

ТАНЦЕВАЛЬНОЕ ИСКУССТВО В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ПРОЕКТИРОВАНИИ ТИТРОВ ИРАНСКОГО КИНО

3. Солейманфар

Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна, г. Санкт-Петербург, Российская Федерация

Иранский танец отличается рядом специфических особенностей, одной из которых выступают грациозные движения кистей рук, запястий, ног, в сочетании с оживленной мимикой и положением тела. Утонченные, замысловатые и кокетливые жесты и символика персидских придворных, сельных, импровизационных танцев, духовного танца суфиев отражают богатство персидской культуры. После революции 1979 года в соответствии с новыми революционными реалиями танец в Иране попал под ограничения. Однако танцевальное искусство как столп персидской культуры остается важным социальным явлением для нации, преобразуясь и перетекая в другие виды искусства. На примере титров иранских фильмов, созданных после революции 1979 года, автор прослеживает обращение дизайнеров к танцевальному наследию Ирана и выявляет сходство дизайна кинотитров с базисными элементами хореографии, в частности, балетным театром и народным танцем. В данной статье титр рассматривается как продукт комплексного дизайна (саунд-дизайна, кинетической типографики, анимационной графики), чьи фундаментальные элементы (композиция, цвет, формы визуальной коммуникации) аналогичны базису хореографического / балетного искусства (рисунок танца, красочная гамма костюмов, декоративность фона). Отмечается, что при проектировании кинотитров иранскими дизайнерами были использованы отсылки к рисункам танцев (круговым, спиральным, импровизационным), движениям рук (арабеск), ног (петит аллегро, народные танцы хорасани, бахтияри, кешме керманджи), пальцев, бедер, шеи и плеч (городской танец джахели). Выявлено, что подобные заимствования упрощают иранским дизайнерам задачу подготовки зрителя к восприятию кинофильма.

Ключевые слова: иранский танец, киноискусство, дизайн титров, иранское кино, анимационная графика.

Введение

У танца, киноискусства и графического дизайна есть интересные точки соприкосновения, невидимые на первый взгляд. Если рассматривать титры кинофильмов как сложный дизайн-продукт, можно выявить определенные закономерности и визуальные коды, имеющие пересечение с танцевальным искусством.

Дизайн титров представляет собой упорядоченную совокупность элементов графики, кинетической анимации и звукового дизайна, которые передают основную идею и общее настроение фильма, настраивая внимание зрителей перед просмотром основного творческого продукта. Объектом исследования в данной статье выступают, с одной стороны, иранские танцы, с другой, – титры произведенных в Иране кинофильмов. Настоящая статья в основном фокусируется на теории Энтони Шэя, согласно которой все шаблонные движения потенциально можно классифицировать как танец [1]. Опора на данную теорию позволяет находить общность визуальных кодов танцевального искусства Ирана и дизайна кинотитров посредством рассмотрения концепции движения как в светских и духовных (суфийских) танцах, так и в титрах иранских кинокартин.

Обзор литературы

На протяжении доисламского и исламского периодов танец в Иране бытовал в двух основных

формах: региональные сельские танцы, которые, хотя и включают форму индивидуального или парного танца, часто характеризуются групповыми движениями; и городские танцы, которые, даже когда исполняются в группах, характеризуются индивидуальными или парными движениями [2, с. 227].

Городские танцевальные формы досовременной эпохи обычно исполнялись на вечеринках «только для женщин» и в комических музыкальных пьесах руховзи (пьесы, близкие по форме комедии дель арте Европы), в которых типичные движения людей, занятых в разных профессиях, или жесты и привычки людей из разных регионов Ирана изображались с юмором. Городские танцы характеризовались также целым рядом эротических и комических движений туловища и бедер, а иногда и забавными мимикой и жестами, редко встречающимися в сельских танцах.

Танец как вид искусства с формами, заимствованными из обоих этих направлений – городского и сельского – в основном практиковался при дворах аристократии и королей, а исполнителями выступали кочующие группы танцоров, которым априори приписывали распущенность и аморальность. Как отмечают А. В. Березина и М. Г. Делинад, «...вновь открыв для себя древние народные танцевальные традиции, иранцы усовершенствовали технику исполнения, превратив танец в достояние шахского двора и сделав его прерогативой знати [3, с. 217].

