

УДК 78.01  
ББК 85.313(0)6-001

**СИБИРЯКОВ В.Н.**

## **ЭВОЛЮЦИЯ ЭСТЕТИЧЕСКИХ ИДЕЙ В ИСКУССТВЕ ЗВУКОЗАПИСИ**

Автором прослеживается путь создания звукозаписи, как особого взаимодействия человека и техники в музыкальной культуре, начиная от технических и эстетических идей мыслителей эпохи Нового времени до их полного практического воплощения звукоинженерами цифровой эпохи. Рассматривается динамика эстетического восприятия технических решений звукозаписи, впоследствии определивших современное музыкальное искусство. *Ключевые слова:* фонокультура, музыка, звукозапись, звукорежиссура, художественно-эстетические средства.

**К**ак известно, в настоящее время технология звукозаписи имеет довольно широкий спектр применения от простого средства фиксации (например, использование диктофона) до создания сложных звуковых картин и музыкальных произведений. В последнем случае, под процессом записи звуковой информации подразумевается творческая звукозапись, в которой фиксация художественно-опосредованного звукового объекта является основной задачей, что и представляет научный интерес настоящей работы. С активным развитием технически-опосредованного искусства эстетическая сфера стала активизировать и включать в себя новые феномены. Наряду с такими техническими видами искусства, как фотография и кинематограф, активное развитие получила и звукозапись, которая сформировала к середине XX в. самобытную фонокультуру со своими закономерностями и ценностями.



**VIII**

# **СВЯЗЬ ВРЕМЕН**

Вопрос о философско-эстетическом осмыслении фонографии имеет сравнительно недавнюю историю. Поскольку становление звукозаписи, как уже упоминалось, шло параллельно с развитием радио, фотографии и кинематографа, взаимно влиявших друг на друга, то вопрос о художественно-эстетическом статусе звукозаписи, так или иначе, обсуждался в профессиональных кругах. Однако, если к настоящему моменту проблеме кинематографа и фотографии было посвящено достаточно много теоретических, искусствоведческих и философских исследований, то подобной научной литературы в области звукозаписи явно недостаточно. Такое положение связано со многими сложностями изучения аудиального канала восприятия, его эстетического осмысления, а также отчасти с доминированием в современном мире визуальной культуры.

В начале своего существования изобретенный Т. Эдисоном механический фонограф с его дальнейшими модификациями многими воспринимался как форма звукового письма по аналогии с нотной («граммофон» от греч. γράφω — буквы) и представлялся неким предметом фиксации культурной памяти. В привычном понимании это письмо — нечто искусственное и вторичное по отношению к музыке. Тем не менее, при дальнейшем наблюдении за развитием технологии в музыкальных практиках все более очевидными становились эстетические свойства, которые тем самым придавали ей особый онтологический статус. Изучение влияния музыкальной звукозаписи на социокультурную среду представляет значительный интерес для теории искусства XX века. В данном контексте остановимся лишь на чувственном воздействии фонографии на реципиента, а именно на том, как эмоциональная составляющая звукозаписи, развиваясь в ходе технических открытий XX в., усиливала ее художественную ценность и привлекательность.

Идея покорить мир звуков возникла несколько веков назад. Уже в 1627 г. основоположник эмпиризма Ф. Бекон, представляя в своей работе возможности технологий высокоразвитой цивилизации, описывает их таким образом: «...Мы воспроизводим все звуки речи и голоса всех птиц и зверей. Есть у нас приборы, которые, будучи приложены к уху, весьма улучшают слух. Есть также различные диковинные искусственные эхо, которые повторяют звук многократно и как бы отбрасывают его, или же повторяют его громче, чем он был издан, выше или ниже тоном; а то еще заменяющие один звук другим. Нам известны также способы передавать звуки по трубам различных форм и на разные расстояния» [3, с. 520]. В этом отрывке речь идет о творческом использовании и преобразовании звуков, о таких художественно-выразительных средствах, как пространственная, частотная и динамическая обработка звука с их последующим воспроизведением на различных звукоусиливающих мониторах и наушниках. Ясно представлено то, что стало возможным только к середине XX в., а полностью реализуется уже сейчас, в цифровую эпоху, обозначаясь такими профес-

сиональными терминами звукоорежиссуры, как «equalizer», «compressor», «delay ping-pong», «pitch shifter» и др. Очевидно, что идея использования звуков для творческих задач на таком масштабном уровне вдохновляла многих мыслителей и естествоиспытателей того времени.

