

<https://doi.org/10.30853/manuscript.2018-1.25>

Зыков Алексей Иванович

**ХОРЕОГРАФИЧЕСКОЕ МЫШЛЕНИЕ И ПЛАСТИЧЕСКАЯ ЛЕКСИКА В ПРОСТРАНСТВЕ
СОВРЕМЕННОГО ДРАМАТИЧЕСКОГО СПЕКТАКЛЯ (НА ПРИМЕРЕ "КРОВАВОЙ СВАДЬБЫ")**

В статье рассматриваются пути и способы "встраивания" танцевально-пластических средств выразительности в драматический спектакль в контексте анализа мышления режиссёра-хореографа. Автор обнаруживает определённое сходство с процессами, идущими в хореографическом искусстве и пластическом театре рубежа XX-XXI вв. Однако взаимодействие с "текстами" драматического спектакля требует от режиссёра-хореографа использования "инструментов" нескольких искусств, а специфика танцевально-пластических возможностей актёров заставляет разрабатывать другой язык движенческой лексики.

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/3/2018/1/25.html

Источник

**Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и
искусствоведение. Вопросы теории и практики**

Тамбов: Грамота, 2018. № 1(87) С. 122-126. ISSN 1997-292X.

Адрес журнала: www.gramota.net/editions/3.html

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/3/2018/1/

© Издательство "Грамота"

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: www.gramota.net

Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: hist@gramota.net

Список источников

1. А. Н. Скрябин / сост. С. Т. Маркус. М. – Л., 1940. 320 с.
2. Акопян Л. Дмитрий Шостакович. Л.: Композитор, 2004. 632 с.
3. Волков С. Шостакович и Сталин. М.: Эксмо, 2004. 640 с.
4. Грюнфельд Н. История латышской музыки. М.: Музыка, 1978. 231 с.
5. Демченко А. Иллюзии и аллюзии. Мифопоэтика музыки о Революции. М.: Композитор, 2017. 448 с.
6. История СССР: в 3-х т. / под ред. П. А. Епифанова и В. В. Мавродина. М.: Просвещение, 1984. Т. 2. 480 с.
7. История СССР: в 3-х т. / под ред. П. А. Епифанова и В. В. Мавродина. М.: Просвещение, 1986. Т. 3. 576 с.
8. Кандинский А. Римский-Корсаков (1890-1900-е годы) // Музыка XX века: в 5-ти кн. М.: Музыка, 1977. Кн. 2. С. 5-44.
9. Келдыш Ю. Рахманинов // Музыка XX века: в 5-ти кн. М.: Музыка, 1977. Кн. 2. С. 45-72.
10. Музыка в современном мире: сборник статей по материалам XIII Международной научно-практической конференции / ред.-сост. О. В. Немкова. Тамбов: ТГМПИ, 2017. 664 с.
11. Нестьев И. Музыкальная культура на рубеже веков // Музыка XX века: в 5-ти кн. М.: Музыка, 1976. Кн. 1. С. 3-45.
12. Сергей Прокофьев. 1891-1991. Дневник. Письма. Беседы. Воспоминания / сост. М. Е. Тараканов. М.: Советский композитор, 1991. 320 с.
13. Юзефович В. Арам Хачатурян. М.: Советский композитор, 1990. 296 с.

ON THE THRESHOLD OF A GLOBAL CRASH

Demchenko Aleksandr Ivanovich, Doctor in Art Criticism, Professor
Saratov State Conservatoire
alexdem43@mail.ru

Continuous evolution of domestic music associated with liberation ideas resulted in its blossom at the beginning of the XX century. Heroic and romantic images, including those based on associations with spontaneous natural phenomena, were widely used. The idea of emancipation (for the first time such conception was developed on a large scale in “The Latvian Requiem” by E. Melngailis) becomes the key one for the composers, who introduced the theme of liberation. Explicit implementation of the revolutionary theme begins in the 1910s, and the basic tendencies of these years are most clearly represented in the symphony-cantata “Caucasus” by S. Lyudkevych.

