

ТВОРЧЕСТВО ЗВУКОРЕЖИССЕРА КАК ФОРМА ПОСТИЖЕНИЯ СМЫСЛОВ МУЗЫКАЛЬНОГО БЫТИЯ

THE CREATIVITY OF A SOUND ENGINEER AS A FORM OF COMPREHENSION OF THE MEANINGS OF MUSICAL EXISTENCE

E. Klyuchkova

Summary: In this article, sound and the formation of a sound image are considered as points of intersection of semiotic, psychoanalytic and phenomenological discourses. This problem is correlated with the philosophical trends of the XX century, on the basis of which conclusions are drawn about the creative act of a sound engineer as a form of comprehension of the meanings of musical existence. The inextricable connection of the philosophical categories reflected in the technical documents defining the semantic component of the sound engineer's work with the primary foundations of reasonable reality in general demonstrates their fundamental interconnectedness and dialectical interdependence.

Keywords: sound image, sound engineer, music, meaning, musical being.

Ключкова Елена Юрьевна

*Соискатель, Российская академия народного хозяйства и государственной службы при Президенте РФ (г. Москва)
elena_klyuchkova@mail.ru*

Аннотация: В работе рассматривается процесс формирования звукового образа как точки пересечения семиотического, психоаналитического и феноменологического дискурсов. Данная проблематика соотнесена с философскими направлениями XX века, на основе которых раскрывается специфика творческого акта звукорежиссера как формы постижения смыслов музыкального бытия. В статье выявлены философские основания творческого акта звукорежиссёра, его ценностно-смысловые контуры, нашедшие свое отражение в технических документах, составляющих основу его деятельности.

Ключевые слова: звуковой образ, звукорежиссер, музыка, смысл, музыкальное бытие.

Звукорежиссура как один из новых, но максимально востребованных видов творческой деятельности, находится сегодня в эпицентре изменений ценностно-смысловых оснований жизнедеятельности общества. Его рождение связано с революционным усложнением социокультурного пространства в XX в., появлением новых способов коммуникации, репрезентации произведений искусства и обострением необходимости удовлетворения потребности в развлечении массового зрителя, влекущими за собой масштабную трансформацию общественного сознания. Аксиологический кризис, фиксируемый исследователями в русле наступающей цифровизации искусства, максимально видоизменяющей его облик и характер, требует глубокой философской рефлексии деятельности звукорежиссёра по формированию и ретрансляции смыслов современной культуры посредством звуковых образов.

Многие современные исследователи рассматривают наступающие цифровые трансформации как развёртывание особой среды обитания человека, в которой меняется как язык взаимодействия, так и его принципы. В этом ключе звукорежиссёр становится флагманом этого процесса, выводя на первый план звуковые ресурсы искусства и формируя новые ценностно-смысловые контуры цифрового мира. Его роль в формировании вос-

приятия звуковых образов, оказывающих воздействие на развитие массовой культуры и сознание молодого поколения, требует системного философского анализа.

Рассматривая деятельность звукорежиссёра в ценностно-смысловой перспективе необходимо отметить, что она представляет собой особый творческий акт по созданию звуковых образов, транслирующих объёмные художественные смыслы – новую, требующую постижения звуковую семиосферу современной культуры, которая, по мысли Ю.М. Лотмана, предполагает применение единого языка, способствующего пониманию между «говорящими» и «слушающими» – языка музыкального искусства.

Художественный смысл звуковых образов трактуется современными исследователями как музыкальный, что обосновано становлением и восточной, и европейской культурной традиции. Звук превращается в музыкальный образ в тот момент, когда становится очевиден его смысл – образуется смысловая граница, являющаяся его эстетическим пределом. Философский смысл отдельных звуковых образов также может быть выявлен через эту призму, поскольку даже паузы и тишина рассматриваются сегодня как объёмное смысловое пространство: «музыка заключена уже внутри каждого отдельного тона, а не только в их сочетаниях»¹. Этому утверждению до-

¹ Яснев А.А. Музыкальный звук как феномен и композиторская практика XX в // Вестник ЛГУ им. А.С. Пушкина. 2011. №2 : [сайт]. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/muzykalnyy-zvuk-kak-fenomen-i-kompozitorskaya-praktika-hh-v> (дата обращения: 10.12.2023).

