

Вопрос 3. Звукорежиссура традиционная (классическая) и нетрадиционная (драматическая)

Задачи по созданию в звуковом образе идеальной акустики и передаче естественного пространственного расположения источника (источников) звука, стоящие перед звукорежиссером, опираются на систему критериев, которую можно выделить в отдельный тип – традиционная (классическая) звукорежиссура. Традиционная звукорежиссура – система критериев такого звукового образа, воспринимая который слушатель мог бы представить, что он находится в лучшем для прослушивания месте помещения (концертного зала, театра и так далее), акустика которого абсолютно соответствует произведению данного жанра. Главенствующим постулатом традиционной (классической) звукорежиссуры является естественность: допускается только то, что возможно в природе сейчас или станет таковым в дальнейшем. Чтобы более наглядно представить себе критерии традиционной (классической) звукорежиссуры, необходимо подробно рассмотреть, как эти критерии претворяются в пунктах стандартного оценочного протокола.

Пространственное впечатление оценивается как точность передачи акустики помещения (концертного зала или студии), где происходит запись. Акустика должна ощущаться естественной. Многопространственность не допускается, так как она физически невозможна в реальных условиях. Пространственное впечатление должно быть статично. Это означает, что его параметры не должны меняться на протяжении звучания всего произведения. Этому требованию есть разумное объяснение: в естественных условиях (в концертном зале) акустика помещения неизменна, и поэтому пространственное впечатление звукового образа, копирующее эту акустику, также должно быть неизменным.

Еще одно важнейшее условие – пространственное впечатление (то есть передача естественной акустики помещения, в котором производилась запись)

должно быть именно такого типа, который традиционно принят для исполняемого жанра. Вполне естественно, что каждому жанру необходима своя акустическая среда (в звуковом образе, соответственно, – пространственное впечатление), и, если мы «поместим» орган в акустику камерного театра, а баритон Фигаро из оперы Дж. Россини «Севильский цирюльник» – в кафедральный собор, то с точки зрения традиционной (классической) звукорежиссуры это будет грубейшая и недопустимая ошибка.

Аналогично существенны ограничения и по спектральной окраске реверберации: ее можно немного улучшить с целью корректировки недостатков. Если же в результате частотной коррекции эксперты могут сделать заключение, что тембр реверберации нереален, то такая коррекция не допускается.

В отношении акустического баланса существует четкое правило: слушатель должен ощущать такое расположение источников звука по глубине, каким оно существует в реальности. Иными словами, он должен в ходе прослушивания ясно представлять себе звуковые планы ансамбля, например, симфонического оркестра.

Так как основа традиционной (классической) звукорежиссуры – достижение максимально возможной для данного уровня техники достоверности звукопередачи, то вполне логично, что здесь задача, стоящая перед звукорежиссером, – как можно более точно передать тембр записываемых инструментов и голосов.

В звуковом образе звукорежиссер должен также скопировать то соотношение громкостей инструментов или ансамблевых групп, которое существует в реальности. Только в качестве исключения возможна небольшая коррекция баланса по просьбе музыкантов или дирижера. Это еще раз подчеркивает опору традиционной (классической) звукорежиссуры на естественность.

В вопросе прозрачности в традиционной (классической) звукорежиссуре всегда существует некоторый дуализм: с одной стороны, идеальным считается такой звуковой

образ, когда все партии в многоголосной партитуре могут быть распознаны. С другой, если мы даже и добьемся этого (так как абсолютная прозрачность записи – крайне сложная задача для звукорежиссера), то можем потерять слитность звучания, например, того же симфонического оркестра.

Стереофоническое впечатление также опирается на естественность: необходимо создать в стереофоническом звуковом образе такую ширину стереобазы, которая полностью соответствует реальному восприятию расположения источников звука по горизонтали. Здесь немаловажен следующий факт – ширина кажущегося источника звука должна быть обратно пропорциональна удалению этого источника по глубине.

Поскольку, как уже было указано выше, в традиционной (классической) звукорежиссуре существует примат естественности, то в соответствии с ним допускаются некоторые виды помех, которые существуют в реальности и представляют собой неотъемлемое свойство исполнительского процесса. Наиболее характерный представитель этой группы – исполнительский шум (play noise). Но, поскольку он естественен, то с ним, фактически, никто и не борется: он допускается, так как в силу своего естественного происхождения не противоречит критериям традиционной (классической) звукорежиссуры.

Однако в целом, слепо следуя курсом на максимально возможное приближение звукового образа к естественному звучанию, звукорежиссер- традиционалист становится заложником качества естественного звучания: если оно превосходное, то и звуковой образ получается хорошего качества, если оно по тем или иным причинам плохое – плох и звуковой образ, скопированный с плохого звучания.

Вторым недостатком традиционной (классической) звукорежиссуры является тот факт, что эта система критериев звукового образа не развивается – она существует в неизменном виде почти с самого рождения звукозаписи, а это, с точки зрения диалектики, говорит о несовершенстве, так как для того, чтобы сохранить жизнеспособность, любое явление должно непрерывно развиваться.

