

ЗВУКОРЕЖИССЕРСКАЯ ПАРТИТУРА В ТЕАТРАЛЬНЫХ ПОСТАНОВКАХ НАЧАЛА XXI ВЕКА

Вербицкая Екатерина Андреевна

Аспирант, Санкт-Петербургский гуманитарный университет профсоюзов;
звукорежиссер, музыкальный оформитель,
Театр-фестиваля «Балтийский дом»
catver@bk.ru

SOUND ENGINEERING SCORE IN THEATER PRODUCTIONS OF THE EARLY XXI CENTURY

E. Verbitskaia

Summary: A performance in a drama theater exists in the integrity of the visual and auditory, however, very little attention is paid to the problem of the sound design of the performance from the perspective of modern art criticism, which actualizes the research problem. The article defines a sound engineering score as a form of recording various aspects of creating a sound picture of a performance. It is noted that the sound score is a special system for recording the use of expressive means available to the sound engineer. It includes various elements (music, noises, dynamic range, sound movement in space, the use of microphones and effects) synchronized with the elements of the stage action (movements of characters, text cues). It is concluded that the sound engineering score serves to fix and then reproduce the sound picture and is an integral part of creating the artistic imagery of the performance.

Keywords: music, musical design, theater, sound, audio technology, art, sound engineering, musical and artistic imagery, sound score.

Аннотация: Спектакль в драматическом театре существует в целостности визуального и аудиального, однако проблеме звукового оформления спектакля с позиции современного искусствоведения уделяется еще очень мало внимания, что актуализирует проблематику исследования. В статье дается определение звукорежиссерской партитуры как формы записи различных аспектов создания звуковой картины спектакля. При этом отмечается, что звуковая партитура – особая система фиксации применения выразительных средств, доступных звукорежиссеру. Она включает в себя различные элементы (музыку, шумы, динамический диапазон, движение звука в пространстве, применение микрофонов и эффектов), синхронизируемые с элементами сценического действия (движения персонажей, текстовые реплики). Делается вывод о том, что звукорежиссерская партитура служит для фиксации и последующего воспроизведения звуковой картины и является неотъемлемой частью создания художественной образности спектакля.

Ключевые слова: музыка, музыкальное оформление, театр, звук, аудиотехнологии, искусство, звукорежиссура, музыкально-художественная образность, звукорежиссерская партитура.

Театр является важной частью современной художественной культуры, а его звуковая составляющая (музыка, шумы, эффекты и т.д.) имеет огромное значение в данном виде искусства. Технический прогресс рубежа XX–XXI веков значительно повлиял на развитие театра, обогатив творческие процессы современными технологиями. «Техника производит настоящие чудеса» [1, с. 3], придавая современным постановкам возможность совершенно особым образом влиять на зрительское восприятие. Расширение инструментария работы со звуком приводит к необходимости вовлечения в творческий процесс специалистов новых профессий, таких как звукорежиссер и саунд-дизайнер. Этими специалистами в сотворчестве с режиссером и композитором (или музыкальным оформителем) создаются сложные звуковые картины в контексте драматического действия. Так как «театр – это магия, которая происходит здесь и сейчас», не достаточно единожды придумать такую звуковую картину, нужно воссоздавать ее во время каждого спектакля. В связи с этим актуальной становится проблема записи звуковых выразительных средств и создания звукорежиссерской партитуры, подобной с одной стороны – партитуре, создаваемой композитором при написании музыки, с другой – партитуре режиссерской.

Вопросы звукописи и музыкальной нотации рассмотрены в работах: Е.И. Ароновой, И.А. Барсовой, М.В. Бражникова, З.М. Гусейновой, Е.И. Дубинца, В.Г. Карцовника, В.М. Металлова, Н.Д. Успенского, и других. Вопросы трансформации драматического текста в режиссерский план (партитуру) нашла свое отражение в работах Т.А. Григорьянц, В.В. Зацепкиной, И.В. Цунского. Также рассуждения на эту тему можно найти у режиссеров: Г.А. Товстоногова [2] и В.В. Фокина [3].

