

RU

Семиотическое прочтение сценического костюма

Лозинская Л. С.

Аннотация. Цель исследования – выявить причинно-следственные связи в семиотическом прочтении сценического костюма. В статье рассмотрена история развития сценического костюма, кратко представлена ее периодизация с характерными чертами каждого этапа, социально-культурными формами кодирования. Научная новизна исследования состоит в том, что впервые прицельно исследуется проблема семантики костюма как важной составляющей выразительной системы современной музыкально-театральной постановки. В результате исследования установлено, что сценический (театральный) костюм имеет свои закономерности развития и многофакторно обусловленную периодизацию. Выявлено, что в XX-XXI вв. усиливается взаимодействие двух основных тенденций: 1) сценический костюм отличается высокой степенью кодифицированности и символизма, при этом конкретное содержание символов претерпевает значительные трансформации; 2) наблюдается многообразие приемов достижения различных аспектов «достоверности» как театрального действия в целом, так и театральных костюмов.

EN

Semiotic interpretation of stage costume

Lozinskaya L. S.

Abstract. The aim of the study is to identify cause-and-effect relations in semiotic interpretation of stage costume. The article explores the history of stage costume development, briefly presents its periodization with characteristic features of each stage, and socio-cultural forms of encoding. The scientific novelty of the research lies in focusing on the issue of costume semantics as an important component of the expressive system of modern music and theater productions. The research establishes that stage (theatrical) costume has its own developmental regularities and periodization caused by many factors. It is found that in the 20th and 21st centuries, there is an increasing interaction of two main trends: 1) stage costume is characterized by a high degree of codification and symbolism, with significant transformations in the specific content of symbols; 2) a variety of techniques are observed in achieving various aspects of “authenticity” in relation to theatrical action as a whole and theatrical costumes in particular.

Введение

Актуальность данного исследования обусловлена устойчивым интересом в современной культуре к зрелищным видам искусства, которые существуют уже несколько веков. Независимо от конкретного вида искусства – будь то драматический театр, балет, опера, кино – особую роль в создании зрелищности всегда играл сценический костюм. Функция костюма как своеобразного средства выразительности всегда осознавалась и реализовывалась в сценических искусствах. Особой актуальности проблема создания костюма достигла на рубеже XIX-XX столетий, когда художественно-эстетические тенденции в искусстве выдвинули на первый план идеи реализма, натурализма, исторической правдивости и подлинности. Невербальные компоненты сценической постановки стали своеобразным носителем смысла, а сценический костюм вобрал в себя культурные контексты и символы окружающей реальности и, в свою очередь, отразил их в художественном времени-пространстве спектакля.

Для достижения поставленной цели необходимо решить следующие задачи: проследить многовековую эволюцию костюма как семиотической системы, выделить ее наиболее значимые этапы и их приметы, степень кодифицированности, символизма, сделать вывод о доминирующих тенденциях в исследуемой области.

Материалом для исследования выступили разнообразные постановки музыкального и драматического театра.

Теоретическую базу исследования составляют работы в области теории и истории сценического костюма (Ванслов, 2004; Васильев, 2006; Гиляровская, 1945; Градова, 1976; 1987; Захаржевская, 2006; Карпенко, Ежеченко, Карпенко, 2017; Комиссаржевский, 2005; Плеханова, 2015; Синицина, 1976). При этом специфика

костюма в современных театральных постановках только фрагментарно исследована искусствоведами: например, в следующих диссертациях (Кон Ми Ран, 1997; Густякова, 2019).

Проблемы семантики занимают центральное место в современных культурологических исследованиях, можно сказать, что это одна из наиболее актуальных тем в гуманитарной научной сфере. Классическими трудами по семиотике являются работы (Барт, 2003; Барулин, 2000; Кассирер, 1995; Соссюр, 1999; Эко, 1998; Бахтин, Дувакин, 2002; Лотман, 2002; Потебня, 2007; Махлина, 2003; Успенский, 2005).

Однако узконаправленному вопросу семантики костюма посвящено лишь небольшое количество работ (Ефимова, 2012; Козлова, 1980; Полихова, 2003; Степучев, 1991).

