках Китая, цветы граната на итальянском бархате эпохи Возрождения, пышные большие пионы на шелке XVII века – у каждого свой цвет, свой рисунок, своя фактура ткани. Средние века – эпоха сукна, XVI век – бархата и парчи, XVII – атласа и репса, тонкой шерсти, камки. Начало XIX века знаменуется гладкими белыми прозрачными тканями (кисея). Начало XX века – шифоном, крепдешинном» [12]. Для XXI века можно выделить развитие синтетической ткани, прорезиненной, поролон, трикотажа.

Ткань является одним из прекрасных отражений истории культуры.

Костюм не отделим от сцены и от артиста. Только с человеком костюм оживает, создают идеальное единое целое.

Пренебрежительное, «неосторожное», отношение к сценическому костюму для танцев снижает его способность производить сильное впечатление и ухудшает художественное качество хореографической постановки.

## 2.2. Аналитический обзор сценических костюмов на примере детских хореографических коллективов «Апельсин» и «ТОДЕС»

Для создания собственных костюмов для детского хореографического коллектива «Микс Данс» мало лишь ознакомиться с историей костюма, разобраться в точном определении, его видах и материалах, из которых он изготавливается. Такой замысел предполагает анализ аналогичных решений.

В нашем случае были рассмотрены аналоги детских танцевальных костюмов для младшей группы, возраст от 4 до 8 лет.

Анализ предполагает рассмотрение общего внешнего вида в первую очередь: перегруженность или пустота композиционного решения, отвечает ли внешний вид костюма замыслу постановки, уместен ли воплощенный в костюме образ; какая цветовая гамма используется, какие ассоциации она вызывает и уместна ли для номера; далее обратим внимание на форму костюма и его удобство.

Анализ костюмов хореографического коллектива «Апельсин» младшей группы. Образцовый коллектив современного танца, эстрадный балет «Апельсин» существует уже 17 лет. Художественный руководитель – Елескина Юлия Борисовна.

Рассмотрим сценические костюмы для хореографического номера по мотивам произведения «Алиса в стране чудес».

На сцене одновременно присутствуют множество персонажей. Кордебалет, Черная королева и Червонный валет [Приложение 1, рис. 1].

Основная масса на сцене предстает в виде карт всех мастей. Участвуют и девочки, и мальчики, танцоры подобраны одного возраста и роста.

Общий вид костюмов. На первый взгляд в них нет лишних деталей, мешающих самим танцорам или привлекающих лишнее внимание зрителей [Прил. 1, рис 1–2]. Иными словами, костюмы выполнены в минималистичном стиле. Они смотрятся очень простыми, но это именно то, что нужно для массы.

К примеру, в противовес можно было бы вспомнить красочный мюзикл «Чудеса и куралесы» по мотивам того же автора Льюиса Кэррола «Алиса в зазеркалье». В нем проведена невероятная работа над костюмами. Обратим внимание на то, как в постановке решили образ карт [Прил. 1, рис 3]. Эти костюмы очень сложные, закрывающие лица, имеющие пестрые принты. В таком костюме ребенку было бы очень сложно двигаться и ориентироваться на сцене, а обилие мелких узоров сбило бы с толку зрителя, что совершенно не нужно в данном случае. К тому же, подобные костюмы потребуют больше времени на изготовление и большее вложение денежных средств. Поэтому, костюмы коллектива «Апельсин» выполнены проще и легче, что удобно для ребенка и не сбивает внимание зрителя.

Костюм карты состоит из лосин, облегающей кофты и чешек красного или черного цвета в зависимости от масти. Поверх надета белая свободная маечка с одним из четырех символов – черви, бубна, трефы или пика. Форма маечки намекает на прямоугольную форму карты.

Данный вариант костюма уместен в постановке, отвечает требованиям удобства и композиционной целостности.

Костюмы солистов заметно выделяются на фоне карт, но все еще созвучны с ними и так же минималистичны. В них мы наблюдаем

включение дополнительных цветов, украшения и различие по половому признаку.

Рассмотрим подробнее костюм Черной королевы [Прил. 1, рис 1]. Она одета в платье до колена, блузу с пышными рукавами и манжетами, и корону.

Цветовое решение. Платье королевы сочетает в себе три цвета: красный, черный и белый. Золотой используется только для тесьмы на короне и вороте.

Красный цвет основной для этого наряда. В нем выполнена юбка, ворот и корона. Красный цвет созвучен с красными мастями карт – черви и бубны. К тому же, красный цвет носили короли, что закрепляет для нас ассоциацию между персонажем и его реальными прототипами.

Для лифа и обуви используется черный цвет. Помимо того, что черный выбран с отсылкой на карты, сочетание черного и красного цветов является очень ярким, популярным и благородным. Такая комбинация всегда притягивает взгляд, что выигрышно для солиста.

Чистый белый цвет разбавляет это харизматичное сочетание черного и красного. Используется он для вертикальной вставки на платье, пышной блузе и колготах.

Дополнительные элементы. Главным украшением, делающий этот костюм королевским является корона. Головной убор миниатюрный и носит скорее символический характер. Основной цвет красный с золотой тесьмой.

Второй элемент украшает платье. На лифе размещена большая карта с символами черви и пики.

Костюм Червонного Вольта прост, но очень приятен глазу. Лишенный ненужных деталей и украшений, он не нуждается в каких-либо дополнениях [Прил. 1, рис 1–2].

Цветовая гамма (а также причины и ассоциации выбора таких цветов) этого костюма повторяет гамму костюма Королевы – красный, черный и

белый. Дополнительный цвет – золотой. Используется на тесемке и пуговице.

Основной цвет для этого костюма красный. Используется для накидки. Накидка обшита золотой тесьмой и закрепляется пуговицей золотого цвета.

Черный цвет отведен для бридж, обуви, ворота и берета.

Белый цвет выбран для блузки и гольфа.

Элементов, выделяющих или украшающих костюм, нет.

Данное стилистическое решение сценических костюмов для номера по мотивам произведения «Алиса в стране чудес» учитывает тематику выступления, удобство артистов и распределение внимания зрителя. Также, подобная идея не требует серьезных материальных затрат.

Анализ сценических костюмов хореографического коллектива «Апельсин» младшей группы. В номере представлено взаимодействие таких персонажей, как божьи коровки, жучки и цветочки. [Прил. 1, рис 1, 2]. Персонажей в номере поровну, цветочки танцуют в паре с божьими коровками или жучками.

Костюмы насекомых. Разделение костюмов на божьих коровок и жучков происходит по половому признаку: девочки – божьи коровки, мальчики – жуки. Цветовая гамма у тех и других одинаковая – красно-черная. Выбор одних и тех же цветов для насекомых нужен не только для того, чтобы костюмы сочетались между собой, но и что бы номер не смотрелся слишком пестрым, в данном случае, это не нужно.

Основа костюма божьей коровки состоит из красного платья, украшенного черным горошком, словно пятна на насекомом. Пышным это платье делает не только легкий материал, но и черный подъюбник, напоминающий темные крылья, спрятанные под надкрыльями. К тому же, такие жучки имеют выпуклую форму тела, на что нам и намекает форма платья.

Украшает платье черный пояс с бантом на спине.

Помимо платья, на артисте надеты черные водолазка, перчатки, колготы и чешки.

Завершает образ черная шапочка с красными глазами и антеннками.

Костюм жучка отличается не только по форме, но и по другим цветовым пропорциям.

Основой служит объемный черный жилет, имитирующий форму тела жука. На спине есть дополнительный слой ткани, подражающий крыльям.

Прочие элементы одежды, это – красные водолазка и лосины, черные перчатки и чешки.

В завершении, у жучков есть головной убор, ничем не отличающийся от такого же в женском варианте костюма.

Пару насекомым составляют девочки в костюмах цветов. Костюмы одинаковой модели, но немного различаются по цветам. Для растений применение различных цветов приемлемо, это украшает общую картину и делает ее больше похожей на настоящий пейзаж.

Основа костюма Цветка – платье. Юбка сшита из отдельных сегментов чередующихся цветов – желтого и оранжевого (в некоторых случаях разные оттенки зеленого), по форме эти сегменты напоминают лепестки, а вместе образуют бутон. Лиф платья зеленый без каких-либо элементов. Пояс зеленого цвета в тон лифу с пришитыми к нему белыми лепестками.

Волосы танцовщиц собраны в пучок и украшены резинкой с большим желтым или белым цветком.

На ногах белые носки с белыми чешками.

Через такие костюмы была передана атмосфера летней лужайки. Костюмы смотрятся интересно, они разнообразны и вызывают прочную ассоциацию с тем, кого показывает артист. В такой одежде легко резво двигаться, а воздушная ткань дает ощущение легкости, что и нужно для образа цветка или маленького жучка.

Школа танца «ТОДЕS», младший подростковый возраст. Данный номер посвящен одной из самых известных настольных логических игр – шахматы.

Танцорам отводится роль шахматных фигур. Для этого было найдено оригинальное решение использовать всех участников танца одновременно и на белой, и на черной стороне. Костюм делится вертикально пополам и окрашен слева в белый цвет, а справа в черный. Такое решение делает развитие на сцене динамичнее.