Проблема создания звукорежиссерской партитуры как части создания художественной образности спектакля является практически не изученной с искусствоведческой точки зрения, при этом, в области практической существуют некоторые устоявшиеся принципы записи, используемые звукорежиссерами во многих театрах России и СНГ. Таким образом, осмысление с позиции современного искусствоведения звукорежиссерской партитуры как инструмента воспроизведения и интерпретации художественного замысла режиссера в театральном произведении, представляет научный интерес и является целью данной работы.

Прежде всего, необходимо дать определение *звукорежиссерской партитуры* с позиции образности спек-

такля. В научной музыкальной литературе *партитура* представляет собой нотную запись всех партий многоголосного музыкального произведения [4, с. 34]. Вид и структура партитуры в музыке совершенствуются и ныне. *Звукорежиссерская партитура, по нашему мнению, - это структуризация и запись всех аспектов создания звуковой картины спектакля (музыки, звука, шумов, технологий) с целью создания целостности художественной образности спектакля.* Звукорежиссерская партитура (далее ЗП) читается целыми строками по горизонтали, и каждая из этих строк является отражением проявления отдельного элемента звуковой картины. В современном театре она подобна нотной партитуре дирижера и является неотъемлемой частью работы специалиста, обеспечивающего звуковое оформление спектакля. Без звукорежиссерской партитуры представляется невозможным создание целостности, художественной выразительности и образности театрального произведения.

По причине того, что искусствоведческий понятийный аппарат в контексте звукорежиссерской деятельности в театре находится в стадии разработки, представляется необходимым пояснить термин *звуковая картина* и ввести понятие *звуковое полотно*. «Звуковая картина» спектакля подобна картине художника, только нарисована не красками, а звуками, каждый из которых имеет свое место, динамику, объем, семантическое и эмоциональное значение. Динов отмечает, что звукорежиссер «строит звуковые изображения, активизирующие в подсознании, а затем – и в сознании слушателя дополнительную умственную и эстетическую деятельность» [5, с. 20]. В книге «Музыкальная форма как процесс» [6] Б.В. Асафьев рассматривает *музыкальное произведение* не как застывшую схему, а как явление, развертывающееся во времени, как архитектурное целое единства двух сторон формы: процесса и результата. В данной статье понятие *звуковая картина* будет применяться в значении законченной формы, в которой уже свершились все звуковые события. К этой форме, получаемой в результате деятельности звукорежиссера, следует стремиться при последующих показах спектакля, для чего элементы звуковой картины фиксируются в звукорежиссерской партитуре в процессе создания театрального произведения. *Звуковым полотном* автор будет называть процесс материализации различных элементов звуковой картины на разных этапах ее создания или последующего воспроизведения, т.е. звуковую картину в еще неоконченном состоянии. Рассмотрим, из каких же элементов состоит звуковая картина и систематизируем средства выразительности, доступные звукорежиссеру при работе над звуковым полотном.

Звукорежиссер в театре – «новый вид творческой деятельности со своими специфическими средствами художественной выразительности» [7, с. 5], театр же су-

ществует столько же, сколько существует человечество. Соответственно и без участия звукорежиссера, театральное действие представляет сложное акустическое полотно, подобное холсту с наброском. Задачей звукорежиссера при создании и проведении спектакля является дополнение этого полотна шумовыми, музыкальными и прочими выразительными красками в соответствии с режиссерским замыслом, и создание целостной звуковой картины. В драматическом театре «слово становится венцом творчества, оно же должно быть и источником всех задач - и психологических, и пластических» [8, с. 214] поэтому формообразующим и главным элементом изначального акустического полотна естественным образом является драматический текст, произносимый актерами. «Таков обычный современный драматический театр, о котором говорят с равным правом, что его основой является драматургия и что его основой является искусство актера» [9, с. 378]. Кроме голосов изначальное полотно включает в себя различные естественные шумы (шаги, звуки, создаваемые движением декораций, работой сценической машинерии и пр.). В спектакле могут присутствовать дополнительные звуковые объекты (настоящие телефоны, звонки, радиоприемники, шумовые или музыкальные инструменты и т.д.). Значительный вклад в восприятие слышимого вносит шум зала, наполненного зрителями и акустика помещения. «Влияние помещения на качество исполнения и восприятия музыки и речи хорошо известно любому исполнителю, лектору и слушателю» [10, с. 471].