Таким образом, обзор научных источников показывает, что проблеме семантических функций сценического костюма до сих пор не уделялось достаточного внимания.

Практическая значимость исследования состоит в возможности использования его материалов в вузовских курсах по истории костюма, истории дизайнера, а также непосредственно в практической работе художника по костюмам современного театра.

Обсуждение и результаты

Тематика создания (происхождения) сценического костюма, как и эволюционные этапы его исторического становления, с одной стороны, достаточно широко и глубоко изучены, с другой стороны, полны белых пятен, противоречивых историко-культурологических концептов, спорных художественно-аксиологических построений и разного рода этических умолчаний. Понятие «сценический костюм» имеет столь же непростую историю, как и понятие «театр» со всеми его сложнейшими культурно-историческими трансформациями, этико-эстетическими канонами, религиозными догматами, светскими предпочтениями и модными тенденциями.

Сценический костюм как театральный феномен с многочисленными функциями, смысловыми нагрузками и художественными задачами возникал и видоизменялся под воздействием многочисленных факторов. К таковым можно отнести: историко-бытовые традиции прикладного творчества, социальные катаклизмы, войны, государственные реформы, урбанизацию городов, индустриализацию и промышленное производство, технологические революции, рост текстильной промышленности, художественные предпочтения эпохи, театральное экспериментаторство, авторские вкусы, модные течения и т. д.

Сегодня важнейшей задачей для отечественных культурологов-семиотиков и искусствоведов являются выделение корпуса общезначимых языковых элементов и составление визуального словаря и алфавита русского костюма. В определенный период времени он перестал моделировать только сакральный мир с его закодированными элементами и приобрел социальные и культурные значения, включая личную семиотику индивида и семиотику костюма (Каминская, 1976).

Теперь обратимся к театральному (сценическому) костюму, семиотические характеристики которого невероятно интересны и сложны в силу исторических катаклизмов и социокультурной эволюции народов. История не оставила нам четких знаков присутствия театра (а значит, и театрального костюма), в культуре древнего Египта, Месопотамии, Вавилона или древних этрусков (Кузицин, 1994). Можно допустить наличие неких специфических театрализованных форм досуга и развлечений на этих древних территориях, но подробности отсутствуют и у культурологов, и у историков. Поэтому обратимся к европейскому театру, а именно к древнегреческому, оставившему в истории более заметный след.

Спектакль древнегреческого театра представлял собой «думу о жизни»; на оркестре (центральной (круглой формы) части античного театра) происходили захватывающие события, сталкивались мощные характеры, но все это – «во имя утверждения идей, во имя тех нравственных выводов, которые венчали действие и придавали ему глубоко нравоучительный смысл» (Бояджиев, 1981, с. 17). Начиналась трагедия, по словам Аристотеля, обязательным прологом (prologos), когда хор еще не появился на оркестре, протагонист (первый из трех участников древнегреческой трагедии) не вышел к зрителям, но у фимелы (жертвенника в центре оркестры) уже высится фигура корифея (предводителя хора). Он обращается к многотысячному амфитеатру и излагает древний миф, ставший основой трагедии...

К 534 году до н. э., когда впервые поставили трагедию Феспида (на Великие Дионисии), сценический костюм древних греков уже значительно отличался от бытового одевания граждан полиса и содержал ряд специфических особенностей. С учетом количества зрителей (а их число доходило до 44 тыс.) важнейшей задачей сценического костюма была его заметность и узнаваемость на приличном расстоянии. Костюмы имели броские и видимые издали условные детали (элементы), относящие персонажа к той или иной группе богов. По этой же причине костюмы также отличались по цвету. Мелкие детали отсутствовали, т. к. увидеть их издали не представлялось возможным. По причине большой удаленности оркестры, на которой актеры разыгрывали «истории из жизни богов», возникла необходимость в сценических масках. Увеличенные в размерах с прорезями для глаз и соединенные с париками, они точнее доносили до зрителя информацию о душевном состоянии сценических персонажей. Гнев, ужас, безумие, горе, страх и отчаяние были основными психоэмоциональными наполнениями героев античных трагедий, а для комедий характерными были маски смеха, плутовства, радости и веселья. Любая маска обязательно снабжалась металлическим резонатором голоса, хотя акустика в античных театрах была практически совершенной. Количество масок в античном театре доходило до семидесяти. Смена роли и настроения персонажа по ходу действия тут же дублировалась сменой очередной маски (Головня, 1972).