бавляет полноты расхожая в музыкальной среде фраза, приписываемая В.А. Моцарту: «музыка – это тишина, которая живет между звуками».

Ещё одним пределом понимания музыкального звука становится его логико-философская антонимия, постигаемая через шум. Но даже этот вектор возвращает нас к музыкальному смысловому содержанию, поскольку «определение шума далеко от однозначности и линейности и его толкование неотделимо от понимания логики его взаимодействия с музыкой»². Шум соотносится Ю.М. Лотманом с «вторжением беспорядка, дезорганизации в сферу структуры и информации»³ [З, с. 84.].

Ещё один значимый для современного исследователя «вопрос о логике взаимопревращений музыки и шума, звучания и тишины»⁴ ставит Т.Б. Сиднева. Исследователь обращается к тезису Дж. Кейджа, который имеет первостепенное значение для понимания языка, принципов и ценностно-смысловых оснований творчества звукорежиссёра: «музыкой можно назвать абсолютно все, немусики просто нет... Музыку сфер можно услышать и в шипении жарящейся яичницы»⁵. Таким образом, постижения художественного смысла звуковых образов, репрезентированных посредством ресурсов звукорежиссуры, рассматривается сегодня как погружение в ценностно-смысловые основания музыкального бытия.

Звукорежиссер в своей ежедневной творческой деятельности ставит своей целью расширение сферы тех смыслов, которые рождаются в процессе создания звукового образа, используя для этого весь арсенал художественных средств. Все выбранные им для этого ресурсы для воссоздания художественного образа вызывают у слушателя субъективные переживания, что и отличает звуковой образ от его суррогата в виде набора звуков.

Постижение смыслов музыкального бытия требует от исследователя точного определения данного понятия. В этой перспективе, исходя из выводов Ю.Н. Холопова: «понятие музыкального бытия вбирает все очерченные стороны, слои и аспекты искусства звука»⁶, что даёт основание говорить о максимально объёмном неоднородном пространстве. Таким образом, музыкальное

бытие формируется посредством наполненных художественным смыслом звуковых образов различной формы, включающих гармоничные звуки, шум и тишину, которые требуют своего постижения. Умелое чередование данных компонентов на этапе формирования аудиообраза субъективно отделяет в восприятии слушателя образы, имеющие и не имеющие художественную ценность, которые трактуются обывателями как «музыка» и «немусика». Именно в этом и состоит ценностная составляющая деятельности звукорежиссера.

Ю.Н. Холопов, опираясь на тезисы Ю.А. Урманцева, использует термин «постижение» применительно к музыкальному искусству, обосновывая свой выбор тем, что, данный вид творческой деятельности максимально интуитивен и иррационален. К. Леви-Стросс трактует эту иррациональность следующим образом: «мы не знаем всех ментальных условий музыкального творчества...какова разница между теми немногочисленными творцами, которые создают музыку, и бесчисленными получателями, которые не творят, находя, однако, в ней своё выражение...и если музыка – язык для создания сообщений, и если среди всех остальных языков только этот язык объединяет противоречивые свойства быть одновременно умпостижимым и непереводаемым, – то это само по себе превращает создателя музыки в существо, подобное богам, а самую музыку – в высшую тайну науки о человеке»⁷. Фиксируемая исследователями иррациональность требует иных подходов нежели инструменты рационального познания. В процессе обращения к экзистенциальному опыту личности, происходит постижение ценностно-смыслового содержания художественного образа. Сам феномен постижения «является неотъемлемой частью человеческого бытия, экзистенции, не поддающейся рефлексивному анализу»⁸. Этот тезис В.В. Знакова максимально объёмно показывает суть экзистенциально ориентированного метода. Ещё один аспект, связанный с иррациональностью процесса постижения, раскрывается посредством следующего утверждения: «такое понимание может быть достигнуто в результате серьезных творческих усилий, глубокой интуиции, озарения, божественного откровения. Для него недостаточно готовых знаний или чужих объяснений»⁹.

