

**МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ  
НАЦІОНАЛЬНА АКАДЕМІЯ КЕРІВНИХ КАДРІВ  
КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВ**

Кваліфікаційна наукова праця  
на правах рукопису

**Колосок Вадим Іванович**

УДК 78:821.161.2:7.09](477)«20»

ДИСЕРТАЦІЯ

**ВЗАЄМОДІЯ МУЗИКИ І ХУДОЖНЬОГО СЛОВА  
У ФОРМУВАННІ МИСТЕЦЬКОГО АУДИОПРОСТОРУ УКРАЇНИ  
ПЕРШОЇ ЧВЕРТІ ХХІ СТОЛІТТЯ**

Спеціальність – 025 «Музичне мистецтво»

Подається на здобуття ступеня доктора філософії  
з музичного мистецтва

Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей, результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело

\_\_\_\_\_ В. І. Колосок

Науковий керівник: **Садовенко Світлана Миколаївна**,  
доктор культурології, професор

**Київ – 2023**

## АНОТАЦІЯ

*Колосок В. І. Взаємодія музики і художнього слова у формуванні мистецького аудіопростору України першої чверті ХХІ століття* – кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття ступеня доктора філософії за спеціальністю 025 «Музичне мистецтво». – Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, Міністерство культури та інформаційної політики України, Київ, 2023.

Дисертацію присвячено вирішенню актуальної наукової проблеми, що полягає у дослідженні принципів взаємодії музики та художнього слова у процесі формування мистецького аудіопростору України першої чверті ХХІ століття. Актуальність пропонованої дисертаційної роботи визначається потребою системного й комплексного дослідження феномену світового й українського мистецького аудіопростору, з'ясування його типологічних, функціональних та інших особливостей.

Науковим завданням дослідження передбачено висвітлення структурних і формотворчих функцій та ролі й місця окремих виразних засобів музики й художнього слова у великих (аудіокнижках, радіоспектаклях, радіопрограмах) та малих (реklamних, соціальних, літературно-музичних, промоційних роликах, заставках, відбивках, джінглах, позивних) формах аудіомистецтва. Згідно з завданнями у дисертації визначено ключові закономірності та проведено комплексний музикознавчий аналіз аудіотворів, що належать до різних жанрів аудіомистецтва, а саме: аудіокниги «Сліпий музикант»; радіоспектаклів «Тіні забутих предків» і «Таня»; мистецької радіопрограми «Путівник прочанина»; аудіоказок «Бабуся Метелиця» й «Бременські музики»; заставок циклових радіопрограм «Прості речі», «Перехрестя», «20 миттєвостей Незалежності»; рекламних роликів «Баїнвель», «Сапоніт», «Тестостам»; соціальних роликів «Турбота» та «Анонімні нікотинозалежні»; проморолика «Диктант

національної єдності»: літературно-музичного ролика «Реквієм на дощі», дитячої літературно-музичної радіопрограми «Маленькі вірші»; джінглів, позивних і відбивок трьох каналів Українського радіо.

Слуховий досвід сучасної людини у значній мірі складається з контактування з різноманітними проявами аудіотворчості, зокрема, радіопрограмами, аудіокнижками, творами, які чують ті, хто кілька годин на день не знімає навушників, з «фоновою» музикою, що перебивається рекламними та промоційними роликами у торговельних центрах, спортивних закладах, місцях масового відпочинку, громадському транспорті тощо. Актуалізується необхідність глибокого аналізу ролі й місця в мистецькому аудіопросторі окремих звукових пластів музики, мовленого художнього слова та синтетичних продуктів їх взаємодії.

У першій чверті ХХІ століття в авангард слухацької уваги вийшли продукти «малих форм» сучасного аудіомистецтва – рекламні, соціальні, промоційні, літературно-музичні ролики, джінгли, заставки, відбивки, позивні, звукові логотопи тощо. Від моменту появи і стрімкого поширення цифрових програм звукового монтажу викристалізувалася певна атрибутика у процесі створення аудіокліпів, головним пластом в яких виступає музика з її особливостями щодо форми, метроритму, гармонії, інтонації, фактури, що визначають монтажні точки, куди повинні бути додані слова для цілісності ролика з метою найбільшого впливу на споживача аудіопродукції. Відтак, дослідження взаємозв'язків музики з озвученим художнім словом, а також шумами і звуковими ефектами у великих і малих формах аудіального мистецтва виокремлює основні принципи взаємодії цих звукових пластів у процесі створення звукообразу твору; розкриває принципи творчо-технологічної інтерпретації музики й художнього слова засобами звукового монтажу у процесі аудіотворчості; окреслює тенденції подальшого розвитку світового й українського мистецького аудіопростору в наступні десятиліття і є дійсно *актуальним*.

Існує чимало підходів і методів щодо вивчення просторово-звукової сфери в сучасному мистецтвознавстві та суміжних науках. Найважливіші концепції звукового простору були запропоновані зарубіжними науковцями у другій половині ХХ – на початку ХХІ століть, серед них, зокрема: слуховий простір як першооснова досвіду людства у М. Маклюена; «глобальна фоносфера Землі» у М. Тараканова; «звуковий ландшафт» у Р. Шафера; «звуковий ефірний простір телерадіомовлення» у Н. Єфімової та ін.

Музикознавчу основу дисертаційного дослідження склали праці О. Афоніної, О. Берегової, М. Голубенко, О. Злотника, А. Карнака, Є. Куца, Н. Рябухи, О. Фрайт та інших науковців. Важливою складовою стали також філологічні розвідки Л. Богуславської, С. Водолазької, Н. Лисенко, З. Мацюк, О. Погрібної, О. Сербенської, Ю. Юсип-Якимович, праці з історії й теорії аудіокультури, засобів масової комунікації і радіожурналістики А. Близнюка, Н. Єфімової, О. Зборовської, Ю. Любченко, М. Нагорняк, Л. Недін, В. Шапоренко, роботи у галузі звукорежисури та саунддизайну українських дослідників В. Грищенко, В. Дьяченка, В. Козліна, О. Корякіна, К. Теплинського, М. Ужинського та ін.

У дисертації вибудовується поняття мистецького аудіопростору як багатовимірного феномену, що включає види аудіального мистецтва, його окремі зразки, творців і слухачів, дотичних до вироблення, розповсюдження, відтворення й сприйняття продуктів художньої аудіотворчості з їхніми психофізіологічними особливостями внутрішнього ментального простору. До мистецького аудіопростору належать зафіксовані письмово або за допомогою звукозапису твори аудіомистецтва, необхідне для цього звукове й обчислювально-комп'ютерне обладнання, мережеві системи та утворені завдяки використанню аудіотехнологій акустичні, ефірні, аналогові, цифрові сегменти фізичного простору, де генерується, зберігається, поширюється та звучить художній аудіоконтент.

Виокремлено етапи процесу становлення мистецького аудіопростору.

*Першим* вважаємо етап витоків (починаючи з кінця ХІХ століття), коли

у світі розпочалися телефонні трансляції спектаклів з оперних театрів, був винайдений фонограф, вдосконалювалися і набували поширення такі засоби відтворення попередньо записаного звукового матеріалу, як грамофон та патефон, народилося і почало розвиток ефірне й «проводове» радіо. Серед кількох міст, де першими розпочалися згадані телефонні трансляції опер, була Одеса.

*Другим* етапом стала «доцифрова» доба мистецького аудіопростору: від початку регулярних радіопередач в Європі та США у 10–20-х роках ХХ століття (в Україні з листопада 1924 року), через подальший розвиток індустрії грамзапису, появу електричних підсилювачів, розповсюдження транзисторних радіоприймачів, широке використання магнітного звукозапису.

*Третім* етапом є триваюча нині цифрова епоха, пов'язана з появою і розвитком новітніх комп'ютерних технологій, всесвітньої інтернет-мережі, створенням глобального простору електронної, зокрема й мистецької, аудіоінформації.