Чтобы быть более заметными и значимыми, персонажи на обувь дополнительно надевали котурны, т. е. специальные деревянные высокие платформы-подставки.

Изменения сценического костюма в зависимости от жанра представления особо не просматривались, и даже в комедиях Аристофана главными атрибутами сценической одежды оставались накладные маски с париками и котурны, а вот роль символики цвета возросла. Пурпурный цвет означал правителя, белый – его жену, изгнанники ходили в черном, юноши носили красное, простые женщины – желтое, а гетеры облачались в разноцветные (пестрые) тунки. Если в пьесах «отца трагедии» Эсхила или Софокла на оркестре преобладали сдержанные костюмно-цветовые сочетания, то в сатирических пьесах Аристофана, где беспощадно высмеивались неправые судьи, правители-демагоги, подстрекатели войны и проч., царило буйство красок. Хор в маскарадных разноцветных костюмах «облаков», «рыб», «птиц», «животных», «всадников» «создавал атмосферу безудержной свободы и праздничности, в которой голос поэта-обличителя звучал особенно сильно и страстно» (Бояджиев, 1981, с. 1).

Сценический древнегреческий костюм имел постоянную и узнаваемую атрибутику. Скипетр принадлежал только правителю, страннику полагался посох, Зевсу положены были молнии, Дионису – ветка плюща, а Аполлон не воспринимался без лука и стрел. Актеры, изображавшие силенов и сатиров, надевали рога и прицепляли конские хвосты, это не сковывало их активных движений и позволяло свободно «скакать» по сцене. Так символическая и знаковая системы помогали зрителю разобраться в происходящем и определиться в своих пристрастиях.

Необходимо отметить, что в таких странах, как Япония, Корея, Индия и Китай, костюмы всегда были условными и символическими. К примеру, в Китае все члены императорской фамилии носили одежды желтого цвета, поэтому в китайском театре желтый костюм всегда означал принадлежность к императорской власти. Черные и зеленые костюмы надевали актеры, играющие роли чиновников и феодалов. Атрибутика была неразделима с костюмом. Так, в китайской опере за спиной воина всегда находились флажки, которые четко обозначали для зрителя количество его полков. Смерть сценического персонажа «наступала» с появлением на его лице черного платка. Красочность и богатство материалов часто делали восточный театральный костюм основным выразительным средством представления. Практически во всех перечисленных странах сценические костюмы создавались для конкретного спектакля и под индивидуальные особенности исполнителя. Но были и наборы традиционных костюмов, используемых труппами независимо от репертуара конкретного театра (Захаржевская, 2006).

Формы социально-культурного кодирования хорошо просматриваются и в эпоху феодализма, когда театральное искусство было представлено гистрионами, т. е. бродячими артистами. Они разыгрывали свои жизнерадостные, остроумные и злободневные представления в относительной близости от зрителя, что позволило им, во-первых, отказаться от статуарных мизансцен, помпезности и величественности, а во-вторых, сделать костюм удобным в использовании, современным, с яркими социальными и часто шуточными фрагментами. Тут явно прослеживаются аналогии с русскими скоморохами, чьи костюмы были также схожими с одеждой городской бедноты и, как у гистрионов, украшались яркими лоскутными фрагментами и пародийно-шуточными узнаваемыми деталями.

Самым ярким представлением (из жанрового спектра религиозного театра) считалась тогда мистерия, для которой важнейшее значение имели нарядность и пышность, а значит и богатство, и торжественность обязательно присутствовали в костюмных решениях. Шествие ряженных, предварявшее показ мистерии, было особенно костюмировано и ярко в гримных решениях, т. к. касалось персонажей мифов, сказок и т. д. Условность в сценическом костюме обретала новые смыслы. «Святые» облачались только в белые одеяния, Христос представлял толпе обязательно с позолоченными волосами, а «черти» рядились в черные, неприглядные и даже фантастические одежды (Захаржевская, 2006).

