

УДК 78.01

ПРОСТРАНСТВЕННОСТЬ В АКАДЕМИЧЕСКОМ МУЗЫКАЛЬНОМ ИСПОЛНИТЕЛЬСТВЕ В КОНТЕКСТЕ СОВРЕМЕННЫХ ТЕХНОЛОГИЙ

Тимофеев А. А.^{1, 2}

¹ Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена, наб. реки Мойки, д. 48, Санкт-Петербург, 191186, Россия.

² Санкт-Петербургское музыкальное училище им. Н. А. Римского-Корсакова, пер. Матвеева, д. 1-а, Санкт-Петербург, 190121, Россия.

В статье рассматривается влияние новых технологий на восприятие пространственности в музыкальном исполнительстве. Анализируется разница в восприятии визуальной составляющей исполнения непосредственно в концертном пространстве и в ситуации опосредованности технологиями воспроизведения. Предлагаются понятия «технологическая телесность», «технологическая квазителесность» и «технологическая внетелесность», определяемые по способу организации видео- и аудио ряда, а также наличию или отсутствию видеомонтажа. Обосновываются возможности применения новых видео-аудио технологий для расширения опыта восприятия музыкального исполнительского искусства.

Ключевые слова: музыкальное исполнение, пространство, концертный зал, видеозапись, аудиозапись, монтаж, виртуальная реальность.

Выражаю благодарность за ценные советы при работе над статьей Анастасии Александровне Карабановой и Ирине Викторовне Ряполовой.

SPATIALITY IN ACADEMIC MUSIC PERFORMANCE IN THE CONTEXT OF MODERN TECHNOLOGIES

Timofeev A. A.^{1, 2}

¹ The Herzen State Pedagogical University of Russia, 48 Moika Emb., St. Petersburg, 198097, Russian Federation.

² St. Petersburg Rimsky-Korsakov College of Music, 1-a Matveeva alley, St. Petersburg, 190121, Russian Federation.

The paper studies the new technologies impact on the perception of spatiality in musical performance. The difference of the visual component perception in the concert hall or in a situation of using the reproduction technologies is analyzed.

The concepts of “technological corporeality”, “technological quasi-corporeality” and “technological non-corporeality” are proposed, which are defined by the method of organizing video and audio sequences, as well as by the presence or absence of video editing. The author substantiates the possibilities of using new audio- video technologies to expand the experience of musical performance perception.

Keywords: musical performance, space, concert hall, video recording, audio recording, video editing, virtual reality.

Музыка как временное искусство определяет необходимость восприятия музыкального материала в его временном развертывании. Время в этой связи оказывается необходимым внеположенным музыке фактором, обуславливающим развертывание материала. При этом само восприятие времени «создается» музыкальным произведением. Наряду с категорией времени фундаментальную роль в человеческом восприятии мира в целом и в восприятии музыки в частности играет категория пространства. Как справедливо отмечает Г. Орлов, «пространство представляет собой такое же универсальное и неотъемлемое условие существования и опыта, как время» [1, с. 246]. Рассуждая о применении категории пространства по отношению к музыке, Г. Орлов подчеркивает различие между «слуховым» и «акустическим» пространствами: слуховое пространство, по его мнению, представляет собой продукт аналитической работы по различению и упорядочиванию звучащего материала в соответствии с конвенционально принятыми и культурно обусловленными правилами; акустическое же пространство — «передающая среда», физическое пространство, но также и «место обитания, «ложе» звучащей музыки» [1, с. 248], от которого зависит контекстуализация презентации. Восприятие физического пространства музыки сегодня обуславливается двумя основными формами презентации: акустической и технологической, и выявление презентативных особенностей этих двух форм даст возможность не только выявить различия их восприятия, но и обозначить их как формы, принадлежащие разным культурным парадигмам, сосуществующим в современности.

Акустическое пространство является «естественной средой обитания» музыкального искусства, при этом концепция концертного зала — специально созданного для презентации музыки — как правило, признается имеющей основополагающее значение для публичной презентации музыкального ма-

териала¹. Концертный зал — наиболее осязаемое и физически данное свидетельство уникальности исполнительского акта, соответствующее ценности традиционной культуры, ориентированной на цельность и уникальность: концертный зал — зримое доказательство *истинности* данного момента. Концертный зал сохранил функцию такого свидетельствования по отношению к академической музыке, во многом обусловленную отсутствием электронных технологий в качестве звукогенерирующего звена в презентации классической академической музыки, поскольку технологии сделали возможным создание «симулякров» (Ж. Бодрийяр) такого высокого уровня, что быть абсолютно уверенным в отсутствии симуляции уже невозможно. Однако данность концертного зала и прямая аудио- и особенно видеотрансляция исполнения остаются гарантами *истинности* происходящего, позволяющими проживать *уникальность течения времени*.