Стиль костюмов соответствует спортивному уличному стилю танца. Верх, это свободная худи с надетым на голову капюшоном. Низ – спортивные штаны их трикотажа и белые кроссовки. И мальчики, и девочки одеты одинаково.

Украшением и уточнением для костюмов служит печать на толстовке в виде пешки золотого цвета. Такая же пешка повторяется на рукавах.

Помимо пешек, на фоне, присутствует еще одно действующее лицо. Без этого атрибута не сложилась бы игра, это – шахматная доска.

На ее образ намекает клетчатый пиджак и доска в руках. В остальном, ее костюм повторяет костюм пешек – спортивные штаны их трикотажа и белые кроссовки.

Сценическая одежда должна содержать в себе прямые отсылки к содержанию номера. Рассмотренные варианты костюмов показали то, насколько их наряды олицетворяет тематику танца и отвечают требованиям удобства.

Подводя итог проведенному анализу аналогов детских сценических танцевальных костюмов можно прийти к следующим выводам:

- костюм, в первую очередь, должен быть удобным и безопасным, что мы увидели в приведенных примерах;

- костюм должен быть легко узнаваем. Если это жучок, то костюм должен содержать главные отличительные признаки именно жучка – крылья и антенны.

– не нужно усложнять его добавляя излишек деталей, которые могут быть оторваны во время активных движений.

Необходимо сделать оговорку, каким бы сложным и оригинальным не был бы костюм, без актерского мастерства образ не оживет.

### 2.3. Концептуальное и стилевое решение детского сценического танцевального костюма для воспитанников школы современного танца «Микс Данс»

Начало такого проекта всегда начинается с концепции. Концепция проекта, это – основная идея, ценностное, смысловое содержание проекта. В ней описывается то, для кого делается изделие, какое назначение у изделия, какую идею следует воплотить.

Основная идея проектирования детского сценического танцевального костюма – создание образа действующего лица внутри танца.

Создаются эскизы танцевальных костюмов для муниципального автономного учреждения дополнительного образования детей Дворец пионеров и школьников им. Н.К. Крупской, школа современного танца «Микс Данс», город Челябинск, младшей группы – 4–6 лет. Тематика номера «Утро в саду». Действующие лица: мальчики в роли садовников, девочки в роли цветков и пчел. Место действия, соответственно, сад. Танец эстрадный, сюжетно-характерный.

Исходя из проведенного анализа сценических костюмов, у нас сложилось представление о том, каким критериям должен отвечать готовое изделие:

– функциональность. Другими словами, это соответствие назначению. Костюм не должен быть тяжелым, громоздким, иметь слишком длинные детали, на которые можно наступить;

– простота. Этот пункт вытекает из предыдущего. Нам не нужен слишком сложный костюм. Такая разработка затрачивает больше времени и средств, к тому же, это не рационально в работе с детьми.

– читаемость. Образ должен быть достаточно узнаваем, что бы зритель любого возраста мог сразу же понять кто перед ним.

Стилевое решение. Визуализация образа персонажа начинается с эскиза. Эскизирование важный этап в разработке, он связывает видение режиссера и художника по костюмам. Эскиз должен быть ясным и понятным в первую очередь актеру и режиссеру.

«Эскиз – слово французское, означает оно предварительный набросок» [34]. Традиционно, эскизы небольшие и не требует абсолютного завершения в графическом плане. Эскиз понятие живое, прямо на нем могут добавляться или исключаться детали. Эскизы могут совмещать, если это приведет к лучшему результату.

«Первоначальные эскизы (наброски) следует делать маленькими по формату, но как можно больше по количеству. Разложив их на столе и сравнивая между собой, режиссёру и художнику легче отобрать то, что наиболее отвечает их постановочному замыслу» [34].

Первое действующее лицо, для которого будут созданы эскизы сценического костюма – садовник.

Для более точной передачи образа вспомним, что садовник делает и в каких условиях. Работа садовника связана с уходом за различными растениями. Процесс присмотра за садом предполагает пребывание на открытом воздухе в любую погоду.

Следовательно, для работы с растениями маленькому садовнику нужны следующие атрибуты:

– небольшая лопатка или грабли, на роль которых хорошо подошли бы детские игрушки, так как они легкие, подходящего размера и не травмоопасны;

– лейка или ведро для полива цветов. Можно использовать пластмассовые игрушки по тем же причинам.

Не стоит загружать ребенка лишними предметами ни в руках, ни в карманах. Реквизит не должен мешать и отвлекать танцора.

Какие предметы одежды желательны для данного образа:

– резиновые сапоги. Эта обувь прочно ассоциируется с садовыми работами, она прекрасно защищает от земли и воды;

– перчатки. Работа садовника не из чистых и имеет свои опасности в виде шипов растений или острых инструментов самого рабочего;

– соломенная шляпа. Садовник проводит практически все свободное время на улице под Солнцем, шляпа будет хорошей завершающей частью костюма.

Эскиз 1. Упрощенный вариант костюма садовника [Прил. 2, рис 1].

В этом эскизе учтены основные пожелания для костюма: присутствует соломенная шляпа, украшенная синей лентой под цвет комбинезона, перчатки для комфортной работы с цветами, и лейка с граблями в качестве реквизита. Элементы одежды, способные доставить неудобство, отсутствуют.

Цветовая палитра, использованная в первом эскизе: желтый, синий, темно-серый, соломенный. Красный выбран только для реквизита: лейка и грабли.

Для кофты с длинным рукавом выбран желтый цвет. Желтый один из самых теплых, радостных и положительных цветов. Этот цвет хорошо подходит для детского возраста, эти ассоциации прослеживаются и здесь. К тому же, действия танца происходят летом и какой, как не желтый, самый летний цвет.

Для детского костюма уместна некая доля несерьезности, поэтому, основа этого образа – укороченный комбинезон на лямках синего цвета. Так танцор будет смотреться забавно и мило. Темно-синий цвет считается деловым, профессиональным, рабочим. Синий сразу привлечет к себе

внимание, но в отличие от красного, практически никогда не вызовет отрицательных эмоций.

Сочетание синего с желтым явление не редкое. Это красивая, контрастная и активная комбинация цветов.

Выбор цвета очень важен, так поддерживается положительная, летняя, уютная атмосфера для зрителя.

Но строить весь образ только на двух цветах, даже контрастных, монотонно. Для этого добавлены небольшие акценты в виде красного цвета.

В этом случае было решено поэкспериментировать с обувью и использовать не резиновые сапоги, а легкую спортивную обувь, аргументируя это тем, что в сапогах достаточно жарко и они не так удобно сидят на ноге. Но такая замена слишком упростила образ, сделала его не таким привлекательным. Эскизы для того и существуют, чтобы заранее оценить, как цвета, материалы и элементы одежды смотрятся вместе.

Смотрят на этот эскиз, можно сказать, что в нем есть все, что нам нужно, но он смотрится немного пресно, недоработано, без своей «изюминки». Хотелось бы внести несколько небольших дополнений, рассмотреть другие варианты одежды под комбинезоном и изменить обувь.

Эскиз 2. Дополненный вариант костюма садовника [Прил. 2, рис 2].

Второй эскиз учитывает предыдущие недочеты. В нем появились дополнительные элементы, добавлены новые цвета и немного изменена одежда.

Первое, что бросается в глаза, это клетчатая рубашка. Однотонный желтый изменен на оранжево-серую клетку.

Сочетание оранжевого и синего широко используется дизайнерами в интерьере, одежде и промышленности, особенно спортивной. Это сочетание довольно интересное и дерзкое в правильных пропорциях. Но в костюме садовника оранжевая клетчатая рубашка перетянула на себя все внимание, она буквально разбила образ. Однозначно неудачное решение.

Изменения коснулись и обуви. Теперь, это резиновые сапоги, как и планировалось изначально. Сапоги окрашены в веселый несерьезный желтый цвет. К этому элементу сценического костюма замечаний нет, несмотря на небольшой проигрыш в удобстве спортивной обуви.

Тем же цветом окрашены резиновые перчатки. Выбранный цвет относится к неудачным, так как элемент начал выходить на первый план по сравнению со всем образом в целом. Мы сместили внимание на второстепенную часть костюма, которая должна поддерживать и дополнять образ, а не идти впереди него. Это грубый недочет.

Пожалуй, то, чем этот эскиз хорош, это та самая «изюминка». Наконец, есть завершение всего образа, добавлена комичность. Накладные усы. Никаких добавлений в виде мелких деталей больше вносить не нужно.

Реквизит и его цвет остались без изменений.

В этом эскизе хорошо показано то, как одним только цветом можно сместить внимание зрителя, лишить равновесия образ и совершенно потерять самого танцора. Но этот вариант не без положительных моментов, найдено чем украсить костюм, появилась ясность того, как аккуратно нужно работать с цветом.

Эти выводы нужно учесть для формирования итогового образа, который будет выбран для выступления.

Эскиз 3. Окончательный вариант костюма [Прил. 2, рис 3].

В этом эскизе учтены недостатки и достоинства предыдущих аналогов. Окончательный вариант выглядит как совмещение первого и второго эскизов.

