

**Шак Фёдор Михайлович,**  
доктор искусствоведения,  
заведующий кафедрой звукорежиссуры,  
доцент Краснодарского государственного института культуры  
**Волченко Владимир Васильевич,**  
аспирант, доцент кафедры звукорежиссуры  
Краснодарский государственный институт культуры

**Shak Fedor Mikhailovich,**  
Candidate of Art History,  
associate professor of sound direction department,  
The Krasnodar State Institute of Culture  
**Volchenko Vladimir Vasilievich,**  
Postgraduate Student, Senior Lecturer, Sound direction department  
of the Krasnodar State Institute of Culture

## **СОЦИОКУЛЬТУРНЫЕ ФУНКЦИИ ЗВУКОЗАПИСЫВАЮЩЕЙ ИНДУСТРИИ В ПРИЗМЕ ИДЕЙ Т. АДОРНО И Ж. АТТАЛИ**

### **SOCIAL AND CULTURAL FUNCTION OF THE RECORDING INDUSTRY IN THE CONTEXT OF IDEAS OF T. ADORNO AND J. ATTALI**

**Аннотация:** В статье рассматривается широкий диапазон исследовательских вопросов, связанных с ролью и значением звукорежиссуры, звукового носителя и звукозаписывающей индустрии в сфере современной музыки. Авторы делают акцент на уточнении ряда социокультурных признаков звуковых практик.

**Ключевые слова:** звукозаписывающая индустрия, звукозапись, история звукозаписи, звукорежиссуры, звуковой носитель, социокультурная критика, критика музыкальной индустрии, неомарксизм, культурмарксизм, музыкальная критика, франкфуртская школа, Т.В. Адорно, Ж. Аттали.

**Abstract:** the article examines a wide range of humanitarian issues related to the role and importance of sound engineering, sound media and the recording industry in the field of contemporary music. The authors insist on the importance of sociocultural methods in the study of sound, sound engineering and the consumption of sound carriers.

**Keywords:** recording industry, sound recording, history of sound recording, sound engineering, sociocultural criticism, criticism of the music industry, neo-marxism, cultural Marxism, music criticism, Frankfurt school, T.V. Adorno, J. Attali.

Вопросы социокультурных взаимодействий звукорежиссуры, ценностных и эстетических приоритетов звукозаписи и постстудийной судьбы звуковых носителей довольно редко попадают в поле зрения искусствоведов. Между тем специфические основы данных явлений способны дополнить музыковедческий анализ путем более полной обрисовки социокультурных признаков. В западных научных школах сущностные алгоритмы этих требующих междисциплинарного вмешательства вопросов к настоящему

времени получили разностороннее рассмотрение, в то время как в отечественной исследовательской среде проблемы подобного рода, как правило, остаются без внимания.

Одним из основных звеньев в социокультурном подходе к означенной сфере выступает критика технологий звукозаписи и общей инфраструктуры, связанного с выпуском и администрированием музыкальных записей бизнеса. В первую очередь надо обосновать строго необходимое здесь применение междисциплинарности в методологиях и терминологическом аппарате, поскольку рассматриваемая сфера коммуницирует не только с искусствоведением, но и другими – культурологическими и социологическими методами. В анализе деятельности музыкантов, композиторов и продюсеров, работающих над художественным производением, целесообразно выделять два основных этапа, к каждому из которых впоследствии допустимо подключение сложных оценочных и аналитических концепций. Первый этап охватывает период работы над производением, происходящий в студии. К нему применимы оценочные критерии, связанные с анализом художественных особенностей звукозаписи, техники панорамирования и стилевых основ мышления звукорежиссера. Гораздо большей емкостью наполнен второй этап, который мы предлагаем обозначать в качестве постстудийного жизненного периода записи. Именно в нём происходит включение многообразных социокультурных значений.

