

DOI 10.20310/2587-6953-2020-6-22-336-345  
УДК 811.111-26

## Структурно-семантические характеристики музыкальных видео, содержащих хореографический компонент

**Юрий Евгеньевич ПЛОТНИЦКИЙ**

ФГАОУ ВО «Самарский национальный исследовательский университет им. академика С.П. Королёва»  
443086, Российская Федерация, г. Самара, Московское шоссе, 34  
ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-1155-5928>, e-mail: [ssau@ssau.ru](mailto:ssau@ssau.ru)

## Structural and semantic characteristics of music videos, containing a choreographic component

**Yuriy E. PLOTNITSKIY**

Samara National Research University  
34 Moskovskoye Rte., Samara 443086, Russian Federation  
ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-1155-5928>, e-mail: [ssau@ssau.ru](mailto:ssau@ssau.ru)

**Аннотация.** Рассмотрены специфические особенности музыкальных видео, содержащие танцевальный компонент. Проанализированы различные точки зрения на проблему телесности и её значимость для понимания идейно-ценностного уровня песенного текста, а также специфические свойства современного танца в плане его воздействия на аудиторию. Дается общая характеристика использованного материала, куда вошли 20 видеоклипов различных музыкальных стилей. Далее подробно разбираются видео, в которых танцевальный видеоряд служит целям иллюстративности, символически передает концептуальный смысл лирики песни либо находится в контрастных отношениях с текстом. Также выявлены случаи выполнения визуальным танцевальным видеорядом комплементарной функции на уровне привнесения дополнительных семантических аспектов в содержание текста, и функции фабулизации, где визуальный компонент характеризуется абсолютной новизной по отношению к вербальному компоненту. Проанализированы такие параметры, как корреляция между вербальным и визуальным компонентами, функции танцевального видеоряда и специфика передачи концептуальной информации средствами танца.

**Ключевые слова:** песенный дискурс; визуальный компонент; вербальный компонент; танцевальный видеоряд; телесность; песенная лирика

**Для цитирования:** Плотницкий Ю.Е. Структурно-семантические характеристики музыкальных видео, содержащих хореографический компонент // Неофилология. 2020. Т. 6, № 22. С. 336-345. DOI 10.20310/2587-6953-2020-6-22-336-345

**Abstract.** The paper studies specific characteristics of the music videos containing a choreographic component. Different viewpoints on the notion of corporality have been analysed and its significance for understanding conceptual and axiological aspects of the song text, as well as specific features of contemporary dance from the angle of its influence on the audience. Further we give a general description of the study material, which includes 20 music videos in different styles. Then the researcher gives detailed analysis of the videos in which the choreographic visual component carries out the function of illustration, symbolically conveys the conceptual meaning of the song lyrics or is in the contrast relations with it. The research has also revealed the cases of visual choreographic component performing the complementary function by way of adding extra semantic aspects to the meaning of the song, as well as the function that can be called “providing a storyline”, where the visual component is characterised by absolute novelty in relation to the verbal component or the song lyrics. Such parameters as correlation between the verbal and the visual components of a music video, functions of the choreographic visual component and the specifics

of conveying conceptual information by means of dance movements in a music video have been investigated.

**Keywords:** song discourse; visual component; verbal component; dancing visuals; corporality; song lyrics

**For citation:** Plotnitskiy Y.E. Strukturno-semanticheskiye kharakteristiki muzykal'nykh video, sodержashchikh khoreograficheskiy komponent [Structural and semantic characteristics of music videos, containing a cho-reographic component]. *Neofilologiya – Neophilology*, 2020, vol. 6, no. 22, pp. 336-345. DOI 10.20310/2587-6953-2020-6-22-336-345 (In Russian, Abstr. in Engl.)

## ПОСТАНОВКА ПРОБЛЕМЫ

Не вызывает сомнения, на наш взгляд, тот факт, что песенный и кинематографический дискурс являются ведущими и наиболее влиятельными компонентами современной массовой культуры. В этой связи музыкальные видео (в русской традиции чаще именуемые «видеоклипами») совершенно обоснованно привлекают интерес исследователей из разных отраслей науки, ведь такой комплексный феномен, как музыкальное видео, включает в себя мелодический, вербальный и визуальный компоненты, и все они находятся во взаимодействии друг с другом.

Задачей данного исследования было проанализировать взаимодействие вербального и визуального компонентов тех музыкальных видео, которые содержат хореографический, или, проще говоря, танцевальный компонент. Наша рабочая гипотеза состояла в том, что включение танцевальных элементов в музыкальное видео, при его кажущейся логичности, всё же продиктовано не только соображениями о том, что пение традиционно, ещё с античности, да и в фольклорной традиции всегда сопровождалось танцевальными движениями. Такой традиционный подход характерен скорее для коммерческой популярной музыки, однако хореографические элементы встречаются и в музыкальных видео исполнителей, творчество которых не имеет ничего общего с коммерческой музыкальной индустрией. Нам представляется, что язык танцевальных движений, язык тела, может быть не только трансовым инструментом, помогающим «завести» публику, но и средством передачи смысла, то есть помогать решению задачи, изначально возложенной на вербальный компонент.