Третьим недостатком является ограниченность применения. С развитием техники и, прежде всего, внедрением электроакустического тракта, многие

явления человеческой культуры, так или иначе связанные со звуком (например, эстрадное музицирование), уже не могут довольствоваться только традиционным естественным акустическим звучанием и начинают внедрять новые электронные устройства усиления и обработки звука, которые, в свою очередь, вносят новое звучание, коренным образом отличающееся от ранее существующего. Поэтому традиционная (классическая) звукорежиссура, опирающаяся на естественность, применима лишь к тем видам звуковой культуры, которые могут, во-первых, существовать только в естественной акустической среде, и, во-вторых, сохранять неизменность во времени. Этим требованиям отвечают устоявшиеся и оттого называемые классическими виды искусств: классическая музыка и классический театр.

Технический прогресс, произошедший в XX веке в средствах звукозаписи и обработки звука, поставил перед звукорежиссерами следующий вопрос: если можно создать звучание, не существующее в природе, но которое в чем-то превосходит естественное или просто интереснее его, то почему должно ограничиваться догмами традиционной (классической) звукорежиссуры, запрещающими создавать такое звучание?

Практическая выгода всегда преобладает над теоретическими запретами, а жесткая конкуренция является мощнейшим стимулом к внедрению, как технических новинок, так и новых методов работы со звуком, поэтому эта новая доктрина звукового мышления, основанная на широком использовании приборов звукообработки, быстро получила признание и распространение.

В ее основе лежат следующие положения:

Идеальное естественное звучание, пусть даже гипотетическое, не является незыблемым эталоном.

Любое звучание, даже не существующее в природе и получаемое искусственным путем посредством приборов звукообработки, имеет право на существование, но только в том случае, если оно приемлемо для среднестатистического слушателя.

Все параметры звукового образа (пространственное впечатление, акустический и музыкальный балансы, тембро-частотная характеристика и размещение кажущихся источников звука по панораме в системах объемной звукопередачи) определяются не сравнением с естественным первоисточником, а логикой мышления и действиями звукорежиссера.

Дальнейшее развитие этих положений привело к созданию новой системы критериев звукового образа – нетрадиционной (драматургической) звукорежиссуры, в корне отличающейся от традиционной (классической).

В основе нетрадиционной (драматургической) звукорежиссуры лежит обратный принцип: не достижение максимального сходства звукового образа с естественным первоисточником, а создание такого звукового образа, который в максимальной степени помогал бы раскрывать одну из составляющих содержания – драматургию произведения, то есть авторский (композиторский) замысел.

Главным постулатом, стержнем этой системы является логика. Только она определяет, какие средства выразительности может применить звукорежиссер для раскрытия драматургии произведения (композиторского замысла). Если сформулировать этот тезис иначе, то получается следующее: нет ничего запрещенного; можно все, но только если оно логически оправдано с точки зрения драматургии.

Таким образом, основываясь на этих положениях о создании звукового образа, помогающего раскрывать композиторский замысел, можно определить новую систему критериев, существующую как отдельный тип.

Нетрадиционная (драматургическая) звукорежиссура – система критериев такого звукового образа, все (или некоторые) параметры которого служат раскрытию драматургии произведения (авторского замысла) и подчиняются только драматургической логике этого произведения.

Звукорежиссер может делать любые параметры звукового образа такими, какими он считает нужным, но только если они оправданы логикой и способствуют раскрытию композиторского замысла. В отличие от своих

коллег, работающих в стиле традиционной (классической) звукорежиссуры, он, с одной стороны, не ограничен догмами и получает широчайший простор для творчества, но, с другой – на него теперь ложится и вся ответственность за решение звукового образа. Если он придумает интересное звучание, полностью оправданное с точки зрения драматургии, это станет его успехом и, наоборот, если решение окажется непродуманным и нелогичным, то это будет его провал. Чтобы более наглядно представить себе критерии нетрадиционной (драматургической) звукорежиссуры, рассмотрим, как эти критерии

претворяются в пунктах стандартного оценочного протокола.

Пространственное впечатление. Соответствие пространственного впечатления драматургии произведения оценивается следующим образом – оно может быть любым, но только логически оправданным с точки зрения драматургии. Многопространственность, если она логически оправдана, является одним из главнейших средств выразительности. В отличие от традиционной (классической) звукорежиссуры, где пространственное впечатление статично и не может изменяться по ходу звучания произведения, здесь оно динамично и может варьировать свои параметры, следуя драматургии, и тем самым ее

усиливая. Акустический баланс подчиняется тем же правилам: можно делать все, но это должно быть оправдано.