В работах классика музыкальной социологии Т. Адорно неоднократно постулировались комплексы критики, адресованные процессу технической фиксации музыки и ее последующего воспроизведения/потребления аудиторией. Будучи представителем влиятельной франкфуртской школы философии, Адорно сформулировал ряд важных критических наблюдений. Как явление, сформировавшееся в первой половине XX века, франкфуртская школа убедительным образом подвергла аналитическому препарированию многие из достижений западной цивилизации, связанные с только начавшей зарождаться областью электронных медиа. Имевший спорадические

интеллектуальные связи с представителями школы Б. Брехт создал серию кратких эссе «Radiotheorie 1927–1932», где представил размышления о социокультурном потенциале радио<sup>1</sup>. Особой значимостью оказалось наделено эссе одного из наиболее трагических персонажей франкфуртского интеллектуального движения Вальтера Беньямина «*Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости*», с момента выхода в 1936 г. породившее волну дискуссий<sup>2</sup>. Несмотря на характерную для того времени относительно слабую развитость индустриальных звеньев звукозаписывающей промышленности, Беньямин предвосхитил ряд пессимистических тенденций, касавшихся размывания художественного статуса произведений искусства и усиления приоритетности массовой культуры, каковой уготована участь применения в том числе и в пропагандистских целях.

В целом франкфуртская школа, чьи неомарксистские построения исторически восходят к периоду, предшествовавшему Второй мировой войне, создала набор интеллектуальных инструментов, подходящих для критического осмысления проблем, связанных с развитием современного общества и индустриализации. Некоторые из современных западных исследований интересующих нас вопросов коммуницируют, пусть и непрямым образом, с их наследием. Следует предположить, что Беньямин, проживи он дольше, мог раскрыться в качестве утонченного критика процессов тиражирования искусства, в том числе с помощью усилившихся после Второй мировой индустриальных методов. Вместо этого он проявил утончённую декадентскую позицию, добровольно расставшись с жизнью в период Второй мировой войны. Многие из сформулированных им в эссе 1936 года наблюдений продолжил развивать его коллега Теодор Адорно.

Первое историческое обращение Адорно к технологическим особенностям звуковоспроизведения во временном плане произошло раньше

---

<sup>1</sup> Брехт Б. Теория Радио: 1927 – 1932. М.: Ад Маргинем Пресс. 2014. – 64 с.

<sup>2</sup> Benjamin W. Das Kunstwerk im Zeitalter Seiner Rechnerischen Reproduzierbarkeit: Drei Studien zur Kunstsoziologie, Suhrkamp Verlag, 1996. 107 s.

появления эссе Бенямина. В 1928 г. он опубликовал краткую и снабженную иллюстративным материалом статью, получившую название «Nadelkurven» (букв. «Кривые иглы»)<sup>3</sup>. Она была выпущена уникальным австрийским полемическим журналом «Musikblätter des Anbruch», выходившим с 1919 по 1937 г.<sup>4</sup> В «Кривых иглах» мы видим пусть и молодого, но уже достаточно сформировавшегося в плане стиля и мышления Адорно. Он крайне радикален и практически не готов вести речь о хоть каких-то минимальных положительных коннотациях механического воспроизведения записей. Следуя своему, что называется, фирменному философскому стилю, сущностные характеристики которого достаточно сложно объяснить функциональным и описательным языком, автор среди прочего указывает на фортепиано, которое в XIX столетии превратилось в буржуазной семье в непреложный мебельный атрибут. На классовом уровне этот атрибут дает возможность показать пришедшим нечто большее, чем прочая мебель – причастность к определенной модели культурного потребления. Соответственно, граммофон, вытеснивший в первые два десятилетия из жилищ все той же буржуазии ставшее теперь ненужным фортепиано, вновь превращается мебель, в элемент обязательного буржуазного декора.

Можно сказать, что Адорно до определенной степени *не исправим* в своей критике, скепсисе и неприятии технологии, которая, конечно, несёт в себе много более глубокие, нежели обычный консерватизм, философские слои мысли. Многие из наблюдений, касающихся работы звуковоспроизводящих домашних систем, содержащиеся в «Nadelkurven», к настоящему времени устарели, что не отменяет остроты и особой глубины критических наблюдений, сделанных их автором.

---

<sup>3</sup> Adorno T. W. The Curves of the Needle // October, Vol. 55 (Winter 1990). The MIT Press, pp. 48 – 55.

<sup>4</sup> Адорно был одним из наиболее пассионарно проявивших себя авторов этого журнала. В общей сложности он написал для него 37 критических статей. «Musikblätter des Anbruch» пропагандировал новую музыку, идеи современной эстетики, музыкальной педагогики и исполнительской реформы. Авторская палитра задействованных в формировании материалов издания критиков и композиторов не могла не впечатлять: Б. Барток, А. Шенберг, Э. Кренек и др.

