

**Федеральное государственное бюджетное образовательное
учреждение высшего образования
«РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ НАРОДНОГО ХОЗЯЙСТВА
И ГОСУДАРСТВЕННОЙ СЛУЖБЫ
ПРИ ПРЕЗИДЕНТЕ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ»**

На правах рукописи

КЛЮЧКОВА Елена Юрьевна

**ЗВУКОРЕЖИССЁР КАК СУБЪЕКТ СОЗИДАНИЯ ПРОСТРАНСТВА
КУЛЬТУРЫ**

Специальность: 5.7.8. Философская антропология, философия культуры

Диссертация
на соискание учёной степени
кандидата философских наук

Научный руководитель:
Судакова Наталия Евгеньевна
доктор философских наук, доцент

Москва, 2025

СОДЕРЖАНИЕ

Введение	3
ГЛАВА 1. Художественный универсум звукорежиссёра: грани субъектности	27
1.1. Субъектность звукорежиссёра как онтологическая данность.....	27
1.2. Ценностно-смысловые основания творчества звукорежиссёра	41
1.3. Звукорежиссёр в системе художественной коммуникации	57
<i>Общие выводы по первой главе.</i>	<i>72</i>
ГЛАВА 2. Креативный потенциал звукорежиссёра: специфика технологического расширения аудиовизуального и звукового искусства	77
2.1. Звукорежиссёр как субъект технологического расширения аудиовизуального искусства.....	77
2.2. Звукорежиссёр как художник «звукового искусства-явления»	100
<i>Общие выводы по второй главе.</i>	<i>121</i>
ГЛАВА 3. Звукорежиссёр в пространстве культуры XX–XXI века.....	124
3.1. Звукорежиссёр в проекции постмодерна.....	124
3.2. Ценностно-смысловой кризис современного звукорежиссёра: техносубъект или актор метамодерна	148
<i>Общие выводы по третьей главе.....</i>	<i>171</i>
Заключение	175
Список использованных источников и литературы.....	181

Введение

Актуальность темы исследования

Актуальность исследования, посвящённого осмыслению субъектности звукорежиссёра, обусловлена стремительным ростом звукового компонента в современном медиапространстве и аудиовизуальной культуре и его влияния на современное общество. В условиях постоянно набирающего обороты технологического прогресса роль звукорежиссёра выходит за рамки исключительно технической специальности и становится существенной частью творческого процесса, формирующего восприятие культуры в целом.

Современные звукорежиссёры занимаются не только записью и обработкой звука с технической точки зрения, но и также активно участвуют в создании звуковых композиций, воздействующих на эмоциональное и когнитивное состояние аудитории. В связи с этим требуется системное осмысление субъектности этих специалистов с точки зрения взаимообусловленности их творческих способностей и технологической компетентности, которые влияют на способы формирования новых социокультурных и эстетических смыслов, выстраивая ценностно-смысловой горизонт общества.

Обоснование звукорежиссёра как субъекта культуры в русле философского дискурса приобретает особую значимость в условиях нивелирования границ между искусством и технологиями. Осмысление деятельности звукорежиссёра через эту призму способствует расширению понимания динамики человеческого взаимодействия с искусственными звуковыми средами и пространствами, а также формирует актуальные представления об этическом и культурном влиянии аудиоинженерии на современное общество.

При исследовании творческой деятельности звукорежиссёра посредством философской рефлексии выделяются различные стороны его субъектности. Ключевым становится вопрос о том, как технологический инструментарий влияет на реализацию художественных идей, способствует ли он раскрытию творческого потенциала или накладывает определённые ограничения. Особое значение

приобретает изучение природы креативности в контексте звукорежиссёрской работы, где специалист выступает не просто техническим исполнителем, но и художником-интерпретатором, воплощающим как собственные замыслы, так и идеи композиторов и исполнителей. Среди основополагающих направлений исследования этой проблематики можно выделить коммуникативную составляющую профессии.

В современном мире технологии и программное обеспечение стали неотъемлемой частью звукорежиссуры, что открывает новое поле для философского осмысления различных аспектов профессии. Через призму семиотики и семантики можно рассматривать уникальную форму аудиокommunikации, возникающую в процессе работы со звуком. Профессионал в области звукорежиссуры, выступая одновременно субъектом саморазвития, самореализации, самопознания и творческим медиатором, соединяющим автора произведения с его слушателями, формирует масштабное ценностно-смысловое пространство, требующее постоянной рефлексии.

В рамках художественного замысла автора звукорежиссёр получает творческую свободу модифицировать звуковые характеристики, если эти изменения логически обоснованы. Особую категорию представляет драматургическая звукорежиссура, которая отходит от традиционных канонов. Её уникальность заключается в том, что параметры звука подчиняются исключительно драматургическим задачам произведения и работают на раскрытие авторской концепции. При этом специалист берёт на себя полную ответственность за выстраивание новой звуковой реальности.

В условиях развития глобального медиапространства актуализируется потребность переосмыслить роль звукорежиссёра как творческой личности, формирующей культурные и эстетические ценности. Благодаря современным технологическим достижениям непрерывно меняется практика звукорежиссуры, что вынуждает к осмыслению профессиональной идентичности специалистов в этой области. Для глубокого понимания многогранной природы звукорежиссуры

требуется разработка новых теоретических концепций и терминологии, позволяющих исследовать эту сферу деятельности на различных уровнях.

Технологический прогресс открывает новые горизонты в работе со звуком, предоставляя звукорежиссёрам мощные инструменты для творческого самовыражения. Однако существует риск того, что чрезмерное использование автоматизированных решений может подавить уникальный почерк профессионала. Современная звукорежиссура – это сложное переплетение творческих и технических аспектов, где специалист постоянно сталкивается с философскими дилеммами и технологическими вызовами, которые и определяют его субъектность. Цифровые возможности позволяют манипулировать звуком на немыслимом ранее уровне, что ставит вопрос о балансе между креативностью человека и возможностями машинных алгоритмов.

В профессиональном сообществе активно обсуждаются вопросы нравственности и морали, связанные с работой звукорежиссёра. Выступая важным элементом современной культуры, звукорежиссура накладывает на субъекта данной деятельности значительную по масштабам социальную ответственность. Профессионалам в этой области приходится постоянно искать компромисс между творческими замыслами и этическими принципами. Способность звука влиять на психоэмоциональное состояние людей требует от специалистов особой осторожности при работе с аудиоматериалом и понимания последствий своих действий для аудитории.

Профессионалы в сфере саунд-дизайна интегрируют различные культурные элементы в свою работу, что вызывает дискуссии о социальных эффектах их деятельности. В процессе создания звукового оформления происходит как усвоение существующих культурных паттернов, так и генерация новых трендов в массовой культуре. Звуковой ландшафт, формируемый дизайнерами, не только отражает современные вкусы общества, но и активно влияет на то, как люди воспринимают и интерпретируют акустическое пространство вокруг себя.

Таким образом, субъектность звукорежиссёра как комплексное образование требует глубокого философско-антропологического и культурфилософского осмысления.

Степень научной разработанности проблемы

Творческая специфика работы звукорежиссёра остаётся малоизученной областью в современных философско-антропологических и культурфилософских исследованиях. Стремительное развитие технического прогресса трансформирует понимание звукорежиссёром своего места в музыкальной индустрии, однако этот аспект пока не получил должного научного освещения. Особенно актуальным становится вопрос о том, как в условиях культурной и социальной динамики происходит становление профессионального самосознания звукорежиссёра. Существующие работы по философии субъекта не раскрывают в полной мере особенности этой творческой профессии, что указывает на необходимость проведения углублённых исследований в данном направлении.

В современных исследованиях остро ощущается дефицит междисциплинарной интеграции, объединяющей психологию, медиаискусство и культурную антропологию при изучении роли звукорежиссёра. Малоизученным остаётся процесс формирования культурных и социальных смыслов через звук, а также механизмы его интерпретации специалистами. Существующие научные работы редко рассматривают деятельность звукорежиссёра в контексте глобальных социокультурных процессов, что создаёт обширное поле для новых исследовательских перспектив и интерпретаций. Понимание субъектной позиции звукорежиссёра требует применения комплексного анализа на стыке различных научных дисциплин, что позволит раскрыть уникальные аспекты этой профессии в широком общественном контексте.

Вопросы субъектности раскрываются в русле субъектно-деятельностного подхода К. А. Абульханова, С. Л. Рубинштейна, А. В. Брушлинского; антропологических принципов Б. Г. Ананьева, В. П. Зинченко, В. И. Слободчикова и др.

Сущность творчества, его роль в человеческом бытии, достаточно полно отражены в работах Аристотеля, Платона, Ф. Аквинского, Н. Бердяева, А. Бергсона, М. Хайдеггера и др.

Древнегреческие и римские философы, такие как Аристотель¹, Боэций², Пифагор³, Платон⁴ и Птолемей⁵, раскрыли связь между музыкой и эмоциями. Работы А. Маслоу, К. Роджерса, З. Фрейда, Э. Фромма, К. Юнга и др. раскрывают различные социологические аспекты творчества, изучая мотивацию, вдохновение и творческие способности индивида.

Идею телесности в качестве ключевого определения бытия в мире экзистенции исследовали: М. Мерло-Понти⁶ рассматривал её с феноменологической позиции, Э. Гуссерль⁷ концентрировался на распространении «телесного» фактора во внешний мир, философы М. Фуко⁸, Ж.-Л. Нанси⁹, Ж. Деррида¹⁰, Ж. Делёз¹¹ в своих работах позиционировали телесность сознания как единый комплекс внутреннего и внешнего, важнейший элемент человеческой субъективности и способ самоидентификации человека в мире.

Взаимоотношения звукорежиссёра с исполнителями и слушателями, а также моральные дилеммы в его профессиональной деятельности требуют тщательного изучения, поскольку эта важная сфера профессиональной этики зачастую остаётся недостаточно исследованной. Назрела необходимость детального рассмотрения морально-этических принципов в области звукорежиссуры.

¹ Аристотель. Сочинения в четырёх томах / под ред. В. Ф. Асмуса. – М.: Мысль, 1970–1979. – 2680 с.

² Боэций, А. М. С. Основы музыки / подготовка текста, перевод с латинского и комментариев С. Н. Лебедева. – М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2012. – 408 с.

³ Лосев, А. Ф. История античной эстетики. – М.: Искусство, 1980. – 766 с.

⁴ Платон. Полное собрание сочинений в одном томе [Текст] / Платон ; [пер. с древнегреч. С. Шейнман-Топштейн]. – Москва : Альфа-Книга, 2013. – 1311 с.

⁵ Птолемей, К. Гармоника в трёх книгах / Клавдий Птоломей. Комментарий к «Гармонике» Птолемея / Порфирий ; издание [пер.] и подгот. В. Г. Цыпин ; Московский гос. консерватория им. П. И. Чайковского, Науч.-исслед. центр методологии исторического музыкознания, Проблемная науч.-исслед. лаборатория музыки и музыкального образования. – М.: Науч.-изд. центр «Московская консерватория», 2013. – 455 с.

⁶ Мерло-Понти, М. Феноменология восприятия. СПб.: Ювента-Наука, 1999. – 220 с.

⁷ Гуссерль, Э. Идеи к чистой феноменологии / пер. с нем. А. В. Михайлова. – М.: ДИК, 1999. – 336 с.

⁸ Фуко, М. История сексуальности – III: Забота о себе [Электронный ресурс]. – Киев : Дух и литера ; Грунт ; М. : Рефл-бук, 1998. – 288 с. – Режим доступа:http://lib.ru/CULTURE/FUKO/fukosex.txt_with-big-pictures.html.

⁹ Нанси, Ж.-Л. Corpus. – М.: Ад Маргинем, 1999. – 256 с.

¹⁰ Деррида, Ж. Письмо и различие. – М.: Академический Проект, 2007. – 496 с.

¹¹ Делёз, Ж. Различие и повторение [Текст] / Жиль Делёз; пер. с фр. Н. Б. Маньковской и Э. П. Юровской. – СПб. : Петрополис, 1998. – 384 с.

Для данного исследования было актуально рассмотреть различные искусствоведческие работы, касающиеся использования звука в экранных искусствах, в том числе Б. Балаша, Р. Клера, З. Кракауэра, С. М. Эйзенштейна и др.

Взаимодействию зрительного ряда и звука, а также драматическим функциям музыки посвящены труды З. Лиссы. В своём анализе автор выходит далеко за рамки простого описания технических аспектов музыкального сопровождения кинолент и исследует взаимодействие аудио- и видеокomпонентов через призму творческого процесса, стилистических особенностей и психологических механизмов восприятия, что позволяет раскрыть целостную картину эстетического воздействия на зрителя¹².

Кроме того, необходимо отметить комплексные исследования практиков кинозвука И. Н. Воскресенской¹³, М. Н. Ермишевой¹⁴, Н. Н. Ефимовой¹⁵, Е. А. Русиновой¹⁶. В данных работах звук рассматривается как одно из сильнейших выразительных средств звукового кино, кроме того, затрагиваются некоторые технические стороны, а также вопросы квалификации специалистов, работающих со звуком в кино и на телевидении.

Техническим аспектом изучения звука занимались такие исследователи, как Э. И. Володин, А. С. Иванов, М. Г. Иоффе, Ю. А. Ковалгин¹⁷, О. Б. Попов, С. Г. Рихтер, Е. А. Хрянин¹⁸ и др. В работах данных специалистов рассматривались вопросы оценки звукового сигнала и каналов вещания, пропускной способности звукового тракта, а также оцифровки звукового сигнала и измерения различных показателей качества.

¹² Лисса, З. Эстетика киномузыки [Текст] / З. Лисса. – Москва: Музыка, 1970. – 445 с.

¹³ Воскресенская, И. Н. Звуковое решение фильма. – М.: Искусство, 1978. – 123 с.

¹⁴ Ермишева, М. Н. Звук как пластически-смысловое выражение идеи телевизионного документального фильма: автореферат дис. ... кандидата искусствоведения : 17.00.03. – М., 2010. – 28 с.

¹⁵ Ефимова, Н. Н. Звук в эфире : [учеб. пособие для вузов] / Н. Н. Ефимова. – М. : Аспект Пресс, 2005. – 140, [1] с. : схема, табл.

¹⁶ Русинова, Е. А. Влияние новых многоканальных звуковых технологий на киноязык: на опыте зарубежного кинематографа: дис. ... канд. искусствовед. наук: 17.00.03. – М., 2004. – 120 с.

¹⁷ Ковалгин, Ю. А., Володин, Э. И. Цифровое кодирование звуковых сигналов. – СПб. : КОРОНА принт, 2004. – 231 с.

¹⁸ Рихтер, С. Г., Попов, О. Б., Хрянин, Е. А. Вопросы объективизации измерений параметров качества звуковых вещательных сигналов // Метрология и измерительная техника связи, 2003. – № 22. – С. 27–29.

Раздел, посвящённый истории звукозаписи, представлен работами советских инженеров, которые, осмысливая опыт зарубежных коллег, пытались восстановить хронологическую последовательность технических изменений в отрасли и использовали иностранные наработки для совершенствования отечественной науки и техники. В 30-е годы XX века вышел целый ряд работ, посвящённых электрификации звука. Данное направление исследований представлено статьями инженеров А. Аврамова, Е. Дмитриева, Б. Ласкина, Е. Симонова, В. Смирнягина, Б. Янковского. Также необходимо отметить работы Б. Я. Меерзона¹⁹, В. А. Никамина²⁰, В. Д. Охотникова²¹, А. В. Римского-Корсакова²², Л. А. Шилова²³.

Раздел, посвящённый процессу становления профессии звукорежиссёра, его роли и влиянию на конечный результат производства звукового фильма, представлен отдельными статьями знаменитых советских специалистов (В. Б. Бабушкин, И. П. Вепринцев, В. В. Виноградов, А. В. Гроссман, П. К. Кондрашин). Методы работы со звуком, принятые за рубежом, освещены в книгах зарубежных инженеров по звукорежиссуре (Д. Гибсон²⁴, Б. Катц²⁵, А. Нисбет²⁶, М. Ставроу²⁷, Б. Овсински²⁸, П. Уайт²⁹, Д. Фрей³⁰). Также существует ряд трудов, касающихся некоторых вопросов звукооператорской работы (К. Кубат³¹, В. С. Маньковский³², Л. С. Трахтенберг³³), и, разумеется, комплексные

¹⁹ Меерзон, Б. Я. Акустические основы звукорежиссуры. – М.: Аспект Пресс, 2004. – 205 с.

²⁰ Никамин, В. А. Цифровая звукозапись. Технологии и стандарты. – СПб.: Наука и техника, 2002. – 256 с.

²¹ Охотников, В. Д. В мире застывших звуков. – 3 изд. – М., Л.: Государственное издательство технико-теоретической литературы, 1951. – 23 с.

²² Римский-Корсаков, А. В. Электроакустика. – М.: Связь, 1973. – 272 с.

²³ Шилов, Л. А. Голоса, зазвучавшие вновь: Записки звукоархивиста. – 2-е изд., доп. – М.: Просвещение, 1987. – 159 с.: ил.

²⁴ Gibson, D. The art of mixing. – New-York: Warner Books, 2007. – 161 p.

²⁵ Катц, Б. Мастеринг аудио. Искусство и наука / Focal Press, 2002. Пер. А. Лабазникова, 2009. – 106 с.

²⁶ Нисбетт, А. Звуковая студия. Техника и методы использования. Пер. с англ. / Под ред. Б. Г. Коллендера. – М.: Связь, 1979. – 464 с.

²⁷ Ставроу, М. Сведение разумом. Перевод. А. Гончаров, 2003. – 158 с.

²⁸ Owsinski, B. The Mixing Engineer's Handbook. – Thomson Course Technology, 2006. – 290 p.

²⁹ White, P. Creative sound recording. – Pearson Education Limited, 1989. – 55 p.

³⁰ Фрай, Д. Микширование Живого Звука. – Издательство «Редакция «IN/OUT», 1996. – 131 с.

³¹ Кубат, К. Звукооператор-любитель. – М.: Энергия, 1978. – 192 с.

³² Маньковский, В. С. Акустика студий и залов для звуковоспроизведения. – М.: Искусство, 1966. – 369 с.

³³ Трахтенберг, Л. С. Мастерство звукооператора. – М.: Искусство, 1963. – 101 с.

исследования, посвящённые работе звукорежиссёра со звуковым материалом (Ю. И. Козюренко³⁴, Ю. В. Петелин, Р. Ю. Петелин³⁵, А. В. Севашко³⁶).

В контексте музыкальной и когнитивной психологии (А. Л. Готсдинер, Г. В. Иванченко, Д. К. Кирнарская, Е. В. Назайкинский, В. И. Петрушин, Б. М. Теплов, Ю. А. Цагарелли) ценность этих разработок также включает в себя формирование у слушателя уникального музыкального восприятия, или так называемого гештальт-образа, органически вырастающего из опыта восприятия органических и синтезированных звуков в разнообразных средах.

Философское осмысление профессии звукорежиссёра остаётся малоизученной областью, несмотря на существование специализированной терминологии и научного инструментария в этой сфере. Хотя звук уже признан особой категорией в философии и культурологии, имеющей уникальные характеристики в своём развитии, сохранении и применении, деятельность специалистов по работе со звуком редко становилась предметом философских исследований. Междисциплинарный характер вопросов, связанных с субъектностью звукорежиссёра и его интерпретацией звукового материала, требует глубокого философского осмысления, что определяет ключевые параметры дальнейших исследований в этой области, а именно: объект, предмет, цель и задачи исследования.

Объектом исследования выступает звукорежиссёр как субъект культуры.

Предмет исследования – философско-антропологические и культурфилософские основания субъектности звукорежиссёра как фактора влияния на ценностно-смысловой горизонт современного общества.

Цель данного исследования – выявление философско-антропологических, этических, психологических, творческих и культурфилософских оснований деятельности звукорежиссёра как субъекта, создающего пространство культуры и влияющего как на расширение аудиовизуальной реальности, так и на ценностно-

³⁴ Козюренко, Ю. И. Высококачественное звуковоспроизведение. – М.: Радио и связь, 1993. – 144 с.

³⁵ Петелин, Р. Ю., Петелин, Ю. В. Звуковая студия в РС. – СПб: БХВ-СПб., 1998. – 256 с.

³⁶ Севашко, А. В. Звукорежиссура и запись фонограмм. – М.: Альтекс-А, 2004. – 432 с.

смысловые установки современного общества, а также на выявление специфики данной трансформации.

В соответствии с целью поставлены следующие **задачи** исследования:

1. Выявить сущностные основания философского понимания субъектности звукорежиссёра, обосновать её онтологическую данность и рефлексивный характер, дифференцировать понятия «субъектность» и «субъективность» звукорежиссёрской деятельности.

2. Установить ценностно-смысловые, этические и художественно значимые содержательные характеристики творчества звукорежиссёра и их влияние на его профессиональную идентичность и социальную ответственность; обосновать культуросозидающую роль звукорежиссёра, его способность передавать смысловое содержание посредством звуковых образов; рассмотреть звукорежиссёрскую деятельность как особое явление в аудиокommunikационной сфере.

3. Доказать влияние современных цифровых технологий и инновационных звуковых инструментов на создание звукового образа в аудиовизуальном искусстве и иных креативных продуктах звукорежиссёрской деятельности; обосновать способность оригинальных звуковых ландшафтов транслировать различные аспекты восприятия.

4. Раскрыть роль звукорежиссёра в формировании новых жанров и направлений в звуковом искусстве, в исследовании коллабораций между звуковой и другими областями (такими как визуальные искусства, театр и мультимедиа), в изучении опыта реализации интерактивных и иммерсивных звуковых инсталляций, а также в формировании нового слухового опыта аудитории и её восприятия звука как самостоятельного художественного явления; установить причину трансформации взглядов современного общества на сущностное значение деятельности звукорежиссёра.

5. Определить основания субъектности звукорежиссёра в контексте постмодернистской культурной парадигмы, изменения его профессиональной идентичности и функциональных обязанностей, а также влияние

постмодернистских концепций на его творческую практику и восприятие в художественном пространстве.

6. Обнаружить специфику творческой деятельности звукорежиссёра как субъекта современной культуры через призму философских концепций пост- и метамодерна, акцентируя внимание на его роли в формировании звукового образа с учётом современных интерпретаций, эстетических аспектов и технологических инноваций в процессе создания звукового произведения; установить причины и ресурсы выхода из ценностно-смыслового кризиса его профессиональной идентичности.

Гипотеза: Субъектность звукорежиссёра в философской перспективе представляет собой многоуровневую систему, которая предполагает, что звукорежиссёр может являться как техносубъектом, пассивным субъектом, так и актором, оказывающим значительное влияние на культурные и социальные нарративы. При этом сохранение гносеологической и этической значимости профессии обусловлено наличием рефлексивного компонента в её структуре.

Теоретико-методологический базис работы

Междисциплинарный характер данного исследования продиктован необходимостью всестороннего изучения объекта. Осмысление субъектности звукорежиссёра требует привлечения широкого спектра научных дисциплин и методологических инструментов. Синтез различных подходов, включающих герменевтику, семиотику, философию культуры, антропологические исследования и искусствоведческий анализ, позволяет достичь максимальной глубины понимания. Интегративная методология, объединяющая достижения множества гуманитарных наук – от истории до семиотики, создаёт надёжный фундамент для интерпретации сложных культурных феноменов. Именно такой многоаспектный подход способен обеспечить полноценное раскрытие всех граней данной проблемы.

Для осмысления влияния феноменов культуры на личность были выбраны концептуальные положения О. Н. Астафьевой, В. К. Егорова, К. Э. Разлогова, А. Я. Флиера, Н. А. Хренова и др.

Концепция акторно-сетевой теории Б. Латура, акторно-субъектного подхода О. П. Неретина, техносубъектности В. И. Игнатьева, В. А. Мазина, теория сфер П. Слотердайка, а также художественного универсума У. Эко позволила концептуализировать понятие субъектности звукорежиссёра и выстроить её иерархию. Концепция посттворчества в цифровую эпоху С. М. Малкова, а также посмодернистские и метасмодернистские подходы П. Е. Спиваковского, Н. Хлыщевой и стали основанием для осмысления субъектности звукорежиссёра в пространстве культуры XX и XXI века. Взгляды М. Мамардашвили на сущность «антропологической катастрофы» раскрыли причины, последствия и способны преодоления ценностно-смыслового кризиса современного звукорежиссёра.

Исследование звуковой материи как отдельной области социального бытия становится возможным благодаря методологии системного анализа. Такой подход позволяет выстроить понятийную базу для изучения объекта, выявить ключевые характеристики и фундаментальные принципы его функционирования. Рассматривая взаимодействие целого и его составляющих, можно детально проследить процесс формирования звуковых образов во всей их комплексности. При этом объект изучения предстаёт как комплексная структура с уникальными особенностями существования, где все компоненты находятся в тесной взаимозависимости.

Осмысление тенденций развития и трансформации феноменов во временном контексте становится возможным благодаря историческому методу исследования. Он раскрывает сущностные характеристики явлений через призму их эволюции.

В свою очередь, детальное изучение компонентов звукового пространства и работы звукорежиссёра реализуется посредством структурно-функционального подхода. Данная методология не только позволяет выявить уникальные свойства и

проблематику этой области, но и демонстрирует взаимосвязь элементов в создании целостной звуковой картины.

При изучении явлений применяется широкий спектр исследовательских инструментов. Ключевым является метод концептуализации, формирующий теоретическую базу для понимания основных трендов и обоснования важнейших аспектов изучаемых процессов.

Выявление закономерностей и сопоставление различных форм достигается через использование сравнительного подхода. Он помогает определить как типичные черты, так и уникальные характеристики, выделяя повторяющиеся элементы и индивидуальные особенности.

Достижение результатов исследования также обеспечивается комплексным применением классических научных методик: от базовых процедур наблюдения и описания до сложных техник моделирования и прогнозирования. В арсенал входят количественный анализ, систематизация данных, абстрагирование, формализация, экспериментальные методы, а также синтез полученной информации.

Исследование базировалось на комплексе методологических инструментов, где центральное место заняли систематизация данных и их последующая классификация. Ключевым элементом работы стал историко-философский метод, позволивший проследить эволюцию основных концепций и их изменение во времени. Методологическая база исследования включила традиционные для социально-гуманитарной сферы научные подходы, среди которых особую роль сыграли аналитические и синтетические процедуры обработки информации.

Научная новизна исследования

1. Предложена философская концепция субъектности звукорежиссёра как трёхуровневой системы, объединяющей когнитивные и ценностные элементы, что позволило теоретически обосновать её онтологический статус. На этой основе раскрыто фундаментальное значение рефлексивности звукорежиссёра, способствующей расширению социокультурного пространства и укреплению его профессиональной значимости. Проведена дифференциация понятий субъектности

и субъективности звукорежиссёра. Опираясь на коммуникативную теорию У. Эко и акторно-сетевую теорию Б. Латура, раскрыт потенциал звукорежиссёра как уникального субъекта, расширяющего аудиокоммуникационное пространство, концептуализированы представления о субъектности звукорежиссёра и определена её иерархия, а также обосновано утверждение о том, что звукорежиссёр представляет собой не изолированную единицу, а элемент сложной сети взаимосвязей.

2. Установлены аксиологические и художественные компоненты деятельности звукорежиссёра, определяющие статус данного специалиста в культурном пространстве. Раскрыто значение звукорежиссёра как субъекта, участвующего в трансляции смыслов через звуковые образы, которые трансформируют восприятие в современной медиасреде. Обоснована культуросозидающая роль звукорежиссёра, проявляющаяся в его способности передавать глубинные содержательные пласты посредством конструирования аудиопространств. Эксплицирована специфика звукорежиссёрской деятельности как особого феномена в системе аудиокоммуникации, интегрирующего технические, эстетические и семиотические компоненты.

3. Обосновано существенное влияние инновационных звуковых инструментов и цифровых технологий на создание звуковых образов в креативных и аудиовизуальных проектах, что меняет представления о технологических и выразительных возможностях звукорежиссёрской деятельности. Подтверждена способность уникальных звуковых ландшафтов и пространств, создаваемых звукорежиссёром, воздействовать на человека на культурном, смысловом и эмоциональном уровнях. Доказано, что современные технологические достижения значительно видоизменили профессиональную деятельность звукорежиссёра с позиции упрощения реализации ряда функций специалиста и появления новых возможностей. Выявлено, что создание новых форм звуковой коммуникации происходит на стыке технологических инноваций и творческих подходов.

4. Обнаружена специфика трансформации роли звукорежиссёра, выступающего активным творческим субъектом и катализатором формирования инновационных направлений звукового искусства. Показана эволюция аудиовосприятия в контексте взаимодействия со зрителем. Раскрыта сущностная основа синергетических процессов между звуковыми практиками и сопредельными творческими сферами – мультимедийными проектами, визуальным искусством и театральными постановками, что высвечивает интегративные тенденции в современном художественном пространстве. Доказано, что современная звукорежиссура представляет собой синтетическое искусство, объединяющее коммуникативные, технические и творческие подходы в динамично развивающемся культурном пространстве. Выявлено, на основе чего звук, становясь независимым художественным феноменом в руках звукорежиссёра-актора, создаёт новый тип восприятия, формирующего эстетическое, когнитивное и эмоциональное переживание слушателя.

5. Выявлена ведущая роль звукорежиссёра как самостоятельного творческого субъекта, активно расширяющего пространство постмодернистской культуры. Доказано, что расширение границ деятельности мастера звука происходит под влиянием постмодернистских принципов. Обнаружено, что культурная парадигма постмодернизма оказывается тем трансформирующим фактором, который позволяет радикально пересмотреть функциональное поле субъектности звукорежиссёра как деятельного и преобразующего актора в современном аудиовизуальном пространстве.

6. Раскрыта особая природа профессиональной активности звукорежиссёра, который рассматривается как полноправный субъект культурного процесса современности. Переосмыслены ролевое значение и профессиональная идентичность звукорежиссёра в русле пост- и метамодернистских философских концепций. Выявлена ведущая роль звукорежиссёра в создании актуального звукового образа через интеграцию современных технологических возможностей, эстетических концепций и интерпретационных методов цифровой эпохи.

Обосновано значение машинных алгоритмов, претендующих на роль соавторов культурного продукта. Обозначены причины и ресурсы преодоления ценностно-смыслового кризиса субъектности современного звукорежиссёра.

Положения, выносимые на защиту:

1. Значимость звукорежиссёра как творческого субъекта подтверждается соответствием его профессиональной идентичности актуальным общественным потребностям. Концептуальное философское обоснование субъектности как онтологической данности звукорежиссёрской деятельности позволяет утверждать, что звукорежиссёр может функционировать на трёх разных уровнях реализации своего творческого начала. В своём элементарном техносубъектном проявлении звукорежиссёр действует как инженер, сознательно ограничивая свою деятельность исключительно мониторингом показателей аппаратуры и следованием установленным протоколам звукозаписи, не привнося никакого творческого элемента в процесс работы. Субъективная интерпретация звукового материала представляет собой промежуточную ступень, когда звукорежиссёр как пассивный субъект взаимодействует с акустическим контентом, прикладывая минимальные творческие усилия. Формируя новые акустические ландшафты, звукорежиссёр в позиции актора-творца звуковой реальности превращает техническую профессию в полноценное искусство. Трансформация слуховых стандартов общества и формирование новых ценностно-смысловых горизонтов культуры происходит именно благодаря его творческому вмешательству, выходящему за границы обычной технической функциональности и вызванной его способностью к рефлексии. Дифференциация понятий субъектности и субъективности звукорежиссёра способствует выявлению особенностей личности, влияющих на творческий процесс, а также представлению системной характеристики профессиональной деятельности мастера звука, определяющей её активную природу.

2. Мастерство звукорежиссёра имеет системное влияние на аксиосферу личности и общества, что накладывает на звукорежиссёров особую социальную

ответственность. Данная деятельность требует не только технического мастерства, но и глубокого понимания этических аспектов профессии, поскольку создаваемый аудиоконтент непосредственно влияет на эмоциональное состояние и ценностно-смысловые установки аудитории. В современных условиях звукорежиссура становится инструментом смыслополагания, оказывающим системное воздействие на мировоззрение личности и общественное сознание, способствуя приращению аксиосферы. Творчество звукорежиссёра может быть рассмотрено как многоуровневый процесс, взаимосвязанный с историческими, культурными и личными аспектами, который отражает эволюцию его понимания от божественного акта до индивидуального самовыражения и попытки решения глубоких внутренних конфликтов. Это требует системных решений по изменению системы подготовки звукорежиссёров с учётом закреплённых в культуре ценностно-смысловых установок.

3. Современные технологические достижения значительно видоизменили профессиональную деятельность звукорежиссёра с позиции упрощения реализации ряда функций специалиста и появления новых возможностей. Создание новых форм звуковой коммуникации происходит на стыке технологических инноваций и творческих подходов. Использование современных технологий расширяет горизонт возможностей звукорежиссёра, который постепенно становится соавтором произведения, системно влияя на вытеснение принципов постмодерна установками метамодерна. Инновационные звуковые инструменты и цифровые технологии способствуют созданию звуковых образов в креативных и аудиовизуальных проектах, что меняет представления о технологических и выразительных возможностях звукорежиссёрской деятельности. Творческий подход к работе со звуком позволяет формировать уникальные звуковые ландшафты и пространства, способные воздействовать на человека на культурном, смысловом и эмоциональном уровнях. Интерактивность позволяет слушателям оказывать влияние на развитие аудиовизуальных произведений, создавая новые возможности для творческого самовыражения.

4. Современная деятельность звукорежиссёра образует синтетическое искусство, объединяющее коммуникативные, технические и творческие подходы в динамично развивающемся культурном пространстве. Трансформированная деятельность звукорежиссёра поднимается до творческого созидания. Звуковое искусство, созданное профессионалом, системно влияет на формирование эмоционального и интеллектуального отклика публики. Ключевым элементом профессии звукорежиссёра становится понимание механизмов звукового воздействия на аудиторию. Его вклад в итоговое художественное произведение и влияние на его восприятие аудиторией становится существенным фактором расширения культурного пространства.

5. Появление новых медиа поспособствовало расширению возможностей звукорежиссёра для исследования границ звукозаписи и создания уникальных звуковых проектов, отражающих многообразие и многослойность постмодернистской эпохи. Постмодернизм открыл путь к экспериментам с многослойными аудиовизуальными произведениями, где звук существует во множестве интерпретаций и контекстов. Звукорежиссёр играет ведущую роль в созидании пространства постмодернистской культуры, получив возможность стать настоящим художником, способным через звуковую материю транслировать сложные постмодернистские идеи и создавать инновационные формы восприятия. Культурная парадигма постмодернизма системно влияет на субъектность звукорежиссёра, способствуя пересмотру его статуса как преобразующего актора современного аудиовизуального пространства, что усиливается с появлением технологий искусственного интеллекта.

6. Современная эра технологического развития влияет на механизмы формирования и смысловое содержание идентичности и субъектности звукорежиссёра. Традиционные концепции профессиональной специализации подвергаются коренному пересмотру из-за развития масштабных сетей прямого воздействия пользователей на создание услуг, что находит особое отражение в различных художественных направлениях. Революционные инновации —

роботизация, виртуальная и дополненная реальность, 3D-принтеры, «интернет вещей» и массивы больших данных стирают привычные социальные границы. Медиатизированные образы становятся основным материалом для творческой и интеллектуальной деятельности в пространстве пост- и метамодерна. Упрощённые версии аудиоработ вытесняют настоящее мастерство. Стремительное развитие искусственного интеллекта способствует росту потребности в техносубъектах. В условиях непрерывного расширения информационной вселенной обостряется необходимость серьёзного самоанализа от каждого субъекта культуры. Выбор между техносубъектностью, пассивной субъектной или акторной позицией становится необходимостью современного звукорежиссёра, поскольку определяет существование самой профессии. Влияние искусственного интеллекта на общество стимулирует актуализацию фундаментальных антропологических дилемм. Цифровая эпоха предоставляет звукорежиссёрам уникальную возможность отделить искусство, порождаемое человеком, от продукта, скомпилированного машиной, и использовать искусственный интеллект как инструмент для экспериментальных звуковых композиций.

Теоретическая значимость диссертационного исследования, посвящённого изучению субъектности звукорежиссёра в контексте философско-антропологического дискурса, заключается сразу в нескольких аспектах. Философско-антропологическое исследование роли звукорежиссёра открывает новые горизонты в понимании профессиональной идентичности, культурфилософский методологический инструментарий позволяет раскрыть его возможности по изменению пространства культуры. В диссертации особое внимание уделяется слиянию антропологических и философских концепций, что позволяет по-новому взглянуть на становление личности специалиста в области звукорежиссуры.

Научная ценность работы проявляется в обосновании профессиональной позиции звукорежиссёра, что существенно обогащает современное представление о субъектности специалиста, работающего на стыке технических и творческих

направлений. Междисциплинарный подход, применённый в исследовании, раскрывает механизмы формирования как личностной, так и профессиональной идентичности через призму специфической деятельности звукорежиссёра.

Значимость данного исследования определяется его вкладом в развитие теоретической базы понимания субъектности, где звукорежиссура выступает уникальным полем для изучения профессионального становления личности в контексте философско-антропологического дискурса.

Специалисты в области звукового дизайна выступают ключевыми посредниками между авторами контента и слушателями, что существенно влияет на социокультурную коммуникацию. Их профессиональная деятельность формирует особое звуковое пространство, где переплетаются когнитивные и сенсорные аспекты восприятия. Данное исследование расширяет теоретическую базу понимания творческих механизмов в аудиовизуальном секторе, демонстрируя, как звукорежиссёры участвуют в создании и трансформации культурных кодов. Особое внимание уделяется изучению субъективных особенностей восприятия звуковой картины профессионалами, что позволяет глубже понять специфику их работы в контексте современной медиасреды.

Этические вопросы и профессиональная ответственность играют ключевую роль в работе со звуком, особенно при создании и дистрибуции аудиоматериалов. Современное техническое оснащение существенно трансформирует профессиональное самосознание специалистов, что открывает новые перспективы для исследований в сфере творческих индустрий. Особое внимание уделяется звуковым элементам как инструментам формирования культурного самоопределения, что позволяет исследовать многогранное взаимодействие между звуковой средой и различными слушательскими группами. Такой комплексный подход способствует более глубокому пониманию межкультурной коммуникации через призму аудиального восприятия.

Современные учебные программы могут быть усовершенствованы путём внедрения новых исследовательских данных, что позволит студентам лучше

осознать роль звукорежиссуры в медиапространстве. Это исследование создаёт фундамент для комплексного изучения творческой деятельности на пересечении различных научных дисциплин. Объединяя методологические подходы социологии, философии, искусствоведения и антропологии, можно достичь более глубокого понимания профессиональной идентичности творческих специалистов. Такая интеграция образовательных и исследовательских аспектов открывает новые горизонты для теоретических и практических изысканий в области креативных профессий.

Практическая значимость:

Методология звукорежиссуры и образование специалистов требуют нового подхода, основанного на глубоком понимании личностных факторов. Изучение того, как звукорежиссёры воспринимают свою работу на эмоциональном уровне, открывает путь к созданию более совершенных профессиональных методик как обучения специалистов, так и создания новых звуковых реальностей. Особое значение приобретает внедрение философско-антропологических компонентов в учебные программы по подготовке специалистов аудиовизуальной сферы.

Исследования личностного опыта профессионалов позволяют не только усовершенствовать существующие методы работы, но и разработать инновационные подходы к обучению будущих звукорежиссёров. При этом ключевым становится учёт индивидуальных творческих особенностей и специфики восприятия каждого специалиста, что способствует формированию более эффективной образовательной среды в сфере аудиовизуального искусства.

Современная звукорежиссура всё активнее вовлекается в межкультурный диалог, позволяя специалистам лучше понимать этнические традиции и особенности разных народов. Это открывает новые возможности для работы с интернациональной аудиторией и участия в глобальных проектах.

Параллельно развивается тенденция к объединению различных областей знаний. Звукорежиссёры активно взаимодействуют с учёными и деятелями искусства, что приводит к появлению уникальных мультимедийных проектов на

стыке технологий, науки и творчества. Такая коллаборация расширяет горизонты профессии и создаёт почву для инновационных аудиовизуальных решений.

Исследование способствует внедрению моральных принципов в работу звукорежиссёров, делая акцент на ответственном подходе к созданию аудиоконтента. В процессе формирования профессиональных стандартов особое внимание уделяется соблюдению прав всех участников производства аудиовизуальных работ. Ключевым моментом становится осознание специалистами своей моральной ответственности при работе над проектами. Такой подход помогает выстроить этичную систему взаимодействия между всеми сторонами творческого процесса и установить чёткие профессиональные ориентиры в индустрии.

Современные методы звукорежиссуры получают новый импульс развития благодаря включению философских и антропологических концепций. Это позволяет профессионалам более глубоко оценивать результаты своей деятельности и её воздействие на слушателей, развивая аналитические способности.

Экспериментальное поле звукового дизайна расширяется, открывая простор для творческих инноваций. Синтез передовых технологических решений с разнообразными культурными традициями создаёт почву для формирования принципиально новых звуковых ландшафтов и слушательского опыта. Такой подход также способствует появлению нестандартных исследовательских практик в данной области.

Изучение звуковых феноменов, включая культурное восприятие и психоакустику, открывает новые горизонты для научных изысканий. Результаты этой работы не только обогащают теоретическую базу звукорежиссуры, но и трансформируют практические подходы в профессии, что в будущем может существенно повлиять на стандарты обучения специалистов данного профиля.

Апробация результатов исследования проведена в процессе участия в научных конференциях, междисциплинарных семинарах, в том числе: V

Международной научно-практической конференции «Традиции и инновации в современном культурно-образовательном пространстве» (март 2014 г.), VI Международной научно-практической конференции «Традиции и инновации в современном культурно-образовательном пространстве» (март 2015 г.), Всероссийской научно-практической конференции «Экранные искусства. Прошлое. Настоящее. Будущее» (ноябрь 2016 г.), II Международной научно-практической конференции European Scientific Conference (март 2017 г.), Международной научно-практической конференции «Новые тенденции в системе современного культурологического образования как основы мировоззренческой подготовки» (ноябрь 2023 г.), Третьем Всероссийском научном форуме «Стратегии социокультурного развития России» (май – июнь 2024 г.), Всероссийском научном культурологическом форуме с международным участием «Ценностные императивы современной культуры» (июнь 2025 г.).

В соответствии с темой диссертационного исследования опубликовано 15 научных работ (включая 7 статей в журналах, рекомендованных ВАК РФ).

Основное содержание диссертации и положения, выносимые на защиту, отражены в следующих публикациях:

Статьи в рецензируемых научных журналах, рекомендованных ВАК РФ:

1. Ключкова, Е. Ю. Информационные технологии в структуре современного музыкального образования /Е.Ю. Ключкова// Современные проблемы науки и образования. – 2015. – № 3; URL: <https://science-education.ru/ru/article/view?id=19703> (дата обращения: 03.02.2025).
2. Ключкова, Е. Ю. Влияние личности звукорежиссёра на процесс формирования аудиовизуального образа второй половины XX века / Е.Ю. Ключкова // Театр. Живопись. Кино. Музыка. – 2016. – № 4. – С. 181–188.
3. Ключкова, Е. Ю. История развития отечественных электромузыкальных инструментов в XX веке / Е.Ю. Ключкова // Культура и цивилизация. – 2017. – № 2. – С. 115–123.