Е.В. Назайкинский [11] рассматривает два уровня музыкального пространства: реальное (архитектура зала, акустика, расположение инструментов и исполнителей) и художественное (пространственность музыкальной ткани, пространственные компоненты воздействия этой ткани в целом и ее элементов на восприятие слушателей). Для того, чтобы на базе реального пространства создать пространство художественное звукорежиссеру необходимо «проявить» и «раскрасить» вышеописанную изначальную звучащую реальность, сделать какие-то ее элементы более яркими, а какие-то – наоборот скрыть. Для этого звукорежиссер использует различные средства выразительности. Одним из таких средств является использование микрофонов, которыми подзвучивается нужное и придается ему определенный характер (громкость, крупность, благозвучность и т.д.). Дополнительным средством изменения ощущений, вызываемых голосами и естественными шумами, являются различные звуковые эффекты (эхо, изменение высоты тона и т.д.).

Для полноценного раскрытия сценического произведения, замысла режиссера, а также для создания эмоциональной атмосферы и целостности восприятия, проявленное звуковое полотно дополняется музыкально-шумовой составляющей. Автор в данной статье намеренно не делает разделение между шумами и музыкой,

т.к. в современном искусстве граница между музыкальным и немusикальным может быть размыта, примерами чего являются произведения композиторов-авангардистов (Пьер Шеффер, Пьер Булез, Софья Губайдуллина). В театре подобный синтез был и остается актуальным, а в последнее десятилетие широкое распространение получил саунд-дизайн, включающий в себя эксперименты с синтезом различных звучаний. Кроме того, в контексте звукорежиссерской партитуры точное определение музыкальной или немusикальной природы звучания является непринципиальным. Музыкально-шумовое оформление может быть записано на электронном носителе и включаться звукорежиссером, а может быть сыграно музыкантами и соответственно по необходимости подчеркнуто микрофонами.

Все вышеперечисленные составляющие слышимого должны быть в определенном балансе. Также немаловажен принцип их распределения между акустическими системами (звуки могут доноситься из глубины сцены, из зала, ассоциироваться с какими-то локальными объектами, перемещаться и т.д.). «Пространство мнимых источников, создаваемых различными пространственными системами воспроизведения (стереофоническими, Surround и др.), и создает стереоэффект - по существу, это "большой обман" нашего слухового аппарата»^[12]. Такое распределение звука в пространстве в сочетании с балансом громкостей различных элементов звуковой картины оказывают сильное влияние на стилистику спектакля и его целостное восприятие.

«Поскольку – как бы не обновлялся театральный процесс новыми типами театральной эстетики – база развития драматического театра осталась прежней: это стремление к концептуальной целостности и большой значимости смежных со сценой элементов действия»^[13, с. 13]. Для дополнения ощущения целостности в современном театре часто применяется инструмент автоматической синхронизации работы звука, света и видео – таймкод, позволяющий добиться идеально слаженности работы разных технических элементов действия, управляемых разными людьми, что способствует созданию мимесиса.

Профессиональный звукорежиссерский опыт автора исследования является основой достоверности делаемых выводов на основе участия в создании звуковой картины спектаклей театра «Балтийский дом» (с 2012 года по настоящее время), а также наблюдений за звукорежиссерской практикой в разных Петербургских театрах (БДТ, Александринский театр, Театр им. А. Мировна, Молодежный театр на Фонтанке и др.) и в разных театрах России и СНГ. Автор имел возможность увидеть и провести сравнительный анализ множества звукорежиссерских партитур. В результате был сделан вывод о том, что общепринятой строгой формы звукорежиссер-

ской партитуры не существует. Однако стоит заметить, что во многих театрах пользуются схемой, сложившейся примерно в 1990-х годах (со слов звукорежиссеров), распространившейся и укоренившейся повсеместно лишь с некоторыми отличиями, такими, как условные знаки, способы разметки цветом и количеством граф, выделенных под различные художественные приемы (что связано, прежде всего, со спецификой разных театральных залов и их технической оснащенностью).