Key words and phrases: Russian music; pre-October period; development of liberation ideas; activation of liberation ideas at the beginning of the XX century; development of emancipation motive; explicit implementation of revolutionary theme.

УДК 792.2

Дата поступления рукописи: 07.02.2018

<https://doi.org/10.30853/manuscript.2018-1.25>

В статье рассматриваются пути и способы «встраивания» танцевально-пластических средств выразительности в драматический спектакль в контексте анализа мышления режиссёра-хореографа. Автор обнаруживает определённое сходство с процессами, идущими в хореографическом искусстве и пластическом театре рубежа XX-XXI вв. Однако взаимодействие с «текстами» драматического спектакля требует от режиссёра-хореографа использования «инструментов» нескольких искусств, а специфика танцевально-пластических возможностей актёров заставляет разрабатывать другой язык движенческой лексики.

Ключевые слова и фразы: драматический театр; пластика; танец; режиссёр-хореограф; хореографическое мышление; пластическая лексика.

Зыков Алексей Иванович, к. искусствоведения

Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова
alekse-zykov@yandex.ru

**ХОРЕОГРАФИЧЕСКОЕ МЫШЛЕНИЕ И ПЛАСТИЧЕСКАЯ ЛЕКСИКА
В ПРОСТРАНСТВЕ СОВРЕМЕННОГО ДРАМАТИЧЕСКОГО СПЕКТАКЛЯ
(НА ПРИМЕРЕ «КРОВАВОЙ СВАДЬБЫ»)**

На протяжении XX века танцевально-пластическое искусство развивалось стремительно и многовекторно, в результате чего рядом с балетным театром уверенно заняли своё место такие новые его виды, как современная хореография и пластические театры. Эта тенденция, сохранившаяся и в XXI столетии, уже начинает осмысливаться в литературе. Изучению методов хореографического мышления и анализу танцевально-го движения в рамках танцевального искусства, пластического театра (музыке, типам пластической лексики и особенностям сценических решений в нём) посвящены работы последних лет таких авторов, как Н. В. Атитанова (2000) [1], Е. В. Юшкова (2004) [13], А. А. Меланьин (2010) [9], Н. Ф. Бабиц (2012) [2].

Их работы показали, что театрально-драматическое искусство очень внимательно следило за инновациями, возникавшими на «территориях» других искусств, живо реагировало, привлекало и адаптировало их достижения к созданию своих сценических произведений. Пластика и танец здесь не стали исключением. В современном театре обращение к этим выразительным средствам – явление вполне устоявшееся и естественное.

Однако динамика привлечения новшеств танцевально-пластического искусства в спектакли с доминированием Слова оказалась столь стремительной, что научное осмысление этих процессов за ней пока не успевает. Можно назвать лишь несколько авторов, касавшихся так или иначе данной проблематики: В. А. Звёздочкин (1987) – о пластике и танце в спектаклях Г. А. Товстоногова [4]; В. И. Панфёров (1996) и М. Н. Суворова (2007) – о работе балетмейстера в драматическом театре [10; 12]; А. А. Лещинский (2011) – о роли пластики и танца в воспитании актёра [6]. При этом исследовательское «поле» включения пластики и танца в общую «ткань» современного драматического спектакля выглядит гораздо шире рассмотренных вопросов и требует всестороннего изучения, что и определяет актуальность исследуемой проблематики.

В данной статье предпринята попытка проанализировать, что происходит с танцевально-пластическими средствами выразительности в драматическом спектакле, как они адаптируются, какими художественными принципами, методами, открывающими пути приспособления движенческого языка к театральному действию, руководствуется режиссёр-хореограф. С этой целью обратимся к анализу постановки пьесы Ф. Г. Лорки «Кровавая свадьба» (1933) [7], сложно воспроизводимой на сцене. Для объёмного понимания процессов создания сценического произведения прибегнем к материалам включённого наблюдения и рассмотрим второй акт пьесы в версии Саратовского академического театра драмы им. И. А. Слонова (2003, режиссёр – Р. Белякова), где автор статьи выступил в качестве режиссёра-хореографа спектакля.