Встановлено роль і значення музики, художнього слова, структуру комунікативних процесів у формуванні сучасного мистецького аудіопростору. Акцентується на факторі масового доступу до глобальних каналів передавання даних, серед яких цифрове та ефірне радіомовлення, «всесвітнє павутиння» інтернет-мереж, соціальні мережі, подкаст-сервіси, стрімінгові платформи, що суттєво змінює викристалізований впродовж століть процес мистецької комунікації. Нині великі за масштабами жанри (наприклад, класична симфонія чи опера) поступаються в боротьбі за увагу слухачів «малим формам» (реklamний, соціальний, промоційний ролик, джінгл, звуковий логотип) під впливом сформованих за кілька останніх десятиліть у слухачів навичок «кліпового» сприйняття аудіальної інформації.

У дисертаційній роботі виокремлюються сфери побутування художнього слова в світовому й українському мистецькому аудіо просторі, а саме: 1) різноманітні види аудіомовлення, у тому числі художнє

радіомовлення, включно з інтернет-радіо, а також концертно-театральні заходи з використанням підсилюючої апаратури, трансляції музики і творів аудіального мистецтва, зокрема, рекламних роликів, у місцях знаходження слухачів – виставкових комплексах, парках, торговельних центрах, спортивних спорудах, під час масових розважальних заходів, поїздок у транспортних засобах тощо; 2) аудіокниги та аудіосеріали, що ведуть свій початок ще з ХХ століття; 3) подкасти або аудіоблоги, які виникли в останні десятиліття як наслідок вибухового розвитку цифрових мереж зв'язку та стримінгових сервісів.

Запропоновано базову структуру комунікації у сучасному мистецькому аудіопросторі: *автор – твір – виконавець – аудіоформа твору – комунікативний простір – слухач*. Поняття «автор» і «виконавець» використовуються нами у загальноприйнятому значення. «Твором» ми позначаємо авторський задум, рукописний чи друкований текст (зокрема, нотний), сценарій, партитуру, тобто вигляд твору, що потребує обов'язкового подальшого його відтворення виконавцем (виконавцями). Під визначенням «аудіоформа твору» розуміється завершений (записаний і підготовлений до відтворення) трек, файл, кліп, ролик, а також, наприклад, трансляція за допомогою радіомовлення чи інтернет-мережі виступу виконавця (виконавців) «наживо». Ця ланка може бути відсутньою, зокрема при «живому», без використання фонограми, виконанні сценічних чи музичних творів. *Комунікативний простір* – це «місце зустрічі» слухача (реципієнта) з твором аудіомистецтва, яке може існувати як у фізичному, так і у віртуальному вимірі (концертний зал, театр, радіохвиля, інтернет-хостинг, соціальна мережа, стримінговий сервіс тощо).

Проаналізовано деякі особливості музики, написаної спеціально для використання в синтетичних творах аудіомистецтва як у минулому столітті, так і після настання доби цифрових технологій. До цього переліку входить, зокрема, музика українських композиторів В. Гомоляки та І. Поклада до радіоспектаклів, а також зразки музичної творчості сучасних авторів для

«озвучення» аудіокниг і аудіоказок. Зауважується, що імена й прізвища таких митців часто не вказуються при оприлюдненні продуктів аудіотворчості на інтернет-подкастах та стримінгових сервісах.

Констатовано, що у синтетичних аудіотворах встановлюється особливий вид внутрішніх взаємозв'язків – інтермедіальність, що базується на взаємодії художніх кодів різних видів мистецтв (музики, літератури, озвученого художнього слова, театральної гри). Наведено непоодинокі випадки явища інтертекстуальності («вбудовування» у музичний текст інтрамузичних першоджерел). Зокрема, у музиці В. Гомоляки до радіоспектаклю «Тіні забутих предків» засобами симфонічного оркестру імітується звук карпатської трембіти, а у використаній в мистецькій радіопрограмі «Путівник прочанина» музиці А. Білошицького з сюїти «З глибини віків» оркестр передає різні відтінки звучання храмових дзвонів – від жахливо-заціпенілого стану спустошеної завойовниками рідної землі до урочисто-переможного святкового передзвону багатьох церков. Інтермедіальність, інтертекстуальність разом з програмовістю, що часто використовуються в аудіотворчості, є концептуальними складовими феномену музично-вербальної емінентності.

Постульовано, що з деякими музичними творами, завдяки їх включеності до певного контексту, у слухачів складаються стійкі асоціації. Ця особливість пов'язана з феноменами мистецького коду і коду культури. Використання в процесі аудіотворчості музики, що є певним символом (мистецький код) є одним із засобів виразності в аудіотворчості. Зокрема, при монтажі сюжету про мальовничу природу напрошується музика на зразок «Жайворонка» А. Раміреса, а при озвученні прогнозу погоди пригадується «Туманна погода» Р. Паулса. В той же час твір, носій коду культури, транслює слухачам значно ширшу інформацію, пов'язану з міфологією, релігією, історичними подіями, фольклором, як-от «Запорозький марш» Є. Адамцевича, що став музичним символом славної історії козаків – захисників України, а його невід'ємною частиною є давня народна пісня «Ой

на горі та й жінці жнуть».

Визначено, що основні виразні засоби музики (ритм, темп, тембр, інтонація, лад, гармонія, форма, регістр, динамічні відтінки, паузи, фактура, інструментовка), художнього слова (інтонація, наголос, паузи, темп, динамічні відтінки, відносна висота мовлення), шумів та звукових ефектів (темп, тембр, регістр) можуть активно взаємодіяти між собою завдяки закладеній у них семантичній та звуковій інформації. В процесі аудіотворчості способи співвідношення цих звукових пластів, внутрішні взаємозв'язки метроритмічного, темпового, тембрового, інтонаційно-емоційного, динамічного, фактурного різноманіття синтетичного явища «музика+слово+шуми+звукові ефекти» стають умовами появи цілісного звукообразу аудіотвору, від якого залежить його мистецька вага та вплив на реципієнта (слухача) аудіопродукту.

Встановлено, що головним пластом аудіопартитури в аудіокнигах, радіоспектаклях, художніх радіопрограмах є озвучене художнє слово, а структурні параметри музики у великих формах аудіомистецтва пов'язані з феноменами хронометражу та звукового монтажу, тому часто мають певні композиційні закономірності. По-перше, це дуже концентрований тематизм. Прикладом може слугувати основна музична тема з авторською назвою «сторінки» у проаналізованому радіоспектаклі «Таня» (режисер – М. Резнікович, композитор – І. Поклад) триває лише 18 секунд, втім вона постійно зазнає розвитку та стає тематичною основою масштабніших музичних фрагментів. По-друге, для великих аудіотворів характерним є використання системи лейтмотивів. Зокрема, у проаналізованому радіоспектаклі «Тіні забутих предків» (режисер – В. Гаккебуш, композитор – В. Гомоляка) виділено два лейтмотиви з авторськими назвами: «Сигнали трембіти трагічні» (використовується в моменти драматичних та трагічних епізодів життя й смерті персонажів твору) і «Скрипка грає» (символ краси карпатської природи і кохання Івана та Марічки). По-третє, увесь музичний ряд великих аудіотворів являє собою своєрідну монтажну «мозаїку»



оригінальних та/або компілятивних музичних тем (зокрема, згадана драма «Тіні забутих предків» містить як написану спеціально для нього музику, так і додані до твору режисером інструментальні й вокальні варіанти карпатських мелодій).

Форми існування музики у великих творах аудіомистецтва пов'язані з двома різними пластами, назви яких запозичені науковцями з кіновиробництва. Музика, що звучить на місці події, є «внутрішньокадровою». Та, про яку герої не підозрюють, є «закадровою» (деякі дослідники аудіомовлення користуються термінами «квазівнутрішньокадрова» та «квазізакадрова» музика). Наявність «внутрішньокадрової» музики суттєво посилює ефект «присутності» слухача на місці події. Так, у проаналізованій в дисертаційній роботі мистецькій радіопрограмі «Путівник прочанина» (режисер – В. Колосок, ведучий – В. Синчак) у момент умовного «репортажного» епізоду з храму звучить церковний розспів, який є компонентом цілісного звукообразу, хоча насправді слова ведучого були записані в іншому приміщенні на диктофон, а в процесі монтування програми до них було додано ефект реверберації та запис церковного співу. Виконуючи певні художні завдання, зазначені пласти можуть «перетікати» один в інший, як-от у радіоспектаклі «Таня» пісня головної героїні починається у супроводі фортепіано, як «внутрішньокадрове» музикування у колі гостей, а з другого куплету додається супровід симфонічного оркестру, що відразу масштабує цей твір в уяві слухачів до рівня «музичної кульмінації».