Эротические танцы, предназначавшиеся аристократии и правителям, исполнялись придворными танцорами – либо женщинами, либо мальчиками-трансвеститами (занпуш). Для них были характерны вращения тела, подчеркивающие округлую форму юбки, и деликатные круговые движения пальцев, плеч и бедер [4, с. 69]. Некоторые из придворных танцевальных стилей были похожи на сельские танцы с элементами акробатических движений.

Танцы, связанные с профессиями, исполнялись мужчинами, мальчиками и иногда женщинами. Например, танец джахели («грубый танец»), в нынешнем виде возникший в XX веке, исполнялся мужчинами, но с 1950-х годов женщины переодевались в мужские костюмы, чтобы исполнять его в комическом духе. Обычно танцовщицы надевали костюм, черную шляпу и шейный платок и имитировали движения типичного хулигана, двигаясь в ритме соответствующей музыки. Ритмичные движения плеч, груди, рук и шеи должны были подчеркивать мужское начало и силу (рис. 1).



Рис. 1. Элементы танца джахели [2, с. 230]
Fig. 1. Elements of Jaheli dance [2, p. 230]

Особняком стоит еще один тип иранского танца – духовный; он представлен суфийским танцем, известным как сама, и является разновидностью зикра (религиозного песнопения). Поскольку, в каком бы обществе люди ни находились, они склонны к созданию музыки и танцев, ислам, ограничивая светские развлечения, породил интересное явление музыки, которая не классифицируется как музыка (пение Корана), и танца, который не классифицируется как танец (суфийское ритуальное движение). В Иране танец сама до сих пор практикуется суфийскими дервишами ордена Мевлеви и представляет собой исцеляющий ритуал, включающий транс, музыку и вращательное движение, вводящее танцора в состояние, аналогичное экзорцизму. Главная тема танцующего мистика (дервиша) – путешествие человека к достижению совершенства в самом себе [5]. Спиральные движения в танце сама помогают достичь совершенства, забыв об эго и личных желаниях, слушая музыку, сосредоточившись на Боге и вращая тело бесконечное число раз, что рассматривается как символическая имитация движения планеты вокруг Солнца [6, с. 116].

Как отмечает Жан-Пьер Пастори, ни один метод выражения не использовался так часто, как танец, для изображения отношений между человеком и Богом [7, с. 15]. Суфийский танец представ-

ляет собой совокупность движений, в создании которых танцор намеренно не играет никакой конкретной роли, лишь подпитываясь энергией мистического эффекта [8]. В символике танца шляпа дервиша из верблюжьей шерсти представляет собой надгробный камень эго; его широкая белая юбка представляет покров эго. Снимая свой черный плащ, танцор духовно возрождается к истине. В начале танца он держит руки крест-накрест, олицетворяя число «один» и свидетельствуя таким образом о единстве Бога. Во время вращения его руки раскрываются: правая рука направляется к небу, готовая принять Божью милость, а левой рукой, обращенной к земле, он передает духовный дар Бога зрителям. Вращение происходит справа налево – вокруг сердца, танцор таким образом охватывает все человечество своей любовью.

Знаменитый иранский поэт Ахмад Шамлу говорил, что танцевальные узоры персидских ковров берут свое начало в национальной тяге к танцам и музыке. Однако в отличие от других видов искусства, которые были переданы под юрисдикцию правительства Ирана после Исламской революции, танец и балет в стране начиная с 1979 года были полностью запрещены [9, с. 34], поскольку, согласно принципам Культурной революции, они считались деятельностью извращенной, аморальной и греховной [10]. Наиболее важные танцевальные учреждения – Национальная балетная труппа и народная труппа Махалли – были распущены, большинство танцоров эмигрировали в разные страны. В этот запрет был включен и мистический танец суфиев, который, по мнению приверженцев суфизма, способствует их близости к Богу.