Герметичное пространство концертного зала², обуславливающее количественное ограничение зрителей, определяет доминанту стратегии восприятия данного происходящего действия в его пространственной и временной непосредственности как уникального события. Прежде всего пространственность зала создает важнейшее условие восприятия концерта как событийно значимой данности — контекст зала, соприсутствие происходящему отличает восприятие действия в зрительном зале от восприятия через опосредование технических медиасредств. Сопричастность зрителей, находящихся внутри пространства, оказывающегося неотъемлемой частью концертного действия, формирует эффект погружения в происходящую исполнительскую событийность и оказывается попыткой мобилизовать восприятие этой событийности в качестве психического субъективно значимого проживания временного отрезка жизни³. Пространственная сопричастность зрителя событию, проис-

¹ «Концертный зал — это общественное помещение преимущественно зального типа, единый архитектурный объем которого функционально и конструктивно разделен на две зоны, исполнительскую и слушательскую; предназначенное для исполнения музыки изначально с помощью акустических музыкальных инструментов и для слушания такой музыки без дополнительного звукоусиления; комплекс архитектурных (конструктивных) элементов которого в совокупности с музыкальными инструментами предназначен для создания эффекта двойного акустического преобразования (музыкальный инструмент — акустика зала), обладающего собственным эстетическим качеством» [2, с. 8].

² Пространства, не всегда ограниченные четкими физическими границами (например, древнегреческие амфитеатры), также имеют очерченность, обусловленную акустической данностью.

³ «Концертный зал как пространство музицирования долгое время был единственным местом светского публичного способа контакта с музыкой. Однако уже в начале XX века принципиальная акустическая связность (единство в одном объеме) музыканта и слушателя оказалась разорванной (театрофон, позже радио и грамзапись)» [2, с. 22].

ходящему в зоне непосредственного восприятия, актуализирует значимость события в силу телесности присутствия слушателя, в контексте развития виртуального пространства, приобретающего особое значение: виртуализированному опосредованию технических медиа противопоставляется соприкосновение телесности слушателя «телесности» исполнительского акта в концертном зале. Некоторая сокрытость действия, сохраняющаяся в рамках зала, пространством зала очерчивающаяся, при трансляции нивелируется; при этом общедоступность трансляции и обусловленность технологией выводит исполнение из сферы сакрализованного, пусть даже уже в рамках секуляризованного искусства исполнительства. Технические средства, нивелируя сакральные аллюзии концертного действия, превращают исполнение в передачу данных, независимую от пространственной контекстуальности⁴.

Акустика концертного пространства, создаваемая с учетом множества факторов и задач, как правило, нерефлексируема зрителями: «...мы отдаем себе отчет в свойствах физического пространства музыки, только если акустика исключительно хороша или очень плоха» [1, с. 247-248], но обычно акустика воспринимается слушателями как некое «прозрачное естество», подобное воздуху для человека. Однако акустика концертных залов рукотворна и, соответственно, выполняет функцию регулирующего звукового фильтра. Характерно, что в рамках акустического пространства проектируемая для того или иного зала с учетом особенностей слухового восприятия акустика имеет свою «специализацию», наилучшим образом реализующую тот или иной вид звучания, поэтому идеализированная акустика является таковой в достаточно узких рамках форм музыкального материала. Таким образом, статус «прозрачного естества» может быть применен по отношению к акустике с определенными оговорками. Более того, музыкальный инструментарий также фильтрационен ввиду наличия различий в рамках одного вида инструмента (например, фортепиано) не только у разных производителей, но и в рамках одной серии выпуска. При этом следует отметить, что инструмент, конвенционально призна-

⁴ С другой стороны, возможно принятие в качестве принципиального фактора, влияющего на восприятие исполнения не пространственное соприсутствие-опосредование по отношению к событию (попытка пространственного и инструментального подобию в ретрансляции механического пианино — с одной стороны, и замена этого подобию на виртуализированное сходство представляемых образов события в технологиях звуко- и видеозаписей — с другой), а наличие-отсутствие визуально явленного воплощения исполнения. В этом контексте воспринимаемые зрительно в непосредственной данности механическое пианино и в опосредованности медиа видеозапись оказываются явлениями одного порядка, аудиозапись же оказывается явлением, относящимся к иному — аудиальному — типу рецепции.

ваемый наилучшим, признается таковым нередко из-за конъюнктуры рынка⁵. В сфере технологий «идеализированный» звук, достигаемый в студийной записи, формируется с учетом конкретных данных воспроизводящей аппаратуры и технологий воспроизведения и, таким образом, оказывается непосредственно связан с технологической данностью.