Характерною особливістю рекламних, соціальних, літературно-музичних, промоційних роликів, заставок, джінглів визначено принцип монтування мовленого слова, виходячи зі структурних, метроритмічних та інших особливостей музичного фрагменту. Зокрема, у проаналізованому в дисертації проморолику «Диктант національної єдності», заставках циклів радіопрограм «Перехрестя» та «20 миттєвостей Незалежності» використано «акцентну музично-мовну поліфонію» (термін О. Чернишова), тобто сильні

долі музичного ритму точно співпадають з наголошенням найважливіших слів тексту.

Важливим виразним засобом малих форм аудіотворчості визначено порушення інерції, тобто звичного для слухача ходу подій. Так, у двох проаналізованих в дисертаційній роботі аудіотворах – заставці до циклу радіопрограм «Прості речі» та соціальному ролику «Турбота» – раптово зникає один зі звукових пластів (музика), що значно активізує увагу слухачів до сприйняття подальшого словесного матеріалу. А у літературно-музичному ролику до Дня жалоби «Реквієм на дощі» (вірш Д. Лазуткіна), музика немовби «веде» емоційно-смысловий діалог з літературним текстом, у якому структурно кожна поетична строфа дорівнює 4 музичним тактам. У кульмінаційний момент музична фраза складається з 5 тактів, і таке порушення метричної інерції, коли музика на один такт виходить на ближній звуковий план та відбувається гармонічна модуляція, примушує слухачів глибше пережити трагічний звуковий образ твору.

В дисертації надано практичні рекомендації щодо проведення підготовчої роботи, етапу студійного чи позастудійного запису акторів, дикторів, ведучих і співрозмовників, редагування деяких технічних параметрів звукового матеріалу, якісного монтажу аудіофонограм. На основі практичного досвіду автора пропонуються поради щодо недопущення виникнення слухового дискомфорту у слухача в процесі поєднання музики з художнім словом, шумами, звуковими ефектами. Означене явище може виникати у випадках, коли музика заважає сприймати озвучене слово, заглушаючи його; аудіотвір чи програма «перевантажені» музичними фрагментами; слухачі чують невмотивований різкий обрив музики; відчуються помилки у підборі музичних фрагментів чи звукових ефектів для аудіотвору; заважає «однотонність» музичного супроводу; слухач отримує «подвійну» інформацію тощо.

Таким чином, вивчення взаємодії музики і художнього слова в формуванні мистецького аудіопростору України першої чверті ХХІ століття

відкриває перспективи подальшого дослідження будь-якого твору аудіального мистецтва з точки зору взаємопоеднання виразних засобів кожного з пластів його аудіопартитури, а також використання виявлених закономірностей для якісного, недискомфортного для слухача звукового монтажу аудіоконтенту звукорежисером, саунддизайнером, користувачем програм аудіомонтажу.

**Ключові слова:** мистецький аудіопростір, світовий та український мистецький аудіопростір, формування мистецького аудіопростору України першої чверті XXI століття, музика в аудіопросторі, художнє слово в аудіопросторі, комунікативні процеси в аудіопросторі, взаємодія музики і художнього слова в аудіопросторі, інтермедіальність, еміненність, коди культури, сучасне мистецтво, автор, композитор, музична творчість, інтерпретація, звукозапис, звукообраз, звукорежисер, аудіопартитура.

## SUMMARY

*V. I. Kolosok. The interaction of music and the artistic word in the formation of the art audio space of Ukraine in the first quarter of the 21st century.* – Qualifying Scientific Work on the Rights of the Manuscript

Thesis for a Doctor of Philosophy Degree: Specialty 025 Music. – National Academy of Culture and Arts Management, Ministry of Culture and Information Policy of Ukraine. Kyiv, 2023.

The dissertation is devoted to solving an urgent scientific problem, which is to study the principles of interaction between music and artistic words in the process of forming the artistic audio space of Ukraine in the first quarter of the twenty-first century. The relevance of the proposed thesis is determined by the need for a systematic and comprehensive study of the phenomenon of the world and Ukrainian artistic audio space, as well as the clarification of its typological, functional and other features.

The scientific task of the research is to highlight the structural and formative functions and the role and place of individual expressive means of music and artistic words in large (audiobooks, radio plays, radio programs) and small (advertising, social, literary, musical, promotional audio clips, screensavers, reflections, jingles, call signs) forms of audio art. In accordance with the objectives of the dissertation, the key regularities were identified and a comprehensive musicological analysis of audio works belonging to different genres of audio art was conducted, namely the audiobook "The Blind Musician"; radio plays "Shadows of Forgotten Ancestors" and "Tanya"; the art radio program "Pilgrim's Guide"; audio tales "Grandma Blizzard" and "Bremen Musicians"; jingles for the radio programs "Simple Things", "Crossroads", "20 Moments of Independence"; commercials "Bainvel", "Saponite", "Testostam"; social audio clips "Care" and "Nicotine Addicts Anonymous"; promotional audio clip "Dictation of National Unity"; a literary and musical program "Requiem for the Rain", and the "Little Poems" – children's literary and musical radio program; jingles, call signs and sound bites of three channels of the Ukrainian Radio.

The auditory experience of a modern person largely consists of contact with various manifestations of audio creativity, including radio programs, audiobooks, works heard by those who do not take off their headphones for several hours a day, with "background" music interrupted by advertising and promotional audio recordings in shopping centers, sports facilities, places of mass recreation, public transport, etc. The need for an in-depth analysis of the role and place of individual sound layers of music in the artistic audio space, of spoken artistic words and synthetic products of their interaction is becoming more and more urgent.

In the first quarter of the twenty-first century, the products of "small forms" of contemporary audio art, i.e. advertising, social, promotional, literary and musical audio clips, jingles, screensavers, prints, call signs, sound logotypes, etc. – came to the forefront of the audience's attention. Since the emergence and rapid spread of digital sound editing programs, certain attributes have crystallized in the process of creating audio clips, the main layer of which is music with its features

of form, metronomy, harmony, intonation, texture, which determine the editing points where words should be added for the integrity of the audio recording in order to have the greatest impact on the consumer of audio products. Therefore, the study of the interrelationship between music and the voiced artistic word, as well as noise and sound effects in large and small forms of audio art, highlights the basic principles of interaction between these sound layers in the process of creating the sound image of a work; reveals the principles of creative and technological interpretation of music and artistic word by means of sound editing in the process of audio creation; it outlines the trends of further development of the global and Ukrainian artistic audio space in the coming decades and is indeed relevant.

There are many approaches and methods to the study of the spatial-sound sphere in contemporary art history and related sciences. The most important concepts of sound space were proposed by foreign scientists in the second half of the twentieth and early twenty-first centuries, including, in particular: auditory space as the primary basis of human experience by M. McLuhan; "global phonosphere of the Earth" by M. Tarakanov; "sound landscape" by R. Schafer; "sound broadcasting space" by N. Efimova, and others.

The musicological basis of the dissertation research was formed by the works of O. Afonina, O. Berehova, M. Holubenko, O. Zlotnik, A. Karnak, E. Kushch, N. Riabukha, O. Frait, and other scholars. An important component was also the philological research by L. Bohuslavska, S. Vodolazka, N. Lysenko, Z. Matsiuk, O. Pohribna, O. Serbenska, Y. Yusyp-Yakymovych, works on the history and theory of audio culture, mass communication and radio journalism by A. Blyzniuk, N. Yefimova, O. Zborovska, Y. Liubchenko, M. Nagorniak, L. Nedin, V. Shaporenko, works in the field of sound engineering and sound design by Ukrainian researchers V. Hryshchenko, V. Diachenko, V. Kozlin, O. Koryakin, K. Teplynskyi, M. Uzhynskyi, and others.