Методы исследования

В рамках исследования титров иранских фильмов использовались общенаучные методы, благодаря которым осуществлялась систематизация и теоретическое обобщение выявленных взаимосвязей между дизайном кинотитров и развитием иранского танцевального искусства. Особую роль для исследования сыграл сравнительно-сопоставительный метод, позволивший выявить и соотнести закономерности проектирования дизайна кинотитров в соответствии с визуальными кодами танцевального искусства.

Результаты и дискуссия

Забвение искусства профессионального танца после февральской революции 1979 года не означало окончательного уничтожения этого персидского наследия: президентство Мохаммада Хатами (1997–2005) сопровождалось ослаблением некоторых ограничений, ранее наложенных на танцы; например, был отменен запрет на фольклорные танцы, что особенно важно, учитывая многонациональную структуру иранского общества. Кроме того, в культурный дискурс вошел термин *harekat-e tozoon* (гармонические движения), заменяющий слово «танец», хотя и не отражающий истинную

природу этого занятия. Однако любое искусство, в том числе и танцевальное, в основе своей универсально, и его пульс поддерживается диалогом если не в одном, то в другом месте, в частности, в дизайне титров иранского кино.

В исторический период после Исламской революции в Иране 1979 года в киноискусстве появилась новая волна, которая получила название исламского кино. Несмотря на запреты и ограничения, имеющие место в официальной политике Ирана, кинематограф развивается по своим законам: возникают новые темы, используются новые техники и современные цифровые технологии. Тот факт, что публичные танцы в Исламской Республике Иран официально запрещены, привел к поиску в кинематографе новых путей сложной исторической диалектики отношений с западной традицией.

Хотя в иранском кино поддерживается унаследованное преимущественно негативное восприятие женского тела, танцующего соло, сами кинокадры с танцами не являются преступлением в послереволюционном Иране. Несмотря на запрет публичных танцев, в иранском кинематографе они присутствуют в виде коротких сцен, изображающих мужчин или детей, танцующих региональные формы танца в исторических фильмах и телесериалах («Эджарех нешинха» Дарьюша Мехрджуи (1984), «Сарбедаран» Мохаммеда Али Наджафи (1984), «Имама Али» Давуд Мирбагери (1990), «Сара» Дарьюша Мехрджуи (1993), «Хахаран-игариб» Киумарса Пура Ахмада (1995) и т. д.).

Однако если танцующее тело (особенно женское) рассматривается как объект культурного противостояния и враждебных западных культурных норм, противоречащих иранским послереволюционным стандартам морали и культурной аутентичности, то кинотитры не запрещено проектировать в контексте связи танцевального движения с каллиграфией, музыкой и другими эстетическими аспектами иранской жизни. Следовательно, подобно тому, как исламский запрет на изображение живых существ привел к отказу от живописи, но к созданию каллиграмм (разновидности поэтической типографики, когда слова стихотворения образуют рисунок человека, предмета или животного), так же и запрет на демонстрацию танца в кадре привел к экстраполяции танцевальных движений на кинотитры. В контексте теории Энтони Шэя, упомянутой выше, всякие шаблонные ритмичные движения потенциально можно трактовать как танец, следовательно, в случае с иранским кинематографом можно говорить о дизайне кинотитров в соответствии с визуальными кодами танцевального искусства. Опираясь на высказывание Р. В. Захарова о том, что значительную роль в балетном театре играют «...рисунок в танцевальной композиции, красочная гамма костюмов и декоративный фон» (11, с. 14), к визуальным кодам создания кинотитров можно отнести, соот-

ветственно, аналогичные три элемента: композицию, цвет, фон.

Итак, остановимся на композиции. В титрах иранских фильмов, созданных за последние 40 лет, мы можем видеть отсылки к рисункам танцев (суфийские спиральные движения, рваный импровизационный ритм танца джахели), балетные движения (арабеск, аллегро).

