

4. Грамотный дизайн [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.lavel-ufa.ru>.

5. Графический дизайн в России: основные этапы [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.referatbank.ru/referat/preview/7884/referat-graficheskiy-dizayn-rossii-osnovnye-etapy-razvitiya.html>.

6. Дизайн в России меньше, чем дизайн [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.britishdesign.ru/portfolio/designsmaller>.

7. Дизайн. История русского дизайна [Электронный ресурс]: справочник-словарь по изобразительному искусству, графике, керамике, декоративно-прикладному искусству. Режим доступа: http://www.artap.ru/slovar_dizain.htm.

УДК 78.03«19»

А. О. Бельтюков

A. O. Beltiukov

Звуковой дизайн как атрибут массовой музыкальной культуры XX века

Sound design as an attribute of mass musical culture of the XX century

***Аннотация.** Исследуется феномен звукового дизайна как определяющее явление в массовой музыкальной культуре XX столетия. Анализируется содержание понятия «звуковой дизайн» применительно к музыкальному искусству в целом, рассматривается значение данного явления в формировании специфики массовой музыки XX в.*

***Abstract.** This article is devoted to the phenomenon of sound design as the defining phenomenon in mass musical culture of the XX century. This article analyzes the concept of «sound design» in relation to the art of music in general, discusses the importance of this phenomenon in the formation of the specificity of mass music of the twentieth century.*

***Ключевые слова:** звуковой дизайн (саунд-дизайн), тембр, аранжировка, синтезатор.*

***Keywords:** sound design, timbre, arrangement, synthesizer.*

Понятие «звуковой дизайн» (или «саунд-дизайн») имеет достаточно широкий спектр значений. Оно связывается с такими различными видами

музыкальной деятельности, как аранжировка, звукорежиссура и сведение музыки, звуковое оформление видеопродукции, мультимедийных продуктов, электронное синтезирование звуков и шумов, создание продакшн-библиотек для радио и телевидения [3]. Часто под звуковым дизайном понимают только создание звукового ряда к разнообразным продуктам экранных искусств: кинофильмам, мультипликационным фильмам, телепередачам, видеоиграм. Так, А. А. Деникин указывает, что звуковой дизайн – это сфера творческой профессиональной деятельности, «...связанная с работой со звуком к экранным произведениям, со звукошумовыми экспериментами в электронной музыке». Он выделяет следующие составляющие звукового дизайна: шумовое оформление, создание синтетических звуков, моделирование акустических сред. Также автор отмечает, что «профессия “звуковой дизайн” исторически появляется в период обновления эстетики голливудского и европейского кино» [2].

Однако звуковой дизайн сегодня является важным атрибутом не только экранных искусств, но и музыки в чистом виде, без примеси визуальной информации. Разве можно отказать в оригинальности звукового оформления электронной музыке Клауса Шульце и Жана Мишеля Жарра? Можно ли утверждать, что неповторимое звучание такого рок-коллектива, как «Queen», таких исполнителей, как Мадонна и Майкл Джексон, не обусловлено в том числе ювелирной проработкой именно акустической среды и тембровой палитры музыки?

Как известно, тембр – это окраска звука, его неповторимый оттенок, а также его объем и форма. В акустике, психоакустике и музыкознании существует устойчивая традиция описания тембра материальными, вещественными, визуализированными определениями (темный, светлый, яркий, тусклый, матовый, серебристый, блестящий, острый, округлый, тупой, плоский, объемный, мягкий, твердый и т. п.) [1, с. 182–184, 493]. И если для промышленного дизайна цвет и форма являются основными атрибутами, то вполне закономерно, что и для звукового дизайна тембр как аналог цвета и формы в музыке – ключевая характеристика и главный инструмент.