О важности аспекта телесности для восприятия говорит и современная философия. Например, французский философ М. Мерло-

Понти указывал на важность тела как «пограничной субстанции, отделяющей объективный мир и воспринимающего его субъекта» (цит. по: [1, с. 53]). Крайне важной и релевантной в контексте данного исследования представляется мысль российского философа В.А. Подороги о том, что непонимание некоего текста суть проблема телесности, то есть мы не можем войти в пространство этого текста: «Мы не понимаем текст потому, что не можем на первых порах установить с ним адекватную телесную коммуникацию, не можем войти в новое воображаемое пространство...» [2, с. 127]. Пусть речь в данном случае идёт о литературном тексте, это не отменяет того факта, что телесный аспект однозначно способствует более глубокому пониманию текста. Телесный компонент в определённом контексте является не менее значимым, чем рациональный и духовный. Как отмечает в своём исследовании М.В. Острый, «работы французских философов Нанси и Фуко отчасти снимают оппозицию телесного и духовного, тело становится ничуть не менее важной характеристикой субъекта, нежели разум или душа» [3, с. 4]. Таким образом, мы видим, что хореографический элемент визуального компонента музыкального видео имеет большую значимость и важность, чем просто телодвижения в такт музыке, и вполне может быть сопричастным передаче смысла уже в совокупности с вербальным компонентом. В этой связи мы позволим себе не согласиться с Ю.А. Гевленко, которая считает, что «перевод языка танца на язык слов практически невозможен» [4, с. 89]. Мы полагаем, во всяком случае, в рамках исследуемого нами материала, что танцевальный компонент поддаётся интерпретации и может участвовать, в качестве вспомогательного элемента, в передаче смысла, выражаемого вербальным компонентом песни. Разумеется, следует оговориться, что наш

случай особый, и вряд ли стоит полагать, что в ситуации отсутствия вербального компонента нам бы удалось интерпретировать танец с такой же степенью уверенности.

Танец изначально родственен музыке вообще и песне, в частности, на основании общности имманентно присущего им ритмического компонента, причём роль ритма не сводится к простому наведению транса. Он служит также облегчению восприятия мелодического элемента и общей гармонизации сознания и даже, по мнению О.Б. Буксиковой, «открытию органов духовного восприятия» [5, с. 75].

Исследователи современного танца, который в настоящее время может инкорпорировать, помимо чисто танцевальных, ещё и бытовые движения, элементы импровизации и так далее, подчёркивают ту мысль, что танец перестал быть чисто физической активностью и средством выражения эмоции, но превратился в «форму мышления и способ познания телом самого себя» [6, с. 18]. В плане осознания эффективности воздействия танца на зрителя, который в нашем случае является ещё и слушателем, и, возможно, отчасти в плане ответа на вопрос о том, для чего танец вводится в видеоряд музыкального видео, стоит привести очень интересное мнение, высказанное Н.В. Курюмовой, которая считает, что, в силу своей заразительности, телесное танцевальное движение «заставляет внешнего наблюдателя чувствовать подобное в своей мускулатуре» [7, с. 170]. Следует уточнить, что речь идёт, конечно, не о классическом, а о современном танце, который характеризуется большей свободой движений и выразительностью в передаче эмоций и чувств и допускает даже импровизацию в процессе исполнения. Современный танец эпохи постмодернизма делает упор на непосредственности, прозрачности передачи импульсов, чувств, мыслей и желаний самого человека. Как отмечает И.Е. Сироткина, «самое интересное в танце для экзистенциального взгляда – это внутренняя жизнь, субъективность человека, его желание, которое можно прочесть в несовершенных, но говорящих движениях» [8, с. 102]. Данная мысль важна в контексте настоящего исследования, поскольку в исследуемом материале имеются примеры именно такой трактовки танцеваль-

ных движений, которые выполняются не профессиональными танцорами, а самими музыкантами, о чём подробнее речь пойдёт ниже.

Итак, признавая тот факт, что танцевальные движения в рамках визуального компонента причастны передаче смысла песенного текста, мы видели свою задачу в том, чтобы выявить специфическую роль танцевальных движений, характер этих движений, и то, как танец, в какой бы форме он не был представлен в музыкальных видео, встраивается семантически в структуру видеоклипа на определённую песню. Наша гипотеза состояла в том, что танцевальные элементы, особенно в песнях, которые нельзя заподозрить в коммерческой ориентации, добавляют некие новые оттенки и нюансы в воздействие на аудиторию, по сравнению с традиционным видеорядом в силу особой значимости аспекта телесности для человеческого восприятия.