Пример круговых движений текста можно наблюдать в титрах фильма «Барадарам Хосро» [«Мой брат Хосро»] режиссера Эхсана Биглари. Движение титров по дуге сверху вниз и снова вверх по часовой стрелке напоминает движения в иранских групповых танцах бахтияри, касимабади или суфийском танце сама (рис. 2). Круг в восприятии иранцев является воплощением космоса, духовного и бесконечного мира, сотворенного и организованного человеком в противовес неупорядоченной природе. Пространство внутри круга – магическое и священное пространство, ассоциированное с совершенством и целостностью: «...круглое и кольцевое пространства являются хранителями того, что находится внутри кольца» [12, с. 93]. Движение кинотитров по дуге условно разделяет пространство экрана на видимую и невидимую зрителю часть, оставляя в восприятии зрителя ощущение замкнутого пространства – круга, из которого нет выхода, даже если нам кажется, что это полукруг. По сюжету фильма у главного героя биполярное расстройство. Он мертв внутри этого мира, ведь круг не имеет начала или конца, ориентировки или направления, а движущиеся по дуге титры лишь закрепляют границы этого круга, делают их более зримыми.

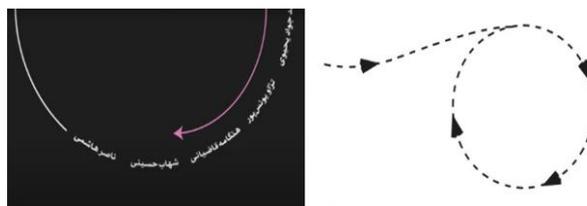


Рис. 2. Слева – движение титров фильма «Барадарам Хосро» (реж. Эхсан Биглари, 2015); справа – графическое изображение коллективных движений танца сама (13, с. 1429)

Fig. 2. Left – movie title movement “Baradaram Khosro” (dir. Ehsan Biglari, 2015); right – graphic representation of the collective movements of the sama dance (13, p. 1429)

Волнообразные танцевальные движения использованы в дизайне титров романтической мелодрамы «Махиха ашег мишаванд» [«Рыбы влюбляются»] режиссера Али Рафии. Движение титров гармонирует с нежным ритмом музыки: имя главного актера появляется в кадре в медленном волнообразном темпе, как будто солируя, затем в том же медленном танцевальном ритме возникают по 2 – 3 имени актеров второго плана. Мягкое колебание титров с именами актеров создает ощущение плавного волнообразного движения тел

танцоров в иранских городских танцах или мягких, «дышащих» рук в арабеске (рис. 3). В этом смысле титры можно интерпретировать не просто как информационный текст, а как письмена, которые представляют действующих лиц. Учитывая особенность персидского алфавита и направление письма справа налево по горизонтали, можно понять, что эта мягкость и легкость, запечатленная в волнообразном движении письма, является метафорой опьяненности и саморастворения на фоне величия вселенной.



Рис. 3. Слева – титры фильма «Махиша ашег мишаванд» (реж. Али Рафии, 2005); справа – иранский балетный танец
Fig. 3. Left – movie title “Mahiha Asheg Mishavand” (dir. Ali Rafii, 2005); right – Iranian ballet

В титрах фильма «Делам михад» [«Я хочу»] режиссера Бахмана Фарманара танец можно проследить в специфических движениях, характерных для городского танца джахели. Это шуточный мужской танец «навеселе», сопровождаемый ритмичными движениями плеч, шеи, рук и бедер. Все текстовые элементы титров четко отражают суть названия фильма – «Хочу танцевать». Однако, чтобы получить разрешение на трансляцию, авторы фильма вынуждены были убрать из названия слово «танцевать», оставив только «Хочу». Дизайнер титров очень точно передал характер фильма и его негласное / отцензурированное название, сознательно изобразив танец игрой букв и слов.

Необычность движения титров фильма «Делам михад» (повороты слов вокруг своей оси; колебания текста вправо-влево; прыжки точек над буквами, как в балетном пегит аллегро, в результате чего одна буква алфавита, «теряя» или «находя» новые точки, преобразуется в другую; неритмичные сжимания-растягивания слов и т. п.) в совокупности с мелодией танца настраивает зрителя на определенный сюжет и тональность фильма.

Рваный ритм движений джахели прослеживается в смене имен и фамилий актеров или перемещении точек в фамилиях. В персидском языке добавление одной, двух или трех точек над или под буквами алфавита меняют одну букву на другую, например: добавление трех точек к букве «с» (س) преобразует ее в «ш» (ش), добавление одной точки к букве «р» (ر) преобразует ее в «з» (ز).