Верхом осталась рубашка с коротким рукавом, как на втором эскизе. Цвет взят однотонный желтый, как более удачное решение для данного сценического костюма.

Между желтым и темно-серым для перчаток был выбран серый, как более нейтральный цвет.

Сапоги взяты из второго эскиза.

Комбинезон, реквизит и усы остались без изменений.

Данное решение более уравновешенное в цветовом и композиционном плане, интереснее для номера. В нем соблюдены простота, удобство и узнаваемость персонажа. Костюм не повторяет один в один стереотипное представление о садовнике, а имеет свою адаптацию и свое очарование. Танцор не теряется на фоне всей одежды.

Следующий персонаж танцевального номера – цветок. Для того, чтобы создать костюм цветка для девочки, в основе буде использован купальник, а роль лепестков выполнять юбка. Такой выразительный костюм потребует дополнительных украшений, например, на волосы, собранные в шишку или рисунок на купальнике.

У цветов реквизит отсутствует.

Создавая красивый эскиз, обратимся за вдохновением к настоящим растениям, рассмотрим их форму и цвета.

Эскиз 1. Для первого эскиза был выбран декоративный цветок остеоспермум [Прил. 2, рис 4, 5]. На первый взгляд это растение напоминает ромашку. Такую форму несложно воплотить с помощью ткани. Цветок имеет темную или светлую сердцевину. Лепестки овальные вытянутые. Имеют разнообразный окрас. Для костюма подходят расцветка желто-бардовая и синяя. Цветовая палитра ограничена схожей с костюмом садовника.

Для костюма цветов будет разрабатываться два эскиза в трех цветовых решениях каждый. Используя несколько вариантов цвета можно добиться эффекта клумбы, буйства красок, как в настоящем саду.

Эскиз в бежево-оранжевых цветах [Прил. 2, рис 5]. Для первого варианта выбрано сочетание оранжевого, бардового и бежевого. Оно очень активное, но не агрессивное, теплая яркая гамма. У многих она ассоциируется с цветом пламени и свечением. Такое выразительное сочетание очень уместно для нашего номера.

В основе костюма – купальник темно-коричневого цвета теплого оттенка. Темный цвет разбавлен бежевой тесьмой на вороте и рукавах. Лиф украшен аппликацией в виде листьев бежевого, оранжевого и бардового цветов. Спина остается без украшения.

Юбка состоит из пояса бежевого цвета и отдельных сегментов, сшитых между собой и прикрепленных на основу (подъюбник). Цвета используются описанные ранее. Верхний слой «лепестков» чередуется между оранжевым и бежевым. Нижний слой «лепестков» чередуется между темно-бардовым и светло-бардовым.

Низ костюма – темные колготы и черные балетки.

Дополнительные элементы. Волосы, собранные в шишку, украшают такие же по форме лепестки, что и на юбке. Цвета – оранжевый и бежевый.

Эскиз с использованием красного и светло-лососевого цвета. [Прил. 2, рис 7]. Костюм аналогичен предыдущему эскизу. Купальник темно-бордового цвета, приближенного к черному. Рисунок на лифе сохраняется, но цвета изменены на светло-лососевый, красный и темно-алый.

Изменения цветов юбки. Пояс юбки – светло-лососевого вместо бежевого. Верхний ряд «лепестков» юбки состоит из светло-лососевых и красных сегментов. Нижний из темно-алого и светло-алого цветов.

Окрас резинки-цветка сохраняет окрас верхнего ряда лепестков юбки.

Низ костюма – темные колготы и черные балетки.

Эскиз в синих тонах [Прил. 2, рис 8]. В этом эскизе цвета сменяются на синюю гамму, а именно синий, светло-синий, голубой.

Это первый костюм полностью в холодных тонах, но он не выбивается из общей картины. Сочетание синий, оранжевый, красный является контрастной триадой. Такое сочетание сильное и сбалансированное. Эта триада ассоциируется с природой, к примеру, как пейзаж, в котором сочетаются небо или вода с цветами или осенними листьями.

Цвет купальника в этой гамме – темно-синий. В остальном, костюм сохраняет уже привычный принцип чередования цветов с заменой на синий и светло-синий, голубой и темно-голубой.

Низ костюма – темные колготы и черные балетки.

Главной положительной чертой первого эскиза является работа с цветом. Вместе эти три палитры создают яркую и насыщенную комбинацию. Эти костюмы красиво бы смотрелись в движении. «Лепестки» юбки полуподвижны, что оживляет костюм.

К недочетам можно было бы отнести слишком темную основу – купальник и колготы, и недостаточный объем юбки. Но это не слишком грубые ошибки.

Эскиз 2. Эти варианты цветочных костюмов вдохновлены Георгинами [Прил. 2, рис 9–10]. Пышные цветы с острыми лепестками легли в основу юбки и украшений на поясе и волосах. Георгины отличаются более нежным цветом, чем остеоспермум, но все еще очень разнообразной.

Первое цветовое решение [Прил. 2, рис 11]. Этот костюм имеет нежный розовый оттенок. Состоит такой костюм из купальника, юбки, колготок и чешек.

Купальник с длинными рукавами окрашен в розовый цвет. Передняя его часть украшена принтом светло-розового цвета в виде ветки с листьями. Рисунок тонкий и изящный. Даже в таких маленьких деталях сохраняется легкость и ненавязчивость.

Основа юбки состоит из фатина. Это легкая сетчатая ткань средней жесткости. Ткань выбрана для создания эффекта пышного бутона георгина. Островатые концы ткани имитируют остроконечные лепестки Цветка. Цветовая гамма юбки – темные и светлые пастельно-розовые цвета.

Пояс юбки украшен поясом из имитации небольших пышных цветов. Декоративный элемент выполнен из ткани.

Низ костюма – белые колготы и белые чешки.

Дополнительный аксессуар к этому наряду – резинка на волосах схожая по форме и цвету с юбкой.

В целом второй эскиз более однотонный, чем первый.

Персиковая расцветка костюма [Прил. 2, рис 12]. Второе цветовое решение повторяет принцип первого. Самым ярким элементом остается купальник. Принт так же остается светлым.

Юбка из фатина сочетает в себе темные и светлые оттенки пастельно-персикового цвета.

Нижняя часть костюма так же остается белой.

Все украшения переведены в персиковую цветовую гамму.

Сиреневый вариант костюма [Прил. 2, рис 13]. Костюм повторяет все уже оговоренные нами принципы распределения цвета.

Вместе эти три цвета – розовый, персиковый и сиреневый дают очень интересную комбинацию. Персик привносит нам ощущение эстетичности, свежести и нежности. Ассоциативно этот цвет связан с летом. Светло-розовый цвет – нежный цвет, больше всего связывает нас с цветком, на который мы ориентировались в создании костюма. Роль сиреневого в этой композиции отводится для контраста и активности. Розовый с персиковым очень похожи между собой, по светлоте, по теплоте, в то время как сиреневый им противопоставлен.

Эскиз второй тройки костюмов получился более воздушным и светлым, чем первые.

Для номера выбрана вторая тройка костюмов цветов.

Последний эскиз, это костюм для пчелы. Создавая образ насекомого, обратимся к настоящей пчеле [Прил. 2, рис 14]. Ее главная отличительная черта, это мохнатое полосатое тельце. Пожалуй, это самое запоминающееся в ней. Далее, характерное для нее строение, это большие глаза, толстые усики и прозрачные большие крылья. Все эти элементы, по которым мы узнаем пчелу, помогут нам в дальнейшем.

Эскиз костюма пчелы прекрасно узнаваем с первого взгляда [Прил. 2, рис 15]. Так же, как и у насекомого, первым, на что мы обращаем внимание, это полосатый купальник, сшитый из искусственного меха с коротким ворсом. «Тельце» смотрится словно бархатное.

Следующая деталь костюма, привлекающая внимание, это имитация крыльев. Этот эффект достигнут с помощью полупрозрачной ткани. Крылья лежат на плечах, словно плащ. В движении эта ткань будет развиваться, а благодаря такой конструкции, артист имеет возможность самостоятельно размахивать ими, когда ему это будет необходимо.

Руки и ноги скрыты черной тканью.

Завершает образ шапочка, с вырезом, словно, под большие глаза и антенны.

Таким образом, проанализировав эскизный поиск и отобрав лучшие решения, а в одном случае совместив несколько элементов из двух эскизов, были созданы окончательные зарисовки сценических танцевальных костюмов для номера «Утро в саду».

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В начале исследования была предположена гипотеза – наличие соответствующего сценического костюма является залогом успешного выступления хореографического коллектива и лучшего понимания номера.

Для ее подтверждения были изучены понятие «сценического костюма», история развития костюма для сцены, виды, что приблизило к пониманию сценического костюма, как весомого и сложного явления в мире театрального искусства.