С XVII в. музыкальный арсенал начинает пополняться различными механическими изобретениями такими, как гармониумы, органы, шарманки, табакерки, фонолы, механические таперы и пр. В XIX в. с ростом научного интереса к акустике, как одной из областей физики, возрастало количество фундаментальных исследований звука, за которыми последовали открытия первой графической записи звуковых вибраций Т. Юнга в 1807 г., виброскопа Ж. Дюамеля в 1830 г., вращающегося диска В. Вертгейма в 1842 г., фоноавтографа Л. Скотта в 1857 году. Однако все эти изобретения сводились лишь к изучению звуковых колебаний, не имея возможности воспроизводить записанный звук. Эту проблему в 1877 г. решил Ш. Кро, предложив идею «палеофона» и другие технические решения по воспроизведению звука. В этом же году на другом континенте Т. Эдисон после демонстрации своего аппарата в редакции журнала «Scientific American» уже удивлял всех своей «говорящей машиной». С того момента и началась большая история звукозаписи и звуковоспроизведения.

Для научной среды того времени суть фонографа, так же как и фотографии с их «живой» проекцией от братьев Люмьер, представленной в 1895 г. в Лионе, понималась как способность фиксировать реальность и никак не связывалась с искусством, скорее как с аттракционным зрелищем. В обществе, вступающем в индустриальную эпоху, создавались условия для появления новых средств связи и массовой коммуникации (телефон, радио, а позднее и телевидение). Тогда же и сам Эдисон в изобретении фонографа видел решение задач чисто коммуникативного характера.

Первыми, кто осознал ценность изобретения звукозаписывающего устройства для искусствоведения и культурологии, были фольклористы. Исследования ученых-естествоиспытателей и гуманитариев, заключавшиеся в использовании в лабораторных условиях самой непосредственно звучащей материи, стали возможны после основания в Вене первого фонографического архива в 1899 г., что в свою очередь привело к развитию этномузыковедения, этнографии, филологии и других междисциплинарных знаний. В дальнейшем год за годом начинают открываться подобные фонографические архивы в разных столицах Европы, вскоре в 1903 г. и в Петербурге по инициативе академика А.А. Шахматова. Оценивая роль звукозаписи в сохранении культурного наследия, Н.А. Римский-Корсаков писал: «Я слышал фонограф и дивился уникальному произведению. Будучи музыкантом, я предвижу возможность обширного применения этого в области музыкального искусства. Точное воспроизведение талантливого исполнения сочинений, замечательных тембров голосов, записывание народных

песен и музыки, импровизации и т. д. посредством фонографа могут иметь громадное значение для музыки» [4, с. 21]. Несмотря на многие технические несовершенства, фонограф был прост в использовании — записи и воспроизведение без дополнительной технической поддержки и дорогостоящих материалов. Эти качества на протяжении нескольких десятилетий позволяли ему выдерживать конкуренцию со стороны более громкого и выразительного граммофона, что делало его прекрасным подспорьем для фольклористов.