Шекспировский театр «Глобус» (1599) оставил после себя много интересных воспоминаний современников и вписал яркие страницы в английскую и мировую летопись театра. Будучи потомком площадного театра, он не был местом театрального священнодействия. В нем царили полные страстей пьесы с грубоватым юмором темпераментных, живых и веселых артистов. Сценический костюм в спектаклях «Глобуса» заметно модифицировался. Он не только в какой-то степени характеризовал персонажа, но уже нес четкие и недвусмысленные послания зрителю о его владельце. Коварство герцога, плутовство слуги, скупость священника, романтизм и возвышенная любовь – всё отражено в сценическом костюме. Мрачная душа и, скажем, неблагоприятные намерения отрицательного героя обязательно находили подтверждение в черных цветах и пугающих деталях его одежды, а безмерная влюбленность юноши – в небесно-голубом и оттенках синего цвета в его костюме. Имели значение пряжки, цепи, кулоны, дорогие эфесы шпаг, всевозможные искусные подвески, указывающие на достаток представителя высшего сословия, и столь же красноречивыми становились заплатки на штанах слуги или простая холщовая рубашка крестьянина. Женские роли в этом театре играли мужчины, и это требовало от создателя костюма дополнительной изобретательности и фантазии. Другими словами, посредством костюмировки персонажам давались остроумные, меткие и часто злые характеристики, обобщались типичные черты лукавых и озорных слуг, надменных священников и не в меру важных ученых-схоластов (Театр Шекспира – каков он был? // Горбилет. 25.07.2023. <https://gorbilet.com/blog/spb/teatr-i-kino/teatr-shekspira-kakov-on-byt/>).

К концу XVI столетия на английских и испанских сценах появляются сценические костюмы, уже максимально приближенные к реальной аристократической моде (Новерр, 1965, с. 58). Но и шутовские народные костюмы (в своем сценическом воплощении) имели максимально достоверный характер (Зацепина, Климов, Рихтер и др., 1976, с. 112). Профессор В. Н. Карпенко и соавторы утверждают, что в спектаклях на современную тематику в то время использовались практически современные костюмы всех без исключения сословий.

А английский актер, драматург и продюсер Д. Гаррик, оказавший впоследствии серьезное влияние на театральную европейскую сферу, предложил отказаться в сценическом костюме от излишней и часто бессмысленной стилизации. Он ратовал за сценический костюм, максимально помогающий актеру в раскрытии характера играемого персонажа (Карпенко, Ежеченко, Карпенко, 2017).

Следует отметить, что представление о сценическом костюме, его функционале, стилистических и семиотических смыслах во всех странах оставалось свое. Франция достаточно долго была привержена исторической и этнографической точности, а Италия, бережно сохранявшая народный площадной театр, долго не хотела расставаться с типичными масками комедии дель арте (dell'arte). Впоследствии даже образы реальных персонажей в этой стране несли отпечаток комедии масок с узнаваемыми костюмами и гримами.

Немецкий Мейнингенский театр второй половины XIX в., получивший уважительное отношение реформатора русской сцены К. С. Станиславского, выделялся в своих постановках (среди прочего) повышенным вниманием к исторической достоверности сценических костюмов и высокой культурой их создания. Точность, правдоподобие и трепетное отношение к сценическим деталям оформления спектаклей и костюмов буквально поразили К. С. Станиславского и определили творческий подход и вкус к правде в дальнейшей работе Московского Художественного театра. Практически на весь период существования этого театра сценический костюм стал концептуально важен при воплощении сценического образа. В МХАТе сценический костюм создавался в первую очередь в контексте художественных задач, замысла драматурга и трактовки режиссера. Его производство строго контролировалось от фазы первичных (изначально одобренных художниками) эскизов до конечной фазы изготовления в пошивочных цехах (Коллекция музея МХАТ. <https://lamanova.com/mhat/>).

Однако принципы жизнеподобия на сценической площадке натуралистического театра уже к 90-м годам XIX столетия уступали место условной (небытовой) атмосфере нарождающегося символистского театра (Галкина, Третьякова, 1998, с. 67). Французские символисты не видели художественного смысла повторять на сцене то, что можно «увидеть за окном». Эта борьба с реалистическим изображением жизни привела к упрощенным костюмам и условным элементам декораций.