#### ХАРАКТЕРИСТИКА МАТЕРИАЛА

В качестве материала данного исследования нами были использованы 20 музыкальных видео, содержащих танцевальные (хореографические) элементы в рамках визуального компонента. Эти танцевальные элементы очень разноплановы, от исполненных профессиональными балетными танцорами до ритмических движений, совершаемых самими исполнителями песен. Разумеется, мы исключили из рассмотрения те видеоклипы, где музыканты группы просто совершают движения в такт музыке с большей или меньшей степенью выразительности. Значительно отличаются и стили музыки, в которых исполнены песни: от коммерческой поп-музыки (Леди Гага) до альтернативного инди-рока (Том Йорк). Объединяет эти видео лишь тот факт, что танцевальные элементы, наряду с вербальным и мелодическим компонентом, в этих видео играют свою роль в передаче и донесении смысла песни до зрителя (слушателя). Поскольку эти элементы будут подробно проанализированы ниже, здесь мы ограничимся только общим замечанием о том, что хронологически они занимают разное количество экранного времени и могут занимать как передний план в кадре,

так и выполнять фоновую функцию на заднем плане. Следует отметить, что практически все музыкальные видео, которые были использованы нами, имеют значительную популярность на платформе Youtube и многомилионное число просмотров, чему однозначно способствовало наличие в них танцевальных элементов, то есть речь здесь идёт не о некоем нишевом феномене, а, наоборот, об очень влиятельном тренде в современной музыкальной культуре.

## РЕЗУЛЬТАТЫ ИССЛЕДОВАНИЯ

Самой простой и очевидной функцией, в которой может использоваться видеоряд, является, несомненно, иллюстративная, хотя то, как она используется, имеет в каждом конкретном случае свою определённую специфику. В случае с танцевальными (хореографическими) музыкальными видео эта специфика осложнена ещё и тем, что для иллюстрации того, о чём говорится в тексте песни, используется тело танцора либо певца или других участников группы. Когда мы говорим об иллюстративности, мы имеем в виду передачу посредством танцевальных движений каких-то деталей содержания текста песни. Рассмотрим в качестве примера видео к песне Elephant Gun группы Beirut. В лирике песни есть слова “We drink tonight”, и группа танцоров исполняет на протяжении песни танец, где присутствуют стилизованные «пьяные» элементы: танцоры шатаются из стороны в сторону, делают неверные движения, валятся на пол, снова встают и т. д. Этим функция танцевальных элементов в данном видео не исчерпывается, о чём подробнее речь пойдёт ниже. Здесь же мы можем отметить, что передача состояния алкогольного опьянения средствами танца, несомненно, носит более эстетичный характер, чем если бы это было показано буквально.

Ещё один интересный пример иллюстративности танцевальных движений мы встречаем в музыкальном видео песни Lotus Flower британской группы Radiohead. Лирика данной песни имеет высокую степень метафоричности и максимально приближена истинной поэзии, и в силу сложности для однозначной интерпретации смысл вряд ли подлжит иллюстрации, поэтому вокалист

группы Том Йорк, совершая ритмические движения под музыку, иллюстрирует буквальное значение некоторых слов: на глаголе shrink он приседает, глагол cut off иллюстрируется резкими «рубящими» движениями ладони, пропевая глагол unfurl, он разводит руки в стороны, а при слове head он показывает на свою голову. Понятно, что эти простые движения вряд ли помогают добраться до смысла текста, но они, как минимум, привносят элемент развлекательности и, возможно, создают ироническую дистанцию, до некоторой степени снимающую достаточно «тёмный» смысл данного текста. Видимо, Том Йорк принял решение сам выступить в роли танцора (и, надо признать, его движения очень изящны и отлично передают ритмическую организацию песни), руководствуясь каким-то интуитивным желанием сделать лирику песни ближе слушателю, хотя это наше субъективное мнение.

Танец, в силу его крайне обобщённого и символического характера, наиболее пригоден именно для символической передачи эмоционального и концептуального смысла песенной лирики, будь то главная мысль или какая-либо значимая деталь песенного текста. Именно по этой причине в большинстве (15 видео, или 75 % от общего числа) музыкальных видео нами выделена именно эта символическая функция танцевальных элементов в рамках видеоряда. Наименее интересными для анализа нам представляются те видео, где танцевальные движения имеют ярко выраженный эротический характер, и их задача состоит просто в том, чтобы подчеркнуть специфику отношений между лирическим героем и его девушкой. Таких видео всего два, один из них принадлежит знаменитой Леди Гага и называется “Bad Romance”, второй снят на песню группы Wildways под названием “Faka Faka Yeah”. Лирика обеих песен посвящена описанию нюансов любовного желания, поэтому полуобнажённые тела танцоров, совершающие соблазнительные движения, представляются вполне уместными, передавая таким способом в обобщённой символической форме эротические чувства.