На примере этого фильма можно проследить также контрастные гаммы фона и возникающего текста титров. Имя и фамилия актера разделены ровно посередине, белые буквы расположены на контрастном черном фоне, черные – на белом

(рис. 4). Их движение в противоположном друг от друга направлении аналогично движениям влево и вправо шеи и плеч в танце джахили. На рис. 4б и 4в имена актеров, написанные вертикально, также перемещаются влево и вправо, однако уже напоподобие рук танцора.

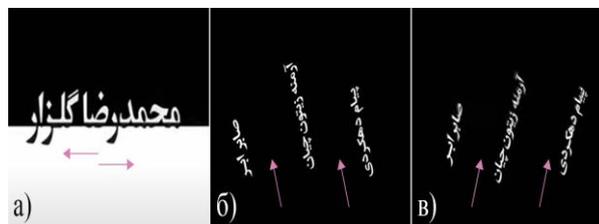


Рис. 4. Титры фильма «Делам михад» (реж. Бахман Фарманара, 2018)
Fig. 4. Movie title “Delam Mikhad” (dir. Bahman Farmanara, 2018)

В титрах комедийного сериала «Шахгуш» [«Король ушей»] режиссера Давуда Мир-Бакери движение имен и фамилий актеров схоже с движениями ног в иранских народных танцах. Направление движения титров, размещенных на плашке, вперед-назад, в сторону-назад, напоминают рисунок в танце «хорасани» [14], бахтияри или в парном танце кешме керманджи (рис. 5). Сопровождение титров быстрой игривой музыкой, исполняемой на традиционных инструментах, под которую имена и фамилии актеров перемещаются на экране, усиливает ассоциацию с танцевальными движениями ног.



Рис. 5. Слева – титры сериала «Шахгуш» реж. Давуд Мир-Бакери, 2013); справа – хорасанский танец
Fig. 5. Left – title of the series “Shahgush” (dir. Davud Mir-Bakeri, 2013); right – Khorasan dance

В дизайне титров комедийного детектива «Чешмо гуш басте» [«Закрытые глаза и уши»] режиссера Фарзада Мотамен использованы яркие цветовые сочетания и игривые движения букв вверх-вниз относительно друг друга. Сюжет фильма построен вокруг приключений двух свидетелей убийства, которые должны избежать опасности быть устранными преступником, при том, что один из них слеп, а второй глух. Титры сопровождаются легкой фоновой лаунж-музыкой периода 1960-х и рисунками в стиле детективных американских комиксов с малой степенью детализации фона. Фон и ритм в данном случае создает резкая смена цветовых сочетаний – аналоговая, триада, квадратная схема основных цветов, – отображающих внутренний смысл произведения в форме символического и метафорического элемента (рис. 6).



Рис. 6. Цветовая гамма титров фильма «Чешмо гуш басте» (реж. Фарзад Мотамен, 2019)

Fig. 6. Color scheme of the movie title "Cheshmo gush baste" (dir. Farzad Motamen, 2019)

Преобладание теплых цветов в аналоговой схеме (желтый, красный как два основных цвета и оранжевый как второстепенный) дает ощущение движения, энергии, оптимизма. В смене кадра фон для петит аллегро букв в словах дополняется цветами холодного спектра (синим как основным цветом и зеленым как второстепенным), которые, с одной стороны, дают отдых глазу зрителя, с другой – поддерживают ритм киноповествования. Контраст и быстрая смена цветов в совокупности с кинетической типографикой (разнонаправленные движения головы и плеч) подобны движениям танцовщицы в народном танце «бандари» [15].