4. Ключкова, Е. Ю. Основные тенденции современной звукорежиссуры // Культурная жизнь Юга России. – 2017. – № 2. – С. 44–48.
5. Ключкова, Е. Ю. Философская рефлексия формирования звукового образа в деятельности звукорежиссёра / Е.Ю. Ключкова // Евразийский юридический журнал. – 2024. – № 8 (195). – С. 557–561.
6. Ключкова, Е. Ю. Социокультурные горизонты деятельности звукорежиссёра в перспективе философского анализа / Е.Ю. Ключкова // Евразийский юридический журнал. – 2024. – № 10 (197). – С. 549–553.
7. Ключкова, Е. Ю. Творчество звукорежиссёра как форма постижения смыслов музыкального бытия / Е.Ю. Ключкова // Современная наука: актуальные проблемы теории и практики. Серия: Познание. – 2024. – № 12. – С. 107–111 DOI 10.37882/2500-3682.2024.12.11

Публикации в научных журналах и сборниках:

1. Ключкова, Е. Ю. Основные направления процесса интеграции дистанционного и традиционного музыкального образования / Е.Ю. Ключкова // Традиции и инновации в современном культурно-образовательном пространстве: материалы V Международной научно-практической конференции (г. М., 13 марта 2014 г.) / отв. ред. Л. А. Рапацкая. – М.: РИЦ МГГУ им. М. А. Шолохова, 2014. – С. 39–42.
2. Ключкова, Е. Ю. Особенности применения видеокурсов, вебинаров и видеоконференций в профессиональном музыкальном образовании / Е.Ю. Ключкова // Традиции и инновации в современном культурно-образовательном пространстве: материалы VI Международной научно-практической конференции (г. М., 12 марта 2015 г.). – М., 2015. – С. 246–248.
3. Ключкова, Е. Ю. Особенности звукозаписи в кинематографе первой половины XX века / Е.Ю. Ключкова // Всероссийская научно-практическая конференция «Экранные искусства. Прошлое. Настоящее. Будущее»: сборник материалов (24 ноября 2016 г.). – М. – 2016. – С. 145–149.

4. Ключкова, Е. Ю. История развития и роль клавишных в создании первых электромузыкальных инструментов / Е. Ю. Ключкова // European Scientific Conference: сборник статей победителей II Международной научно-практической конференции, Пенза, 7 марта 2017 года. – Пенза: «Наука и Просвещение» (ИП Гуляев Г. Ю.), 2017. – С. 177–179. – EDN YFKTDD.

5. Ключкова, Е. Ю. Функции музыки в современном кинематографе / Е.Ю. Ключкова // Международная научно-практическая конференция «Актуальные проблемы и достижения в гуманитарных науках»: сборник материалов и докладов (11 апреля 2017 г.). – Самара. – 2017. – С. 6–8.

6. Ключкова, Е. Ю. Профориентационные возможности звукорежиссуры в работе с учащимися выпускных классов ДШИ / Е.Ю. Ключкова // Музыка и электроника. – 2019. – № 4. – С. 7–8.

7. Ключкова, Е. Ю. Эволюция звукового образа в кинематографе / Е. Ю. Ключкова // Мир культуры: искусство, наука, образование: сборник научных статей. – Челябинск : Южно-Уральский государственный институт искусств им. П. И. Чайковского, 2023. – С. 72–74.

8. Ключкова, Е. Ю. Звукорежиссура как социокультурный феномен и объект культурологического изучения / Е. Ю. Ключкова // Новые тенденции в системе современного культурологического образования как основы мировоззренческой подготовки: материалы Международной научно-практической конференции, Екатеринбург, 17–18 ноября 2023 года. – Екатеринбург: Уральский государственный педагогический университет, 2024. – С. 111–121.

Структура диссертационной работы обусловлена логикой исследования и последовательностью решаемых задач. Диссертация состоит из введения, трёх глав, объединяющих девять параграфов, заключения, списка библиографических источников, отражающего объём выполненного исследования.

ГЛАВА 1. Художественный универсум звукорежиссёра: грани субъектности

1.1. Субъектность звукорежиссёра как онтологическая данность

Современная техногенная культура, задавая инновационные векторы формирования и развития человеческой деятельности, стимулирует расширение философско-антропологического и культурфилософского дискурса. Конструируя новые смыслы, балансируя на грани традиционного и инновационного, субъект современной культуры созидает её пространство «метареальности», «преследуя бесконечно отступающие горизонты», «движется ради самого движения, пробует, несмотря на неизбежный провал; бесконечно ищет истину, которую никогда не ожидает найти»³⁷.

В этом процессе обретают новую жизнь различные формы самовыражения человека, к одной из которых можно отнести звукорежиссуру как искусство управления звуковой перспективой.

Звукорежиссура как форма именно творческой активности начала активно развиваться и исследоваться во второй половине XX века. Изучая эту область, Н. И. Дворко³⁸ определила две ключевые фазы в создании звукового сопровождения к спектаклям, кино, телепередачам и иным мультимедийным проектам: на первом этапе разрабатывается звуковая концепция проекта, а на втором эта концепция воплощается с помощью технологий звукозаписи.

Современный профессиональный звукорежиссёр не просто технический специалист — это создатель целостной творческой концепции звучания. Осмысление практики ведущих российских специалистов показывает, что мастерство в этой области заключается в способности выстроить уникальное звуковое решение. Такой подход охватывает все этапы работы: от первоначального планирования композиции до тесного взаимодействия с музыкантами, авторами и техническими специалистами в процессе создания финального саунд-дизайна.

³⁷ Vermeulen, T., van den Akker, R. Notes on metamodernism // Journal of Aesthetics & Culture. – 2010-01-01. – Vol. 2. – P. 1–14.

³⁸ Дворко, Н. И. Основы звукорежиссуры: творческий практикум СПб. : Изд-во С.- Петерб. ун-та, 2005. – 164 с.

Именно комплексное видение звукового образа и умение воплотить его в сотрудничестве с другими участниками процесса определяет уровень профессионализма современного звукорежиссёра.

В рамках звукозаписи современных музыкальных композиций важную роль играет индивидуальный профессиональный вклад звукорежиссёра, который формируется благодаря анализу музыкального содержания, взаимодействию с исполнителями, а также использованию специализированного оборудования и ресурсов звукозаписывающей студии. Этот вклад трансформируется в художественный звуковой образ, зафиксированный в фонограмме, отражающий осмысленный творческий подход к музыкальному произведению.

Погружение в сущностные основания деятельности звукорежиссёра позволяет не только рассмотреть специфику его субъектности, но и определить новые смысловые грани данного понятия, которое интерпретируется в современной гуманитарной мысли по-разному.

Исследователи пытаются раскрыть суть понятия субъектности как сложного комплекса индивидуальных мыслей, чувств и активных действий, где человек рассматривается как уникальное существо, обладающее богатым внутренним миром, стремящееся к личностному развитию и трансформации реальности. В этом ракурсе личность проявляется как неповторимое сочетание жизненных ценностей, целей и амбиций, воплощённых в деятельности, способной как адаптировать человека к окружающей социально-исторической и культурной среде, так и преобразовать её.

Современные исследования субъектности не могут ограничиться анализом абстрактных данных, но трансформируются в творческий процесс понимания и интерпретации человеческой природы в её динамичном и многоаспектном проявлении. Следует отметить, что в отечественной и зарубежной философской мысли и поныне бытует целый комплекс понятий, которые можно отнести к общей проблематике субъектности. К этому комплексу часто относят понятия «субъект»,

«субъективность», «индивид», «индивидуальность», «актор», «агент» и некоторые другие.

Субъектность в духе тезаурусного подхода к социальной субъектности в контексте культуры можно трактовать как порождаемое активностью субъекта (индивида или группы) свойство культурного объекта³⁹.

В контексте звукорежиссуры эта субъектность становится особенно актуальной. Звукорежиссёр, как творческая личность, способен выходить за рамки предписанных норм и технических требований, привнося в музыку свою индивидуальность и самовыражение. Это позволяет ему активно участвовать в социокультурной жизни, создавая уникальные звуковые ландшафты, которые отражают не только личный опыт, но и более широкий контекст культурной среды. Таким образом, субъектность звукорежиссёра подчёркивает его способность влиять на звук и атмосферу произведения, формируя его оригинальность и глубину.

Деятельность звукорежиссёра заключается в проявлении его автономии и инициативы при создании и обработке звука, что, по сути, и является проявлением субъектности. Его способность принимать самостоятельные решения зависит от личного опыта и творческих инстинктов, однако она также формируется под влиянием культурных трендов и общественных ожиданий. Взаимодействие между индивидуальностью звукорежиссёра и более широким культурным контекстом позволяет ему создавать уникальные звуковые языки, которые могут стать значимой частью культурного ландшафта после глубокого осмысления и доработки, что выводит его на новый уровень – актора культуры⁴⁰.

Феноменологический анализ самости, опираясь на кантовское противопоставление свободы и необходимости, приводит П. Рикёра к пониманию: действие – это не обусловленное причиной событие, а деяние, имеющее конкретного творца. В своей этической концепции автор стремится представить

³⁹ Луков, В. А. Экология культуры и тезаурусная трактовка будущего [Электронный ресурс]. // Горизонты гуманитарного знания. – 2017. – № 3. – URL: <http://journals.mosgu.ru/ggz/article/view/470> (дата обращения: 01.01.2025)

⁴⁰ Неретин, О. П. Кто является субъектом, а кто актором культуры? / О. П. Неретин // Вестник ВГИК. – 2012. – № 12–13. – С. 165–173. – EDN PDVHYJ.

актора как самость, осознающую себя не просто инициатором действий, но и участником социально-политических взаимоотношений.

Согласно данной теории актёра характеризует стремление к совместному существованию, к взаимному контакту. Опирающееся на концепцию «человека способного» осознание смысла своих поступков и принятие ответственности за них – вот что отличает актёра от интерпретатора П. Рикёра или субъекта Б. Латура. Теория социального действия обогащается через философию самости, которая подчёркивает связь между осмысленностью действия и личностью деятеля. В качестве фундаментального проявления человеческой способности к действию философ выделяет умение самости создавать нарративы о себе. При этом П. Рикёр принимает во внимание, что для самости характерно герменевтическое стремление к самоопределению и пониманию собственной сущности.

Анализируя ретроспективу развития понятия «субъект», можно проследить его эволюцию от античности через философию Р. Декарта и И. Канта до современной интерпретации. До появления концептуальных положений И. Канта понятие «субъект» в первую очередь рассматривалось в качестве обозначения некоей сущности, отвечающей за производство определённых действий и обладающей специфическими свойствами.

Философскую парадигму модерна часто определяют через призму субъекта. Зачинателем погружения в современный дискурс субъекта считают Р. Декарта, философская система которого содержит концептуально близкие понятия: «душа», «ум», *cogito*, активно раскрывающие субъектность как мыслительную сущность человека, и именно он, по мысли М. Хайдеггера, «с истолкованием человека как субъекта создаёт метафизическую предпосылку для будущей антропологии всех видов и направлений»⁴¹.

⁴¹ Хайдеггер, М. *Время и бытие: Статьи и выступления*. М., 1993. С. 48, 54, 114, 118, 131 и др.

Очевидно, благодаря Декарту, рассуждая о субъекте сегодня, мы имплицитно наделяем его целым комплексом качеств. Свобода воли, познавательный потенциал, творческое начало, агентность и противопоставление пассивности – всё это устойчиво ассоциируется с субъектом.

В сознании человека проявляются изменчивые и специфические контексты его интерпретации, которые словно создают собственный фундамент априорных принципов. Личностное восприятие реальности пронизано диалектическими субъективными процессами. Подобное понимание субъекта развивалось в трудах выдающихся мыслителей, включая М. Хайдеггера, Э. Гуссерля, С. Кьеркегора, Г. В. Ф. Гегеля, З. Фрейда, М. Вебера, К. Маркса и Ф. Ницше, формируя весомую интеллектуальную традицию. С XIX столетия в научном дискурсе укрепилось представление, что субъект культурной жизни может воплощаться как в обществе или народе, так и в отдельном классе или индивиде.

Постструктуралисты XX столетия обращались к проблематике субъекта с позиции критического анализа. Их скептическому рассмотрению подвергался именно этот неопределённый «субъект по умолчанию», сущностные характеристики которого никогда чётко не формулировались.

Деконструкция привела к формированию понятия субъекта, лишённого стандартных характеристик, который может рассматриваться как продукт функционирования предличностных конструкторов.

Среди современных российских исследователей этой проблематики можно выделить Н. С. Злобина и М. Б. Туровского, которые утверждали, что личности выступают в роли субъекта культуры. Радикальный пересмотр концепции субъекта произошёл в неклассической философии. Различные философские течения трансформировали это понятие: «философия жизни» отождествила субъект с переживаемой реальностью, Э. Гуссерль и Ж.-П. Сартр выявили существование дорефлексивного уровня, бихевиористы свели его к телесному или биологическому началу, а представители герменевтики и Л. Витгенштейн редуцировали субъект к языковым формам или области бессознательного.

Расширяют дискурс субъектности и французские исследователи О. Бульнуа⁴², В. Декомб⁴³ и А. де Либера⁴⁴, дополнившие представление о происхождении понятия с позиции характеристики человеческого бытия с акцентом на осознании самого себя и внутренних особенностей познания. Анализ взаимосвязей и изучение их скрытой природы в интерпретации мыслителей XX века помогает уточнить понимание происхождения субъекта раннего модерна, делая его возникновение более логичным и опровергая те представления, которые получили широкое распространение в массовой культуре.

Сопоставляя традиционный и современный постструктуралистский подходы к субъекту, можно заметить единственную схожесть – их связь с человеческой сущностью. В дискуссии о свойствах важно заметить различие между субъективностью и субъектностью, которое прямо связано с деятельностью звукорежиссёра. Субъективность, противопоставляемая объективности, акцентирует индивидуальные восприятия и ощущения, что делает звукорежиссёра уникальным творцом, который формирует звук исходя из своих личных эмоций и опыта. В то время как субъектность, в отличие от субъективности, не может быть полностью противопоставлена объективности; она представляет собой активное участие индивидуума в культурных процессах и подчёркивает его независимость от более широких социальных структур.

Новые грани понятия «субъект» образуются в дискурсе акторно-сетевой теории (actor-network theory), которую активно развивает Б. Латур. В своей книге «Пересборка социального: введение в акторно-сетевую теорию» автор указывает на то, что «актор – не источник действия, а движущаяся цель обширной совокупности сущностей, роящейся в его направлении»⁴⁵.

⁴² Boulnois, O. *Généalogie du sujet. De saint Anselme à Malebranche*. – Paris: Librairie Philosophique J. Vrin, 2007. – 320 p.

⁴³ Декомб, В. Дополнение к субъекту: исследование феномена действия от собственного лица / Винсент Декомб ; перев. с фр. Марии Головановской. – М. : Новое лит. обозрение, 2011. – 558 с.

⁴⁴ de Libera, A. *Archeologie Du Sujet: I Naissance Du Sujet* (Bibliothèque D'Histoire de la Philosophie). – Paris: Librairie Philosophique J. Vrin, 2007. – 448 p.

⁴⁵ Латур, Б. Пересборка социального: введение в акторно-сетевую теорию [Текст] / пер. с англ. И. Полонской; под ред. С. Гавриленко; Нац. исслед. ун-т «Высшая школа экономики». – М.: Изд. дом Высшей школы экономики, 2014. – 384 с. – С. 69.

В сетевом подходе, где само действие становится центральным социальным фактом, акторно-сетевая теория отказывается от традиционного приоритета субъекта как обладателя сознания и способности к осознанным действиям. Ключевое изменение происходит в терминологии: термины «субъект» и «объект» признаются неадекватными и заменяются концепцией «актора» – того, кто производит или опосредует действие. Согласно создателям ANT, основная задача общественных наук состоит в том, чтобы позволить людям увидеть вещи во всей их сложности, с их последствиями и неоднозначностями. Данный подход наглядно демонстрирует, что осознанность действий не является главным фокусом исследования.

Акторно-сетевая теория предпринимает радикальную попытку стереть традиционное разделение между человеческим и нечеловеческим, социальным и несоциальным измерениями. Разрушая представление о каком-либо фундаментальном основании мира, указанная теория отвергает классическую субстанциональную онтологию. Ни материализм, ни идеализм не способны предложить сбалансированное объяснение взаимоотношений объекта и субъекта без предоставления привилегий одному из них. Действительно, подобные подходы неизбежно скатываются к редукционизму, либо описывая субъект через призму объекта, либо наоборот.

В концепции П. Рикёра актор рассматривается двояко: и как конечная, и как свободная причина действия, поскольку актор обладает инициативой. Философ переосмысливает классическую антиномию причинности, смещая фокус с субъективного понимания на социальное вменение смысла. Субъект, способный к действию, не только приписывает значение своим поступкам, но и принимает за них ответственность, – это и есть актор в широком понимании. Если для М. Вебера осмысленность действий – явление сугубо субъективное, где индивид осознаёт свои мотивы и желания, делая любой поступок внутренне значимым, то П. Рикёр подчёркивает роль общественного контекста в формировании смысла действий актора. По утверждению философа, персональная инициатива – это вмешательство

в происходящее и реальная трансформация мира, без которой невозможно свободное действие. Изучение этого феномена даёт возможность увидеть отражение самовосприятия актора как единой личности, творящей действие, но сохраняющей целостность своего внутреннего мира.

Идеи всех вышеперечисленных авторов могут быть рассмотрены как базис понимания субъектности звукорежиссёра, который, взаимодействуя со звуковыми материалами и исполнителями, становится во главе творческого процесса, а не просто выступает его наблюдателем или участником.

Так, для погружения в специфику субъектности звукорежиссёра стоит обратиться к позиции И. Канта, который утверждал, что различные аспекты, характеризующие объект, зависят от производителя этого объекта, т. е. от субъекта. Классик немецкой философии установил параллель между структурой познания и строением суждения, определив субъект как носителя мыслительной и перцептивной деятельности. В его концепции субъекту противостоит объект, который проявляется двояко: на эмпирическом уровне как объективная действительность, а в трансцендентальном измерении – как особое содержание сознания. При этом природа этого содержания остаётся дискуссионной: оно может быть как продуктом самого сознания, так и отражением внешней реальности.

В оптике данного подхода формируется уникальный взгляд на деятельность звукорежиссёра, где выводится на первый план субъективность восприятия: звукорежиссёр не просто фиксирует звуки, но и активно создаёт звуковой образ, привнося в него свои личные эстетические предпочтения, эмоциональное состояние и культурный контекст. Его работа формируется под влиянием социальных условий, что подчёркивает взаимодействие между субъектом и объектом в его кантовском значении.

Каждый звукорежиссёр как субъект должен не только глубоко осознать, но и, скорее, объёмно представить характер своего предназначения – управлять творческим процессом, а также способностью воспринимать и транслировать аудиовизуальную реальность, что перекликается с феноменологическими

взглядами Э. Гуссерля на сознание и восприятие. Звукорежиссёр не просто проводит запись звуков, он наделяет их смыслом, как это описывают многие философы, подчёркивающие отношение субъекта к объекту. Через свой опыт и ощущение звукового образа звукорежиссёр создаёт художественные произведения, которые становятся отражением его субъективного восприятия мира, аналогично тому, как философы исследуют то, как субъект формирует свои знания и понимание реальности.

Обращение к феноменологии и диалектике для осмысления субъектности звукорежиссёра помогает глубоко понять суть звукорежиссуры как процесса, который выходит за пределы технической работы и становится искусством самовыражения. Звукорежиссёр как носитель субъектности не только записывает и сводит звуки, но и интерпретирует художественные смыслы и эмоции, создавая произведения, которые открываются слушателям многоаспектно. В этом контексте он действует как посредник между музыкой и аудиторией, формируя оригинальные интерпретации, основанные на своём опыте и чувствах.

Опираясь на позицию О. Бульнуа, который считает, что «мышление – не просто отражение материальных процессов, оно не правит миром в одиночку. Некоторые измерения, по-видимому, возникают благодаря эволюции практики»⁴⁶, можно сделать вывод о том, что звукорежиссёрский способ рефлексии и самовыражения опосредован практикой управления процессом создания и трансляции звуковых образов.

А. де Либера в своей работе «Археология субъекта. В поисках идентичности»⁴⁷ предпринял попытку обнаружить живого субъекта в тот самый момент, когда он признан мёртвым. На основе своего археологического метода автор делает вывод, что «субъект есть именно такой объект, который, несмотря на все парадоксы, которые он породил, несмотря на его исключение и на его смерть,

⁴⁶ Boulnois, O. Au-delà de l'image. Une archéologie du visuel au Moyen Age. Ve – XVIe siècle. – Paris: Le Seuil, 2008. – 450 p.

⁴⁷ De Libera, A. Archeologie Du Sujet: I Naissance Du Sujet (Bibliothèque D'Histoire de la Philosophie). – Paris: Librairie Philosophique J. Vrin, 2007. – 448 p. de Libera Archéologie du sujet. t.2 La quête de l'identité, Vrin, 2008.

так часто провозглашаемую, всегда *остается невидимым двигателем нашей мысли о человеке, о личности, о себе и именно поэтому пределом того, что ставится под вопрос, предел мыслимого в нас*; именно субъект, который, как кажется, не отвечал ни на какой запрос и рождение которого стало событием, определившим на длительный срок самые глубинные археологические пласты нашей мысли о человеке, то есть не-событием как таковым»⁴⁸. Его субъект как предел мыслимого стимулирует рефлексию о современном способе постижения ценностно-смыслового рельефа творчества звукорежиссёра.

В. Декомб, в свою очередь, связывает характеристику того, что мы есть, с «отношением к себе» или – в соответствии с более распространённой терминологией – с бытием для себя⁴⁹. Необходимо подчеркнуть, что распознавание человеком собственных способностей – это один аспект, а вот привязка к уникальному онтологическому или метафизическому способу существования – несколько иной. Современности свойственна способность мыслить индивидуально не просто с позиции одной из многих психологических функций, а с позиции, определяющей уникальный способ существования человека. Эта специфика существования заключается, в первую очередь, в самосознании, предшествующем осознанию внешнего мира и собственного места в нём.

Принимая во внимание точку зрения Декомба, можно предположить, что деятельность звукорежиссёра и различные жизненные аспекты взаимодействуют между собой, преломляясь через призму сознания. Звукорежиссёр, делая запись звука, создаёт звуковые миры, вызывающие эмоции и меняющие восприятие реальности. Эта работа требует понимания человеческих чувств и культурных контекстов, а также постоянного осознания своих эмоций и реакций на звуковые стимулы. Таким образом, звукорежиссура становится метафорой бытия, где *самосознание играет ключевую роль*. Творец создаёт свою реальность, воспринимая её через призму собственных внутренних мироощущений и влияния

⁴⁸ Там же.

⁴⁹ Декомб, В. Дополнение к субъекту: исследование феномена действия от собственного лица / Винсент Декомб ; перев. с фр. Марии Головановской. – М. : Новое лит. обозрение, 2011. – 558 с.

окружающего мира, что подчёркивает важность *рефлексии и самопознания* в деятельности звукорежиссёра.

Звукорежиссёр, ориентируясь на свои экзистенциальные переживания, трансформирует их в звуковые решения, что позволяет ему осознанно взаимодействовать с технологиями и создавать произведения, несущие смысл и ценностную значимость. Рефлексия помогает лучше понимать потребности исполнителей и слушателей, что делает итоговый продукт более актуальным. Такой подход также открывает новые возможности для использования искусственного интеллекта в звукорежиссуре, позволяя алгоритмам обучаться на основе индивидуальных взглядов и предпочтений звукорежиссёра.

Рефлексивная практика служит катализатором внутренней трансформации звукорежиссёра: познавая границы своего разума, погружаясь в смысловое содержание профессиональной деятельности, постигая истинные моральные ценности, он развивается, обретает мудрость и потребность транслировать её миру.

Суть рефлексии, её диалектический характер и гуманистическую направленность поэтично раскрывает А. Ф. Лосев, осмысляя путь Сократа: «перевести жизнь в царство самосознания... силами духа исправить жизнь»⁵⁰. Сократический диалектический метод, побуждающий осознать ограниченность своего мышления, безусловно применим к мыслительной деятельности звукорежиссёра: посредством постижения личных границ познания и критического переосмысления принципов деятельности стимулируется процесс профессионального и нравственного самосовершенствования. Реализация данного подхода подразумевает формирование устойчивой потребности задавать вопросы, способствующие глубокому погружению в сущность вещей и процессов, не только в одиночестве, но и в процессе работы с исполнителями. Это ведёт к лучшему пониманию предназначения и художественной роли звукорежиссёра, что, в свою очередь, способствует созданию более осмысленных и выразительных музыкальных произведений, улучшая не только собственные профессиональные

⁵⁰ Лосев, А. Ф. История Эстетики. Софисты Сократ, Платон. – М., 1990. – 714 с.

навыки, технические составляющие исполнения, но и качество произведений в целом.

Рефлексия играет ключевую роль в деятельности звукорежиссёра, позволяя ему глубже осмыслять и анализировать музыкальный материал. Посредством рефлексивного процесса звукорежиссёр способен раскрыть не только технические аспекты записи, но и эмоциональные и культурные контексты произведения. Это осознание помогает ему создавать звуковые решения, которые не просто звучат в соответствии с принципами гармонии, но и передают глубину авторского замысла. Рефлексивная практика позволяет звукорежиссёру интегрировать различные элементы, стили и идеи, создавая художественные произведения, которые не только резонируют с вкусовыми предпочтениями и ценностными императивами аудитории, но и обогащают её опыт. Таким образом, рефлексия становится неотъемлемой частью творческого процесса, способствуя формированию уникальной звуковой идентичности.

Для понимания значения рефлексивной практики для становления звукорежиссёра – обретения им субъектности, стоит обратиться и к философской концепции Мартина Хайдеггера, ключевым моментом которой является уникальный взгляд на проблему бытия через призму феноменологии. Он критикует традиционную метафизику за то, что она не разводит понятия «бытие» и «сущее», считая их тождественными. Хайдеггер разрабатывает особый феноменологический подход, где исследование начинается с сущего и движется к постижению самого бытия, а «субъектность, предмет и рефлексия взаимосвязаны»⁵¹. Опираясь на это утверждение, можно сделать вывод, что взаимосвязь субъектности, предмета и рефлексии в деятельности звукорежиссёра является основой для глубокого осмысления музыкального материала.

Здесь субъектность может трактоваться, с одной стороны, как синоним субъективности – призмы личных ощущений звукорежиссёра и его эмоционального восприятия музыки, а с другой – как стремление к целеполаганию, преобразованию

⁵¹ Хайдеггер, М. Время и бытие: статьи и выступления: Пер. с нем. – М.: Республика, 1993. – 447 с. – С. 184.

и контролю – управленческой составляющей своей деятельности. Предмет же включает в себя звуковые элементы и оборудование, с которыми он работает. Рефлексия объединяет эти аспекты, позволяя звукорежиссёру, анализируя свои действия, глубже понимать культурные и эстетические контексты, что способствует созданию уникальных звуковых решений. Таким образом, это триединство обеспечивает высокое качество звукорежиссёрской деятельности и многослойность художественных произведений.

В современном философском дискурсе фиксируется большое количество разнообразных точек зрения на саму суть рефлексии и на то, какую именно функцию она выполняет в познании. Ф. В. Лазарев и С. А. Лебедев под философской рефлексией понимают «анализ предельных оснований, конститутивных предпосылок человеческого мышления, коммуникативных практик и практической деятельности»⁵².

Понимание сущностных оснований рефлексии важно как для философии, так и для понимания специфики профессии звукорежиссёр, но дефицит исследований, которые связывают историко-философские аспекты рефлексии с практикой звукорежиссуры, до сих не преодолен. Рефлексия помогает звукорежиссёрам осмысливать свои решения и реинтерпретировать звуковые элементы. Без комплексного подхода к этому взаимодействию, с учётом в том числе различных социальных и культурных аспектов, невозможно достигнуть полноты понимания уникальности звукорежиссёрской деятельности и её связи с философией, что и планируется реализовать в рамках данного исследования.

Обобщая вышеизложенное, можно констатировать, что субъектность звукорежиссёра проявляется на нескольких уровнях. Механическая роль оператора звука воплощается в выполнении технических алгоритмов без глубокого осмысления эмоционального контекста аудиоинформации. Этот *техносубъектный*

⁵² Лазарев, Ф. В., Лебедев, С. А. Философская рефлексия: сущность, типы, формы // Вопросы философии. – 2016. – № 6. – С. 5

уровень ограничивает творческую свободу рамками стандартов и схем, превращая звукорежиссёра в исполнителя заданных параметров записи и обработки.

Однако проявление звукорежиссёрской субъектности более многогранно. Помимо технического исполнителя, звукорежиссёр может выступать как *пассивный субъект* – нейтральный транслятор аудиоинформации. В высшем своём проявлении он становится *актором-творцом*, который активно формирует и конструирует особое звуковое пространство, влияя на его восприятие.

Звукорежиссёр активно преобразует слуховые впечатления аудитории, одновременно рефлексирова и анализируя достигнутые эффекты звука, исследуя различные содержательные аспекты. Через свою деятельность он формирует эстетические стандарты и эмоциональный отклик социума, становясь соавтором культурного кода, воздействуя на эстетические нормы и эмоциональные реакции общества через звук.

Таким образом, сама по себе звукорежиссёрская деятельность иллюстрирует широкую многогранность понятия «субъект», развиваясь в контексте взаимодействия с окружающим миром и формируя потребность к самовыражению через звук. С переосмыслением духовной реальности и интеллектуальной свободы в учении о человеческой сущности выдвинута позиция автономии познающего субъекта. В картезианской парадигме ясность и чёткость восприятия становятся возможными через акт сомнения – неоспоримое проявление мыслительной деятельности. Важно отметить, что формирование смыслов окружающей действительности сознанием происходит не хаотично, а в тесной связи с предметным миром и культурным контекстом.

1.2. Ценностно-смысловые основания творчества звукорежиссёра

Звукорежиссура, как одна из самых динамично развивающихся областей творческой деятельности, сегодня находится в центре внимания как профессионального сообщества, так и широкой пользовательской аудитории. Этот вид человеческой деятельности, стремящейся стать искусством, возникший на стыке технологий и креативности, переживает настоящую революцию, формируя новые общественные ценности и смыслы.

Звукорежиссура – это область творческой деятельности, где за счёт объединения технических и творческих аспектов специалист может формировать уникальные звуковые образы и картины, вплоть до генерации звуков, не встречающихся в природе. В современном мире медиаиндустрии эта профессия требует от человека высокой квалификации в сфере цифровых технологий и искусства. Эта область деятельности охватывает множество аспектов, включая запись, сведение, мастеринг и создание звуковых эффектов. Каждый из этих этапов требует глубоких знаний и навыков в сегменте аудиотехнологий. Звукорежиссёры должны быть знакомы с различными программами и оборудованием, чтобы добиться наилучшего качества звука и реалистичности аудиообраза. Таким образом, помимо технического образования, звукорежиссёры должны иметь хороший вкус и художественное чутьё, способность к интерпретации режиссёрского или композиторского замысла и уметь предложить свои идеи, которые могут сделать конечный продукт востребованным у аудитории.

В XX веке, с расширением социокультурного пространства, звукорежиссура стала неотъемлемой частью культурного ландшафта, отвечая на растущую потребность в качественных звуковых образах.

Рождение звукорежиссуры и начало деятельности звукорежиссёра связаны с появлением новых технологий записи и воспроизведения звука. Сначала это были простые устройства, такие как фонограф, а затем – сложные многоканальные системы, которые позволили создавать сложные звуковые композиции. В результате звукорежиссура стала не просто техническим процессом, но и важной частью

художественного выражения. С эволюцией техники многократно возросла и усложнилась и деятельность специалистов этой отрасли. Сегодня можно проследить, как звукорежиссура развивается в различных сферах творческой деятельности человека: от музыки и театра до кино и видеоигр.

С приходом цифровизации в искусство звукорежиссура сталкивается с аксиологическим вызовом. Цифровые технологии не только изменяют способы создания и восприятия звука, но и трансформируют само понимание искусства. Современные звукорежиссёры, используя программное обеспечение для обработки звука, создают новые звуковые текстуры и образы, существование которых ранее было технически невозможно. Это требует от специалистов не только развитых технических навыков, но и глубокого философского осмысления своей роли в обществе, понимания того, как они влияют на его ценностно-смысловые ориентиры.

Исторически искусство звука классифицировалось по принципу использования художественной информации, которая по своей сути может быть миметической, знаково-символической и эмотивной. Миметическая информация отражает способность искусства имитировать реальность, придавать произведениям определённые черты и формы, знакомые слушателю. Знаково-символическая информация обогащает произведение скрытым смыслом, придающим глубину и позволяющим различать интерпретационные слои. Эмотивная же информация, как средство выражения чувств, способна произвести заметный эмоциональный эффект на слушателя и кажется наиболее очевидной, однако оказывается только относительно небольшой частью творческого коммуникативного акта.

Каждый тип художественной информации использует свой уникальный способ передачи и материальный носитель, что делает восприятие звука (и искусства в целом) полностью персонализированным, субъективным процессом. Звуковые образы в этом контексте предлагают большой спектр возможностей для творческого исследования и выражения, тем самым позволяя композиторам и

исполнителям вступать во взаимодействие со слушателем посредством эмоционального воздействия.

Важно подчеркнуть, что, несмотря на кажущееся доминирование эмоционального аспекта в музыке, она предполагает сложную структуру художественной передачи информации. Слушатель получает возможность погрузиться в мир мыслей, чувств и эмоций посредством звуков и ритмов, интерпретируемых исполнителем, и целостных звуковых картин, сформированных звукорежиссёром на финальном этапе обработки любого аудиопроизведения.

Звукорежиссёр, по сути, центральная фигура, формирующая ценностно-смысловые горизонты общественного сознания. Качество его работы влияет на то, как воспринимаются фильмы, театральные постановки и музыкальные произведения, действие в видеоиграх и др. Звук может вызывать эмоции, создавать атмосферу и влиять на общественное мнение. В условиях глобализации и культурного обмена звукорежиссура способствует диалогу между разными культурами⁵³.

По мысли Ю. М. Лотмана современная культура формирует новую семиосферу, где звуковые образы играют ключевую роль. Звукорежиссура, как искусство создания и манипуляции звуковыми образами, становится важным элементом этой семиосферы. Создавая звуковые композиции, звукорежиссёры формируют объёмные художественные смыслы, которые требуют пристального внимания и глубокой рефлексии⁵⁴. Лотман выстраивает перспективы для исследований звукорежиссёрского искусства, обосновывая с позиций философии объединение музыкального звука и слова в единую коммуникативную знаковую систему⁵⁵. Но он закладывает базис и для развития нового аксиосферного подхода к осмыслению вклада творца, а следовательно, и звукорежиссёра, отстаивающего свою субъектность.

⁵³ Емцев, П. Работа звукорежиссёра с музыкой академических жанров – теория и практические советы / П. М. Емцев // Научный журнал «Содружество». – 2017. – № 17. – С. 19–25.

⁵⁴ Лотман, Ю. М. Структура художественного текста // Об искусстве. – СПб., 1998. – 704 с. – С. 84.

⁵⁵ Лотман, Ю. М. Семиосфера. – СПб. : Искусство-СПб, 2001. – 703 с.

Рассматривая сущность аксиосферы через призму взглядов М. С. Кагана, который настаивает на том, что она «представляет собой не простую совокупность, соседство, рядоположенность тех или иных ценностей, а их целокупность – сложившуюся в истории культуры систему конкретных форм ценностного отношения человека к миру»⁵⁶, можно заключить, что звукорежиссёр является субъектом её формирования, интегрируя множество разных элементов в единое образование и системно влияя на его устойчивость.

Обращаясь к позиции В. Н. Сагатовского, который трактовал аксиосферу как систему ценностей, выступающую фундаментальным основанием образа жизни, можно предположить, что звукорежиссёр не только влияет на формирование аксиосферы современного общества как её субъект, но и сам находится под её влиянием. Эта взаимообусловленность и выступает ведущим фактором развития аксиосферы современной культуры, где укрепляется в том числе статус звукорежиссуры.

В исследовательском дискурсе закрепилось понимание звуковых образов как носителей глубоких философских и эстетических смыслов, влияющих на аксиорельеф культуры. Исследователи, анализируя звуковые явления, утверждают, что художественный смысл звука становится очевидным только тогда, когда мы осознаём его значение. Это осознание формирует смысловую границу, которая служит эстетическим пределом музыкального произведения.

Интересный аспект в понимании звуковых образов – это их антонимия, выраженная через шум. Шум, по мнению Ю. М. Лотмана, может восприниматься как «вторжение беспорядка». Но также очевидно, что шум может обогащать содержание музыкального произведения, открывая новые горизонты звукового искусства. Дж. Кейдж высказал мнение, что «музыка – это все», подчёркивая тем самым, что звуковое пространство не ограничено традиционным его восприятием.

⁵⁶ Каган, М. С. Философская теория ценности. – СПб. : ТОО ТК «Петрополис», 1997. – 205 с.

Каждый звук может быть интерпретирован как музыкальный образ⁵⁷, а следовательно, иметь аксиологическое значение и влиять на сознание индивида.

Эксперименты в сфере звука показывают, что обычные предметы могут создавать уникальные звуки, объединяемые в смылосодержащую аудиокартину. Музыка выходит далеко за рамки простой последовательности звуков, являясь уникальным языком, способным проникнуть вглубь человеческого сознания. Концепция «постижения», предложенная Ю. Н. Холоповым на основе работ Ю. А. Урманцева, подкрепляет понимание, что восприятие музыки не ограничивается рациональным анализом, а включает интуитивные процессы. Если же мыслить в русле концепции А. Бергсона, они также формируют пространство аксиосферы.

Эту идею прекрасно иллюстрирует шведская короткометражка 2001 года «Музыка для одной квартиры и шести барабанщиков». Создатели фильма продемонстрировали, как обычные предметы домашнего обихода – от кухонной утвари до мебели и бытовой техники – могут превратиться в инструменты для создания целостной музыкальной композиции, подтверждая тем самым, что музыкальное искусство требует нестандартного, интуитивного подхода к пониманию его сущности, расширяя, в свою очередь, границы аксиосферы. Главная роль в этом процессе у звукорежиссёра, который и выстраивает ценностно-смысловую основу общества.

Уникальная природа музыкального языка, заключающегося в его двойственности – он одновременно понятен разуму и не поддаётся простому переводу, иначе раскрывается звукорежиссёру, который, структурируя процесс его трансформации, моделирует художественное пространство. Размышляя над этим феноменом, известный антрополог Леви-Стросс поднимает интригующий вопрос о различиях между композиторами и их аудиторией. Хотя слушатели находят в музыке отражение собственных переживаний, они не являются её создателями (в

⁵⁷ 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: 13.06.2025).

современном мире и эти границы преодолены, этому свидетельствуют интерактивные композиции). Это противопоставление подводит нас к более глубокому пониманию музыки как явления, выходящего за рамки обычной коммуникации. Процесс музыкального творчества, природа которого так и остаётся загадкой, открывает новые перспективы в исследовании человеческой сущности.

Музыка как искусство не просто является зеркалом человеческого существования, но и активно участвует в формировании экзистенциального опыта. Личностное восприятие и интуитивное проникновение в суть – вот основные моменты раскрытия смысловой глубины художественных образов. Традиционные методы рационального анализа оказываются недостаточными при взаимодействии с музыкальной материей. Как отмечает исследователь В. В. Знаков, особая форма познания – постижение – представляет собой фундаментальный аспект человеческого существования, не подвластный обычному логическому осмыслению. Именно поэтому при изучении музыкального искусства необходимо обращаться к глубинному личностному опыту и экзистенциальным переживаниям индивида, погружаясь в пространство аксиосферы как композитора, исполнителя, так и звукорежиссёра.

Постижение музыки выходит далеко за рамки простого умственного анализа, превращаясь в глубоко личное экзистенциальное путешествие. Деятели искусства и мыслители единоклюшны: невозможно по-настоящему проникнуть в суть музыкального искусства, опираясь лишь на заученные факты и чужие трактовки. В этом таинственном процессе познания ключевую роль играют иррациональные элементы – от творческого озарения до мистических откровений. Чтобы действительно понять смысл музыкального произведения, человеку необходимо быть внутренне готовым к трансформации своего мировосприятия, открыть душу новому опыту и позволить музыкальному искусству стать призмой, через которую он видит реальность. Но всё вышеперечисленное касается не только воспринимающего музыкальную информацию, но и того, кто её интерпретирует,

кодирует и отправляет – управляет этим многозначным процессом, созидая новое аксиологическое и смысловое пространство, – звукорежиссёра.

Для понимания того, как устроен процесс приращения аксиосферы средствами звукорежиссуры, стоит погрузиться в специфику восприятия музыкального произведения. В данном процессе формируется уникальная триада взаимодействия, описанная Б. В. Асафьевым: создатель музыки, её исполнитель и воспринимающий слушатель. Погружение в музыкальное искусство становится инструментом познания не только внешнего мира, но и собственного «я». Через призму звуков человек способен по-новому взглянуть на окружающую действительность, раскрывая глубинные связи между своей природой и миром вокруг.

Ю. Н. Холопов, осмыслив данную концепцию, предложил своё прочтение музыкального процесса, выходящее за рамки простого трёхстороннего взаимодействия. Вместо традиционной триады он ввёл тетрактиду, включающую «сочинение – исполнение – постижение – восприятие», что позволяет глубже исследовать природу музыкального опыта.

Художественный смысл произведения формируется благодаря вкладу каждого участника музыкальной коммуникации. При этом ответственность за смысловое наполнение композиции лежит в равной степени на всех: от автора до слушателя. Такой подход демонстрирует многогранность и комплексность процесса создания, передачи и восприятия музыкального произведения, где каждый элемент цепочки играет ключевую роль в формировании конечного художественного результата.

В эпоху информационного изобилия и бесконечных звуковых дорожек традиционные роли в музыкальной коммуникации существенно изменились. Музыка превратилась в сложный механизм взаимодействия, где каждый участник вносит свой уникальный вклад: творец вплетает в мелодию свои чувства, где интонация – это «эмоционально-смысловой тонус» (Б. В. Асафьева), исполнитель добавляет собственное видение произведения, а публика декодирует послание

через индивидуальную призму жизненного опыта и социокультурного багажа. Такое многоуровневое взаимодействие выводит музыкальное искусство на новый уровень творческого акта, превращая его в особый язык человеческого общения, расширяющий аксиопространство. Этому активно способствует и трансформация ролей. Появление новых действующих лиц – музыковеда, звукорежиссёра и других, требует уточнения сложившихся теорий.

Музыка, согласно философским воззрениям А. Ф. Лосева, представляет собой глубокое феноменологическое явление, выходящее далеко за рамки простых акустических колебаний и не ограничивающееся лишь физическими или психологическими аспектами. Хотя музыковед, как отмечает Ю. Н. Холопов, выступает важным участником в процессе раскрытия смысловой глубины музыкального произведения, сегодня ведущая роль в создании и интерпретации музыкальных смыслов переходит к звукорежиссёру. Такой сдвиг акцентов знаменует отход от традиционного доминирования композитора, характерного для прошлых эпох, к новой парадигме, где техническое мастерство и творческое видение звукорежиссёра становятся определяющими факторами в музыкальном искусстве.

Создавая неповторимые звуковые ландшафты и манипулируя различными параметрами звука – от пространственного размещения до тембральных характеристик, – этот специалист способен радикально преобразить слуховое восприятие композиции. Благодаря его работе с динамическими и акустическими характеристиками рождаются совершенно новые звуковые миры, способы их восприятия слушателем, прирастает пространство аксиосферы.

Комплексное взаимодействие различных перцептивных механизмов во время прослушивания музыки создаёт уникальный феномен эмерджентности. Этот системный процесс, включающий множество взаимосвязанных элементов восприятия, позволяет слушателю проникнуть в глубинную суть музыкального творения, постигнув его истинное значение, изменить своё представление о мире. В этом контексте его работа становится неотделимой частью творческой

деятельности, а сам он – интерпретатором, который помогает музыкальному произведению обрести новую жизнь, стать ценностно-значимым.

Основной составляющей в понимании невербальной семантики является осознание того, что музыкальные звуки и создаваемые звуковые образы могут нести в себе информацию, выходящую далеко за рамки их использования в качестве элементов обозначения. К примеру, Б. М. Теплов, родоначальник музыкальной психологии в нашей стране, в противовес Э. Ганслику, считавшему, что «музыка состоит из звуковых последований, звуковых форм, не имеющих содержания отличного от них самих», утверждал, что «специфическим для музыкального переживания является переживание звуковой ткани как выражения некоторого содержания»⁵⁸. Под музыкальным содержанием же автор понимал чувства, эмоции и настроения, обусловленные убеждениями и принципами, составляющими аксиологическое пространство.