В дальнейшем, уже после публикации «Nadelkurven», Адорно вновь размышляет о вызовах, порожденных резким увеличением роли технологии в жизни искусства<sup>5</sup>. Вся эта критика на обобщённом уровне спорадически появлялась в эссе и более крупных работах, написанных в отрезке между 1940–1967 гг., но так и не получила подробного раскрытия. Подробное рассмотрение и творческое интерпретирование адорнианских построений представлено в нашей работе, где все перечисленные компоненты анализируются самым подробным образом<sup>6</sup>.

В связи со вышесказанным далеко неслучайной следует назвать ту стабильность, с которой к Адорно (*не важно, в негативном или позитивном уровне*) обращаются авторы исследований, связанных с обсуждением социальных градаций звука, анализируемых в философском и социологическом измерениях. Например, в утонченной монографии Саломе Фёгелина, представляющей собой набор эссе, посвященных сложным темам философского анализа слухового восприятия и междисциплинарным критериям звучности, автор систематически лавирует между столь же хрупкими, как и у него самого, спекулятивными построениями Адорно<sup>7</sup>.

Важным социокультурным достижением необходимо назвать книгу видного политического мыслителя Франции Жака Аттали «Noise: The Political Economy of Music»<sup>8</sup>. Сам Аттали известен в первую очередь как социальный теоретик и политический философ, уверенно ставший частью французских интеллектуальных и правящих элит. Само собой разумеется, что

---

<sup>5</sup> Намеки на технологическую составляющую индустриального капитализма и ее дальнейшей взаимосвязи с культурой и искусством звучат у Адорно постоянно. Как правило, он не допускает подробного раскрытия вопросов, делая вместо этого во многих из своих эссе и работах, написанных после 1940 г., фрагментированные указания и акценты, касающиеся технической составляющей.

<sup>6</sup> Шак Ф.М. Джаз и массовая музыка в социокультурных процессах второй половины XX - начала XXI в.: специальность 17.00.02 "Музыкальное искусство": диссертация на соискание учёной степени доктора искусствоведения / Ростовская государственная консерватория имени С. В. Рахманинова. Ростов-на-Дону, 2018. 366 с.

<sup>7</sup> Voegelin S. Listening to Noise and Silence. Towards of Philosophy of Art. Continuum, New York – London, 2010. 231 p.

<sup>8</sup> Attalie J. Noise: The Political Economy of Music. (Theory and History of Literature, Vol. 16) // Univ Of Minnesota Press, 1985. 196 p. Первичное издание книги на французском языке было осуществлено в конце 1970 х. Специально добавим, что в России данная работа, даже на уровне кратких переведённых выдержек, к сожалению, не опубликована.

*«Политическая экономия музыки»*, написанная в конце 1970-х и изданная в следующем десятилетии в англосаксонском научном пространстве, олицетворяет собой мнение специалиста, представляющего совершенно далекие от музыковедения научные парадигмы<sup>9</sup>.

В самых общих чертах предложенная Аттали теоретическая система включает в себе следующие компоненты. Французский автор дробит историческую периодизацию социальных контекстов функционирования музыки на несколько периодов, но в дальнейшем, характеризуя их, избегает выступать в качестве линейно мыслящего историка. Напротив, на первый план у него выходит обобщённый социологический вектор. Самый первый период исторического развития музыки в концепции Аттали именуется жертвоприношением. Для его обозначения используется ряд характеристик, связывающихся, скорее, с антропологическими моделями. В рамках периода жертвоприношения, располагающегося, согласно Аттали, в любой исторический период, предшествовавший 1500 г. н.э., музыка представляла собой нечто, противопоставляющее себя хаосу природных сил, всему тому, что несло в себе угрозу человеку и его культурному наследию. Упоминание жертвоприношения обеспечено глубинными взаимосвязями, так как музыка тех исторических периодов была вовлечена в разнообразие ритуальных действий, сублимационно обыгрывающих силы природы. Вслед за данным периодом, по Аттали, следует новый, датированный историческими границами 1500-1900 гг.<sup>10</sup>, временем, когда окружающие музыку атрибуты изменились, а сама она превратилась в предмет рыночного торга. Здесь музыка постепенно привязывается к новой институциональной системе концертных залов и закрытых пространств, которые можно помыслить и измерить экономическими инструментами. Профессиональный музыкальный

---

<sup>9</sup> В некотором роде книга Аттали по своей направленности напоминает изыскания о музыке, сделанные социологом Максом Вебером. Это особый взгляд, в котором музыковед и знаток музыки может найти много странного, но здесь мы сталкиваемся со взглядом специалиста из другой дисциплины, имеющего возможность наблюдать объект под иным углом.