Выводы

Мир многообразен, и в некоторых обществах танцы и музыка являются сакральными занятиями, в других – светскими, но одобряемыми, а в третьих – официально не одобряемыми. Однако искусство в основе своей универсально, и его пульс всегда поддерживается диалогом «в другом месте», будь то на местном, национальном или международном уровне. В результате культурного противостояния с западным образом жизни и в соответствии с канонами ислама, в Иране за последние четыре десятилетия сложилось негативное отношение к хореографии, как светской, так и духовной. Между тем, искусство танца является неотъемлемой частью образа жизни народов Ирана, органичной составляющей их идентичности. Ограниченность возможностей иранского кино заставила дизайнеров по-иному взглянуть на свою работу. В связи с этим дизайнеры при проектировании кинотитров успешно используют визуальные коды танцевального искусства, связывая танцевальные движения с каллиграфией, музыкой и другими эстетическими аспектами иранской жизни, т. е. мы наблюдаем экстраполяцию танцевальных движений на кинотитры с целью ускорения процесса концентрации внимания зрителя перед просмотром и создания у него соответствующего сюжету фильма настроения.

Титр как продукт комплексного дизайна (саунд-дизайна, кинетической типографики, анимационной графики) в фундаментальных своих элементах, таких как композиция, цвет, формы визуальной коммуникации, перекликается с базисными элементами хореографии, в частности, балетным театром, отправными точками которого выступают рисунок танца, красочная гамма костюмов и декоративность фона. Как показало ис-

следование, в титрах иранских фильмов, созданных за период последних 40 лет, дизайнерами были использованы отсылки к рисункам танцев (круговым, спиральным, импровизационным), движениям рук (арабеск), ног (петит аллегро, народные танцы хорасани, бахтияри, кешме керманджи), пальцев, бедер, шеи и плеч (городской танец джахели). Использование движения кинотитров в совокупности с комбинацией изображений, колористическим фоном и звуком позволяет дизайнеру эффективнее передавать зрителю атмосферу фильма, а заимствуя средства выражения из танцевального искусства, дизайнер обогащает язык коммуникации со зрителем.

Литература

1. Shay, A. *Choreophobia: Solo Improvised Dance in the Iranian World* / A. Shay. – Costa Mesa, CA : Mazda Pub. : Bibliotheca Iranica Performing Arts Series, 1999. – 235 p.
2. Mozafarim, P. *Negotiating a Position: Women Musicians and Dancers in Post-Revolution Iran* / P. Mozafari. – 2011. – 308 p. – URL: <https://etheses.whiterose.ac.uk/21127/1/579532.pdf> (дата обращения: 02.02.2023).
3. Березина, А. В. Персидский танец: традиции и современность / А. В. Березина, М. Г. Делинад // Концепт: философия, религия, культура. – 2019. – № 1 (9). – С. 214–225.
4. Ameri, A. *Raqs-e Amiyaneh Shahri va Raqs-e mosoom be Kelasic-e Irani* / A. Ameri // *Mahour Music Quarterly*. – 2003. – № 20. – P. 5–74.
5. Полисадова, О. Н. Ритуал Сэма, как пластический феномен идеологии суфизма / О. Н. Полисадова // *Studylib.ru*. – URL: <https://studylib.ru/doc/2111716/o.n.-polisadova-ritual-se-ma--kak-plastiches-kij-fenomen> (дата обращения: 15.10.2023).
6. Azizi Koutanaei, T. *A Comparative Study on the Relationship between Spiral forms in Sufi Spiral Dance (Sama) and Persian Islamic Paintings* / T. Azizi Koutanaei // *Journal of Islamic Studies and Culture*. – 2015. – Vol. 3. № 1. – P. 113–118. – URL: <http://dx.doi.org/10.15640/jisc.v3n1a14> (дата обращения: 10.02.2023).
7. Pastori, J. P. *La danse des vifs* / J. P. Pastori ; transl. Hamidreza Shairi. – Tehran : Qatre, 2005. – 168 p.
8. Kaim, A. A. *Sema Ceremony between Ritual and Performance* / A. A. Kaim // *Acta Asiatica Varsoviensia*. – 2012. – № 25. – P. 147–156.
9. *Dance After the Revolution: Interview Ramin Haerizadeh, Rokni Haerizadeh, and Hesam Rahmani-an* // *Insituparis*. – 2020. – P. 30–37. – URL: http://www.insituparis.fr/cspdocs/press/files/spike64_interview.pdf (дата обращения: 20.02.2023).
10. Kiann, N. *The Era of Pahlavi and Modernisation of Iranian Culture and Arts* / N. Kiann // *Artira.com* – URL: <http://www.artira.com/nimakiann/history/contemporary.html> (дата обращения: 15.02.2023).