«Золотым фондом» символизма считаются ранние пьесы бельгийского драматурга Мориса Метерлинка (1862-1949): «Принцесса Марлен», «Непрошенная», «Там внутри», «Слепые», «Смерть Тентажиля» и др. Он следовал принципу «высшей психологии», ибо только так (по его убеждению) можно создать на сцене трагическое начало жизни (Французский символизм..., 2000, с. 218).

Персонажи пьес Метерлинка становятся обобщенно-символическими понятиями. Они способны предвосхищать и чувствовать неведанное, но природа этих состояний находится вне их понимания и воли. Можно только предположить, как должны выглядеть сценические костюмы таких персонажей, как Слепой, Отец, Дед. Их костюмы – предельная форма обобщения, условности и метафизического наполнения. При всей семиотической закодированности сценического костюма французского символистского театра зритель должен был считывать (расшифровывать) точную информацию о персонаже с его множественными трансперсональными смыслами, метафизическим наполнением и сложными ассоциациями.

Но символизм как эстетическое направление был присущ, разумеется, не только театру Франции. Русский символизм так же мощно ворвался во все виды и формы искусства в конце XIX – начале XX в. Это особенно коснулось театра, как синтеза многих видов искусств. И, несмотря на противоречивую драматургию русских символистов (Вяч. Иванов, И. Анненский, А. Блок, Ф. Сологуб, В. Брюсов), спорную общую эстетическую доктрину и эклектичный и декадентский характер работ художников-символистов (С. Судейкин, Н. Сапунов), сценический костюм того времени принципиально меняется.

Костюм становится важнейшим элементом оформления, а точнее, сценографического решения спектакля. В нем уже нет случайных элементов и непродуманных деталей. Важными компонентами общей концепции сценического костюма уже являются не только формообразование, фасон, покрой, колористическое и цветовое решение, но и фактура материала и даже преломление цветовой гаммы костюма под лучами театральных софитов. Всё это должно работать на постановочную идею режиссера, создавать нужную атмосферу спектакля и преумножать смыслы сложной системы взаимоотношений персонажей.

Так, из одежды действующего лица сценический костюм превращается в сложный художественный образ с множеством смыслов и вербально-визуальных посланий зрителям. За период сценического действия костюм героя может частично трансформироваться и видоизменяться, что также подчеркивает (объясняет) движения внутреннего мира персонажа, транслирует зрителям его психоэмоциональный настрой и мотивационно-поведенческие характеристики.

Теперь создание сценического костюма становится исключительно прерогативой профессиональных художников, которые всё активнее сотрудничают с театром. К опере Н. Римского-Корсакова «Золотой петушок» эскизы всех костюмов создает И. Билибин (1909), в спектакле «Буря» по пьесе У. Шекспира удачное костюмное решение находит К. Фрыч (1913). В спектакле «Царь Максимилиан» (1911) «умными и знаковыми» костюмами по-настоящему удивил и зрителей, и экспертов В. Татлин, а П. Филонов не раз упоминался театроведами за создание галереи броских и запоминающихся сценических костюмов в трагедии «Владимир Маяковский» (1913). Наконец, в сложном авторском проекте «Победа над солнцем» (1913) весь спектр декорационных и костюмных решений удачно воплотил К. Малевич. Об этом чуть подробнее.

Опера «Победа над солнцем» – это авангардистское предприятие с музыкой художника-теоретика и музыканта М. Матюшина, либретто поэта-футуриста А. Кручёных и декорациями и костюмами Малевича

(где впервые появился мотив черного квадрата). Позже, уже в 1920 г., Э. Лисицкий вновь вернется к этой постановке с сюжетом о победе механического над естественным. У него уже вместо актеров будут действовать бездушные машины, так называемые фигурины, приводимые в движение электричеством. Это (по сути) прообраз сценической робототехники, будущих режиссерско-сценографических ошеломительных поисков и запредельных по смелости инновационных постановочных решений. Однако внешний вид фигурин, сочетающий металлические конструкции, бутафорию со сложными коллажами и чехлами-костюмами, частично скрывающий, а иногда и подчеркивающий устрашающую форму машины, представлял собой особую изобразительно-пластическую композицию.