Более интересным является видеоклип на песню “Here It Goes Again” группы OK Go, в лирике которой речь идёт о недоволь-

стве однообразием жизни и невозможностью взять её под контроль и изменить. Танцевальное решение выглядит вполне иронично: участники группы движутся по беговым дорожкам тренажёрного зала, перепрыгивая с одних на другие и снова возвращаясь, символически отображая эту невозможность справиться с монотонностью жизни, поскольку, как бы они ни пытались соскочить или переключиться на другой тренажёр, в конечном итоге всё сводится к движению по кругу.

Далее нам хотелось бы обратиться к музыкальному видео на песню “Weapon Of Choice” британского исполнителя Fatboy Slim. Главная мысль лирики этой песни состоит в том, что голос является идеальным инструментом для исполнителя, и пение даёт ему ощущение безграничной свободы. Видеоряд представляет танцующего в одиночестве актёра Кристофера Уокена, который в совершенно уникальной свободной импровизационной манере перемещается по лобби какого-то отеля, по лестницам и переходам, танцует на столе, в какой-то момент даже взмывает в воздух... Понятно, что идея свободы, которую даёт пение, символически передаётся свободными движениями и перемещениями танцующего актёра. Эта идея свободного владения своим телом, которую даёт танец, встречается не единожды в отобранном нами материале и, по всей видимости, является очень актуальной. Интересно также отметить аллюзию на книгу Фрэнка Херберта «Дюна», которую мы встречаем в лирике этой песни: “Walk without rhythm It won’t attract the worm...”. Хотя следует признать, что, вероятнее всего, это ирония, так как движения танцующего Кристофера Уокена вполне ритмичны, при всей их кажущейся спонтанности и импровизационности.

По контрасту с предыдущим музыкальным видео и лирикой песни, лирика песни “Helpless” группы Emagosa развивает идею несвободы и зависимости, которую иногда испытывают любящие и страдающие от любви люди. Основная мысль текста состоит в том, что лирический герой пытается удержать девушку, считая её своей. Визуальный ряд показывает танцующую в нервной экзальтированной манере девушку, которая в ритме танца мечется по квартире, а вокалист, представляющий лирического героя, мани-

пулирует движениями пальцев тем, как она движется так, как будто бы она – марионетка. Символика в данном случае абсолютно прозрачна, поскольку жизненный опыт любого зрителя наверняка содержит любовные истории о неравных отношениях в любви, где один из партнёров, чаще женщина, оказывается в зависимом положении от мужчины и находится под его эмоциональным, а иногда, и физическим контролем. В этом музыкальном видео мы встречаем ещё и интересный случай интерференции театрального дискурса (кукольный театр марионеток), что не удивительно, поскольку взаимовлияние дискурсов, особенно таких влиятельных, как песенный, кинематографический и театральный, даже если это театр марионеток, является широко распространённым явлением в современной массовой культуре.

Несколько особняком в этой группе стоит музыкальное видео на песню “Islands” группы The XX. В лирике песни говорится о том, что лирический герой нашёл, после долгих поисков и скитаний, девушку своей мечты, и теперь ему нет больше нужды покидать её и продолжать свои странствия: “I am yours now So now I don’t ever have to leave I’ve been found now So now I’ll never explore”. Танцевальный видеоряд, однако, контрастирует в своей финальной части с этой любовной идиллией. Мы видим танцоров, мужчину и женщину, обнимающихся и целующихся на протяжении почти всей песни, но в финальной части девушка отказывается целоваться и обниматься и уходит, а молодой человек с несчастным выражением лица танцует в одиночестве. В этом случае можно говорить об отношениях контраста между вербальным и визуальным (танцевальным) рядом, причём визуальный ряд в символической форме, при наличии определённой иронической дистанции, призван дать нам понять, что любовные отношения не могут быть целью и смыслом существования, по крайней мере, для мужчины хотя бы потому, что счастье человека не может зависеть от присутствия или отсутствия в его жизни того, кого он любит. Счастье человека зависит только от него самого, а для мужчины ещё и в какой-то результативной деятельности, а не в тихом счастье в объятиях любимой.

Сходное визуальное решение используется в музыкальном видео на песню "A Change Of Heart" группы The 1975, где два танцора, юноша и девушка, одетые и загримированные как клоуны, сначала танцуют в паре на ярмарке среди аттракционов, а потом девушка убегает, а юноша остаётся один под дождём. Видеоряд лишь частично коррелирует с вербальным компонентом (лирикой), поскольку там идёт речь о взаимном разочаровании друг в друге лирического героя и предмета его страсти. Клоунские костюмы и ярмарочный антураж призваны продемонстрировать ироническую дистанцию по отношению к происходящему, что, как нетрудно заметить, достаточно часто встречается в песенном дискурсе. Хотелось бы также отметить, что танец, особенно парный, является очень удобным средством символического представления любовных отношений в целом и даже таких нюансов, как отсутствие понимания, конфликт и т. д. Думается, причина этого в общности компонента телесности, который присутствует в танце имманентно, а в песенном дискурсе является доминирующим в силу того, что подавляющее большинство песен имеют своим предметом нюансы и перипетии любовных отношений, которые также немислимы без телесного компонента.