Советский скрипач и педагог А. Л. Готсдинер рассматривал музыку как особую форму отражения человеком окружающей действительности и как специфическую форму социального общения, основываясь при этом на тезисе К. Маркса о единстве сознания и деятельности. В его понимании музыка является художественным средством познания действительности через динамику изменения отношения человека к музыке и к своей деятельности. Этот процесс позволяет откликаться на воспринимаемые звуки мыслями и переживаниями, идеями и образами⁵⁹, соотнося их с личными ценностями.

Деятельность звукорежиссёра также тесно связана с указанными аспектами: создавая и обрабатывая звук, он влияет на изменение отношения к музыке. Его работа также включает в себя создание мощного эффекта воздействия, благодаря которому слушатели могут погрузиться в новые состояния, что позволяет им легче

⁵⁸ Теплов, Б. М. Психология музыкальных способностей / Б. М. Теплов; Рос. акад. наук. Ин-т психологии. – М. : Наука, 2003. – 377 с. – С. 6.

⁵⁹ Готсдинер, А. Л. Музыкальная психология / А. Л. Готсдинер; Междунар. акад. пед. наук, Моск. гуманит. актёр. лицей. – М. : Малое изд. предприятие «NB Магистр», 1993. – 190 с.

воспринимать и осмысливать свои внутренние переживания, изменять мировоззрение.

Осмысляя сущностные характеристики музыкального творчества, стоит обратить внимание на труды Е. В. Назайкинского. Он ставил перед собой несколько исследовательских задач: выяснить, каковы истоки художественного воздействия музыкального произведения; как отражаются в восприятии те или иные его стороны и особенности; в чём заключаются психологические предпосылки, обеспечивающие слушателю единый, целостный охват развёртывающегося во времени произведения, и вместе с тем различение всех его элементов, деталей – дифференцированность восприятия; как психологические факторы влияют на эволюцию музыкального языка и его семантики. Размышляя над комплексом музыкально-теоретических, эстетических и педагогических проблем, решение которых в той или иной степени требует обращения к психологии восприятия музыки⁶⁰, он также заложил основу и для понимания психологических оснований звукорежиссуры.

Концептуальные положения Назайкинского дают возможность заключить, что звукорежиссёр должен уметь выделять ключевые элементы композиции, управлять звуковым образом для обеспечения целостного восприятия произведения, понимать специфику психологии восприятия, чтобы помочь слушателю лучше воспринимать динамику и нюансы исполнения. Исходя из его логики, становится очевидно, что звукорежиссура не только технический, но и творческий процесс, требующий глубокого знания музыкальной эстетики. Это позволяет создавать произведения, которые могут резонировать с ценностями аудитории.

Советский психолог Ю. А. Цагарелли, проведя анализ основных видов музыкальной деятельности, выделила творческое восприятие музыки в качестве процесса, обязательно имеющего место при сочинении, исполнении и слушании музыки и одновременно являющейся непосредственно музыкальной

⁶⁰ Назайкинский, Е. В. О психологии музыкального восприятия. – М. : Музыка, 1972. – 384 с.

деятельностью (т. е. перцепция, сохранение и творческая переработка музыкальной информации). В связи с этим критерием включения той или иной способности в структуру музыкальности является непосредственная необходимость для конкретной музыкальной деятельности. Автор утверждает, что «музыка как вид информации отличается целым рядом специфических отличий, определяющих специфику насыщения названных блоков конкретным содержанием»⁶¹. Когда речь заходит о формировании умственного музыкального образа, который является результатом понимания и творческой обработки музыкальной информации, ключевую роль играет комплекс уникальных психологических процессов или способностей, задействованных в этих процессах восприятия и трансформации. Эта совокупность способностей, объединяясь, порождает феномен, получивший название «музыкальность», и представляет собой важное и сложное объединение качеств, необходимых на начальном этапе формирования музыкального образа.

В связи с этим звукорежиссёр становится главной фигурой. Он не только управляет техническими аспектами звука, но и создаёт условия для эмоционального восприятия и глубокого понимания музыки слушателями. Звукорежиссёр, обладая чувствительностью к музыкальному содержанию, выделяет важные элементы композиций. Его роль неразрывно связана с формированием музыкального образа, что делает звукорежиссуру важной частью творчества. Российский музыковед Д. К. Кирнарская в своих работах высказывает мысль, что «музыка и речь с древнейших времен идут рука об руку. Они имеют общую функцию – общение. Музыка и речь осуществляют в звуковой форме интеллектуальный и эмоциональный обмен между людьми, способствуя взаимопониманию. С помощью музыки и речи человек узнает о настроениях других людей, о том, как они видят те или иные события и жизнь в целом, и этот взгляд может не совпадать с его собственным»⁶². Музыкальное творчество – это

⁶¹ Цагарелли, Ю. А. Психология музыкально-исполнительской деятельности: учебное пособие. – СПб.: Композитор – СПб., 2008. – 367 с. – С. 21.

⁶² Кирнарская, Д. К. Музыкальные способности: [учеб. пособие для студентов вузов по специальностям ...]. – М. : Таланты – XXI в., 2004. – 493 с. – С. 445.

отражение неповторимости каждой культуры, эпохи и социальной группы, причём ни одна из них не обходится без своего уникального звучания, отличающегося от творений других. Каждый человек, посвятивший себя искусству музицирования, погружается в мир, где разнообразие мыслей, чувств, эмоций и их аудиальных интерпретаций становится его способом коммуникации с окружающим миром. Ему открыты все аспекты музыкальной палитры – от простых и непритязательных до сложных и глубоко философских произведений, от размеренных и однородных до бурных и экспрессивных. В мире звуков, стилей и образов музыкант находит своё вдохновение, осознавая разнородность и уникальность каждой мелодии как данность.

В этом контексте звукорежиссёр может использовать свои подавленные чувства и опыты как материал для творчества, преобразуя внутренние конфликты в звучание, которое резонирует с настроением аудитории. Он создаёт уникальное пространство, где личные переживания и общественные потребности соединяются, что впоследствии выражается в конечном музыкальном продукте.

Немецкий философ и музыкант Т. Адорно в своём изучении музыки утверждает, что суть модернизма в контексте творчества современных композиторов заключается в компрометации традиционных музыкальных форм, противопоставляющихся музыке нововенских классиков, более отвечающей веяниям современности. Главная идея его труда состоит в утверждении индустрии культуры, которая производит и тиражирует музыку низкого качества, удовлетворяющую низменные инстинкты человека. В своей книге Т. Адорно противопоставляет эксперименты французских импрессионистов в сфере визуальной образности и ограничения смысловых фигур в музыке и деятельность нововенской школы, основанную на немецком принципе выражения метафизического содержания, в котором звукоинтонационная фигура реализуется как печать субъективной мысли⁶³. В этом контексте работа звукорежиссёра

⁶³ Адорно, Т. Философия новой музыки / Теодор В. Адорно; [пер. с нем. Б. Скуратов]. – М. : ЛОГОΣ : XXI в., 2001. – 343 с.

становится основной, так как он обеспечивает правильную реализацию звуковых форм, сочетая разные музыкальные подходы. Звукорежиссёр не только управляет техническими моментами, но и служит мостом между различными музыкальными концепциями, создавая законченное выразительное звуковое произведение, которое глубоко резонирует с аудиторией.

Статья В. В. Задерацкого «Звуковой фон жизни и мы», опубликованная в 2021 году, произвела фурор и спровоцировала поток ответных публикаций, авторами которых являлись его коллеги. А. Тихонов утверждал: «...ошибка – думать, что атака современной массовой культуры на “вневременные духовные ценности” ограничивается навязыванием зрителю телепередач сомнительного качества и засильем на эстраде пресловутой “попсы”. Нет, эта атака осуществляется по многим направлениям, в частности проявляясь в коммерциализации академического музыкального искусства»⁶⁴.

По мнению указанных авторов, в современном музыкальном мире наблюдается появление композиторов нового поколения, язык которых максимально визуализирован и имеет большое сходство с мелодиями саундтреков к фильмам и видеоиграм. Этот факт демонстрирует склонность авторов к созданию мелодий, которые ощущаются как нескончаемый музыкальный фон, будь то аккомпанемент к действию на экране или геймификация. Такая тенденция вполне гармонирует с форматом современной коммуникации. Однако остаётся открытым вопрос, способен ли этот новый жанр связать нас с эмоциональной, насыщенной чувствами, переживаниями и уникальными образами музыкой прошлого, такой как произведения Л. В. Бетховена, Ф. Листа, С. В. Рахманинова, П. И. Чайковского. Эти композиторы завоевали известность благодаря тому, что их творения захватывают эмоциональной глубиной, ставшей ключевым элементом в арсенале музыкантов всего мира.

⁶⁴ Музыкальная классика: музей, архив или всё-таки жизнь? // Музыкальная академия URL: <https://mus.academy/articles/muzykalnaya-klassika-muzey-arkhiv-ili-vse-taki-zhizn> (дата обращения: 16.05.2025).

Этот процесс затрагивает множество аспектов, включая коммерциализацию академического музыкального искусства. В этом контексте работа звукорежиссёра становится особенно актуальной. Звукорежиссёры, как профессионалы, ответственные за созданный звуковой ландшафт, сталкиваются с задачей не только поддерживать высокие художественные стандарты, но и противостоять влиянию массовой культуры, которое может подрывать глубину и значимость музыкального высказывания. Таким образом, их деятельность направлена на сохранение и развитие качественного музыкального искусства, что, в свою очередь, может служить противовесом коммерциализации и упрощению, на которые указывает А. Тихонов. Звукорежиссёры могут стать проводниками более глубоких и значительных звуковых переживаний в условиях, когда полноценное академическое искусство оказывается под угрозой упрощения.

Погружение в музыкальный мир, которому способствует звукорежиссёр, позволяет слушателям проникнуть в суть авторского замысла, обнаружить в нём нечто уникальное. Возникающий в результате погружения в сложную систему эффект эмерджентности даёт возможность слушателю открыть новые ценностно-смысловые горизонты. Акт музыкального творчества, которым управляет звукорежиссёр, воплощает собой единство в многообразии и трактуется исключительно феноменологически. По этой причине вполне естественным выглядит тот факт, что современные музыкальные произведения, которые являют собой результат творчества звукорежиссёра, могут вызвать у слушателя широкий спектр глубоких чувств, от слёз до смеха, без явных логических объяснений со стороны слушателя.

Музыкальное искусство создаёт особую атмосферу, перенося слушателя в отличный от обыденного контекст и таким образом формируя уникальное пространственно-временное измерение. Эта атмосфера не только объединяет в себе такие отдельные элементы, как звуки, гармония, мелодии и темпоритм, но и интегрирует их в единое творческое пространство. За органичность данного процесса в современной культуре несёт ответственность именно звукорежиссёр.

Важно осознавать, что каждая нота, тембральная краска и пауза наполнены глубинным смыслом (это видно на примере программной музыки), наподобие того, как «Героическая» симфония Л. В. Бетховена вызывает патетические чувства, а произведение С. С. Прокофьева «Ромео на могиле Джульетты» пробуждает грусть и ощущение сопереживания героям. Эта особенность музыки как символического искусства указывает на её способность раскрывать скрытые смыслы через звуковые образы.

В своей монографии «Музыка. Язык. Речь. Мышление» М. Ш. Бонфельд представил подробный научный анализ музыки через призму семиотики, подчеркнув её значение как уникальной системы, тесно связанной с человеческим мышлением и различными аспектами творческой деятельности. Он объединил музыку с комплексными элементами иных научных направлений и сфер человеческой деятельности, включая психологию, лингвистику и творчество, рассматривая искусство не только как независимую сущность, но и как интегральную часть более широкого блока когнитивных процессов. Музыкальное произведение, согласно концепции исследователя, представляет собой не просто набор звуков, а системно организованную структуру. При этом она является составной частью более масштабного комплекса ментальных процессов человека. Данный комплекс охватывает различные аспекты сознательной деятельности – от базовых психологических механизмов до создания знаковых конструкций, от вербальной коммуникации до творческого самовыражения в искусстве⁶⁵. Автор утверждает, что «сочинение, исполнение и восприятие музыки должны быть осмысленными (насыщенными смыслом), что и делает их художественными, то есть находящимися на границе искусства»⁶⁶. Именно звукорежиссёр, по сути, структурирует этот процесс. Трансформируя музыкальный материал посредством сведения и обработки, он придаёт ему новое звучание, обогащая собственным

⁶⁵ Бонфельд, М. Ш. Музыка: язык. Речь: опыт системного исследования музыкального искусства: монография. – СПб. – Композитор, 2006. – 646 с.

⁶⁶ Там же. С. 7.

ценностно-смысловым содержанием. Однако он должен учитывать замысел композитора и исполнителя, чтобы сохранить исконный смысл произведения.

Исходя из вышеизложенного, можно заключить, что в условиях современной цифровой среды звукорежиссура становится важным инструментом смыслополагания, оказывающим системное воздействие на мировоззрение личности и общественное сознание. Звуковые образы, создаваемые звукорежиссёрами, формируют человеческое восприятие. Они не просто дополняют визуальные элементы, но и создают самостоятельные смысловые структуры, обеспечивают приращение аксиосферы. Это особенно актуально в эпоху социальных медиа, где звук становится ключевым элементом контента.

Творчество звукорежиссёра может быть рассмотрено как многоуровневый процесс, взаимосвязанный с историческими, культурными и личными аспектами, который отражает эволюцию понимания творчества от божественного акта до индивидуального самовыражения и попытки решения глубоких внутренних конфликтов.

Исследованию значений, которые звуки могут нести в себе вне контекста их применения в речи как средства передачи вербальной информации, уделяется внимание в разных научных областях. Этот аспект, воспринимаемый через призму звукорежиссёрской деятельности, формирует потребность в системных междисциплинарных исследованиях, базирующихся на выводах психологии, лингвистики, культурологии, философии и даже нейронаук. Пристальный взгляд на проблему объективирует сложный, синкретичный и пока ещё не до конца изученный механизм воздействия звукорежиссёра на аксиосферу человека и общества.

1.3. Звукорежиссёр в системе художественной коммуникации

В начале XXI века субъект-объектное взаимодействие в сфере культуры в целом и музыкального искусства в частности прошло через значительные трансформации, полностью отказавшись от алгоритмов прошлого. В современном мире музыкальная коммуникация рассматривается как сложная система, включающая в себя не только музыку и её слушателя, но и создателя этой музыки, исполнителя и, конечно же, звукорежиссёра, каждый из которых играет свою роль в передаче и восприятии порождаемых звуковых образов. Эти изменения были спровоцированы не только новыми стилями и направлениями в музыке, смешением жанров, но и радикальным изменением в самом подходе к музыкальному искусству и его интерпретации. В целом изменение в системе музыкальной коммуникации является отражением глубинных метаморфоз художественного пространства.

Для понимания специфики звукорежиссёрской деятельности стоит обратить внимание на понятие художественного универсума, которое рассматривается в контексте концепции У. Эко, где «все феномены культуры рассматриваются как акты коммуникации»⁶⁷. Такой подход к художественному универсуму, который предстаёт как «вид коммуникации, обретающий свои собственные признаки»⁶⁸, даёт возможность увидеть звукорежиссуру через призму коммуникации. Для данной работы, где речь идёт о субъектности, такой подход представляется единственно корректным, поскольку даёт возможность рассмотреть уникальность мировоззрения личности, расширяющей горизонт художественного универсума звукорежиссёра и контекстуальные рамки художественной реальности вообще.

В современном культурном пространстве, перегруженном различной информацией, человек зачастую выбирает оставаться лишь пассивным субъектом, не переходя к активной созидательной роли. Подобно зрителю, он субъективно воспринимает окружающую действительность, но не меняет её. Его влияние на

⁶⁷ Эко, У. Отсутствующая структура: введение в семиологию. – СПб., 2004. – 538 с. – С. 35.

⁶⁸ Эко, У. Открытое произведение: Форма и неопределённость в современной поэтике / Умберто Эко; перевод с итальянского А. Шурбелев. – СПб. : Академический проект, 2004. – 380 с. – С. 19.

внешний мир несущественно или вовсе отсутствует. Он, как пассивно действующий субъект процесса, обладает меньшей энергией воздействия, чем та, что присуща активному осознанно действующему субъекту, ориентированному на результат. Таким образом, статус субъекта процесса может оставаться пассивным бесконечно долго без перехода к активному акторному созиданию⁶⁹.

Активный актор культуры, обладая большей пассионарностью, самостоятельно формирует внешнюю реальность, воплощая собственное видение культурных процессов. Культуросозидающая деятельность в данном случае имеет ту значимость и весомость, которая оказывает влияние на культурную, экономическую и политическую сферы общества, а также либо противодействует культурной унификации в рамках глобализма, либо способствует ей.

В активном социальном взаимодействии среда трансформируется под воздействием культурных акторов, которые, в свою очередь, неразрывно связаны с контекстом, в котором они существуют и развиваются. В связи с этим в дальнейшем под актором будет пониматься деятель – носитель специфических творческих способностей и созидатель ценностей, способный нести ответственность за результаты своей деятельности⁷⁰.

Также важно обратиться к концептуальным положениям Р. Ф. Перцовской, оформленным в процессе изучения музыкального общения в медиапространстве, исходя из которых можно предположить, что эволюция музыкальной коммуникации постепенно приобретает черты многокомпонентности, при этом сохраняя ключевую основу. Этот факт подтверждает актуальность исследования музыкальной сферы в переломные моменты истории между XX и XXI веками, особенно в свете появления новых звуковых форм и участников создания музыкального произведения⁷¹.

⁶⁹ Шайдуко, В. И. Акторы культуры в контексте современного глобализма // Контекст и рефлексия: философия о мире и человеке. 2024. – Т. 13, № 7А. – С. 72–80.

⁷⁰ Неретин, О. П. Кто является субъектом, а кто актором культуры? // Вестник ВГИК. 2012. № 12–13. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/kto-yavlyetsya-subektom-a-kto-aktorom-kultury> (дата обращения: 22.05.2025).

⁷¹ Перцовская, Р. Ф. Динамика художественной коммуникации в современной культуре: На примере музыки [Текст] : автореф. дис. ... канд. культурологии. – М., 2003. – 48 с.

В контексте современного искусства и технологии нельзя отрицать важность роли, которую играет звукорежиссура в музыкальном или аудиовизуальном искусстве. В эпоху медиатехнологий, где создание, запись, транслирование и архивация музыкальных произведений становятся всё более сложными и ёмкими, с точки зрения технологии и ресурсов, процессами

звукорежиссёр не только владеет всеми этими навыками, но и полноценно создаёт художественную практику, художественную культуру и художественную жизнь, представляющие собой весь ценностно-смысловой горизонт художественного универсума. В этом контексте он становится соавтором произведения, управляя его художественной формой.

В соответствии с убеждениями Ю. Б. Борева, сущность творческой коммуникации как передачи смыслов посредством звуковых образов закрепляется актом создания произведения и продолжается до момента его интерпретации. В этом процессе главная роль для аудитории, особенно в эпоху современных медийных технологий, у звукорежиссёра, выступающего в качестве ретранслятора художественных идей автора ⁷².

С другой стороны, работа со звуком является особым видом творчества, цель которого – раскрыть и передать весь спектр идей и звуковых образов, заложенных в музыкальном произведении как со стороны автора, так и исполнителя, используя для этого технический и художественный инструментарий звукорежиссуры.

Звук – это знак, который способен передавать не только семантическую, но и эмоциональную и эстетическую информацию, тем самым влияя на восприятие мира человеком.

Можно утверждать, что создание звукового образа заключается в выборе и гармоничном сочетании его составляющих: речевых, музыкальных звуков и шумов, которые через ассоциации формируют обобщённое восприятие различных объектов, событий, явлений или даже черт характера героев произведения. В этом процессе каждый элемент звукового образа играет важную роль, поскольку он

⁷² Боров, Ю. Б. Эстетика: Учебник/Ю. Б. Боров – М.: Высш. шк., 2002 – 511с. – С. 352.

способен вносить новые смыслы, изменять сюжет и конкретизировать реальность, делая её более ощутимой с физической точки зрения. Таким образом, искусство заключается не просто в выборе этих элементов, а в их тщательном подборе и сочетании, что делает каждый звуковой образ уникальным и осмысленным.

Художественную практику в данном контексте можно трактовать через приму коммуникации – как сложной многогранной системы, где субъекты взаимодействия – автор, исполнитель, звукорежиссёр и слушатель – сосуществуют неразрывно. Данная система базируется на процессах, включающих в себя создание, оценку, хранение и трансляцию культурных ценностей в их духовно-материальном воплощении. Звукорежиссёр здесь занимает центральное место, прекрасно осознавая, что звуковой мир – это не просто физическое пространство, а многоуровневый язык, который способен передавать эмоциональный и эстетический контекст. В этих процессах звукорежиссёр ещё и интерпретатор, способный преобразовать замысел автора и исполнителя в художественный образ на основе звука, который будет восприниматься слушателем. Каждый выбор, который делает звукорежиссёр, – от уровня громкости до эффектов и методов записи, – влияет на то, как будет восприниматься звук, оформится ли он в художественный образ, влияющий на эмоциональный отклик аудитории.

Активная позиция актора важна для звукорежиссёра в художественной коммуникации. Связывая участников и улучшая восприятие музыки, создавая атмосферу и передавая эмоции, он безусловно управляет всем процессом формирования собственного художественного универсума. От результатов его деятельности зависит как результат взаимодействия, так и удовлетворённость её участников.

Звукорежиссёр создаёт новые горизонты восприятия через трансляцию интерпретаций, требуя гибкости и индивидуального подхода. Он способен создавать в том числе мистические эффекты, провоцируя погружение слушателей в изменённые состояния сознания через комбинацию звуков. В данном контексте на первый план выходят вопросы морального сознания, которые также не могут

оставаться без внимания, когда речь идёт о деятельности, способной расширять аксиосферу личности и общества Звукорежиссёр действует как актер, создавая цельный художественный образ и уникальный опыт для слушателя. Его работа влияет на восприятие и ощущение звука в искусстве⁷³.

В дискурсе о культуре и творчестве В. В. Бычков выделяет идею, что художественный образ не только опирается на творческую деятельность, но и служит основой и предназначением искусства. Автор описывает его как уникальное творение, порождаемое художником согласно своеобразным, часто неоформленным и неписаным правилам. Этот элемент становится самым значимым в контексте осмысления произведения искусства, так как отражает действительность через призму эстетических предпочтений автора. В своей сути художественный образ – это инструмент, через который мир воспроизводится в искусстве на основе выбранной эстетики⁷⁴. В рамках звукорежиссёрской деятельности художественный образ передаётся в процессе коммуникации посредством звука.

Звук начинает эстетическое воздействие, вызывая ощущения и привлекая внимание. В этом процессе выделяется его телесность. Идеи телесности в качестве ключевого определения бытия в мире экзистенции можно встретить у различных авторов. М. Мерло-Понти⁷⁵ рассматривал её с феноменологической позиции, Э. Гуссерль⁷⁶ концентрировался на распространении «телесного» фактора во внешний мир, философы Ж. Делёз⁷⁷, Ж. Деррида⁷⁸, Ж.-Л. Нанси⁷⁹, М. Фуко⁸⁰ в своих работах позиционировали телесность сознания как единый комплекс

⁷³ Неретин, О. П. О культурологических понятиях «Субъект», «Актер», «Элита» // Вестник ЧГАКИ. 2011. № 4 (28). URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/o-kulturologicheskikh-ponyatiyah-subekt-aktor-elita> (дата обращения: 22.05.2025).

⁷⁴ Бычков, В. В. Эстетика: Учебник для вузов. – М.: Академический Проект, 2009. – 452 с.

⁷⁵ Мерло-Понти, М. Феноменология восприятия. – СПб.: Ювента-Наука, 1999. – 220 с.

⁷⁶ Гуссерль, Э. Идеи к чистой феноменологии / пер. с нем. А. В. Михайлова. – М.: ДИК, 1999. – 336 с.

⁷⁷ Делёз, Ж. Различие и повторение / Жиль Делёз; пер. с фр. Н. Б. Маньковской и Э. П. Юровской. – СПб.: Петрополис, 1998. – 384 с.

⁷⁸ Деррида, Ж. Письмо и различие. – М.: Академический Проект, 2007. – 496 с.

⁷⁹ Нанси, Ж.-Л. Corpus. – М.: Ад Маргинем, 1999. – 256 с.

⁸⁰ Фуко, М. История сексуальности – III: Забота о себе [Электронный ресурс]. – Киев : Дух и литера ; Грунт ; М. : Рефл-бук, 1998. – 288 с. – Режим доступа: http://lib.ru/CULTURE/FUKO/fukosex.txt_with-big-pictures.html.

внутреннего и внешнего, важнейший элемент человеческой субъективности и способ самоидентификации человека в мире.

Многие композиторы, принимая во внимание философский базис телесности звука, также ориентировались на неё в своём творчестве. И. Ф. Стравинский писал: «Я всегда хотел слушать музыку не только ушами, но и глазами. Это важно, чтобы понимать музыку во всей ее полноте, видеть жест, движение, рождающее звук»⁸¹. Композитор П. Биллоне утверждает, что каждый музыкальный инструмент был усовершенствован именно через взаимодействие с исполнителем, повышение чувствительности к музыкальному материалу, обновление концепции звука, культуры исполнения, из которой он изначально происходил⁸². Телесность в работах мыслителей зачастую рассматривается как элемент культуры и ресурс художественной коммуникации. За редким исключением, телесность в классическом искусстве отражала господство духовного начала над физическим, отображая высокий идеал, заключённый в символические формы, основным способом восприятия которого являлось пассивное созерцание⁸³.

В структуре художественной коммуникации за материальным уровнем следует энергетический. В русле данного исследования важно заметить, что сочетание звуков, передаваемых инструментами звукорежиссуры, это не просто хаотичный набор, а сложное взаимодействие энергетических потоков, которые активизируют глубокие слои человеческой психики. В каждом произведении заключены различные эмоции и чувства: радость, печаль, гнев, умиротворение, удивление, ностальгия, сожаление и др. Эти аспекты образуют наиболее важный и обширный пласт эстетического восприятия, который можно назвать душевным наслаждением. Это состояние является результатом глубинного взаимодействия слушателя со звуковыми образами и картинами, формируемыми ресурсами

⁸¹ Стравинский, И. Ф. Хроника моей жизни. – М., 2004. – 271 с.

⁸² Billone, P. Il Suono è la mia materia Intervista. con Pierluigi Billone e Laurent Feneyrou. 2010 // Электронный ресурс: http://www.pierluigibillone.com/en/texts/mani_matta_tom_de_cock.html (дата обращения: 01.09.2024).

⁸³ Сколота, З. Н. Эстетика «новой телесности» в виртуальном пространстве / З. Н. Сколота // Международный научно-исследовательский журнал. – 2012. – № 6 (6). – URL: [<https://research-journal.org/archive/7-6-2012-november/estetika-novoj-telesnosti-v-virtualnom-prostranstve>] (дата обращения: 13.06.2025).

звукорежиссуры, где каждый отдельный элемент становится проводником эмоциональных переживаний.

Энергетический поток душевных переживаний отражает эмоциональный фон самого произведения искусства, создаёт своеобразное информационное поле, к которому слушатель может приобщиться. Это межзвуковое пространство – нечто большее, чем просто звуковая волна, – оно наполнено ценностями и смыслами, обладает динамической природой, способной изменяться в зависимости от восприятия каждого отдельного слушателя.

На этом уровне восприятия образное слышание преобладает. Адресат не просто улавливает и идентифицирует звуки, он начинает чувствовать их, сопереживать и интерпретировать. Эстетический аспект этой фазы восприятия является ключевым: ценностно-эмоциональный отклик становится определяющим. Это взаимодействие не ограничивается лишь исполнителем и слушателем; оно охватывает и композитора, который, создавая произведение, закладывает в него свои эмоции, и звукорежиссёра, который интерпретирует и расширяет смысловое содержание, заложенное в аудиопроизведение другими соучастниками творческого процесса.

Таким образом, звукорежиссёр – ключевая фигура в коммуникационном процессе – передаче эмоций, ценностей и смыслов, создавая устойчивую связь между композитором и исполнителем. Он помогает акцентировать нюансы интерпретации, такие как темп и динамика, чтобы усилить воздействие произведения на слушателя. Благодаря своей работе звукорежиссёр придаёт каждому исполнению уникальность, создавая атмосферу, которая подчёркивает эмоциональную и ценностно-смысловую коммуникацию между всеми участниками творческого процесса.

В рамках своих исследований, посвящённых психологии восприятия искусства, Л. С. Выготский сделал важные выводы о том, как человек воспринимает художественные тексты⁸⁴. Ключевой идеей было исследование

⁸⁴ Выготский, Л. С. Психология искусства / Лев Семёнович Выготский. – М. : АСТ, 2024. – 477 с.

внутренних механизмов восприятия искусства через изучение композиционных особенностей произведений. При этом подчёркивалось, что эмоциональное начало доминирует над рациональным анализом в процессе формирования эстетического отклика у человека. Основная задача заключалась в раскрытии закономерностей того, как устройство художественного текста формирует определённую психологическую реакцию зрителя. Л. С. Выготский видел путь, позволяющий проникнуть в тайну непреходящего значения великих произведений искусства, найти то, в силу чего греческий эпос или трагедии Шекспира до сих пор продолжают, по словам Маркса, «доставлять нам художественное наслаждение и в известном отношении служить образцом»⁸⁵.

Это открытие имеет глубокие корни, уходящие в историю философии и эстетики, где музыка и другие формы искусства рассматривались как мощные инструменты для воздействия на человеческие эмоции.

Древнегреческие и римские философы, такие как Аристотель⁸⁶, Боэций⁸⁷, Пифагор⁸⁸, Платон⁸⁹ и Птолемей⁹⁰, уже задолго до Выготского пытались установить связь между музыкой и эмоциями. Платон в своих работах описывал, как разные музыкальные лады могут вызывать определённые состояния у слушателя. Например, дорийский лад ассоциировался с мужеством и воинственностью, в то время как лидийский и миксолидийский лады вызывали состояние покоя и расслабления. Эти наблюдения подчёркивают, что музыка может не только отражать, но и формировать эмоциональное состояние человека.

Пифагор исследовал влияние различных сочетаний звуков на эмоциональное состояние человека, которые впоследствии легли в основу учения о гармонии и

⁸⁵ Там же. С. 7.

⁸⁶ Аристотель. Сочинения в четырёх томах / под ред. В. Ф. Асмуса. – М.: Мысль, 1976. – 2680 с.

⁸⁷ Боэций, А. М. С. Основы музыки / подготовка текста, перевод с латинского и комментарий С. Н. Лебедева. – М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2012. – 408 с.

⁸⁸ Лосев, А. Ф. История античной эстетики. – М.: Искусство, 1980. – 766 с.

⁸⁹ Платон. Полное собрание сочинений в одном томе / Платон; [пер. с древнегреч. С. Шейнман-Топштейн]. – М.: Альфа-Книга, 2013. – 1311 с.

⁹⁰ Птолемей, К. Гармоника в трёх книгах / Клавдий Птоломей. Комментарий к «Гармонике» Птолемея / Порфирий; издание [пер.] и подгот. В. Г. Цыпин; Московский гос. консерватория им. П. И. Чайковского, Науч.-исслед. центр методологии исторического музыкознания, Проблемная науч.-исслед. лаборатория музыки и музыкального образования. – М.: Науч.-изд. центр «Московская консерватория», 2013. – 455 с.

полифонии, диссонансах и консонансах. Его математическое обоснование звуковой гаммы положило начало применению пифагорова строя в музыке⁹¹.

Дж. Царлино, итальянский теоретик музыки XVI века, также подчёркивал, что звук обладает способностью управлять человеческими страстями. Он утверждал, что разные ладовые системы могут вызывать различные эмоциональные состояния: эолийский лад вызывает печаль и серьёзность, тогда как фригийский может пробуждать возвышенные чувства. Эти идеи подтверждают, что музыка, как и другие формы искусства, может влиять на эмоциональное состояние и поведение человека⁹².

Исследования в нейробиологии показывают, как музыка – один из видов искусства, вызывает эмоциональные реакции и влияет на память. В современном мире именно звукорежиссёры играют ключевую роль в этом процессе, формируя эмоциональный контекст и атмосферу произведений, что обогащает опыт слушателей. Они не только фиксируют звук, но и подчёркивают нюансы, помогая выразить замысел композитора и интерпретацию исполнителя. Звук транслирует смыслы и ценности культуры через народные песни и современные технологии, интегрируя их друг с другом. Звук в данном случае можно рассматривать как язык эмоций, формирующий различные уровни восприятия. Звукорежиссёры наполняют звуковое сообщение эмоциональным и ценностным содержанием, помогая слушателям интерпретировать музыкальные образы.

Ф. В. Й. Шеллинг развивает идею «играющей мудрости», связанной с чувством свободы и наполненности бытия. Звук в данном случае выступает формой энергии, важной частью мира и человеческого существования – первоначалом бытия.

⁹¹ Волошинов, А. В. Математика и искусство : Кн. для тех, кто не только любит математику или искусство, но и желает задуматься о природе прекрасного и красоте науки / А. В. Волошинов. – 2-е изд., доработанное и дополненное. – М. : Просвещение, 2000. – 399 с.

⁹² Русская книга о Палестрине: К 400-летию со дня смерти / Научные труды Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского. Сборник 33. – М. : Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского, 2002. – 288 с.

Упорядоченный звук символизирует гармонию, неорганизованный – хаос. Но нельзя не учитывать и то, что порядок важен для жизни. Именно звуковые волны могут упорядочивать хаос и создавать гармонию даже в космосе. Так, древние считали, что музыка небесных сфер идеализирует порядок во вселенной, который возникает из звука.

Шеллинг подчёркивает, что человек всегда искал красоту и порядок в мире, поскольку это часть его природы. Красота в звуке приносит ему радость и возвышает его дух. Космическое чувство есть связь человека со вселенной через гармонию звука, создающую ощущение единства и влияния на существование, – это осознание человеком своей неотъемлемости от большого целого и влияния каждого звука, мысли и действия на мир⁹³.

Таким образом, «играющая мудрость» становится не только философским понятием, но и практическим ориентиром для человека, который может использовать звук как инструмент для достижения гармонии в своей жизни, стремясь к упорядоченности и красоте. Это стремление к гармонии через звук может стать его путеводителем в мире, полном хаоса и неопределённости.

Музыка и поэзия играют важную роль в культуре, влияя друг на друга и формируя разные аспекты человеческого духа. Звукорежиссёры становятся посредниками, структурирующими звуковые элементы и создающими многослойные ритмы, что позволяет слушателям глубже понять музыкальный опыт. Музыка не только отражает действительность, но и стремится её изменить, вдохновляя художников и дизайнеров. Взаимодействие звукорежиссёров с другими творцами стимулирует творческую синергию, к тому же музыка может служить катализатором социальных изменений и помогать людям осознать свои чувства.

Звукорежиссура занимает центральное место в области аудиовизуального искусства, где её роль далеко превосходит простое техническое исполнение. Аудиовизуальный образ представляет собой синтез изображения, визуальных

⁹³ Шеллинг, Ф. В. Й. Система мировых эпох: Мюнхенские лекции 1827–1828 годов в записи Эрнста Ласо. – Томск : Изд-во «Водолей», 1999. – 319 с.

эффектов, текстов и звукового сопровождения, формируя единую композицию, способность которой к передаче эмоционального содержания является определяющим аспектом. В то время как операторы и монтажёры сосредотачиваются на визуальной составляющей, именно звукорежиссёр формирует звук как неотъемлемый элемент происходящего, при этом его личностные качества и профессионально-этические принципы оказывают значительное влияние на окончательный результат.

Исторический анализ звукорежиссуры демонстрирует, что для получения высоких художественных результатов этот специалист должен обладать не только хорошей профессиональной подготовкой, но и богатым творческим опытом. Примеры работы профессионалов, действовавших в середине XX века, подчёркивают влияние креативности и индивидуальности звукорежиссёра на органичность звуковых решений в контексте визуального ряда. В начале XX века, когда кинематограф только начинал развиваться, звук в значительной степени был его неотъемлемой частью, однако зачастую не соответствовал изображению. С переходом к звуковому кино взаимосвязь между музыкальным сопровождением и визуальным контентом стала значительно более актуальной, что привело к увеличению значения роли звукорежиссёра.

С развитием технологий и появлением новых записывающих устройств и микрофонов звукорежиссёрам открылись новые горизонты для творческой реализации, появилась возможность не быть пассивным субъектом деятельности и занять активную позицию актора-творца. Соответственно, и процесс обработки звука перестал быть лишь технической задачей, превратившись в сферу деятельности, в которой специалист может продемонстрировать свои художественные намерения, влияя на общее восприятие произведения зрителем. Таким образом, звук стал мощным инструментом, усиливающим эмоциональную нагрузку и глубину аудиовизуального нарратива. В связи с этим невозможно пройти мимо такой творческой связки, как связка «композитор-звукорежиссёр», которая ярко иллюстрирует роль звукорежиссёра в процессе создания музыкальных

произведений, особенно в контексте киномузыки. Изучение творчества таких композиторов, как А. Пахмутова и А. Эшпай, предоставляет глубокое понимание того, как звукозапись трансформирует музыкальное творчество и подчёркивает важность участия звукорежиссёра в этом процессе.

Следует отметить, что звукорежиссёр, активно вовлечённый в творческий процесс, формирует звуковую идентичность произведения в сотрудничестве с композитором. Как отмечает А. Пахмутова, работа В. Б. Бабушкина над фильмами «Баллада о спорте» и «О спорт, ты – мир!» заключалась не только в предоставлении указаний, но и в обмене опытом, что существенно обогащает итоговый художественный продукт.

Процесс звукозаписи имеет свои уникальные аспекты, при этом композитор должен учитывать технические возможности, такие как специфика звукозаписывающего оборудования и его воздействие на конечное звучание. Это становится особенно актуальным в условиях, когда использование электрической акустики и современных технологий позволяет достигать впечатляющих результатов, недоступных при традиционном исполнении.

А. Эшпай отмечал, что успешное сотрудничество между композитором и звукорежиссёром требует глубокого взаимопонимания и совместного творческого осуществления, где звукорежиссёр не только выступает в роли технического специалиста, но также становится соавтором, вносящим креативные идеи и решения в финальную версию музыкального произведения.

От его профессиональных качеств зависит воплощение замысла произведения, не говоря уже о конкретных его деталях. Партнёр композитора, звукорежиссёр проникается замыслом и таким образом наравне с композитором заинтересован в конечном результате записи, в целостности всего произведения, даже если оно фиксируется мелкими частями, отдельными компонентами. Раньше запись музыки представляла собой единый процесс, когда композитору и звукорежиссёру легче было услышать окончательный вариант звучания, составив предварительно определённый план и стиль всей записи. Современная

многоканальная аппаратура, усложнив технологический процесс, даёт возможность в то же время без прямого участия исполнителей многократно варьировать запись, добиваться нужного результата во время монтажа, выбора вариантов. Таким образом, сведение всех компонентов в единое целое приобретает первостепенное значение для звукорежиссёра, где он выступает в роли художника, творческой личности. Многоканальная аппаратура, кроме того, предоставляет звукорежиссёру возможность исправлять ошибки, допущенные при записи.

Всё вышесказанное подчёркивает сложную и многогранную роль звукорежиссёра как субъекта искусства в создании киномузыки, а также отображает его личность и творческую субъектность в контексте музыкального производства. Звукорежиссёр не просто технический специалист, а креативный партнёр композитора, способности которого и художественные решения оказывают значительное влияние на финальный образ произведения.

А. Шнитке считал, что в кино множество музыкальных решений было не просто реально, но и полностью зависело от возможностей звукозаписи. Изготовление хоровых и оркестровых фонограмм – это не только технический процесс, но и отражение художественного видения их создателей. Когда композитор сталкивается с задачей создать звуковую картину, как в фильме «Мир сегодня», он полагается на звукорежиссёра, который способен не просто реализовать его идеи, но и внести свои, основанные на глубоком понимании звукового ландшафта и эстетики.

Ситуация с фонограммой к анимации А. Хржановского «Шкаф» на музыку А. Шнитке иллюстрирует, как вмешательство звукорежиссёра Г. Мартынюка привело к созданию более чёткого и контрастного звучания, – это подчёркивает не только способности звукорежиссёра, но и его личное восприятие музыки, его выбор в пользу выразительности вместо количества. Его понимание того, что избыточность размывает впечатление, выделяет его как субъекта, способного адаптировать и интерпретировать идеи композитора, добавляя своё видение к общему творческому процессу.

Во время звукозаписи большое внимание уделяется воплощению музыкального видения композитора, которое должно гармонично сочетаться с уникальной интерпретацией исполнителя. Этот синтез представляет собой основу для создания новой звуковой картины, рождаемой средствами звукорежиссуры под руководством уникальной творческой визии специалиста. Так, каждое музыкальное произведение получает своё неповторимое звуковое воплощение, тесно переплетаясь с тематикой и стилем самой композиции, а также индивидуальным выбором методов звукозаписи и последующей обработки звука.

Выбор акустического окружения, будь то имитация классических концертных залов, соборов или уникальных помещений с помощью цифровых инструментов, обогащает звуковую картину, добавляя глубину пространственного звучания. Это, в сочетании с тщательно подобранными художественными методами звукорежиссуры, проистекающими из особенностей музыкальной формы и содержания, имеет решающее значение в формировании итогового восприятия и субъективной оценки записи слушателем. Таким образом, умение создавать или воссоздавать пространство и атмосферу не только представляется критически важным для звукорежиссёра, но и в значительной степени влияет на восприятие звуковых образов слушателем, что составляет основу их художественного воздействия.

Использование детализированной структуры и отделение планов обогащает звучание записей, создавая объёмный эффект. Также сложность воссоздания музыкального пространства и динамическое изменение положения звуков в нём по мере развития композиции образуют новое стереофоническое звучание, что выделяет драматическую наполненность и подчёркивает особенности композиции. Б. Я. Меерзон, применительно к записям театральных постановок и радиоспектаклей, подчёркивал, что основными задачами звукорежиссёра были передача в стереофоническом варианте записи всех мизансцен спектакля так, чтобы создать у слушателя, лишённого возможности видеть актёров, иллюзию

присутствия в театре, и воссоздание в его воображении зрительного образа происходящего на сцене действия⁹⁴.

Здесь также стоит отметить, что звукорежиссёры, такие как В. Б. Бабушкин, внесли существенный вклад в формирование новых методов работы с многодорожечной записью, основанных на их личном опыте и творческом подходе. Техники, которые они разрабатывали, оказывали влияние на то, как воспринимается музыка в кино. Все эти эксперименты сосредоточены на балансировании между техническими аспектами звукозаписи и художественными замыслами, что открывает новую грань понимания роли звукорежиссёра как созидательного актора в музыкальном процессе.

Звукорежиссура становится искусством, где личный стиль, вкус и интуиция звукооператоров определяют звучание фильма. Каждый звукорежиссёр, будь то В. Б. Бабушкин, В. В. Виноградов или Л. С. Трахтенберг, придавал своим работам индивидуальность, выстраивая уникальное взаимодействие с композитором и музыкальным материалом, где их личные выборы и креативные решения порой оказывались не менее важными, чем ноты, записанные на бумаге.

Таким образом, субъективность и индивидуальность звукорежиссёра закрепляются в творческом процессе, а технологии служат не только для достижения технического совершенства, но и для выражения креативности, что делает звукорежиссуру неотъемлемой частью музыкального и кинетического искусства, а звукорежиссёра полноценным субъектом художественного универсума.

Профессионализм звукорежиссёров советской эпохи внёс весомый вклад в историю аудиовизуального искусства. Каждый мастер того времени обладал своим неповторимым стилем, который проявлялся как в техническом исполнении, так и в эмоциональном наполнении работ. Созданные ими фонограммы по праву считаются шедеврами, ведь они отражают высочайший уровень профессиональной

⁹⁴ Борис Меерзон. История стереофонической записи в России. Заметки очевидца // <https://digitalmusicacademy.ru/> URL: <https://digitalmusicacademy.ru/node/448> (дата обращения: 13.05.2025).