Технологическая пространственность отличается от акустической характером и формами применяемых технических корректировок: акустическое пространство производит фильтрацию (корректировку) с помощью свойств акустики (а также свойств инструмента), технологическое пространство — с помощью свойств техники; соответственно, акустическая фильтрация (корректировка) звука предзадана акустикой, технологическая фильтрация мобильна, рукотворна и многовариантна⁶. При этом, в некотором смысле, предзаданность как акустических свойств любого зала, так и акустических свойств инструментов, а также симбиоз времени и пространства при исполнении отвечают парадигме традиционной культуры, ограничивающей элементную материальную базу видов инструментов для создания произведений искусства. Многовариантность, мобильность, а также отсутствие необходимости симбиоза «здесь и сейчас», проявляющиеся как в огромных возможностях регулирования звуковой реальности (в том числе, при использовании музыкальных синтезаторов различного типа, потенциально симулирующих акустический инструментарий), так и в безграничности возможностей звукового синтеза в рамках электронных технологий, выявляет уже постмодернистское видение коммуникативных взаимодействий и презентаций. Таким образом, не только прослушивание записи или трансляции через технологии является ситуацией опосредованного восприятия исполнения, но и «непосредственное» восприятие в ситуации концертного пространства оказывается опосредованным акустическими особенностями этого пространства. Обозначенные как акустическая и технологическая формы презентации музыкального исполнения могут быть определены в рамках классификации М. Маклюэна культурно-исторических этапов, опирающейся на различия технологических коммуникативно-презентативных основоположений, как явления, принадлежащие разным культурным парадигмам, сосуществующим в современной культуре⁷.

⁵ Например, повсеместное наличие на ведущих концертных площадках мира роялей фирмы «Стейнвей» связано не только с отличными техническими характеристиками, но и с эффективным маркетингом.

⁶ Необходимо отметить наличие практики технологической фильтрации и в рамках акустической среды, осуществляющееся через звукоусиление и «подзвучку» исполнения.

⁷ Как обозначает И. О. Тюрина, «Письменно-печатную культуру Маклюэн относит к устной, а кино и фотографию — к визуальной коммуникации» [3, с. 11].

Таким образом, классификация М. Маклюэна, основанная на механической и электрической формах коммуникации, имеет прямое отношение к классификации акустических и технологических (электрических) форм презентации: в обеих формах применяются технические средства, однако характер этих средств различен. В частности, в качестве примера изменения парадигмы восприятия пространственности вследствие трансформации коммуникативных механизмов можно привести смену механического пианино (как представителя механической формы, фиксирующей мир — мир вещной данности — механическим способом) грампластинкой (как представителя электронной формы, стремящейся к виртуализации вещности мира и провозглашающей виртуальность мира), обусловленную трансформациями форм восприятия исполнительства. Подобно тому, как в рамках электронных технологий монозвучание фиксирует источник звука в его данности в конкретной точке, а стереозвук, создавая объем, распыляет пространственную точку нахождения объекта-источника звука⁸, в контексте двух парадигм механическое пианино точно обозначает источник в его данности, в том числе пространственной, а звукозапись, создавая вариативность звукового приближения, одновременно скрывает инструментальную вещную данность как она есть.

Визуализация в видеозаписи исполнения фокусирует восприятие реципиента на образе, представляемом в пределах технологически реализованного визуального пространства. Образ исполнительского акта, помещенный в границы этого пространства, оказывается вне общего контекста события: его ретрансляция, сама по себе лишаящая эту ретрансляцию событийной уникальности, предоставляя возможность восприятия происходящего вне пространственного контекста, нивелирует «ауру» (В. Беньямин) исполнения. В отличие от механического пианино, стремящегося сохранить «вещное» подобие инструмента записи и воспроизведения и пытающегося тем самым удерживать пространственную и материальную контекстуальность исполнительского акта, звукозапись и даже видеозапись, фокусируя внимание воспринимающего на медийном образе, снимает фактор непосредственного «материального» проживания события. Несмотря на аудиовизуальную убедительность виртуализированного «подобия» (записи) исполнительскому акту, нивелирование соответствующей контекстуальности оставляет для восприятия лишь «эхо» события. Психическая реконструкция акта, осуществляемая воспринимающим медийный образ, принципиально отлична от непосредственного проживания событийной данности.

⁸ М. Маклюэн обуславливает смену монозвучания стереофонией изменением восприятия музыкального объекта: «Прежде звук шел из одной точки, в соответствии со склонностью визуальной культуры к фиксированной точке зрения» [4, с. 321].