Для осознания роли и места сценического костюма внутри хореографического коллектива, всей постановки в целом, была проделана следующая работа:

- изучены профессиональная и учебная литература затрагивающая разные области, связанные со сценическим костюмом: от истории развития костюма, видов сценического танцевального костюма, до выбора ткани и цвета;

- проанализирован понятийный аппарат данной работы. Приведены, определения сценического костюма и мнения по затронутой теме различных мастеров;

- изучены и учтены основные особенности проектирования сценических танцевальных костюмов. Разобраны цели и задачи костюмов, что помогло нам в дальнейшем в проектировании эскизов собственных проектов;

- только после дательного изучения всего собранного материала и выделения главного, стало возможным разработать авторские эскизы сценического костюма для детского хореографического коллектива «Микс Данс».

Для качественного написания работы были использованы различные методы исследования – анализ, дедукция, классификация.

Целью данного исследования было доказать важность, определить роль и место сценического костюма для хореографического коллектива, используя теоретические методы исследования.

На примере множества работ, прочих исследований, примеров других костюмов, мы определили и доказали необходимость качественного, продуманного костюма. Потребность в танцевальном сценическом костюме неоспорима. По итогу проделанной работы нами сценического танцевального костюма было осмыслен, как сложное произведение искусства, без которого невозможен полноценный хореографический номер. На протяжении исследования приведено множество аргументов в пользу невероятной значимости костюма.

Исследовательская работа опирается на теоретические работы таких мастеров, как Новерр Ж. Ж., художника по костюму, искусствоведа К. В. Градовой, советской артистки балета, балетоведа и историка балета В. М. Красовской, педагога Н. И. Заикина, советского историка костюма и театрального художника Р. В. Захаржевской.

Изучение теории истории, видов, состава, требований сценического костюма, зрительской реакции, восприятий, ассоциации привело к пониманию того, как разработать эскизы для детских танцевальных сценических костюмов.

В контексте исследовательской работы, благодаря проведенному исследованию, были разработаны десять эскизов детских сценических костюмов для разных персонажей хореографического номера «Утро в саду».

## СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Березкин В.И. Искусство сценографии мирового театра. От истоков до середины XX века/ В.И. Березкин – Москва, 1997 – URL: <https://www.krugosvet.ru/enc/teatr-i-kino/kostyum-teatralnyu> (дата обращения: 18.06.2021).
2. Градова К. Театральный костюм. Женский костюм/ К. Градова. – книга 1. – Москва: SCRIBD, 1987. – URL: <https://ru.scribd.com/document/511524257/Teatral-Nuj-Kostjum-2> (дата обращения 05.06.2021).
3. Градова К. Театральный костюм. Мужской костюм/ К. Градова. – книга 2. – Москва: SCRIBD, 1987. – URL: <https://ru.scribd.com/document/511524257/Teatral-Nuj-Kostjum-2> (дата обращения 04.06.2021).
4. Грачева И.Е. Творческие коллективы, характеристика и значение для социально-культурной деятельности/ И.Е. Грачева// Студопедия. – 2020. – URL: [https://studopedia.ru/23\\_720\\_tvorcheskie-kollektivi-harakteristika-i-znachenie-dlya-sotsialno-kulturnoy-deyatelnosti.html](https://studopedia.ru/23_720_tvorcheskie-kollektivi-harakteristika-i-znachenie-dlya-sotsialno-kulturnoy-deyatelnosti.html) (дата обращения: 03.07.2021).
5. Давыдова В. В. Типология костюма/ В. В. Давыдова// Альманах «Studia culturae». – 2001. – №1. – URL: <http://anthropology.ru/ru/text/davydova-vv/tipologiya-kostyuma> (дата обращения: 20.05.2021).
6. Заикин, Н.И. Костюм и сценическое оформление танца: учебное пособие /Н.И. Заикин; Орел: Изд-во ФГБОУ ВПО Орловский государственный институт искусств и культуры, 2012. – 84 с.
7. Захаржевская, Р.В. Костюм для сцены/ Р.В. Захаржевская. – 2-е изд., перераб. и доп. – Москва: Советская Россия, 1973. – 112 с.
8. Захаржевская Р. В. История костюма/ Р. В. Захаржевская. – 3-е, стер. – Москва: Изд-во РИПОЛ, 2006. – 288 с. – ISBN 5-7905-1398-0.
9. Захаров, Р. Работа балетмейстера с исполнителем / Р. Захаров. – Москва: Российская государственная библиотека: Репертуар

художественной самодеятельности, 1967. – URL: <https://search.rsl.ru/ru/record/01006192949> (дата обращения 12.05.2021).

10. Зюканов Н. Сценический костюм. Его задачи, сфера использования и пошив/ Н. Зюканов. – 2016. – URL: <https://fb.ru/article/253308/stsenicheskiy-kostyum-ego-zadachi-sfera-ispolzovaniya-i-poshiv> (дата обращения: 05.05.2021).

11. История балетного костюма. – URL: <http://ballet.costhistori.tilda.ws/> (дата обращения 14.05.2021).

12. История маски, куклы, костюма и театра// История маски, куклы и костюма. – 2012. – URL: <https://maskball.ru> (дата обращения: 26.04.2021).

13. Карпенко В. Н. Сценический костюм, как одно из выразительных средств хореографического искусства/ В. Н Карпенко, П. С. Ежеченко// Таврический научный обозреватель: искусствоведение. – 2017. – № 2. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/stsenicheskiy-kostyum-kak-odno-iz-vyrazitelnyh-sredstv-horeograficheskogo-iskusstva/viewer> (дата обращения: 24.04.2021).

14. Карпенко В. Н. Творческие этапы создания народного сценического танца/ В. Н. Карпенко, П. С. Ежеченко, И. А. Карпенко// Таврический народный обозреватель. – 2017. – №3. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/tvorcheskie-etapy-sozdaniya-narodnogo-stsenicheskogo-tantsa/viewer> (дата обращения: 05.05.2021).

15. Ковычева Е. И. Проблемы костюма современного фольклорного коллектива / Е. И. Ковычева. – Ижевск, 2012. – 8 с.

16. Козлинский В. Художник и театр/ А. Козлинский, В. Фрези. – Москва: Книгогид: Советский художник, 1975, 2006. – URL: <https://knigogid.ru/books/95611-hudozhnik-i-teatr> (дата обращения 14.05.2021).

17. Композиция костюма: учебное пособие для вузов / под ред. М. Гусейнова. – 2-е изд. – Москва: Академия, 2004. – 431 с.

18. Компоненты театра. Значение и место декораций в театрализованных постановках // URL: <http://bskdou15.ru/sites/default/files.pdf> (дата обращения: 07.05.2021).
19. Костюм, как характеристика времени/ – 2018. – URL: <https://www.kazedu.kz/referat/108088/9> (дата обращения: 15.06.2021).
20. Красовская, В.М. Русский балетный театр начала XX века. Танцовщики / В. М. Красовская. – 2-е изд., испр. – Санкт-Петербург: Лань: Планета музыки, 2009. URL: <https://search.rsl.ru/ru/record/01004366178> (дата обращения 24.05.2021).
21. Ледерер В. Н. Методика работы с любительским творческим хореографическим коллективом: курс лекций/ В. Н. Ледерер; «Саратовский областной колледж искусств». – Саратов, – 43 с.
22. Меркушева В. О. Создание сценического костюма для хореографического номера. Правила, рекомендации/ В. О. Меркушева// Мультиурок. – 2018. – URL: <https://multiurok.ru/files/stsenicheskii-kostium.html> (дата обращения: 30.06.2021).
23. Молчанов, М. Художники театра Касьяна Голейзовского 1918-1932 / М. Молчанов, Михиенко Т// Каталог выставки галереи «Элизиум». – Москва, 2012.
24. Новерр Ж. Ж. Письма о танце. / Ж.Ж. Новерр, пер. с французского под редакцией А. А. Гвоздева. – 2-е изд., испр. – Москва: SCRIBD: Планета Музыки, 2007. – URL: <https://ru.scribd.com/document/478812441.pdf> (дата обращения 24.05.2021).
25. Основные функции костюма// Studbook: Студенческая библиотека онлайн. – 2017. – URL: [https://studbooks.net/1101316/kulturologiya/osnovnye\\_funksii\\_kostyuma](https://studbooks.net/1101316/kulturologiya/osnovnye_funksii_kostyuma) (дата обращения: 18.05.2021).
26. Особенности зрительского восприятия// Studbook: Студенческая библиотека онлайн. – 2017. – URL: [https://studbooks.net/1028012/kulturologiya/osobennosti\\_zritel'nogo\\_vospriyatiya](https://studbooks.net/1028012/kulturologiya/osobennosti_zritel'nogo_vospriyatiya) (дата обращения: 15.05.2021).