Среди примеров, подобранных нами в рамках этого исследования, есть одно музыкальное видео, видеоряд которого с большим трудом и очень условно можно отнести к танцевальным, однако не вызывает никакого сомнения то, что посредством этого квазитанцевального, если можно так выразиться, видеоряда автор в символической форме доносит аудитории основной посыл песни. Речь идёт о видеоклипе на песню "Loneliness" группы Odd Beholder. Основная идея лирики данной песни может быть выражена следующей цитатой: "Loneliness, you're a friend That I hate the most". Выраженное посредством оксюморона отношение лирического героя к чувству одиночества на визуальном уровне передаётся показом девушки в форме фехтовальщицы и со шпагой, которая ведёт «бой с тенью» в каком-то заброшенном здании, причём под ногами у неё грязь, и большую часть времени она не фехтует, а падает в грязь и мучительно пытается подняться. Такое выразительное визуальное решение

очень экспрессивно, пусть и без танцевальных движений, передаёт в символической форме тщетность усилий лирического героя справиться с чувством одиночества. Несмотря на то, что это трудно назвать танцем, это музыкальное видео очень эффективно подчёркивает то, что в некоторых случаях пластика, язык тела и движения могут не хуже, а зачастую лучше донести концептуальный смысл того или иного вербального сообщения.

Далее мы обратимся к музыкальному видео "Holding On to You" группы Twenty One Pilots, где лирический герой ведёт внутренний диалог в попытке взять свою жизнь под контроль перед лицом враждебной ему реальности. Группа современного танца символизирует это враждебное окружение, держа вокалиста за руки, не давая двигаться, окружая его со всех сторон... В лирике речь сначала идёт о контроле над телом: "I am taking over my body Back in control", а далее – о контроле над мыслями, в том числе о самоубийстве: "Time is slowing and it's rolling still And the windowsill looks really nice..." Интересно, что параллельно с метафорическим выражением "Tie a noose around your mind" танцоры передают буквальный смысл метафоры, набрасывая на шею вокалиста веревку, что можно отчасти считать иллюстрацией буквального смысла фразы. В этом случае, как мы видим, видеоряд выполняет и символическую (основную), и иллюстративную (вспомогательную) функции. Сходным образом дело обстоит и в музыкальном видео на песню "Inhaler" группы Foals, где танцевальная группа сначала символически передаёт душевные метания и страдания лирического героя «изломанными» движениями в стиле «брейкданс», а при словах "So can you not go away If just for one day?" танцор простирает руки и совершает призывающие движения, обращённые, по всей видимости, к возлюбленной лирического героя, призывая её остаться.

Интересно отметить, что в рамках танцевального видеоряда используются не только элементы современного танца, но и, хотя и не столь часто, классический балет, хотя это использование имеет, разумеется, специфический характер. Рассмотрим в качестве примера музыкальное видео на песню "Runaway" Kanye West. В лирике этой песни,

которая, в традициях стиля «рэп», является весьма многословной и содержит обильные повторы и определённую долю обсценной лексики, речь главным образом идёт о том, что лирический герой во всех аспектах жизни умудряется видеть прежде всего отрицательные черты: “And I always find Yeah I always find something wrong... I’m so gifted at finding what I don’t like the most”. Визуальная поддержка этого негативного взгляда на жизнь реализуется посредством группы танцоров классического балета, в пачках, однако в их движениях отсутствует синхронность и плавность, свойственная традиционному балету, и эти движения плохо коррелируют с музыкой. Более того, эти танцоры совершают свои па на фоне стены с облупившейся краской, что усиливает ощущение дисгармонии. И, в довершение всего, они далее пытаются выполнять движения эротического характера в стилистике современного танца. Однако, несмотря на то, что содержание этой песни не меняется в позитивную сторону на всём её протяжении, разрешение происходит на визуальном уровне: в последнем фрагменте движения танцоров всё-таки обретают плавность и гармоничность, таким образом склоня аудиторию к более позитивному взгляду на мир. Здесь мы можем констатировать присутствие, помимо символической, ещё и элемента комплементарной функции в танцевальном видеоряде, поскольку он содержит элементы, дополняющие и обогащающие смысл песни.