Несмотря на аудиальную природу музыкального искусства и на то, что основным каналом приема музыкальной информации является слух, визуализация исполнителя остается для воспринимающего важнейшим идентификатором источника исполнения. Необходимость непосредственного соприсутствия в ситуации исполнительского акта в дозвукозаписывающую эпоху создавала безальтернативность идентификации, наделяла исполнение субъектным маркером прямой принадлежности данного исполнения конкретному исполнителю. Звукозапись выводит аудиальную информацию из-под непосредственной связи с визуальной: отключив фактор визуальной идентификации, звукозапись отменяет (или, по меньшей мере, делает опосредованной) прямую связь аудиального материала с фигурой исполнителя, тем самым виртуализируя, гипотетизируя его персонализацию по отношению к данному исполнению. Музыкальное исполнительское искусство, представленное в аудиозаписях, таким образом оказывается визуально деперсонализировано по отношению к данной записи как исполнительскому процессу — отсутствие возможности видеть процесс исполнения не позволяет воспринимающему составить полную картину происходящего, основанную на симбиозе аудиального и визуального восприятия (являющуюся нормативизированной со времени возникновения института музыкального исполнительства). Сосредоточение на исключительно аудиальном восприятии в некотором смысле маркирует звуковую природу музыкального искусства, подчеркивая его специфику, однако одновременно ставит под вопрос неизменность роли фигуры исполнителя. Не просто визуальная деперсонализация исполнителя, но, собственно, возможность усомнения в принадлежности исполнителя данному аудиальному музыкальному материалу⁹ определяет неизбежность изменения его статуса, функциональности и роли в этих новых реалиях электронной эпохи. Отсутствие непосредственной принадлежности исполнения исполнителю в аудиозаписях, закрепляемое возможностями технических манипуляций, появившихся в условиях студийной записи, провоцирует недоверие реципиентов по отношению к исполнительскому искусству обозначенных исполнителей, в результате которого исполнительство оказывается частично дискредитированным как сфера особых навыков, требующих незаурядного мастерства и таланта: исполнительство оказывается в роли культурного института, сформировавшегося в принципиально других культурных и технологических условиях и оказавшегося лишенной своей сути «персонализированной личности» в ситуации звукоза-

⁹ Как справедливо замечает А. А. Карабанова, «В современной культуре искусство монтажа приобрело значение самостоятельного творчества» [5, с. 102], когда стали возможны фальсификации: «Показателен в этом отношении случай с английской пианисткой Джойс Хатто, мужу которой удалось выдать записи других пианистов за записи своей жены» [5, с. 102].

писывающих технологий. Видеозапись, в отличие от аудиозаписи, сохраняет визуальную составляющую исполнительского процесса, соответственно, симбиоз визуального и слухового сохраняется. Однако неизбежная опосредованность восприятия технологиями видео- и аудиозаписи также вносит свои коррективы. Технологии видеомонтажа аналогично технологиям аудиомонтажа предоставляют возможности корректировки записи непосредственного процесса исполнения, при этом целостность линейной процессуальности потенциально может быть нарушена не только в аудио, но и в видео: монтаж визуального ряда при сведении материала, записанного с разных «точек», может содержать несоответствие аудиозаписи зафиксированному визуальному ряду, ставя таким образом целостность зафиксированного исполнения под сомнение. В настоящий момент лишь съемка «единым кадром» с подробной фиксацией нюансов процесса исполнения может претендовать на отсутствие нарушения целостности исполнения и соответствие визуального ряда аудиальному.

Непрерывность звукового ряда (несмотря на гипотетическую возможность скрытого звукового монтажа) может коррелировать с видеорядом в ситуации «телесной» непрерывной презентации «камеры-глаза» (несмотря на недоступность для «взгляда» реципиента некоторых точек-ракурсов съемки, достижимых, например, при использовании современных видеокамер, управляемых удаленно) — звуковая «линейность» и непрерывность видео обеспечивают «телесную» аналогию восприятия. Однако такое взаимодействие редко встречается в профессиональной съемке — как правило, непрерывный звуковой ряд, фиксирующийся из неизменной одной или нескольких точек, взаимодействует с прерывно перемещаемыми визуальными планами-«взглядами»¹⁰. В целом, активное применение монтажа в качестве превалирующего способа организации визуального ряда западного кинематографического искусства и концертных выступлений отобразило стремление западного человека конструировать, структурировать и объективировать происходящее, навязывать порядок, так как западный человек «не может пассивно отдаться неподвластному ему течению времени и просто наблюдать за тем, что оно несет с собой; он должен преодолеть, покорить время» [1, с. 62]. В каком-то смысле это стремление властвовать над происходящим не только выявляет доминанту рацию как принципа активно влияющего мировосприятия и соответствующего противопоставления себя как внешнего наблюдателя, но и, возможно, указывает на потаенное глубинное ощущение невозможности вследствие этого мировосприятия пребывания в настоящем как оно есть.