Реакция на такое техническое новшество выражалась тогда в эмоциях от непонимания и отвержения, до полного восхищения. «Разве возможно допустить, что презренный металл в состоянии воспроизвести благородный голос человека!» [6, с. 135] — высказывался в 1878 г. один из академиков, присутствовавший на демонстрации фонографа во Французской академии наук. Как в романтизме, представители которого, отворачиваясь от технического прогресса, стремились к пасторальной естественности и простоте, так и в более радикальных настроениях (выраженные в современных понятиях «луддизма» и «технофобии») подобные изобретения встречались скептическими насмешками. Немного раньше, еще до изобретения фонографа французские газеты писали о фотографии: «сохранить мимолетные отражения — ...богохульство. Человек создан по подобию Божию, а образ Божий не может быть запечатлен никакой человеческой машиной» [1, с. 110]. Конечно, в настоящее время это может показаться смешным, но тогда фонограф при первом с ним знакомстве вызывал у слушателей шок. После первых демонстраций фонографа в России владельца «говорящей механической бестии» привлекли к суду и потребовали штраф. Ломая привычные представления о звуке, фонограф вводил в замешательство и исполнителей, записывающихся перед трубой-рупором. «...Приходилось преодолевать труднопреодолимые психологические барьеры: нелегко было уговорить людей что-нибудь рассказывать, петь или музицировать перед непривычным, привлекающим всеобщее внимание аппаратом» [2, с. 258] — отмечали ученые-экспедиторы которые стали использовать фонограф в своих исследованиях. Но уже скоро с большим интересом и восхищением перед фонографом будет скапливаться многолюдная толпа.

К первому десятилетию XX в. Э. Берлинер, собрав воедино весь опыт предшествующих изобретателей, создает упомянутый выше граммофон с поперечной записью на граммпластинку, которая становится уже более выраженным средством трансляции эстетической информации. И все же механическая звукозапись, со многими техническими ограничениями (помехами, незначительным динамическим и частотным диапазоном, коротким временем звучания, необходимостью выбора подходящего материала и поиска звукоусиления) пока не достигала полноценного эстетического и художественного содержания и действительно являлась лишь

простой и далеко несовершенной фиксацией звуковой информации. Так, пока звукозапись наращивала свой технический потенциал, ее будущие эстетические формы уже развивались в визуальном технически-опосредованном искусстве.

Хотя поиски новых форм, творческих и технологических решений не прекращались, значительный прогресс в формировании художественно-выразительных средств произошел на пути аудиовизуального синтеза. Так один из основоположников мирового кинематографа Ж. Мельес, вдохновленный киносеансами братьев Люмьер, стал применять аналогичную киносьемочную аппаратуру в своих театральных иллюзионных спектаклях и вскоре обнаружил, что с помощью экрана можно создавать целый мир фантастических образов. Великолепно сочетая театральную технику, приемы фотосъемки с кинопроектором, Мельес создает серию спецэффектов: стоп-кадр, двойная экспозиция, размножение изображений и каше, панорамирование, а также элементы монтажа — все это он стал использовать в своих работах еще в начале XX века. Однако драматургия таких фильмов мало чем отличалась от театральных номеров и Мельес, играющий главную роль в своих картинах, использовал эти эффекты именно как иллюзионист, а не режиссер. «Трюк для него средство фантастики, но никак не средство выражения. Он открыл и употреблял почти все средства, применяющиеся в современной кинематографической технике, но никогда не использовал их для достижения драматургических эффектов, он их использовал как абракадабру» [7, с. 257].

В кинозалах того времени уже использовали звуковое сопровождение фильма. Еще до решения проблемы синхронизации звука в кино приглашались музыканты, актеры, таперы, чтецы-декламаторы, техники-шумовики, а чуть позднее, целые оркестровые составы. Такие звуковые выразительные средства подчеркивали немую экспрессию экранных образов, значительно усиливали восприятие и по-своему были уникальны. Но, несмотря на попытки звукового оформления кино, формировались свои независимые средства выразительности, со временем достигшие высокого мастерства и своеобразной эстетики в немом кино. Находились такие визуальные ассоциации звучания, как чередование кадров, фиксирующих внимание на звучащих объектах (например, кричащая толпа с крупным планом широко открывающихся ртов), специальные жесты, мимика, титры как замена реплик, быстрый монтаж — все это придавало немому кино определенный художественный статус. В итоге ни критика озвучивания фильмов большинством авторитетных мастеров в киноиндустрии того времени, ни отрицательная реакция публики, ни протесты артистов, ни борьба коммерсантов не смогли остановить этот процесс. Все понимали, что дальнейший прогресс киноискусства возможен только с приходом звукового кино. Сам С.М. Эйзенштейн, неохотно принимая нововведения, предвидел все потенциальные художественно-