Далее нами будет рассмотрена группа, включающая 3 музыкальных видео, в которых танцевальный видеоряд обладает чертами сходства, причём это сходство касается именно самой манеры или стиля современного танца, характеризующегося какой-то особой экспрессивностью и даже агрессивностью. Первым будет рассмотрен видеоклип на песню “The Middle” группы Son Little. Лирика песни достаточно философична, и речь здесь идёт не о любви, а о том, что в современном жестоком мире нелегко сохранить душу и не превратиться в зверя, о том, что душа лирического героя раздираема противоречиями, и он находится в ситуации выбора жизненного пути: “Living in the world, so cold, so crowded... won’t take much to wake the beast in you... And I can’t take no more sit-

ting in the middle...”. Видеоряд символически представляет эту внутреннюю борьбу в душе человека посредством очень выразительного танца юноши и девушки, причём их движения очень точно передают конфликт властного агрессивного мужского начала и податливого и уступающего женского. Этот танец можно также интерпретировать как метафорическую передачу борьбы тёмного и светлого в душе человека путём показа конфликта двух партнёров в любовных отношениях, где традиционно мужчине свойственно занимать сильную позицию, а женщине стремиться к поиску компромисса с целью сохранения отношений и уступать натиску мужчины.

Следующее видео с танцевальным видеорядом в такой же манере – клип на песню певицы Pink под названием “Try”, причём женскую партию в танце исполняет сама певица. Лирика песни посвящена теме любви и страданий, которые она причиняет, обману и необходимости его терпеть с целью сохранения отношений, здесь содержатся обвинения лирической героини в адрес её партнёра, но главная мысль песни всё же состоит в том, что следует пытаться, несмотря ни на что, сохранить отношения: “You’ve gotta get up and try and try and try...”. Движения двух танцоров очень наглядно передают характер этой ситуации противостояния и конфликта, где иногда любовь превращается в ненависть: мужчина совершает очень агрессивные движения, бросает женщину на пол, душист её, пинает, она тоже отвечает ему агрессией, но в конце они всё-таки сливаются в объятиях, и эта символика движений показывает нам, что конфликт преодолён, и любовь возобладала. Нам кажется, что в данном случае такой визуальный ряд не просто иллюстрирует, а практически становится единым целым с песней, создавая музыкально-танцевально-вербальное единство, причём главная мысль песни однозначно могла бы быть понята из символических и чрезвычайно выразительных, «говорящих» движений танцоров. Это лишь подтверждает мысль о том, что музыка и танец являются идеальными средствами выражения эмоций.

Последнее музыкальное видео в этой группе – клип на песню “Elastic Heart” американской певицы Sia. Здесь два танцора –

юная, но уже знаменитая после видео на песню “Chandelier” Мэдди Зиглер и голливудский актёр Шайа Лабаф – танцуют в той же экспрессивно-агрессивной манере внутри огромной клетки. В тексте песни лирическая героиня сетует на то, что, несмотря на кажущееся умение, не может справиться с любовью и обрести мир и покой в сердце: “Oh why can I not conquer love? And I might have thought that we were one Wanted to fight this love without weapons...”. Танец девочки и мужчины символически передаёт борьбу и смятение в душе лирического героя, причём движения оставляют двойственное впечатление – враждебность, но и тяготение друг к другу. Этот танец можно интерпретировать как борьбу двух начал, тёмного и светлого, в душе человека, что часто имеет место в любовных отношениях, когда трудно провести черту между любовью и борьбой. Движения юной танцовщицы очень необычны и просто приковывают к себе взгляд, они символизируют активное, агрессивное начало; движения Шайа Лабафа скорее передают попытку приручить и взять под контроль эту агрессивность, не случайно девочка первой покидает клетку, в которой они танцуют, и пытается вытащить его. Одна из возможных трактовок состоит в том, что любовь предполагает некую открытость и уязвимость, и если просто закрыть своё сердце и надеяться на то, что чувства удастся контролировать, то этот контроль в один прекрасный момент даст сбой, либо человек просто просидит в клетке своей души всю жизнь и не познает счастья любви. В этом видео, пусть и не в явной форме, есть элемент развития, динамика, что в более эксплицитной форме присутствует в следующей, последней группе танцевальных видео, где функция танцевального видеоряда обозначена нами как фабулизация.

Музыкальное видео “Dance, Dance” группы Fall Out Boy представляет собой как раз случай так называемой фабулизации, где танцевальный видеоряд, помимо свойственной танцу функции передавать чувства и эмоции, представляет ещё и некую последовательность событий, простейшую фабулу, которая находится в определённой корреляции с лирикой песни. Текст песни передаёт мысли лирического героя в ситуации, когда

он влюблён в девушку, которая находится в отношениях с другим. Они танцуют, но его посещают горькие мысли о том, что дальше танцев и жалости с её стороны дело нейдёт: “Dance, dance We’re falling apart to halftime... dance, this is the way they’d love If they knew how misery loved me”. Танцевальный видеоряд компенсирует эту грустную историю более позитивным развитием, в котором молодой человек, типичный «ботаник» и объект насмешек сверстников, приходит на школьные танцы одетым по последней моде, демонстрирует прекрасные танцевальные движения и получает заслуженное внимание со стороны прекрасного пола. Помимо фабулы, танцевальный видеоряд представляет ещё и новый смысл, обогащая содержание всего мелодико-вербально-визуального единства и делая его более позитивным. События визуального ряда призваны дать зрителю и слушателю понять, что нет смысла страдать по поводу отсутствия взаимности, лучше показать всем, что ты лучше, чем о тебе думает кто-то, и ситуация изменится в лучшую сторону. Эту функцию видеоряда можно назвать комплементарной, поскольку вербальный компонент дополняется в смысловом отношении некой новой идеей.