27. Пионерский галстук// Википедия свободная энциклопедия. – 2020. – URL: [https://ru.wikipedia.org/wiki/Пионерский галстук](https://ru.wikipedia.org/wiki/Пионерский_галстук) (дата обращения: 11.05.2021).
28. Портнова, Т. Эволюция балетного костюма. / Т. Портнова // Семь искусств. – 2013. – № 5(43) – URL: <https://7iskusstv.com/2013/Nomer5/TPortnova1.php>
29. Почему в Древнем Китае почитали желтый цвет // Яндекс Дзен. – 2020 – URL: <https://zen.yandex.ru/media/id/5ec826d987eb5a1725e23a02/pochemu-v-drevnem-kitae-pochitali-jeltyi-cvet> (дата обращения: 01.05.2021).
30. Ратнер, Я.В. Эстетические проблемы зрелищных искусств / Я.В. Ратнер. – Москва; 1980. – 135 с
31. Рожков В. Н. Искусство балетмейстера. Теоретические основы: учебное пособие/ В. Н. Рожков; КГИК. – Кемерово, 2019. 251 с. ISBN 978-5-8154-0464-9.
32. Саматова А. Сценический костюм, как средство коммуникации со зрителем/ А. Саматова// Платформа для публикаций Pandia.ru. – URL: <https://pandia.ru/text/78/249/12175.php> (дата обращения: 28.04.2021).
33. Степук О.В. Значение танцевального костюма в хореографических постановках: доклад / О.В. Степук; МБУ ДО «ДТТЮ «Дружба». – Новый Уренгой, 2020. – 16 с.
34. Сценический костюм: каким он должен быть, а каким – нет // Company. – 2020 – URL: <http://www.soundslife.ru/stsenicheskiy-kostyum-kakim-on-dolzhen-byt-a-kakim-net/> (дата обращения: 04.06.2021).
35. Таиров А. Я. О театре / А. Я. Таиров, коммент. Ю. А. Головащенко. Москва: Театральная библиотека Сергеева, 1970. – 518 с. URL: [http://teatr-lib.ru/Library/Tairov/O\\_theatr/](http://teatr-lib.ru/Library/Tairov/O_theatr/) (дата обращения: 20.05.2021).
36. Театрально-декорационное искусство, сценография// Искусство и художественная культура. –2017 – URL: [https://izoandmhknkz.blogspot.com/2017/02/blog-post\\_13.html](https://izoandmhknkz.blogspot.com/2017/02/blog-post_13.html) (дата обращения: 26.05.2021).



## ПРИЛОЖЕНИЕ 1

Аналоги детских сценических костюмов хореографических коллективов  
«Апельсин» и «ТОДЕС»



Рис. 1. Коллектив «Апельсин», номер «Алиса в стране чудес». Костюмы персонажей Черная королева и Карты



Рис. 2. Коллектив «Апельсин», номер «Алиса в стране чудес». Костюм персонажа Червонный валет



Рис. 3. Московский театр мюзикла. Мюзикл «Чудеса и куралесы»,  
костюмы карт



Рис. 4. Коллектив «Апельсин», номер «Летний день». Костюмы  
персонажей Цветочки и Божьи коровки



Рис. 5. Коллектив «Апельсин», номер «Летний день». Костюмы персонажей Цветочки и Божьи коровки



Рис. 6. Коллектив «ТОДЕС», номер «Шахматы». Костюмы белых фигур



Рис. 7. Коллектив «ТОДЕС», номер «Шахматы». Костюмы черных фигур



Рис. 8. Коллектив «ТОДЕS», номер «Шахматы». Костюм шахматной доски

## ПРИЛОЖЕНИЕ 2

Разработка эскизов детских сценических костюмов для школы  
современного танца «Микс Данс»