Так как основной целью нетрадиционной (драматургической) звукорежиссуры является теперь уже не максимально возможная точность передачи тембра естественного первоисточника, а раскрытие (тоже максимально возможное) авторского замысла посредством темброво- спектральной составляющей звука, то этот пункт оценочного протокола следует назвать иначе – не тембропередача (т.к. само это слово уже подразумевает точность процесса), а тембральность. Этим мы снимаем все ограничения в области трактовки звукорежиссером темброво-спектральной составляющей звука кроме логичности (основополагающего принципа нетрадиционной звукорежиссуры) и открываем простор для его фантазии. Соответственно, и при слуховом анализе фонограммы, созданной с учетом критериев нетрадиционной (драматургической) звукорежиссуры, будет рассматриваться уже не точность передачи в звуковом образе тембра первоисточника, а степень творческой изобретательности звукорежиссера – насколько он креативен, может придумать какую-то особенность звучания, и как и в какой мере эта особенность помогает раскрыть драматургию произведения.

Критерии музыкального баланса в нетрадиционной звукорежиссуре практически те же, что и в традиционной: законы инструментовки (как вокальной, так и инструментальной) логичны от начала до конца, а логичность

– основа этой звукорежиссуры. Вопрос прозрачности в этой системе критериев звукового образа не так актуален, как в традиционной. Если там достижение идеальной прозрачности больших коллективов ввиду однопространственного ограничения – весьма трудная задача, являющаяся по праву предметом профессиональной гордости высококлассных звуковых дел мастеров, то здесь, при допустимости многопространственности, создаваемой при помощи приборов временной обработки звукового сигнала, это уже не так актуально.

Еще одним парадоксальным свойством критериев прозрачности нетрадиционной (драматургической) звукорежиссуры является использование «каши» (крайне плохой прозрачности) как средства выразительности. Если в традиционной (классической) работе со звуком «каша» – фатальная, непростительная для звукорежиссера ошибка, сигнализирующая о его низком профессионализме, то здесь, если это требует композиторский замысел, он может специально сделать в звуковом образе фрагмент с полной непрозрачностью, и это не будет считаться ошибкой, если она логически оправдана.

В отсутствии ограничений, выражающихся в постоянном сравнении панорамного расположения кажущихся источников звука с естественным оригиналом, для звукорежиссера открывается широчайший простор для творческого поиска, но все его находки должны быть оправданы логически. Следовательно, движение источника звука по панораме, в традиционной (классической) звукорежиссуре допустимое только в оперных записях (поскольку

опера – музыкально-драматический жанр, производный от драматического театра, а там передвижение персонажей естественно), здесь становится одним из равноправных средств выразительности звукорежиссера в создании высокохудожественного звукового образа наряду с пространственным впечатлением и тембральностью.

В нетрадиционной (драматургической) звукорежиссуре, хотя она в подавляющем большинстве и берет в качестве источника звука человеческий голос и естественные инструменты, помехи крайне нежелательны, так как они «напоминают» слушателю о своей естественной сущности. Даже если звукорежиссер своим талантом, опытом и мастерством добивается того, что звучание, формируемое громкоговорителями (звуковой образ фонограммы), максимально приближено к звучанию в том помещении (студии или

концертном зале), где происходила запись, то все равно в его работе, несмотря на высочайшую квалификацию, нет признаков художественного творчества. Он всего лишь мастер по улучшению звукового образа, что позволяет сравнить его с уличным художником-портретистом, переносящим на бумагу индивидуальные черты лица своего клиента с фотографической точностью.

Звукорежиссер, считает Э. Денисов, занимается, по сути, не чем иным, как воспроизведением (а, по сути, – копированием) тех устоявшихся стандартов хорошего звучания, которые были найдены задолго до него. И как бы ни превозносились заслуги того или иного мэтра-традиционалиста, любой из них, к сожалению, может быть назван только умельцем, но никак не художником. Если же мы имеем дело с драматургической звукорежиссурой, где в основу ставится не максимальное приближение искусственного звучания к естественному, а максимальное раскрытие через звуковой образ логики произведения и композиторского замысла, то здесь необходимо, прежде всего, понять, для чего звукорежиссер, например, придал звучанию того или иного инструмента неестественную, необычную окраску, что он хотел этим подчеркнуть в драматургии произведения. Наглядным примером такого подхода является фонограмма сюиты Г.В. Свиридова «Время, вперед!» в исполнении Симфонического оркестра Гостелерадио СССР под управлением В.И. Федосеева (MEL CD 10 00647), сделанная Северином Васильевичем Пазухиным, звукорежиссером, впервые систематически применившим принципы нетрадиционной (драматургической) звукорежиссуры при записи произведений классического репертуара: в номере «Время, вперед!» звучание труб намеренно искажено для того, чтобы подчеркнуть атмосферу того времени, времени индустриализации, отмечает Эдисон Денисов¹.

Именно только в таком случае, когда звуковой образ углубляет и дополняет содержание, помогая более полно раскрыть замысел композитора, можно говорить о звукорежиссере как о художнике, переосмысляющем содержание записываемого произведения.²

¹ Денисов Э. Современная музыка и проблемы эволюции композиторской техники. М.: Советский композитор, 1986. 208 с.

² Бунькова А.Д., Мещеряков С.Н. Студийная звукозапись и основы звукорежиссуры: монография / А.Д. Бунькова, С.Н. Мещеряков; ФГБОУ ВПО «Уральский государственный педагогический университет». – Екатеринбург, 2014. 174 с.