2 Сиднева Татьяна Борисовна Шум и музыка: логика взаимопревращений. С.3.

3 Лотман Ю.М. Структура художественного текста // Об искусстве. СПб., 1998. С. 84.

4 Сиднева Татьяна Борисовна Шум и музыка: логика взаимопревращений.

5 Сиднева Татьяна Борисовна Шум и музыка: логика взаимопревращений. С.3.

6 Холопов Ю.Н. О формах постижения музыкального бытия // Вопросы философии. - 1993. - №4. - С. 106-114. Холопов Ю.Н. «О формах постижения музыкального бытия», С.106.

7 Леви-Стросс 1972 — Леви-Стросс К. Из книги «Мифологические. I. Сырое и вареное» // Семиотика и искусствометрия / ред. Ю.М. Лотман, В.М. Петров. М.: Мир, 1972. С. 25–49. С. 31.

8 Три традиции психологических исследований — три типа понимания // Психологическая газета URL: <https://psy.su/feed/9884/> (дата обращения: 11.10.2024).

9 Апресян Ю.Д. и др. Новый объяснительный словарь синонимов русского языка. Первый выпуск / Под общим рук. Ю.Д. Апресяна. М.: Школа «Языки русской культуры», 1997. С. 259–260.

Всё вышеизложенное свидетельствует о том, что для погружения в смыслы музыкального творчества и их объёмной репрезентации необходим опыт постижения мира экзистенциального характера - «интуитивного чувствования человеком архитектоники своего внутреннего смыслового мира, переживаемого как истинно присутствующему ему»¹⁰. Это такой опыт постижения смыслового содержания, где рождается «знание, которое становится способом существования, это знание не того, что существует, а того, как существовать»¹¹.

Данный способ существования, как ценностно-смыслового постижения музыкального бытия, включает также и то, что каждый человек очерчивает понятием «музыкальное искусство» свой круг смыслов, который может кардинально не совпадать с точкой зрения других. Для кого-то особую ценность представляют произведения великих композиторов эпохи классицизма или романтизма, мелодизм и гармония, для кого-то – это творчество популярных композиторов, но каждый имеет полное право считать свои ценностно-смысловые приоритеты единственно верными. Подобные круги смыслов могут расходиться очень сильно, особенно если пытаться объединить в единую ценностно-смысловую систему различные времена, географические пространства и культуры.

При этом нужно исходить из того, что изначально различные виды искусства, в том числе музыкальное, носили синкретичный характер, и лишь существенно позже музыкальное искусство обрело независимость и самостоятельность. Но даже став самостоятельным видом искусства, музыка по-прежнему может носить прикладной характер в отдельных видах человеческой деятельности (к примеру, церковное пение).

Ещё одним важным аспектом постижения смысла звукорежиссерского искусства является рефлексия его ролевой функции в художественном творчестве. Ю.Н. Холопов, формулируя принципы осмысления музыкального бытия, вспоминает знаменитую триаду Б.В. Асафьева: «композитор – исполнитель – слушатель»¹². Однако, пытаясь продвинуться дальше, выдвигает тетрактиду «сочинение – исполнение – восприятие – постижение», отражающую сложность рождения и репрезентации художественного смысла сквозь призму восприятия нескольких участников данного процесса¹³. Исследователь считает, что все участники данного процесса отвечают за ценностно-смысловое содержание музыкального про-