Напомним, что второй акт подготавливает центральное событие пьесы – свадьбу персонажей Невесты и Жениха, с которой в конце концов Невеста убегает со своим истинным возлюбленным – Леонардо. Автор текста, Гарсиа Лорка, создаёт сложное литературное пространство, нагнетающее диалогами тревожную атмосферу действия, подготавливая неизбежное разрушение готовящегося праздника. Тексты Лорки сами по себе порождают многогранные поэтические образы, однако при «дословном» перенесении на сцену всё оказывается громоздким и многоречивым.

В рассматриваемом спектакле авторы сценической интерпретации пьесы решили «перевести» литературный текст в танцевально-пластический. Действие начиналось сразу же с прихода девушек «будить» Невесту. Танцевально-пластическими элементами (в сочетании с песнями и криками, зовущими её выйти) эпизод выстраивался как фольклорное обрядовое действие с характерными испанскими движениями, передвижениями, особой жестикуляцией. В сопровождении своего отца появлялась Невеста, затем Жених, их бурно приветствовали (через пластический этюд), как бы вынуждали принять участие в танце. Невеста неохотно подчинялась, Жених, напротив, уверенно включался в действие (то есть проявлялось для зрителей отношение персонажей к предстоящему событию). Общий танец сменялся испанскими «выстукиваниями» молодожёнов (намечалось противостояние героев), обряд завершался приходом и поздравлением гостей (через очередной переход в пластический этюд). Звучали колокола, все присутствующие двигались вглубь сцены, в церковь, оставляя на авансцене Леонардо с нелюбимой женой (короткий сдержанный диалог в сочетании с танцевальными движениями, обнажавшими остроту взаимоотношений персонажей).

Затем начинался праздник – танцы сменялись один другим, но за общим весельем точно прочерчивалось возрастающее тяготение друг к другу Невесты и Леонардо, ревность и отчаяние Жены и Жениха (контрастное сочетание танцевальных движений всех действующих лиц и пластического этюда главных героев). Именно на этом, созданном пластическим языком усилении и укрупнении диссонанса общего праздника и горечи центральных персонажей готовилась эмоциональная развязка трагедии.

Массовая сцена требовала особого внимания. Она строилась на нескольких планах действия с использованием различных танцевальных и пластических средств, а также «существования» в разных и к тому же менявшихся ритмах: активное движение массовки противопоставлялось статике и замедленным движениям основных персонажей, затем происходила резкая смена – персонажи устремлялись друг к другу, переходя к бурному исполнению танцевальных движений, толпа цепенела, передвижения становились незначительными.

Всё танцевально-пластическое действие изредка дополнялось выкриками танцующих, короткими фразами, вкраплёнными в музыкальные паузы. В таком алгоритме, при минимуме текста, но максимуме заменившего его движения, в сочетании с музыкой, выстукиваниями и хлопками, действие развивалось стремительно; оно не увязало в традиционных деталях (переход из дома в церковь, организация застолья, вручение подарков и т.д.), не теряло зрительского внимания вплоть до «немой сцены», когда выяснялось, что Невеста и Леонардо сбежали со свадьбы.

Что же показывает описанный выше фрагмент спектакля? Прежде всего, что на протяжении всего драматического действия основным средством визуальной выразительности становятся пластика и танец, которые переводят диалоги Лорки в разряд зримого сюжетно-событийного ряда: вместо словесного рассказа о свадьбе они буквально показывают её. При этом, заменяя собой литературный текст, они выполняют целый ряд ещё и других функций: через движения и передвижения выявляют характеры персонажей, обнажают их внутренние ощущения (смятение, переживания, конфликты), раскрывают смыслы происходящего на сцене.

Всё это становится возможным благодаря смещению режиссёром-хореографом пластической и танцевальной лексики: действие начинается с пластического этюда, переходит в танец главных героев, снова возвращается к пластическим средствам и т.д. Волнообразное выстраивание движенческого «текста», усиленное контрастным соединением ритмов, одновременно создаёт естественность праздника и нагнетает атмосферу тревоги, нестабильности, ожидания опасных перемен.