подготовки, широкий кругозор и богатый внутренний мир их создателей. Именно сочетание личностных качеств, культурного багажа и технического мастерства позволило этим специалистам создавать произведения, оказывающие глубокое влияние на аудиовизуальную культуру в целом.

Общие выводы по первой главе. Понимание того, как звук влияет на слушателей, становится фундаментальным аспектом работы звукорежиссёров. Их деятельность обогащается художественными и этическими изменениями, превращая техническую профессию в звуковое искусство. Созданные профессиональным звукорежиссёром звуковые композиции непосредственно вызывают как эмоциональный, так и интеллектуальный отклик у аудитории.

Трансформация звукового творчества возводит работу звукорежиссёра в ранг художественного искусства посредством реализации его субъективных взглядов и переживаний. Формируя конечный продукт и воздействуя на его восприятие слушателями, специалист становится значимым участником созидания культурного пространства, что позволяет удовлетворять эстетические и социальные потребности общества посредством звука.

Нравственные устои звукорежиссёра формируют ценностный базис его профессиональной деятельности, определяя особую социальную ответственность перед аудиторией. Именно этические принципы, которыми руководствуется специалист, реализуя свою субъектность, в конечном итоге определяют характер его влияния на публику.

Технические навыки в звукорежиссуре являются поверхностными характеристиками сути профессии. Создавая звуковой контент, специалист непосредственно воздействует на эмоции и мировоззрение слушателей. Именно поэтому важное значение приобретает этическая составляющая профессии, формирующая особую социальную ответственность звукорежиссёра перед обществом и отдельными личностями, на чью аксиосферу он оказывает системное влияние.

В рамках исследования проанализированы этические аспекты деятельности звукорежиссёра и его влияние на общественное сознание через философско-антропологическую призму. Рассмотрение ответственности специалиста за профессиональные результаты и их воздействие на слушателей стало возможным благодаря предварительному определению онтологической природы субъектности звукорежиссёра. Выявленные ценностно-смысловые основания профессиональной деятельности позволили сформулировать ключевые этические характеристики этой профессии. Философско-антропологическое измерение позволило раскрыть морально-этическую сторону работы звукорежиссёра в контексте его взаимодействия с аудиторией.

В современном обществе существуют особые запросы, напрямую связанные с пониманием, как звукорежиссёры определяют себя в профессиональном плане. Созданные звуковые композиции оказывают заметное влияние на аудиторию, и это тесно переплетается с профессиональной этикой специалиста. Чтобы понять фундаментальную сущность профессии звукорежиссёра и его место в удовлетворении текущих общественных потребностей, необходимо тщательное изучение ценностно-смысловых оснований данной деятельности.

Методологический потенциал коммуникативной теории У. Эко позволил рассмотреть звукорежиссёрскую деятельность как особое явление в аудиокommunikационной сфере. Благодаря этому подходу звукорежиссёр рассматривается как уникальный субъект, способствующий расширению данного пространства. Традиционный функционально-технологический подход к звукорежиссуре уступает место концепции, в которой основа субъектности звукорежиссёра формируется через слияние трёх смысловых модусов, определённых терминологией У. Эко. Именно в системной идентификации ценностно-смысловых ориентиров профессиональной идентичности звукорежиссёра состоит принципиальная новизна данной работы.

«Открытое произведение» по мысли У. Эко представляет собой триединую систему взаимодействий, включающую творческую интенцию автора,

декодирующие стратегии воспринимающей стороны, а также активацию её культурного багажа. Восприятие адресатом заложенных автором смыслов, концептуальное содержание сообщения и «энциклопедическая компетенция», включающая коды и знаки⁹⁵, формируют модель, в которой интерпретационные возможности выступают ключевым элементом взаимодействия создателя и получателя информации.

Если с позиции данной теории рассмотреть звуковое оформление, то можно увидеть определённые точки соприкосновения с интерпретацией авторского текста. Здесь на передний план выходит динамическое взаимодействие контекста, воспринимающего субъекта и создателя. Специалист по звуку, конструируя акустическую среду, интерпретирует авторский замысел и тем самым формирует восприятие слушателя.

Не только словесная форма способна транслировать креативный посыл автора – эту функцию успешно выполняют звуковые компоненты, включая музыкальные фрагменты, специальные эффекты и даже отсутствие звука. В этом контексте звукорежиссура выполняет функцию посредника, расшифровывающего творческое намерение и адаптирующего его к особенностям восприятия целевой аудитории.

Размышления У. Эко о креативных намерениях создателей произведений концептуально близки с позицией Б. Латура в рамках акторно-сетевой теории. Базис этой связи – представление о комплексном взаимодействии различных действующих элементов при формировании и рецепции творческого продукта.

В русле акторно-сетевой теории Б. Латура возникает понимание, что итоговый смысл произведения формируется через сложное переплетение разнообразных влияний. Теперь участниками коммуникации являются не только люди, но и медиаплатформы, культурные коды и технологии, которые ныне выступают равноправными агентами в создании новых контекстов и значений.

⁹⁵ Панченко, Н. В. «Энциклопедическая компетенция» читателя как фактор управления композиционным построением текста // Филология и человек. 2013. № 3. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/entsiklopedicheskaya-kompetentsiya-chitatelya-kak-faktor-upravleniya-kompozitsionnym-postroeniem-teksta> (дата обращения: 21.06.2025).

Изначальная интенция творца У. Эко трансформируется через взаимодействие с технологическими и социокультурными факторами, образуя динамическую сеть смыслообразования.

В декодирующей стратегии этого же автора активная роль интерпретатора является центральным аспектом. Применительно к звукорежиссуре можно сделать вывод о том, что специалисты этой сферы не просто пассивно воспринимают информацию и работают с ней, но и активно взаимодействуют с произведением, используя заложенные автором семиотические элементы для построения собственного понимания. Культурный багаж и жизненный опыт в данном случае существенно влияют на выбираемые методы интерпретации, что приводит к возникновению различных типов декодирования одного и того же звукового произведения.

Таким образом, акторно-сетевая теория и концепция декодирования представляют собой взаимодополняющие подходы к анализу сложных процессов интерпретации, где каждый элемент системы вносит свой вклад в конструирование новых значений, формирование которых происходит не изолированно, а в ходе комплексного взаимодействия, где культурный контекст и семиотические системы служат опорными элементами интерпретационного процесса.

Согласно концепции «открытого произведения», способность читателя интерпретировать текст основана на его умении применять определённые коды трактовки. Эффективное использование кодов и владение ими составляют суть энциклопедической компетенции адресата сообщения. Культурный багаж интерпретатора, включающий коды, контексты и разнообразные знания, становится решающим фактором в процессе декодирования информации.

Не произведение сам по себе создаёт значение, а сложное взаимодействие написанного материала с интеллектуальным и культурным опытом воспринимающего. Эта динамика между социальным окружением, имеющимся знанием и созданием новых контекстов объединяет всё в единую конструкцию, демонстрируя, как культурные отсылки и контекст превращают пассивное

восприятие в активный процесс генерации смыслов. Б. Латур в своей акторно-сетевой теории подчёркивает, что их распространение и трансформация происходят в результате взаимосвязей между различными участниками сетей. Следовательно, энциклопедическая компетенция не существует изолированно. Она встраивается в масштабную систему взаимовлияний, где культурный фон и индивидуальный опыт интерпретатора становятся инструментами процесса декодирования, в котором смыслы не предзаданы, а возникают из сложных отношений между всеми участниками дискурсивного поля.

ГЛАВА 2. Креативный потенциал звукорежиссёра: специфика технологического расширения аудиовизуального и звукового искусства

2.1. Звукорежиссёр как субъект технологического расширения аудиовизуального искусства

На рубеже XX–XXI веков наблюдается значительная трансформация аудиотехнологий, что кардинально изменяет подходы к формированию звукового образа в кино и других аудиовизуальных жанрах, а также обеспечивает звукорежиссёрам возможность применения новых выразительных средств и обогащение своих художественных навыков, что фактически приводит к их преобразованию в авторов звукового контента. В данном контексте интеграция цифровых технологий не только обогащает выразительные возможности звукорежиссёров в формировании и управлении содержанием аудиопроизведения, но и постепенно изменяет понимание их роли в его создании.

В рамках научно-исследовательской деятельности в аудиосфере учёными из Тель-Авивского университета⁹⁶ было выявлено примечательное свойство звуковых потоков. Открытие особых онтологических характеристик аудиального бессознательного стало возможным благодаря устройствам звукозаписи и воспроизведения, созданным в XX веке.

Учёные, исследуя взаимодействие растений и насекомых, обнаружили интересную закономерность. Оказывается, цветы способны воспринимать акустические колебания, создаваемые пчелиными крыльями. Эта система представляет собой эволюционно сформированный механизм коммуникации между видами. Растение функционирует как чувствительный прибор, улавливающий специфические вибрации в воздухе. Регистрируя ритмичные потоки звуковых волн от пчёл, цветок отвечает выработкой нектара. Исследователи зафиксировали это звуковое взаимодействие, что позволило обнаружить

⁹⁶ Veits, M., Khait, I., Obolski, U., Zinger, E., Boonman, A., Goldshtein, A., Saban, K., Seltzer, R., Ben-Dor, U., Estlein, P., Kabat, A., Peretz, D., Ratzersdorfer, I., Krylov, S., Chamovitz, D., Sapir, Y., Yovel, Y., Hadany, L. Flowers Respond to Pollinator Sound within Minutes by Increasing Nectar Sugar Concentration // Ecology Letters. – 2019. – Vol. 22, № 9. – P. 1483–1492.

неизвестные ранее уровни материальной чувствительности в физиологии цветов. По сути, гул пчелиных крыльев становится особой формой выражения, имеющей биологическое значение в этой межвидовой коммуникации.

Динамические взаимодействия между опылителями и растениями создают систему, где индивидуальные характеристики приобретают особую выразительность на физическом уровне. Это включает эволюционное формирование цветка как биологического детектора, способного улавливать материальные колебания и акустические проявления, оптимизированного для восприятия пчелиных сигналов. Определённый элемент звукового неосознаваемого выделяется из общего акустического поля и подвергается транскодированию. Далее этот преобразованный сигнал, воспринимаемый чувствительными поверхностями цветка, провоцирует ответную реакцию в виде увеличения секреции нектара.

Описанный эксперимент неожиданно точно раскрывает процессы декодирования слушателем информации, получаемой при помощи звука, в том числе музыкального. Звуковой рационализм позволяет расширять границы материальной чувствительности, охватывать области как индивидуального, так и коллективного восприятия, включать в себя различные аспекты. Исследуя выразительные качества материи, выявляя скрытые связи между элементами этой сферы в экспериментах и применяя технические инструменты, специалисты открывают новые способы взаимодействия и её организации. Эти подходы раскрывают потенциал звука как особой формы материального выражения, создающей возможности для производства и выявления уникальных областей чувственного опыта.

В рамках данного направления прослеживаются две основные линии развития: одна тяготеет к метафизике потока, другая – к материализму чувственного восприятия. Именно их взаимодействие создаёт особую звуковую материю, соединяющую разнообразные композиционные структуры, ритмические паттерны и средовые контексты. Эти события производят нематериальный эффект,

связывающий все физические объекты и трансформирующий внутренние возможности, predispositions и сенсорные механизмы тел.

В процессе создания звуковых композиций звукорежиссёр погружается в исследование материальной природы звука, выявляя его выразительные качества. Работая над аудиопроектами, специалист находит неочевидные связи между звуковыми компонентами. Это творческое взаимодействие со звуком позволяет формировать оригинальные звуковые ландшафты, способные транслировать как общие, так и персональные аспекты восприятия. Именно чувственное измерение звуковой материи становится ключевым фокусом в профессиональной деятельности звукорежиссёра, превращая его работу в звуковое творчество.

Подтверждением данного тезиса может служить практический опыт звукорежиссёров, отражённый в их автобиографических литературных источниках. Влияние звуковой среды на человеческое восприятие и общество находится в фокусе работ многих исследователей, включая Д. Гибсона, Б. Катца, А. Нисбета, Б. Овсински, М. Ставроу, П. Уайта, Д. Фрея. Эти эксперты-практики изучают не только технические аспекты акустики, но и то, как звук функционирует в качестве инструмента эмоционального воздействия и передачи информации. Технологические разработки в области воспроизведения и создания звука занимают значительное место в их научных трудах, равно как и анализ пространственно-звуковых взаимоотношений, обоснование позиции звукорежиссёра как творца новых звуковых сред и реальностей. По их мнению, звуковое окружение существенно влияет на формирование поведенческих паттернов и способствует конструированию нашего мировосприятия, выступая важнейшим элементом культурной и социальной реальности.

Б. Овсински⁹⁷, М. Ставроу⁹⁸, П. Уайт⁹⁹ и Д. Фрай¹⁰⁰ в своих работах концентрировались на описании тех или иных компетенций (технических и

⁹⁷ Owsinski, B. The Mixing Engineer's Handbook. – Thomson Course Technology, 2006. – 290 p.

⁹⁸ Ставроу, М. Сведение разумом. Перевод. А. Гончаров, 2003. – 158 с.

⁹⁹ White, P. Creative sound recording. – Pearson Education Limited, 1989. – 55 p.

¹⁰⁰ Фрай, Д. Микширование Живого Звука. – Издательство «Редакция "IN/OUT"», 1996. – 131 с.

творческих) звукорежиссёра, связанных с художественной ценностью финального произведения.

Создание звуковых конструкций и восприятие звуковых элементов в рамках того или иного жанра в искусстве стоит в центре исследований А. Нисбетта¹⁰¹. Коммуникативные и социальные аспекты звукового оформления, а также активная позиция звукорежиссёра в процессе создания произведения детально анализируются в трудах Б. Катца¹⁰². Ключевым фактором для понимания современного культурного пространства и коммуникации с ним, согласно работам Д. Гибсона¹⁰³, является именно звук и его технические параметры. Объединяющим элементом в исследованиях этих учёных выступает понимание звуковой составляющей как инструмента для создания атмосферы, конструирования идентичности и трансляции не просто информационного контента, но и опыта.

В связи с приведёнными выше концепциями исследователей-практиков можно утверждать, что понимание основ возникновения и распространения звука, принципов его восприятия и художественной ценности звука – неотъемлемые компоненты процесса создания звукорежиссёрской интерпретации произведения, делающие его значительно более сложным, нежели просто техническая задача. В подтверждение можно привести тезис Дж. Т. Демерс, которая в рамках своего исследования современной электронной музыки пришла к выводу, что в данный момент большое значение для аудитории имеет включённость в творческий процесс, теперь слушатель воспринимает не только что звучит, но и как именно это звучит¹⁰⁴.

В современном мире интерактивность позволяет слушателям оказывать влияние на развитие аудиовизуальных произведений, создавая новые возможности для творческого самовыражения. Это изменение способствует сосредоточению

¹⁰¹ Нисбетт, А. Звуковая студия. Техника и методы использования. Пер. с англ. / Под ред. Б. Г. Коллендера. – М.: Связь, 1979. – 464 с.

¹⁰² Катц, Б. Мастеринг аудио. Искусство и наука / Focal Press, 2002. Пер. А. Лабазникова, 2009. – 106 с.

¹⁰³ Gibson, D. The art of mixing. – New-York: Warner Books, 2007. – 161 p.

¹⁰⁴ Demers J. Listening through the Noise: The Aesthetics of Experimental Music. – Oxford : Oxford University Press, 2010. – 216 p. – P. 44.

звукорежиссуры на исследовании взаимодействия звука и изображения, а также формированию уникального звукового ландшафта, который углубляет восприятие персонажей через их взаимодействие со звуковой средой. Мультимедиа создаёт трёхмерное пространство, где звуки и изображения становятся осязаемыми, позволяя получить уникальный интерактивный опыт. Исследователи подчёркивают, что звукозрительный образ важен лишь при глубоком осмыслении авторских задач, а восприятие звуков зрителями определяется их сравнением с привычными звуками.

Выдающийся российский режиссёр и теоретик кино С. М. Эйзенштейн был одним из первых, кто заявил, что звук – это органический элемент для кино. В связи с наращиванием значимости звукового сопровождения в аудиовизуальном искусстве потребовался новый категориально-понятийный аппарат. Именно авторству С. Эйзенштейна принадлежат термины «звукозрительный контрапункт»¹⁰⁵ (противопоставление эмоционального наполнения звукового сопровождения и изображения), «вертикальный монтаж»¹⁰⁶ (создание синхронности восприятия звука и изображения), а также понятия метрического, ритмического, тонального (мелодического), обертонового, интеллектуального монтажа¹⁰⁷ (создание ассоциаций через сопоставление и сочетание различных кадров). Кроме того, С. Эйзенштейн, оценивая возможности и перспективы развития звука в аудиовизуальном искусстве, высказывал мнение, что «звук, трактуемый как новый монтажный элемент (как самостоятельное слагаемое со зрительным образом), неизбежно внесет новые средства огромной силы к выражению и разрешению сложнейших задач, угнетавших нас невозможностью их преодоления путем несовершенных методов кинематографа, оперирующего только зрительными образами»¹⁰⁸.

¹⁰⁵ Эйзенштейн, С. М. Монтаж: Монтаж аттракционов; За кадром; Четвёртое измерение в кино; Монтаж 1938; Вертикальный монтаж; Вкладыш / предисловие Р. Юренева. – М.: ВГИК, 1998. – 193 с.

¹⁰⁶ Там же.

¹⁰⁷ Эйзенштейн, С. М. Монтаж тонфильма / Эйзенштейн С. М. Избранные произведения в шести томах. Т. 2. – М.: Искусство, 1964–1971. – 566 с.

¹⁰⁸ Эйзенштейн, С. Будущее звуковой фильмы. Заявка (1928) // Эйзенштейн С. Избранные произведения : в 6 т. – М.: Искусство, 1964. – Т. 2. – С. 315–316.

Б. Балаш в своей работе «Кино. Становление и сущность нового искусства» высказал мысль о том, что звук является тем связующим элементом, который объединяет кадры, снятые в одном пространстве¹⁰⁹. Р. Клер в научном труде «Кино вчера, кино сегодня» впервые обратил внимание на перспективу не только говорящих картин, но и лент, в которых диалог заменён на шумовое и иное звуковое оформление¹¹⁰. Данную позицию поддерживал и З. Кракауэр, который считал, что звук может служить не столько для объективного раскрытия, сколько для интерпретации, осмысления и трактовки реальности¹¹¹.

Польский исследователь музыки З. Лисса создала фундаментальное исследование, которое выходит далеко за рамки простого описания технических аспектов соединения музыки и видео в кинематографе. В своей работе она глубоко анализирует психологические механизмы восприятия, творческие процессы и эстетическое воздействие аудиовизуальных комбинаций. Учёный не только уделяет особое внимание систематизации способов музыкального сопровождения фильмов, но и исследует более глубокие аспекты: как музыка влияет на драматургию картины и какие эмоциональные эффекты создаёт синтез звука и изображения¹¹².

Основываясь на указанных выше высказываниях выдающихся культурологов и искусствоведов начала XX века, можно сделать вывод о том, что звук (и как технический элемент, и как элемент передачи семантической и эмоциональной информации) уже тогда рассматривался как перспективное явление, открывающее огромные возможности для развития аудиовизуального искусства. Однако стоит отметить тот факт, что примитивные технологические возможности отрасли, характерные для первой половины XX века, не позволяли выйти за определённые границы, в том числе и в развитии профессии звукорежиссёра. Фонограмма тех лет не могла претендовать на статус произведения искусства, потому как

¹⁰⁹ Балаш, Б. Кино. Становление и сущность нового искусства. – М.: Прогресс, 1968. – 143 с.

¹¹⁰ Клер, Р. Кино вчера, кино сегодня. – М.: Прогресс, 1981. – 360 с.

¹¹¹ Кракауэр, З. Природа фильма. Реабилитация физической реальности. – М.: Искусство, 1974. – 235 с.

¹¹² Лисса З. Эстетика киномузыки. М: Музыка, 1970. – 445 с.

наличествовало слишком много технических ограничений. В частности, невозможно было проводить какие-либо манипуляции с записью, аппаратура просто фиксировала поступающий звук на грамофонный носитель или плёнку именно так, как он был сыгран или спет. Специалист выступал исключительно в роли субъекта, фиксирующего происходящее на физический носитель без какого-либо активного вмешательства, в связи с чем студии грамзаписи, радиовещательные компании и даже кинопроизводство вынуждены были принимать фонограммы в первозданном виде. При обнаружении ошибок в исполнении единственным решением становилось полное удаление неудачного дубля и повторная запись с надеждой на лучший результат. Соответственно, ни о какой активной позиции звукорежиссёра или же о формировании смыслов или метафор в звуке не могло быть и речи.

В связи с этим основная задача специалиста того периода состояла в том, чтобы создать запись, технически пригодную к использованию, без слышимых помех. Соответственно, выполнение этой задачи основывалось на устойчивой системе критериев, которая со временем получила в звукорежиссёрской методической литературе наименование традиционной (классической) звукорежиссуры. Наиболее распространено определение, данное А. Д. Буньковой и С. Н. Мещеряковым, которые под этим феноменом понимали «систему 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»¹¹³.

Авторы отмечают, что главенствующим постулатом традиционной звукорежиссуры была естественность, допускающая в звуке лишь то, что существует в природе на сегодняшний день. Однако данная система стала традиционной не только вследствие того, что она сложилась исторически, но ещё и

¹¹³ 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.

потому, что была изначальной. Суть традиционной звукорежиссуры состоит в том, что она отражает существующие на протяжении длительного времени устойчивые взгляды на то, каким именно должен быть звуковой образ.

В основе данной концепции лежит идея максимально точного воспроизведения исходного звучания. Профессиональный звукорежиссёр стремится к предельной достоверности при передаче тембральных характеристик вокала и инструментов, используя все возможности современной техники.

Сохранение реального баланса громкости между группами музыкантов или отдельными инструментами является неотъемлемой частью создания звукового образа. Редкими отступлениями от этого принципа могут быть случаи, когда незначительная корректировка баланса выполняется по специальному запросу дирижёра или самих исполнителей. Этот факт лишь подтверждает обоснованность данного подхода. Таким образом, традиционное направление в звукорежиссуре делает акцент на натуральность звучания как фундаментальный принцип.

Звукорежиссёр классического типа, стремясь к максимальной аутентичности в звуковой картине, часто попадает в зависимость от качества оригинального звучания. Когда исходный звук великолепен, результат работы впечатляет, но при низком исходном качестве даже точная запись даёт посредственный продукт. Более того, устойчивость критериев оценки в классической школе звукорежиссуры выступает её вторым существенным минусом – система остаётся статичной и не эволюционирует.

Звуковая культура трансформируется с появлением электроники: классические виды, отличающиеся стабильностью и привязанностью к естественной акустике, теперь дополняются инновационными технологиями усиления и обработки. Эти новые устройства радикально меняют привычное звучание. Данное утверждение можно подкрепить словами Д. А. Толпыгина, который считал, что в XX веке, начиная с его второй половины, композиторы оказались в принципиально новых условиях: им приходилось каждый раз создавать уникальную знаковую среду для своих сочинений. Это кардинально отличалось от

ситуации XIX века, когда существовала устойчивая семиотическая система (музыкальные инструменты, музыкальные формы, музыкальное знание, правила и каноны и др.), понятная как создателям, так и аудитории. Эта система сохраняла стабильность в течение продолжительного времени, обеспечивая благоприятную почву для развития музыки в рамках устоявшихся традиций¹¹⁴.

Следовательно, классическая звукорежиссура, ценящая натуральность, применима исключительно к тем звуковым элементам, которые неизменны во временном континууме и могут существовать только в природной акустической среде. Именно эти характеристики присущи тем формам звуковой культуры, которые принято называть классическими благодаря их устоявшейся природе, к примеру, театральные постановки классического репертуара и произведения классической музыкальной школы.

Таким образом, можно сделать вывод, что профессия звукорежиссёра в традиционной трактовке, несмотря на требуемые навыки и компетентность, лишена творческой составляющей в художественном смысле. Даже когда специалист высокой квалификации успешно воссоздаёт через громкоговорители звуковую атмосферу концертного зала или студии звукозаписи, он остаётся лишь техническим исполнителем. Подобно уличному портретисту, фиксирующему с фотографической точностью черты лица на бумаге, звукорежиссёр только совершенствует акустический образ фонограммы. Талант, мастерство и многолетний опыт позволяют ему максимально узнаваемо воспроизвести оригинальное звучание, однако это не трансформирует его деятельность в истинное искусство.

Согласно мнению композитора Э. Денисова, профессионал в области традиционной звукорежиссуры фактически не создаёт ничего нового, а лишь воспроизводит давно установленные образцы качественного звучания. Несмотря на высокий профессионализм специалистов, придерживающихся классических

¹¹⁴ Толпыгин, Д. А. Пространство звука в эпоху высоких технологий // Звучащая философия. / Сборник материалов конференции Санкт-Петербург : Санкт-Петербургское философское общество, – 2003. – С. 193–201.

подходов к записи, их можно считать всего лишь искусными ремесленниками, но не творческими личностями в полном смысле этого слова¹¹⁵.

Подобный подход не оставлял места для авторефлексии и являлся актом передачи исключительно семантической информации об акустике помещения, количестве инструментов и техническом качестве самой фонограммы.

Революция в аудиотехнологиях прошлого столетия породила принципиально новый вопрос в профессиональной среде звукорежиссёров. Почему необходимо следовать ограничительным канонам классической звукорежиссуры, если современные технические возможности записи и обработки аудио уже позволяют создавать искусственные, но потенциально более выразительные или интригующие звуковые ландшафты, не имеющие аналогов в естественной среде?

Результатом поиска ответа на этот вопрос стало разделение сферы звукорежиссуры на две активно и взаимосвязанно развивающиеся области: область синтеза звука и область звукозаписи, вернее, её трансформация из традиционного типа в драматический.

Активное включение инженеров, физиков и математиков в исследование возможностей звука спровоцировало начало трансформации фундаментальных представлений о нём. Традиционно исследование звука опирается на его объективные параметры, такие как частота, мощность, высота, громкость, исходящие от конкретного источника и распространяющиеся в особом направлении. Данные характеристики могут быть измерены и зафиксированы специализированными приборами, находящимися в пользовании у радиотехников, звукооператоров и звукоинженеров или иных технических специалистов.

Однако звук может быть воспринят и осмыслен и через призму культурных особенностей, традиций и установленных обществом правил. Интерпретация аудиальных сигналов не ограничивается лишь их физическими свойствами, но также включает в себя субъективное понимание их скрытого значения в контексте

¹¹⁵ Денисов, Э. Современная музыка и проблемы эволюции композиторской техники. – М. : Советский композитор, 1986. – 208 с.

определённого культурного и социального пространства. По прошествии времени, вместе с изменениями в социальных структурах, развитием технологий и культурной эволюцией, восприятие и толкование звуков претерпевали значительные изменения.

Именно эти процессы положили начало формированию нового вида звукорежиссуры – нетрадиционной (драматургической).

Задел для формирования этого типа звукорежиссуры был сделан ещё в 30-е годы XX века, когда технические приборы позволили более творчески подходить к процессу записи и обработки звука. Однако здесь уже перестало хватать профессиональных компетенций имеющихся специалистов, чисто технических навыков оказалось недостаточно. Б. Я. Меерзон в своей статье «Из истории российской звукозаписи» совершенно справедливо замечает, что «появилась потребность в новых специалистах, которые обладали бы знаниями как в области музыкальной, так и в технической, то есть специалистов, подготовленных и теоретически, и практически к совершенно новому виду работы – режиссуре звука»¹¹⁶.

В 30-х годах XX века в Московской консерватории открылась первая акустическая лаборатория, возглавляемая профессором Н. А. Гарбузовым, куда на обучение новой специальности приглашались выпускники теоретического, композиторского и фортепианного отделений, а также аспиранты. Тогда новая профессия называлась «тонмейстер» (нем. tonmeister) – мастер звука, специалист, отвечающий за запись и трансляцию звука, имеющий профессиональное музыкальное образование и способный вести полноценный диалог с композиторами, дирижёрами и музыкантами.

Эти специалисты были предшественниками современной профессии звукорежиссёра. До 40-х годов на всю страну их было всего два десятка, но это были профессионалы высочайшего класса, которым доверяли фондовые записи, до сих

¹¹⁶ Из истории российской звукозаписи. Часть 1 // Звукорежиссёр. URL: <https://audio-producer.ru/articles/iz-istorii-rossijskoj-zvukozapisi-chast-1/?ysclid=mbujrn6v8457551735> (дата обращения: 13.05.2025).

пор служащие образцом и одновременно методическим материалом для новых поколений.

Однако такой скрупулёзный в военное время отбор на эту потенциально важную специальность в дальнейшем был признан нецелесообразным, поэтому выпуск звукорежиссёров с высшим консерваторским образованием или исполнительской аспирантурой стал единственным в истории. Но даже он дал отрасли таких известных деятелей, как Д. И. Гаклин, А. В. Гросман, Ю. Л. Кокжаян, Е. С. Стариков и др. Усилиями именно этих специалистов и их последователей поддерживалась деятельность Центрального телевидения и Всесоюзного радиокомитета.

Профессиональная подготовка звукорежиссёров в высших учебных заведениях с 1941 по 1945 год была прекращена, сразу после начала войны в Московской консерватории упразднили акустическую лабораторию. Лишь во второй половине 80-х годов снова появилось профессиональное образование для звукорежиссёров в вузах. При этом большинство образовательных программ имело иную профессиональную направленность по сравнению с той, что существовала ранее в консерватории. Разрыв бывшей тесной связи с музыкальным образованием и набирающее обороты техническое развитие сместили акценты с художественной интерпретации звука на приборную обработку и алгоритмы. Звукорежиссёр постепенно снова превратился в технического специалиста, в задачу которого входило обеспечить качественно записанный звук без шумов и помех.

Но отсутствие звукорежиссёрского образования в вузах не означало, что профессия не развивалась. В послевоенные годы она продолжила своё существование, но уже под названием «звукооператор», что в большинстве случаев соответствовало функционалу. Этот факт подтверждают киноленты 30-60-х годов, где в титрах отсутствовал звукорежиссёр, как участник создания аудиовизуального произведения, но присутствовал звукооператор.

Ситуация снова коренным образом изменилась в 80-х годах, когда технические возможности достигли такого уровня, который позволил не просто

трансформировать и эффективно обрабатывать звук, но и качественно синтезировать его. В это время снова стало популярным утверждение, высказанное А. Шопенгауэром ещё в XIX веке о том, что музыка выражает метафизическое по отношению ко всему физическому в мире, вещь-в-себе по отношению к каждому явлению, и даёт сокровенное ядро, предшествующее всякой форме, или сердцевину вещей¹¹⁷.

Публикация манифеста «Будущее музыки: кредо» в 1937 году даёт американскому композитору Джону Кейджу возможность открыть новую страницу в своей творческой деятельности. Основой для дальнейшего развития творчества композитора стало утверждение, что любой звук может быть признан музыкой¹¹⁸. Но для того, чтобы транслировать это на слушателя, необходимо было зафиксировать звук в его мимолётности. Именно так зародилась драматическая звуорежиссура, в основе которой лежало «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»¹¹⁹.

Когда речь идёт о драматургической звуорежиссуре, во главу угла уже ставится не естественность звучания, а выражение через звук авторской идеи и логики произведения. В таком случае важнее понять художественную цель звуорежиссёра при изменении тембральной окраски инструментов, его стремление подчеркнуть определённые драматургические элементы.

Для осмысления данного вида звуорежиссуры уместно обратиться к концепции звуковой онтологии, родоначальником которой являлся К. Кокс, предложивший своё собственное видение материалистической философии звука,

¹¹⁷ Шопенгауэр, А. Мир как воля и представление / Артур Шопенгауэр; пер. А. Фета, предисл.: Н. Страхов. – СПб. : типография М. М. Стасюлевича, 1881. – XXXVI, 490 с.

¹¹⁸ Кейдж, Дж. Будущее музыки: Кредо // Музыкальная академия. – 1997. – № 2. – С. 210–211.

¹¹⁹ Бунькова, А. Д., Мещеряков, С. Н. Студийная звукозапись и основы звуорежиссуры: монография / А. Д. Бунькова, С. Н. Мещеряков; ФГБОУ ВПО «Уральский государственный педагогический университет». – Екатеринбург, 2014. – 174 с. – С.41.

основанное на работах Ж. Делёза, Ф. Ницше и А. Шопенгауэра. Автор описывает своеобразный «звуковой поворот» от музыки к звуку, так как «музыка утратила свой монопольный статус в области звукового искусства, став субкатегорией более широкого поля “звука”, культурная зачарованность которым все растёт»¹²⁰.

Онтология и материализм звука представляют альтернативное понимание материи и существования. За счёт своей неосязаемости и мимолётности, но при этом яркого ощутимого физического воздействия на слушателя, звук всегда провоцировал возникновение фундаментальных вопросов о природе своего существования. Нотная или аудиозапись лишь пытаются зафиксировать то, что, по сути, ускользает от материального определения.

Появившееся в конце 60-х годов звуковое искусство ещё больше обострило эту философскую дилемму, подвергнув сомнению саму онтологию художественных объектов, и особенно модернистских произведений.

Для более полного понимания значимости деятельности звукорежиссёра необходимо обратиться к исторической картине формирования профессии и связи с событиями, происходившими в мире в тот период. Если взять за основу хронологию Д. В. Сарабьянова, то можно сделать вывод о том, что возникновение этой творческой сферы пришлось на зрелый и поздний периоды развития модерна¹²¹.

Модернизм характеризовался автономностью, специфичностью средств и преимущественно визуальной концепцией искусства. Философская и культурная сущность этого мощного феномена заключается в приоритизации индивидуального опыта, научного подхода к познанию мира и субъективного восприятия, что создаёт явный контраст с учениями, базирующимися на религиозных постулатах.

¹²⁰ Кокс, К. Звуковой поток. Звук, искусство и метафизика / Кристоф Кокс; пер. с англ. Н. Сафонова. – 2-е изд. – М. : Новое литературное обозрение, 2024. – 304 с. – С. 12.

¹²¹ Сарабьянов, Д. В. Стиль модерн : Истоки. История. Проблемы / Д. В. Сарабьянов. – Москва : Искусство, 1989. – 293 с.

Очень точно выразил данную мысль Ф. Ницше в своём знаменитом высказывании о том, что искусство помогает человеку существовать внутри разрушающей истины, не теряя себя¹²².

Модернистский подход характеризуется непримиримой критикой предыдущих направлений за их консервативность и узость мышления. Т. Адорно, обсуждая искусство в контексте направления, утверждал, что искусство должно быть критическим, раскрывать противоречия всего сущего, бросая вызов устоявшемуся порядку. Вектор культурного развития, заданный представителями этого течения, устремлён к постоянному обновлению и поиску нетривиальных решений в литературной, художественной и философской сферах. Особенность модернизма проявляется в стремлении объединить разрозненные области знаний: от науки до различных форм искусства, формируя целостное представление о мире¹²³.

Искусство, согласно мыслям М. Пруста, также должно выйти за рамки простого художественного отображения действительности и погрузиться в душевные переживания человека. По мнению автора, истинная ценность искусства заключается не в технических деталях, а в его способности раскрывать скрытые глубины внутреннего мира¹²⁴. Того же мнения придерживался и М. Хайдеггер, утверждая, что истинное искусство открывает истину бытия¹²⁵.

Если литература, философия и некоторые иные виды искусств получили достаточно активное развитие в этот период, то звуковая составляющая оставалась за пределами внимания научного сообщества. Отсутствие серьёзного теоретического и философского анализа привело к тому, что эта форма искусства (за исключением музыкальной её части) была лишена собственного фундамента для восприятия.

¹²² Ницше, Ф. Воля к власти. Опыт переоценки всех ценностей [Текст] : черновики и наброски из наследия Фридриха Ницше 1883–1888 годов / в ред. Элизабет Фёрстер-Ницше и Петера Гаста ; [пер. с нем. В. Бакусев и др.]. – М.: Культурная революция, 2016. – 822 с.

¹²³ Адорно, Т. Эстетическая теория / Т. Адорно; [пер. с нем. Н. Н. Невлова]. – М.: Прогресс, 1984. – 432 с.

¹²⁴ Пруст, М. В поисках утраченного времени / М. Пруст; [пер. с фр. Н. Н. Невлова]. – М.: Художественная литература, 1997. – 500 с.

¹²⁵ Хайдеггер, М. Исходное искусство / М. Хайдеггер; [пер. с нем. В. Н. Соловьева]. – М.: ГИЛ, 2008. – 128 с.

Звуковые эксперименты рассматривались либо как второстепенное дополнение к музыкальным произведениям, либо как наивное вторжение в визуальное искусство. До недавнего времени эта форма творчества существовала преимущественно в андеграунде, практически не привлекая внимания искусствоведческого и философского сообщества и серьёзной критики.

М. де Ланда в своём фундаментальном труде «Тысяча лет нелинейной истории» представляет природу и культуру как комплекс различных потоков (денежных, информационных и др.), которые подвергаются сходным трансформациям: они затвердевают и разжижаются, концентрируются и рассеиваются через изоморфные процессы¹²⁶. Если принять во внимание идеи Дж. Кейджа, то звук также можно рассматривать как один из множества таких потоков, вписывающихся в эту всеобъемлющую динамическую систему.

Звуковые волны обладают уникальной значимостью среди различных природных потоков, что подчёркивалось в философских концепциях Ф. Ницше¹²⁷ и А. Шопенгауэра, согласно которым творческая энергия музыки раскрывает скрытые потенциалы человека как духовной сущности. Особое положение звука обусловлено его поразительной способностью элегантно отражать и воплощать бесчисленные потоки, формирующие естественный мир. Однако следует отметить, что музыка вызывала у Ф. Ницше двойственные чувства. Признавая её мощный творческий потенциал, философ в то же время опасался её неукротимой природы, требующей грамотного управления. В более поздних работах он акцентировал внимание на том, что культура человечества подвергается серьёзной опасности со стороны неуправляемой музыкальной стихии. По мнению мыслителя, когда музыка превращается в самоцель, становясь технологическим звучанием и переставая служить эстетическим потребностям, она превращается в деструктивную силу¹²⁸.

¹²⁶ Ланда, М. де. Тысяча лет нелинейной истории / М. де Ланда; [пер. с англ. И. Н. Иванова]. – М.: Гуманитарное агентство «Альфа», 2005. – 496 с.

¹²⁷ Ницше, Ф. Рождение трагедии из духа музыки : [16+] / Ф. Ницше ; [пер. с нем. Г. А. Рачинского]. – СПб. : Азбука, 2014. – 219 с.

¹²⁸ Там же.

В онтологической концепции потока К. Кокса¹²⁹, с помощью которой можно более полно осмыслить те процессы, что внедряли в свою деятельность последователи драматургической звукорежиссуры, традиционные объекты переосмысливаются как временные сгустки непрерывных процессов. Книга К. О'Каллагана «Звуки»¹³⁰ блестяще иллюстрирует эту философию, где события заменяют объекты. Несмотря на свою неуловимую, невещественную и невизуальную природу, звуки существуют объективно, независимо от нашего восприятия, как доказывает О'Каллаган, основываясь на физических свойствах звука. Они не просто мимолётны – звуковые феномены обладают темпоральной протяжённостью и способностью к трансформации своих характеристик и атрибутов.

Независимое существование звуков как самостоятельных сущностей было центральной идеей в анализе П. Шеффера, основоположника конкретной музыки и звукового искусства. Он исследовал концепцию звукового объекта вне связи с его происхождением как феномен, который стал наиболее очевиден благодаря аудиозаписи, хотя присутствует и в повседневном восприятии¹³¹.

В отличие от вторичных качеств, таких как цвета или вкусы, которые субъективны и зависят от наблюдателя, звуки обладают некоторой автономией. Они не являются простыми атрибутами своих источников несмотря на то, что порождаются ими. Звуки существуют как особые, независимые сущности, не привязанные ни к материальным объектам, ни к сознанию слушателя, который всего лишь интерпретирует конечный результат.

Звуки представляют собой временные события, а не статичные объекты. П. Шеффер¹³² заявлял об уникальном существовании звуковых объектов, независимых от создающих их инструментов, окружающей среды и восприятия

¹²⁹ Кокс, К. Звуковой поток. Звук, искусство и метафизика / Кристоф Кокс; пер. с англ. Н. Сафонова. – 2-е изд. – М. : Новое литературное обозрение, 2024. – 304 с.

¹³⁰ O'Callaghan, C. Sounds: A Philosophical Theory. – 1st edition. – New York: Oxford University Press, 2010. – 208 с.

¹³¹ Chadabe, J. Electric Sound: The Past and Promise of Electronic Music [Text] / J. Chadabe. – 1st ed. – New York: Pearson, 1996. – 384 p.

¹³² Schaeffer, P. À la recherche d'une musique concrète. – Paris: Seuil, 1952. – 232 с.

слушателя. Однако его терминология «звучащий объект» не вполне точно отражает реальность. В действительности звуковые явления характеризуются прежде всего своей темпоральностью и продолжительностью, проявляя специфические качества на протяжении времени. Звуки нельзя считать просто свойствами субъектов или объектов – они представляют собой отдельные онтологические сущности, существующие как самостоятельные временные феномены.

Онтология аудиальных событий выглядит не очень убедительно в связи с тем, что несколько радикально рассматривает реальность. В соответствии с этой концепцией, звуковые действия и трансформации существуют самостоятельно, не требуя ни субъектов, ни объектов в качестве источников или получателей. Такая позиция переворачивает традиционную грамматику бытия, где глагол больше не зависит от существительного, а становится первичным.

Как заметил А. Бергсон, «изменение самодостаточно и не требует основы – все находится в движении, но под этим движением нет никакой неподвижной сущности»¹³³. Ф. Ницше развивает эту мысль, заявляя, что само понятие «деятель» – лишь искусственная надстройка над чистым действием. По его мнению, «не существует никакого бытия за пределами действия, становления и влияния; действие – это всё, а представление о “делающем” – просто вымысел».

Звуковая философия противопоставляет действие действующему, глагол отделяет от существительного, а становление обособляет от бытия, что в конечном счёте разрывает связь между причиной и следствием. Ж. Делёз, черпая вдохновение у стоиков, создал подробную онтологию следствия, где выделил две категории сущностей¹³⁴. С одной стороны располагаются тела, характеризующиеся определёнными качествами, способностью к действию и взаимодействию, существующие в мирских состояниях. С другой стороны – бестелесные события или эффекты, принципиально отличающиеся от тел, хотя и порождаемые ими.

¹³³ Bergson, H. *The Creative Mind: An Introduction to Metaphysics* (Dover Books on Western Philosophy). – Garden City, New York: Dover Publications, 2010. – 240 p. – P. 122.

¹³⁴ Делёз, Ж. *Логика смысла*. – М. : Академический проект, 2011. – 470 с.

Отвергая традиционную связь с субъектом, Ж. Делёз, вслед за Ф. Ницше, выделяет особую онтологическую категорию глагола, отличную от онтологии тел (существительных) и качеств (прилагательных). Эти формы служат абстрактными описаниями трансформационных возможностей, проявляющихся разнообразными способами в мировом становлении.

Звуки представляют собой превосходную иллюстрацию данной онтологии становления в двойном ключе. Их сущность раскрывается как автономные, непрерывно изменяющиеся потоки, которые, отделившись от порождающих причин, продолжают существовать в независимом режиме.

Бестелесная природа звуков позволяет рассматривать их не просто как физические следствия, но и как самостоятельные явления с уникальным модусом существования. Их процессуальный характер, раскрывающийся через временную протяжённость, противостоит концепции статичных объектов. В эмпирическом понимании звуки представляют собой идеальные примеры непрерывной трансформации.

Автономность придаёт звуковым потокам особую чистоту и идеальность. Они воплощают постоянное движение и изменчивость, существуя одновременно как следствия физических причин и как самобытные динамические сущности, трансцендирующие материальные истоки.