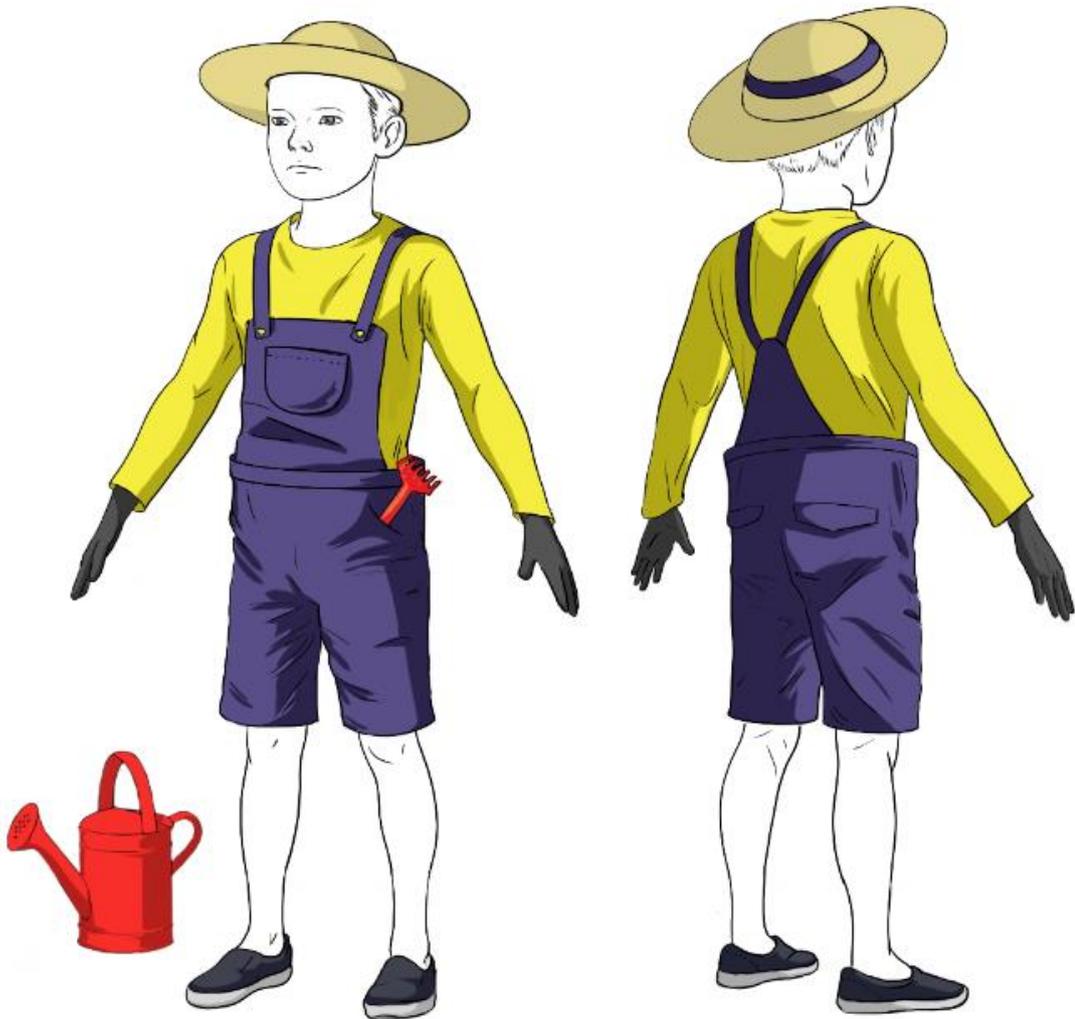


Рис. 1. Эскиз1. Костюм садовника

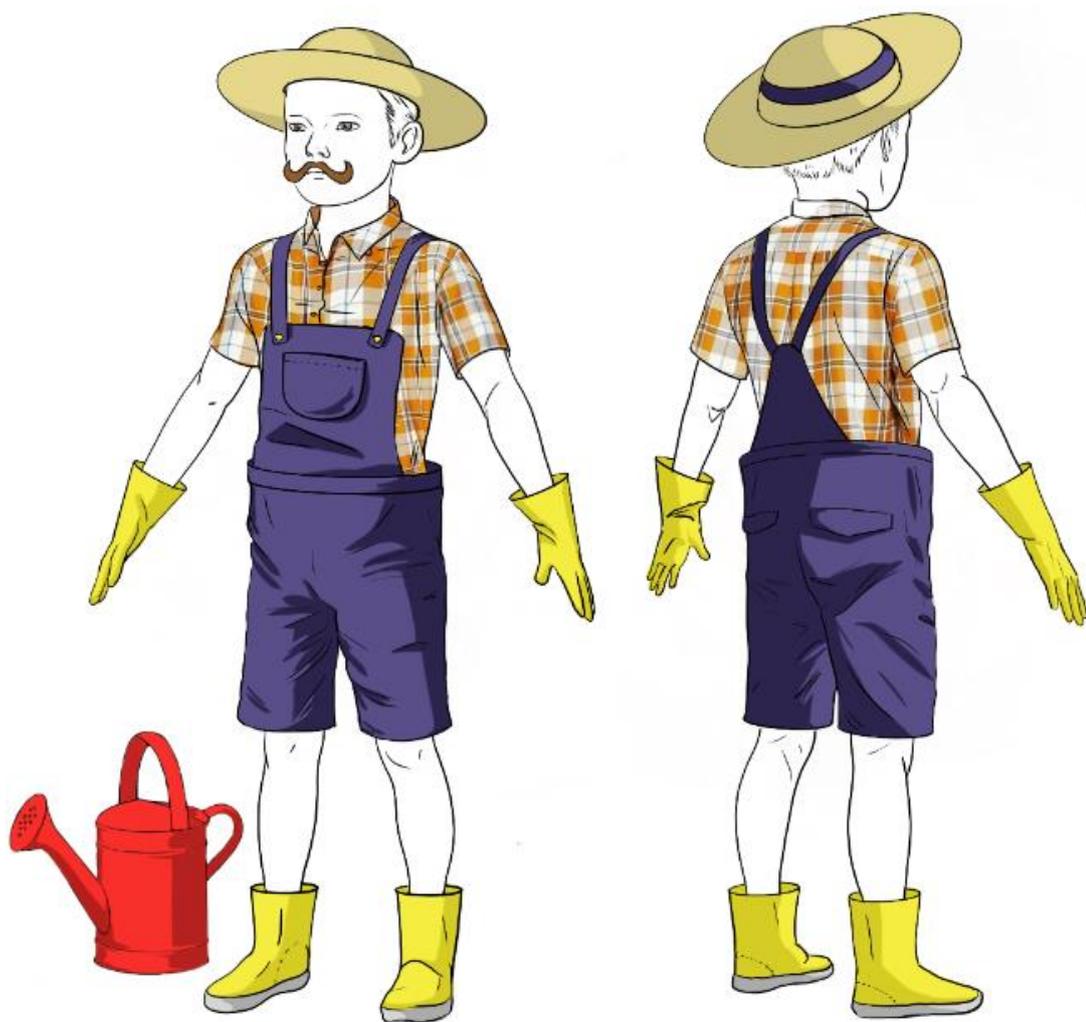


Рис. 2. Эскиз2. Костюм садовника



Рис. 3. Эскиз 3. Костюм садовника

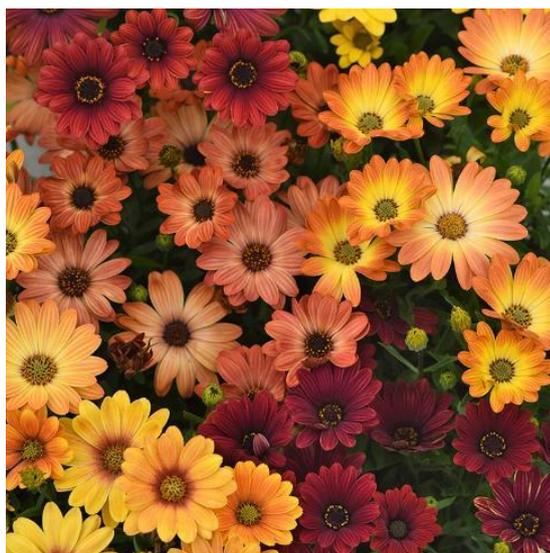


Рис. 4. Анализ цвета и формы. Цветок остеоспермум



Рис. 5. Анализ цвета и формы. Остеоспермум синий

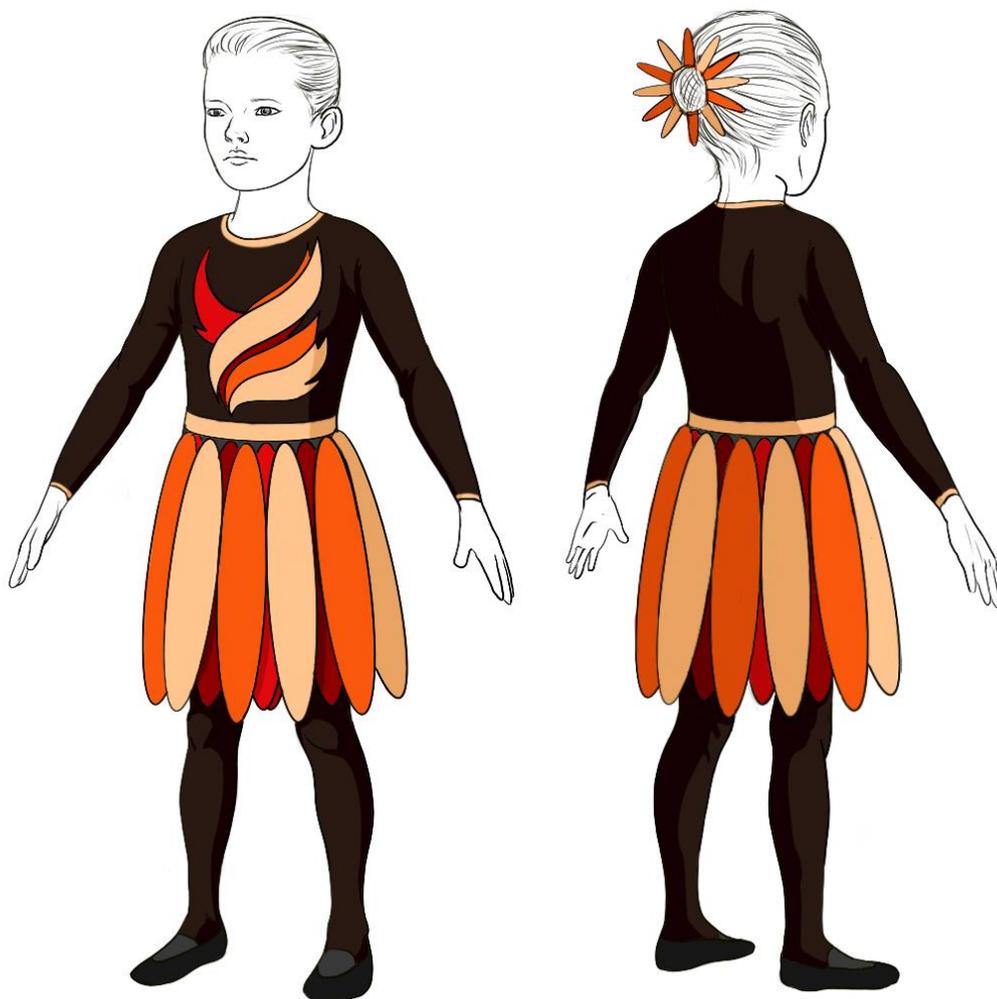


Рис. 6. Эскиз 1. Костюм цветка Остеоспермум. Оранжевая расцветка