Авангардизм буквально пронизал советское искусство 1920-х годов, включая и театральные подмостки. Кубистическое костюмное «зодчество» можно было увидеть в спектаклях А. Таирова, а на героях «Федры» (1922) были сооружены буквально супрематические композиции. Ю. Анненков водружал на актеров «костюмы-панцири» в спектакле «Газ» (1922), а фантастические коллажи в качестве персонажных костюмов для спектакля «Ревизор» (1927) создавались целой группой учеников П. Филонова. Например, костюм почтмейстера представлял собой целую тематическую подборку из гербов, конвертов, печатей и штемпелей, а сложно-визуальный синтез из клистиров, шприцов, градусников и рецептов являлся сценическим одеянием персонажа лекаря (Режиссерское искусство..., 1987; Юрий Анненков. Революция за дверью // LiveJournal. 24.02.2020. <https://bogachkova1957.livejournal.com/42233.html>; В. Ш. Непонятные и неуместные. Как ученики Филонова испортили «Ревизора» // Город 812. 06.10.2023. <https://gorod-812.ru/neponyatnye-i-neumestnye-kak-ucheniki-filonova-isportili-revizora/>).

К середине XX в. сценический костюм как элемент сценографии в российском театральном поле неожиданно обретает новое качество самостоятельного визуального персонажа и показывается отдельно от актеров. Авторами таких костюмно-визуальных персонажей стали М. Китаев и С. Ставцева, а художники Д. Матайтене, К. Шимановская и Ю. Хариков создавали костюмы-композиции и демонстрировали их на фигурах актеров.

Середина XX столетия ознаменована именами замечательных советских режиссеров-новаторов. К ним относятся Г. А. Товстоногов, А. А. Гончаров, Ю. А. Завадский, Ю. П. Любимов, О. П. Ефремов, М. А. Захаров, А. А. Васильев, В. В. Фокин, П. Н. Фоменко. Бессмысленно спорить, что все их знаковые спектакли создавались в творческом содружестве с блистательными театральными художниками, являя собой своеобразный творческий прорыв. Назовем лишь некоторых из них: Ф. Ф. Федоровский, В. В. Дмитриев, Н. П. Акимов, Б. И. Волков, С. М. Бархин, В. Ф. Рындин, Ф. Ф. Нирод, И. Г. Сумбаташвили, Д. Л. Боровский, Э. С. Кочергин. Они осуществляли художественные революции театрального языка, преобразовывали устоявшийся на то время сценографический концепт, рождали новый тип симультанных декораций и усложняли семиотическое содержание сценического костюма. Всё чаще стали появляться работы, в которых благодаря тесному взаимодействию режиссера и художника актуализировалась «достоверность» театрального действия и костюмов. Зрители с замораживанием взирали на сцену, когда содранный с Холстомера шкура преображалась, переливаясь ситцевыми ранами (спектакль «История лошади», Большой драматический театр имени Г. А. Товстоногова, 1989 г., реж. Г. Товстоногов, худ. Э. Кочергин. <https://www.culture.ru/live/movies/903/istoriya-loshadi>). Публика с восторгом считывала характеристики героев, исходявшие от каждой детали их сценических костюмов в спектакле «Гамлет» (Александринский театр, 2010 г., реж. В. Фокин, худ. А. Боровский. <https://www.culture.ru/live/movies/1033/gamlet/>). Театральные эксперты по достоинству оценили уникальный и органичный синтез историчности и условности в костюмном решении героев спектакля «Леди Макбет нашего уезда» (Московский ТЮЗ, 2018 г., реж. К. Гинкас, худ. С. Бархин) (Дьякова Е. Особая дорога по этапу. «Леди Макбет нашего уезда» Камы Гинкаса // Новая газета. 2013. 6 декабря. http://www.smotr.ru/2013/2013_tuz_makbet.htm; Кама Гинкас (Московский ТЮЗ – Леди Макбет нашего уезда) // LiveJournal. 03.08.2015. <https://natali-ya.livejournal.com/2042918.html>).