The dissertation develops a concept of artistic audio space as a multidimensional phenomenon that includes types of audio art, its individual samples, creators and listeners involved in the production, distribution,

reproduction and perception of artistic audio products, as well as their psychophysiological features of the internal mental space. The artistic audio space also includes works of audio art recorded in writing or by means of sound recording, namely the necessary sound and computer equipment, network systems, and acoustic, broadcast, analog, and digital segments of physical space formed through the use of audio technologies, where artistic audio content is generated, stored, distributed, and played.

The stages of the formation of the artistic audio space are already distinguished.

We consider *the first* stage to be the origins (beginning in the late nineteenth century), when telephone broadcasts of opera performances from opera houses began throughout the world, the phonograph was invented, such means of reproducing pre-recorded sound material as the gramophone was improved and became widespread, and terrestrial and "wired" radio was born and began to develop. Odesa was among several cities where the aforementioned telephone broadcasts of operas were first launched.

*The second* stage was the "pre-digital" era of the artistic audio space: from the beginning of regular radio broadcasts in Europe and in the United States in the 1910s and 1920ies of the twentieth century (in Ukraine – since November 1924), through the further development of the record industry, the emergence of electric amplifiers, the spread of transistor radios, and the widespread use of magnetic sound recording.

*The third* stage is the ongoing digital era, associated with the emergence and development of the latest computer technologies, the World Wide Web, and the creation of a global space of electronic, including artistic, audio information.

The role and significance of music, artistic words, and the structure of communication processes in the formation of the contemporary artistic audio space are determined. The author emphasizes the factor of mass access to global data transmission channels, including digital and terrestrial radio broadcasting, the World Wide Web, social networks, podcast services, and streaming platforms,

which significantly changes the process of artistic communication that has been crystallized over the centuries. Nowadays, large-scale genres (for example, a classical symphony or an opera) are losing out in the struggle for the attention of listeners to "small forms" (advertising, social, promotional audio clips, jingles, sound logos) under the influence of the so-called "clip" perception of audio information that have been developed over the past few decades.

The thesis distinguishes the spheres of existence of the artistic word in the global and Ukrainian artistic audio space, namely: 1) various types of audio broadcasting, including artistic radio broadcasting, including Internet radio, as well as concert and theater events using amplifying equipment, broadcasting music and works of audio art, including commercials, in places where listeners are located, i.e. exhibition complexes, parks, shopping centers, sports facilities, during mass entertainment events, traveling in vehicles, etc; 2) audiobooks and audio series, which date back to the twentieth century; 3) podcasts or audio blogs that have emerged in recent decades as a result of the explosive development of digital communication networks and streaming services.

The proposed basic structure of communication in the contemporary artistic audio space is the following: *author – work – performer – audio form of the work – communicative space – listener*. We use the concepts of "*author*" and "*performer*" in the generally accepted sense. By "*Work*" we mean an author's idea, a handwritten or printed text (including sheet music), a script, a score, i.e. a form of a work that requires its mandatory further reproduction by a performer(s). The definition of an "*Audio form of a work*" means a completed (recorded and prepared for playback) track, file, audio clip, as well as, for example, a live performance of a performer(s) via radio or the Internet. This link may be absent, in particular, in the case of a live performance without the use of a phonogram, performance of stage or musical works. The *communicative space* is a "meeting place" of the listener (recipient) with a work of audio art, which can exist in both physical and virtual dimensions (concert hall, theater, radio wave, Internet hosting, social network, streaming services, etc.)

The dissertation analyzes some features of music composed specifically for use in synthetic works of audio art both in the last century and after the advent of the digital age. This list includes, in particular, the music by Ukrainian composers V. Homoliaka and I. Poklad for radio plays, as well as samples of music by contemporary authors for "soundtracking" audiobooks and audio tales. It is noted that the names and surnames of such artists are often not indicated when publishing products of audio creativity on Internet podcasts and streaming services.

The author states that synthetic audio works establish a special type of internal relationships – intermediality, which is based on the interaction of artistic codes of different types of arts (music, literature, spoken word, theater). The author presents numerous cases of the phenomenon of intertextuality ("embedding" of intramusical primary sources in the musical text). In particular, in V. Homoliaka's music for the radio play "Shadows of Forgotten Ancestors", the symphony orchestra imitates the sound of the Carpathian trembita. While in the music of A. Biloshytsky's suite "From the Depths of Time", used in the art radio program "Pilgrim's Guide", the orchestra conveys different shades of the sound of church bells – from the horrified and numb state of the native land devastated by the conquerors to the solemn and victorious festive chimes of many churches. Intermediality, intertextuality, along with programmability, which are often used in audio creativity, are conceptual components of the phenomenon of musical-verbal eminence.

It is postulated that listeners have strong associations with some musical pieces due to their inclusion in a certain context. This feature is related to the phenomena of artistic code and cultural code. The use of music that is a certain symbol (artistic code) in the process of audio creation is one of the means of expressiveness in audio creation. In particular, when editing a story about picturesque nature, music like "The Lark" by A. Ramirez suggests itself, and when voicing the weather forecast, "Foggy Weather" by R. Pauls comes to mind. At the same time, the work, a carrier of the culture code, transmits to listeners much broader information related to mythology, religion, historical events, folklore, such



as E. Adamtsevych's "Zaporozhzhian March", which has become a musical symbol of the glorious history of the Cossacks – defenders of Ukraine, and its integral part is the ancient folk song "Oi, na hori ta i zhentsi zhnut" (Oh, on the mountain and the reapers reap).

It has been determined that the main expressive means of music (rhythm, tempo, timbre, intonation, harmony, form, register, dynamic shades, pauses, texture, instrumentation), artistic words (intonation, emphasis, pauses, tempo, dynamic shades, relative pitch), noise and sound effects (tempo, timbre, register) can actively interact with each other due to the semantic and sound information they contain. In the process of audio creation, the ways of correlating these sound layers, the internal interrelationships of metrical, tempo, timbre, intonation-emotional, dynamic, textural diversity of the synthetic phenomenon "music + words + noise + sound effects" become the conditions for the emergence of a holistic sound image of an audio work, on which its artistic weight and impact on the recipient (listener) of the audio product depend.

It is established that the main layer of the audio score in audiobooks, radio plays, and artistic radio programs is the voiced artistic word, and the structural parameters of music in large forms of audio art are related to the phenomena of timing and sound editing, and therefore often have certain compositional patterns. Firstly, it is a very concentrated thematic character. An example is the main musical theme with the author's title "pages" in the analyzed radio play "Tanya" (directed by M. Reznikovich, composed by I. Poklad) which lasts only 18 seconds, but is constantly evolving and becomes the thematic basis for larger musical fragments. Second, large audio works are characterized by the use of a system of leitmotifs. In particular, in the analyzed radio play "Shadows of Forgotten Ancestors" (directed by V. Hakkebush, composed by V. Homoliaka), two leitmotifs with author's names are distinguished: "Tragic Trembita Signals" (used in moments of dramatic and tragic episodes of life and death of the characters in the work) and "Violin Playing" (a symbol of the beauty of the Carpathian nature and the love of Ivan and Marichka). Third, the entire musical range of large audio works is a kind

of sound editing of the original and/or compilation musical themes (in particular, the aforementioned drama “Shadows of Forgotten Ancestors” contains both music composed specifically for it and instrumental and vocal versions of the Carpathian melodies added to the work by the director).

The forms of existence of music in great works of audio art are associated with two different layers, the names of which are borrowed by scholars of film production. The music that sounds on the scene is "in-frame" music. The music that the characters are unaware of is "out-of-frame" (some audio broadcasting researchers use the terms "quasi-in-frame" and "quasi-out-of-frame" music). The presence of "in-frame" music significantly enhances the effect of the listener's "presence" at the scene. For example, in the artistic radio program "Pilgrim's Guide" analyzed in this thesis (directed by V. Kolosok, hosted by V. Synchak), during a conditional "coverage" episode from the church a church chanting sounds. It is a component of the holistic sound image, although in fact the words of the host phone, and in the process of editing the program, the reverberation effect and the recording of church chanting were added to them. In fulfilling certain artistic tasks, these layers can "flow" into each other, for example, in the radio play "Tanya" the song of the main character begins with the piano accompaniment, as "in-frame" music in the circle of guests, and from the second verse the accompaniment of a symphony orchestra is added, which immediately scales this work in the listeners' imagination to the level of a "musical culmination".