¹⁰ «В театре в принципе есть точка, с которой иллюзия сценического действия не нарушается. По отношению к съемочной площадке такой точки нет. Природа киноиллюзии — это природа второй степени; она возникает в результате монтажа» [6, с. 110].

Аудиальный ряд и в ситуации автономии аудиозаписи и в контексте видеопрезентации сохраняет цельность звукового объекта в его данности независимо от точки восприятия: аудиозапись, как правило, осуществляется из стабильных точек. Звуковой ряд оказывается независимым от перемещений смонтированных взглядов-«точек» и в этом плане оказывается внеположенным предлагаемой клиповой визуальной картинке, так как при сохранении аналогии с непосредственным физическим восприятием при изменении визуального плана звучание также (даже с учетом идеальной акустики концертного пространства, стремящейся сохранять идентичность акустических свойств вне зависимости от точки восприятия) в зависимости от точки «взгляда» претерпевало бы изменения. Однако в презентации академического музыкального исполнительства пространственность как сфера мобильных динамических перемещений остается прерогативой визуального ряда, не затрагивающей звуковую сферу. С одной стороны, эта незыблемость, пространственная немодифицируемость аудиального материала сохраняется вследствие восприятия его цельной предметности, которая должна оставаться независимой от влияния внешнего воспринимающего: такая цельность продолжает утверждать закрепленный в XIX веке примат ценности произведения искусства (в том числе исполнительского) как данности, односторонне воздействующей на зрителя. С другой стороны, институция концертного зала изначально фиксирует физическое положение как источника звука (стабильное положение инструментов на сцене), так и воспринимающих (стабильная рассадка слушателей по местам) в едином пространстве, обеспечивая пространственное закрепление точки восприятия; инженерные усилия по обеспечению акустической однородности зала со своей стороны также создают гомогенную, пространственно немодифицируемую звуковую среду. В отличие от тенденций новых технологий виртуальной реальности, стремящихся создать максимально подвижную и модифицируемую наблюдателем среду, способ записи академической музыки принципиально сохраняет предметную цельность звукового материала — как в аудио-, так и в видеозаписи (властные полномочия воспринимающего современную запись академической музыки не распространяются на произвольную пространственно-звуковую модификацию материала) — сохраняет субъект-объектную форму взаимодействия слушателя и материала, в рамках которой произведение искусства утверждает свою автономию от воспринимающего.

Смещение точки наблюдения, постоянно происходящее при восприятии видеозаписи, смонтированной с нескольких видеоракурсов, является действенным способом компенсации технологической опосредованности пространственной данности в видеозаписи. Отсутствие видеомонтажа, при котором съемка производится из одной точки, или при съемке, произведенной одной, но движущейся видеокамерой, обеспечивает непрерывность пространствен-

ного восприятия действия — «технологическую телесность». Свойственная человеческому восприятию синхронизированность телесно-пространственного ориентирования, во многом обусловленная приматом визуальной сферы восприятия, соответствует в таком случае непрерывности видеоориентации: видеосъемка, максимально соответствуя механизмам человеческого восприятия, оказывается соотнесена с естеством восприятия, «глаз» видеокамеры идентифицируется как аналог человеческого глаза.

Техника монтажа видео, активно применяющаяся не только в кинопроизводстве (где монтаж отдельных эпизодов — явленный и основной прием создания продукта), но и в записи публичных концертов (где монтаж видеоракурсов производится в контексте целостности концертной ситуации) играет важную роль комментирования происходящего. Профессионально выполненный видеомонтаж концертного действия призван не только хотя бы частично компенсировать средствами технической визуализации происходящую в записи утрату «ауры» (В. Беньямин), но и определенным образом маркировать исполнительскую событийность. Различные визуальные планы, достигаемые при помощи нескольких видеокамер, могут быть призваны обратить внимание воспринимающих на конкретные нюансы исполнения, преподнести артистический жест или выразить состояние. Обдуманное маркирование этих деталей оказывается действенным инструментом ненавязчивого комментирования происходящего, способом воздействия на восприятие воспринимающего, в результате которого последний ощущает удовлетворение от понимания. Таким образом, умелый видеомонтаж может быть эффективным инструментом манипуляции зрительским восприятием: не только в эстетическом ракурсе в качестве способа фокусирования восприятия на определенных событийных элементах, но и в психологическом ракурсе, создающем через такое ненавязчивое маркирование у воспринимающего «удовольствие от текста», субъективное ощущение самостоятельности процесса дешифровки исполнительского сообщения, являющееся иллюзией. На основе непосредственной данности контекста времени (развертывания концертного действия) и пространства (данности концертного пространства-зала) — в отличие от ситуации концерта, декларирующей событийную уникальность, являющейся неперенным условием генерирования «ауры» (В. Беньямин) — видеозапись не стремится обеспечить аутентичность восприятия в контексте непосредственности временного развертывания и пространственной определенности нахождения воспринимающего: статике пространственной данности концертной ситуации противопоставляется мобильность пространственного видеопредставления, где технике монтажа отводится одна из ведущих ролей, обеспечивающих видеозаписи презентативную автономность по отношению к форме «живой» концертной ситуации.