11. Захаров, Р. В. Сочинение танца. Страницы педагогического опыта / Р. В. Захаров. – М. : Искусство, 1983. – 237 с.

12. Beaucorps, M. de. Les symboles vivants / M. de Beaucorps ; transl. Jalal Satari. – Tehran : Markazi, 2015. – 144 p.

13. Mirmiran, M. Mutaleeje sahtare rakse sama / M. Mirmiran, M. Masudi // XI Yazdahumin gerdehamoi benol'melali andzhoman tarvizh zabon va adabe farsi. Daneshga Gilan. – 2016. – P. 1413–1436. – URL: <https://www.sid.ir/FileServer/SF/5291>

395h11489.pdf (дата обращения: 12.06.2023).

14. Mahfuz, F. Pazhyheshi dar raghshey Irani az ryzegarane bastan ta emryz / F. Mahfouz // Farhang va mardom. – 2009. – № 29, 30. – P. 175–200. – URL: <http://noo.rs/T4hP7> (дата обращения: 14.08.2023).

15. Mohammad Tabar, M. Raghshey mahali dar karanehay khalije Fars / M. Mohammad Tabar // Hamaeshe meli khalije Fars. – 2014. – P. 55–76. – URL: <https://www.sid.ir/paper/880379/fa> (дата обращения: 7.11.2023).

Солейманфар Захра – аспирант, Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна (Санкт-Петербург), e-mail: rahasoleymanfar@gmail.com

Поступила в редакцию 9 ноября 2023 г.

DOI: 10.14529/ssh240108

DANCE ART IN THE ARTISTIC DESIGN OF TITLES OF IRANIAN CINEMA

Z. Soleymanfar

St. Petersburg State University of Industrial Technologies and Design, St. Petersburg, Russian Federation

Iranian dance is distinguished by a number of specific features, one of which is the graceful movements of the hands, wrists, and legs, combined with lively facial expressions and body positions. The refined, intricate, and flirtatious gestures and symbols of Persian courtiers, solo, improvisational dances, and the spiritual dance of Sufis reflect the richness of Persian culture. After the 1979 revolution, in accordance with the new revolutionary realities, dance in Iran came under restrictions. However, dance art as a pillar of Persian culture remains an important social phenomenon for the nation, transforming and flowing into other types of art. Using the titles of Iranian films created after the 1979 revolution as examples, this paper traces the designers' appeal to the dance heritage of Iran and reveals the similarity of the design of film credits with the basic elements of choreography, in particular, ballet, theater, and folk dance. The title is considered as a product of complex design (sound design, kinetic typography, animated graphics), whose fundamental elements (composition, color, visual forms of communication) are similar to the basis of choreographic / ballet art (dance movements, costumes, background). When designing film credits, Iranian designers use references to dance movements (circular, spiral, improvisational), movements of hands, legs (arabesque, petit allegro, folk dances of Khorasani, Bakhtiari, Keshmeh kermanji), fingers, hips, neck, and shoulders (urban dance of jakheli). It is revealed that such borrowings simplify for Iranian designers the task of preparing the viewer for the perception of a movie.

Keywords: Iranian dance, film art, title design, Iranian cinema, animated graphics.

References

1. Shay A. *Choreophobia: Solo Improvised Dance in the Iranian World*. Costa Mesa, CA: Mazda Pub.: Bibliotheca Iranica Performing Arts Series, 1999. 235 p.
2. Mozafarim P. *Negotiating a Position: Women Musicians and Dancers in Post-Revolution Iran*. 2011. 308 p. URL: <https://etheses.whiterose.ac.uk/21127/1/579532.pdf> (data obrashcheniya: 02.02.2023).
3. Berezina A.V., Delinad M.G. *Persidskij tanec: tradicii i sovremennost'* [Persian Dance: Traditions and Modernity] // *Koncept: filozofiya, religiya, kul'tura*. 2019. № 1 (9). S. 214–225.
4. Ameri, A. *Raqs-e Amiyaneh Shahri va Raqs-e mosoom be Kelasic-e Irani* [Urban folk dance and the so-called Iranian classical dance] // *Mahour Music Quarterly*. 2003. № 20. P. 5–74.