A characteristic feature of advertising, social, literary, musical, promotional audio clips, screensavers, and jingles is the principle of editing the spoken word based on the structural, metrical, and other features of the musical fragment. In particular, the promotional recording "Dictation of National Unity" analyzed in this thesis, as well as the jingles of the radio program cycles "Crossroads" and "20 Moments of Independence" use "accentual music and speech polyphony" (O. Chernyshov's term), i.e. strong beats of the musical rhythm exactly coincide with the emphasis of the most important words of the text.

An important expressive means of small forms of audio creativity is the violation of inertia, i.e. the usual course of events for the listener. For example, in two audio works analyzed in this thesis – the jingle for the radio program series "Simple Things" and the social audio clip "Care" – one of the sound layers (music) suddenly disappears, which significantly activates the listeners' attention to the perception of further verbal material. And in the literary and musical recording for the Day of Mourning "Requiem for the Rain" (poem by D. Lazutkin), the music seems to "conduct" an emotional and semantic dialogue with the literary text, in which each poetic stanza is structurally equal to 4 musical bars. At the climax, the musical phrase consists of 5 bars, and this violation of metrical inertia, when the music moves to the nearer sound plane for one bar and harmonic modulation occurs, makes listeners experience the tragic sound image of the work more deeply.

The dissertation provides practical recommendations for preparatory work, the stage of studio or off-studio recording of actors, announcers, presenters and interlocutors, editing some technical parameters of the sound material, and high-quality editing of audio recordings. Based on scientific research and practical experience, the author offers advice on how to prevent auditory discomfort in the listener in the process of combining music with artistic words, noises, and sound effects. This phenomenon can occur in cases where music interferes with the perception of the spoken word, drowning it out; an audio work or program is "overloaded" with musical fragments; listeners hear an unmotivated abrupt break in the music; there are errors in the selection of musical fragments or sound effects for an audio work; the "monotone" of the musical accompaniment interferes; the listener receives "double" information, etc.

Thus, the study of the interaction of music and artistic words in the formation of the artistic audio space of Ukraine in the first quarter of the twenty-first century opens up prospects for further research of any work of audio art in terms of the interplay of expressive means of each of the layers of its audio score, as well as the use of the identified patterns for high-quality, non-discomforting

audio editing of audio content by a sound engineer, sound designer, or user of any audio editing program.

**Key words:** artistic audio space, global and Ukrainian artistic audio space, formation of the artistic audio space of Ukraine in the first quarter of the XXI century, music in audio space, artistic word in audio space, communicative processes in audio space, interaction of music and artistic word in the audio space, intermediality, emergence, codes of culture, contemporary art, author, composer, musical creativity, interpretation, sound recording, sound image, sound director, audio score.

## СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

### Наукові праці, в яких опубліковані основні наукові результати дисертації

*Статті у наукових фахових виданнях України:*

1. Колосок В. І. Музика в українському радіотеатрі: специфіка, виразні засоби, періодизація, постаті митців. *Актуальні питання гуманітарних наук : наук. зб. 2020. Дрогобич: ДДПУ імені І. Франка.* Вип. 30, том 1. С. 133–140.

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863.1/30.212211>

2. Колосок В. І. Складники комунікаційних процесів у сучасному академічному та масовому музичному мистецтві України: історичні передумови, структура, напрями досліджень. *Музичне мистецтво і культура : наук. вісник. 2021. Одеса: ОНМА імені А. В. Нежданової.* Вип. 32, кн. 1. С. 260–276. DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2021-32-1-20>

3. Колосок В. І. Аналіз характерних особливостей сучасних українських естрадних хітів на прикладі творів-переможців міжнародного пісенного конкурсу «Євробачення» 2004, 2016, 2022 років. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв : наук. журнал. 2022. Київ: НАКККиМ. № 3. С. 233–240.* DOI <https://doi.org/10.32461/2226-3209.3.2022.266114>

*Наукові праці, які засвідчують апробацію матеріалів дисертації*

4. Колосок В. І. Види взаємодії музики та озвученого слова у сучасному світовому аудіопросторі. *Сучасний культурний простір у мистецтвознавчому дискурсі : Зб. матеріалів Міжн. дистанц. наук.-практ. конф., Київ, 14 листопада 2019 р.* Київ : НАКККиМ, 2019. С. 103–105.

5. Колосок В. І. Особливості діяльності продюсера і саундпродюсера в сучасній музичній культурі. *Діяльність продюсера в культурно-мистецькому просторі XXI століття: творчі діалоги* : Зб. наукових праць / Упор., наук. ред., відп. за вип. : С. Садовенко. Київ : НАКККиМ, 2020. С. 90–96.

6. Колосок В. І. Типологічні особливості сучасного світового аудіо простору. *Культурно-мистецьке середовище: творчість та технології* : Матеріали Чотирнадцятої Міжнарод. наук.-творчої дистанц. конф., Київ, 23 жовтня 2020 р. Київ : НАКККиМ, 2020. С. 139–142.

7. Колосок В. І. Дослідження комунікативних особливостей творів сучасної української академічної музики та масової культури. *Діяльність продюсера в культурно-мистецькому просторі XXI століття: досягнення, інновації, перспективи* : Зб. наукових праць / Упор., наук. ред., відп. за вип. : С. Садовенко. Київ: НАКККиМ, 2022. С. 50–61.

8. Колосок В. І. Всеукраїнський мистецький проєкт «Коляда-триб'ют» як приклад національного патріотизму та спосіб ревіталізації нематеріальної культурної спадщини. *Традиційна культура в умовах глобалізації: виклики війни* : Матеріали наук.-практичної конф. з міжнарод. участю (17–18 червня 2022 р.). Харків: Друкарня Мадрид, 2022. С. 78–81.

## ЗМІСТ

<b>ВСТУП .....</b>	<b>25</b>
<b>РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ МИСТЕЦЬКОГО АУДІОПРОСТОРУ ПЕРШОЇ ЧВЕРТІ ХХІ СТОЛІТТЯ .....</b>	<b>33</b>
1.1. Звуковий простір у науковому дискурсі .....	33
1.2. Особливості мистецького аудіопростору першої чверті ХХІ століття .....	47
1.3. Становлення мистецького аудіопростору у світі та Україні .....	55
<b>Висновки до першого розділу .....</b>	<b>71</b>
<b>РОЗДІЛ 2. МУЗИКА, ХУДОЖНЄ СЛОВО ТА КОМУНІКАТИВНІ ПРОЦЕСИ В МИСТЕЦЬКОМУ АУДІОПРОСТОРІ СВІТУ ТА УКРАЇНИ ПЕРШОЇ ЧВЕРТІ ХХІ СТОЛІТТЯ .....</b>	<b>75</b>
2.1. Музика в мистецькому аудіопросторі світу та України в контексті трансформаційних процесів .....	75
2.2. Художнє слово в мистецькому аудіопросторі світу та України першої чверті ХХІ століття .....	90
2.3. Комунікативні процеси у світовому й українському мистецькому аудіопросторі першої чверті ХХІ століття .....	109
<b>Висновки до другого розділу .....</b>	<b>128</b>
<b>РОЗДІЛ 3. ВЗАЄМОДІЯ МУЗИКИ ТА ХУДОЖНЬОГО СЛОВА У ТВОРАХ АУДІОМИСТЕЦТВА ЯК ЧИННИК ФОРМУВАННЯ МИСТЕЦЬКОГО АУДІОПРОСТОРУ УКРАЇНИ ПЕРШОЇ ЧВЕРТІ ХХІ СТОЛІТТЯ: ТЕОРЕТИЧНІ ТА ПРАКТИЧНІ АСПЕКТИ .....</b>	<b>132</b>