Можно возразить, что формирование тембрового облика музыки – задача композитора, аранжировщика и звукорежиссера, а не саунд-дизайнера. Но сегодня и композитор, и звукорежиссер, и аранжировщик являются одновременно и саунд-дизайнерами. В этом ракурсе выделение саунд-дизайна в отдельную сферу профессиональной деятельности представляет-

ся спорным. Говорить о саунд-дизайне как об особой творческой деятельности стало сегодня возможным потому, что удельный вес тембрового качества в общей системе выразительных средств музыки многократно возрос. В прошлые столетия тембр не воспринимался как нечто абсолютно самоценное, он служил лишь носителем интонации. Для композиторов прошлого аранжировка (или оркестровка) являлась только средством донесения до слушателя мелодико-гармонического материала. Главными достоинствами оркестровой партитуры были ясность, сбалансированность звучания, но не красочность тембрового решения. Ситуация стала меняться в конце XIX в., когда поздний романтизм и импрессионизм привнесли в музыку образность, программность, наглядность и, как следствие, красочность, повышенное внимание к тембровой палитре. Эта тенденция в разной степени нашла продолжение в различных направлениях академической музыки XX в., более всего в музыке авангарда, и воплотилась в техниках сонористики, конкретной и электронной музыки. Здесь тембр уже перестал зависеть от интонации, мог существовать вне ее как полностью автономное средство музыкальной выразительности.

Еще более значимую роль тембровое качество приобрело в массовой музыкальной культуре XX столетия. В первой половине века тембровое своеобразие массовой музыки было достижением исключительно аранжировщиков и проявилось в первую очередь в джазовом свинге. Именно в свинге впервые было осознано значение неповторимости, оригинальности звукового дизайна (или, как тогда говорили, «саунда»). Свой неповторимый «саунд» имел каждый знаменитый джазовый биг-бэнд [4, с. 295]. «Саунд» определялся аранжировкой: плотностью фактуры, способом соединения инструментов в группы, специальными эффектами, такими как сурдины, вибрато, граул и др. В качестве примеров авторского «саунда» эпохи свинга можно назвать экросс сэкснс и джангл-стиль Д. Эллингтона, кристалл-хорус Г. Миллера, кул-саунд Л. Янга [4, с. 243, 295, 343]. В дальнейшем эксперименты в области тембра, основанные на технике аранжировки, были продолжены музыкантами стилей кул и прогрессив-джаз.

Но со второй половины столетия все большую роль в создании неповторимого звукового оформления начинают играть средства звукозаписи, а в дальнейшем и синтеза звука [5]. Эта тенденция проявилась в первую очередь в рок-музыке, в музыке диско, новой волны, в рэпе, а также в клубных танцевальных стилях. И здесь главным звуковым дизайнером становит-

ся уже не аранжировщик в его традиционном значении, а звукорежиссер и специалист в области синтеза звука. В этот же период появляется термин «студийная группа», применяющийся по отношению к тем коллективам, которые уделяют большую часть или все время работе в звукозаписывающей студии, скрупулезно работая над звуковым образом, как, например, «The Beatles» после 1966 г. Но даже в творчестве исполнителей и коллективов, активно ведущих концертную деятельность, отдающих предпочтение «живому» звучанию без использования синтезаторов и сложного студийного монтажа, внимание к оригинальности звукового оформления остается огромным. В первую очередь это касалось оформления гитарного звука, которое завесело от эстетической ориентации рок-коллектива и личных пристрастий солиста-виртуоза. Так, гитара Брайана Мэя имела очень острый и в то же время воздушный тембр, близкий скрипке или альту, что соответствовало утонченной, изысканной музыке «Queen». Напротив, гитарный саунд Джимми Пейджа (из «Led Zeppelin») имел более округлый, сочный и сумрачный тембр, напоминающий скорее человеческий голос или звуки виолончели, что также соотносилось с общей музыкальной эстетикой ансамбля. Эти тембральные отличия достигались специальной обработкой, конструктивными изменениями звукового тракта электрогитары, оригинальными приемами исполнения (к примеру, Брайан Мэй вместо медиатора использовал монету, а Джимми Пейдж иногда пользовался смычком).

Дальнейшее развитие звукового дизайна обусловило массовое внедрение синтезаторов. Их огромные возможности по созданию новых, ранее не существовавших тембров в еще большей степени направили развитие массовой музыки к определению звукового дизайна как главного выразительного средства. В современных исключительно электронных музыкальных стилях (хаус, джангл, драм-энд-бэйс, техно, транс) интонация и гармония имеют скорее вспомогательное, второстепенное значение, тогда как главными компонентами являются тембр и ритм, обыгрываемые фактурно.