<sup>10</sup> В этом месте в аналитической фабуле мысли Аттали происходит ожидаемый дисциплинарный крен, в результате чего в дело вступают социолого-экономические объясняющие модели.

исполнитель становится производителем и продавцом знаков. От аналитического взора Аттали не уходит сложная система взаимных обменов, существовавшая между буржуазией с её практиками культурного потребления. Концерт в Старом Свете XIX века – это в первую очередь социально маркированное действие, основным бенефициаром которого выступает буржуазия, способная культурно и экономически обеспечить себе подобный досуг. На концертах того времени появляется важная дихотомия тишина/звук. Нахождение аудитории в тишине представляет собой определённо новое качество слушания, а сам концертный зал, понимаемый как специальная аудитория, нацеленная на узконаправленный арсенал исполнительских практик, тотально отличен от мест типичного исполнения музыки предшествующих исторических периодов, когда её бытование проходило на шумных площадях европейских городов.

Последний этап, начавшийся в XX столетии, получает от автора название *repeating*. Он характеризует собой процесс, знаменовавший замену нотного материала звукозаписью<sup>11</sup>. Здесь Аттали сразу расширяет сферу основных действующих контрагентов творческого производства, добавляя к композиторам и исполнителям студийных исполнителей и звукорежиссёров. В репрезентации академической музыки на первый план выходит новое качественное измерение, согласно которому музыкальное произведение начинает неизбежно сравниваться с собой же, но в записанном виде. Аттали делится несколько инверсионным и философически окрашенным наблюдением, согласно которому публичное исполнение превращается в симулякр записи<sup>12</sup>. Запись за счёт трансляции в СМИ и существования в виде растиражированных рынком носителей и свойственные ей теперь возможности попасть к большему числу слушателей расширяет сферу собственного влияния самым непосредственным образом. Вследствие этого в

---

<sup>11</sup> Исходя из своей первичной научной специализации, Аттали рассматривает ноты как предмет купли-продажи и экономического обмена, заменённый в дальнейшем звукозаписью, циркулирующей на рынке носителей и т.д.

<sup>12</sup> То есть в общественном сознании первично не живое исполнение, а запись, так как благодаря механизмам медийной трансляции она более доминантна и вездесуща.

сознании людей она (запись) первичнее, главное, быть может даже, *реальнее* живого концертного исполнения. На страницах «Политэкономии звука» Аттали делает заявление, которое, по-видимому, могло бы раздосадовать Адорно. Им высказывается мысль, согласно которой художник и творец в музыкальном искусстве рождается в тот момент, когда его работы поступили в продажу<sup>13</sup>.

Система мысли Аттали в некотором роде весьма двояка, ведь он, придерживаясь явно неолиберальных взглядов, делает некоторые акценты, по своему качеству отсылающие к неомарксистской системе взглядов. Выражаясь предметнее: Аттали убеждён, что музыка, будучи сложной формой культурных взаимодействий должна быть понята посредством анализа окружающих её производственных сил, меняющихся на каждом новом крупном витке развития и жизни общества. Это действительно приближает его к утончённым культурмарксистам франкфуртской школы, но приближает лишь частично. Если сравнивать Аттали с тем же Адорно, для которого очевидной трагедией была как раз взаимосвязанность музыки со сферой администрирования, её болезненная близость к производственным отношениям, понимаемая в данном случае в сугубо негативном ключе, – так вот, для Аттали в конечном счёте всё это не являлось проблемой. В принципе, его взгляды интересны как образчик того комбинированного мышления, к которому пришли западные элиты в девяностых и нулевых годах. У Аттали неолиберальные компоненты перемешиваются с сугубо левыми философскими повестками, как правило, подавляя последние.

Несмотря на заметные различия во взглядах и ценностных приоритетах, точки зрения Адорно и Аттали на природу и производимые процессом звукозаписи эффекты обладали весомой схожестью, поскольку оба исследователя рассматривали технологический процесс создания записи в призме логики капитализма, трансформирующего эфемерную природу музыки в нечто материальное, подлежащее купле и продаже.

---

<sup>13</sup> Attalie J. 1985. P. 46-47.