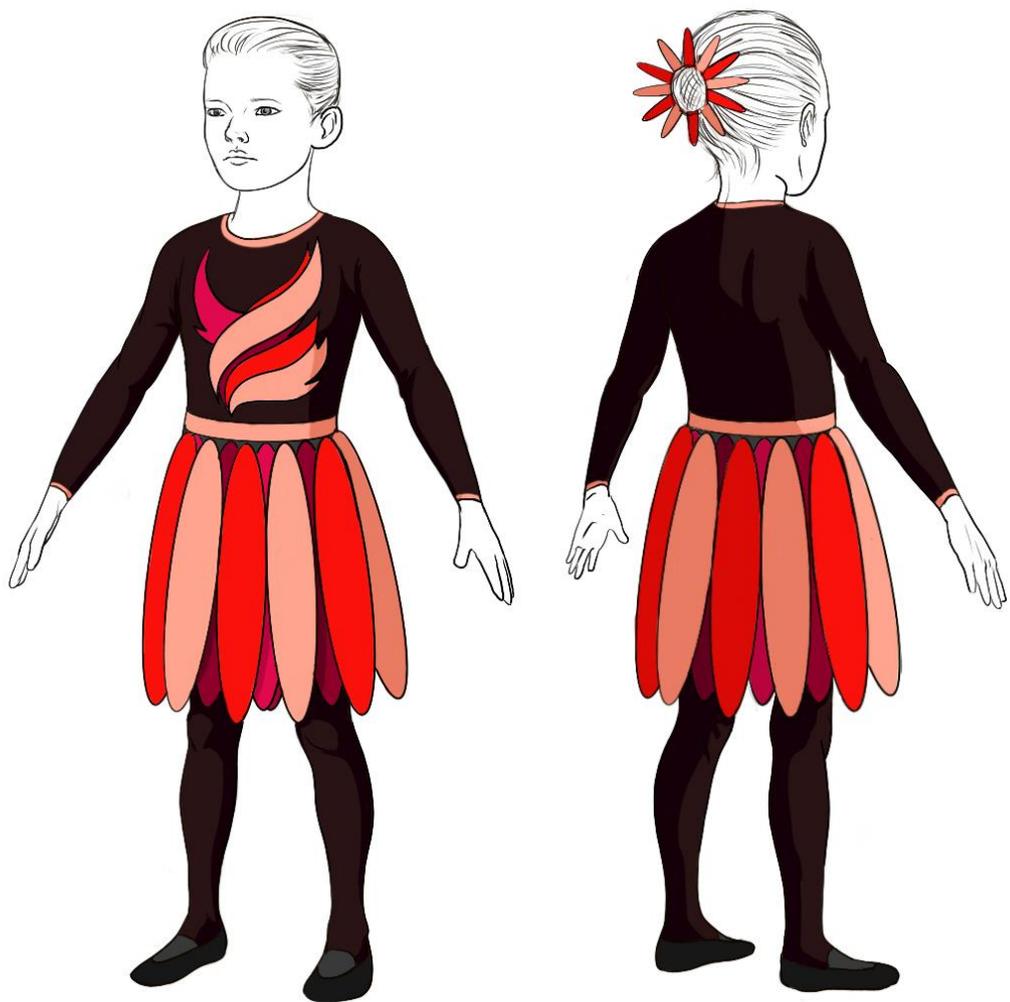


Рис. 7. Эскиз 2. Костюм цветка Остеоспермум. Красная расцветка

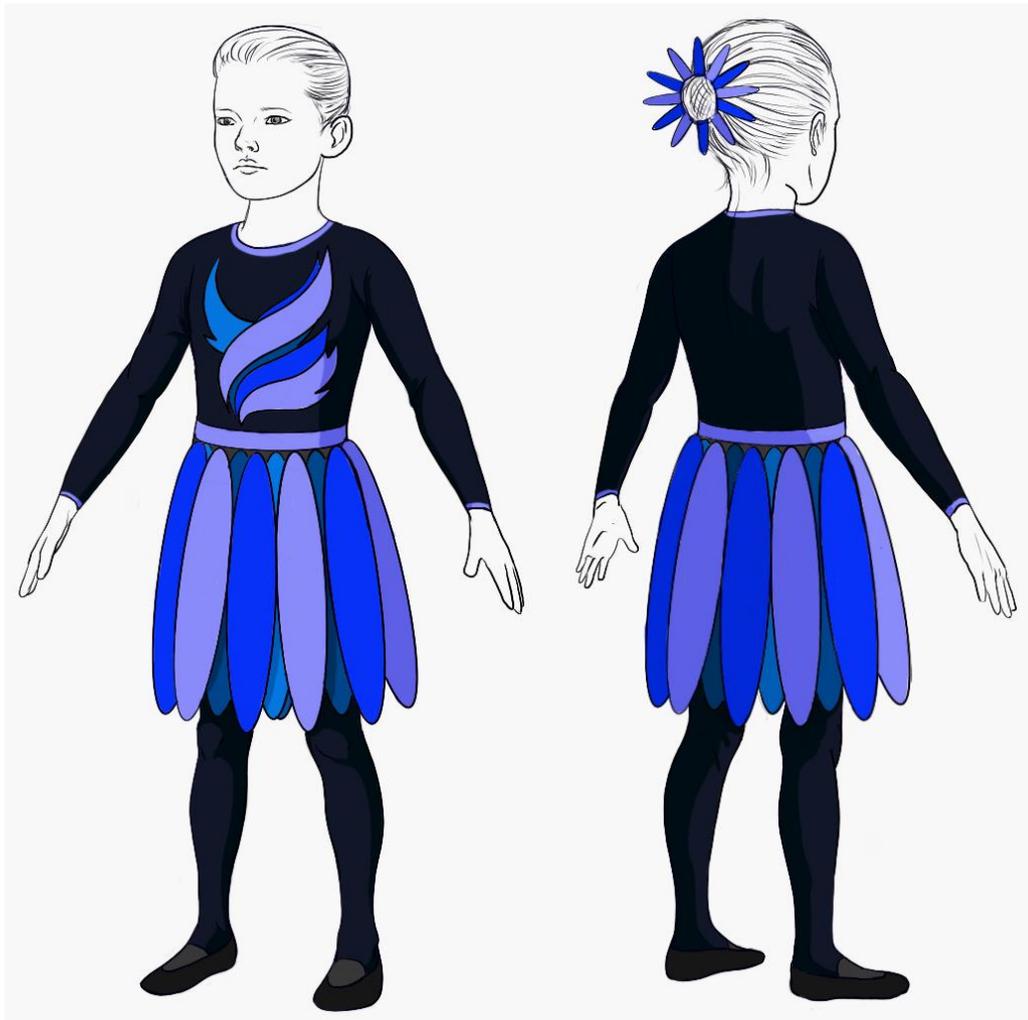


Рис. 8. Эскиз 3. Костюм цветка Остеоспермум. Синяя расцветка



Рис. 9. Анализ цвета и формы. Цветок георгин фиолетовый

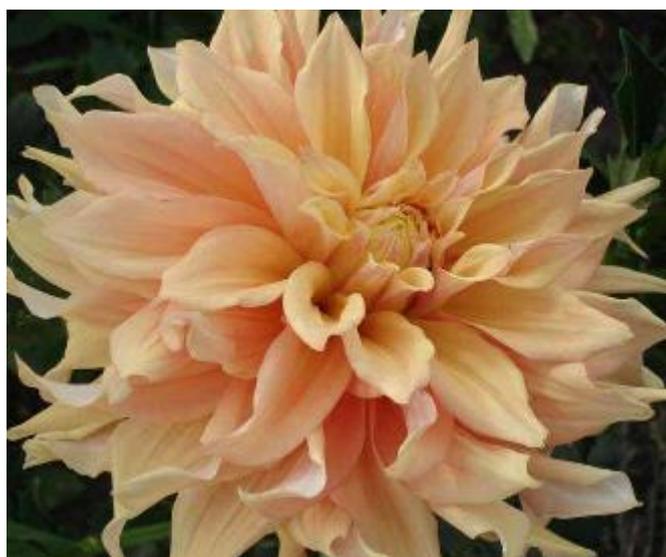


Рис. 10. Анализ цвета и формы. Цветок георгин светло-оранжевый