звуковые средства в кино в его концепции «вертикального монтажа» и контрапункта. В дальнейшем аналогии кинематографических выразительных приемов и элементов, берущие свое начало в технике фотографии и театра, полностью перейдут в арсенал художественных средств звуорежиссуры.

Развитие радиоэлектроники позволило осуществить идеи оптической звукозаписи Э. Румера, «светового граммофона» П.Г. Тагера, «шориофона» А.Ф. Шорина, «телеграфона» В. Паульсена. В 1920-х гг. новым этапом для звукозаписи были изобретения советских инженеров — электронная лампа как усилитель электромагнитных сигналов В.И. Коваленко, магнитная запись М.И. Крейчмана, а после в Германии «блаттнерофон» К. Стилле и, наконец, кольцевая магнитная головка с ультразвуковым подмагничиванием немецких инженеров Браунмюля и Вебера. Все это развивалось одновременно с техническими открытиями звукозаписывающих устройств, адаптеров и микрофонов, начиная от жидкостного преобразователя А. Белла и угольного микрофона Т. Эдисона, заканчивая разработками динамических и конденсаторных микрофонов Э. Венте и «Western Electric» — фирмой, которая для создания звукового кино однажды предложила компании «Warner Brothers» свою систему звукозаписи. В стенах тех же голливудских киностудий к 1930-м гг. появляются приборы эквализации Дж. Волкмана, предназначенные для улучшения звуковых систем.

В 1933 г. состоялась первая демонстрация стереофонического звучания, организованная Г. Флетчером, которая при помощи радиопередачи транслировала концерт симфонического оркестра из зала Филадельфийской музыкальной академии в Вашингтон. Так постепенно стали выделяться основные музыкально-выразительные свойства звукозаписи — тембральное и пространственное. Звуковоспроизведение теперь создавало для реципиента основополагающие методы воздействия — возможность пространственной локализации источников звука и впечатление естественного звучания.

Дальнейшее развитие звукозаписи показывает, что музыка не просто была перенесена из первичного во вторичное поле звуковоспроизведения в качестве акустического протокола, но и стала зависимой как от процесса своего создания, так и от самого формата звукозаписи. Так, например, И.Ф. Стравинский в своей автобиографии пишет: «В Америке я заключил договор с одной граммофонной фирмой на запись некоторых моих сочинений. Это мне подало мысль написать вещь, продолжительность которой соответствовала бы размеру пластинки, длитель-