Два следующих видео тематически связаны с темой смерти. Первое из них, видео на песню “Helena” группы My Chemical Romance, показывает похороны девушки, где группа танцоров в готических костюмах и таком же макияже танцует в церкви у гроба девушки, делая призывные движения, обращённые к умершей, вследствие чего та встаёт из гроба, танцует вместе с ними некоторое время, а потом снова ложится в гроб. Песня посвящена умершей бабушке вокалиста группы, которая, судя по тексту, была полна жизненной энергии и щедро делилась ею с окружающими: “We are so far from you Burning on like a match you’ll strike to incinerate The lives of everyone you know...”. Эта короткая история с воскрешением на некоторое время из мёртвых, при всей её стилизованности в духе готически-вампирических фильмов и танцевальным компонентом, в очень яркой форме передаёт не столько горечь утраты от потери близкого человека, сколько в символической форме выражает

особенности характера умершей. В этом видео, помимо фабульного компонента, присутствует элемент иллюстративности, а танцевальный видеоряд очень выразительно, на контрасте (энергичный танец – покойник в гробу) заставляет зрителя воспринимать эту ситуацию чисто условно, превращая трагедию в шоу.

Последнее видео снято на песню “Never Catch Me” группы Flying Lotus. Лирика песни достаточно протяжённая, и её главная мысль состоит в том, что лирический герой хочет испытать жизнь во всей её полноте, не боясь смерти, и чувствовать свободу. На визуальном уровне эта идея реализуется посредством истории о похоронах двух детей, мальчика и девочки, которые во время исполнения обряда в церкви встают из своих гробов, танцуют, выбираются из церкви, так же в ритме танца садятся в катафалк и уезжают на нём. В этом случае снова похоронная служба есть условность, помогающая передать мысль о том, что смерть есть просто часть этой жизни, а танец двух неожиданно воскресших улыбающихся танцующих детей символически передаёт чувство радости жизни и отрицание смерти. Оба последних видео, объединяющие такие трудно совместимые вещи, как танец, традиционно ассоциирующийся с радостью, и похороны, путём контраста, с привлечением танца и фабулизации, на наш взгляд, представляют очень интересные примеры того, как успешно могут взаимодействовать песня, танец и кинофрагмент, что подтверждает мысль о взаимовлиянии и взаимодействии дискурсов.

#### ВЫВОДЫ ПО РАБОТЕ

Танцевальный видеоряд очень органично вписывается в вербально-мелодическое единство песни, поскольку, как и лирика песни, немислим без музыкально-ритми-

ческой основы. Танцевальный видеоряд в видеоклипе, пожалуй, воспринимается наиболее адекватно и естественно в коммерческой популярной музыке, одной из основных функций которой является развлекательная.

Рассмотренные примеры музыкальных видео позволяют сделать вывод о том, что, помимо передачи чувств и эмоций, танцевальный видеоряд способен сообщать и концептуальную информацию, дополняя таким образом идейно-смысловое содержание песни.

Помимо передачи разных оттенков и нюансов любовных отношений и переживаний, танцевальный видеоряд может служить передаче в символической форме концепта «свобода» (особенно стили современного танца).

В плане взаимодействия с другими типами дискурса мы можем отметить влияние театрального и кинематографического дискурсов.

Сольные танцевальные номера обычно передают личные переживания лирического героя, парные танцы отражают нюансы либо взаимоотношений партнёров, либо борьбу противоположных начал в душе лирического героя; танцевальная группа символически представляет враждебные лирическому герою внутренние либо внешние силы.

В целом, танцевальный видеоряд сохраняет функции обычного видеоряда, а именно иллюстративную, символическую, комплементарную функцию и функцию фабулизации, но с присущей языку танца тенденцией к символической передаче смыслов. В этом смысле вряд ли стоит говорить о прямой корреляции между вербальным и визуальным компонентами.

И, разумеется, нельзя не отметить особую экспрессивность телесного плана, свойственную танцу, которая придаёт особую притягательность музыкальным видео с танцевальным видеорядом.

#### Список литературы

1. *Вдовина И.С.* М. Мерло-Понти: философия плоти и проблема социального // История философии. М.: Институт философии РАН, 2008. № 13. С. 49-68.
2. *Подорога В.А.* Человек без кожи // Социальная философия и философская антропология: Труды и исследования. М.: Институт философии РАН, 1995. С. 126-160.
3. *Острый М.В.* Проблема телесности в западном искусстве XX века: онтологический аспект: автореф. дис. ... канд. филос. наук. Самара, 2007. 150 с.