Для объяснения критических предпосылок сторонящегося точных и однозначных дефиниций дискурса Адорно обратимся к следующему примеру. Сфера профессиональных компетенций музыковеда обращена непосредственно к историческому и собственно теоретическому анализу музыкального текста. Таким образом, взаимодействуя с записью, он будет склонен обращать внимание на сам материал, его эстетические и художественные составляющие. Вместе с этим социокультурные абстракции, предшествующие процессу появления звукового носителя с музыкальным произведением, могут быть проигнорированы. Адорно активно пользовался извлечённым из марксистского арсенала понятием товарного фетишизма, которое с его подачи прочно вошло в методологический арсенал исследований современной музыки и культуры. Структурное наполнение товарного фетишизма затем было значительно расширено следовавшими за Адорно школами культурной критики, инициировавшими взаимную интеграцию критических методологий с социальными практиками психоанализа и социологии. Обратимся к мнению социолога А. Бергера, привлекающего для раскрытия глубинных основ товарного фетишизма работы своего коллеги по социологическому цеху В. Хауга. Бергер придерживается точки зрения, согласно которой товарный фетишизм апеллирует к чувственному восприятию. Каждый удачно вписанный в рыночную стезю продукт служит тому, чтобы стимулировать у покупателя желание обладать и побуждать к покупке. Во многих дефинициях товарного фетишизма преобладают наделённые явными чувственно-сексуальными коннотации выражения – «стимуляция», «желание», «обладание»<sup>14</sup>. Точно так же, как сексуальная страсть проецируется одним человеком на другого, в буржуазных обществах происходит перетекание этих эмоционально-чувственных значений в сферу товаров. В результате мы *«переходим от страсти сексуальной к страсти*

---

<sup>14</sup> Berger A. Cultural Criticism. A Primer of Key Concepts. Sage Publications, 1995. P. – 53.

*потребительской, обращённой к товару и самоценности акта потребления»<sup>15</sup>.*

Переходя от этих общих социогуманитарных дефиниций товарного фетишизма к его предметным особенностям, проявляющимся в сфере звукозаписи, выделим следующее. Появление индустриальных механизмов рынка звукозаписи, в которых особую роль играл англосаксонский бизнес, превратило звуковой носитель в потребительский фетиш. Сложно в этой связи не согласиться с Е. Эйзенбергом, согласно мнению которого посещение концерта тождественно чему-то эфемерному, в то время как пластинка, кассета или диск с записью на бессознательном уровне привлекательны именно своей материальностью, возможностью обладать ими<sup>16</sup>.

Расширяя и дополняя наблюдение Эйзенберга, следовало бы вспомнить сравнительно недавние процессы с триумфальным, как тогда казалось, возвратом виниловой пластинки, имевшие место в нулевые годы. На продвижение винила были брошены передовые маркетинговые ресурсы. Причём, связаны они были не с видимой и осязаемой рекламой, а с неявным, апеллирующим к бессознательным процессам индивидуального восприятия предопределением потребительских фиксаций. Под винил мастерски подвели целую серию ожиданий, связанных с аутентичностью этого явления, выявляемой путём прямого его сравнения с *неподлинными* в плане качества цифровыми источниками (*CD, физические носители высокого разрешения и цифровые файлы*). В реальности же неожиданная реинкарнация винила была порождена возникновением колоссального объёма выпадающих доходов у западных звукозаписывающих конгломератов, порождённых усилившимся в конце XX и начале XXI в. цифровым пиратством и появлением активных теневого каналов безвозмездного обмена материалом между пользователями<sup>17</sup>.

---

<sup>15</sup> Ibid. P.– 53.

<sup>16</sup> Eisenberg E. The Recording Angel: The Experience of Music from Aristotle to Zappa New York: Penguin, 1987. P. – 24. В этой мысли Эйзенберга ощутима близость к, по сути, аналогичному высказыванию, сделанному Ж. Аттали.

<sup>17</sup> Исторически первыми системами подобного рода были Napster и Edonkey, приведшие потом в активность более глобальный феномен торрентов.