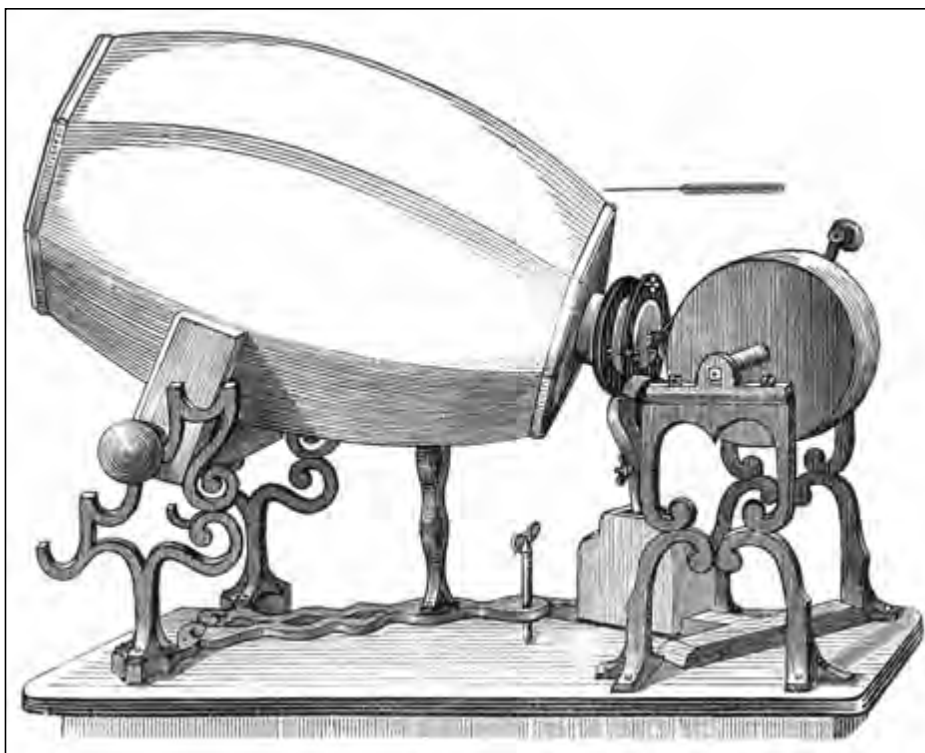


Т. Эдисон и его второй фонограф (фото М. Брэйдя, Вашингтон, 1878)

ности ее вращения. Таким образом, можно было избежать скучных хлопот по ее дроблению и приспособлению. Так родилась моя Серенада в тоне ля для фортепиано» [8, с. 274].

Все это ознаменовало появление пост-продакшн как процесса последующей обработки записанного звукового материала, что в дальнейшем способствовало усилению роли художественной и творческой составляющей в звукозаписи. Так, если сторонники традиционного подхода рассуждали о балансировании различных звуковых источников для создания впечатления оригинальной звуковой сцены, то творчески настроенные звуорежиссеры говорили теперь о свободном микшировании и не стремились к точности воспроизведения. Различные концептуальные подходы в создании фонограммы и, соответственно, авторская композиционная интерпретация впоследствии сформируют два подхода в звуорежиссуре — традиционный и драматургический. Сторонники драматургической звуорежиссуры (например, Г. Гульд, В. Горюнов) придерживались концепции «идеального звучания» музыкального произведения с возможностью монтажа студийной записи, тогда как другие делали ставку на выразительность «живого» концертного звучания. Последний подход был особенно присущ записи





Фоноавтограф (1859)

академической музыки, а философия естественного звучания позднее воплотилась в термине «hi-fi» (высокая точность — пер. с англ.), с целью предоставить точное изображение того или иного исполнения. Такая дихотомия присутствовала еще на протяжении всей доэлектрической эпохи, когда исполнители пели или играли через рупор, среди которых были реалисты, требующие точной репрезентации звучания, насколько позволяет техника и так называемые «романтики», которые допускали некоторые приятные на слух неточности.

Еще одним открытием, существенно обогатившим художественную палитру звукоорежиссуры, стало применение в 1950-х гг. искусственной реверберации. В США еще в 1920-е гг. звукоинженеры экспериментировали с записью музыки в различных помещениях с естественной акустикой. Но появление и дальнейшее широкое распространение музыкальных автоматов (Jukebox) потребовало от звукозаписывающих студий предельно «сухого» унифицированного звука, соответствовавшего, таким образом, техническим особенностям аппаратов. Все это происходило в период популярности свинга, записи которого были невыразительными и «мертвыми» вплоть до «hi-fi» революции 1950-х годов. В погоне за высокой точностью компания «Mercury Records» и инженер Б. Файн, удачно установив один микрофон в большом концертном зале (что в дальнейшем в звукоорежиссуре стало называться методом «one point»), сделали запись, названную «живое присутствие», звучание которой позволило им понять, что правильное применение «эхо» соответствует замыслу системы «hi-fi». Вскоре Б. Путнэм, основатель «Universal Recording» изо-

брел «эхо-камеру», которая значительно упростила достижение этого художественного эффекта в звукозаписи, поскольку не требовала больших залов и сложных инженерных расчетов по расположению микрофона.