4. Гевленко Ю.А. Семиотический анализ танца // Вестник Томского государственного университета. 2009. № 320. С. 87-89.
5. Буксикова О.Б. Исторические метаморфозы телесности в танцевальной культуре // Научные ведомости Белгородского государственного университета. Серия: Философия. Социология. Право. 2016. № 3 (224). С. 74-79.
6. Матушкина М.В. Танец и мышление в немецкой философии искусства конца XX – начала XXI века // Теория и практика общественного развития. Краснодар, 2014. № 7. С. 17-20.
7. Курюмова Н.В. Современный танец как культурный микрокосм: телесные модели на рубеже модернистской/постмодернистской культуры // Вестник Гуманитарного университета. Екатеринбург, 2014. № 1 (4). С. 165-176.
8. Сироткина И.Е. Желание vs биовласть: танцевальная революция XX века // Социология власти. М., 2017. Т. 29. № 2. С. 97-115.

### References

1. Vdovina I.S. M. Merlo-Ponti: filosofiya ploti i problema sotsial'nogo [M. Merlo-Ponti: philosophy of the flesh and the problem of the social]. *Istoriya filosofii – History of Philosophy*, 2008, no. 13, pp. 49-68. (In Russian).
2. Podoroga V.A. Chelovek bez kozhi [Man without skin]. *Sotsial'naya filosofiya i filosofskaya antropologiya: Trudy i issledovaniya* [Social Philosophy and Philosophic Anthropology: Works and Researches]. Moscow, RAS Institute of Philosophy Publ., 1995, pp. 126-160. (In Russian).
3. Ostryy M.V. *Problema telesnosti v zapadnom iskusstve XX veka: ontologicheskiy aspekt: avtoref. dis. ... kand. filos. nauk* [The Problem of Corporality in the Western Art of the 20th Century: Ontological Aspect. Cand. philos. sci. diss. abstr.]. Samara, 2007, 150 p. (In Russian).
4. Gevlenko Y.A. Semioticheskiy analiz tantsa [The semiotic analysis of dance]. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta – Tomsk State University Journal*, 2009, no. 320, pp. 87-89. (In Russian).
5. Buksikova O.B. Istoricheskiye metamorfozy telesnosti v tantseval'noy kul'ture [The historical metamorphoses of corporality in dance culture]. *Nauchnyye vedomosti Belgorodskogo gosudarstvennogo universiteta. Seriya: Filosofiya. Sotsiologiya. Pravo – Scientific bulletins of the Belgorod State University. Series: Philosophy. Sociology. Law*, 2016, no. 3 (224), pp. 74-79. (In Russian).
6. Matushkiina M.V. Tanets i myshleniye v nemetskoj filosofii iskusstva kontsa XX – nachala XXI veka [Dance and way of thinking in German philosophy in late 20th – early 21st centuries]. *Teoriya i praktika obshchestvennogo razvitiya – Theory and Practice of Social Development*, 2014, no. 7, pp. 17-20. (In Russian).
7. Kuryumova N.V. Sovremennyy tanets kak kul'turnyy mikrokosm: telesnyye modeli na rubezhe modernistskoy/postmodernistskoy kul'tur [Contemporary dance as cultural microcosm: corporeal models on the threshold of modernist and postmodern cultures]. *Vestnik Gumanitarnogo universiteta* [Bulletin of Humanitarian University], 2014, no. 1 (4), pp. 165-176. (In Russian).
8. Sirotkina I.E. Zhelaniye vs biovlast': tantseval'naya revolyutsiya XX veka [Desire vs biopower: dance revolution of the twentieth century]. *Sotsiologiya vlasti – Sociology of Power*, 2017, vol. 29, no. 2, pp. 97-115. (In Russian).

### Информация об авторе

**Плотницкий Юрий Евгеньевич**, кандидат филологических наук, доцент кафедры иностранных языков и РКИ. Самарский национальный исследовательский университет им. академика С.П. Королева, г. Самара, Российская Федерация. E-mail: ssau@ssau.ru

**Вклад в статью:** концепция исследования, идея, общая концепция статьи, анализ литературы, анализ полученных результатов, написание и оформление статьи.

**ORCID:** <https://orcid.org/0000-0003-1155-5928>

Поступила в редакцию 05.02.2020 г.

Поступила после рецензирования 18.03.2020 г.

Принята к публикации 20.03.2020 г.

### Information about the author

**Yuriy E. Plotnitskiy**, Candidate of Philology, Associate Professor of Foreign Languages and Russian as a Foreign Language Department. Samara National Research University, Samara, Russian Federation. E-mail: ssau@ssau.ru

**Contribution:** study conception, idea, main study conception, literature analysis, obtained results analysis, manuscript drafting and design.

**ORCID:** <https://orcid.org/0000-0003-1155-5928>

Received 5 February 2020

Reviewed 18 March 2020

Accepted for press 20 March 2020