В качестве подтверждения актуальности звукового дизайна для современной индустрии звукозаписи можно привести информацию с сайта крупнейшей московской звукозаписывающей студии «Synth Music». В перечне направлений деятельности студии имеется пункт «саунд-дизайн» со следующим пояснением: «Каждый синтезатор – отдельная легенда, история, жизнь, собственный характер и уникальное звучание, полученное сочетанием специфической архитектуры, элементов, а также идей конкрет-

ных инженеров, вкладывавших в свои творения душу и волю. Каждый инструмент отражает настроения эпохи, дарит неповторимые краски и средства выразительности увлеченному пользователю... Каждое музыкальное произведение – самостоятельное повествование, изложить и подчеркнуть идеи которого звуковыми средствами – основная задача аранжировщика. Аранжировка невозможна в отрыве от саунд-дизайна, точно так же, как музыка невозможна в отрыве от звука» [6].

Таким образом, понятие звукового дизайна оказывается ключевым для массовой музыкальной культуры XX в. К сожалению, этот факт осознается сегодня далеко не всеми профессиональными музыкантами, особенно работающими в рамках академической традиции. В связи с этим происходит непонимание тех достоинств лучших образцов массовой музыки, которые лежат как раз в области тембрового своеобразия. Массовую музыку упрекают в примитивности, банальности, основываясь только на особенностях гармонии и мелодии, не рассматривая ее неповторимые, художественно осмысленные (что характерно для ее лучших образцов) тембральные качества.

Сегодня следует уделять больше внимания явлению звукового дизайна в рамках музыкальной науки и музыкального образования. Понятие «звуковой дизайн» необходимо вводить в научный обиход отечественного музыкознания – посвящать данному феномену научные исследования, проводить соответствующие конференции. Звуковому дизайну следует обучать в рамках специальностей «Композиция», «Музыковедение», «Музыкальная звукорежиссура» в консерваториях, а также в других музыкальных вузах. Для этого, в свою очередь, потребуются введение специальных дисциплин, изучающих современные технологии звукового дизайна, таких, например, как «История и теория синтеза звука», «Технологии звукового программирования» и т. п.

Список литературы

1. *Алдошина И. А.* Музыкальная акустика: учебник для вузов / И. А. Алдошина, Р. Приттс. Санкт-Петербург: Композитор, 2006. 720 с.
2. *Деникин А. А.* К вопросу о специфике звукового дизайна кино [Электронный ресурс] / А. А. Деникин. Режим доступа: <http://blog.mediamusic-journal.com/?p=99>.

3. *Звуковой дизайн* [Электронный ресурс] // Википедия: свободная энциклопедия. Режим доступа: <http://ru.wikipedia.org/wiki>.

4. *Кинус Ю. Г.* Джаз. Истоки и развитие / Ю. Г. Кинус. Ростов-на-Дону: Феникс, 2011. 491 с.

5. *Козлов А.* Рок: истоки и развитие / А. Козлов. Москва: Мега Сервис, 1997. 110 с.

6. *Synth Music* – студия звукозаписи [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://synthmusic.ru>.

УДК [728.03:721.058.2]:39(470.5)

А. А. Бобрихин

A. A. Bobrikhin

Обрядовое моделирование жилого пространства в культуре русских крестьян Урала

Ritual designing of housing space in the culture of Russian peasants of the Urals

***Аннотация.** Изложена антропологическая точка зрения на пространство традиционного русского жилища. Показано, как обрядово-ритуальные практики формируют структуру жилища и ментальную карту пространства.*

***Abstract.** The article offers an anthropological perspective on the space of the traditional Russian homes. It shows how the ceremonial and ritual practices form the structure of the house and the mental map of space.*

***Ключевые слова:** жилище, крестьянский дом, локусы пространства, обряды, ритуалы, фольклор.*

***Keywords:** dwelling, country house, space loci, rites, rituals, folklore.*

Жилой дом в архаичных обществах и культурах является моделью мира [4, с. 40], а вернее, материальным макетом ментальной модели мира. «Жилище есть специфически человеческий топос, микрокосм, структура которого изоморфна структуре космоса, т. е. разумной, логичной, сущной ипостаси реальности» [3, с. 357]. Пространственные разновидности жилища так же разнообразны, как разнообразны «национальные космосы» (Г. Д. Гачев) и этнические модели пространства. Планировочный тип жи-