5. Polisadova O.N. Ritual Sema, kak plasticheskij fenomen ideologii sufizma // *Studylib.ru*. URL: <https://studylib.ru/doc/2111716/o.n.-polisadova-ritual-se-ma--kak-plasticheskij-fenomen> (data obrashcheniya: 15.10.2023).
6. Azizi Koutanaei T.A Comparative Study on the Relationship between Spiral forms in Sufi Spiral Dance (Sama) and Persian Islamic Paintings // *Journal of Islamic Studies and Culture*. 2015. Vol. 3, № 1. P. 113–118. URL: <http://dx.doi.org/10.15640/jisc.v3n1a14> (data obrashcheniya: 10.02.2023).
7. Pastori J.P. La danse des vifs ; transl. Hamidreza Shairi. Tehran: Qatre, 2005. 168 p.
8. Kaim A.A. Sema Ceremony between Ritual and Performance // *Acta Asiatica Varsoviensia*. 2012. № 25. P. 147–156.
9. Dance After the Revolution: Interview Ramin Haerizadeh, Rokni Haerizadeh, and Hesam Rahmani-an // *Insituparis*. 2020. P. 30–37. URL: http://www.insituparis.fr/cspdocs/press/files/spike64_interview.pdf (data obrashcheniya: 20.02.2023).
10. Kiann N. The Era of Pahlavi and Modernisation of Iranian Culture and Arts // *Artira.com*. URL: <http://www.artira.com/nimakiann/history/contemporary.html> (data obrashcheniya: 15.02.2023).
11. Zaharov R.V. Sochinenie tanca. Stranicy pedagogicheskogo opyta [Composing a Dance. Pages of Teaching Experience]. M.: Iskustvo, 1983. 237 s.
12. Beaucorps M. de. Les symboles vivants; transl. Jalal Satari. Tehran: Markazi, 2015. 144 p.
13. Mirmiran M., Masudi M. Mutaleeje sahtare rakse sama [A Structural Study of Dance Itself] // *XI Yazdahumin gerdehamoi benol'melali andzhoman tarvizh zabon va adabe farsi. Daneshga Gilan*. 2016. P. 1413–1436. URL: <https://www.sid.ir/FileServer/SF/5291395h11489.pdf> (data obrashcheniya: 12.06.2023).
14. Mahfuz F. Pazhyheshi dar raghshey Irani az ryzegarane bastan ta emryz [A study of Iranian Dances from ancient Times to the Present Day] // *Farhang va mardom*. 2009. № 29, 30. R. 175–200. URL: <http://noo.rs/T4hP7> (data obrashcheniya: 14.08.2023).
15. Mohammad Tabar M. Raghshay mahali dar karanehay khalije Fars [Folk Dances on the Shores of the Persian Gulf] // *Hamaeshe meli khalije Fars*. 2014. R. 55–76. URL: <https://www.sid.ir/paper/880379/fa> (data obrashcheniya: 7.11.2023).

Zahra Soleymanfar – Postgraduate Student, St. Petersburg State University of Industrial Technologies and Design (St. Petersburg), e-mail: rahasoleymanfar@gmail.com

Received November 9, 2023

ОБРАЗЕЦ ЦИТИРОВАНИЯ

Солейманфар, З. Танцевальное искусство в художественном проектировании титров иранского кино / З. Солейманфар // Вестник ЮУрГУ. Серия «Социально-гуманитарные науки». – 2024. – Т. 24, № 1. – С. 65–71. DOI: 10.14529/ssh240108

FOR CITATION

Soleymanfar Z. Dance art in the artistic design of titles of Iranian cinema. *Bulletin of the South Ural State University. Ser. Social Sciences and the Humanities*, 2024, vol. 24, no. 1, pp. 65–71. (in Russ.). DOI: 10.14529/ssh240108