изведения и результат его постижения на различных уровнях. Так, замысливший произведение автор отвечает за его идейное и ценностно-смысловое содержание, вписывая духовные смыслы собственного бытия в рамки музыкальной знаковой системы. По сути, он совершает акт творения - переход от небытия к бытию, используя все доступные инструменты для выражения экспрессии. Исполнитель постигает зашифрованные в нотном тексте смыслы, интерпретируя авторские идеи через призму своего опыта и воспроизводит их в реальном звучании инструмента или голоса. Слушатель является основным адресатом музыкального послания, постигающим посредством слухового восприятия содержание произведения и трактуящим его смысл, заложенный автором и переданный исполнителем, сообразно личному опыту и мировоззренческим установкам.

По мнению Ю.Н. Холопова четвертым участником процесса является музыковед, постигающий смысл музыки вплоть до конечных причин ее бытия. Однако, эта позиция не может исчерпывать все смыслы современного музыкального искусства, которое требует расширения исследовательского горизонта, максимально эффективно расширяемого посредством философской рефлексии. Сегодня, в век массовой культуры, четвертым участником процесса, отвечающим за творение и постижение музыкальных смыслов, закономерно становится **звукорежиссер**.

Не менее значимыми для постижения смысловой бездны звукорежиссерского искусства являются работы А.Ф. Лосева, который постулирует тезис о том, что музыка – это не просто колебание воздушных волн, а подлинный феномен: «смысл музыки, т.е. её подлинный явленный лик, её подлинный феномен, никогда и ни при каких обстоятельствах не может быть отличен признаками физическими, физиологическими или психологическими»¹⁴. Постигание музыки сложный системный процесс смыслового декодирования, невозможный без «воздействия гармонизированных воздушных волн на слух человека», но не ограничивающийся законами физики, физиологии и психологии. Возникающий в результате данного погружения в пространство музыкальной жизни эффект эмерджентности как нового качества сложной системы даёт возможность слушателю постичь саму суть музыкального произведения. В связи с этим акт музыкального творчества трактуется исключительно феноменологически, как «нечто цельное и простое... в то же время текучебесформенное [образующее собой]

10 Анцыферова Л.И. Гуманистически-экзистенциальный подход к мудрости: способы постижения истинного Я и призвания человека // Психол. журн. 2005. Т. 26. № 3. С. 5–14. С. 6.

11 Эпштейн М. От мудрости к философии — и обратно // М. Эпштейн. Знак пробела: О будущем гуманитарных наук. М: Новое литературное обозрение, 2004. С. 788–806. С. 797.

12 Холопов Ю.Н. О формах постижения музыкального бытия // Вопросы философии. - 1993. - №4. - С. 106-114. С.106.

13 Холопов Ю.Н. О формах постижения музыкального бытия // Вопросы философии. - 1993. - №4. - С. 106-114. С.108.

14 Музыка как предмет логики [Текст] / А.Ф. Лосев; [вступ. ст. К.В. Зенкина, с. 5-32]. - Москва: Академический проект, 2012. С. 202.

подвижное единство в слитости, текучую цельность во множестве»¹⁵. Ни один слушатель не сможет логически объяснить, по какой причине то или иное сочинение вызывает слезы, радость, эмоциональный подъем или другие сильные эмоции. Кроме того, великие музыкальные произведения преодолевают темпоральные характеристики бытия, образуя уникальный музыкально-обусловленный временной континуум. Отдельно взятые звуки, гармония, мелодия, ритм и др. еще не есть музыка, но в своем единстве ею являются. В современном искусстве появлению данного единства активно способствуют не только композитор и исполнитель, но и звукорежиссёр.

Рассуждая о смысловом содержании музыкального искусства, важно не забывать и о его программности, поскольку «Героическая» симфония Л. ван Бетховена порождает соответствующие чувства, а «Ромео на могиле Джульетты» С. Прокофьева - определенные эмоции. Данный феномен связан с тем, что музыка – искусство не просто образное, а символическое, скрывающее тайну, которая сокрыта в звуках.