Особо стоит сказать о пластическом этюде, поскольку это не ритмизировано выстроенные «бытовые» движения и переходы (как это, к примеру, можно встретить в пластических спектаклях П. Бауш), но «живое» существование актёров в рамках предлагаемых обстоятельств роли и события. Пластический этюд,

как правило, вписывается в определённый музыкальный фрагмент или вообще существует самостоятельно. По классификации советского актёра театра и кино, мима, балетмейстера и педагога А. Румнева (1899-1965), это один из видов пантомимы (он делит её на три вида: танцевальная, акробатическая, драматическая), а именно: «...пантомима драматическая, или естественная, которая уподобляется естественному жизненному поведению человека и которую мы наблюдаем в игре наших драматических и кинематографических актёров» [11, с. 11]. Важно отметить, что для танцевально-пластического искусства применение данного вида не характерно. В то же время для драматического театра (что и отмечает А. Румнев) такой способ существования актёров «без слов» – явление вполне обычное.

Коснувшись ритма и музыкального фрагмента, мы подошли к другому важному «тексту» спектакля, поскольку подобная визуализация – «показ» событий вместо «рассказа» о нём – требует ещё одного компонента: зрителю необходимо *слышать* то, что он видит. Небольшие речевые фрагменты, крики, шумы не дают возможности заполнить всё пространство слышимого, не позволяют «уравновесить» одно с другим «для создания целостного звукозрительного образа» [3, с. 285]. Потому рядом с важнейшими визуальными средствами выразительности появляется музыка и становится тем звуковым «холстом» действия, на который накладываются «краски» зримого – пластики и танца. При этом для самой музыкальной основы действия не нашлось какого-то одного произведения. Это мозаика, «выложенная» из разных музыкальных «кусочков», скреплённая шумами и криками. Режиссёр-хореограф «собрал» её в соответствии с «вызовами» сюжета и выстроил последовательное танцевально-пластическое действие. Важно отметить, что музыка при замене литературного текста танцевально-пластическим взяла на себя функции драматургической основы, поскольку именно она становилась той «почвой», на которой выстраивалось зримое действие, создавая ощущение праздничного веселья и формируя атмосферу тревоги.

Два текста, «перераспределив» между собой ведущую роль литературной пьесы, по сути, стали в исследуемом фрагменте драматического спектакля основными, а произошло это в результате хореографического мышления режиссёра-хореографа постановки. В общем, это как раз то, что является характерной особенностью спектаклей танцевально-пластического искусства.

В работе Н. Ф. Бабич, анализировавшего типы создания музыкальной основы спектакля в пластическом театре, данный вариант использования музыки выявлен и описан. Он определяется как «компилированное образование» и, по утверждению автора, «представляет самый распространённый принцип организации музыкального ряда, используемый во всех сферах театрального художественного творчества» [2, с. 84]. Саратовский спектакль, таким образом, становится ещё одним примером, подтверждающим выводы Бабича теперь уже и в области театрально-драматического искусства.

О таком методе хореографического мышления авторы тоже отчасти писали. В работе Н. В. Атитановой он обозначается как «хореографическая драма»: «...опора на литературный сценарий при второстепенном значении музыки» (подбирается под сюжет), «наличие чёткой режиссёрской концепции, последовательно развивающегося действия, развивающихся характеров, так называемого “танца в образе”», «утверждение пластического речитатива – переходной ступени от искусства мимики и жеста к развёрнутой танцевальной форме» и т.д. [1, с. 108].

В саратовском случае «хореографическая драма» смело вторгается в драматический театр – все эти позиции обнаруживаются в описании фрагмента постановки «Кровавой свадьбы»: подобрав необходимую для создания сценического действия музыку, постановщики сотворили слуховое драматургическое «поле» взаимоотношения персонажей и развития сюжета, а затем сделали его видимым средствами пластики и танца. При этом музыка, выбранная режиссёром-хореографом, безусловно, диктовала ему и выбор пластической лексики. Как оказалось (снова обращаемся к работам о пластическом театре), эта лексика располагается в зоне смешения «техник, стилей, жанров и форм», будучи направлена «в сторону поэтизации бытового, “жизненного” пространства» [2, с. 94]. Таким образом, как представляется, принципы хореографического и пластического театров находят себя в театрально-драматическом искусстве и в таких случаях.