Коренным образом изменившее процесс звукозаписи стало изобретение многодорожечного рекордера от американской компании «Амрех», основанной русским электроинженером А.М. Понятовым, внедрившим ряд инноваций в области магнитной звуко- и видеозаписи. В 1956 г. один из сотрудников этой компании Р. Синдэр, решая вопросы синхронизации записи и воспроизведения, создал процесс «Sel-Sync» как выборочное использование звукозаписывающих магнитных головок в качестве вос-

производящих. Это открыло технологию многодорожечной звукозаписи с последующим наложением записанных дорожек. Б. Овсински, говоря о дальнейшем развитии такого процесса, писал: «Возможность использования всё большего количества дорожек породила всё большие размеры микшерных консолей, которые, в свою очередь, привели к компьютерной автоматизации, вызвав необходимость управления консолями еще большего размера с еще большим количеством дорожек. Все это привело не только к переменам в философии микширования, но и изменило то, как звукоорежиссер слышит и мыслит» [9, р. 2].

С открытием многодорожечной записи на магнитную пленку связано и появление эффекта «задержки» — первое ленточное эхо или «delay». Известный гитарист, новатор в звукозаписи и один из изобретателей электрогитары Л. Полл, будучи первым, кто стал использовать многодорожечный рекордер от компании «Амрех», находит такие выразительные средства как фазовый эффект и эффект «задержки» с помощью все тех же магнитных головок записи и воспроизведения, одновременно работающих на разных расстояниях друг от друга. Вскоре после этого стали появляться специальные «эхо-приборы», самым известным из которых стал ленточный эффект задержки «Echoplex», разработанный в 1959 г. М. Батлом и до сих пор являющийся признанным стандартом. С помощью «Echoplex», обеспечивающего контроль над временем затухания и количеством повторов звукового сигнала, стало возможным добиваться фантастических художественно-выразительных средств, а специальный эффект «slapback», созданный с помощью этого прибора,

определил стиль звучания рокабилли и многих других записей раннего рок-н-ролла. Появляется мода на звучание и, важно подчеркнуть, что если до этого времени все предшествующие эффекты были изначально разработаны так или иначе для исправления недостатков аппаратуры (эквалайзер, компрессия) или для приближения к естественному звучанию (стерео, реверберация), то с появлением колористического эффекта «delay» начинается полноценная творческая деятельность по созданию звуковых картин.

Новые средства выражения, разнообразность тембровых возможностей привлекали композиторов, артистов, музыкантов к сотрудничеству с инженерами-электронщиками и стимулировали поиски новых композиторских техник, что во многом проявилось в авангардистских направлениях (алеаторика, конкретная музыка, сонорика, пуантилизм), представители которых — известные композиторы К. Штокхаузен, П. Булез, Дж. Кейдж, П. Шеффер и др. В дальнейшем стремительное развитие технических средств звукозаписи только усиливало, но колоссальные масштабы она приобретает уже с приходом цифровой революции. Аппаратно-программные комплексы, цифровые звуковые станции и аудиоредакторы, возможность многоканальной системы звуковоспроизведения, системы синтеза звукового поля и многие другие технические средства — весь этот огромный звукотехнический мир с каждым годом только набирает обороты.

В итоге звукозапись сыграла решающую роль в широком распространении как «серьезной» музыки, так и легких жанров, таких, как джаз, рок, кантри, поп-музыка, что в свою очередь способствовало развитию массовой культуры и «...привело к размыванию границ между творческим и нетворческим, авторским и фольклорным, оригинальным и банальным в музыкальном искусстве, между, наконец, самостоятельным творчеством, творческим использованием “чужого” (от стиля до мотива), сознательным или бессознательным эпигонством и прямым плагиатом (по сути, музыкальным мошенничеством и воровством, нарушающими авторские права)» [5, с. 994]. Процессы «омассовизации», все более легкой доступности, во многом являются следствием появления новых цифровых форматов звуконосителей, таких, как WAV, MP3, AIFF, FLAC. Указанные форматы, вытесняя старые грампластинки, магнитные бобины, кассеты, CD и DVD, теперь интегрируются в пространство Интернета и к настоящему моменту являются дополнительным медиаконтентом IT-технологий.