Уникальность виниловой пластинки на тот момент заключалась в её аналоговой неповторимости. Самобытные характеристики звучания винила не могли быть переданы в аудиальном плане цифровыми звуковыми файлами, имевшими недостатки в виде компрессии звука. Возврат к винилу эпохи нулевых тем самым не следует воспринимать в качестве какого-то порождённого человеколюбием представителей аудиоиндустрии процесса. На самом деле это совершенно идеологизированное явление, основанное на намерении продать аудитории достаточно дорогой и наделённый во многом сконструированными достоинствами продукт. Цифровой компрессированный файл формата MP3, содержащий дубликат содержимого музыкального компакт-диска, может, и звучал хуже оригинала, но для масс оставался вещью, гораздо более привлекательной, чем компакт-диск<sup>18</sup>. И на их фоне виниловая пластинка являла собой особый защищённый тип продукта, гедонистическая предпосылка которого (*причастность к аналоговому звучанию, недоступному цифровым «плебейм»*) существовала неотъемлемо от физической телесности самого диска, вне которой вся обещанная звуковой индустрией магия звука терялась. Несмотря на то, что винил в силу своей сравнительной элитарности не мог экономически спасти индустрию, он сыграл небольшую роль в минимизации выпадающих из-за пиратства и изменения структурных предпочтений аудитории доходов индустрии.

Но стоил ли он всех тех восторгов и оваций, которые данный формат снискал у аудитории, чьи желания тщательно управлялись маркетологами, воздействующими на тысячи людей через профильную хай-фай и хай-энд прессу? Имея исключительно светлое, связанное с художественными измерениями намерение быть в курсе изменений, происходящих в сфере записи академической музыки, вам гораздо дешевле купить подписки в

---

<sup>18</sup> Цифровые форматы сжатия звука, сохраняющие после компрессии сравнительно большой объём исходной информации, по многим характеристикам (в первую очередь – бесплатности доступа, обеспеченной анархическими и пиратскими моделями распространения того времени, навеянными флёром эдакого цифрового робингудства) уверенно заняли своё место в истории музыкального бизнеса, сыграв важную роль в сломе идеально работавшей в течение десятков лет системы корпоративного издания музыкальных носителей.

сервисах цифрового стриминга звука Idagio или Primesonic, и благодаря им получить доступ к практически всем западным и восточноевропейским каталогам лейблов, чем приобретать винил. Покупка даже 10-15 новых виниловых дисков в месяц оборачивается весомыми финансовыми расходами, доступными далеко не каждому. Винил, как и исторически предшествующий ему компакт-диск, в этом плане есть явление с глубоко порочной изнанкой. Доступ к музыкальной информации, представляющей достижения человеческой культуры, фактически нормируется финансовой состоятельностью воспринимающего лица. В этой ситуации среди состоятельных меломанов нередок пример, когда индивид тратит весомую сумму на формирование сложной стереосистемы, имея при этом весьма небольшое число материала для прослушивания. Время идёт, в систему и апгрейд её элементов вкладываются всё новые средства, в то время как материала для прослушивания не прибавляется. Возможно, он и не нужен?

Заметьте, все эти удовольствия проистекают из сферы фетишистски-гедонистических взаимодействий. В системе восприятия некоторых индивидов они могут иметь едва ли не определяющее значение, при этом художественные аспекты понимания музыки, гармонии, формы и стиля для этих людей могут быть вообще третьестепенны. Среди потребителей хай-энд аппаратуры велика армия тех, кто слушает на своих стереосистемах, оснащённых прецизионными системами питания и отборными трансформаторами исключительно рок-музыку. Ирония складывающейся ситуации заключается в том, что рок по большому счёту не столь требователен к качеству «звуковой оправы» средств звуковоспроизведения. Иное дело академическая музыка оркестрового или камерного формата, в которой большинство акустических инструментов, записанных за счёт микрофонов ближнего и дальнего планов, формируют прихотливое звуковое действо, наделённое перепадами динамики, тончайшими реверберационными угасаниями и транзиентами. Дорогая прецизионная хай-энд аппаратура в идеале создаётся именно для рафинированного отслеживания и передачи всех

динамических всполохов акустического инструментария академической композиции, но волею судеб на ней воспроизводится рок-н-ролл, рокабилли, фоновая инструментальная музыка или поп. Ведь количественно слушателей всего перечисленного больше, а у индустрии велик соблазн продавать хай-энд аппаратуру тем многочисленным категориям меломанов, которым она, в сущности, не очень нужна.

К сожалению, показанный выше критический подход к пониманию винила крайне редок, в то время как его восторженное восприятие и мифологизация является нормой как у рядовых меломанов, так и людей профессионального склада из музыковедения и музыкальной критики.

В завершение данной статьи рассмотрим появление интегративных дисциплин, сочетающих музыковедение с опытом звукорежиссерских практик. Специально упомянем, что данные направления уже появились и, что характерно, смогли проявить себя в достаточно свободной от жёстких академических обязательств и авторитетов сфере исследований массовой музыки.