Означает ли это, что результаты изучения пластики и танца на «собственной территории», то есть в области хореографического мышления постановщика, в области пластической лексики сценического действия, могут стать «инструментами» для изучения театрально-пластического «ареала» драматического театра? Отчасти да, в любом случае, эти исследования обозначают проблему.

Однако, в отличие от хореографического и пластического театров, драматический театр, даже при таком объёмном «включении» пластики и танца в сценическое действие, как было показано на примере «Кровавой свадьбы», не ограничивается двумя основными текстами – музыкой и движением. Слово как главный признак данного вида театрального искусства остаётся в его арсенале. Художественная практика показывает, что танцевально-пластические средства выразительности, попадая в иную среду существования, начинают взаимодействовать прежде всего с ним, а потом уже и с другими «текстами» спектакля. Это взаимодействие оказывает значительное влияние на все привнесённые из других искусств «тексты», в том числе и на пластику и танец, и приводит их к функциональным и лексическим изменениям, заставляя меняться и деятельность хореографа-постановщика.

Немало аргументов в пользу этого можно вычерпать из анализируемого спектакля. Второй акт пьесы в её сценическом решении представлял собой сложносочинённое действие, включавшее в себя элементы как слуховых, так и визуальных средств выразительности. Для создания максимальной убедительности сценического фрагмента требовалось их филигранное соединение в единую партитуру.

Выстраивание действия режиссёром-хореографом должно было подчиняться не только законам хореографии, но и законам драматического искусства (а это совсем другой «инструментарий», основанный на произнесении

словесного текста), где все эти компоненты, дополняя друг друга, складываются в единую сюжетную линию сценического произведения (включая особую стилистику автора пьесы и трактовку её режиссёром-постановщиком). Танцевально-пластический «текст» здесь не может выглядеть декоративным вставным номером, а включается во взаимодействие со словесным и вокальным «текстами», после чего теперь уже три «текста» логично вплетаются друг в друга, создавая многоплановое, объёмное, но всё же единое действие, подчинённое музыкальной образной и ритмической основе, и решают определённую драматическую задачу.

Очевидно, что в таком многообразии «текстов» хореографическое мышление поставщика должно быть «шире» мышления постановщика «хореографической драмы» уже потому, что требует знаний из области не одного искусства, а сразу нескольких, по крайней мере, двух: хореографического и драматического. Это означает, что режиссёр-хореограф для выстраивания конкретной роли и всего действия должен уметь не только «жонглировать» смешением «техник, стилей, жанров и форм» (по Бабичу), приёмами композиции пространства, но и владеть знаниями актёрского и режиссёрского искусств. Именно поэтому работа поставщика пластики и танца в современном театре всё чаще в настоящее время обозначается уже не как «балетмейстер» или «хореограф», а вбирает в себя признаки театрального билингвизма профессии – «режиссёр-хореограф» [5].

Особая сложность при «включении» пластики и танца в драматическое действие ожидает поставщика в использовании движенческой лексики. С одной стороны, знания его должны быть объёмными – здесь, как и в пластическом театре, основой «является универсальная лексика, не сводимая к одной из техник или стилей по отдельности» [2, с. 105]. С другой стороны, режиссёр-хореограф имеет дело с артистами, чья техническая оснащённость в области пластики и танца катастрофически далека даже от физических возможностей артистов хореографического и пластического театров, не говоря уже о профессиональных навыках. Найти такие простые движения, которые могли бы исполнить драматические артисты, при которых сохранились бы динамика действия и сила эмоционального воздействия на зрителя, – задача совсем непростая. И если она решена, то спектакль играет всеми художественными красками, обогащающими и оттеняющими друг друга. Именно поэтому, наряду с лексикой танцевально-пластического искусства, в спектаклях театра Слова существует «своя» пластическая лексика, принадлежащая именно театрально-драматическому искусству (пластические этюды или драматическая пантомима).