Оформившись еще к 1960 гг., эстетические закономерности и установки также нашли свое отражение в цифровой эпохе. Размывая границы между естественным и искусственным звучанием на протяжении всего этого времени, звукозапись до сих пор оставляет открытыми вопросы эстетического характера: совершенство студийной записи с монтажом или несовершенство записи «живого» исполнения, аналоговое звучание или цифровое, горизонтальная плоскость звучащего или глубина звуковой ткани и т. д. что, безусловно, формирует и новое отношение к музыке.

В современной эстетике звукозаписи доминирующее положение занимает креативно-симуляционный процесс репрезентации музыкального произведения. Будучи примененным еще И.Ф. Стравинским, данный метод создания музыкального произведения под определенный формат звукового носителя приобрел широкое распространение в массовом музыкальном искусстве (рок-, поп-музыка и др.). Основным принципом такого процесса является создание нового виртуального акустического пространства, тембральных и звуковысотных соотношений путем применения различных эффектов и специального оборудования в звукорежиссуре, саунд-дизайне и технологиях пост-продакшн. В данных условиях идея совершенства, «совершенной музыки» представляется вполне реализуемой, а такая звукозапись становится полноправным участником творческого процесса наравне с композиторством и исполнительством.

В настоящее время развитие социокультурной среды, будучи обусловленным сложной аудиовизуальной технологией, определяет такую эстетическую установку в качестве основополагающей, где общество потребления утверждает свои критерии эстетического опыта. Вместо восприятия горизонтальной плоскости в музыкальном произведении, преобладающей стала сама звуковая ткань и «вертикальный» пространственный подход. Появление саунд-дизайна повлияло на характер самой музыкальной композиции. Она становится более технократичной и изощренной в тембральных красках, чего нельзя сказать о гармонии и мелодии. Музыкальный объект, попадая в зону социально экономических отношений, приобретает статус продукта массового производства. Теперь музыка, поставленная на конвейер, развивается по аналогии с фаст-фудом, главные требования которого «быстро, дешево, жирно и вкусно».

Цифровая эпоха открыла уже безграничные возможности создания и применения звуковых эффектов и способов звукозаписи, породила разнообразие эстетических форм и музыкальных жанров. Таким образом, технологии звукозаписи и звуковоспроизведения, художественно-выразительные средства, которыми обладали когда-то жители таинственной Атлантиды, описанной Ф. Беконом, полностью реализовались к 1980-м годам. Так со временем образовался современный ландшафт фонокультуры, вступивший в цифровую эпоху с эстетическими установками постиндустриальной цивилизации. Кардинально изменяя слушательский опыт, фонокультура нового тысячелетия в конечном итоге погрузила человека в пучину океана цифровой музыки и звука, эстетические феномены которого нуждаются в новых подходах к осмыслению и интерпретации.

Итак, в данной работе предоставлен краткий экскурс в историю формирования выразительных средств и эстетических закономерностей звукозаписи, ведущих к образованию современной цифровой фонокультуры. Был прослежен путь создания звукозаписи, начиная от идей технического и эстетического характера, развитых мысли-

телями и естествоиспытателями эпохи Нового времени до их полного практического воплощения звукоинженерами цифровой эпохи.