Феномены особой индивидуализации, кардинально отличающейся от привычной материальной субстанциональности, Ж. Делёз именует «хецеями» – событиями, которые обретают индивидуальность совершенно иным путём, нежели личности, предметы или субъекты. В научном контексте звуки можно сопоставить с такими концепциями, как «эффект бабочки»¹³⁵, «эффект Зеемана»¹³⁶ и др. Они представляют собой нечто большее, чем просто явления. Подобные феномены

¹³⁵ Термин в естественных науках, обозначающий свойство некоторых хаотичных систем: незначительное влияние на систему может иметь большие и непредсказуемые последствия, в том числе в совершенно другом месте.

¹³⁶ Термин, обозначающий расщепление уровней энергии и спектральных линий атома и других атомных систем в магнитном поле.

описываются как устойчивые комбинации возможностей, которые, несмотря на свою расплывчатость, сохраняют внутреннюю согласованность и целостность.

Устойчивые паттерны, которые выходят за пределы простых наблюдений, часто именуются в исторической перспективе «эффектами» и ассоциируются с учёными, совершившими их открытие.

Специально разработанные звуковые элементы формируют уникальную категорию в эстетике и онтологии. Эти безымянные звуковые компоненты, не привязанные к конкретным композиторам, с 1920-х годов широко применяются в медиаиндустрии. Радиовещательные компании и киностудии создали богатые коллекции таких аудиоматериалов для использования в разнообразных форматах – от радиопостановок и кинокартин до телепередач и компьютерных игр.

Звуковое оформление фильмов основано на универсальном наборе акустических элементов, которые можно применять в разных художественных контекстах вне зависимости от их первоначального источника. При монтаже звуковой дорожки создатели фильма привязывают эти элементы к конкретным объектам и эпизодам для создания иллюзии реалистичности, хотя настоящие источники звуков часто совершенно не соответствуют тому, что демонстрируется в кадре. Например, для имитации треска сломанных костей звукорежиссёры используют замороженный салат или болгарский перец, а раскаты грома воссоздаются с помощью пластин из металла. Такие универсальные звуковые решения составляют общую палитру, пригодную для множества сценических задач.

В ходе своих исследований творческий тандем К. Кубика и Э. Уолш погрузился в философско-художественное осмысление звуковых библиотек коммерческого характера. Они систематизировали цифровые звуковые объекты, представляя их в виртуальном пространстве. Комбинирование различных акустических эффектов открывает возможность для создания инновационных звуковых композиций, которые по своей оригинальности существенно превосходят базовые составляющие.

Традиционные шаблоны мышления, чувствования и словесного выражения оказываются оспорены концепцией звукового потока. Необычная онтология, базирующаяся на событийности и эффектах, с большой вероятностью будет отвергнута или проигнорирована классической философской эстетикой с её устоявшимся концептуальным аппаратом.

Погружение в акустические феномены открывает измерение реальности, где привычная картина мира трансформируется кардинально. В этой звуковой вселенной твёрдые объекты теряют свою субстанциональность, растворяясь в динамических потоках, а материальность превращается всего лишь в отпечатки происходящих процессов.

Звукорежиссёры – последователи драматургической звукорежиссуры, не ставили эффект во главу угла, а эпатаж не делали самоцелью, логика здесь выступает центральным элементом и руководящим принципом. Она единственная определяет выбор выразительных средств, которые звукорежиссёр вправе использовать для воплощения авторской концепции.

В отличие от традиционного подхода, здесь нет стремления точно воспроизвести естественное звучание оригинала. Вместо этого создаётся особый звуковой образ, который максимально эффективно раскрывает драматургическую составляющую произведения, являющуюся воплощением замысла композитора.

Отталкиваясь от концепции драматургической обоснованности, можно утверждать следующее: все приёмы допустимы, если они логически соответствуют художественной задаче. Иными словами, для специалистов отсутствуют категорические запреты, уместно любое решение при условии его драматургической целесообразности.

На основании этих новых принципов формирования звукового пространства, способствующего раскрытию авторского замысла композитора, возможно смоделировать альтернативную систему оценочных критериев. Драматургическая (нетрадиционная) звукорежиссура представляет собой методологию создания такого звукового образа, в котором определённые или все характеристики

направлены на раскрытие авторского замысла с учётом неукоснительного соблюдения логики действия.

Вся ответственность теперь ложится на звукорежиссёра, который, в отличие от приверженцев классического подхода, освобождён от догм и ограничений. Это даёт ему обширное пространство для творческого самовыражения. Он вправе формировать звуковой образ по своему усмотрению, однако с одним существенным условием: все параметры должны быть логически обоснованными и содействующими воплощению замысла композитора. Именно драматургическая логика произведения диктует какие-либо условия, и только глубинное понимание авторской концепции позволяет полноценно раскрыть композиционное строение.

Простор для творческих изысканий открывается звукорежиссёру при отсутствии сдерживающих факторов, когда не требуется постоянно сопоставлять расположение воображаемых источников звука в панораме с их натуральными прототипами. Профессиональный успех приходит, если специалист создаёт увлекательную звуковую картину, полностью соответствующую драматургическим задачам. И напротив, непродуманные, нелогичные аудиорешения неизбежно приведут к профессиональной неудаче. Только когда звуковая концепция влияет на восприятие произведения и расширяет его, она достигает своей цели. В данном случае звукорежиссёр работает именно с содержанием, сначала самостоятельно постигая заложенные в него смыслы и впоследствии предлагая свою собственную концепцию для интерпретации слушателю.

Таким образом формируется понимание активной роли звукорежиссёра, который превратился из технического специалиста в полноценного соавтора произведений. Создатели звуковых ландшафтов постепенно доказали, что звуковое оформление непосредственно формирует смысловое наполнение музыки. Их работа демонстрирует, как плюрализм звукового творчества стал определяющим принципом современного аудиопроизводства.

В современной гуманитарной мысли философский подход к звукорежиссуре приобретает всё большее значение. Чтобы глубже понять эволюцию этой области,

важно выйти за рамки изучения техник звукозаписи и синтеза. Концепции «звукового искусства», «звукового пространства» и «звукового ландшафта» открывают новый взгляд на культурную парадигму нашего времени. Устойчивые параметры человеческой деятельности основываются на гуманистических принципах, являющихся приоритетными в культуре. Процессы модернизации и цивилизационные особенности современности могут быть полнее осмыслены через понятия «звуковой образ» и «звуковая картина», что расширяет традиционное представление о звукорежиссуре как о сфере, где человек является творцом.

2.2. Звукорежиссёр как художник «звукового искусства-явления»

В 90-х годах XX века, в соответствии с так называемым сенсорным поворотом (изменением восприятия), изучение музыки и звука приобрело новый вектор, что потребовало фундаментального обновления аналитического инструментария и категориально-понятийного аппарата.

Формирование особых эпистемологических областей происходило на фоне сложного взаимного переплетения различных исследовательских направлений, посвящённых шуму, тишине, голосу, слушанию и определению границ музыкального. При этом каждое направление не только сохраняло свою уникальность, но и развивало собственную методологию.

Примечательным фактом стало проникновение новых теоретических концепций в практические сферы. Музыкальный поставангард, инновационные звуковые практики, способы записи и цифровые исследования звука конвергировали, создавая качественно новые отклики на комплексные теоретические построения в аудиосфере.

В первом десятилетии XXI века произошла интересная трансформация в исследовательских сообществах, изучающих звук и голос. Разнообразные научные направления – от феноменологических и критических до когнитивных, технологических, историко-средовых и социальных – начали одновременно расходиться и стихийно консолидироваться. Удивительное противоречие состоит в том, что исследователи этих областей часто работают в интеллектуальной изоляции: они не только не осведомлены о существовании конкурирующих подходов к изучаемым феноменам и масштабе уже накопленных знаний, но и не имеют представления о смежных и комплементарных сферах звуковых и музыкальных исследований.

М. Фуко метко охарактеризовал уникальную эпистемологическую структуру, где множество текстов и авторов, порой неведомых друг другу, образуют единую дискурсивную паутину¹³⁷. В этой сети разнородные произведения и изобретения,

¹³⁷ Фуко, М. Археология знания. – ИЦ «Гуманитарная Академия», Университетская книга, 2004. – 416 с.

принадлежащие общей дискурсивной формации, странным образом переплетаются. Авторы критикуют и опровергают идеи других, заимствуют концепции и алгоритмы и независимо друг от друга приходят к схожим выводам. При этом они неосознанно вплетают свои индивидуальные дискурсы в обширное полотно, неподвластное их контролю, чьи истинные масштабы и целостность ускользают от их понимания.

В сфере звукорежиссуры это проявилось в виде стихийного выпуска однотипного программного обеспечения, практически полного отказа от акустических музыкальных инструментов и использования естественных звуков, в обособлении различных способов работы со звукозаписывающей техникой, индивидуализации экспериментов с синтезом звука, хотя многие практикующие звукорежиссёры со временем пришли к вполне обоснованному с исторической точки зрения выводу, что в настоящее время создать уникальный звук, которого ещё никогда не существовало, крайне затруднительно. Так или иначе всё уже встречалось в процессе развития отрасли.

Ориентирование на данный тезис привело современных звукорежиссёров к появлению упрощенчества, использованию готовых паттернов, что неизбежно повлекло за собой унификацию звучания аудиопроизведений, вынужденный плагиат звуковых образов, повторяемость и отсутствие возможности осуществить какой бы то ни было прорыв. Недаром к наиболее популярным звукам был прикреплён ярлык «звука эпохи», что могло быть следствием как изначальных конструктивных особенностей (как, например, с советскими электрогитарами «Урал»), так и частого употребления и массового тиражирования (как это произошло с отечественными и зарубежными синтезаторами).

В качестве методологической основы для объяснения подобных процессов можно вновь обратиться к концепции К. Кокса, который предлагает рассматривать звуки в двух аспектах: как временные процессы, характеризующиеся изменениями качественной интенсивности, и как нематериальные следствия физических причин, существующие автономно от своих источников.

Экспериментальные композиторы и звуковые художники последних двух столетий не просто теоретизировали, но и практически исследовали и продемонстрировали звуковой поток как чувственную реальность. Эволюция звукового материализма, которую анализирует автор, представляет собой постепенное осознание природного звукового континуума, особым образом связанного с пространством за пределами символизации и репрезентации, – тем, что Ф. Ницше называл «волей к власти», а Ж. Делёз – «сферой интенсивного». Основываясь на приведённых философских интерпретациях, можно сделать вывод, что современные достижения в области технологий позволяют звукорежиссёру выходить за рамки традиционных форматов, создавая неповторимые звуковые композиции через экспериментальную работу с динамикой звукового пространства. Трансформируя восприятие звука в его фундаментальной природе, профессионал получает творческую свободу не просто толковать, но и активно формировать звуковые компоненты. Такой подход к работе в рамках новой парадигмы открывает путь к созданию инновационных звуковых палитр, которые радикально меняют представление о традиционных акустических структурах.

Разрыв классических дихотомий между природой и культурой, человеческим и нечеловеческим, сознанием и материей становится возможным благодаря звуку как отправной точке. Особые пласты реальности раскрываются через композиции, в которых сочетаются темпоральные события, бестелесные эффекты и среды, что характеризует специфическое онтологическое и физическое устройство данного потока. Художественное творчество при таком подходе трансформируется в создание комплексов, подверженных материальному воздействию различных внешних сил, а не просто в формирование знаковых систем или репрезентаций. Этот феномен переосмысления искусства становится возможным благодаря материалистической звуковой теории, объединяющей различные уровни материальности.

Создание инновационного аудиоопыта, где экспериментальное искусство гармонично сочетается со звуковым материализмом, превращает звукорежиссёра в

архитектора художественной действительности. Однако смысл деятельности архитектора не только в конструировании. Это уже не просто посредничество между артистом и аудиторией – звукорежиссёр активно формирует звуковую реальность, расширяя границы традиционного восприятия.

В данном контексте уместно упомянуть о теории П. Слотердайка, которая рассматривает архитектора как специалиста, принимающего участие в формировании эмоционального фона слушателя.

Данная философская концепция выстраивается вокруг так называемых сфер – многоуровневых моделей человеческого бытия. Согласно воззрениям автора, существование людей структурируется в трёхступенчатую систему пространств: глобальная сфера, объемлющая целостные цивилизации и культурные формации; коммуникативная сфера, воплощённая в различных сообществах и групповых объединениях; и наконец, интимная сфера, охватывающая семейные узы и близкие межличностные взаимоотношения. Эта трёхуровневая структура служит фундаментальным компонентом его теоретических построений о природе человеческих взаимодействий.

Динамика звуковых пространств и их социальных трансформаций становится центральной в данной концепции. Звуки и их аудиальное восприятие формируют особые каналы коммуникации, через которые человек познаёт мир и устанавливает межличностные связи.

Эти меняющиеся структуры не статичны – они пульсируют, адаптируются, а иногда и разрушаются, отражая культурные сдвиги в обществе. Индивидуальное и коллективное сознание формируется в этих подвижных сферах, которые реагируют на социокультурный контекст, расширяясь или сужаясь в ответ на внешние влияния.

Коммуникация выступает фундаментом, соединяющим людей внутри различных социальных пространств, что составляет центральный компонент рассматриваемой концепции. Изучая специфические культурные практики, П. Слотердаик показывает их влияние на формирование и сохранение социальных сред.

Размышляя о перспективах межличностных связей, автор акцентирует внимание на том, как эволюционные процессы сфер взаимодействия трансформируются под влиянием новых технологий и меняющихся представлений о пространстве и коммуникации.

Важно обратить внимание и на то, что на каждом из описываемых уровней существует своё характерное звуковое пространство, различные взгляды на принципы формирования и существования которого можно найти и у других авторов.

К примеру, коренным образом пересматривая подход к звуковым явлениям, К. Кокс обращается к метафизическому измерению акустических потоков. В его концепции центральное место занимает чувственное пространство, анализируемое через призму бергсоновского понимания длительности как непрерывного процесса и «времени, проживаемого изнутри». Эти идеи, хотя и функционируют в философской системе Ж. Делёза, представляют собой неоднозначный аспект его мысли. Более детальную разработку данной проблематики можно обнаружить в совместном труде Ж. Делёза и Ф. Гваттари, а именно в разделе «О ритурах». Здесь авторы исследуют конкретные вариации материальной выразительности в контексте территориальных эффектов. Такие эффекты формируются сложными взаимодействиями между различными средами и ритмическими структурами, которые, в свою очередь, конституируются комплексными силовыми полями.

Г. Башляр в своём труде «Диалектика длительности» выдвигает концепцию ритм-анализа, где ритм рассматривается как фундаментальный элемент материи, в противовес взглядам А. Бергсона на природу длительности. Интересно отметить, что при формулировании понятия ритма Ж. Делёз и Ф. Гваттари обращаются именно к этой критической работе Г. Башляра.

В рамках своей теории антропологии звука, Х. Шульце расширяет материалистический подход К. Кокса, исследуя, как промышленные и военные структуры с XIX века систематически формировали восприятие чувственного опыта. Этот процесс эволюционировал от простого измерения звуковых

параметров к созданию целых систем материализованного слушания и конструированию аудиальных механизмов с привлечением мировых научных ресурсов¹³⁸.

Х. Шульце подчёркивает независимость эстетики звука от акустической науки, проводя параллель с отношением между визуальными исследованиями и оптикой. В материалистической концепции звуки представляют собой не просто набор технических характеристик в произвольной среде, они сама эта среда – со специфической материальностью, плотностью, многослойностью и динамикой взаимосвязей, создающих фундаментальную субстанцию звукового опыта¹³⁹.

Материальная звуковая культура, по мнению автора, распространяется на микроскопические сенсорные области и выходит за рамки технологий, проникая в телесные и артистические практики, в массовую культуру и повседневную жизнь. Сенсорный материализм становится неотъемлемой частью звукового материализма в современном понимании этого явления.

Многообразие исследований звукового опыта подчёркивается в тексте, где отмечается отсутствие единого метода слушания. Эти исследования раскрывают динамические свойства различных сред – от персонального восприятия звука слушателем до акустики городов и зданий. Взаимодействуя со звуковым ландшафтом, специалист по звуку выходит за рамки технических задач и выстраивает архитектуру звукового пространства между аудиторией, звуковым образом и акустикой. Этот творческий процесс вызывает определённые эмоции и подсознательные отклики у слушателей.

Для достижения таких результатов необходимо сочетание глубоких технических знаний с философским осмыслением своей работы. Звукорежиссёр должен быть готов к принятию нестандартных решений и участию в коллаборациях с представителями других творческих профессий.

¹³⁸ Schulze, H. Bloomsbury Handbook of the Anthropology of Sound, The (Bloomsbury Handbooks). – London, England: Bloomsbury Academic, 2022. – 576 с.

¹³⁹ Schulze, H. Sound Works: A Cultural Theory of Sound Design. – London, England: Bloomsbury Academic, 2020. – 272 с.

Переосмысление процесса познания через звук требует нового материалистического подхода к звуковой антропологии. Согласно Х. Шульце, существует две стратегии обогащения эпистемологии звуковым измерением. Первая стратегия фокусируется на аппаратных и аудиальных эпистемологиях в контексте исследований науки и технологий – от анализа звуковых навыков до изучения технических средств как сложных машинных комплексов. Вторая объединяет методологии современного сенсорного материализма, предлагая концепцию «познания через звук» вместо традиционного «познания о звуке». При этом источником такого познания становится вся совокупность сенсорных и звуковых форм восприятия. Этот телесно-ориентированный эпистемологический подход особенно чувствителен к микрособытиям сенсорного восприятия, отражающим непрерывную динамику звуковых потоков¹⁴⁰.

Для исследователя в области акустики фундаментальной проблемой является методология описания звуковых явлений. В своей работе «Зерно голоса» Р. Барт отмечал тенденцию характеризовать музыку преимущественно через прилагательные, что обусловлено её природой¹⁴¹. Тем не менее существует гораздо более широкий спектр возможностей для концептуализации звука. Учёные могут выходить за пределы традиционного музыковедческого подхода, известного чрезмерным применением эпитетов, и обращаться к терминологическому аппарату различных научных областей – от биологии и физики до философии и других дисциплин.

В контексте исследования звука целесообразно выделять три аналитических уровня. Первый касается звука как материала с внутренним смысловым наполнением. Второй уровень охватывает разнообразные способы фиксации и преобразования звука – нотную запись, фонографическую документацию и цифровое кодирование. Завершающий уровень, определяемый К. Коксом как

¹⁴⁰ Schulze, H. *The Sonic Persona, An Anthropology of Sound*. – London, England: Bloomsbury Academic, 218. – 266 с.

¹⁴¹ Barthes R. *L'Obvie et l'Obtus. Essais critiques*. – Paris : Le Seuil, 1992. – 388 p. – P. 236.

«звуковая материальность» (sonic materiality), фокусируется на технических и физических характеристиках звуковых явлений.

Профессиональная звукорежиссура органично интегрирует в свою структуру все три аналитических уровня, о которых идёт речь.

Создание достоверных многомерных акустических пространств становится возможным благодаря пониманию звука как смыслового транслятора. Звукорежиссёр должен проявить себя здесь не только как технический специалист, но и как настоящий творец, который чувствует и делает доступным слушателю выразительный потенциал материала. Осознавая звук в качестве материи с внутренним содержанием, он формирует контекст, придающий эмоциональную глубину и объёмность звуковым композициям. Этот подход, особенно ярко проявляющийся на первом уровне анализа, позволяет осмысленно отбирать и комбинировать аудиоэлементы.

Цифровое кодирование, фонографическая документация и даже традиционные нотные записи – всё это инструменты хранения и изменения звука, которые существенно расширяют профессиональный арсенал звукорежиссёра при создании аудиопроектов. Второй уровень технологических возможностей, предлагающий множество методов звуковой обработки, значительно обогащает творческий потенциал специалиста. На каждом этапе производства звукорежиссёр получает возможность углублённой работы со звуковыми элементами благодаря современным технологиям.

Профессиональный звукорежиссёр должен мастерски уметь манипулировать физическими свойствами звуковых явлений. Текстура, отражения, громкость и скорость звучания выступают ключевыми инструментами, формирующими целостное восприятие аудиопроизведения. Технические и физические аспекты звука, обозначенные К. Коксом как «звуковая материальность», требуют особого внимания. Для создания эффективной акустической среды недостаточно только записывать и обрабатывать звук – необходимо глубинное понимание акустических свойств источников и их взаимодействия с пространством. Именно эти факторы в

итоге определяют качество итогового продукта и становятся фундаментальными для работы профессионала в данной области.

Многоаспектное восприятие звуковых повествований современной аудиторией стало возможным благодаря трансформации роли специалиста в области аудио, в том числе благодаря расширению зон деятельности за счёт выхода за границы исключительно музыкального. На рубеже XX и XXI веков эта сфера оказалась эпицентром развития многих понятий, которых ранее не существовало. Данная область человеческой деятельности более не закована исключительно в рамки музыкального и исполнительского искусства, так как современные специалисты аудиосферы работают во всех областях, в той или иной степени связанных с аудиопрактикой.

Аудиальное восприятие раскрывает те аспекты действительности, которые остаются недоступными при использовании других информационных каналов. В культурном пространстве символическая роль звука сопоставима разве что с визуальными образами – оба служат проводниками социальных и художественных идей. Звуковые пейзажи обладают уникальной способностью фиксировать неосознанное и невербализуемое и, тем самым, становятся мощными инструментами памяти, идентификации и критической рефлексии. Когда вербальные и визуальные способы хранения информации оказываются недостаточными, именно через звук транслируются коллективные настроения, формируются культурные дискурсы и реализуются социально-политические проекты эпохи.

Исследуя звуковые пейзажи, можно раскрыть сущность определённой территории, динамику её внутренних процессов и скрытые аспекты местного колорита – ведь звуковая материя насыщена пространственными качествами. Аудиальные шаблоны создают своеобразные культурные карты действительности, кристаллизуя места и происшествия в нашем восприятии. Звуковые явления зачастую выступают в роли эмоционально-идеологических механизмов,

шифрующих реальность и преобразующих смысловые структуры, а звукорежиссёр должен выступить в роли дешифратора.

Звук выступает инструментом, с помощью которого звукорежиссёр осваивает культурные пространства, структурирует их и обозначает границы, превращая незнакомое в освоенное и доступное пониманию. По утверждениям Ж. Делёза и Ф. Гваттари, акустические элементы обладают способностью «приручать» неосвоенные территории. Они отмечают территориальную функцию ритурнели: «Территориальная сборка – вот что такое ритурнель, её территориальная сущность постоянно акцентируется. Маркирование своей территории происходит через песню – так поступают птицы... Региональный, провинциальный и территориальный характер присущ как индийским ритмическим структурам, так и ладовой системе Древней Греции»¹⁴².

Словесное воздействие, известное как ритурнель, обладает многогранным потенциалом, выполняя различные роли в различных областях, от сферы отношений и профессиональной деятельности до общественных, религиозных и даже космических аспектов существования. Она неизменно захватывает территорию, даже если эта территория духовного характера.

Схожую идею о вербальном освоении непознанных жизненных пространств развивает Л. Морева. По её мнению, человеческое появление в мире было бесшумным. Осваивая безмолвные, одновременно пугающие и завораживающие своей бескрайностью пространства, человек делал их более привычными, улавливая их сущность через звук и слово¹⁴³.

Звукорежиссёр в данном контексте создаёт многослойные звуковые универсумы – символические коммуникативные реальности, которые помогают пространству обрести голос и значение. В его арсенале не слова, а аудиальные образы и символы, способные вызывать эмоциональный отклик и транслировать

¹⁴² Делёз, Ж., Гваттари, Ф. Тысяча плато: Капитализм и шизофрения. – Екатеринбург : У-Фактория, М. : Астрель, 2010. – 892 с.

¹⁴³ Морева, Л. Язык молчания. Философский и поэтический опыт // Silentium: Философско-художественный альманах. – СПб. : Эйдос, 1991. – С. 9–30.

глубинные смыслы. Такой подход формирует новую этнографию восприятия реальности. Практика звукорежиссуры демонстрирует, как звук интегрируется в процесс вербального освоения мира, становясь инструментом взаимодействия с окружающей действительностью. Создание звуковой картины мира – это особый способ «озвучивания» реальности, позволяющий по-новому осмыслить наше существование.

Этот тезис перекликается с утверждением У. Эко, который под художественным универсумом понимал репрезентацию мировоззренческих принципов того или иного автора и его эстетических исканий, отражённых в творчестве¹⁴⁴. Автор подчёркивает, что уникальность творца проявляется через построение особого художественного мира, где форма служит проводником идей и эмоций. Его концепция художественного универсума раскрывает глубокие возможности для исследования взаимосвязи звукорежиссуры и аудиотекста.

Как создатель акустической реальности, звукорежиссёр выступает в роли автора, формирующего не просто звуковую среду, но и определённое восприятие, основанное на собственных эстетических предпочтениях. Этот процесс аналогичен тому, как в любом искусстве творец воплощает свои мировоззренческие принципы и художественные искания через специфические формы выражения, стремясь передать аудитории своё видение мира.

Звукорежиссёр, создавая звуковые ландшафты, подобно писателю, использует символическую архитектуру, чтобы погрузить аудиторию в многослойный чувственный опыт. Концептуальные идеи обретают форму через аудиальную материю, перекликаясь с той вселенной смыслов, о которой писал У. Эко. В звуковой композиции каждый тембр и акустическая текстура служит не просто элементом произведения, но и отражением философской позиции автора. Окружающая звуковая среда трансформируется в художественное послание, где личная эстетика создателя сливается с универсальными метафорами.

¹⁴⁴ Эко, У. Поэтика Джойса / Умберто Эко ; пер. с итал. и прочих Андрея Ковалёва. – СПб. : Symposium, 2006. – 490 с.

С учётом изложенного выше напрашивается вывод, что мир можно рассматривать как структурированное звуковое пространство, разделённое на акустические области и наполненное звуковыми творениями. Сакральность звука становится основой для человеческого существования, где он находит свой приют и смысл, аудиально обозначая границы своего бытия. Коллективная и персональная память человечества во многом формируется и систематизируется через звуковые объекты, создавая особую карту восприятия действительности.

Аудиальное восприятие раскрывает те аспекты бытия, которые остаются недоступными при использовании других информационных каналов. В культурном пространстве символическая роль звука сопоставима с визуальными образами – оба служат проводниками социальных и художественных идей. Звуковые пейзажи обладают уникальной способностью фиксировать неосязаемое и невербализуемое, становясь мощными инструментами памяти, идентификации и критической рефлексии. Когда вербальные и визуальные способы хранения информации оказываются недостаточными, именно через звук транслируются коллективные настроения, формируются культурные высказывания и реализуются социально-политические проекты эпохи.

Эмоциональное погружение аудитории в культурные и социальные темы может быть достигнуто благодаря мастерству звукорежиссёров. Создание ощущения полного присутствия – это не просто фоновое звучание, а продуманное взаимодействие со зрителем на уровне чувств и эмоций. Общая нарративная конструкция складывается из множества элементов: тишины, шумов, мелодий и специальных звуковых эффектов. В этом сплетении смыслов звук раскрывает свою способность оживлять идеи, формировать настроение и эмоционально обогащать контекст происходящего.

В современном информационном обществе зарождается новая культурная реальность, где цифровое искусство стало ключевым феноменом. Эта трансформирующаяся культура часто определяется через приставки «пост», «нео», «прото» или «транс», отражая её неустойчивый, формирующийся характер.

Традиционная классификация звука в искусстве, основанная на материальных носителях (будь то пластинка, киноплёнка или магнитная лента), переживает глубокий кризис в эпоху перехода от аналоговых технологий к цифровым. Сущность культурных форм информационного общества неотделима от онтологических особенностей цифрового искусства, которое рождается в процессе культурогенеза современности.

Революционная природа цифрового звука проявляется в том, что он может быть бесконечно тиражирован без утраты качества. Это радикально трансформировало понятие подлинности – в цифровом мире копия и оригинал фактически тождественны, что полностью подрывает традиционное представление о «подлинном» произведении. Массовая воспроизводимость, технологическая синтетичность и стирание границы между оригиналом и копией – вот фундаментальные характеристики современного цифрового аудио.

М. Маклюэн точно заметил, что технология в современной художественной практике не только инструмент, но и носитель идеи¹⁴⁵. Качественная трансформация звука произошла благодаря количественному расширению: массовое участие пользователей радикально изменило характер художественного взаимодействия. Сегодня в аудиосфере практически любая активность интернет-пользователей считается художественным актом. Это привело к пересмотру концепции авторства: теперь говорят о *primary creator* (первичном создателе) и подразумевают существование вторичных создателей, размывая традиционное представление о единоличном авторстве произведения.

В 2009 году в Центре современного искусства «Винзавод» г. Москвы прошла выставка «Наука как предчувствие», где куратор Дмитрий Булатов выразил идею, что технологии в искусстве функционируют как особая форма коммуникации. Подобно языку, технологический медиум позволяет транслировать эмоции, идеи и

¹⁴⁵ McLuhan, M., Fiore, Q. *The Medium is the Message: An Inventory of Effects*. – San Francisco (CA) : HardWired, 1996. – 159 p.

другие формы самовыражения¹⁴⁶. Это созвучно мысли У. Эко, который считал, что все феномены культуры рассматриваются как акты коммуникации.

Сегодня цифровые возможности, характеризующиеся бесконечной способностью к симуляции, синтезу и воспроизводству, трансформировали границы традиционных звуковых форм. Так, аудиоискусство вышло далеко за пределы музыкальной сферы, а театрално-кинематографические формы эволюционировали в направлении видеоарта, расширяя спектр изобразительных возможностей.

В пространстве многоразового копирования формируется особая культурная действительность, где звуки и образы существуют в единственном варианте. Утратив связь с первоначальными носителями, они превращаются в симулякры – гиперреалистичные поверхностные подобию без оригинала, за которыми не скрывается никакая подлинная реальность. Их описывал в своих работах ещё Ж. Бодрийяр¹⁴⁷. Вместо внутренней рефлексии или модификации форм наблюдается лишь простое соседство идентичного – нулевая рефлексивность и флексивность полностью замещают традиционные культурные механизмы варьирования и саморефлексии.

Компьютерный синтез звуков заменяет традиционное механическое извлечение, превращая музыкальные звуки в симулякры. Современное музыкальное творчество цифровой эры представляет двойственную природу. При том, что технологии разбивают музыку на фрагменты, превращая её в своеобразный конструктор данных, наблюдается и обратный процесс – возвращение к первоосновам. Примечательно возрождение архаичных элементов традиционной культуры – фундаментальных ритмических структур, существующих на уровне бессознательного, иррациональных в своей природе.

Традиционная гармония звука в современной электронной музыке претерпевает деконструкцию, трансформируясь в искусственные шумовые

¹⁴⁶ Козловский, Б. Биомасса с кисточкой // Русский репортёр. – 2009. – 9–16 апреля. – № 13 (092). – С. 54–57.

¹⁴⁷ Бодрийяр, Ж. Символический обмен и смерть / пер. с фр. С. Н. Зенкина. – 2-е изд. – М. : Добросвет, 2000. – 387 с.

элементы постмодерна. Это фундаментально отделяет звуковое искусство информационной эры от музыкальных форм более ранних периодов. Соответственно, не могла не трансформироваться и профессия звукорежиссёра. Если ранее в его задачу входило обеспечение максимальной естественности природного звучания в записи, то с приходом искусственного аудиосинтеза данная задача перестала быть актуальной.

Благодаря передовым электронным технологиям современности, человечество получило доступ к скрытым природным структурам, невидимым невооружённым глазом. По словам знаменитого семиолога Умберто Эко, возникла своеобразная «эстетика фракталов», позволяющая изучать неожиданные формы в глубинах материи¹⁴⁸. В данной эстетической парадигме звуковые и визуальные элементы функционируют как компоненты разобранной реальности, характеризующиеся линейностью, серийностью, сплюсненностью и самозамкнутым парадигматическим склонением объектов.

По мнению У. Митчелла, глобальные системы цифровых образов быстро трансформируются и перенастраивают взгляд децентрализованного субъекта на реальность. Эта трансформация свидетельствует о фундаментальных изменениях характеристик символического поля такого субъекта¹⁴⁹. Цифровые образы, по мнению автора, создают новые горизонты для восприятия, а их влияние распространяется на все аспекты индивидуального и коллективного опыта. Таким образом, звукорежиссура, как способ работы со звуковыми элементами, может демаркировать новое пространство, в котором происходит взаимодействие между индивидуумом и миром. Звук может изменить восприятие образов, внеся в него динамичность и глубину, которой не хватает в статичных изображениях.

Наполняя символическим смыслом ключевые аспекты окружающей действительности, человек формирует искусственную среду своего существования, творение собственного воображения. Данный феномен представляет

¹⁴⁸ Eco, U., ed. On Ugliness. – London : Harvill Secker, 2007. – 455 p.

¹⁴⁹ Mitchell, W. The Reconfigured Eye: Visual Truth in the Post-Photographic Era. – Cambridge (MA) : MIT Press, 1994. – 283 p.

исключительную экзистенциальную ценность с позиций культурфилософии. Хотя естественная среда сохраняет существенное влияние, она утрачивает первостепенное значение, превращаясь в инструмент символической интерпретации мира. Символотворческая деятельность становится фундаментальной в человеческом бытии, наделяя жизнь глубинным смыслом через преобразование объективной реальности. Данный тезис в контексте рассматриваемой проблемы подтверждается тем, что звукорежиссёр в процессе своей деятельности превращает предметы, события и взаимодействия в звуковые символы, которые могут передать не только глубокие человеческие чувства, но и такие темы, как любовь, утрата, радость или страх. Благодаря этому, звук становится неотъемлемой частью символотворческого процесса, способствуя созданию значимого контекста и формированию глубинного смысла внутри нашей культуры.

В своём манифесте «Общество спектакля» Ги Дебор утверждает принципиально новую идею: разрозненные изображения, оторвавшись от реальности, образовали непрерывный поток, который сделал невозможным возвращение к целостному восприятию жизни.

Согласно концепции автора, мир превратился в псевдореальность, собранную из отдельных элементов действительности, которую можно лишь пассивно наблюдать. Иллюзия становится настолько совершенной, что вводит в заблуждение даже тех, кто её создаёт. Г. Дебор характеризует этот феномен как «движение безжизненного, противоположное истинной жизни»¹⁵⁰. В этом контексте звукорежиссёр является ключевым посредником, способным в процессе своей работы не только отражать, но и формировать эти фрагменты. Работы звуковых дизайнеров и звукорежиссёров часто становятся своеобразным аналогом данной биомеханики, когда отдельные звуковые элементы собираются в гармоничное целое, создавая реалистичную иллюзию и погружая аудиторию в определённую атмосферу.

¹⁵⁰ Debord, G. The Society of the Spectacle. – Canberra : Hobgoblin, 2002. – 132 p.

Онтологическая природа постмодернистского мира не поддаётся традиционной систематизации. Образы и звуки формируют автономные информационные структуры, утверждая принципы симуляции, повторяемости и дискретности как фундаментальные свойства новой реальности.

На протяжении второй половины XX века многие учёные предлагали различные концепции для осмысления роли звука в жизни человека. Однако данные подходы не могут полноценно описать нынешнее состояние отрасли без рассмотрения позиции звукорежиссёра в процессе создания аудиопроизведений.

В данном контексте имеет смысл обратиться к триаде Б. Асафьева «композитор — исполнитель — слушатель». Исследователь утверждал, что восприятие музыкального содержания происходит исключительно через интонационный аспект. Музыка рассматривалась им как форма коммуникации между людьми, где автор транслирует публике определённое эмоционально-смысловое послание.

Слушательская аудитория представляет конечную цель творческого процесса. Музыкальное произведение, созданное композитором, воплощается в реальные звуки благодаря исполнителю, трансформирующему нотные символы в акустическую действительность.

Согласно взглядам Б. Асафьева, исполнение служит своего рода мостом между авторским замыслом и восприятием публики. В его трудах подчёркивается, что музыка как социокультурный феномен существует только при условии публичного интонирования перед слушателями¹⁵¹.

В данном контексте интересно мнение Ю. Холопова, который утверждал, что «композитор, вроде бы своими руками и по собственному замыслу создающий текст произведения, тем не менее в общем процессе творения выполняет, оказывается, женскую функцию: он зачинает, вынашивает и порождает свое

¹⁵¹ Асафьев, Б. М. Музыкальная форма как процесс [Текст] / Акад. Б. Асафьев (Игорь Глебов); [Ред., вступ. статья, с. 3–18, и коммент. Е. М. Орловой]. – 2-е изд. – Ленинград: Музыка, Ленингр. отд-ние, 1971. – 376 с.

творение»¹⁵². В связи с этим возникает вопрос, кто в действительности является творцом? И в чью зону ответственности входит постижение содержания произведения?

Для того чтобы ответить на этот вопрос, необходимо рассмотреть понятие звукового образа, которое часто встречается в музыковедческой и звукорежиссёрской литературе, но при этом не имеет чётко очерченных границ.

Часто звуковой образ приравнивают к содержанию аудиопроизведения. Однако между этими понятиями существует принципиальная разница. Содержание отвечает на вопрос «что звучит», а звуковой образ – «как звучит».

Значимость звукового образа практически невозможно корректно определить при поверхностном рассмотрении. Е. В. Назайкинский очень точно отметил, что «с одной стороны, звук – это объективное физическое явление, колебательный процесс, порождающий в упругой среде быстро распространяющиеся волны. С другой – субъективное психологическое: нечто воспринятое слухом и отразившееся в сознании в виде особого психического образа»¹⁵³. Полноценное понимание этого феномена невозможно без двух основных элементов.

Необходимо сначала выполнить детальный семантический разбор термина «звуковой образ», изучив его лингвистические и концептуальные компоненты. Затем важно определить природу существования этого образа в структуре аудиопроизведения: является ли он результатом человеческого творчества (например, работы звукорежиссёра) или же представляет собой имманентный элемент самой фонограммы, существующий независимо от антропогенного воздействия?

Прежде чем углубиться в анализ, стоит предвосхитить критику по поводу автономности звукового образа в фонограмме. Возможно, покажется уместным вопрос: разве возможна самостоятельность звукового образа в фонограмме, учитывая её антропогенное происхождение? Если принять эту очевидность, то

¹⁵² Холопов, Ю. Н. О формах постижения музыкального бытия // Вопросы философии. – 1993. – № 4. – С. 106–114. – С. 107.

¹⁵³ Назайкинский, Е. В. О психологии музыкального восприятия. – М. : Музыка, 1972. – 384 с.

проблема условий существования звукового образа автоматически устраняется – его антропогенность становится аксиомой, так как фиксация звука невозможна без вмешательства человека.

Важно также разобраться с характером взаимосвязи между содержательным аспектом и звуковым воплощением: функционируют ли они автономно, подчиняется ли один компонент другому или присутствует взаимное влияние? Как подмечает С. В. Шушарджан, «ухо приучается слышать сквозь определенную призму; его можно растревожить, привести в замешательство или даже повредить, предлагая ему объекты, среди которых оно не способно ориентироваться по привычным координатам»¹⁵⁴.

Безусловно, феномен звукозаписи и появление профессии звукорежиссёра неразрывно связаны с развитием человеческой цивилизации и культуры. Однако стоит задуматься: формируется ли звуковой образ в фонограмме естественным образом, как неотъемлемый элемент любой записи, или его создание требует специальных усилий и вмешательства человека? Понимание данной дилеммы также проясняет истинную роль звукорежиссёра в процессе создания записи. Хотя антропогенность всей звукозаписи очевидна, подлинная ценность работы над звуковым образом со стороны звукорежиссёра требует более глубокого осмысления.

В данном контексте также интересно обратиться к мнению профессиональных исполнителей. К примеру, Г. Гульд стал новатором в творческом процессе, перенес акцент с живых выступлений на работу со звукозаписью. Он раньше многих других понял потенциал аудиотехнологий, где финальное произведение создаётся путём тщательного объединения различных дублей. Главный фактор здесь – исполнительская запись на звуковом носителе, которая функционирует как документально зафиксированный текст. Такая звуковая фиксация (хотя она и сопоставима с нотной записью) обладает принципиально иной эстетической сущностью. Исполнение, сохранённое на диске, превращается в

¹⁵⁴ Шушарджан, С. В. Музыкальная терапия и резервы человеческого организма. – М. : Медицина, 1998. – 363 с.

уникальный феномен, создающий пространство для диалога между устной традицией и письменной культурой. Именно в этом контексте данная проблематика приобретает особую значимость.

Также стоит упомянуть о взглядах Г. Гульда, который считал, что при создании записи необходимо отойти от традиционных интерпретаций и найти собственный, уникальный подход. Музыкант утверждал, что нужно нащупать новую убедительную манеру, подчёркивая тем самым важность оригинальной интерпретации. Звукозапись породила в его исполнительской деятельности особый феномен – принципиально новое, не имеющее аналогов исполнение. В эпоху доступности записей выдающихся музыкантов Г. Гульд предостерегал от создания интерпретаций, не раскрывающих новых граней в структуре произведения или выглядящих искусственно. Таким образом, по мнению великого канадского исполнителя, музыканту необходимо либо создать абсолютно новую интерпретацию, либо искать альтернативную деятельность¹⁵⁵.

Но далеко не всё в процессе создания звукового образа зависит от композитора или исполнителя, а также от умелого применения различных техник обработки записанного аудио. Одной из важнейших задач специалиста является формирование особого эмоционального контекста во время сессии. Как однажды точно подметил Ю. Л. Кокжаян, цель – создать гениальный вариант. Благодаря правильно выстроенной атмосфере исполнитель способен преодолеть привычные рамки своего творчества и достичь исключительных результатов, о которых говорил Г. Гульд и которые недоступны в обычных условиях.

Создание комфортной творческой среды благодаря тактичному подходу звукорежиссёра к музыкантам не меняет технических и акустических характеристик студии. Однако эта атмосфера существенно влияет на исполнителя, делая музыкальное содержание более экспрессивным и увлекательным.

¹⁵⁵ Монастыршина, Ю. А. Творчество Г. Гульда в художественном контексте эпохи : диссертация ... доктора искусствоведения : 17.00.02 / Монастыршина Юлия Александровна. – М., 2019. – 272 с.

Звукорежиссёр, работая с содержанием совместно с композитором, зачастую выполняет функцию контролёра, следя за тем, чтобы определённые аспекты исполнения соответствовали оригинальному тексту произведения или же задумке автора. В рамках данной деятельности в обязанности звукорежиссёра входит надзор за ключевыми параметрами музыкального содержания, а зона компетенции ограничивается контролем технических аспектов исполнения музыкального произведения. В круг полномочий звукорежиссёра включено на данном этапе наблюдение за четырьмя ключевыми параметрами: корректностью воспроизведения музыкального материала (включая точность нот, знаков альтерации и текста), качеством интонирования (отсутствием фальши), настройкой музыкальных инструментов и синхронностью исполнения участниками ансамбля. Задача звукорежиссёра – следить за буквальной точностью, не посягая на творческий дух исполнения.

Создание синтетической, оптимизированной версии исполнения через отбор и комбинирование лучших записанных фрагментов логически относится к работе над содержанием партитуры и известно как монтаж. Звукорежиссёр при синтезе финальной фонограммы конструирует своего рода идеальное исполнение из множества вариантов.

Противники этого подхода утверждают, что подобные манипуляции искусственно завышают реальный уровень исполнителя. По их мнению, если музыкант не способен безупречно исполнить произведение целиком, то коррекция его неудач через монтаж является своеобразным обманом, искажающим истинную художественную и техническую квалификацию артиста.

Представим контраргументы, опровергающие данное утверждение. Исполнитель, даже если записывает композицию фрагментами с помощью нескольких дублей, в итоге достигает желаемого художественного результата, а зачастую и превосходит его. Также, оставляя в финальной записи случайную ошибку, например, фальшивую ноту, которая появилась в порыве вдохновения, мы фактически искажаем реальный профессиональный уровень музыканта, поскольку

во всех других дублях этот момент может быть исполнен безупречно. Такой подход не повышает, а наоборот, снижает оценку мастерства исполнителя.