Итак, перед нами «тройной» ряд: хореографическое мышление режиссёра-хореографа драматического театра должно быть предельно широким; танцевально-пластическая лексика – предельно простой, но оригинальной, уникальной; владение композицией пространства, искусством мизансценирования – предельно универсальным.

Окидывая единым взглядом пространство практик «включения» пластики и танца в драматический спектакль, можно сделать некоторые обобщения. Средства выразительности, привлекаемые из танцевально-пластического искусства для постановок современных драматических спектаклей, не просто переносятся из одного вида в другой. Они адаптируются, приспособившись к общим законам драматического искусства, когда все слагаемые тексты (по Ю. М. Лотману, они состоят из «словесного текста пьесы, игрового текста, создаваемого актёрами и режиссёром, и текста живописно-музыкального и светового оформления» [8, с. 596-597]) создают *единый текст спектакля*. «Размывание» пластики и танца на драматической сцене как самостоятельных видов искусства оборачивается художественным феноменом: созданием особой пластической лексики (приспособленной к возможностям драматического актёра), формированием иных принципов хореографического мышления (вбирающего в себя знания не только танцевально-пластического, но и актёрско-режиссёрского искусства). Эта особая лексика делает переход от слова к движению и от движения к слову естественным и оправданным. От декоративного «включения» танца как незамысловатого «вставного» элемента происходит движение к его «встраиванию» в общую структуру спектакля и обретению им смыслоносущей функции. Изучение механизмов и смыслов этих процессов выглядит сегодня одной из важнейших и актуальнейших задач исследования театрально-драматического искусства.

Список источников

1. **Атитанова Н. В.** Танец как смысловая универсалия: от выразительного движения к «движению» смысла: дисс. ... к. филос. н. Саранск, 2000. 163 с.
2. **Бабич Н. Ф.** Музыка в пластическом театре рубежа XX-XXI веков: дисс. ... к. искусствоведения. Ростов-на-Дону, 2012. 196 с.
3. **Егорова Т. К.** Музыкальная фоносфера фильма и эффект «виртуальной реальности» // Звуковая среда современности: сборник статей памяти М. Е. Тараканова (1928-1996) / отв. ред. Е. М. Тараканова. М.: ГИИ, 2012. С. 284-294.
4. **Звёздочкин В. А.** Пластика в драме (интерпретация классики в русском драматическом театре 1970-80-х годов). СПб.: Пати, 1994. 104 с.
5. **Зыков А. И.** Театральный «билингвизм» профессии режиссёра пластики и танца // Проблемы художественного творчества и исполнительской интерпретации: сборник статей по материалам Всероссийских научных чтений, посвящённых Б. Л. Яворскому (г. Саратов, 27-28 ноября 2014 г.). Саратов: Саратовская государственная консерватория им. Л. В. Собинова, 2015. С. 31-39.
6. **Лещинский А. А.** Танец в системе профессионального становления актёра драматического театра в России: автореф. дисс. ... к. искусствоведения. М., 2011. 29 с.
7. **Лорка Ф. Г.** Кровавая свадьба // Лорка Ф. Г. Избранное: стихи, театр, статьи / пер. А. Февральского и Ф. Кельина. М.: Московский рабочий, 1983. С. 160-213.
8. **Лотман Ю. М.** Семантика сцены // Лотман Ю. М. Об искусстве. СПб.: Искусство-СПб, 2005. С. 583-603.
9. **Меланьин А. А.** Методы анализа танцевального движения: дисс. ... к. искусствоведения. М., 2010. 233 с.

10. Панфёров В. И. Балетмейстер в драматическом спектакле. Челябинск: Челябинский государственный институт искусства и культуры, 1996. 174 с.
11. Румнев А. А. О пантомиме. М.: Искусство, 1964. 244 с.
12. Суворова М. Н. Работа балетмейстера в драматическом театре. М.: ВЦХТ, 2007. 143 с.
13. Юшкова Е. В. Пластический театр в России XX века: дисс. ... к. искусствоведения. Ярославль, 2004. 242 с.