В 1990-е годы известный британский рок-критик Саймон Фрит, выступивший модератором целого ряда важных междисциплинарных конференций, посвящённых проблемам массовой музыкальной культуры, принялся акцентировать вопрос о необходимости привнесения в музыковедение интегративных подходов, связанных со звукорежиссурой<sup>19</sup>. На самом деле сами искусствоведы и музыковеды ещё в прошедшем столетии начали понимать важность осмысления звукорежиссуры. Очевидно, что конкретная звукорежиссерская реализация записи музыкального произведения влияет на массу важных факторов, лежащих в основе его

---

<sup>19</sup> Саймон Фрит вошёл в историю британской музыкальной критики как исследователь, работающий в русле академических, в первую очередь, роковых штудий. Вклад Фрита в формирование научных мероприятий, представляющих несомненный академический интерес активностей, лекционных курсов и других форм научного обоснования массовой культуры, значителен. Как и многие другие исследователи, чьё внимание обращено к области массовой культуры, методологически он ушёл в области левых, слегка окрашенных неомарксистскими гранями анализа парадигм. Работы Фрита были замечены далеко за пределами массовой культуры. Среди прочего на них ссылался крупный американский философ Фредерик Джеймисон.

дальнейшего восприятия слушателем. Панорамируя определённым образом секции оркестра, помещая в балансе общего микса на то или иное место солиста, звукорежиссёр фактически предопределяет всю дальнейшую специфику звучания работы. Он выступает не как технический специалист, но в определённой мере как соавтор.

Нет ничего удивительного в том, что Фрит оказал содействие новым дисциплинарным течениям, в результате чего смог поддержать своего коллегу Саймона Загорски-Томаса, ведущего в настоящее время курс MA Record Production в West London University. Совместно они провели ряд специализированных высококлассных конференций, собравших крупных звукорежиссёров, музыковедов и культурологов<sup>20</sup>. В дальнейшем Загорски-Томас опубликовал комплексную монографию «Musicology of Record Production»<sup>21</sup>. Ссылаясь на междисциплинарные принципы этномузыковедения, вобравшего ряд расовых, психологических и иных ракурсов, Загорский апеллирует к тому, что отстаиваемый им научный профиль способен углубить понимание роли значения звукозаписи, инструментальных технологий, электроники и систем воспроизведения звука в сфере музыковедческих значений. В заключительной части монографии автор высказывает мысль, согласно которой искусство записи и музыкальные технологии, преподаваемые на различных курсах как в системе высшей школы, так и в форматах различных повышений квалификации, преподносят создание музыки в качестве одностороннего компьютеризированного процесса, при этом не имея связи с музыковедением<sup>22</sup>. По мнению Загорского, развиваемая им вместе с единомышленниками дисциплина как раз направлена на устранение подобных недостатков.

Немалый интерес в сфере объединяющих звукорежиссуру интегративных парадигм представляет издание «Journal Art of Record

---

<sup>20</sup> The Art of Record Production. An Introductory Reader a New Academic Field. Ed by Simon Frith & Simon Zagorski-Thomas, Ashgate publications, 2012. 324 p.

<sup>21</sup> Zagorski-Thomas S. The Musicology of Record Production. Cambridge University Press, 2017. 278 p.

<sup>22</sup> Ibid. P. – 244.

Production», текстовые материалы которого, что крайне не характерно для многих академических изданий, находятся в открытом доступе<sup>23</sup>. Тематическую направленность журнала, учитывая присутствие среди основателей всё того же Загорского, следует назвать не только междисциплинарной, но и экспериментальной. Некоторые из представленных на его страницах авторов пишут о процессах сведения, обработки звукового контента плагинами в несвойственном этой сугубо технической сфере академическом стиле, вплетая в нить собственных рассуждений социогуманитарные, нейрофизиологические и психологические регистры.

Резюмируя настоящую статью, выделим следующие положения. Осмысление звукорежиссуры и других аспектов звука представляет собой пример весьма молодой и пока явно не устоявшейся отрасли знания. Тематически она заходит на территорию искусствоведения, культурологии и социологических наук, при этом не утрачивая связи и с сугубо техническими дисциплинами.

Основных авторов, работающих в данном направлении, представляется возможным сгруппировать следующим образом.