Сегодня мы вновь и вновь обнаруживаем в зарубежных театральном трудах: «Пустое пространство» (Брук, 1976), «Искусство театра» (Крэг, 1912) – и режиссерских наработках в Русских театрах постсоветского пространства Петера Штайна концепции сценического костюма, прошедшие адаптацию сложнейшего XX века и нашедшие мотивацию для своего дальнейшего существования и развития.

Заключение

Таким образом, мы приходим к следующим выводам:

1. В процессе многовековой исторической эволюции костюма как своего рода семиотической (знаково-символической) системы в области сценических видов искусства выделяется театральный костюм со своими закономерностями развития и многофакторно обусловленной периодизацией.
2. Достоверные свидетельства о характеристиках сценических костюмов известны в Европе с античного периода. Костюмы героев древнегреческих (как и восточных) драм отличались высокой степенью кодифицированности и символизма. Эта тенденция оставалась доминирующей в течение долгого времени, при том что конкретное содержание символов подвергалось значительным трансформациям.
3. В то же время постоянно растет влияние тенденций, направленных на достижение различных аспектов «достоверности» как театрального действия в целом, так и театральных костюмов. Взаимодействие двух этих основных тенденций особенно усилилось в XX в. и вплоть до настоящего времени.

4. В процессе эволюции сценических видов искусств сформировалась доминанта режиссерской работы над интерпретацией художественного текста, его хронотопом, индивидуализацией творческих решений, в том числе невербальных компонентов спектакля.

В качестве перспектив дальнейшего исследования заявленной проблематики можно назвать научные изыскания в области невербальных компонентов спектакля, комплекс которых в индивидуальных творческих интерпретациях будет служить передаче хронотопа, культурного кода эпохи.