3.1. Формування мистецького аудіопростору України у процесі взаємодії музики з художнім словом та іншими складовими аудіопартитури .....	132
3.2. Поєднання виразних засобів художнього слова, музики, шумів у великих формах аудіомистецтва як фактор формування мистецького аудіопростору України першої чверті ХХІ століття .....	151
3.3. Особливості взаємозв'язку музики, озвученого художнього слова, звукових ефектів у малих формах аудіомистецтва в Україні першої чверті ХХІ століття .....	163
3.4. Основні етапи практичної роботи звукорежисера, саунддизайнера, користувача програм аудіозапису та звукового монтажу у продукуванні творів аудіомистецтва .....	181
<b>Висновки до третього розділу .....</b>	<b>196</b>
<b>ВИСНОВКИ .....</b>	<b>200</b>
<b>СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ ТА ЛІТЕРАТУРИ .....</b>	<b>207</b>
<b>ДОДАТКИ .....</b>	<b>227</b>
Додаток А. Список публікацій здобувача .....	227
Додаток Б. Схема структури мистецької комунікації .....	229
Додаток В. Перелік композиторів, які створювали оригінальну музику для радіопостановок Українського радіо від 40-х років ХХ до першої чверті ХХІ століття .....	230
Додаток Г. Аналіз особливостей взаємодії музики з літературним текстом М. Коцюбинського у радіоспектаклі «Тіні забутих предків» .....	232
Додаток Д. Таблиця з аналізом аудіоказки «Бабуся Метелиця» .....	235



## ВСТУП

**Актуальність теми дослідження** обумовлюється стрімким розвитком цифрових аудіотехнологій у першій чверті XXI століття та впливом цього явища на мистецькі практики людства. Нині активне користування усіма технологічними досягненнями людства в аудіосфері, такими, як смартфони з функцією звукозапису та редагування звукового матеріалу; широкопasmовий інтернет-зв'язок, завдяки якому можливе швидке копіювання і пересилання аудіофайлів цифровими каналами; соціальні мережі, подкаст-платформи та стримінгові сервіси, стало невід'ємною частиною, важливим фактором і атрибутивною частиною будь-якої культури чи субкультури. Відомо, що станом на початок 2023 року до всесвітньої інтернет-мережі було під'єднано 5,16 мільярдів людей (наразі їх більше), і кожен з них має можливість слухати, а при бажанні й продукувати витвори аудіомистецтва. Сам факт такої долученості однозначно впливає на соціокультурні параметри життя значних груп людей у всьому світі.

У світовій науковій практиці ще з середини минулого століття музикознавцями та представниками суміжних галузей активно проводяться комплексні дослідження явищ слухового досвіду людства, звукового ландшафту (М. Маклюєн, Р. Шафер та ін.). У різних країнах Європи й Америки розробляються питання аудіокультури, впливу цифрових технологій на сучасний звуковий простір (С. Вітт, Л. Манович, Дж. Стерне та ін.). Тривають дослідження різних компонентів мистецького радіомовлення та медіаторчості (Ю. Любченко, Л. Недін, В. Шапоренко та ін.). В Україні в першій чверті XXI століття з'явилися окремі праці, зокрема, М. Голубенко, А. Карнака, Є. Куца та ін., присвячені ролі музики у сучасному цифровому просторі. Однак, в українському музикознавстві цілісного наукового дослідження, присвяченого феномену мистецького аудіопростору та його формуванню в процесі взаємодії музики з художнім словом й іншими звуковими пластами (шумами, звуковими ефектами), до цього часу не

проводилося.

Відтак, комплексне дослідження взаємодії виразних засобів музики та художнього слова є дійсно актуальним у формуванні мистецького аудіопростору України XXI століття як з позиції осмислення сучасних внутрішніх культурних процесів, так і в ракурсі розвитку міжкультурної взаємодії та долучення національного сегменту аудіосфери до світового контексту, що і зумовило вибір теми дисертації: *«Взаємодія музики і художнього слова у формуванні мистецького аудіопростору України першої чверті XXI століття»*.

**Зв'язок роботи з науковими програмами, темами.** Дисертація виконана згідно з планом науково-дослідної роботи кафедри академічного і естрадного вокалу та звукорежисури Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв та відповідає комплексній темі «Актуальні проблеми музичного мистецтва: теорія, історія, практика» (державний реєстраційний № 0118U100097) перспективного тематичного плану науково-дослідної роботи НАКККиМ. Тему дисертації затверджено 29.10.2019 року (протокол № 3) на засіданні Вченої ради Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв та уточнено 25.10.2022 (протокол № 3) на засіданні Вченої ради Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв.

**Мета дослідження** – визначити особливості та продемонструвати значення взаємодії музики і художнього слова у процесі формування мистецького аудіопростору України першої чверті XXI століття.

Досягнення зазначеної мети зумовило необхідність вирішення таких **завдань**:

- виявити стан наукової розробки проблематики звукового простору та особливостей мистецького аудіопростору першої чверті XXI століття і визначити методологічні засади дослідження;

- дослідити становлення та виокремити етапи розвитку мистецького аудіопростору світу й України;

- визначити роль та особливості взаємодії музики і художнього слова в контексті формування мистецького аудіопростору світу й України першої чверті XXI століття;

- розкрити структуру та значення комунікаційних процесів у світовому й українському мистецькому аудіопросторі першої чверті XXI століття;

- окреслити виразні засоби взаємодії музики, художнього слова, шумів, звукових ефектів у великих (аудіокнижках, радіоспектаклях, радіопрограмах тощо) та малих (реklamних, соціальних, літературно-музичних, промоційних роликах, заставках, відбивках, джінглах, позивних) творах аудіо мистецтва;

- проаналізувати на конкретних прикладах аудіотворів процес взаємодії музики та художнього слова, дослідити специфіку системи лейтмотивів у аудіотворчості;

- на основі практичного досвіду автора запропонувати рекомендації та означити етапи роботи звукорежисера, саунддизайнера, користувача програм звукозапису та аудіомонтажу при продукуванні творів аудіомистецтва.

**Об'єкт дослідження:** мистецький аудіопростір України першої чверті XXI століття.

**Предмет дослідження:** взаємодія музики, озвученого художнього слова, шумів та звукових ефектів у формуванні мистецького аудіопростору України першої чверті XXI століття.

**Музичним матеріалом дослідження** обрано оригінальну музику українських композиторів (зокрема, А. Білошицького, В. Гомоляки, А. Остапенка, І. Поклада, Т. Петриненка, І. Шамо, В. Шаповаленка та ін.), а також компільовану, використану при продукуванні творів аудіального мистецтва – аудіокнижок, радіоспектаклів, радіопрограм, рекламних, соціальних, літературно-музичних, промоційних роликів, заставок, позивних.

**Методи дослідження.** Дисертація базується на комплексному підході, який передбачає застосування таких методів: *системний* – для комплексного дослідження мистецького аудіопростору та вивчення взаємодії музики й художнього слова при його формуванні; *історичний* – для опрацювання

наукових джерел задля осмислення передумов становлення й розвитку мистецького аудіопростору під впливом технологічного розвитку людства; *структурно-функціональний* – для розгляду особливостей звукової партитури великих творів аудіомистецтва і малих форм аудіотворчості; метод *термінологічного аналізу* для виокремлення значень терміну «аудіопростір» з уточненням його змісту; *музикознавчого аналізу* – для виявлення виразних засобів музики у процесі її взаємодії з художнім словом та іншими звуковими пластами; *біографічний* – для реконструкції та систематизації фактів біографій українських композиторів, які писали музику для синтетичних творів аудіомистецтва (зокрема, радіоспектаклів); *теоретичного узагальнення* – для формулювання висновків дослідження.