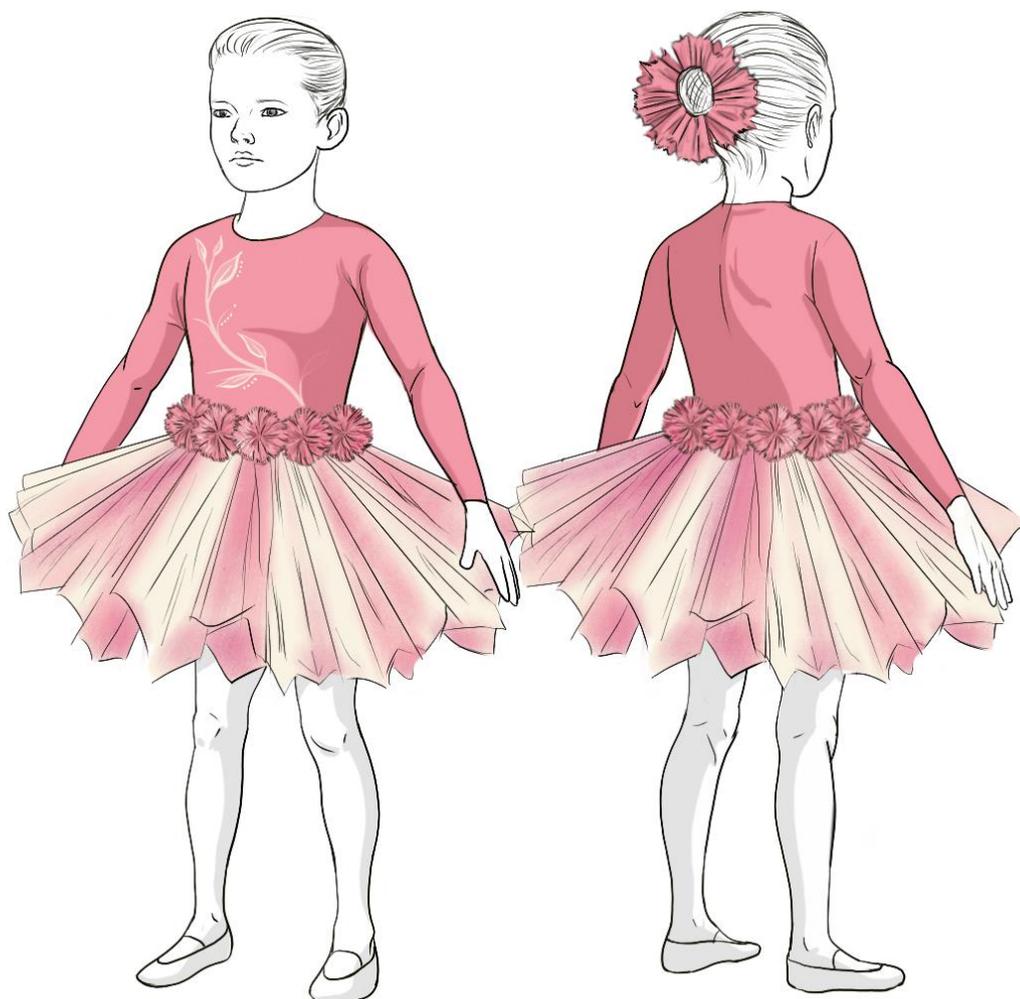


Рис. 11. Эскиз 2. Костюм цветка георгин. Розовая расцветка

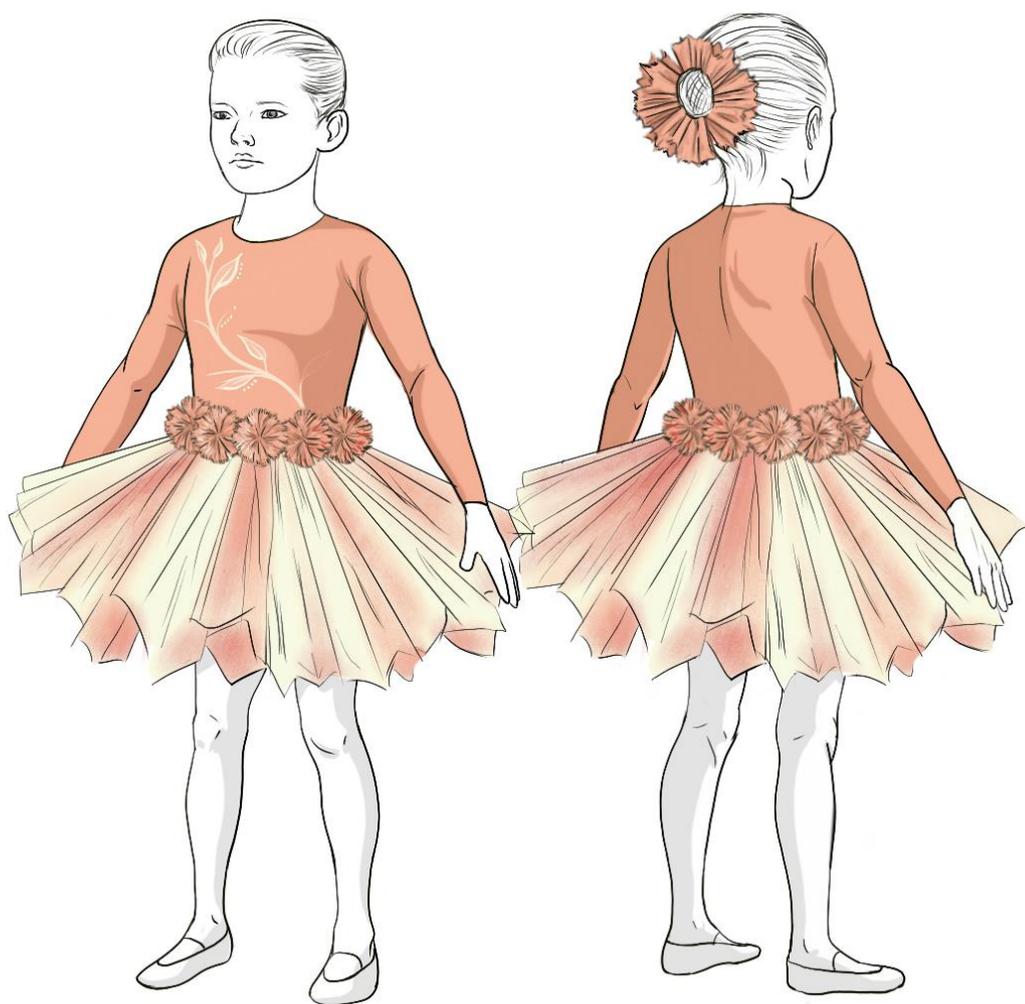


Рис. 12. Эскиз 2. Костюм цветка георгин. Персиковая расцветка

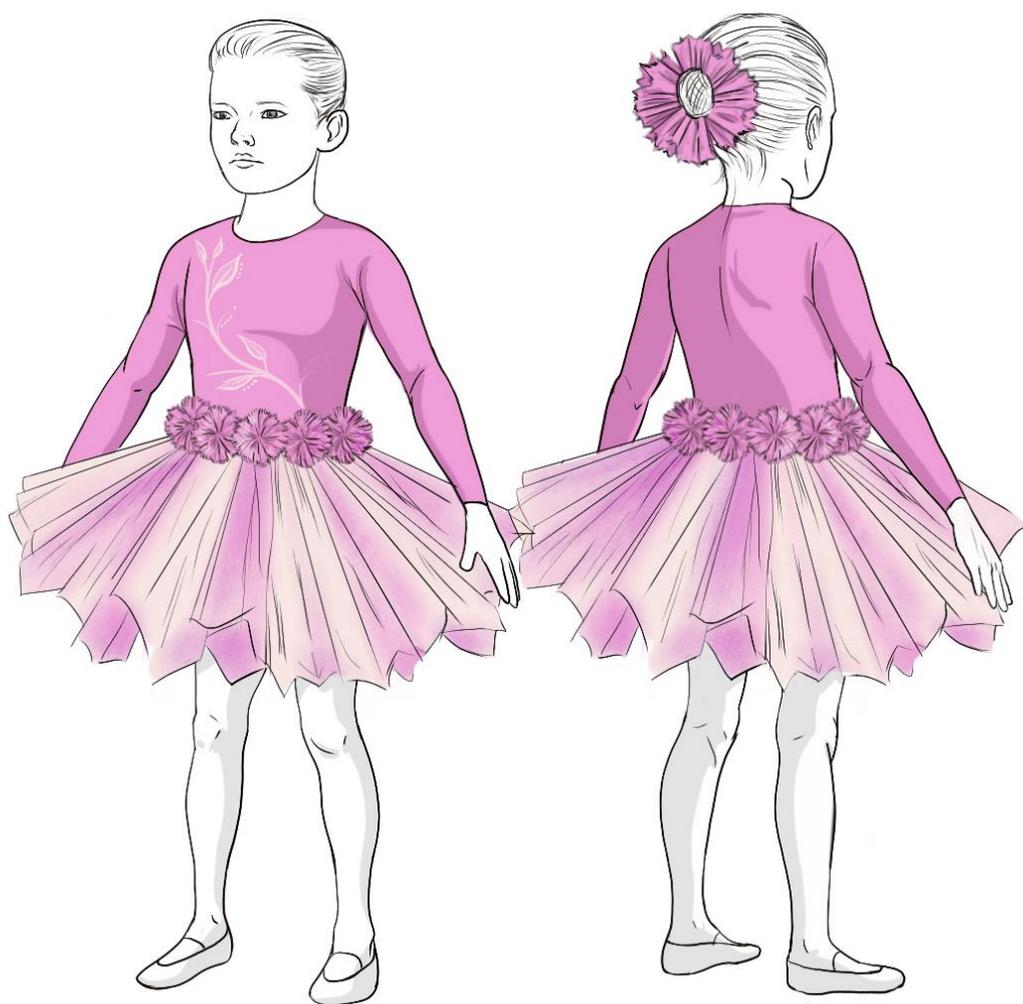


Рис. 13. Эскиз 2. Костюм цветка георгин. Сиреневая расцветка



Рис. 14. Анализ цвета и формы. Пчела

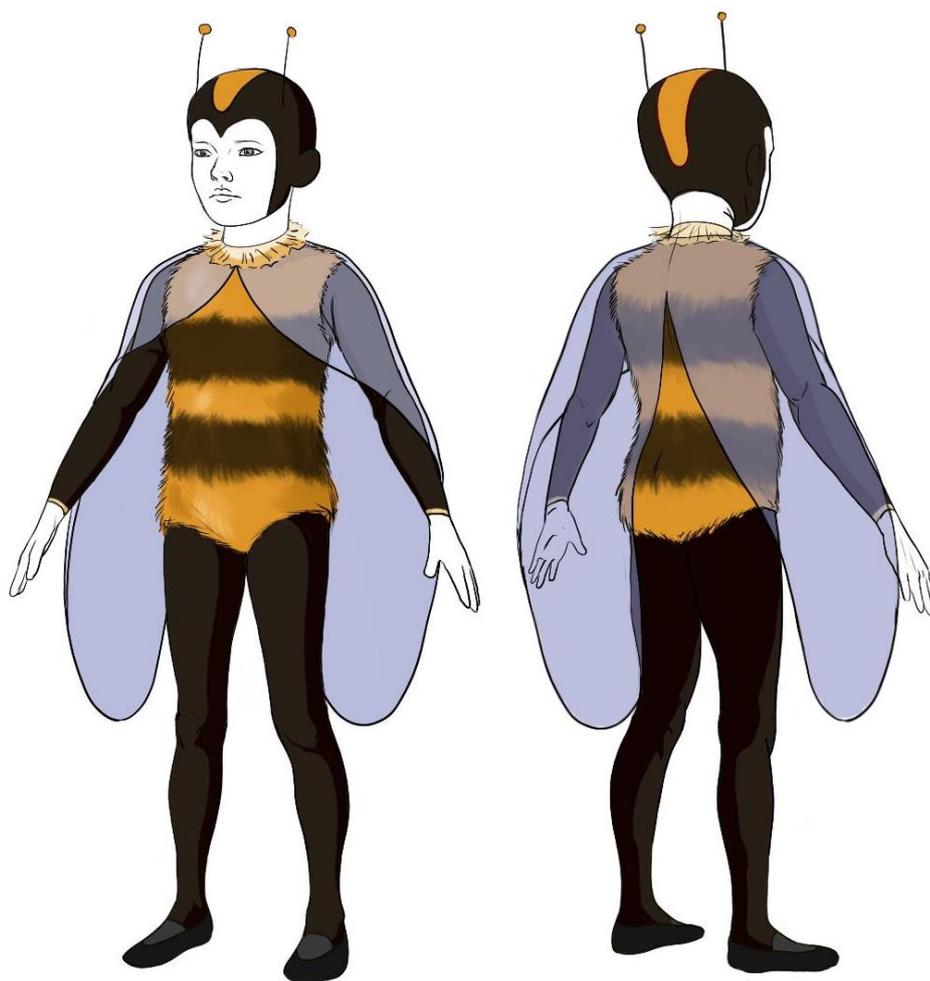


Рис. 15. Эскиз костюма пчелы