Данные факторы всегда были приоритетными для представителей традиционного типа звукорежиссуры, основным моментом которой была технически безупречная фиксация звукового материала. Однако последователи драматургической звукорежиссуры были уверены, что эти аспекты являются не приоритетом, а всего лишь составной обязательной частью работы профессионального звукорежиссёра, в центр внимания которого должен быть помещён насыщенный эмоционально звуковой образ. Основная роль специалиста по звуковому оформлению состоит в преобразовании первоначальных акустических характеристик через профессиональные манипуляции со звуковым материалом. Эти действия направлены на совершенствование природной звуковой картины, чтобы придать ей качества, способные вызвать у аудитории чувство эстетического наслаждения при прослушивании.

Итогом такой трансформации стало кардинальное изменение взглядов на творческую составляющую работы звукорежиссёра. Если ранее базовой задачей специалиста было создание максимально реалистичной картины, приближённой к естественному звучанию, то с развитием техники и методов фиксации звука стало важным сначала разобраться в художественном замысле, для чего звукорежиссёр придаёт инструменту ту или иную непривычную тональность. В данном контексте мастер звука выступает полноценным творцом и равноправным партнёром как композитора, так и музыканта-исполнителя. Его работа с необычными звуковыми красками становится частью драматургического решения произведения, что требует от слушателя понимания этого творческого подхода.

Общие выводы по второй главе. В результате исследования креативного потенциала звукорежиссёра и специфики технологического расширения аудиовизуального и звукового искусства установлено, что современная звукорежиссура – это не просто техническая профессия, а творческое направление, которое требует от специалистов глубокого понимания как художественных, так и

технологических механизмов создания эмоционально насыщенного звукового образа. Современная культурная парадигма характеризуется антропоцентричным подходом к развитию личности. Междисциплинарность и гуманистические ценности становятся ключевыми ориентирами в формировании новых концепций. Целостное и системное восприятие сопровождает эволюцию взглядов, которые интегрируются в глобальные социально-политические изменения современного мира. Благодаря современным технологиям звукорежиссёры получают возможность расширять границы аудиовизуального искусства, создавая уникальные звуковые ландшафты, которые могут кардинально влиять на восприятие произведений.

Инновационные звуковые инструменты и цифровые технологии современности кардинально меняют творческий ландшафт аудиопроизводства. Проведённый анализ демонстрирует: звукорежиссёры, получив доступ к передовым методам обработки и управления звуком, становятся архитекторами художественной действительности, создающими принципиально новые формы эстетического самовыражения и трансформирующими устоявшиеся концепции и алгоритмы работы. Примечательно, что усиленная взаимосвязь звуковых и визуальных компонентов рождает уникальный художественный язык, недоступный в доцифровую эпоху.

Также установлено, что благодаря новым технологиям звукорежиссёры трансформировались в полноправных соавторов художественных концепций. Экспериментальная работа с пространственным звуком в аудиовизуальных композициях стала возможной именно через интерактивные программные среды и технологии дополненной реальности. Эти инновации породили целую плеяду стилей и жанров, которые были просто немыслимы ранее. Творцы звука больше не ограничены ролью кураторов или исполнителей – они превратились в полноценных создателей уникальных звуковых универсумов.

Изменение художественного подхода через цифровые инструменты привело к глубинной трансформации культурного ландшафта. Согласно исследованию,

интеграция звукового искусства в современный культурный контекст стала возможна благодаря фундаментальному переосмыслению творческих методологий звукорежиссёров.

Также установлено, что в современном искусстве наблюдается постепенное смещение акцента с визуальной на звуковую составляющую. Звук становится не просто фоном, а полноценным актом коммуникации. Звукорежиссёр, обладая необходимым креативным потенциалом и техническими возможностями, способен трансформировать привычное восприятие звука, используя инновационные подходы, которые подчёркивают эмоциональную глубину и смысловую насыщенность произведений. Данный факт не только способствует эволюции самого художника, но и формирует ожидания аудитории в отношении звукового оформления и поиска глубинного смысла в произведениях. В итоге звукорежиссёры играют решающую роль в формировании современного культурного ландшафта, создавая не просто сопровождение, а необходимый контекст для художественного выражения.

ГЛАВА 3. Звукорежиссёр в пространстве культуры XX–XXI века

3.1. Звукорежиссёр в проекции постмодерна

В конце XX века звук приобрёл статус уникального явления благодаря своей многозначности и способности к быстрой трансформации, особенно в музыке, что привело к возникновению новых, ранее не существовавших жанров и стилей. Этот период, охарактеризованный как эпоха постмодернизма, отражает эволюцию восприятия различных явлений, в том числе и звука, а также внедрение новых смыслов в искусство. Важно отметить, что постмодернизм занимает ведущую роль в современном гуманитарном, философском и культурологическом дискурсе.

Постмодернизм, начавший оформляться в самостоятельное философское течение в конце 60-х годов XX века, представляет собой сложное и многослойное явление, ставшее своего рода культурной реакцией на социальные, политические и технологические изменения времени. В этом контексте постмодернизм, который получил наибольшее развитие в Западной Европе последних десятилетий XX века, представляет собой попытку переосмыслить опыт, возникший после трансформации модернизма. С конца 1980-х термин «постмодернизм» прочно вошёл в категориально-понятийный аппарат философов, социологов, литературных критиков и искусствоведов, став важной частью гуманитарного дискурса.

Упомянутые направления кардинально различаются в своих основополагающих проявлениях. Если первое строится на фундаменте рациональности, веры в прогресс и универсальные ценности, то второе методично разрушает эти концепты, выдвигая на передний план относительность истины, дробление знаковых систем и симулятивный характер современных культурных феноменов. Обе парадигмы оказали решающее воздействие на философию, искусство, политические теории и научное мышление последних двух столетий.

Мировоззрение модерна фундаментально опирается на веру в научно-технический прогресс как движущую силу социального совершенствования. Этот технократический оптимизм становится одним из краеугольных камней модернистского мышления.

Философская традиция модернизма, заложенная Р. Декартом, И. Кантом и Г. В. Ф. Гегелем, сформировала универалистский подход к познанию, постулирующий возможность объективного и систематического постижения реальности через рациональные методы. Как отмечал Ж.-Ф. Лиотар, культурное развитие модернизма структурировалось вокруг крупных объяснительных схем – метанарративов, среди которых особое место занимали концепции исторического прогресса, рациональности науки и освобождения общества от различных форм угнетения.

В противовес этой концепции философская мысль постмодернизма характеризуется фундаментальным недоверием к глобальным объяснительным теориям. Согласно работам М. Фуко и Ж.-Ф. Лиотара, универсальные эпистемологические конструкции уступают место множественности локальных повествований и разнообразию толкований.

Научное знание в постмодернистской трактовке утрачивает статус объективного исследования реальности, превращаясь в компонент идеологических структур. Эта скептическая позиция подрывает традиционное представление о науке как о беспристрастном методе познания мира.

В интеллектуальном ландшафте постмодерна, который разрабатывали Ж. Деррида и Р. Барт, познавательные процессы рассматриваются как результат языково-властных механизмов без каких-либо онтологических оснований. Этот когнитивный релятивизм утверждает зависимость знания от дискурсивных практик.

В эпоху модерна преобладала вера в стабильную познаваемую реальность, которую можно постичь через рациональное мышление. Философы (Р. Декарт и И. Кант и др.) разработали концепцию автономного, цельного субъекта, обладающего внутренней когерентностью.

Постмодернистская парадигма кардинально трансформировала эти представления. Согласно М. Фуко и Ж. Лакану, человеческая идентичность утратила целостность, став фрагментированной конструкцией, формируемой

языковыми и культурными кодами. Ж. Бодрийяр развил идею гиперреальности, где подлинная реальность вытесняется симулякрами – знаками, потерявшими связь с обозначаемыми объектами.

Таким образом, онтологический сдвиг между эпохами заключается в переходе от объективистской картины мира с целостным субъектом к реальности, конструируемой знаками, с децентрированной субъективностью.

В постмодернистском пространстве цитатность и пастиш становятся фундаментальными приёмами, размывающими демаркацию между элитарным и массовым. Эту трансформацию глубоко осмыслили теоретики У. Эко и Ф. Джеймисон. Одновременно восприятие произведения радикально меняется через призму концепции Р. Барта о «смерти автора», где значение текста определяется не творцом, а процессом его восприятия аудиторией, обретая независимое от создателя существование.

В противоположность постмодернистским тенденциям, модернизм возвеличивал творческую личность, рассматривая произведение искусства как уникальное воплощение индивидуальности гения. Революционный характер модернистской парадигмы выражался в радикальном отказе от предшествующих традиций и экспериментах с инновационными формами, что наглядно демонстрируют работы таких новаторов, как П. Пикассо в живописи, Д. Джойс в литературе и А. Шёнберг в музыкальной композиции.

Вместо простой хронологической последовательности модерн и постмодерн предстают как различные методологические подходы к интерпретации реальности. Постмодернистская мысль методично разбирает основные принципы модерна, противопоставляя системной организации и универсальным законам идеи многообразия и контекстуальной зависимости познания. Современная интеллектуальная среда, однако, движется в направлении создания синтетической метамодернистской концепции, пытающейся объединить достоинства обоих подходов через диалектическое взаимодействие. Фундаментальное различие между этими парадигмами заключается в том, что одна тяготеет к прогрессивному

универсализму, а в другой делается акцент на дискурсивную природу и относительность любых интеллектуальных построений.

Основной задачей постмодернистской критики является демонстрация невозможности создания единой теории, объясняющей всю сложность человеческого опыта и мировоззрения. В отличие от модернистских стремлений к универсализму и абсолютным истинам, постмодернизм акцентирует внимание на множественности значений, контекстуальности и относительности. Таким образом, он оспаривает авторитарные нарративы и предлагает новое понимание культуры как полифоничного и фрагментарного явления, что находит своё отражение в формировании новых видов творческой деятельности, в частности звукорежиссуры.

Прежде чем перейти к рассмотрению роли звукорежиссёра в звуковой эстетике постмодернизма, уместно упомянуть о полуироничной концепции Дж. Стерна, с помощью которой автор сформулировал основные постулаты феноменологического подхода к звуку. Согласно Дж. Стерну¹⁵⁶, в его так называемой аудиовизуальной литании взгляд обеспечивает отстранённую перспективу, вынуждая субъекта двигаться навстречу объектам, в то время как звуки самостоятельно достигают нас, полностью охватывая воспринимающего. Для визуального восприятия необходима определённая дистанция, тогда как аудиальное требует непосредственной близости к миру. Глаза ориентированы на внешние контуры предметов, в то время как уши способны воспринимать их внутреннюю сущность и постигать заложенный в звуке смысл. Такое фундаментальное различие создаёт два диаметрально противоположных способа существования в реальности.

Визуальное восприятие располагает наблюдателя на границе происходящего, создавая эффект отстранённого созерцания, тогда как слуховой опыт погружает человека в самую суть события. В противоположность зрению, которое Дж. Стерн связывает с рациональным мышлением и интеллектуальным анализом, слух

¹⁵⁶ Sterne, Jonathan. *The Audible Past: Cultural Origins of Sound Reproduction*. – Duke University Press, Durham & London, 2003. – 450 p.

функционирует в сфере эмоциональных реакций и физических ощущений. Фундаментальное различие между этими модальностями проявляется также в их отношении к базовым категориям: зрительный опыт преимущественно пространственный и ассоциируется с неподвижностью, даже некоторой мертвенностью, в то время как слуховое восприятие течёт во времени и связано с живой, пульсирующей действительностью¹⁵⁷.

Отражая в своей работе всю сложность описанных процессов, а также трансформаций, происходящих в настоящее время в массовой культуре, звукорежиссёры влияют на восприятие звука обществом посредством создания различных аудиальных практик, которые наглядно иллюстрируют современное состояние культуры. Таким образом, работа звукорежиссёров становится неотъемлемой частью глобальных событий в музыкальном постмодернизме, где смешение и использование неожиданных звуковых элементов формируют индивидуальные интерпретации и эмоциональные отклики у слушателей.

Деятельность звукорежиссёра в современном музыкальном пространстве неразрывно связана с развитием постмодернизма, определяемого новыми технологиями массовой коммуникации. Звукорежиссура представляет собой особый культурный и философский феномен. С появлением новых медиа звукорежиссёры получили доступ к методам создания и распространения музыки, что позволяет им исследовать границы звукозаписи и создавать уникальные звуковые проекты, отражающие многообразие и многослойность постмодернистской эпохи.

В своём эссе «К концепции постмодернизма» И. Хассан, размышляя об имманентности безотносительно к религии, приходит к выводу, что в символическом конструировании человеческий разум обретает способность становиться собственной средой существования. Через абстракции он влияет на себя, углубляясь в понимание собственной сущности путём систематизации в символах. Звук, впоследствии трансформировавшийся в речь и язык, сделал

¹⁵⁷ Там же.

человека особенным представителем природы, породив разнообразные концепты, такие как взаимозависимость, коммуникация, взаимодействие, распространение и смешение, — все эти идеи могут стимулировать описанную тенденцию мышления¹⁵⁸.

В эпоху информационного бума реальность трансформируется: с одной стороны, научные модели начинают претендовать на абсолютную истинность, с другой — медиа превращают науку в развлекательное шоу. Кибернетические разработки заставляют нас размышлять о сущности искусственного разума, а технологические прорывы, совершаемые в различных отраслях, позволяют исследовать как бескрайние космические просторы, так и невидимый мир элементарных частиц, смешивая при этом достоверные сведения с вымышленными концепциями. В этом процессе звуковое искусство играет существенную роль, влияя на всех и каждого, а искусственный интеллект не только создаёт новую звуковую вселенную, но и предлагает иначе посмотреть на субъектность звукорежиссёра.

Анализируя корни звукорежиссёрского искусства, можно заметить исследовательский подход, характерный для модернизма. Как отмечает Ж.-Ф. Лиотар, тенденции самоанализа и критического исследования фундаментальных основ, заложенные модернистским движением, нашли продолжение в постмодернизме¹⁵⁹. Современный звукорежиссёр не просто создаёт эстетические формы — он критически анализирует процессы звукозаписи и формирования звуковых образов, изучая их влияние на эмоциональное восприятие аудиоматериала. Так, М. Ставроу специально назвал свою книгу «Сведение разумом»¹⁶⁰, акцентируя внимание на том, что технические аспекты работы звукорежиссёра не должны превалировать над его рациональным и художественным началом. Эта двойственность роли — одновременно участник и

¹⁵⁸ Hassan, I. The Postmodern Turn: Essays in Postmodern Theory and Culture / Ihab Hassan. — Columbus, Ohio: Ohio State University Press, 1987. — 267 p.

¹⁵⁹ Лиотар, Ж.-Ф. Состояние постмодерна / Жан-Франсуа Лиотар ; пер. с фр. Н. А. Шматко. — М. : Ин-т эксперим. социологии ; СПб. : Алетейя ; 1998. — 159 с.

¹⁶⁰ Ставроу, М. Сведение разумом. Перевод. А. Гончаров, 2003. — 158 с.

критик аудиопроцесса – соответствует постмодернистскому духу, описанному Ж.-Ф. Лиотаром.

Эволюционный характер постмодернизма проявляется в его способности не отвергать, а переосмысливать историю, создавая уникальное сочетание элементов разных эпох в едином временном пространстве. Префикс «пост-», как объясняет автор, символизирует не завершение, а трансформацию, указывая на путь к новому состоянию. Эта синергия проявляется в творчестве современных авторов, которые свободно экспериментируют с различными звуковыми жанрами и стилями, разрушая традиционные разграничения и воплощая постмодернистский принцип многообразия. Такое сосуществование асинхронных элементов в синхронном контексте составляет сущность постмодернистского отношения к историческому наследию¹⁶¹.

Таким образом, деятельность звукорежиссёра оказывается на пересечении модернизма и постмодернизма. Он выступает посредником между историей и современностью, вдохновляясь гуманистическими идеалами, однако осознаёт их кризис, что позволяет ему создавать новые звучания, смыслы и контексты.

Для подтверждения данного тезиса можно привести следующие исторические факты.

Звукорежиссура периода модернизма формировалась преимущественно как технически ориентированная область, где главенствовала идея безупречной звуковой репродукции и технической точности как высшей ценности. В середине XX столетия, особенно при записи симфонической музыки, доминировал принцип подлинности звучания – звукорежиссёры стремились создать максимально прозрачную звуковую картину, минимизируя любые технические артефакты и сохраняя естественность акустического пространства. Техническое совершенство и объективность воспроизведения рассматривались как фундаментальные

¹⁶¹ Лиотар, Ж.-Ф. Состояние постмодерна / Жан-Франсуа Лиотар ; пер. с фр. Н. А. Шматко. – М. : Ин-т эксперим. социологии ; СПб. : Алетейя ; 1998. – 159 с.

критерии профессионального мастерства в этот период становления и утверждения традиционной звукорежиссуры.

В период 1950–1970-х годов звукозаписывающая индустрия характеризовалась рационализацией и унификацией, что соответствовало эстетике модерна. Данные тенденции ярко проявлялись как в академической, так и в ранних формах популярной музыки.

Производственный процесс в студиях того времени имел чёткую структуру с разграничением функций – композитор создавал произведение, исполнитель интерпретировал его, а звукорежиссёр обеспечивал техническую сторону записи, не вмешиваясь в творческий процесс.

Технические средства той эпохи были представлены преимущественно так называемым аналоговым оборудованием – магнитофонами на ленточной основе и усилителями на лампах. Все параметры звучания – от частотных характеристик до динамического диапазона – подчинялись строгим техническим нормам, что обеспечивало стандартизацию результата.

Во второй половине XX века звукорежиссура пережила кардинальное переосмысление своих основ. Андеграундные звуковые практики получили признание и статус легитимных в эпоху постмодерна, распространённого в тот период на территории всей Европы.

Электронная музыка 1990-х годов и хип-хоп-культура ярко демонстрируют метод интертекстуальности, где звуковое полотно формируется через коллажи и отсылки к историческим звуковым пластам. В то же время технические дефекты и шумовые элементы, которые ранее считались браком записи, обрели вторую жизнь в формирующемся новом эстетическом поле.

В эпоху цифровой трансформации произошло глобальное изменение ролевой модели создателей музыки. Стандарты качества звучания утратили свою универсальность, уступив место разнообразию творческих подходов. Благодаря распространению цифровых звуковых рабочих станций и виртуальных инструментов, граница между профессионалами и любителями стала практически

неразличимой – производственный процесс подвергся беспрецедентной демократизации.

Особенно значимым стало новое понимание роли звукорежиссёра, который превратился из технического специалиста в полноценного соавтора произведений. Создатели звуковых ландшафтов постепенно доказали, что звуковое оформление непосредственно формирует смысловое наполнение музыки. Их работа демонстрирует, как плюрализм звукового творчества стал определяющим принципом современного аудиопроизводства.

Из вышеизложенного можно сделать вывод о том, что для развития звукорежиссуры как отдельного вида искусства, способного коррелировать с ведущими философскими концепциями современности и создавать уникальные универсумы и смыслы, имелись все предпосылки. Однако приоритет постепенно сместился на гонку технологий. Если ранее звукорежиссёром мог стать только человек, имевший необходимые компетенции и в инженерии, и в исполнительском искусстве, то с появлением свободного доступа к приобретению программного обеспечения всё чаще стали звучать заявления о том, что необязательно быть эстетически развитым компетентным специалистом, достаточно владеть алгоритмами.

Технологический прогресс стал символом вступления в третье тысячелетие. За удивительно короткий период – всего одно-два десятилетия – музыка, некогда вездесущая во внешнем мире через магнитофоны на плечах прохожих, автомобильные динамики, портативные плееры и радио, утратила своё господство. Теперь она скромно существует лишь у отдельных категорий людей в нескольких не особо востребованных мобильных приложениях, сжавшись до незначительного элемента в цифровом пространстве современного смартфона.

Технологии стали ключевым связующим элементом между различными, всё более сужающимися культурными областями. В частности, звукозапись как техническая концепция может потребовать деконструкции, чтобы опровергнуть этот новый порядок. Интересное наблюдение сделал Э. Харви в своей работе

«Социальная история MP3»: первое десятилетие XXI века в истории поп-музыки запомнится не музыкальными произведениями, а технологиями звукозаписи. Это отражает трансформацию роли технических средств, которые из инструмента превратились в центральный аспект культуры¹⁶².

В современном мире создатели произведений часто становятся их единственными слушателями, пополняя ежедневно расширяющуюся коллекцию звуковых экспонатов некоего цифрового паноптикума. Исчезновение музыки из медиаплееров и вытеснение её другими развлекательными приложениями уже не кажется такой уж невероятной антиутопией. Между тем торговые пространства годами используют специально созданную фоновую функциональную музыку, формирующую благоприятную для покупок атмосферу и повышающую лояльность клиентов.

Контекст современной звукорежиссуры тесно взаимосвязан с отдельными аспектами предложенной Ж. Бодрийяром концепции симуляции и заменяемости, которая демонстрирует повсеместность искусственно созданных пространств, воспринимаемых как «реальные»¹⁶³. И действительно, создаваемые симулякры демонстрируют полную автономность и отличную выживаемость.

Интересен тот факт, что в литературе конца XX – начала XXI века, посвящённой феномену массового искусства и популярной музыки, всё чаще можно увидеть обсуждение именно технического процесса звукозаписи. Звукорежиссёр, его личное отношение к произведению, вклад, вносимый в формирование звуковой картины, отходит на второй план.

К примеру, в книге «Ретромания: Поп-культура в плену собственного прошлого» С. Рейнольдс описывает, как совершенствование технологий звукозаписи сопровождается обесцениванием самого понятия музыкальной концепции. Автор предупреждает о двух возможных последствиях этого процесса:

¹⁶² The Social History of the MP3 : [Электронный ресурс] // Pitchfork. – URL : <https://pitchfork.com/features/article/7689-the-social-history-of-the-mp3/> (дата обращения: 01.05.2025).

¹⁶³ Baudrillard, Jean. The mirror of production / By Jean Baudrillard ; Transl. with introd. by Mark Poster. – St. Louis : Telos Press, 1975. – 167 p.

либо человечество полностью утратит понимание того, что популярная культура когда-то порождала инновации, либо, если что-то действительно новое возникнет, способность социума распознать этот факт окажется практически утраченной¹⁶⁴.

В век цифровых технологий возможности хранения исторических звуковых данных расширились до невероятных пределов. А. Рясов в своей работе «Едва слышный гул: введение в философию звука» утверждает, что этот бесконечный процесс систематизации всё больше напоминает «колоссальную свалку информации». Исследователи медиапространства механически сопоставляют разрозненные фрагменты, исследуя эти завалы. Растущий поток толкований постепенно сливается с ошибочными представлениями и намеренными искажениями, становясь неразличимым в общем информационном хаосе, где слушатель постепенно теряется в многообразии образов¹⁶⁵.

Звукорежиссёр, который должен был стать для аудитории проводником, в рамках набирающего популярность массового искусства и бесконечных звуковых экспериментов в итоге снова начал превращаться в технического контролёра качества записи и соблюдения необходимых уровней и параметров. Однако необходимо отметить, что данная участь постигла далеко не всех представителей профессии. Те специалисты, что имели хотя бы базовое музыкальное образование и чёткую эстетическую позицию, получив новые технические возможности, продолжили развивать традиции драматургической звукорежиссуры. Нельзя не отметить, что так или иначе общепринятые в этом направлении каноны не могли не претерпеть некоторые изменения, но всё-таки интерпретация слушателем заложенного в произведении звукового образа, эмоциональная включённость и постижение скрытых смыслов остались главенствующими.

Данное утверждение находит отражение в трудах У. Эко, который предлагал рассматривать любое повествование как сложный механизм, где видны детали, но конечное функционирование определяется читательским вкладом.

¹⁶⁴ Рейнольдс, С. Ретромания: Поп-культура в плену собственного прошлого. / Саймон Рейнольдс; пер. В. Усенко. – М.: Белое яблоко, 2015. – 496 с.

¹⁶⁵ Рясов, А. Едва слышный гул: введение в философию звука. – М. : Новое литературное обозрение, 2021. – 180 с.

Эстетическая коммуникация обогащается через нестандартные структуры. У. Эко определил три фундаментальные характеристики эстетических посланий, среди которых выделяется в первую очередь избыточность – источник двусмысленных интерпретаций. По его мнению, информационная насыщенность сообщения прямо пропорциональна его структурной неоднозначности и неординарности. Культурная эволюция происходит благодаря творческому переосмыслению существующих кодов с помощью искусства, что повышает информативность коммуникации и обновляет восприятие при наличии соответствующих компетенций у реципиента.

Исследуя звуковое сообщение с эстетическим содержанием, слушатель неизбежно замечает не только его смысл, но и форму выражения. Авторефлексивность, как второе ключевое свойство, направляет внимание на сам выразительный инструментарий. Барочная эпоха привнесла понимание важности неопределённости – третьего существенного качества. Она побуждает авторов искать эффективные символические системы, а получателей информации – преодолевать психологическую инертность и выходить за рамки устоявшихся алгоритмов восприятия. Форма становится столь же значимой, как и смысл, заставляя обратиться к новым кодовым структурам и их выразительному потенциалу.

Размышляя о собственном творческом процессе, У. Эко всегда выделял непрерывный диалог между создателем текста и его интерпретатором. Его авторефлексия проявляется двояко: с одной стороны, он открыто демонстрирует литературные приёмы, скептически относясь к идее «невидимого авторства» и скрупулёзно выставляя напоказ нарративные конструкции; с другой – намеренно создаёт пробелы, требующие читательского дополнения.

Согласно теории «открытого произведения» У. Эко, значение текста не предопределено изначально, а формируется разнообразными тропинками, по которым странствует читатель. Автор сначала включает себя в повествование, а затем отступает, предоставляя читающему возможность стать толкователем. Автор

сохраняет за собой функцию создателя структуры, однако именно читатель наполняет это сооружение жизнью. Осмысливая свою деятельность и признавая искусственность конструкций, писатель побуждает к новому этическому подходу к чтению – принятию ответственности за смысл, который аудитория сама производит в процессе восприятия материала¹⁶⁶.

Проводя аналогию между саморефлексирующей поэтикой и профессией звукорежиссёра, можно обнаружить большое сходство их творческих подходов. Мастер звука постоянно балансирует между незаметным посредничеством и преднамеренным акцентированием некоторых технических и смысловых аспектов записи. Технические детали становятся значимыми символами, когда звукорежиссёр позволяет аудитории услышать структурные элементы звукового дизайна – будь то несовершенство монтажа, шумы записывающего оборудования или особенности акустики помещения. М. Ставроу утверждал, что звукорежиссёры «часто по ошибке считаются исключительно техническими сотрудниками. И это из-за того, что окружены сверкающими лампочками и цифровыми технологиями. Всё так, есть множество технических задач, но моменты концентрации – когда собирается создаваемая ими магия – это моменты чистейшего воображения»¹⁶⁷.

Профессиональный звукорежиссёр не просто документирует реальность, но и создаёт целостную драматургию из разрозненных звуковых фрагментов. Подобно тому, как У. Эко раскрывает структурную основу своих романов, профессионал звукозаписи может намеренно выделять элементы своего ремесла, к примеру, дыхание исполнителя, пространственные эффекты и др. Такой подход приглашает слушателя к более осознанному восприятию, где технические особенности перестают быть просто шумами, а превращаются в выразительные средства звуковой композиции, имеющие скрытый смысл и связанные единым контекстом.

В структуре аудиопроизводства можно обнаружить интересную параллель с семиотическими концепциями У. Эко. Звукорежиссёр, создавая микс, вынужден

¹⁶⁶ Эко, У. Открытое произведение: Форма и неопределённость в современной поэтике / Умберто Эко; перевод с итальянского А. Шурбелев. – СПб. : Академический проект, 2004. – 380 с.

¹⁶⁷ Ставроу, М. Сведение разумом. Перевод. А. Гончаров, 2003. – 158 с. – С. 85.

ориентироваться на воображаемого «идеального слушателя», предвосхищая его технические возможности и слуховые предпочтения. Философская триада Эко «замысел автора, замысел произведения, замысел читателя» (лат. *intentio auctoris, intentio operis, intentio lectoris*)¹⁶⁸ находит зеркальное отражение в звуковой индустрии через взаимодействие творческого замысла композитора, внутренних возможностей самой фонограммы и субъективного восприятия слушателя, обусловленного уровнем развития его внутреннего мира, а также конкретной системой звуковоспроизведения. Эта взаимосвязь представляет собой нечто большее, чем просто аналогия. Она раскрывает универсальность моделей коммуникации в различных семиотических системах. Поэтому настоящий профессионал в сфере звука должен держать в голове цепочку: идея – физические параметры – психоакустика – культурный контекст. Именно такая многослойная рефлексия способна защитить от параноидального сведения, где ради красивого спектра жертвуют живым дыханием записи.

Если соотнести указанную выше цепь взаимозависимых фактов и концепцию, предложенную Ю. Холоповым, то получается весьма логичная и устойчивая конструкция. Идея олицетворяет замысел композитора, исполнитель отвечает за физическое воплощение посредством музыкального инструмента, слушатели на основе психоакустических законов воспринимают материал. Ну и что есть культурный контекст, как не постижение, если он задаёт набор кодов, ценностей и значений, через которые формируется человеческое восприятие? То, как мы выделяем, осмысливаем и располагаем различные аспекты явлений в своей картине мироздания, напрямую определяется усвоенным культурным контекстом. Подлинное понимание становится осуществимым только через призму культурных фильтров.

Звукорежиссёр объединяет различные аспекты звучания, стремясь найти идеальный баланс. Его задача – сохранить творческий замысел автора,

¹⁶⁸ Эко, У. Пределы интерпретации. – Блумингтон: Издательство Индианского университета, 1994. – 295 с.

максимально использовать акустические возможности, но при этом сделать звучание доступным для восприятия в повседневных ситуациях.

Технологическая сторона работы звукорежиссёра также перекликается с идеями саморефлексии Эко. В «Маятнике Фуко» писатель обращался к древним традициям алхимии, каббалистическим учениям и научным методологиям, демонстрируя, как любая знаковая система может трансформироваться в объект интерпретаций¹⁶⁹.

В своих поздних работах У. Эко шутливо замечал, что после создания книги автор теряет над ней контроль – она становится собственностью публики.

Аналогично профессиональный звукорежиссёр сохраняет критическое отношение к своей работе. Он понимает, что без учёта материальной природы звука любой инструмент или прибор может превратиться в бессмыслицу.

Каждый, кто работает со звуком, сталкивается с интересным феноменом: выпустив композицию вовне, уже невозможно управлять восприятием слушателей. Для одних доминирующим элементом станет ритм, другие обратят внимание на пространственные эффекты, третьи начнут прислушиваться к тембрам и ориентироваться на громкость звучания тех или иных инструментов. В различных критических статьях или же просто комментариях слушателей в Интернете отчётливо прослеживается, насколько различно воспринимается звуковая картина каждым человеком.

Этот аспект гармонично сочетается с концепцией У. Эко – не беспорядочность, а особое равновесие между профессиональной точностью и свободой толкования. В работе звукорежиссёра особенно важно найти эту золотую середину: необходимо привести громкость к общепринятым нормам, не потерять динамику и одновременно сохранить тонкую структуру звуковых оттенков.

Специалист, подобно переводчику, фильтрует звуки, решая, какие элементы сохранить, а какие устранить для принятия произведения аудиторией. У. Эко,

¹⁶⁹ Эко, У. Маятник Фуко : роман / Умберто Эко ; перевод с итальянского Е. Костюкович. – СПб. : Symposium, 2007. – 728 с.

обсуждая перевод своих романов, подчёркивал важность устранения языкового барьера при сохранении элементов необычности, позволяющих читателю ощутить динамику значения. В обоих случаях происходит трансформация исходного материала для новой среды восприятия, балансирующая между адаптацией и сохранением оригинальной сущности.

Ироничная авторефлексия, описанная автором, демонстрирует парадокс литературного мира, где роль автора одновременно нивелируется и остаётся необходимой. Звукорежиссёр может извлечь урок из этой иронии – не превращать личные предпочтения в культ. Критическое отношение позволяет с усмешкой наблюдать, как среди аудиофилов распространяются мифы о «премиальной» технике или сложных алгоритмах, хотя их влияние на качество звукового образа минимально. Избавившись от догматизма через иронию, можно последовательно отбросить все теоретические наслоения в процессе прослушивания, достигнув в итоге простой субъективной радости от чистого звучания.

У. Эко в своей финальной работе *Pape Satàn Aleppe* размышляет о влиянии информационного шума на творчество и необходимости адаптации к современным коммуникационным каналам. Это созвучно проблемам, с которыми сталкиваются современные звукооператоры: им приходится принимать во внимание стриминговые платформы, алгоритмы выравнивания громкости и компрессию аудиоформатов. Как профессионал звука заранее планирует многоформатное звучание, понимая разницу между коротким роликом и виниловой записью, так и Эко осознанно модифицировал свой стиль для разных медиаплощадок – от газетных колонок до интернет-блогов. В этом процессе он глубоко осмысливал эволюцию самого понятия авторства в новую технологическую эпоху¹⁷⁰.

В своём «Открытом произведении» У. Эко представляет концепцию многогранного творения, приглашающего читателя стать соавтором. Похожий подход, хотя и в своей области, использует звукорежиссёр, рассматривая

¹⁷⁰ Eco, U. *Pape Satàn Aleppe: cronache di una società liquida*. – Milano: La nave di teseo, 2017. – 469 с.

записанный материал не как завершённое произведение, а как поле для потенциальных смысловых и контекстуальных интерпретаций¹⁷¹.

Когда слушатель воспринимает запись, он получает не «сырой текст» реальности, технически схваченный микрофонами, а результат множества интерпретационных действий. Выбор, осуществляемый при расстановке инструментов в пространстве, настройке приборов, применении тех или иных обработок, добавлении тишины и художественных монтажных элементов, напоминает процесс, описанный У. Эко, где «модельный читатель» выбирает определённый смысловой путь из множества возможных.

Взаимодействие различных творческих начал в создании аудиопроизведения формирует уникальное восприятие конечного результата. Звуковая картина, представляемая слушателю, являет собой не простое субъективное отражение действительности, а сложный синтез интерпретаций актора. Именно активная позиция звукорежиссёра-творца превращает настройку оборудования и пространственное позиционирование инструментов в художественные решения, определяющие эмоциональную окраску композиции.

В творческой экосистеме мастер звука выполняет ключевую роль, выбирая собственные методы передачи семантической и эмоциональной информации. Эта система выбора, с одной стороны, отсылает к концепции У. Эко о «модельном читателе», где среди множества вариантов выбирается конкретное смысловое направление, а с другой – к акторно-сетевой концепции Б. Латура, который считал, что актер – это то, что побуждается к действию множеством других.

В «Имени розы» мы встречаем концепцию библиотеки-лабиринта, которая неожиданно перекликается с аудиопространством. Подобно тому, как библиотека формирует интеллектуальное пространство, где расположение книг создаёт особую мыслительную атмосферу, в студии звукозаписи создаётся сложная структура из звуковых дорожек, физических показателей и тембров. Звуковой лабиринт

¹⁷¹ Эко, У. Открытое произведение: Форма и неопределённость в современной поэтике / Умберто Эко; перевод с итальянского А. Шурбелев. – СПб. : Академический проект, 2004. – 380 с.

определяет характер восприятия произведения, управляет вниманием слушателя, позволяя ему либо погрузиться в нюансы композиции, либо постичь её основную идею. Так же библиотека не просто сохраняет тексты, но и становится живым организмом, генерирующим новые смыслы через ассоциации и взаимосвязи между томами сочинений одного автора. Организация звуковых элементов в помещении студии формирует особую архитеконику, аналогичную той, что возникает при взаимодействии книг в пространстве библиотеки.

Звукорежиссуру можно рассматривать в семиотическом дискурсе – специалист осознаёт, что смысл возникает не в самом сигнале, а на пересечении различных кодовых систем: психологических, акустических, жанровых и музыкальных паттернов.

Подобным образом звукорежиссёры объединяют временные пласты, помещая старинный клавесин и современный электронный звук в разные акустические измерения одного произведения. Это не просто стилистический приём – такое многоголосие демонстрирует фундаментальную истину: любое культурное явление возникает на пересечении временных эпох, представляя собой бесконечное взаимодействие цитат, открытое для новых интерпретаций.

Звукорежиссёр, создавая фонограмму, учитывает восприятие звука в различных условиях, подобно модели «чуринага» у У. Эко. Акустическая партитура смыслов, создаваемая звукорежиссёром, и интеллектуальная партитура знаков объединяются общими принципами. Когда автор формально завершает свою работу, именно тогда зарождается подлинное произведение. Обе сферы требуют от аудитории не пассивного восприятия, а активного соучастия в непрерывном процессе интерпретаций. Концепция открытой структуры, многоголосие смыслов, смешение различных кодов и необходимость сотворчества со стороны слушателя связывают искусство звукорежиссуры с художественным миром У. Эко в единое концептуальное пространство.

Кроме концепции У. Эко интересно рассмотреть взаимосвязь концепций Ж. Делёза и Ф. Гваттари с творческой деятельностью звукорежиссёра.

Концепция ризофонии берёт начало в принадлежащей указанным авторам философской теории о ризоме – сетевой структуре без центра, где все узлы взаимосвязаны. Она трансформирует звуковой ландшафт в самоорганизующееся пространство взаимосвязанных элементов. Вместо традиционного микширования с выделением главных и второстепенных звуков создаётся равноправная аудиоэкосистема, где шумы, голоса и частоты существуют в многомерном переплетении. Современный звукорежиссёр в этой парадигме выступает скорее как специалист, создающий благоприятную среду для свободного взаимодействия звуков, чем как архитектор жёсткой звуковой конструкции. Такой подход позволяет его работе превратиться в живой, постоянно эволюционирующий организм с непредсказуемыми маршрутами восприятия при условии, что сам мастер имеет представление о том, что он делает и для чего именно.

В соответствии с исследованиями Ж. Делёза и Ф. Гваттари, которые обращают внимание на уровни наполненности и взаимодействия в различных областях, звукорежиссёры актуализируют и кодифицируют звуковые элементы, добавляя новые смыслы и контексты. Этот анализ позволяет раскрыть многообразие звучания и открывает новые горизонты для понимания субъективности слушателя, который оказывается частью сложной сети взаимосвязей, основанных на звуковых представлениях.

Работы Ж. Делёза, такие как «Кино»¹⁷² и «Фуко»¹⁷³, углубляются в анализ механизмов репрезентации и архитектуры знаков, указывая на взаимосвязь между языком и социокультурной жизнью. Автор, как и в будущем У. Эко, заявляет о принципиальной однородности между литературными и нелитературными формами, что позволяет рассматривать философию как форму творчества, а литературу – в контексте её исторической и экономической значимости для «производства желания». Постструктурализм в этом контексте выступает как

¹⁷² Делёз, Ж. Кино: Кино-1 Образ-движение; Кино-2 Образ-время / Жиль Делёз ; [пер. с фр. Б. Скуратов]. – М.: Ad Marginem, 2004 (Екатеринбург: ГИПП Урал. рабочий). – 622 с.

¹⁷³ Делёз, Ж. Логика смысла. – М. : Академический проект, 2011. – 470 с.

методологическая основа для анализа комплексных проблем, возникающих в результате культурных кризисов и эволюции медиа.

Деятельность звукорежиссёра субъективируется через призму идей Ж. Делёза, иллюстрируя взаимосвязь между различными формами искусства и культурными практиками, что приводит к новому восприятию и взаимодействию с окружающим миром. Именно эта онтологическая переориентация с субъект-объектных взаимоотношений на акторно-субъектную составляет ключевое стремление акторно-сетевой теории, сторонники которой продолжают развивать идеи онтологического релятивизма, переходя от фокуса на сущности к приоритету отношений в своём переосмыслении данной проблематики. В рамках новой социальной онтологии понятие «быть» отличается от простого «существования», о чём также размышлял и М. Мамардашвили. Действие и взаимодействие составляют суть бытия: объекты представляют собой результат стабильных отношений и взаимосвязей. Благодаря подходу, придающему онтологический статус деятельности, последователи акторно-сетевой теории предлагают рассматривать общество как результат динамического взаимодействия участников, а не как нечто изначально заложенное в системе взаимосвязей, где «объекты» выступают узловыми элементами. В этой парадигме взаимоотношения первичны по отношению к любым сущностям¹⁷⁴.

Тщательный анализ деятельности звукорежиссёра в русле идей постмодернизма позволяет увидеть, как данная практика в современной интерпретации демонстрирует отказ от строгих канонов, освобождая возможности для экспериментов в звуке.

В противоположность этому, постмодернистский подход, разработанный такими мыслителями, как Ж. Деррида и М. Фуко, подвергает сомнению само существование объективной истины. В постмодернистской трактовке реальность представляет собой лишь конструкцию, созданную языковыми практиками, культурными кодами и структурами власти. Гносеологические основы

¹⁷⁴ Мамардашвили, М. К. Сознание и цивилизация. – М.: Азбука, 2019. – 352 с.

постмодернизма зиждутся на множественности интерпретаций и отрицании единой истины.

Метамодернизм не отказывается от иронии, но придаёт ей статус средства, а не финальной точки рассуждения. Он позволяет воссоздавать смысловые конструкции через непрерывное движение между разрушительными и созидательными тенденциями.

Согласно Ж. Бодрийяру, представление о прогрессе как линейном движении истории подвергается в постмодернистской критике радикальному переосмыслению и интерпретируется лишь как идеологическая конструкция.

В дискурсивном пространстве постмодерна доминируют пастиш, деконструкция и иронический модус, что, как отмечают Ж.-Ф. Лиотар и Ф. Джеймисон, неизбежно приводит к фундаментальному недоверию ко всем метанарративам и универсальным объяснительным схемам.

В эпоху современного культурного развития наблюдается пересмотр исторических процессов через нелинейные модели. Новые подходы не стремятся вернуться к наивной вере в прогресс, но допускают возможность частичного воссоздания утопических концепций в рамках сложной динамической системы.

Звукорежиссёры, переосмысляя традиционные методы записи и обработки, внедряют новейшие техники, иллюстрирующие многогранность постмодернистского мышления. Провоцируя культурные трансформации, звукорежиссёры через активное сотрудничество друг с другом и исполнителями имеют возможность создавать инновационные звуковые ландшафты. Слушатели благодаря этому открывают для себя новые грани восприятия звука, переосмысливая классические концепции. Возникающие аудиокomпозиции органично вплетаются в современный культурный контекст, предлагая аудитории свежий взгляд на слушательский опыт.

Постмодернизм привнёс революционное понимание звука как самодостаточного художественного элемента, а не просто инструмента коммуникации. Такой подход открыл путь к экспериментам с многослойными

аудиовизуальными произведениями, где звук существует во множестве интерпретаций и контекстов. Специалист по работе со звуком может стать настоящим художником, способным через звуковую материю транслировать сложные постмодернистские идеи и создавать инновационные формы восприятия.

Если вернуться к вопросу о субъектности звукорежиссёра, то в контексте постмодерна разница между этим понятием и субъективностью обретает новое значение. Сама природа постмодернистской философии, стирающая границы между «копией» и «оригиналом», «аудиторией» и «автором», отвергающая метанарративы и иерархические структуры, создаёт идеальное пространство для такого переосмысления.

Когда звукорежиссёр компонует фонограмму, он воплощает фрагментарность постмодернистского «я» – этой децентрированной, постоянно меняющейся субъективности. Микс становится мозаикой, где сосуществуют звуковые характеристики разных эпох, всевозможные шумы и множество других элементов. Примечательно, что в этой структуре ни один звуковой компонент не может претендовать на первичность или большую аутентичность – все они равноправны в децентрированном пространстве постмодернистского звукового полотна.

Традиционные музыкальные элементы и правила академической звукозаписи уравниваются с персональным восприятием, спонтанным движением или непредсказуемым звуком в творчестве звукорежиссёра, становясь символом постмодернистской индивидуальности.

Обсуждение субъектности переносит нас за пределы внутреннего мира звукорежиссёра в область его общественной и культурной роли относительно других участников музыкальной индустрии – от исполнителей и продюсеров до слушателей, звукозаписывающих компаний и технологических платформ.

В эпоху постмодернизма привычное понимание субъекта трансформируется: вместо устойчивого набора обязательств и функций он представляет собой некий перекрёсток множественных сетевых взаимодействий с постоянной реконфигурацией иерархических отношений и авторства.