**Теоретичне підґрунтя дослідження складають:**

- *мистецтвознавчо-музикознавчі праці* (Т. Адорно, К. Антонова, О. Афоніна, О. Бабенко, О. Берегова, А. Бондаренко, І. Вежневць, М. Голубенко, А. Жбанкова, О. Злотник, Г. Карась, А. Карнак, А. Кравченко, Є. Куц, С. Лазарєв, Л. Лазарєва, М. Мозговий, Н. Рябуха, О. Фрайт, Ю. Чекан, О. Чигер, А. Чібалашвілі, Р. Шафер, М. Юр та ін.), присвячені питанням теорії, історії та практики мистецтва;

- *наукові розвідки з теорії та історії культури* (Ж. Денисюк, І. Корсакова, М. Маклюєн, М. Найдорф, Н. Парфан, С. Садовенко, Ю. Юхимик та ін.);

- *філософські, психологічні, педагогічні, соціологічні дослідження, присвячені питанням музичного виховання та виконавства* (В. Благінін, Г. Брянцева, В. Канський, В. Канська, Я. Левчук, Д. Макквейл, В. Мішеченко, Я. Наріжна, Н. Обухова, П. Сінюй, А. Тормахова, О. Федоренко, М. Хайдеггер, та ін.);

- *філологічні, літературознавчі праці, що розглядають проблематику виразних засобів художнього слова, створення аудіокнижок та аудіоподкастів* (Л. Богуславська, С. Водолазька, Р. Козлов, В. Кузьма, П. Кучин, Н. Лисенко, В. Марченко, З. Мацюк, Є. Орел, М. Пирогова,

Д. Писанка, О. Погрібна, О. Похилюк, О. Сербенська, Н. Станкевич, Ю. Юсип-Якимович та ін.);

- дослідження з історії, теорії аудіокультури, засобів масової комунікації та радіожурналістики (А. Близнюк, С. Вітт, О. Дмитровський, Н. Єфімова, О. Зборовська, Ю. Любченко, Л. Манович, П. Мірошніченко, М. Нагорняк, Л. Недін, Х. Плецан, Т. Рагімов, Н. Санакоєва, А. Хівренко, В. Шапоренко та ін.);

- роботи з питань звукозапису, звукорежисури та саунддизайну (О. Войтович, В. Грищенко, Ж. Даюк, В. Дмитрак, В. Дьяченко, В. Козлін, О. Корякін, Д. Михайлов, Г. Степанова, Д. Стерне, К. Теплинський, М. Ужинський, О. Хоролець та ін.).

Джерельна база дослідження – архівні звукозаписи радіопрограм, радіоспектаклів з фондової фонотеки Національної суспільної телерадіокомпанії України; аудіозаписи рекламних, соціальних, літературно-музичних, промоційних роликів з ефіру суспільного та комерційних радіомовників України та різноманітних аудіотворів, зокрема, аудіокнижок, що знаходяться у відкритому доступі на хостингах, подкаст-платформах, стримінгових сервісах.

**Наукова новизна** одержаних результатів визначається тим, що в дисертації:

*уперше:*

- концептуалізовано поняття мистецького аудіопростору як підсистеми художньої культури і мистецтва в загальній системі культури та взаємодії її складових; мистецький аудіопростір як багатовимірний феномен включає види аудіального мистецтва, його окремі зразки, творців і слухачів, дотичних до вироблення, розповсюдження, відтворення й сприйняття продуктів художньої аудіотворчості з їхніми психофізіологічними особливостями внутрішнього ментального простору;

- визначено принципи формування мистецького аудіопростору світу й України у процесі аудіотворчості, що характеризують синтетичну природу

аудіального контенту, різноманіття пластів аудіопартитури, способи їх взаємопоєднання; розкривають художньо-творчі та виробничі процеси продукування аудіоконтенту технічними засобами й комп'ютерними технологіями; виявляють особливості кожного виду та жанру аудіального мистецтва;

- з'ясовано особливості взаємодії виразних засобів музики, художнього слова, шумів, звукових ефектів у великих (аудіокнижках, радіоспектаклях, радіопрограмах) та малих (реklamних, соціальних, літературно-музичних, промоційних роликах, заставках, відбивках, джінглах, позивних) творах аудіомистецтва.

*Удосконалено:*

- методика аналізу творів аудіомистецтва, яка полягає в умовному поділі твору на монтажні фрагменти згідно з їх хронометражем та у розгляді впливу виразних засобів кожного з пластів аудіопартитури (музика, художнє слово, шуми, звукові ефекти);

- базову систему комунікативних процесів у мистецькому аудіопросторі, яка полягає в активній взаємодії складових: автор – твір – виконавець – аудіоформа твору – комунікативний простір – слухач.

*Уточнено* етапи становлення й розвитку мистецького аудіопростору світу та України, а саме: перший етап – витоки (починаючи з кінця ХІХ століття), другий – доцифрова доба (від початку регулярних радіопередач у США, Європі та Україні), третій – цифрова епоха, що триває нині.

*Набули подальшого розвитку* питання щодо творчо-технологічної інтерпретації у практичній діяльності звукорежисера, саунддизайнера, користувача програм аудіозапису та звукового монтажу як визначального методу формування мистецького аудіопростору України й світу першої чверті ХХІ століття.

**Теоретичне значення дисертації** полягає у розробленні теоретико-методологічного підґрунтя щодо вивчення звукового простору в науковому

дискурсі, встановленні генези мистецького аудіопростору України й світу, виокремленні особливостей практичної роботи звукорежисера, саунддизайнера, користувача програм аудіозапису та звукового монтажу із застосуванням сучасних цифрових технологій і взаємопоєднання виразних засобів музики, художнього слова, шумів, звукових ефектів у аудіотворчості й виявленні культуротворчого потенціалу їх взаємозв'язку у великих і малих формах аудіального мистецтва України першої чверті ХХІ століття.

**Практичне значення отриманих результатів** полягає у перспективі використання основних положень дисертації та її матеріалів, висновків і узагальнень у навчальних курсах «Історія української музики», «Історія естрадної музики», «Теорія і практика аудіомистецтва», інших навчальних курсах з сучасної музики, аналізу музичних творів тощо. Матеріали дослідження можуть бути використані у процесі підготовки узагальнюючих праць з музикознавства, історії українського радіотеатру та радіожурналістики, спеціальних навчальних курсів, курсів підвищення кваліфікації, а також у практичній діяльності звукорежисерів, саунддизайнерів, користувачів програм аудіомонтажу тощо.

**Особистий внесок здобувача.** Дисертація є самостійним науковим дослідженням, у якому здійснено комплексний аналіз формування мистецького аудіопростору, охарактеризовано взаємодію музики й художнього слова, а також шумів і звукових ефектів у формуванні мистецького аудіопростору України першої чверті ХХІ століття. Теоретичні обґрунтування й висновки, викладені в дисертації, здійснені здобувачем самостійно. Усі наукові публікації з теми дисертації є одноосібними.

**Апробація результатів дослідження.** Головні положення і висновки дослідження обговорювались на засіданнях кафедри академічного і естрадного вокалу та звукорежисури та кафедри вокального мистецтва НАКККіМ, а також були оприлюднені у доповідях й повідомленнях на міжнародних та всеукраїнських науково-практичних конференціях: «Сучасний культурний простір у мистецтвознавчому дискурсі» (Київ,

14 листопада 2019 р.); «Діяльність продюсера в культурно-мистецькому просторі ХХІ століття: творчі діалоги» (Київ, 4–5 грудня 2019 р.); «Культурно-мистецьке середовище: творчість та технології» (Київ, 23 жовтня 2020 р.); «Діяльність продюсера в культурно-мистецькому просторі ХХІ століття: досягнення, інновації, перспективи» (Київ, 9–10 грудня 2021 р.); «Традиційна культура в умовах глобалізації: виклики війни» (Харків, 17–18 червня 2022 р.).

**Публікації результатів дослідження.** Основні результати дисертації викладено у 8 публікаціях, з них 3 – у наукових фахових виданнях категорії Б, затверджених МОН України; та 5 – у збірниках матеріалів науково-практичних конференцій.

**Обсяг і структура роботи.** Дисертація складається з анотації українською та англійською мовами, списку публікацій здобувача за темою дисертації, змісту, вступу, 3 розділів (10 підрозділів), висновків у кінці розділів та загальних висновків, списку використаних джерел та літератури, додатків. Загальний обсяг дисертації складає 238 сторінок, основний текст становить 182 сторінки, список використаних джерел та літератури містить 178 позицій, з них іноземною мовою – 11.