В ситуации концерта статичность точки нахождения в пространстве вос-

принимającego «компенсируется» свободой визуального восприятия, происходящего непосредственно в этом концертном пространстве. При восприятии видеозаписи ее пространственная опосредованность зафиксированного действия компенсируется многовариантной нестатичностью визуального образа, достигающейся с помощью монтажа различных видеоракурсов. Эта многовариантность ракурсов, недостижимая при восприятии в рамках «живого» концерта, однако, обусловлена уже режиссерским планом монтажа, независимым от воспринимающего. Следует отметить, что активно развивающиеся технологии виртуальной реальности постепенно решают проблему отсутствия свободы выбора визуального ракурса и опосредованности визуального восприятия записи двухмерным интерфейсом.

Как отмечает Г. Орлов, «В известном смысле человек владеет пространством — пространством, которое занимает его тело, измеряется его движениями, наполняется и организуется его трудами. <...> Различные участки пространства сосуществуют для него в одновременности, и в реальности их не возникает сомнений, находятся ли они в соседних комнатах, по разные стороны океана или в разных галактиках» [1, с. 60–61]. Видеозапись, скомпонованная с помощью техники видеомонтажа, в некотором смысле является расширением опыта восприятия: подобно восприятию последовательности смены планов в кинопродукции просмотр такой видеозаписи предполагает объединение в сознании в линейную целостность мозаичной разрозненности разных планов. Восприятие из точки своей телесности перестраивается в ситуации технического видеомонтажа в восприятие наблюдателя, не привязанного к обусловленности физической данностью единого центра наблюдения, при этом охарактеризованное Г. Орловым «владение пространством» позволяет воспринимающему связывать разрозненные визуально-пространственные образы в единое пространственное поле, идентифицировать их как части целостности воспринимаемого пространства. Эта выработанная в эпоху медиа особенность восприятия — способность перемещать угол зрения вне «телесной пространственности» — актуализирует вопросы соответствия опосредованного технологиями восприятия музыкального материала музыкальному объекту уже не только в срезе проблематики «непосредственности» и «опосредованности» восприятия, взаимоотношений оригинала (живого исполнения) и копии (записи или трансляции), но и в ракурсе трансформаций психических стратегий, затрагивающих изменения восприятия уже самих основополагающих категорий пространства и времени.

В связи с трансформациями как восприятия пространственности в контексте видеотехнологий, так и форм взаимодействия с активно развивающимися технологиями виртуальной реальности роль видеозаписи (и видеотрансляции) может быть переосмыслена. Наряду с определением формы восприятия

в ситуации непосредственного присутствия на концерте как восприятия из целостной «физической телесности» предлагается также обозначить формы восприятия, опосредованные видеотехнологиями. При этом различия этих технологизированных форм обуславливаются способами взаимодействия видео- и аудиопланов с одновременным принятием новых рецептивных возможностей, предоставляемых технологиями. Новые технологии позволяют добиться эффекта, который можно обозначить как «технологическая телесность». Она характеризуется расширением зоны восприятия посредством возможностей виртуального присутствия воспринимающего в любых точках концертного пространства (без использования монтажа), из которых может производиться видеосъемка. Однако, строго говоря, современные медиатехнологии расщепили целостность «технологической телесности» восприятия: при использовании техники видеомонтажа и съемки из любых точек, в том числе недоступных человеку физически, аудиоплан фиксируется из стабильных точек, не перемещающихся вместе с меняющимися видеопланами, таким образом реализуя уже «технологическую внетелесность».

Представляется, что в сохраняющейся в качестве аксиоматичного норматива стационарности точек снятия/записи звука проявляется общее восприятие музыкального исполнения (и, собственно, произведения) как внеположенного субъекту аудиального эстетического объекта, обладающего независимой целостной данностью. Однако развивающиеся технологии виртуальной и дополненной реальности, предлагающие реципиенту не просто взаимодействовать с представленной «реальностью», но и активно влиять на нее, отображают уже иное отношение к предметной артефактности. Даже в сфере презентативности сугубой аудиальности использование технологий пространственного звука, нормативизированное, например, в сфере игровой компьютерной индустрии и позволяющее произвольно менять пространственное ориентирование, может изменить само отношение к «музыкальной объектности». Соответственно такому новому взгляду отношение к музыкальному исполнению может быть трансформировано в сторону более активного влияния на исполнение и, наряду с пассивно-артефактным восприятием, способствовать генерированию собственных «зрительских интерпретаций», а возможность обретения «технологической квазителесности» (при принятии медийного монтажа в качестве нормативного не только в видео-, но и одновременно в аудиопланах) обеспечит расширение опыта пребывания в исполнительском объекте уже не в качестве пассивного воспринимающего, но реципиента, вовлеченного в процесс создания собственного субъективного образа исполнения.