Музыка связывает воедино время и пространство, образуя слитность и взаимопроникновение последовательностей и моментов, но при этом не существует в отдельном времени или в отдельном пространстве. Этот вид искусства во всей его полноте невозможно измерить или зафиксировать никакими измерительными приборами. Музыка – это живой неоднородный опыт, воспринимаемый как единое целое, он не может быть принудительно разделен на какие-либо составные части. Только слитное соединение в сознании и переработка всех последовательностей, из которых музыка состоит, позволяют говорить о качестве и смысловом значении ее восприятия. Вследствие этого музыка становится одним из самых адекватных выражений душевных переживаний автора, исполнителя, а также субъекта воспринимающего и субъекта постигающего. Не существует эталонного объективного восприятия какого-либо произведения, есть только субъективность переживаний ценностно-смыслового содержания.

Так же очевидна и темпоральность музыкального искусства, поскольку оно образует собой пространственно-временной ценностно-смысловой континуум, формирование которого сегодня немыслимо без звукорежиссёра.

Деятельность звукорежиссера, как субъекта постигающего, тесно связана с трактовкой смыслов и образов, заложенных в музыкальном произведении. Она нашла свое отражение не только в описании субъективных представлений о звуковой картине и слуховом впечатлении аудитории, но и в стандартизированных метри-

ках, что лишний раз подтверждает её ценность для современного общества. Наиболее важным и значимым для развития аудиосферы официальным документом, призванным привести к единому знаменателю объективные параметры звука для создания наиболее прозрачной и понятной для восприятия звуковой картины, стал оценочный протокол OIRT, который длительное время используется как стандартный инструмент оценки качества сигналов и звуковой фонограммы в целом. В его основе лежат те же самые математически осмысленные параметры, которые отвечают за семантическую составляющую звука. Этот тезис является особо значимым для понимания специфики звукорежиссерского искусства, поскольку к учету и анализу инструментов воплощения музыкального образа традиционно принимались такие основные понятия, как художественная форма, музыкальный баланс, тембр, восприятие пространства, прозрачность, помехи, что перекликается с тезисами, высказанными А.Ф. Лосевым в работе «Музыка как предмет логики», где отображены его семантические составляющие.

Однако, нельзя забывать о том, что восприятие субъективно. На этом утверждении зиждется весь базис такого исследовательского направления, как психоакустика. Поэтому звукорежиссеру как художнику, работающему с определенным инструментарием в процессе создания звукового образа, необходимо разделять и классифицировать определенные аудиохарактеристики, которые могут быть как объективными, так и личностными. К объективным характеристикам, которые нельзя трактовать субъективно, из всего вышеперечисленного относится только наличие помех (щелчков, шумов, иных призывков). Это чисто технический момент, который определяет качество процесса записи как акта фиксации звукового образа на физический или цифровой носитель, что, в свою очередь, может повлечь искаженное восприятие звукового образа, неточную передачу информации и другие негативные последствия.

Таким образом, становится очевидно, что режиссёрское звуковое искусство призвано отображать реальность посредством художественных образов, объёмно интерпретируя её смысловое содержание, в том числе с помощью технических средств.

Важнейшим ресурсом воплощения и постижения смысла музыкального произведения является художественная форма, которая включает в себя такие понятия как метр и ритм. Метрико-ритмические характеристики понимаются А.Ф. Лосевым как «акты смыслового ползания и их распределенность, их взаимная расположенность»¹⁶. Темп же подразумевает воплощенность чистого

15 Музыка как предмет логики [Текст] / А.Ф. Лосев; [вступ. ст. К.В. Зенкина, с. 5-32]. - Москва: Академический проект, 2012. С. 30.

16 Музыка как предмет логики [Текст] / А.Ф. Лосев; [вступ. ст. К.В. Зенкина, с. 5-32]. - Москва: Академический проект, 2012. С. 281

времени в физическом материале. Жизнь звукового образа определена метро-ритмом, именно эта характеристика наиболее полно отражает основной энергетический посыл звуковой картины, делает ее стремительной или созерцательной.