**CHOREOGRAPHIC THINKING AND PLASTIC VOCABULARY IN THE SPACE
OF THE MODERN DRAMATIC PERFORMANCE
(BY THE EXAMPLE OF "BLOODY WEDDING")**

Zykov Aleksei Ivanovich, Ph. D. in Art Criticism
Saratov State Conservatoire
alekse-zykov@yandex.ru

The article examines the ways and techniques to "fit" choreographic and plastic expressive means into the dramatic performance in the context of analyzing the director-choreographer's thinking. The author identifies certain similarity with the processes that occurred in choreographic art and plastic theatre of the turn of the XX-XXI centuries. But the interaction with the "texts" of the dramatic performance obliges the director-choreographer to use the "tools" of different arts, and the specificity of actors' choreographic and plastic potentials makes him to develop a different language of motion vocabulary.

Key words and phrases: dramatic theatre; plastics; dance; director-choreographer; choreographic thinking; plastic vocabulary.

УДК 784.4

Дата поступления рукописи: 26.02.2018

<https://doi.org/10.30853/manuscript.2018-1.26>

В статье анализируются концепции отечественных этномузкологов о взаимообусловленности в фольклорном произведении музыкально-фольклорной артикуляции и разговорно-речевой основы; освещаются вопросы влияния диалектной фонетики на тембр и характер звучания фольклорного произведения. Авторами рассматривается воздействие традиционного речевого поведения и речевого общения этноса на интонационную артикуляцию; звук народно-песенной фактуры трактуется как особое «музыкальное вещество», существующее независимо от исполнителей и имеющее условную нотную фиксацию.

Ключевые слова и фразы: этнические традиции; фольклор; исполнительский фольклоризм; фольклорное интонирование; речевая интонация; музыкально-фольклорная артикуляция.

Исаева Светлана Александровна, к. культурологии, доцент
Гулая Татьяна Николаевна, к. культурологии, доцент
*Национальный исследовательский Мордовский государственный
университет имени Н. П. Огарева, г. Саранск*
svetais13@rambler.ru; tngulay@mail.ru

РЕЧЕВАЯ ОБУСЛОВЛЕННОСТЬ МУЗЫКАЛЬНО-ФОЛЬКЛОРНОЙ АРТИКУЛЯЦИИ

Рассматривая особенности музыкально-фольклорной артикуляции, отметим, что в научном обиходе для описания данного феномена употребляются несколько синонимичных терминов: «исполнение» (музицирование), «интонирование», «артикулирование». К примеру, по мнению В. В. Мазепуса, понятия «интонирование» и «артикулирование» соотносятся как род и вид. Рассуждая о принципах нотации тембров музыкального фольклора, Мазепус пишет: «Тип интонирования представляет собой интегральную характеристику звучания и определяется довольно легко, если отмечается напряженность артикуляции» [12, с. 42]. Следовательно, под артикуляцией подразумеваются конкретные приемы звуковой подачи, а под интонированием – характер звучания, который определяется совокупностью определенных артикуляционных приемов.

И. И. Земцовский разделяет понятия «интонирование» и «артикулирование», называя интонированием «содержательную сторону музыкального общения, связанную со спецификой мышления», а артикулированием – «синкретичную реализацию этого интонирования» [6, с. 181]. Вместо понятия «исполнение», которое связано с наличием письменного текста, исследователь вводит термин «исполнительское общение», настаивая на том, что именно это свойство присуще фольклору как деятельности. Наряду с музицированием как типом исполнительского поведения, интонирование и артикулирование являются основополагающими этномузиковедческими терминами, при этом между ними существует тесная диалектическая взаимосвязь. Фольклорная артикуляция, по мнению ученого, весьма специфична, но ее природа изучена недостаточно, а знания об этнических различиях артикуляции не систематизированы.

Э. Е. Алексеев, исследовавший происхождение фольклорного интонирования, предполагает, что фольклорное пение имеет общие корни с речью. Развиваясь в процессе взаимного противопоставления, «они и после разрыва сохраняют многочисленные следы былого единства» [1, с. 139]. Ученый выделяет три типа