Источники | References

1. Барт Р. Система Моды. Статьи по семиотике культуры / пер. с фр., вступ. ст. и сост. С. Н. Зенкина. М.: Издательство им. Сабашниковых, 2003.
2. Барулин А. Н. Основания семиотики. Знаки, знаковые системы, коммуникация. Краткая предыстория и история семиотики (до Фреге, Пирса и Соссюра): в 2-х ч. / науч. ред. С. Н. Кузнецова. М.: Спорт и культура, 2000. Ч. 2.
3. Бахтин М. М., Дувакин В. Д. М. М. Бахтин: беседы с В. Д. Дувакиным. М.: Согласие, 2002.
4. Бояджиев Г. Н. От Софокла до Брехта за сорок театральных вечеров. Изд-е 2-е. М.: Просвещение, 1981.
5. Брук П. Пустое пространство / пер. с англ.; вступ. статья Ю. Кагарлицкого; коммент. Ю. Фридштейна и М. Швыдкого. М.: Прогресс, 1976.
6. Ванслов В. В. Отзвуки минувшего: искусство и жизнь в прошедшем веке / Рос. акад. художеств, Науч.-исслед. ин-т теории и истории изобраз. искусств. М.: Знание, 2004.
7. Васильев А. А. История моды. Костюмы Русских сезонов Сергея Дягилева. М.: Этерна, 2006. Вып. 2.
8. Галкина Т. В., Третьякова Т. Н. Влияние истории и культуры на формирование костюма. Челябинск: ЮУрГУ, 1998.
9. Гиляровская Н. В. Русский исторический костюм в изобразительном искусстве и на сцене. М. – Л.: Искусство, 1945.
10. Головня В. В. История античного театра: учеб. пособие для высш. и сред. театр. учеб. заведений, ин-тов культуры и хореогр. училищ. М.: Искусство, 1972.
11. Градова К. В. Театральный костюм: в 2-х кн. М.: Союз театральных деятелей РСФСР, 1976. Кн. 1. Женский костюм.
12. Градова К. В. Театральный костюм: в 2-х кн. М.: Союз театральных деятелей РСФСР, 1987. Кн. 2. Мужской костюм.
13. Густякова Д. Ю. Репрезентация русской классической оперы в пространстве массовой культуры: автореф. дисс. ... д. культ. Ярославль, 2019.
14. Ефимова Л. В. Семиотика как знаковая система костюма // Сервис plus. 2012. № 4.
15. Захаржевская Р. В. История костюма: от античности до современности. Изд-е 3-е. М.: РИПОЛ-классик, 2006.
16. Зацепина К., Климов А., Рихтер К., Толстая Н., Фарманянц Е. Народно-сценический танец: учеб.-метод. пособие для сред. спец. и высш. учеб. заведений искусств и культуры / Моск. акад. хореогр. училище. М.: Искусство, 1976.
17. Каминская Н. М. История костюма. М., 1976.
18. Карпенко В. Н., Ежеченко П. С., Карпенко В. А. Сценический костюм как одно из выразительных средств хореографического искусства // Таврический научный обозреватель. 2017. № 2 (19).
19. Кассирер Э. Философия символических форм: введение и постановка проблемы // Культурология: XX век: антология / гл. ред. и сост.: С. Я. Левит. М.: Юрист, 1995.
20. Козлова Т. В. Костюм как знаковая система. М.: МТИ им. А. Н. Косыгина, 1980.
21. Комиссаржевский Ф. Ф. История костюма. М.: Астрель, 2005.
22. Кон Ми Ран. Костюмы в прижизненных постановках опер П. И. Чайковского «Евгений Онегин» и «Пиковая дама» (опыт реконструкции): автореф. дисс. ... к. иск. М., 1997.
23. Крэг Г. Э. Г. Искусство театра: сб. ст. / пер. под ред. В. П. Лачинова; введ.: д-р Александр Хевези, драматург и режиссер Правительств. театра в Будапеште. СПб.: Н. И. Бутковская, 1912.
24. Кузищин И. Л. Общество и культура древних этрусков // История Древнего Рима / под ред. В. И. Кузищина. Изд-е 3-е, перераб. и доп. М., 1994.
25. Лотман Ю. М. Статьи по семиотике искусства. СПб.: Академический Проект, 2002.
26. Махлина С. Т. Семиотика культуры и искусства. Словарь-справочник: в 2-х кн. СПб.: Композитор, 2003. Кн. 2.
27. Новерр Ж. Ж. Письма о танце и балетах / пер.; ред. и вступ. статья Ю. И. Слонимского. Л. – М.: Искусство, 1965.
28. Плеханова Е. О. Костюм: междисциплинарный феномен в системе художественного образования // Вестник КИГИТ. Серия 9: Дизайн и архитектурно-средовое проектирование. 2015. № 9 (62).
29. Полихова М. П. Символика костюма в контексте культуры: автореф. дисс. к. филос. н. Ростов н/Д, 2003.
30. Потенба А. Символ и миф в народной культуре. М.: Лабиринт, 2007.
31. Режиссерское искусство А. Я. Таирова (К 100-летию со дня рождения) / ред.: К. Л. Рудницкий. М., 1987.
32. Синицина В. И. Основные исторические этапы в развитии костюма: учеб. пособие для студентов специальности 1112 / Всесоюз. заоч. ин-т текстильной и легкой пром-сти, кафедра швейного производства. М., 1976.
33. Соссюр Ф. де. Курс общей лингвистики. Екатеринбург: Изд-во УрГУ, 1999.

34. Степучев Р. А. Проблемы костюма как семиотической системы в коммуникации человеческого общения. М.: МГТА, 1991.
35. Успенский Б. А. Семиотика искусства. М.: Языки славянской культуры, 2005.
36. Французский символизм = Le symbolisme français: драматургия и театр. Пьесы. Статьи. Воспоминания. Письма / сост., вступ. ст., коммент. В. Максимова. СПб.: Гиперион; Гуманитарная академия, 2000.
37. Эко У. Отсутствующая структура. Введение в семиологию. СПб: ТОО ТК «Петрополис», 1998.

Информация об авторах | Author information



Лозинская Лариса Сергеевна¹

¹ Крымский университет культуры, искусств и туризма, г. Симферополь



Lozinskaya Larisa Sergeevna¹

¹ Crimean University of Culture, Art and Tourism, Simferopol

¹ llozinskaia@yandex.ru

Информация о статье | About this article

Дата поступления рукописи (received): 08.08.2023; опубликовано online (published online): 27.02.2024.

Ключевые слова (keywords): культура; сценический костюм; семиотика; культурный код; culture; stage costume; semiotics; cultural code.