- Философские и антропологические исследования широкого спектра общественных и индивидуальных элементов звука и звучности: С. Фёгелин<sup>24, 25</sup>, Х. Шульце<sup>26</sup>.
- Интегративные исследовательские направления, основанные на объединённых с корпусом естественно-научных практик. Ключевым примером здесь выступает работа Э. Кларка, развивающая направление экологии звука<sup>27</sup>. Работа опирается на исследования экологического психолога Дж. Гибсона, экстраполируя корпус постдарвиновских

---

<sup>23</sup> Сайт издания Journal Art of Record Production: Url: <https://www.arpjournal.com>

<sup>24</sup> Voegelin S. Listening to Noise and Silence. Towards of Philosophy of Art. Continuum, New York – London, 2010. 231 p.

<sup>25</sup> Voegelin S. Sonic Possible Worlds: Hearing the Continuum of Sound. Bloomsbury Academic, 2014. –218 p.

<sup>26</sup> Shulze H. The Sonic Persona: An Anthropology of Sound. Bloomsbury Academic, 2018. – 272 p.

<sup>27</sup> Clarke E. Ways of Listening: An Ecological Approach to the Perception of Musical Meaning. Oxford University Press, 2005. 256 p.

эволюционистских представлений, связанных с функциями адаптации и восприятия в область осмысления слуха и звукового восприятия.

- Междисциплинарные исследования технологии, написанные с опорой на внетехнические гуманитарные отрасли знания и критики. Среди таковых выделяется работа Р. Дидука, в которой предпринимается попытка анализа технологии Midi и других технологических систем. Делается она, что важно, с упором на неомарксистский и левацкий корпус критических преамбул (*критика общества потребления и неолиберализма, выделение созидательного компонента доступности цифровых технологий для большего погружения индивидов в творческий процесс и т.д.*)<sup>28</sup>.
- В схожем русле функционируют интегративные модели анализа, поддержанные на уровне конференций и других научных мероприятий авторами вроде С. Загорски-Томаса.

Все перечисленные работы представляют собой достаточно позднюю реакцию исследователей самых разных отраслей, направленную на внедрение процессов звукорежиссуры и звукозаписывающей промышленности в систему новых оценочных и аналитических сред. Вместе с этим следует понимать, что важным смысловым звеном, формирующим методологический, а возможно, также и идеологический каркас исследования, выступают работы социальных критиков, предчувствовавших искажения и девиации современной культуры. Без эссенции, явленной в глубоких прозрениях Т. Адорно, В. Бенямина и Ж. Аттали, исследования социокультурных значений звука и звукорежиссуры не будут полными.

## Список литературы

---

<sup>28</sup> Diduk R. Mad Skills: MIDI and Music Technology in the Twentieth Century. Repeater, 2018. 239 p.



1. Брехт Б. Теория Радио: 1927–1932. М.: Ад Маргинем Пресс, 2014. – 64 с.
2. Шак Ф.М. Джаз и массовая музыка в социокультурных процессах второй половины XX – начала XXI в.: специальность 17.00.02 "Музыкальное искусство": диссертация на соискание учёной степени доктора искусствоведения / Ростовская государственная консерватория имени С. В. Рахманинова. – Ростов-на-Дону, 2018. – 366 с.
3. Adorno T. W. The Curves of the Needle // October, Vol. 55 (Winter 1990). The MIT Press, pp. 48 – 55.
4. Attalie J. Noise: The Political Economy of Music. (Theory and History of Literature, Vol. 16) // University of Minnesota Press, 1985. 196 p.
5. Benjamin W. Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit: Drei Studien zur Kunstsoziologie, Suhrkamp Verlag, 1996. – 107 s.
6. Berger A. Cultural Criticism. A Primer of Key Concepts. Sage Publications, 1995. – 216 p.
7. Clarke E. Ways of Listening: An Ecological Approach to the Perception of Musical Meaning. Oxford University Press, 2005. – 256 p.
8. Diduk R. Mad Skills: MIDI and Music Technology in the Twentieth Century. Repeater, 2018. – 239 p.
9. The Art of Record Production. An Introductory Reader a New Academic Field. Ed by Simon Frith & Simon Zagorski-Thomas, Ashgate publications, 2012. – 324 p.
10. Voegelin S. Listening to Noise and Silence. Towards of Philosophy of Art. Continuum, New York – London, 2010. 231 p.
11. Voegelin S. Sonic Possible Worlds: Hearing the Continuum of Sound. Bloomsbury Academic, 2014. – 218 p.
12. Zagorzki-Thomas S. The Musicology of Record Production. Cambridge University Press, 2014. – 266 p.