В представленном исследовании показано возникновение пространственной и частотной обработки, системы звуковоспроизведения, методов редактирования и пост-продакшн, форматов звукозаписи, спецэффектов и других выразительных средств, многие из которых были заимствованы из практики использования кино- и фототехники. Такая ретроспекция звукозаписи и ее историко-эстетические предпосылки художественной выразительности должны дать более полное представление о тех процессах, которые происходят сегодня, а также выработать определенные философские подходы для анализа ее эстетических оснований.

#### СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

1. *Беньямин В.* Учение о подобии. Медиаэстетические произведения : сб. статей / В. Беньямин ; пер. с нем. С. Ромашко. — М., 2012. — 288 с.
2. *Блаукопф К.* Пионеры эмпиризма в музыкальной науке : Австрия и Богемия — колыбель социологии искусства / К. Блаукопф ; пер. с нем. В.А. Ерохин. — СПб., 2005. — 320 с.
3. *Бэкон Ф.* Новая Атлантида : в 2 т. / Ф. Бэкон. — Т. 2. — М., 1972. — 582 с.
4. *Железный А.И.* Наш друг — грампластинка : Записки коллекционера / А.И. Железный. — Киев : Муз. Україна, 1989. — 280 с.
5. *Кондаков И.В.* Цивилизационная идентичность в переходную эпоху: культурологический, социологический и искусствоведческий аспекты / И.В. Кондаков, К.Б. Соколов, Н.А. Хренов. — М., 2011. — 1024 с.
6. *Лапиров-Скобло М.Я.* Эдисон / М.Я. Лапиров-Скобло. — М. : Мол. гвардия, 1960. — 256 с. — (Жизнь замечательных людей ; вып. 15).
7. *Садуль Ж.* Всеобщая история кино / Ж. Садуль. — Т. 1. — М., 1958. — 610 с.
8. *Стравинский И.Ф.* Хроника моей жизни / И.Ф. Стравинский. — М., 2005. — 464 с.
9. *Owsinski B.* The Mixing Engineer's Handbook: Second Edition / B. Owsinski. — USA : Course Technology Inc., 2006. — 288 p.

УДК 629.316:745  
ББК 85.126.9

ФАГУРЕЛ Ю.Е.

## К ВОПРОСУ О БЫТОВАНИИ МАСКАРАДНЫХ БЕГОВЫХ САНЕЙ В РОССИИ (ПО МАТЕРИАЛАМ КОЛЛЕКЦИИ ЭКИПАЖЕЙ ГОСУДАРСТВЕННОГО ИСТОРИЧЕСКОГО МУЗЕЯ)

Статья посвящена вопросам бытования в России маскарадных беговых саней — специальных экипажей придворных празднеств. На основе изучения архивных материалов и памятников искусства экипажного дела из собрания Государственного исторического музея (ГИМ) автор выявляет и анализирует особенности изготовления и использования маскарадных беговых саней, а также определяет хронологические рамки существования этого типа экипажей в России.

*Ключевые слова:* маскарадные беговые сани, бытование, изготовление, ГИМ, памятники искусства экипажного дела.

**М**аскарадные беговые сани, ныне являющиеся редкими музейными предметами, некогда, несомненно, достаточно широко использовались элитой российского общества. Подобные экипажи были неотъемлемой частью праздничных катаний, как на официальных церемониях, так и на менее регламентированных мероприятиях. Естественно, что моду в использовании таких нарядных и необычных предметов диктовал императорский двор, часто — личные вкусы монархов. Внешний вид и конструкция этих репрезентативных экипажей, поэтому определялись не только практической необходимостью

и возможностями производства, но и, главным образом, программой праздника и этикетом его проведения<sup>1</sup>.

При изучении истории бытования маскарадных беговых саней в России возникает ряд вопросов, решение которых лежит в пространстве двух научных дисциплин — истории и культурологии. Опираясь на общеизвестные представления об особенностях хода исторического про-

<sup>1</sup> К специфическим особенностям таких средств передвижения относятся полозья с поднятыми передними концами, высокие копылья, кузов, исполненный в форме раковины или фигур животных, яркое декоративное оформление, разработанное в маскарадной стилистике.