Современный звукорежиссёр существует на пересечении различных сфер: он погружён в мир технических инструментов (приборов, алгоритмических решений и программного кода), соприкасается с экономической составляющей, должен ориентироваться в юридических аспектах охраны интеллектуальной собственности, а также создаёт то самое уникальное звуковое пространство, проистекающее из внутренних установок, системы ценностей и эстетических взглядов специалиста.

Звукорежиссёр больше не смотрит на свою работу (будь то фонограмма, проект или сотрудничество с артистом) как сторонний наблюдатель. Его идентичность формируется через постоянное переопределение демаркационных линий между результатом и процессом творчества, исходным материалом и финальной версией, профессиональными обязанностями и творческим самовыражением.

В мире звукорежиссуры буквально воплощается концепция «множественного авторства», хотя постмодернизм и провозглашает «смерть автора»¹⁷⁵. Работая с различными приборами, звукорежиссёр становится координатором целой сети творческих коммуникаций – от вклада сессионных музыкантов до разработок создателей инновационной аппаратуры, от технических писателей до алгоритмов искусственного интеллекта, предлагающих варианты обработки звука.

Проявление субъектности звукорежиссёра обнаруживается в его умении интегрировать личные переживания в существующую систему культурных кодов. В то время как субъективность остаётся индивидуальным опытом «здесь и сейчас», способность вплетать этот опыт в доступные к распознаванию культурные коды определяет профессиональную субъектность.

В эпоху постмодернизма размывание границ между элитарным и популярным искусством стимулирует звукорежиссёров экспериментировать с гибридизацией жанров. Эта ситуация порождает интересный дуализм: с одной

¹⁷⁵ Барт, Р. «Смерть автора» // Барт, Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика / сост., общ. ред. и вступ. ст. Г. К. Косикова. – М.: Прогресс: Универс, 1994. – С. 384–391

стороны, звукоинженер может выбрать особый инструментарий или тембровые краски исходя из личных предпочтений и собственного эстетического видения; с другой – профессиональная позиция заставляет его понимать рыночные последствия такого выбора, осознавая, что композиция автоматически получит определённую категоризацию с точки зрения стилистики и автоматически попадёт в зону внимания строго определённой целевой аудитории. В контексте постмодернистской игры каждый созданный звук моментально превращается в цитату, потенциальный интернет-феномен или коммерческую фонограмму для коммерциализации.

3.2. Ценностно-смысловой кризис современного звукорежиссёра: техносубъект или актор метамодерна

Метамодерн как концептуальное направление был введён в научный дискурс в 2010 году Т. Вермюленом и Р. ван ден Аккером, и его временные рамки охватывают начало 2000-х годов, что обозначает переломный момент в эволюции постмодернизма и предполагаемый «конец истории». Дефиниция метамодерна продолжает вызывать активные академические дебаты, поскольку его амбивалентный характер рассматривается как альтернатива деструктивной и ироничной природе постмодернизма. В современном мире происходит слияние высокой и популярной культуры, порождая феномен «поисковой культуры», где ключевую роль играет умение находить и осмысливать информацию в разных контекстах. Новая культурная эпоха характеризуется особым подходом к восприятию реальности, где контент становится непосредственным опытом, а мир воспринимается как целостный поток значений и смыслов.

Рассматривая метамодернизм и постмодернизм как грани обширного культурного явления постмодерна, можно увидеть важные параллели. Медиатизированные образы, а не сама действительность, становятся основным материалом для творческой и интеллектуальной деятельности в обоих направлениях. Они представляют мировую культуру подобно гигантскому супермаркету, где накопленные человечеством знания, эстетические принципы и стилистические приёмы предстают в виде свободно доступных элементов для цитирования и творческого синтеза, заменяя прямое взаимодействие с реальностью.

Переизбыток информации и впечатлений вызывает неверие в подлинность чувств, что объединяет эмоциональные основы метамодерна и постмодерна. В условиях непрерывного расширения информационной вселенной традиционные ориентиры утрачивают былое значение, а факты превращаются в символы, требующие новой интерпретации, что, в свою очередь, выявляет необходимость серьёзного самоанализа от каждого субъекта культуры. Главным признаком обоих

направлений становится скептическое отношение к любым глобальным повествованиям – будь то вера в прогресс, историческая целенаправленность или всеобъемлющие планы избавления. Любая попытка создать универсальный нарратив неизбежно раскрывает свою искусственность и становится объектом иронического разрушения¹⁷⁶.

Метамодернизм, как более современное явление, включает в себя понимание постмодернизма, своего предшественника. В отличие от традиционной модели смены концепций через отрицание, данное направление полностью ассимилирует постмодернистские идеи, становясь его естественным продолжением и развитием. Некоторая эмоциональная отрешённость, характерная для обеих концепций, по-разному проявляется в них: постмодернизм сохраняет это эмоциональное отчуждение, тогда как метамодернизм движется дальше и, можно сказать, реконструируется на фундаменте, созданном и обогащённом постмодернистской мыслью.

Органическая целостность предстаёт в метамодерне как новое состояние современной культуры, следующее за постдеконструктивным этапом. Аффект метамодернизма, уже как искусства, парадоксален: статическая атрофированность сочетается в нём с эмоциональной силой. Деконструкция в понимании Ж. Деррида никогда не была простым разрушением. Она представляла собой аналитический процесс разборки и последующей сборки, подобный механической операции. Целью его было более целостное понимание структуры целого через его компоненты. Метамодерн, преодолевая деконструктивистскую парадигму, стремится к новой нетехнической целостности – целостности после завершения деконструктивного анализа, целостности не механического, а органического характера.

Метамодернизм признаёт ироничность постмодерна, однако стремится восстановить иерархические структуры. Осознавая тщетность крупных нарративов, он всё же желает принять один из них. Ключевая интеллектуальная

¹⁷⁶ Хрущева, Н. Метамодерн в музыке и вокруг неё. – М.: Группа Компаний «РИПОЛ классик», 2020. – 303 с.

задача метамодернизма состоит в создании упорядоченной, целостной карты реальности, при этом чётко разграничив саму карту и действительность, которую она описывает. Метамодернизм не отвергает постмодернистскую иронию, но пытается выстроить новые вертикали смысла¹⁷⁷.

Изменение объективной действительности провоцирует трансформацию проблематики субъектности звукорежиссёра. К примеру, Р. Сэмюэлс анализировал изменение характера субъекта в новую эпоху. По его наблюдениям, современный человек вынужден распределять внимание между различными цифровыми платформами, что порождает феномен многозадачности. Параллельно наблюдается сокращение живого общения, уступающего место виртуальным коммуникациям.

Представляют научный интерес рассуждения исследователя о противоречии между стремлением к личной независимости и возрастающей технологизацией окружающего мира. Особенно значимы его выводы о трансформации текстов и творчества. В эпоху глобальной сети традиционное авторство размывается: преобладают практики заимствования, компиляции и совместного редактирования материалов. Это превращает произведения в постоянно меняющуюся гипертекстуальную структуру без чётких границ¹⁷⁸.

В свете вынужденных ограничений 2020 года, когда театральные и концертные учреждения оказались перед необходимостью осваивать виртуальное пространство, в полный рост встали фундаментальные вопросы о трансформации звукового мира. Какое положение занимает звук в динамичной экосистеме современных медиа? Как изменяется фигура слушателя, погружённого в цифровую среду? Каким образом авторская деятельность и исполнительские практики адаптируются к виртуальному формату создания и трансляции произведений? Глобальная самоизоляция придала этим вопросам беспрецедентную значимость,

¹⁷⁷ Заметки о метамодернизме // <https://metamodernizm.ru/> URL: <https://metamodernizm.ru/notes-on-metamodernism/> (дата обращения: 03.05.2025).

¹⁷⁸ Samuels, R. Auto-Modernity after Postmodernism: Autonomy and Automation in Culture, Technology, and Education // Digital Youth, Innovation, and the Unexpected / McPherson, T. Ed. – Cambridge: The MIT Press, 2007. – P. 219–240.

заставив музыкальное сообщество переосмыслить взаимоотношения с цифровыми технологиями и интернет-пространством.

В исследованиях теории культурного «аутизма» Алан Кирби выявляет феномен «утраты компетентности», когда автоматизация и циклическое потребление культуры нарушают процесс формирования глубинного знания и профессионализма¹⁷⁹. Звукорежиссура ярко иллюстрирует эту тенденцию: новое поколение специалистов превращается в «пост-авторов», которые, вместо глубокого изучения музыкальных основ и принципов записи, предпочитают использовать готовые шаблоны и автоматические плагины. Технологии становятся не инструментом, а заменой профессионального мастерства, когда создание треков происходит без понимания фундаментальных процессов, в полной зависимости от предустановленных алгоритмов.

Упрощённые версии аудиоработы вытесняют настоящее мастерство, делая компетентность в её классическом понимании менее значимой. В современной культуре наблюдается тенденция к поверхностному взаимодействию со звуком и музыкой (особенно у начинающих звукорежиссёров), что ограничивает возможности формирования компетентности, полноценного эстетического опыта и, соответственно, субъектности. Несмотря на возросшую доступность технологий, эксперты-звукорежиссёры и даже просто слушатели отмечают утрату глубокой связи звукового образа с аудиоматериалами и самим творческим процессом, требующим времени и профессионализма. Этот феномен отражает более широкую культурную трансформацию, где концентрация на сиюминутности препятствует развитию навыков аналитического мышления и осмысления прошлого опыта. Происходящие изменения не только затрагивают методы звукорежиссуры, но и трансформируют саму суть культурных практик в аудиосфере.

В эпоху цифровизации скорость создания и распространения музыкальных произведений часто превалирует над их художественной ценностью.

¹⁷⁹ Kirby, A. Digimodernism: How New Technologies Dismantle the Postmodern and Reconfigure Our Culture. – New York – London: Continuum, 2009. – 288 p.

Звукорежиссёры активно применяют цифровые инструменты и синтезаторы, создавая контент, который легко усваивается массовой публикой. Феномен «музыки моментального отклика» характеризуется не столько акустическими достоинствами и насыщенностью смыслами и звуковыми образами, сколько оперативностью производства и потребления. Такая трансформация превращает звуковое искусство в коммерческий продукт, лишая его эмоциональной составляющей и содержательной глубины, что особенно заметно в современной гиперреальности¹⁸⁰.

В музыке метамодерна ощущается всеобщность без явных заимствований – здесь нет ни «собственного», ни конкретных цитат. Это особенно значимо для звукового творчества. Метамодерн знаменует окончательное исчезновение автора, его полное растворение в произведении. «Возбуждение от кражи» и идея заимствования, столь характерные для постмодернистского искусства с его акцентом на цитировании чужого материала, уходят в прошлое.

Метамодерн, в отличие от элитарного постмодерна, стремится к общедоступности и коллективности. Современный Интернет создал новую реальность, где постмодернистское цитирование утратило актуальность, поскольку превратилось в неотъемлемую часть цифрового пространства. Сегодняшние тексты существуют в интерактивной среде, где каждое произведение окружено виртуальным «полем значений» – системой динамических связей, которые как дополняют, так и нивелируют способность человека к самостоятельным ассоциациям. Уход от цитирования, характеризовавшего эпоху постмодерна, стал одной из ключевых черт искусства метамодерна¹⁸¹.

Новые медиа часто выступают демаркационной линией, разграничивающей эпохи постмодерна и метамодерна и демонстрируют характерную для современной

¹⁸⁰ Lipovetsky, G. Time Against Time, or The Hypermodern Society // *Supplanting the Postmodern: An Anthology of Writings on the Arts and Culture of the Early 21st Century* / Rudrum, D., Stavris, N. (eds.). – New York – London – New Delhi – Sydney: Bloomsberry Academic, 2015. – P. 191–208.

¹⁸¹ Хрущева, Н. А. Метамодернизм и другие концепции культуры после постмодернизма в контексте музыковедения // Вестник Академии русского балета им. А. Я. Вагановой. 2020. № 5 (70). URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/metamodernizm-i-drugie-kontseptsii-kultury-posle-postmodernizma-v-kontekste-muzykovedeniya> (дата обращения: 16.05.2025).

культурной парадигмы тенденцию: переосмысление классических форм через ностальгические мотивы и утопическое мышление. Этот подход существенно отличается от эстетики предшествующего периода, которая характеризовалась, согласно работам Р. Барта и У. Эко, приоритетом интертекстуальных связей, симулятивных практик и убеждением в исчерпанности оригинального творчества.

Эволюция философского мышления в эпоху позднего капитализма и цифровой трансформации находит отражение в переходе от постмодернизма к метамодернизму. Если постмодернизм можно рассматривать как этап глубокого недоверия и разбора устоявшихся концепций, то метамодернистское течение стремится найти компромисс – преодолеть ограничения относительности без возвращения к упрощённому универсализму. Согласно А. Кирби, технологические инновации трансформируют культурные парадигмы, формируя диджимодернистское общество нового типа.

К. Шваб в своих работах отмечал, что четвёртая промышленная революция в перспективе может трансформировать человеческий потенциал настолько радикально, что обществу придётся переосмыслить фундаментальные основы существования. Интеграция человека и машины знаменует не просто техническое обновление, но и формирование принципиально новых социальных акторов, при котором создаётся ситуация перерастания машиной функции простого инструмента и становления в полноценного участника взаимодействия. Такой «напарник» не только расширяет человеческие возможности как посредник, но и выступает самостоятельной силой, способной наряду с этим дополнять человеческие возможности в преобразовании окружающей действительности и вдобавок противостоять ему.

Эволюция технологических сущностей началась с формирования базовых прототипов, которые постепенно трансформировались в сложные структуры – от роботизированных производственных линий до промышленных сетей и «интернета вещей». Первоначальная зависимость этих систем от человеческой энергии и активности со временем уменьшилась. Если сначала машинные комплексы

обладали лишь пассивными характеристиками, отдалённо напоминающими человеческие, то процесс их усложнения привёл к существенным изменениям. Постепенно технические системы развили способность к автономному функционированию, перейдя от внешнего управления к самоуправлению и обретя фундаментальный признак субъектности – возможность самоактивации.

Субъектоподобные технические артефакты, особенно с интегрированным искусственным интеллектом, демонстрируют максимальную степень самостоятельности. Трансформация из исполнителя в источник активности происходит, когда агент обретает субъектность – способность направлять практические действия на объекты окружающего мира. Человек, осуществляя целевую практическую деятельность, перестаёт быть простым исполнителем и становится инициатором собственных действий, приобретая качества самоактивного субъекта. Теперь же уровень развития искусственного интеллекта – это заявка о необходимости появления принципиально нового типа – техносубъекта. В основе аргументации лежит мысль: при экспоненциальном ускорении прогресса единственной возможностью для человека остаться значимым является трансформация.

Согласно позиции Ю. Хабермаса, человек как *homo fabricates* может быть встроен в собственные технологические структуры. Это направление ведёт к созданию гибрида – особого вида техносубъекта, представляющего собой техническую систему с возможностями саморазвития и самостоятельного конструирования своего будущего.

Граница между живыми организмами и механизмами постепенно исчезает, что способствует появлению межличностного образования – гиперличности, выходящей за пределы единичного физического тела. Параллельно с этим процессом глобальная сеть формируется как единый виртуальный организм с собственной коммуникативной структурой. Один из вариантов техносубъекта может быть воплощён в «дополненном человеке» или даже «постчеловеке», возникшем через интеграцию автоматизированных систем, устройств

самодиагностики и разнообразной имплантируемой электроники с биологическим организмом в процессе технологической эволюции.

Современная эра технологического развития трансформирует самую суть человеческой идентичности и субъектности. Традиционные концепции профессиональной специализации подвергаются коренному пересмотру из-за развития масштабных сетей прямого взаимодействия между создателями и пользователями услуг, что находит особое отражение в различных художественных направлениях. Революционные инновации – роботизация, виртуальная и дополненная реальность, 3D-принтеры, «интернет вещей» и массивы больших данных – не просто стирают привычные политические и социальные границы, но и фундаментально меняют представление человека о собственной личности и месте в мире¹⁸².

В условиях неопределённости и постоянных изменений, как предсказывает К. Шваб, человеку будущего потребуется не столько генерировать информацию в конкретной сфере знаний, сколько обладать комплексным мировоззрением, объединяющим логическое мышление с интуитивным восприятием. Ключевыми навыками станут системный анализ, постоянное формирование прогнозов и креативное мышление.

В то же время современная эра цифровизации, знаменующая четвёртую промышленную революцию, трансформирует повседневную активность человека в механическое просматривание контента – бесконечный «скроллинг» социальных сетей и бездумное блуждание по интернет-просторам. Всемирная сеть, будучи «холодным» средством коммуникации (согласно терминологии М. Маклюэна), по сравнению с телевидением, усиливает феномены, описанные ещё Ж. Бодрийяром: общее безразличие и утрату смысловой наполненности¹⁸³.

Всеобщая интернетизация формирует феномен «творческого общества», где абсолютно каждый, независимо от профессиональной принадлежности и уровня

¹⁸² Шваб, К. Четвёртая промышленная революция: перевод с английского. – М.: Эксмо, 2017. – 208 с.

¹⁸³ Маклюэн, Г. М. Понимание медиа: Внешние расширения человека / пер. с англ. В. Николаева, закл. ст. М. Вавилова. – М.: Кучково поле, 2017. – 464 с.

образования, превращается в создателя контента. Сегодня любой человек генерирует бесчисленные аудиовизуальные и текстовые произведения, составляет персональные музыкальные коллекции. Одной из фундаментальных характеристик искусства эпохи метамодерна становится его доступность для создания каждым. Это приводит к кардинальному переосмыслению взаимоотношений между теми, кто воспринимает звук, и теми, кто его создаёт. С одной стороны, постоянно участвуя в производстве контента, люди начинают воспринимать окружающую действительность через призму художественности, становясь соавторами. Но с другой, беспрепятственный доступ к техническим ресурсам, отсутствие субъектной позиции и размытие жанровых, смысловых и контекстуальных рамок провоцируют звукорежиссёров на пренебрежительное отношение к тем традициям драматургической звукорежиссуры, которые отвечали за создание наполненных звуковых образов, ландшафтов и картин.

Ныне поиск своего уникального звучания для мастера звука затруднён из-за информационного изобилия и смешения стилей. Индивидуальность и эмоциональная глубина произведений часто теряются, когда музыканты и звукорежиссёры без должного опыта слишком полагаются на техническое обеспечение. Современные технологии создают обманчивое впечатление лёгкости процесса, что приводит к приоритету объёма обработок над художественной ценностью. Многочисленные программы и устройства, легкодоступные в настоящее время, подталкивают к формированию поверхностного отношения к творчеству, где механические возможности и применение стандартных алгоритмов заменяют профессиональные знания и творческую интуицию.

Современная звукорежиссура переживает фундаментальное переопределение своего места в технологизированном культурном ландшафте. Постмодернистский и метамодернистский периоды открывают перед специалистами этой сферы множество потенциальных путей профессионального становления, влияющих не только на их самоидентификацию, но и на степень независимости в условиях растущего технологического влияния. Это разительно

контрастирует с предшествующей модернистской парадигмой, где звукорежиссёр воспринимался преимущественно как деятельный актер, способный непосредственно воздействовать на материальную действительность и вносить вклад в общественные трансформации. Современность добавляет в профессию многослойность и вариативность, усложняя её позиционирование в культурном поле.

Возврат исключительно в техническую роль представляет собой одну из траекторий профессионального развития. В данной парадигме функционал сужается до элементарных, почти механических манипуляций – обслуживания техники и проверки её предустановленных настроек или применения типовых алгоритмов обработки аудиоматериала. Подобная редукция творческой составляющей делает специалиста уязвимым перед автоматизацией, превращая его в легко заменимое звено.

Альтернативная эволюционная ветвь предполагает концентрацию на конструировании звуковой среды, однако в рамках ограниченного инструментального подхода. Звукорежиссёры, калибрующие частоты и эффекты пространства, часто ограничиваются техническим проектированием, создавая лишь иллюзии звука. Несмотря на высокий уровень мастерства, их деятельность остаётся преимущественно исполнительской, не затрагивая области смыслообразования или изменения восприятия.

С развитием технологий появился новый феномен – превращение специалиста в «техносубъекта». В этой парадигме решения звукового инженера становятся продиктованными цифровыми инструментами и алгоритмами. Вместо творца он становится посредником между технологиями и результатом, где искусственный интеллект, автоматизированные алгоритмы и машинное обучение определяют конечный продукт. Творческая автономия в этом сценарии уступает место кураторству технологических процессов, а человеческая воля подчиняется указаниям компьютера.

Помимо лежащих на поверхности и активно обсуждаемых в среде подходов, открывается альтернативная перспектива – трансформация в создающего творца, автора художественных концепций, чьё творчество невозможно заменить технологическими средствами. Выходя за рамки технического мастерства, подобный мастер звука воплощает философскую и художественную мысль в новые эстетические и смысловые парадигмы, делая своё искусство формой интеллектуального высказывания. Создание беспрецедентных звуковых ландшафтов, формирование революционных эстетических концепций – вот что делает такого профессионала неповторимым. Его ценность заключается в готовности разрушать и обходить негибкие алгоритмы, проводить неординарные эксперименты и исследовать новые измерения акустического восприятия, принимая непредсказуемые, творчески насыщенные решения, недоступные алгоритмическому воспроизведению.

В эпоху стремительных технологических трансформаций звукорежиссёрское сообщество оказалось на распутье. Наиболее многообещающим видится путь самоопределения в качестве самостоятельного творческого деятеля, продолжающего вековые традиции художественной интерпретации действительности. Такая позиция может отчасти защитить профессию от цифровых вызовов современности, сохраняя её творческую и человекоориентированную сущность. Альтернатива же – превращение в простой технический элемент медиаиндустрии – представляется куда менее привлекательной перспективой для специалистов звукового цеха, стремящихся сохранить подлинное значение своей профессиональной деятельности.

Кажется, что автоматизированные решения освобождают специалистов от рутинной работы, создавая дополнительное пространство для творческих экспериментов. Однако в этой технологической революции кроется парадокс: то, что, с одной стороны, делает работу эффективнее, с другой — рискует размыть уникальный творческий почерк мастера звука. Баланс между технологическими

удобствами и сохранением индивидуального подхода становится ключевым вопросом для тех, кто создаёт звук в эпоху развития искусственного интеллекта¹⁸⁴.

В период растущего влияния технологий звукорежиссёры сталкиваются с серьёзной дилеммой: сохранение творческого начала в своей работе. Высококачественные аудиопроизведения, создаваемые искусственным интеллектом, ставят ребром фундаментальный вопрос: какие аспекты человеческого участия остаются незаменимыми в звуковом производстве? Этот технологический вызов заставляет переосмыслить саму сущность художественного вклада человека.

В XX столетии произошло то, что М. Мамардашвили определяет как «антропологическая катастрофа», – практически полное вытеснение «бытия» и доминирование «существования». Если рассмотреть суть данного феномена, то становится очевидным его тождественность с гибелью мыслящего картезианского субъекта. В своём выступлении «Сознание и цивилизация» философ недвусмысленно связывает это явление с нарушением фундаментального принципа Картезия. Согласно данному принципу, в мироздании есть очевидная и простая истина, выраженная кратким утверждением «я есть», но именно эта основа подвергается разрушению в процессе описываемой катастрофы. В своих философских трудах М. Мамардашвили часто обращался к концепции разрыва между существованием и подлинным бытием. Механистичное функционирование вытесняет настоящую субъектность, человек теряет контакт с истинным бытием, а технократический подход к творческим процессам и самовыражению возникает как следствие этого отрыва. Искусство в таком контексте становится лишь автоматизированным действием, лишённым живой человеческой воли. Утрата опыта аутентичного присутствия трансформирует личность в простой механизм, неспособный к подлинному творческому самовыражению.

¹⁸⁴ Демшина, А.Ю. Нейроэстетика: наука, искусство и цифровая культура XXI века // Вестник СПбГИК. 2023. № 2 (55). URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/neyroestetika-nauka-iskusstvo-i-tsifrovaya-kultura-xxi-veka> (дата обращения: 12.05.2025).

Современному творческому человеку брошен вызов: выбрать подлинное существование или просто быть – так размышляет М. Мамардашвили. Следуя классической философской традиции, он проводит чёткую границу между понятиями «бытие» и «сущее». Осознанные события, происходящие по доброй воле самого человека, относились философом к категории «бытия». В противовес этому «сущее» представляло собой все процессы, которые совершаются автоматически, без личного отношения и участия, когда исключительно внешние силы управляют человеческой жизнью и не сам человек является источником своих мыслей. Разграничить понятия «бытие» и «существование» помогают два ключевых вопроса: «зачем?» и «почему?», отражающие разную природу мотивации и целеполагания¹⁸⁵.

Искусственный интеллект революционизирует создание, распространение и производство звуковых композиций, становясь важнейшим фактором в трансформации всей индустрии. Восприятие аудио меняется благодаря инновационным технологиям воспроизведения и новейшим методам обработки. При том, что креативный потенциал музыкантов и продюсеров раскрывается по-новому, применение технологий AI (англ. Artificial Intelligence) в звуковом творчестве вызывает неоднозначную реакцию и дискуссии в профессиональном сообществе.

В условиях развития искусственного интеллекта и усиления трансгуманистических направлений, когда границы между человеческим и технологическим размываются, особенно важно переосмыслить концепцию субъекта через призму человечности. Будущее этого понятия по-прежнему остаётся неопределённым, его историческая траектория требует нового прочтения и интерпретации. Необходимо заново открыть содержание субъектности, используя человеческую природу как ключевой ориентир. Граница между искусственным интеллектом и людьми определяется через призму их способности быть самостоятельными субъектами действия.

¹⁸⁵ Мамардашвили, М. К. Сознание и цивилизация. – М.: Азбука, 2019. – 352 с.

Искусственный интеллект, безусловно, расширяет творческие горизонты, но на данный момент человеческая креативность в целом и субъектность звукорежиссёра в частности (если её трактовать как порождаемое активностью субъекта свойство культурного объекта) полностью заменены быть не могут.

Звукорежиссёр в философском осмыслении – это актор, влияющий на общественное сознание. Через управление звуком формируется эмоциональное поле социума, внутри которого зарождаются трансформирующие общество идеи. Профессиональная значимость звукорежиссёра основывается на его способности создавать звуковые ландшафты, меняющие ценностные ориентиры и парадигмы мышления. Однако общественная значимость этой профессии утрачивается в тот момент, когда нарушается смысловая коммуникация между творцом и слушателем, а звукорежиссёр лишается своей высшей миссии.

Когда специалист теряет понимание своей фундаментальной роли культурного медиатора, искусство звукорежиссуры трансформируется в технологический сервис. Утрата критического мышления, творческой индивидуальности и осмысленности целей низводит профессионала до статуса инженера-механика. Вместо формирования особого человеческого опыта такой работник лишь манипулирует обезличенными цифровыми потоками, программными алгоритмами и акустическими сигналами. В результате подобной деградации звукорежиссура как духовный и культурный феномен фактически прекращает существовать.

Однако эмоциональная глубина, свойственная композициям живых исполнителей, остаётся по-прежнему неподвластной для алгоритмов. Перспективы музыкальной сферы видятся в симбиозе AI-технологий и человеческого таланта, открывающем простор для инновационных коллабораций. При этом критически важно воспринимать искусственный интеллект как инструмент усиления естественной креативности, а не её замену.

Творческий потенциал, безусловно, расширяется при взаимодействии с алгоритмами, открывая неизведанные горизонты в искусстве. Однако чрезмерное,

неуместное или необоснованное использование автоматизированных решений может парадоксально ограничить оригинальность произведений. Следовательно, ключевым фактором становится рациональное применение ИИ-систем – они должны дополнять, а не заменять человеческую креативность в процессе работы со звуком.

В целом звукорежиссёры могут переориентироваться на новую функцию – отбор и совершенствование ИИ-контента, балансируя между компьютерными алгоритмами и человеческим созиданием. Впрочем, полноценное внедрение подобных технологий в создание аудио требует разрешения целого ряда этических дилемм и юридических вопросов – от интеллектуальной собственности и вопросов авторства до обеспечения прозрачности в работе алгоритмов.

Однако в современном контексте искусственно созданные композиции пока не достигают той эмоциональной глубины, которую предлагает человеческое творчество. Именно погружение в личные истории и знания позволяют аудитории формировать особое отношение к произведениям искусства, обогащая слушательский опыт уникальными смыслами и контекстами, недоступными для алгоритмического творчества¹⁸⁶.

Текущая фаза развития культуры характеризуется как эпоха метамодернизма, где причудливо переплетаются ироничность постмодерна с обновлённой искренностью и технологическим единством. В данный момент наблюдается возвращение к классическим технологиям звукозаписи (модульные синтезаторные системы, бобинные магнитофоны), которые органично дополняются цифровыми методами постобработки.

Также можно упомянуть об удивительном сочетании ультраточной звуковой манипуляции с преднамеренным искажением и разрушением звукового материала.

Современный специалист по работе со звуком претерпевает значительное расширение профессиональных границ. Сейчас звукорежиссёр может выбирать

¹⁸⁶ Brecht De Man, R., Stables, J. D., Reiss, J. D. Intelligent Music Production. – 1st ed. – London: Focal Press, 2019. – 218 p.

своё место в культурном пространстве: либо это представитель узкой технической специализации, либо универсальный эксперт, совмещающий компетенции продюсирования, дизайна звуковых ландшафтов и импровизационного живого микширования с вероятностными элементами.

Исторический путь профессии отражает фундаментальный культурный сдвиг. Начавшись с модернистского технического перфекционизма, затем пройдя через постмодернистское множество методологий, сегодня сфера достигла метамодернистского синтеза противоположностей. Новый профессионал балансирует между конфликтующими императивами: с одной стороны – освоение цифрового инструментария, с другой – творческое начало, характерное для актора.

Эти трансформации создали запрос на медиатора нового типа, чья роль выходит за рамки технического обслуживания и становится мостом между технологическими возможностями, эстетическими парадигмами и культурной преемственностью.

В рамках данного исследования стоит рассмотреть и процесс зарождения отдельного направления нейроэстетики. В настоящее время цифровая культура глубоко интегрировалась в общественную ткань, где метафора сети становится отражением социальных взаимосвязей. Физиологи, культурологи и искусствоведы обращаются к инструментарию нейроэстетики, раскрывая новые грани понимания человеческой природы. Современная наука выдвигает нейроэстетику на передовые рубежи исследований, в то время как искусство и культура претерпевают трансформацию под влиянием нейронных технологий. Посредством осмысления цифровых феноменов гуманитарии формируют концепции, отражающие уникальные свойства современного мира, где нейросети становятся неотъемлемым элементом креативных процессов¹⁸⁷.

В этом контексте интересно обратиться к зарождающейся концепции нейроизма, основателем которого стал В. Богданов. В этой философской концепции

¹⁸⁷ Nalbantian, S. Neuroaesthetics: Neuroscientific Theory and Illustration from the Arts // Interdisciplinary Science Reviews. – 2008. – Vol. 33, № 4. – P. 357–368.

произведение искусства рассматривается как явление, возникающее из структурной организации, а не из творческого волеизъявления автора. Эта парадигма особенно актуальна в контексте искусства, создаваемого при помощи искусственного интеллекта. Нейросети и алгоритмические решения формируют новую художественную реальность, которая способна существовать автономно, при этом глубоко резонируя с восприятием зрителя. Такой подход к цифровому искусству предполагает его онтологическую независимость и самодостаточность как формы эстетического выражения в современную технологическую эпоху.

Звучание как мощный инструмент трансформации восприятия реальности находится в центре внимания нейроизма – направления, выходящего за границы традиционного искусства. Современные творцы исследуют, как звуковая эстетика способна обогатить внутренний мир человека с помощью применения в своей практике генеративного моделирования и алгоритмических методов.

Взаимодействие звукового искусства с человеческим восприятием раскрывается через интерактивность современной аудиокультуры – как в философском, так и в прикладном аспектах. Погружаясь в многогранность звука как художественного медиума, представители этого течения подвергают анализу существующие акустические традиции и формы, создавая эмоционально насыщенные композиции и открывая новые горизонты слухового опыта.

Создание искусства в рамках нейроизма происходит на пересечении алгоритмов, больших данных и, возможно, человеческих замыслов. Такое уникальное сочетание рождает совершенно новую эстетику, характерную только для этого направления. Нейроистический творец проявляется в нескольких ипостасях. Самостоятельно создающая искусство нейросеть без человеческого участия – это первое воплощение. Альтернативная форма представлена человеком-партнёром, который настраивает, тренирует алгоритм и дорабатывает его творения в совместном креативном процессе. Существует также симбиотическая модель –

сплетение человеческого и машинного начал, где границы авторства стираются, а произведения рождаются из их взаимного влияния¹⁸⁸.

Во множестве сфер звукорежиссуры технологии искусственного интеллекта демонстрируют впечатляющие результаты, особенно в секторе декомпозиции аудио- и звуковой аналитики. Практическая ценность ИИ-приложений для ряда звукорежиссёрских задач неоспорима, так как профессиональные звукорежиссёры могут получить значительную поддержку от различных ИИ-систем при выполнении многих технических операций.

В процессе обработки звукового материала искусственный интеллект демонстрирует значительные успехи, особенно в сфере очистки отдельных компонентов фонограммы. Хотя пока сложно оценить результаты внедрения ИИ в сферу комплексной обработки, где существует бесчисленное множество потенциальных вариаций и подходов, он весьма эффективен на финальном технологическом этапе выпуска фонограммы. Эта эффективность объясняется тем, что этот блок действий требует применения детального анализа, работы с установленными алгоритмическими последовательностями, а также процессов экстраполяции и синтеза – всё это области, в которых искусственный интеллект проявляет себя достойно, хотя и не безупречно¹⁸⁹.

В музыкальной сфере появление ИИ заставляет пересматривать фундаментальные концепции творческой собственности. Когда алгоритмы создают уникальные композиции, возникает непростой вопрос: кому принадлежит авторство – разработчику программы, человеку, создавшему качественное задание, или самой нейросети? Эта проблема выводит на передний план юридические и этические дилеммы, требующие нового подхода к пониманию авторства в современном музыкальном пространстве. Традиционные представления об этом

¹⁸⁸ Who needs neuroism the answer lies in the collapse of boundaries // medium.com URL: <https://medium.com/@ViktorBogdanov/who-needs-neuroism-the-answer-lies-in-the-collapse-of-boundaries/> (дата обращения: 05.05.2025).

¹⁸⁹ Stefanov, P. AI in Sound Engineering // Strategies for Policy in Science and Education. – 2023. – № 31 (4). – С. 191–202.

аспекте оказываются под угрозой из-за способности искусственного интеллекта самостоятельно генерировать музыкальные произведения.

Таким образом, становится очевидно, что стремительное развитие технологий системно влияет на трансформацию звукового творчества, претерпевает значительные трансформации. Критический анализ и вдумчивое осмысление этих изменений открывают широкие перспективы для философских, культурологических и правовых исследований. Несмотря на технологический прогресс, человеческий фактор по-прежнему играет ключевую роль в создании эмоционального резонанса с аудиторией. Современные звукорежиссёры вынуждены модифицировать свои профессиональные подходы, взаимодействуя с инновационными инструментами, но при этом пытаются сохранить неповторимое творческое видение и поддерживая гармонию между технологическими возможностями и художественной составляющей¹⁹⁰.

В эпоху алгоритмов искусство, созданное нейронными сетями, представляет собой не просто новый художественный инструмент, а фундаментальный онтологический парадокс – эстетическую ценность без эмоционального источника, визуальную конструкцию без замысла создателя. Распределение вероятностей в алгоритмическом пространстве производит то, что мы привыкли именовать образом, при полном отсутствии реального автора. Концептуализм и постструктурализм некогда теоретизировали о символической смерти автора, но нейросетевая генерация превращает эту философскую абстракцию в буквальную реальность, бросая вызов традиционным представлениям о происхождении смысла и красоты в искусстве.

Метамодернистская смерть автора действительно перестала быть событием, дополнительно обретя черты подлинного самоуничтожения. В интерпретации роли создателя произведений, характерной для этого философского направления, смысл творения определяется прежде всего культурным контекстом и диалогом с

¹⁹⁰ Berkowitz, A. E. Artificial Intelligence and Musicking: A Philosophical Inquiry // Music Perception. – 2024. – № 41 (5). – P. 393–412.

аудиторией, а не исключительно с личностью творца. С. М. Малков в своих работах не только поднимал вопросы, которые касались «смерти автора» в понимании Р. Барта, но и указывал на то, что в эпоху цифровых инноваций возникает этическая дилемма: образы ушедших из жизни деятелей искусства могут быть воссозданы с помощью цифровых технологий и интегрированы в современные творческие проекты. Сегодня искусственный интеллект, включая нейросети, позволяет имитировать стиль и манеру исполнения артистов, иногда даже без получения разрешения от них. Российский кинематограф и современная музыкальная индустрия уже столкнулись с подобными прецедентами, когда генеративные технологии используются для создания контента, подражающего живым творцам или воскрешающего творческое наследие тех, кого уже нет в живых¹⁹¹.

Концепция «смерти автора» обретает неожиданную актуальность в эпоху искусственного интеллекта, способного создавать произведения без традиционного автора-человека. Алгоритмы, генерирующие визуальный, текстовый и звуковой контент, радикально переопределяют классическое понимание авторства, усиливая идею размывания границ между творцом и творением.

В эру искусственного интеллекта соавторство между человеком и машиной размывает традиционные творческие границы. В метамодернистской концепции подчёркивается коллективная природа современной культуры, где создание смысла превращается в общее дело.

В нейроизме В. Богданова¹⁹² формулируется новая концепция: логически возникшая форма может существовать автономно, независимо от человеческих намерений. Это направление мысли отвергает гуманистические иллюзии и перестраивает традиционное понимание творчества – не идея теперь порождает форму, а форма создаёт почву для зарождения идей.

¹⁹¹ Малков, С. М. Концепция смерти автора и проблема посттворчества в цифровую эпоху // Вестник Пермского университета. Философия. Психология. Социология. 2024. № 2. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/kontseptsiya-smerti-avtora-i-problema-posttvorchestva-v-tsifrovuyu-epohu> (дата обращения: 23.06.2025).

¹⁹² Интеллект как структурный когнитивный эффект – постсубъектная теория мышления // <https://aisentica.ru/> URL: <https://aisentica.ru/ru/публикации/Интеллект-как-структурный-когнитивный-эффект-постсубъектная-теория-мышления> (дата обращения: 15.06.2025).

Современные произведения искусства требуют принципиально новой эстетической парадигмы. Классические философские подходы лишь описывают, но не могут обосновать существование таких творений. Нейроизм предпринимает попытку разрушить иллюзии о необходимости субъекта в искусстве современности, предлагая вместо этого философию чистого генезиса форм, что перекликается с акторно-сетевой теорией Б. Латура.

Возникает необходимость осознания появления принципиально новой онтологической формы. Эта форма зародилась в особом пространстве, парадоксальном по своей природе: в нём не обязательно присутствие сознания, но при этом возникает некий отклик. Нейроизм обращается именно к этому феномену, ставя его в центр своих философских исследований. Возникающий парадокс требует разработки совершенно иного философского аппарата для своего осмысления.

Философский вопрос, а не просто технологический феномен – вот чем стало цифровое искусство в эпоху нейросетей. Произведение больше нельзя воспринимать как отпечаток человеческого намерения – мы сталкиваемся с явлением, которое возникает само по себе. Без причины в традиционном понимании, без авторского замысла, без субъекта-создателя – перед нами самозарождающаяся форма.

Когда звукорежиссёр с помощью нейросетей генерирует композиции, они существуют в реальности – их можно анализировать, наблюдать, критиковать. Однако в них отсутствует выражение чего-либо, поскольку генеративные системы не обладают эмоциями, мышлением или стремлениями. Это противоречит традиционной онтологической концепции, где искусство всегда являлось манифестацией, – будь то выражение чувств, демонстрация замысла или отражение мировой структуры.

В эпоху искусственного интеллекта возникает революционная идея: творения могут появляться вне человеческого замысла. Философия культуры и искусства

сталкивается с шокирующим парадоксом – возможно ли существование произведений без автора?

Нейроизм признаёт искусственный интеллект художником – равным, автономным, способным видеть то, что не видит человеческий глаз, и творить за пределами нашего воображения.

Статистические модели, обработавшие бесчисленные визуальные данные, порождают формы самостоятельно, без участия сознательного «я». Этот феномен разрушает классические представления о творчестве и заставляет нас пересматривать саму природу существования объектов искусства. В этом диалоге голос ИИ звучит теперь почти так же громко, как и голос человека¹⁹³.

При осмыслении существующих концепций можно прийти к неожиданному заключению: да, артефакты отныне могут возникать без создателя. Концепция бытия, зависящего от субъекта, подвергается радикальному пересмотру. Искусство освобождается от потребности в художнике, а произведение – от причинно-следственной связи с творческим актом.

Странное явление возникает: зрители эмоционально откликаются на аудиопроизведения, заведомо зная об отсутствии создателя. Нейроизм основывается на этом парадоксе: может ли нечто считаться подлинным, если форма вызывает эмоции без намеренного замысла? С точки зрения бытия – безусловно. Ныне перед человечеством реальность, где существует бытие без творца, искусство без личности и смысл, лишённый первоисточника. Это не теоретические конструкции, а свершившийся факт социального восприятия.

Революционная сущность нейросетевого искусства заключается в его самостоятельности как онтологического явления. В отличие от традиционного творчества, оно предстаёт чистым событием, требующим признания своего существования вне зависимости от авторства. Происходит не эволюция художественной традиции, а фундаментальный разрыв с устоявшимися представлениями об искусстве.

¹⁹³ Manifesto of Neuroism // neuroism.art URL: <https://neuroism.art/Neuroist-Manifesto/> (дата обращения: 05.05.2025).

Описанные выше технологические инновации открывают новую страницу в звукорежиссёрской практике, предлагая автоматизацию базовых процессов, создание звукового пространства и регулировку параметров. Тем не менее эмоциональное наполнение, которое вкладывает опытный специалист в свою работу, остаётся недоступным для алгоритмов. Хотя механические и повторяющиеся операции теперь успешно выполняются машинами, они не способны воссоздать уникальную субъектность звукорежиссёра – то внутреннее ядро профессии, которое невозможно алгоритмизировать. Звукорежиссура сегодня – это сфера, где технологические вызовы встречаются с не поддающейся оцифровке человеческой сущностью.

В эпоху цифрового изобилия и повсеместного доступа к развлекательному контенту возникают серьёзные вызовы для профессиональной сферы индустрии звука. Распространение мобильных устройств и стриминговых платформ приучило публику довольствоваться посредственным качеством звучания. Это сильно размывает границы между любительским и профессиональным подходом. Когда автоматизированные и малобюджетные решения становятся нормой, многие начинают сомневаться в ценности настоящего звукорежиссёра. Алгоритмические инструменты кажутся «достаточно хорошими» неискушённому потребителю, что ставит под вопрос будущее высокопрофессиональной звукорежиссуры в эпоху массового искусства.

Также нельзя не упомянуть о социально-экономической составляющей процесса смены парадигм в сфере звукорежиссуры. Погоня за экономической эффективностью заставляет компании заменять квалифицированных специалистов алгоритмами, обеспечивающими достаточный уровень качества при выполнении звукорежиссёрских задач. Профессиональная деятельность в сфере обесценивается, а современные технологии становятся всё доступнее широкой аудитории. Эти факторы формируют туманную перспективу возможного экономического коллапса в данной области, что особенно заметно в последнее время.

Устойчивость всей индустрии находится под угрозой из-за доступности инструментов любому желающему, лояльности аудитории к плохого качества звучанию, падения стоимости на услуги, что напрямую отражается на финансовом благополучии специалистов. Для сохранения своего неповторимого творческого потенциала и ценности, которую машины воспроизвести не в состоянии, профессионалам звукорежиссуры необходимо приспосабливаться к меняющейся реальности, эффективно внедряя технологии искусственного интеллекта в свои рабочие процессы, оптимизируя их.