Звукорежиссерская партитура спектакля представляет собой таблицу, разделенную по вертикали на графы, озаглавленные следующим образом: номер; кто; реплика; источник; содержание; до; каналы (или планы звука); микрофоны; эффекты. Горизонтально партитура разделена на строки, каждая из которых соответствует отдельному звуковому событию, синхронизируемому со сценическим действием. При заполнении строк применяются буквенные сокращения, графические символы, музыкальные термины и знаки.

Для ЗП характерна лаконичность, причиной этого является специфика звукорежиссерской работы, в которой необходимым является очень быстрая художественно-технологическая синхронизация аудиального и визуального в спектакле. На практике многие звукорежиссеры знают партитуры своих спектаклей наизусть. Однако в профессиональной реальности (когда спектакль редко представляется зрителю или вводится новый звукорежиссер) наличие партитуры становится важным фактором художественного аудиального осуществления спектакля.

При чтении и воспроизведении ЗП (особенно при наличии музыкальных переходов или одновременном звучании нескольких элементов) значима структурность записи всех деталей звуковой картины, чтобы формировать у зрителя целостное художественно-акустическое восприятие в контексте сценического действия.

Таким образом, ЗП имеет определенную устоявшуюся структуру и представляет систему применения выразительных средств, доступных звукорежиссеру с целью создания художественной образности спектакля и подразумевает, что подобно нотной партитуре, в ней подробно расписываются синхронизируемые друг относительно друга различные элементы звуковой картины, приведенные в соответствие со сценическим действием (текстовые реплики, названия музыки и шумов, динамический диапазон, движение звука в пространстве, применение микрофонов и эффектов). В ней применяются различные обозначения (музыкальные термины и знаки, буквенные сокращения, графические и структурно-системные символы). Звукорежиссерская партитура с одной стороны достаточно строго определяет место и время применения тех или иных художественных приемов,

с другой – имеет широкую вариативность трактовки, как и партитура музыкального произведения в руках дирижера. Работа разных звукорежиссеров по одной и той же ЗП может заметно различаться, т.к. интерпретация,

понимание режиссерских задач, а также степень эмоциональной вовлеченности и слуховой опыт влияют на характер создаваемой художественно-звуковой образности и восприятие спектакля зрителем.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бердяев. Н.А. Человек и машина (проблема социологии и метафизики техники). // Путь. - Май 1933. - №38. - С. 3-37.
2. Фокин В.В. Беседы о профессии, репетиции. - СПб: Балтийские сезоны, 2006. - 286 с.
3. Товстоногов Г.А. Репетиции. - СПб: Балтийские сезоны, 2015. - 715 с.
4. Барсова И.А. Очерки по истории партитурной нотации (XVI - первая половина XVIII века). - М.: Московская государственная консерватория, 1997. - 571 с.
5. Динов В.Г. Звуковая картина: Записки о звукорежиссуре. - 4-е изд. - СПб.: Лань; Планета музыки, 2016. - 488 с.
6. Асафьев В.Б. Музыкальная форма как процесс. - 2-е изд. - Л.: Музыка, 1971. - 376 с.
7. Таршис Н.А. Музыка драматического спектакля. - изд. 2-е, исправленное. - СПб.: Издательство СПбГАТИ, 2010. - 163 с.
8. Немирович-Данченко В. И. Театральное наследие в 2 томах. Т.1. - М.: Искусство, 1952. - 442 с.
9. Каган М.С. Морфология искусства. Историко-теоретическое исследование внутреннего строения мира искусств. Части I, II, III. - Л.: Искусство. 1972. - 440 с.
10. Алдошина И.А., Приттс Р. Музыкальная акустика. Учебник. - СПб.: Композитор, 2006. - 720 с.
11. Назайкинский Е. В. О психологии музыкального восприятия. — М.: Музыка, 1972. - 383 с.
12. Алдошина И.А. Основы психоакустики часть 4. Бинауральный слух и пространственная локализация. // Звукорежиссер. - 1999. - №10. — Интернет-ресурс. Режим доступа: <https://digitalmusicacademy.ru/sites/default/files/content/aldoshina-psihoakustika.pdf> (дата обращения: 08.08.2024).
13. Коробейников С.С. Режиссура и музыка в театре. М.: Издательство Юрайт, 2024. - 145 с.

© Вербицкая Екатерина Андреевна (catver@bk.ru).

Журнал «Современная наука: актуальные проблемы теории и практики»