Роль видеофиксации меняется в зависимости от контекста пространственной данности. В пределах одного очерченного акустического пространства (концертного зала или даже открытой площадки, также имеющей незримые

акустические границы) видеоракурсы, использующие монтаж, определяют видеокамеру в качестве внешнего наблюдателя по отношению к фиксируемому звуковому и даже визуальному планам вследствие того, что стационарная фиксация аудиального плана не соотносится с мобильностью видеоракурсов. Такое несовпадение видео- и аудиопланов между собой не позволяет воспринимающему соотнести видеозапись со своим восприятием «из тела» (иная ситуация наблюдается при съемках, охватывающих одну ситуацию с разных акустических (физических) пространств: разные видеоракурсы из разных помещений (например, на сцене и за кулисами), как правило, соответственно синхронизированы с аудиальным планом, таким образом включая симуляцию «телесности» в видео). Соответственно, синхронизированные видео- и аудиопланы меняют восприятие роли видеокамеры, обретающей свойства, придающие ей роль соучастника события¹¹. Следует отметить, что звуковые эффекты, подобные «эффекту Допплера»¹², не будут вносить погрешности в аудиоплан при достижении «технологической внетелесности», так как видеопланы при монтаже будут сменяться мгновенно и аудиоплан не будет подвергаться быстрому перемещению между точками — будет сохраняться статичность «приемника» и «источника» звука.

Таким образом, видеосъемка, обусловленная монтажом и недоступными человеку визуальными планами, с одновременностью стабильности аудиоисточника, закрепившейся в качестве норматива фиксации аудио в медиапродукте, не является формой «технологической телесности» ввиду взаимной автономии видео- и аудиопланов и может быть обозначена как «технологическая внетелесность». «Технологизированная телесность» (и «квазителесность» при использовании видеомонтажа) может быть достигнута при одновременном перемещении вместе с видеоракурсом и аудио, обретающим с каждым таким перемещением и новый аудиоплан, непосредственно обусловленный видеоракурсом¹³. Это будет способствовать эффективности комментирования происходящего: изменения в звуковом балансе, неизбежные при соответствующем перемещении аудиоточек, воспринимаемые в качестве искажающих общую звуковую картину, однако, могут быть обоснованы квазиреальностью

¹¹ Проводя аналогии с литературой, видео-, аудиосъемку в ракурсе «технологической телесности», ассоциирующуюся со взглядом «из тела», можно сравнить с литературным повествованием от первого лица; соответственно, «технологическая внетелесность» видео-, аудиосъемки может быть уподоблена повествованию от третьего лица.

¹² Об «эффекте Допплера» см., например, [7, с. 145–148].

¹³ Эффект зума в видеосъемке является «технологическим расширением» визуальных возможностей «технологической квазителесности». Он делает возможной вариативность ракурсов зрения — естественного в случае «физической телесности» (при использовании, например, бинокля) и искусственного в случае «технологической телесности».

виртуального — отличающегося от физического — «телесного» перемещения в пространстве концертного зала. Кроме того, представляется перспективным использование видеотехнологий в качестве инструмента, дающего возможность создания собственного пространственного образа исполнения в контексте «технологической квазителесности» и «технологической внетелесности»: наделив реципиента правами видеомонтажа, можно инициировать создание им уникальных визуальных вариантов исполнительского события. В частности, возможность переключения между несколькими камерами, одновременно снимающих презентацию (в недоступном пока варианте — управлении камерами воспринимающим), дала бы возможность воспринимающему создавать собственный вариант аудиовизуального исполнения, субъективизирующего как видео- («технологическая внетелесность»), так и вместе с видео-одновременно аудиоплан («технологическая квазителесность»), что явилось бы новым уровнем «рождения зрителя»¹⁴ в качестве активного интерпретирующего «соприсутствия» воспринимающего в контексте современных медиа.