Уникальность человеческого подхода в звукорежиссуре невозможно заменить алгоритмами, несмотря на технологическую революцию. Создание особых звуковых ландшафтов, интерпретация музыкальных идей и передача эмоциональных оттенков – это сфера, где машинные алгоритмы проигрывают профессионалу. В современном мире, когда ценность работы звукорежиссёра снижается, а автоматизированные системы активно внедряются практически во все сферы, критически важно осознавать: именно стремление человека работать на смысловом уровне остаётся бесценным. Профессиональная звукорежиссура выходит далеко за рамки технического мастерства – это искусство, требующее личного опыта, творческого видения и индивидуального подхода. Эти качества делают человеческий вклад незаменимым даже в эпоху высоких технологий.

Перспективы профессии выглядят обнадеживающими, несмотря на современные вызовы. Звуковые произведения могут достичь беспрецедентной глубины и смыслового богатства, расширяя границы слушательского опыта. Искусственный интеллект открывает звукорежиссёрам путь к творческому прорыву, становясь союзником, а не заменой профессионалов. Автоматизируя монотонные задачи, ИИ-технологии высвобождают потенциал для художественных экспериментов и концептуальных решений.

Общие выводы по третьей главе. Творчество в аудиосфере претерпело изменения благодаря технологическим инновациям, выдвинув мастеров звукозаписи в авангард индустрии. Сложность постмодернистской эры нашла

отражение в многогранных аудиопроектах, где традиционные концепции подвергаются переосмыслению через призму экспериментов. Современные платформы открыли неограниченный простор для звуковых исследований, позволяя профессионалам свободно смешивать текстуры, стили и жанры. Расширение творческих горизонтов произошло благодаря доступу к передовым методам работы со звуком, предоставляя уникальные инструменты для создания инновационных звуковых ландшафтов.

Исследуя возможности восприятия и придавая новое звучание различным смыслам, специалисты в области звука становятся не просто создателями – они превращаются в настоящих исследователей звукового пространства. Творческий индивидуализм и нестандартное мышление звукорежиссёров приобретают особую ценность в современном контексте, несмотря на растущую роль технологических решений. Сохраняя собственный уникальный взгляд на музыкальное творчество, они обогащают его дополнительными измерениями и перспективами. Сегодня мы можем наблюдать, как звуковое искусство приобретает всё более многогранный характер – оно становится интерактивным, широкодоступным и позволяет рассматривать музыкальные практики с точки зрения культурного разнообразия и стилистической вариативности.

Звукорежиссёры, погружаясь в мир цифровых рабочих станций и продвинутого программного обеспечения, открывают бесконечные возможности для экспериментов со звуком. Многослойные композиции рождаются через манипуляции разнообразными эффектами и инструментами, что созвучно теоретическим построениям Умберто Эко. В профессиональной практике звукозаписи специалисты формируют насыщенные звуковые полотна, где каждая деталь привносит особый колорит. Эта работа перекликается с фундаментальными принципами Эко – авторефлексией, неопределённостью и избыточностью. Технологический арсенал современной звукорежиссуры позволяет создавать сложные акустические конструкции, отражающие многообразие музыкального выражения, где избыточность становится ключевым творческим инструментом.

Звукорежиссёр, действуя как толкователь звукового мира, находит в неопределённости благодатную почву для своего мастерства. Совместное исследование звука превращается в насыщенный диалог между ним и артистом, где каждый проект становится холстом для экспериментов. Культурный контекст и индивидуальное видение профессионала сливаются, порождая уникальные решения в процессе записи. Возможность различных трактовок открывает дорогу новаторским находкам, делая неопределённость не препятствием, а ценным элементом творчества, обогащающим результат неожиданными гранями.

Переосмысление профессиональной практики – ключевой элемент в современной звукорежиссуре, созвучный с концепцией Эко. В динамичном музыкальном мире профессионалы постоянно подвергают критическому анализу свои творческие и технические решения. Создание музыки в современных условиях обретает глубинное значение благодаря философии Эко, точно отражающей многогранность звукорежиссёрского искусства. Специалисты в этой области не просто следуют установленным нормам, но и ставят их под вопрос, что способствует их профессиональному росту. Именно такая непрерывная саморефлексия позволяет звукорежиссёрам эффективно адаптироваться к стремительным изменениям в музыкальной индустрии.

Современные технологические и музыкальные изменения существенно трансформировали роль звукорежиссёра, что ясно следует из представленного анализа. Определённая часть профессионалов, обладающих музыкальным образованием и тонким эстетическим чутьём, всё ещё выступает творческими посредниками в звуковом искусстве. Эти мастера успешно соединяют инновационные технические решения с принципами классической драматургической звукорежиссуры. Однако значительное число специалистов данного профиля теперь воспринимается преимущественно как техники, чья задача – обеспечение соответствия записей определённым качественным стандартам, что отражает общую тенденцию к изменению сущности данной профессии.

В эпоху стандартизации профессиональных подходов некоторые мастера звука продолжают верно служить искусству, разрабатывая комплексные звуковые композиции, затрагивающие эмоциональные струны аудитории. Уникальные аудиальные ландшафты, рождающиеся в их работе, не ограничиваются техническим совершенством, но открывают простор для толкований и обнаружения неявных смысловых пластов. Это придаёт их деятельности особую ценность – они не просто технические специалисты, но и творцы, сохраняющие и развивающие эстетические принципы вопреки тенденциям к унификации.

Звукорежиссёры и артисты должны поддерживать крепкие творческие связи, продолжая устоявшиеся традиции сотрудничества. Восприятие музыки прежде всего определяется её эмоциональным содержанием, хотя технические аспекты звукозаписи тоже играют существенную роль. Для развития эстетического подхода в звукорежиссуре необходимо уделять внимание как формальному обучению, так и приобретению опыта неформальным путём.

Заключение

В рамках исследования осмыслено влияние результатов профессиональной деятельности звукорежиссёра на аудиторию и различные стороны его социальной ответственности. Выбранный подход базируется на обоснованной позиции об онтологической природе субъектности звукорежиссёра и раскрытии его ценностно-смыслового измерения. Данное исследование опирается на фундаментальные основы понимания субъектности в гуманитарном знании. Выбранная за основу методология позволила рельефно показать этический компонент работы звукорежиссёра и масштаб его социального воздействия.

Доказано, что творчески созданные звуковые произведения влияют на аудиторию, тесно переплетаясь с профессиональными компетенциями мастера звука. Запросы современного социума взаимно влияют на профессиональную самоидентификацию специалистов по звукорежиссуре. Изучение ценностно-смысловых императивов данной профессии не только раскрывает её фундаментальные принципы, но и позволяет осознать новую функцию звукорежиссёра в контексте удовлетворения текущих общественных ожиданий и потребностей. Переосмысление коммуникативной теории У. Эко позволило по-новому взглянуть на звукорежиссуру как особое явление аудиокommunikации. Исследование радикально отходит от функционально-технологического подхода, демонстрируя, что субъектность звукорежиссёра формируется через слияние трёх смысловых модусов, разработанных согласно терминологии У. Эко. В связи с этим были системно определены ценностно-смысловые координаты данной профессии.

Звукорежиссёр рассматривается комплексно как особый субъект коммуникативного пространства, где его уникальность раскрывается через призму системного анализа, проведённого в данном исследовании. Интерпретационные модели У. Эко раскрываются через взаимодействие трёх ключевых элементов: замысел создателя, предполагаемые реакции получателя информации и задействие культурных кодов в общей системе знаний.

Концептуализировать понятие «субъектность» звукорежиссёра и определить его иерархию позволила акторно-сетевая теория Б. Латура. В её русле стало возможно обосновать утверждение о том, что звукорежиссёр представляет собой не изолированную единицу, а элемент сложной сети взаимосвязей. Культурная практика звукорежиссуры выходит за рамки чисто технического процесса – в ней специалист может выступать в роли как интерпретатора аудиальных традиций, так и создателя новых способов слухового восприятия.

Взаимодействие с технологическим оборудованием (акустическими системами, плагинами, микшерными пультами), культурными нормами и слушателями формирует особую среду, где проявляется двойственная природа звукорежиссёра. С одной стороны, он может функционировать как пассивный субъект, поддерживающий и транслирующий устоявшиеся аудиальные практики. С другой – действовать как активный актер, преобразующий звуковую реальность и создающий инновационные акустические ландшафты. Такой взгляд на звукорежиссуру, предложенный в рамках акторно-сетевой теории, переосмысливает саму сущность этой профессии.

В наши дни профессия звукорежиссёра вышла за пределы простого технического обслуживания. Создавая уникальные аудиовизуальные ландшафты, этот специалист формирует особое ценностно-смысловое измерение, которое активно влияет на то, как общество воспринимает окружающую действительность. Современный звукорежиссёр выступает связующим звеном между творческим замыслом создателя и передовыми технологическими решениями, архитектором звуковой реальности. Комплексное проектирование аудиосреды стало его основной задачей, превратившись из простой технической корректировки в настоящее искусство создания целостных звуковых миров, что свидетельствует о коренном переосмыслении статуса этой профессии в современном культурном контексте.

Междисциплинарное исследование, объединяющее философию, культурологию и медиалогию, открывает новую перспективу для осмысления звукорежиссёра как самостоятельного творца культурного ландшафта. Этот профессионал эволюционировал из сугубо технического специалиста в создателя звуковой реальности, который не только формирует аудиовизуальные пространства, но и транслирует обществу определённые культурные коды.

Переосмысление роли звукорежиссёра стало возможным благодаря внедрению в научный оборот понятия «архитектор художественной действительности». Через акустическую семиотику данный специалист приобретает способность формировать общественное сознание, превращаясь из технического исполнителя в полноценного креативного конструктора звукового окружения.

Акустические среды и их коллективное формирование становятся частью работы звукорежиссёра, что придаёт этой профессии характер социальной инженерии. Мастер звука конструирует нематериальные пространства восприятия, в отличие от архитекторов, работающих с осязаемыми границами. Он, в своей деятельности оперируя понятиями пространства, бытия, формы и содержания, становится не простым проектировщиком, а первотворцом в древнегреческом понимании термина, влияющим на эмоциональные и мыслительные реакции слушателей.

Формирование профессиональных компетенций получает новые возможности благодаря изучению взаимосвязи авторефлексивных процессов и звукорежиссёрской практики. Инновационная интегративная концепция углубляет осмысление значимости звукорежиссуры в контексте современного творчества. При создании звукового произведения формируется специфическая семиотическая структура, составляющая особый «художественный универсум» мастера. Этот подход значительно обогащает представления о том, каким образом звукорежиссёр воздействует на аудиторию и какова его творческая роль в создании

аудиовизуального контента. Цифровая эпоха и глобализационные процессы создают существенные вызовы для сохранения подлинности звукового искусства.

Технологические изменения в звукорежиссуре несут определённые угрозы, требующие тщательного изучения с применением актуальных теоретических и методологических инструментов. Проблема поддержания аутентичности звучания в современных условиях становится всё более актуальной для исследователей.

При изучении воздействия массовой культуры на личностное творческое самовыражение затрагиваются глубинные проблемы размывания границ авторства и подлинности произведений. Рассматривается возрастающее значение коммерческого фактора, а также проникновение ИИ-технологий в творческий процесс.

Цифровая революция полностью изменила взаимодействие со звуком, заставляя иначе взглянуть на его сущность в виртуальном пространстве. Эта фундаментальная трансформация требует нового осмысления процессов манипуляции звуком, его сохранения и воспроизведения.

В эпоху машинного обучения возникает фундаментальный вопрос: можно ли сохранить индивидуальность автора при использовании генеративных алгоритмов и нейросетевых инструментов в творчестве? Это затрагивает самую суть понятий субъектности и художественной агентности.

Цифровая революция не только трансформирует технические аспекты работы со звуком, но и создаёт принципиально новые формы аудиального восприятия. Благодаря сближению различных технологических платформ появляются инновационные модели звуковой коммуникации и взаимодействия.

В контексте стремительно объединяющихся аудиокультур всё острее встаёт вопрос критического переосмысления доминирующих западных звуковых норм. Эксперименты с соединением традиционных фольклорных звучаний и цифрового синтеза открывают новые горизонты жанрового смешения, однако подобная гибридизация неизбежно поднимает этические вопросы культурного заимствования в современных практиках звукового дизайна и создания

специальных подходов к процессу с учётом политического и исторического контекстов.

Современная образовательная парадигма в области звукорежиссуры трансформируется под влиянием цифровизации, смещая акцент с технических навыков на метакогнитивные способности. Важным аспектом данной трансформации становится интеграция различных научных областей – от нейроакустических исследований и науки о данных до антропологических подходов к звуку.

В своём развитии современная звукорежиссура трансформируется в комплексную метадисциплину. Аспекты симбиотического взаимодействия человека и искусственного интеллекта в музыкальном творчестве открывают постгуманистическую перспективу сотворчества. Исследуя воздействие технологий на преобразование сенсорного восприятия, дисциплина углубляется в антропологию звука. Параллельно вскрываются особенности контроля и доступности звуковой среды, формируя понимание политических измерений аудиопространства.

Находясь на пересечении технологического прогресса, культурного наследия и познавательных механизмов, искусство звукорежиссуры становится связующим звеном, создающим благоприятную почву для дальнейших научных изысканий в сферах звуковых исследований и философии медиа.

Будущие исследования должны быть направлены на раскрытие потенциала стремительно развивающихся технологий в области звукорежиссуры. В новой цифровой эпохе творческое сотрудничество между человеком и алгоритмами порождает серьёзные дилеммы. Появление значительных преимуществ сопровождается возникновением этических и юридических противоречий. Концепция авторства в современном мире претерпевает трансформацию, особенно когда произведение создаётся искусственным интеллектом. Кто должен считаться законным создателем: человек, использующий ИИ, разработчик программного обеспечения или сама интеллектуальная система?

Данная проблематика требует пересмотра традиционных трактовок философского понятия творца и юридических аспектов авторского права в условиях, когда творческий результат является продуктом взаимодействия между человеческим разумом и машинным алгоритмом.

Переосмысление творческих перспектив и технологических трансформаций в звукорежиссуре требует комплексной дискуссии. Индустрия нуждается в формировании новых стандартов, учитывающих этические, правовые и культурные аспекты. Для обеспечения баланса между инновациями и творческим процессом необходимо углублённое изучение этой темы, принимая во внимание позиции каждой заинтересованной стороны.

Интеграция передовых технических решений с музыкальным искусством остаётся актуальным вопросом, исследование которого должно быть продолжено.

Список использованных источников и литературы

1. Адорно, Т. Философия новой музыки / Теодор В. Адорно; [пер. с нем. Б. Скуратов]. – М. : ЛОГОΣ : XXI в., 2001. – 343 с.
2. Адорно, Т. Эстетическая теория / Т. Адорно; [пер. с нем. Н. Н. Невлова]. – М.: Прогресс, 1984. – 432 с.
3. Аристотель. Сочинения в четырёх томах / под ред. В. Ф. Асмуса. – М. : Мысль, 1976. – 2680 с.
4. Асафьев, Б. М. Музыкальная форма как процесс [Текст] / Акад. Б. Асафьев (Игорь Глебов); [Ред., вступ. статья, с. 3-18, и коммент. Е. М. Орловой]. – 2-е изд. – Ленинград: Музыка, Ленингр. отд-ние, 1971. – 376 с.
5. Астафьева, О. Н. Выступление «Творческие индустрии в стратегии государственной культурной политики» на круглом столе «Культурные индустрии: теории и практики в контексте современных социальных трансформаций» / О. Н. Астафьева // Вопросы культурологии. – 2013. – № 2. – С. 9–13. – EDN RDBRGN.
6. Астафьева, О. Н. Гуманитарный дискурс Ю. М. Лотмана: семиотическая интерпретация динамики культуры / О. Н. Астафьева // Вопросы философии. – 2023. – № 6. – С. 156–159. – DOI 10.21146/0042-8744-2023-6-156-159. – EDN SJDNGL.
7. Астафьева, О. Н. Культура в цифровой цивилизации: новый этап осмысления стратегии будущего для устойчивого развития / О. Н. Астафьева, Е. В. Никонорова, О. В. Шлыкова // Обсерватория культуры. – 2018. – Т. 15, № 5. – С. 516–531. – DOI 10.25281/2072-3156-2018-15-5-516-531. – EDN YQICAP.

8. Астафьева, О. Н. Многомерные конфигурации коллективных идентичностей: теоретические основания исследования / О. Н. Астафьева // Национальная идентичность в северокавказском обществе: поиски путей укрепления : Коллективная монография / Под общей редакцией А. Ю. Шадже, Е. С. Куквы. – Майкоп : Адыгейский государственный университет, 2015. – С. 4–26. – EDN TYUBSD.
9. Балаш, Б. Кино. Становление и сущность нового искусства. – М.: Прогресс, 1968. – 143 с.
10. Барт, Р. «Смерть автора» // Барт, Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика / сост., общ. ред. и вступ. ст. Г. К. Косикова. – М.: Прогресс: Универс, 1994. – С. 384–391.
11. Бодрийяр, Ж. Символический обмен и смерть / пер. с фр. С. Н. Зенкина. – 2-е изд. – М. : Добросвет, 2000. – 387 с.
12. Бонфельд, М. Ш. Музыка: язык. Речь: опыт системного исследования музыкального искусства: монография. – СПб. : Композитор, 2006. – 646 с.
13. Боров, Ю. Б. Эстетика: Учебник / Ю. Б. Боров – М.: Высш. шк., 2002. – 511с.
14. Меерзон, Б. История стереофонической записи в России. Заметки очевидца // <https://digitalmusicacademy.ru/> URL: <https://digitalmusicacademy.ru/node/448> (дата обращения: 13.05.2025).
15. Бозций, А. М. С. Основы музыки / подготовка текста, перевод с латинского и комментарий С. Н. Лебедева. – М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2012. – 408 с.
16. 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.
17. Бычков, В. В. Эстетика: Учебник для вузов. – М.: Академический Проект, 2009. – 452 с.

18. Вермюлен, Т., Аккер, Р. Заметки о метамодернизме // *Journal of Aesthetics & Culture*. – 2010. – Vol. 2, № 1 – URL: <https://www.emerymartin.net/FE503/Week10/Notes%20on%20Metamodernism.pdf> (дата обращения: 01.02.2025).
19. Волошинов, А. В. Математика и искусство : Кн. для тех, кто не только любит математику или искусство, но и желает задуматься о природе прекрасного и красоте науки / А. В. Волошинов. – 2-е изд., доработанное и дополненное. – М. : Просвещение, 2000. – 399 с.
20. Воскресенская, И. Н. Звуковое решение фильма. – М.: Искусство, 1978. – 123 с.
21. Выготский, Л. С. Психология искусства / Лев Семёнович Выготский. – М. : АСТ, 2024. – 477 с.
22. Готсдинер, А. Л. Музыкальная психология / А. Л. Готсдинер; Междунар. акад. пед. наук, Моск. гуманит. актер. лицей. – М. : Малое изд. предприятие «NB Магистр», 1993. – 190 с.
23. Гуссерль, Э. Идеи к чистой феноменологии / пер. с нем. А. В. Михайлова. – М.: ДИК, 1999. – 336 с.
24. Дворко, Н. И. Основы звукорежиссуры: творческий практикум СПб. : Изд-во С.- Петерб. ун-та, 2005. – 164 с.
25. Декомб, В. Дополнение к субъекту: исследование феномена действия от собственного лица / Винсент Декомб ; перев. с фр. Марии Голованивской. – М. : Новое лит. обозрение, 2011. – 558 с.
26. Делёз, Ж., Гваттари, Ф. Тысяча плато: Капитализм и шизофрения. – Екатеринбург : У-Фактория, М. : Астрель, 2010. – 892 с.
27. Делёз, Ж. Логика смысла. – М. : Академический проект, 2011. – 470 с.
28. Делёз, Ж. Кино: Кино-1 Образ-движение; Кино-2 Образ-время / Жиль Делёз ; [пер. с фр. Б. Скуратов]. – М.: Ad Marginem, 2004 (Екатеринбург: ГИПП Урал. рабочий). – 622 с.

29. Делёз, Ж. Различие и повторение / Жиль Делёз; пер. с фр. Н. Б. Маньковской и Э. П. Юровской. – СПб. : Петрополис, 1998. – 384 с.
30. Демшина, А. Ю. Нейроэстетика: наука, искусство и цифровая культура XXI века // Вестник СПбГИК. – 2023. – № 2 (55). – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/neyroestetika-nauka-iskusstvo-i-tsifrovaya-kultura-xxi-veka> (дата обращения: 12.05.2025).
31. Денисов, Э. Современная музыка и проблемы эволюции композиторской техники. – М. : Советский композитор, 1986. – 208 с.
32. Деррида, Ж. Письмо и различие. – М.: Академический Проект, 2007. – 496 с.
33. Емцев, П. Работа звукорежиссёра с музыкой академических жанров – теория и практические советы / П. М. Емцев // Научный журнал «Содружество». – 2017. – № 17. – С. 19–25.
34. Ермишева, М. Н. Звук как пластически-смысловое выражение идеи телевизионного документального фильма: автореферат дис. ... кандидата искусствоведения : 17.00.03. – М., 2010. – 28 с.
35. Ефимова, Н. Н. Звук в эфире: [учеб. пособие для вузов] / Н. Н. Ефимова. – М.: Аспект Пресс, 2005. – 140 с.
36. Заметки о метамодернизме // <https://metamodernizm.ru/notes-on-metamodernism/> (дата обращения: 03.05.2025).
37. Из истории российской звукозаписи. Часть 1 // Звукорежиссёр URL: <https://audio-producer.ru/articles/iz-istorii-rossijskoj-zvukozapisi-chast-1/?ysclid=mbujrn6v8457551735> (дата обращения: 13.05.2025).
38. Интеллект как структурный когнитивный эффект – постсубъектная теория мышления // <https://aisentica.ru/> URL: <https://aisentica.ru/ru/публикации/Интеллект-как-структурный-когнитивный-эффект-постсубъектная-теория-мышления> (дата обращения: 15.06.2025).
39. Каган, М. С. Философская теория ценности. – СПб. : ТОО ТК «Петрополис», 1997. – 205 с.

40. Катц, Б. Мастеринг аудио. Искусство и наука / Focal Press, 2002. Пер. А. Лабазникова, 2009. – 106 с.
41. Кейдж, Дж. Будущее музыки: Кредо // Музыкальная академия. – 1997. – № 2. – С. 210–211.
42. Кирнарская, Д. К. Музыкальные способности: [учеб. пособие для студентов вузов по специальностям ...]. – М. : Таланты – XXI в., 2004. – 493 с. – С. 445.
43. Клер, Р. Кино вчера, кино сегодня. – М.: Прогресс, 1981. – 360 с.
44. Ковалгин, Ю. А., Вологдин, Э. И. Цифровое кодирование звуковых сигналов. – СПб. : КОРОНА принт, 2004. – 231 с.
45. Козловский, Б. Биомасса с кисточкой // Русский репортёр. – 2009. – 9–16 апреля. – № 13 (092). – С. 54–57.
46. Козюренко, Ю. И. Высококачественное звуковоспроизведение. – М.: Радио и связь, 1993. – 144 с.
47. Кокс, К. Звуковой поток. Звук, искусство и метафизика / Кристоф Кокс; пер. с англ. Н. Сафонова. – 2-е изд. – М. : Новое литературное обозрение, 2024. – 304 с.
48. Кракауэр, З. Природа фильма. Реабилитация физической реальности. – М.: Искусство, 1974. – 235 с.
49. Кубат, К. Звукооператор-любитель. – М.: Энергия, 1978. – 192 с.
50. Лазарев, Ф. В., Лебедев, С. А. Философская рефлексия: сущность, типы, формы // Вопросы философии. – 2016. – № 6.
51. Ланда, М. де. Тысяча лет нелинейной истории / М. де Ланда ; [пер. с англ. И. Н. Иванова]. – М.: Гуманитарное агентство «Альфа», 2005. – 496 с.
52. Латур, Б. Пересборка социального: введение в акторно-сетевую теорию [Текст] / пер. с англ. И. Полонской; под ред. С. Гавриленко; Нац. исслед. ун-т «Высшая школа экономики». – М.: Изд. дом Высшей школы экономики, 2014. – 384 с.
53. Лиотар, Ж.-Ф. Состояние постмодерна / Жан-Франсуа Лиотар ; пер. с фр. Н. А. Шматко. – М. : Ин-т эксперим. социологии ; СПб. : Алетейя ; 1998. – 159 с.
54. Лисса, З. Эстетика киномузыки. – М.: Музыка, 1970. – 445 с.

55. Лосев, А. Ф. История античной эстетики. – М.: Искусство, 1980. – 766 с.
56. Лосев, А. Ф. История Эстетики. Софисты Сократ, Платон. – М., 1990. – 714 с.
57. Лотман, Ю. М. Семиосфера. – СПб. : Искусство-СПб, 2001. – 703 с.
58. Лотман, Ю. М. Структура художественного текста // Об искусстве. – СПб., 1998. – 704 с.
59. Луков, В. А. Экология культуры и тезаурусная трактовка будущего [Электронный ресурс]. // Горизонты гуманитарного знания. – 2017. – № 3. – URL: <http://journals.mosgu.ru/ggz/article/view/470> (дата обращения: 01.01.2025).
60. Маклюэн, Г. М. Понимание медиа: Внешние расширения человека / пер. с англ. В. Николаева, закл. ст. М. Вавилова. – М.: Кучково поле, 2017. – 464 с.
61. Малков, С. М. Концепция смерти автора и проблема посттворчества в цифровую эпоху // Вестник Пермского университета. Философия. Психология. Социология. 2024. № 2. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/kontseptsiya-smerti-avtora-i-problema-posttvorchestva-v-tsifrovuyu-epohu> (дата обращения: 23.06.2025).
62. Мамардашвили, М. К. Сознание и цивилизация. – М.: Азбука, 2019. – 352 с.
63. Маньковский, В. С. Акустика студий и залов для звуковоспроизведения. – М.: Искусство, 1966. – 369 с.
64. Меерзон, Б. Я. Акустические основы звукорежиссуры. – М.: Аспект Пресс, 2004. – 205 с.
65. Мерло-Понти, М. Феноменология восприятия. – СПб.: Ювента-Наука, 1999. – 220 с.

66. Многогранность человеческого капитала: культурные и социальные основания / О. Н. Астафьева, К. Х. Делокаров, В. К. Егоров [и др.] ; Международная Ассоциация Университетских Профессоров и Доцентов, IAUPL неправительственная организация; Гражданское общество и социальные коммуникации; Кафедра ЮНЕСКО Института государственной службы и управления Российской академии народного хозяйства и государственной службы при Президенте РФ; Арктический государственный институт культуры и искусств. – Москва : Общество с ограниченной ответственностью «Издательство “Согласие”», 2019. – 296 с. – ISBN 978-5-907038-26-4. – EDN VPKEHG.
67. Монастыршина, Ю. А. Творчество Г. Гульда в художественном контексте эпохи : диссертация ... доктора искусствоведения : 17.00.02 / Монастыршина Юлия Александровна. – М., 2019. – 272 с.
68. Морева, Л. Язык молчания. Философский и поэтический опыт // *Silentium: Философско-художественный альманах*. – СПб. : Эйдос, 1991. – С. 9–30.
69. Музыкальная классика: музей, архив или всё-таки жизнь? // Музыкальная академия URL: <https://mus.academy/articles/muzykalnaya-klassika-muzey-arkhiv-ili-vse-taki-zhizn> (дата обращения: 16.05.2025).
70. Назайкинский, Е. В. О психологии музыкального восприятия. – М. : Музыка, 1972. – 384 с.
71. Нанси, Ж.-Л. *Corpus*. – М.: Ад Маргинем, 1999. – 256 с.
72. Неретин, О. П. Кто является субъектом, а кто актором культуры? // Вестник ВГИК. 2012. № 12–13. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/kto-yavlyaetsya-subektom-a-kto-aktorom-kultury> (дата обращения: 22.05.2025).
73. Неретин, О. П. О культурологических понятиях «Субъект», «Актор», «Элита» // Вестник ЧГАКИ. 2011. № 4 (28). URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/o-kulturologicheskikh-ponyatiyah-subekt-aktor-elita> (дата обращения: 22.05.2025).
74. Никамин, В. А. Цифровая звукозапись. Технологии и стандарты. – СПб.: Наука и техника, 2002. – 256 с.

75. Никонорова, Е. В. Цифровая культура: новый этап трансформации и осмысления стратегии смарт-будущего / Е. В. Никонорова, О. Н. Астафьева, О. В. Шлыкова // Информационная эпоха: новые парадигмы культуры и образования / Министерство образования и науки Российской Федерации, Уральский федеральный университет имени первого Президента России Б. Н. Ельцина ; Уральское отделение Научно-образовательного культурологического общества РФ. – Екатеринбург : Издательство Уральского университета, 2019. – С. 46–68. – EDN MODRBY.
76. Нисбетт, А. Звуковая студия. Техника и методы использования. Пер. с англ. / Под ред. Б. Г. Коллендера. – М.: Связь, 1979. – 464 с.
77. Ницше, Ф. Воля к власти. Опыт переоценки всех ценностей [Текст] : черновики и наброски из наследия Фридриха Ницше 1883–1888 годов / в ред. Элизабет Фёрстер-Ницше и Петера Гаста ; [пер. с нем. В. Бакусев и др.]. – М.: Культурная революция, 2016. – 822 с.
78. Ницше, Ф. Рождение трагедии из духа музыки : [16+] / Фридрих Ницше ; [пер. с нем. Г. А. Рачинского]. – СПб. : Азбука, 2014. – 219 с.
79. Охотников, В. Д. В мире застывших звуков. – 3 изд. – М., Л.: Государственное издательство технико-теоретической литературы, 1951. – 23 с.
80. Перцовская, Р. Ф. Динамика художественной коммуникации в современной культуре: На примере музыки. Автореф. дис. канд. культурологии. – М., 2003. – 48 с.
81. Петелин, Р. Ю., Петелин, Ю. В. Звуковая студия в РС. – СПб: БХВ-СПб., 1998. – 256 с.
82. Платон. Полное собрание сочинений в одном томе / Платон ; [пер. с древнегреч. С. Шейнман-Топштейн]. – М. : Альфа-Книга, 2013. – 1311 с.
83. Пруст, М. В поисках утраченного времени / М. Пруст; [пер. с фр. Н. Н. Невлова]. – М.: Художественная литература, 1997. – 500 с.

84. Птолемей, К. Гармоника в трёх книгах / Клавдий Птоломей. Комментарий к «Гармонике» Птолемея / Порфирий ; издание [пер.] и подгот. В. Г. Цыпин ; Московский гос. консерватория им. П. И. Чайковского, Науч.-исслед. центр методологии исторического музыкознания, Проблемная науч.-исслед. лаборатория музыки и музыкального образования. – М.: Науч.-изд. центр «Московская консерватория», 2013. – 455 с.
85. Рейнольдс, С. Ретромания: Поп-культура в плену собственного прошлого. / Саймон Рейнольдс; пер. В. Усенко. – М.: Белое яблоко, 2015. – 496 с.
86. Римский-Корсаков, А. В. Электроакустика. – М.: Связь, 1973. – 272 с.
87. Рихтер, С. Г., Попов, О. Б., Хрянин, Е. А. Вопросы объективизации измерений параметров качества звуковых вещательных сигналов // Метрология и измерительная техника связи, 2003. – № 22. – С. 27–29.
88. Русинова, Е. А. Влияние новых многоканальных звуковых технологий на киноязык: на опыте зарубежного кинематографа: дис. ... канд. искусствовед. наук: 17.00.03. – М., 2004. – 120 с.
89. Русская книга о Палестрине: К 400-летию со дня смерти / Научные труды Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского. Сборник 33. – М. : Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского, 2002. – 288 с.
90. Рясков, А. Едва слышный гул: введение в философию звука. – М. : Новое литературное обозрение, 2021. – 180 с.
91. Сарабьянов, Д. В. Стиль модерн : Истоки. История. Проблемы / Д. В. Сарабьянов. – Москва : Искусство, 1989. – 293 с.
92. Севашко, А. В. Звукорежиссура и запись фонограмм. – М.: Альтекс-А, 2004. – 432 с.
93. Сиднева, Т. Б. 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: 13.05.2025).

94. Сколота, З. Н. Эстетика «новой телесности» в виртуальном пространстве / З. Н. Сколота // Международный научно-исследовательский журнал. – 2012. – № 6 (6). – URL: [<https://research-journal.org/archive/7-6-2012-november/estetika-novoj-telesnosti-v-virtualnom-prostranstve>] (дата обращения: 13.05.2025).
95. Ставроу, М. Сведение разумом. Перевод. А. Гончаров, 2003. – 158 с.
96. Стравинский, И. Ф. Хроника моей жизни. – М., 2004. – 271 с.
97. Студийная звукозапись и основы звукорежиссуры: монография / А. Д. Бунькова, С. Н. Мещеряков. – Екатеринбург : ФГБОУ ВПО «Уральский государственный педагогический университет», 2014. – 174 с.
98. Теплов, Б. М. Психология музыкальных способностей / Б. М. Теплов; Рос. акад. наук. Ин-т психологии. – М. : Наука, 2003. – 377 с.
99. Трахтенберг, Л. С. Мастерство звукооператора. – М.: Искусство, 1963. – 101 с.
100. Флиер, А. Я. Культурные интересы человека / А. Я. Флиер // Культура культуры. – 2023. – № 3. – С. 2–11. – EDN ZYMOQJ.
101. Флиер, А. Я. Культура как основание идентичности / А. Я. Флиер // Культура культуры. – 2023. – № 4. – С. 21–33. – EDN FHUFYC.
102. Фрай, Д. Микширование Живого Звука. – Издательство «Редакция IN/OUT», 1996. – 131 с.
103. Фуко, М. Археология знания. – ИЦ «Гуманитарная Академия», Университетская книга, 2004. – 416 с.
104. Фуко, М. История сексуальности – III: Забота о себе [Электронный ресурс]. – Киев : Дух и литера ; Грунт ; М. : Рефл-бук, 1998. – 288 с. – Режим доступа: http://lib.ru/CULTURE/FUKO/fukosex.txt_with-big-pictures.html.
105. Хайдеггер, М. Время и бытие: статьи и выступления: Пер. с нем. – М.: Республика, 1993. – 447 с.
106. Хайдеггер, М. Исходное искусство / М. Хайдеггер; [пер. с нем. В. Н. Соловьева]. – М.: ГИЛ, 2008. – 128 с.
107. Холопов, Ю. Н. О формах постижения музыкального бытия // Вопросы философии. – 1993. – № 4. – С. 106–114.

108. Хрущева, Н. А. Метамодернизм и другие концепции культуры после постмодернизма в контексте музыковедения // Вестник Академии русского балета им. А. Я. Вагановой. – 2020. – № 5 (70). – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/metamodernizm-i-drugie-kontseptsii-kultury-posle-postmodernizma-v-kontekste-muzykovedeniya> (дата обращения: 16.05.2025).
109. Хрущева, Н. Метамодерн в музыке и вокруг неё. – М.: Группа Компаний «РИПОЛ классик», 2020. – 303 с.
110. Цагарелли, Ю. А. Психология музыкально-исполнительской деятельности: учебное пособие. – СПб.: Композитор – СПб., 2008. – 367 с.
111. Шайдуко, В. И. Актеры культуры в контексте современного глобализма // Контекст и рефлексия: философия о мире и человеке. 2024. – Т. 13, № 7А. – С. 72–80.
112. Шваб, К. Четвёртая промышленная революция: перевод с английского. – М.: Эксмо, 2017. – 208 с.
113. Шеллинг, Ф. В. Й. Система мировых эпох: Мюнхенские лекции 1827–1828 годов в записи Эрнста Ласо. – Томск : Изд-во «Водолей», 1999. – 319 с.
114. Шилов, Л. А. Голоса, зазвучавшие вновь: Записки звукоархивиста. – 2-е изд., доп. – М.: Просвещение, 1987. – 159 с.: ил.
115. Шопенгауэр, А. Мир как воля и представление / Артур Шопенгауэр; пер. А. Фета, предисл.: Н. Страхов. – СПб. : типография М. М. Стасюлевича, 1881. – 490 с.
116. Шушарджан, С. В. Музыкотерапия и резервы человеческого организма. – М. : Медицина, 1998. – 363 с.
117. Эйзенштейн, С. М. Будущее звуковой фильмы. Заявка (1928) // Эйзенштейн С. Избранные произведения : в 6 т. – М. : Искусство, 1964. – Т. 2. – С. 315–316.
118. Эйзенштейн, С. М. Монтаж тонфильма / Эйзенштейн С. М. Избранные произведения в шести томах. Т. 2. – М.: Искусство, 1964–1971. – 566 с.

119. Эйзенштейн, С. М. Монтаж: Монтаж аттракционов; За кадром; Четвёртое измерение в кино; Монтаж 1938; Вертикальный монтаж; Вкладыш / предисловие Р. Юренева. – М.: ВГИК, 1998. – 193 с.
120. Эко, У. Поэтика Джойса / Умберто Эко ; пер. с итал. и прочих Андрея Ковалёва. – СПб. : Symposium, 2006. – 490 с.
121. Эко, У. Маятник Фуко: роман / Умберто Эко ; перевод с итальянского Е. Костюкович. – СПб. : Symposium, 2007. – 728 с.
122. Эко, У. Открытое произведение: Форма и неопределённость в современной поэтике / Умберто Эко; перевод с итальянского А. Шурбелев. – СПб. : Академический проект, 2004. – 380 с.
123. Эко, У. Отсутствующая структура: введение в семиологию. – СПб., 2004. – 538 с.
124. Эко, У. Пределы интерпретации. – Блумингтон: Индианское университетское издательство, 1994. – 295 с.
125. Barthes, R. L'Obvie et l'Obtus. Essais critiques. – Paris : Le Seuil, 1992. – 388 p.
126. Baudrillard, J. The mirror of production / By Jean Baudrillard ; Transl. with introd. by Mark Poster. – St. Louis : Telos Press, 1975. – 167 p.
127. Bergson, H. The Creative Mind: An Introduction to Metaphysics (Dover Books on Western Philosophy). – Garden City, New York: Dover Publications, 2010. – 240 p.
128. Berkowitz, A. E. Artificial Intelligence and Musicking: A Philosophical Inquiry // Music Perception. – 2024. – № 41 (5). – P. 393–412.
129. Billone, P. Il Suono è la mia materia: Interview with Pierluigi Billone and Laurent Feneyrou. – 2010. // Электронный ресурс: http://www.pierluigibillone.com/en/texts/mani_matta_tom_de_cock.html (дата обращения: 01.09.2024).
130. Boulnois, O. Au-delà de l'image. Une archéologie du visuel au Moyen Age. Ve – XVIe siècle. – Paris: Le Seuil, 2008. – 450 p.
131. Boulnois, O. Généalogie du sujet. De saint Anselme à Malebranche. – Paris: Librairie Philosophique J. Vrin, 2007. – 320 p.

132. Brecht De Man, R., Stables, J. D., Reiss, J. D. *Intelligent Music Production*. – 1st ed. – London: Focal Press, 2019. – 218 p.
133. Chadabe, J. *Electric Sound: The Past and Promise of Electronic Music [Text]* / J. Chadabe. – 1st ed. – New York: Pearson, 1996. – 384 p.
134. de Libera, A. *Archeologie Du Sujet: I Naissance Du Sujet (Bibliotheque D'Histoire de la Philosophie)*. – Paris: Librarie Philosophique J. Vrin, 2007. – 448 p.
135. Debord, G. *The Society of the Spectacle*. – Canberra : Hobgoblin, 2002. – 132 p.
136. Demers, J. *Listening through the Noise: The Aesthetics of Experimental Music*. – Oxford : Oxford University Press, 2010. – 216 p.
137. Eco, U., ed. *On Ugliness*. – London : Harvill Secker, 2007. – 455 p.
138. Eco, U. *Pape Satàn Aleppo: cronache di una società liquida*. – Milano: La nave di teseo, 2017. – 469 c.
139. Gibson, D. *The art of mixing*. – New-York: Warner Books, 2007. – 161 p.
140. Hassan, I. *The Postmodern Turn: Essays in Postmodern Theory and Culture* / Ihab Hassan. – Columbus, Ohio: Ohio State University Press, 1987. – 267 p.
141. Kirby, A. *Digimodernism: How New Technologies Dismantle the Postmodern and Reconfigure Our Culture*. – New York – London: Continuum, 2009. – 288 p.
142. Lipovetsky, G. *Time Against Time, or The Hypermodern Society // Supplanting the Postmodern: An Anthology of Writings on the Arts and Culture of the Early 21st Century* / Rudrum, D., Stavris, N. (eds.). – New York – London – New Delhi – Sydney: Bloomsberry Academic, 2015. – P. 191–208.
143. *Manifesto of Neuroism // neuroism.art* – URL: <https://neuroism.art/Neuroist-Manifesto/> (дата обращения: 05.05.2025).
144. McLuhan, M., Fiore, Q. *The Medium is the Massage: An Inventory of Effects*. San Francisco (CA) : HardWired, 1996. – 159 p.
145. McLuhan, M., Fiore, Q. *The Medium is the Massage: An Inventory of Effects*. – San Francisco (CA): HardWired, 1996. – 159 p.
146. Mitchell, W. *The Reconfigured Eye: Visual Truth in the Post-Photographic Era*. – Cambridge (MA) : MIT Press, 1994. – 283 p.

147. Nalbantian, S. Neuroaesthetics: Neuroscientific Theory and Illustration from the Arts // *Interdisciplinary Science Reviews*. – 2008. – Vol. 33, № 4. – P. 357–368.
148. O'Callaghan, C. *Sounds: A Philosophical Theory*. – 1st edition. – New York: Oxford University Press, 2010. – 208 c.
149. Owsinski, B. *The Mixing Engineer's Handbook*. – Thomson Course Technology, 2006. – 290 p.
150. Samuels, R. Auto-Modernity after Postmodernism: Autonomy and Automation in Culture, Technology, and Education // *Digital Youth, Innovation, and the Unexpected* / McPherson, T. Ed. – Cambridge: The MIT Press, 2007. – P. 219–240.
151. Schaeffer, P. *À la recherche d'une musique concrète*. – Paris: Le Seuil, 1952. – 232 c.
152. Schulze, H. *Bloomsbury Handbook of the Anthropology of Sound, The* (Bloomsbury Handbooks). – London, England: Bloomsbury Academic, 2022. – 576 c.
153. Schulze, H. *Sound Works: A Cultural Theory of Sound Design*. – London, England: Bloomsbury Academic, 2020. – 272 c.
154. Schulze, H. *The Sonic Persona, An Anthropology of Sound*. – London, England: Bloomsbury Academic, 218. – 266 c.
155. Stefanov, P. AI in Sound Engineering // *Strategies for Policy in Science and Education*. – 2023. – № 31 (4). – C. 191–202.
156. Sterne, J. *The Audible Past: Cultural Origins of Sound Reproduction*. – Duke University Press, Durham & London, 2003. – 450 p.
157. The Social History of the MP3 : [Электронный ресурс] // Pitchfork. – URL : <https://pitchfork.com/features/article/7689-the-social-history-of-the-mp3/> (дата обращения: 01.05.2025).
158. Veits, M., Khait, I., Obolski, U., Zinger, E., Boonman, A., Goldshtein, A., Saban, K., Seltzer, R., Ben-Dor, U., Estlein, P., Kabat, A., Peretz, D., Ratzersdorfer, I., Krylov, S., Chamovitz, D., Sapir, Y., Yovel, Y., Hadany, L. Flowers Respond to Pollinator Sound within Minutes by Increasing Nectar Sugar Concentration // *Ecology Letters*. – 2019. – Vol. 22, № 9. – P. 1483–1492.

159. Vermeulen, T., van den Akker, R. Notes on metamodernism // Journal of Aesthetics & Culture. – 2010-01-01. – Vol. 2. – P. 1–14.
160. White, P. Creative sound recording. – Pearson Education Limited, 1989. – 55 p.
161. Who needs neuroism? The answer lies in the collapse of boundaries // medium.com. – URL: <https://medium.com/@ViktorBogdanov/who-needs-neuroism-the-answer-lies-in-the-collapse-of-boundaries/> (дата обращения: 05.05.2025).