Звукорежиссер, работающий над созданием звукового образа, располагает элементы во времени и пространстве, как художник красками рисуя основные черты музыкальных инструментов, человеческих голосов, выстраивая музыкальный баланс, который учитывает интенсивность (динамические характеристики) и ритмическую организацию. Динамика движения объединяет все составляющие в единое целое, воспринимаемое слушателем, и превосходит переходы между различными музыкальными частями или конструкциями. Однако, смысловые категории музыки – это не только те, что определяют время и пространство. Тон, а также тембр, мелодия и гармония, представляющие собой движение совокупности тонов, которое структурируется целью, определяют смыслы, заложенные в образ и наполняющие организованную звуковую ткань.

Воплощение образа очень зависит от пространства, восприятие которого определяется объемностью звука и техническими аспектами, связанными с расположением источников в пространстве (так называемая «стереофоничность»). То, что объёма звук по-разному воспринимается многократно описано как физиками, так и психологами и музыковедами. Задача звукорежиссера при работе с такими понятиями – умело использовать все доступные ему средства для создания реалистичных звуковых образов, понятных зрителю, вызывающих эмоциональный отклик, способствующий глубокой рефлексии.

Ценностно-смысловые доминанты звукорежиссерского искусства, нашедшие свое отражение в том числе в технических документах, структурируют данную деятельность. Это демонстрирует принципиальную взаимосвязь и диалектическую взаимообусловленность технических и художественно-смысловых компонентов. Все вышеперечисленное позволяет трактовать творческий акт звукорежиссера как форму постижения смыслов музыкального бытия.

ЛИТЕРАТУРА

1. Яснев А.А. Музыкальный звук как феномен и композиторская практика XX в // Вестник ЛГУ им. А.С. Пушкина. 2011. №2. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/muzykalnyy-zvuk-kak-fenomen-i-kompozitorskaya-praktika-hh-v> (дата обращения: 10.12.2023).
2. Сиднева Татьяна Борисовна Шум и музыка: логика взаимопревращений // Известия РГПУ им. А. И. Герцена. 2012. №146. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/shum-i-muzyka-logika-vzaimoprevrascheniy> (дата обращения: 11.10.2024).
3. Лотман Ю.М. Структура художественного текста. СПб: Об искусстве, 1998. 704 с.
4. Холопов Ю.Н. О формах постижения музыкального бытия // Вопросы философии. 1993. №4. С. 106-114.
5. Леви-Стросс 1972 — Леви-Стросс К. Из книги «Мифологические. I. Сырое и вареное» // Семиотика и искусствометрия / ред. Ю.М. Лотман, В.М. Петров. М.: Мир, 1972. С. 25–49.
6. Три традиции психологических исследований — три типа понимания // Психологическая газета URL: <https://psy.su/feed/9884/> (дата обращения: 11.10.2024).
7. Апресян Ю.Д. и др. Новый объяснительный словарь синонимов русского языка. Первый выпуск / Под общим рук. Ю.Д. Апресяна. М.: Школа «Языки русской культуры», 1997. С. 259–260.
8. Анцыферова Л.И. Гуманистически-экзистенциальный подход к мудрости: способы постижения истинного Я и призвания человека // Психол. журн. 2005. Т. 26. № 3. С. 5–14.
9. Эпштейн М. От мудрости к философии — и обратно // М. Эпштейн. Знак пробела: О будущем гуманитарных наук. М: Новое литературное обозрение, 2004. С. 788–806.
10. Музыка как предмет логики [Текст] / А.Ф. Лосев; [вступ. ст. К. В. Зенкина, с. 5-32]. - Москва: Академический проект, 2012. 205 с.

© Ключкова Елена Юрьевна (elena_kluchkova@mail.ru).

Журнал «Современная наука: актуальные проблемы теории и практики»