Проблематика восприятия музыкального исполнения в аспекте пространственности в контексте видеотехнологий не только ставит задачу определения способов визуального восприятия исполнения, но и затрагивает проблему взаимодействия с музыкальным исполнительским медиаобъектом. Принятие аудиального пласта в исполнении как обладающего пространственной фиксированностью источника звука с одновременной не просто мобильностью, но «клипированностью» визуального видеопласта определяет аудиальный пласт в качестве собственно музыкального исполнительского медиаобъекта, обладающего не только автономией по отношению к визуальному, но и принципиально иным статусом. Видеопласт в таком случае выполняет лишь роль комментирования этого музыкального медиаобъекта, не влияющего на его целостность как аудиообъекта. Однако видеозапись является симбиозом визуального и аудиального и визуальное может быть осмыслено уже не в качестве дополнительного комментатора, но в качестве полноправного канала восприятия представленной музыкальной событийности: принимая в расчет предлагаемую концепцию «телесности»/«квазителесности»/«внетелесности» ме-

¹⁴ Предлагаемая стратегия активного восприятия коррелирует с идеями Глена Гульда, который в статье 1966 года «Перспективы звукозаписи» преддрекает появление нового типа слушателя, уже не пассивно воспринимающего, но создающего собственные интерпретации с помощью монтажа записей разных исполнителей: «Вообразим, к примеру, что кому-то очень нравится в записи Пятой симфонии Бетховена, сделанной Б. Вальтером, экспозиция и реприза первой части, но при этом тот же слушатель предпочитает в разработке версию Клемперера, причем у Клемперера все звучит совершенно в другом темпе <...>. Поскольку проблема корреляции темпа с высотой звука уже решена, можно «одолжить» несколько желаемых тактов у Клемперера и включить их в версию Вальтера...» [8, с. 111].

диапрезентации синтез видео- и аудиопланов может существенно расширить привычный опыт пространственного восприятия музыкального исполнительского медиаобъекта. Более того, концепция «технологической телесности» музыкального исполнения, реализованная с помощью технологий виртуальной реальности, позволяющих воспринимающему не просто погрузиться вглубь объекта, но активно участвовать в его событийности, может через погружение в пространственность как видео-, так и аудиопланов способствовать существенному расширению рамок представлений о музыкальном исполнительском медиаобъекте и формах его восприятия.

ЛИТЕРАТУРА

1. Орлов Г. Древо музыки. СПб: Композитор, 2005. 440 с.
2. Крамер А. Ю. Концертный зал в европейской и отечественной культуре. Автореф. дисс. ... канд. культурологии. СПб, 2015. 24 с.
3. Маклюэн М. Галактика Гутенберга. Становление человека печатающего. М.: Академический проект, 2015. 443 с.
4. Маклюэн М. Понимание медиа: Внешние расширения человека. М.: Кучково поле, 2017. 464 с.
5. Карабанова А. А. Фортепианное исполнительство в эпоху звукозаписи // Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена. 2014. № 172. С. 99–105.
6. Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости // Беньямин В. Краткая история фотографии. М.: Ад Маргинем Пресс, 2015. С. 70–139.
7. Фейнман Р., Лейтон Р., Сэндс М. Фейнмановские лекции по физике. Том 3. Излучение. Волны. Кванты. Эдиториал УРСС, 2004. 240 с.
8. Гульд Г. Перспективы звукозаписи // Гульд Г. Избранное: в 2 кн. М.: Издательский дом «Классика-XXI», 2006. Кн. 2. С. 95–115.

REFERENCES

1. Orlov G. Drevo muzyki. SPb: Kompozitor, 2005. 440 s.
2. Kramer A. YU. Koncertnyj zal v evropejskoj i otechestvennoj kul'ture. Avtoref. diss. ... kand. kul'turologii. SPb, 2015. 24 s.
3. Maklyuen M. Galaktika Gutenberga. Stanovlenie cheloveka pechatayushchego. M.: Akademicheskij proekt, 2015. 443 s.
4. Maklyuen M. Ponimanie media: Vneshnie rasshireniya cheloveka. M.: Kuchkovo pole, 2017. 464 s.
5. Karabanova A. A. Fortepiannoe ispolnitel'stvo v epohu zvukozapisi // Izvestiya

Rossijskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta im. A. I. Gercena. 2014. № 172. S. 99–105.

6. *Ben'yamin V.* Proizvedenie iskusstva v epohu ego tekhnicheskoy vosproizvodimosti // *Ben'yamin V.* Kratkaya istoriya fotografii. M.: Ad Marginem Press, 2015. S. 70–139.
7. *Fejnman R., Lejton R., Sends M.* Fejnmanovskie lekcii po fizike. Tom 3. Izluchenie. Volny. Kvanty. Editorial URSS, 2004. 240 s.
8. *Gul'd G.* Perspektivy zvukozapisi // *Gul'd G.* Izbrannoe v 2 knigah. Kniga 2. M.: Izdatel'skij dom «Klassika-XXI», 2006. S. 95–115.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Тимофеев (Мазиков) А. А. — канд. искусствоведения, доц.; atimofff@yandex.ru

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Timofeev (Mazikov) Alexander — Cand. Sci. (Arts), Ass. Prof.; atimofff@yandex.ru