## РОЗДІЛ 1

### ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ МИСТЕЦЬКОГО АУДИОПРОСТОРУ ПЕРШОЇ ЧВЕРТІ ХХІ СТОЛІТТЯ

#### 1.1. Звуковий простір у науковому дискурсі

У науковому середовищі все більше поширюється думка, що психологічні дослідження, які стверджують, що від 80% до 90% інформації людина отримує за допомогою зору, і лише від 9% до 11% – за допомогою слуху [20; 22; 144], є релевантними лише для нинішнього етапу розвитку людства, переобтяженого надмірним використанням переважно візуальних інформаційних технологій. Чимало науковців (М. Маклюен, Ю. Юхимик та ін.), ґрунтуючись на результатах власних досліджень і розробках своїх колег, стверджують, що така суттєва перевага візуального компоненту надходження інформації над аудіальним потребує неодмінної корекції. Як слушно зауважує філософія й культурологія Ю. Юхимик, «реалії сьогодення демонструють очевидну помилковість подібного смислового дисбалансу і спонукають до перегляду відзначеної укоріненої ієрархічності, адже простір сучасної культури позначений активною присутністю у ній звукових складників різноманітної етимології – як цілком самостійних, так і представлених в органічній єдності з візуальними компонентами. Наслідком поступового усвідомлення даної очевидності стає очікуваний аналітичний розворот у бік дослідження простору звукових феноменів як важливого самодостатнього складника загального культурного контексту» [161, с. 153].

М. Маклюен, який отримав визнання своїми дослідженнями впливу електричних та електронних засобів масової комунікації на людину й суспільство, вважає «слуховий простір» першоосною досвіду людства.

Ґрунтуючись на аналізі наукових робіт Дж. К. Каротерса, А. Інкельса, Б. Рассела, канадський культуролог і філософ виокремлює різницю між опорою на аудіальний та візуальний досвід у житті сучасних сільських неписьменних африканців та західних європейців: «Звуки – це динамічні речі, або індикатори динамічних речей – рухів, подій, дій, які примушують людину, практично беззахисну перед небезпеками життя серед чагарників або у степу, бути завжди насторожі. <...> В той час як для європейця вірити – означає бачити, для мешканця сільської Африки реальність у значно більшій мірі стосується галузі почутого та висловленого. <...> Безписемним культурам властива настільки пригнічуюча тиранія слуху над зором, що ніяка рівновага між взаємодіючими почуттями немислима точно так, як вона стала досить проблематичною після того, як книгодрукування до крайнощів посилює візуальний компонент у досвіді західної людини. <...> Наш світ під впливом електричної технології переходить від візуальної до аудіальної орієнтації» [172, с 29]. Як зазначає дослідник, у західноєвропейській культурі XIX–XX століть з появою нових технічних винаходів (механічних та електричних пристроїв запису, збереження, передавання і відтворення звуку) людство поступово повертає втрачений з «дописемних» часів «простір слуху», в якому аудіальне сприйняття світу мало першочергове значення, на відміну від більш важливого пізніше візуального. Тобто, М. Маклюен припускає, що, як і нинішні безписемні народи сільської Африки, усі давні предки сучасних людей пройшли етап «тиранії слуху над зором» [172]. Отже, «слуховий простір» для досвіду людини впродовж багатьох тисяч років він слушно вважає значно вагомішим, ніж візуальний, і цей період, зокрема, для західноєвропейських народів тривав аж до початку бурхливого розвитку книгодрукування – орієнтовно, до кінця XV століття.

Для відокремлення аудіального компоненту навколишнього середовища від будь-яких інших зазвичай використовується значний перелік наукових термінів, серед яких, зокрема, «звукове середовище», «звуковий образ світу», «фоносфера», «соносфера», «ефірний звуковий простір»,

«звуковий ландшафт», «саундскейп», «аудіопростір» тощо. Проаналізуємо смислове навантаження деяких із зазначених понять.

Термін «глобальна фоносфера Землі» як звукове середовище існування людини і соціуму був запропонований у 80-ті роки ХХ століття музикознавцем М. Таракановим. На думку науковця, фоносфера – це важлива частина ноосфери, що знаходить відбиття у структурно-організованих коливаннях у їх акустичній формі, та у формі нечутній, де звукові коливання змодульовані у радіовипромінювання [118, с. 116].

Відзначимо, що вже у визначенні фоносфери згадується концептуальне філософське поняття «ноосфера», яке було запропоновано у 20-х роках ХХ століття філософами В. Вернадським, Е. Леруа, П. Тейяром де Шарденом. Ноосфера (від *грец.* «*noos*» – «розум, дух») – це найвищий ступінь розвитку біосфери Землі, що розумно керується людством. «мислячий пласт» планети. Як зауважує дослідник О. Максименко, в інтерпретації В. Вернадського ноосфера є «новим геологічним явищем на нашій планеті», коли людина стає здатною перебудувати «працею і думкою область свого життя». Це результат природної еволюції людства як природно-космічного феномена» [83, с. 228–229].

З нашої точки зору, термін «фоносфера» як частина «мислячої оболонки Землі» є більше культурологічно-філософським, аніж прикладним (на рівні фізики чи акустики) поняттям. Але для нашого дослідження суттєвим є факт включення автором концепції до переліку форм, в яких виявляє себе фоносфера, окрім акустично-природних (структурно-організовані звукові коливання), також і антропогенного компоненту – радіохвиль, відчуті існування яких неможливо без складної системи електроприладів (передавачів, приймачів, підсилювачів, гучномовців тощо).

Термін «саундскейп» (*soundscape (англ.)* – «звуковий ландшафт») запропонував канадський композитор і дослідник Р. Шафер у 60-х роках ХХ століття. Науковець визначає звуковий ландшафт як простір, що характеризується трьома основними типами звуків: фонові звуки, створені

природою: вітер, вода, ліс, рівнина, птахи, комахи, тварини; у багатьох міських районах трафік (звук транспортного потоку) став основним звуком; звукові сигнали, які сприймаються свідомо (попереджувальні пристрої, дзвіночки, свистки, гудки, сирени тощо); звукові маркери, що є унікальними для певної місцевості і певної локації, зокрема, звуковий ландшафт кафе, ресторану, бібліотеки, музею, галереї, базару, магазину тощо (за Р. Шафером) [174].

Книга Р. Шафера «The soundscape. Our sonic environment and the tuning of the world», яка побачила світ у 1977 році і була згодом неодноразово перевидана, стала основою концепції «звукового ландшафту» [174].

Ця концепція продовжує розроблятися багатьма науковцями. Українські дослідники В. Канський та В. Канська пропонують власне визначення зазначеного феномену та поділ його групи: «звуковий ландшафт – це ландшафт, звуки якого формують «звукову картину», за якою можна визначити форму, стан, динаміку та інші властивості компонентів природного ландшафту і спрогнозувати його подальший вплив на живі організми та їх індивідуальний розвиток. Звукові ландшафти можна поділити на три групи: натуральні, натурально-антропогенні та антропогенні» [52, с. 15].

З виокремлених науковцями ознак звукового ландшафту стає зрозумілим, що це явище, яке локалізується та фіксується, як правило, у певному географічному й часовому вимірі, є чимось унікальним і, можливо, навіть неповторним. З нашої точки хору, ці характеристики мало підходять для дослідження таких звукових феноменів, які мають тенденцію до повторності (наприклад, періодичне прослуховування слухачами того ж самого аудіозапису) або до одночасного відбування події у багатьох географічних точках (зокрема, відтворення однієї радіопрограми багатьма радіоприймачами одночасно).

Поняття «звуковий ефірний простір телерадіомовлення» формулює й досить докладно досліджує мистецтвознавиця Н. Єфімова. На думку авторки, «первинними носіями звукової інформації є: природно-акустичний простір як одна з форм існування об'єктивного світу; соціально-виробничий,

техногенний звуковий простір; акустичний простір художньої діяльності (фольклор, професійна композиторська діяльність тощо); ефірний простір, що формується електронними засобами масової комунікації» [62, с. 140].

Вважаємо, що ця концепція є релевантною для дослідження таких звукових феноменів, як фонозапис чи радіомовлення, проте вона не враховує тих змін, що сталися в аудіосфері від початку XXI століття, зокрема, появи інтернет-мовлення, масового впровадження цифрових форматів звуку, розвитку стримінгових і файлообмінних сервісів тощо.

Для втілення поставлених у дисертаційній роботі завдань найбільше підходять просторові дефініції явищ звукової сфери – аудіопростір та звуковий простір. Попри синонімічність, між цими двома поняттями є чіткі відмінності.

Обома цими термінами активно користуються науковці, вкладаючи у них досить різне семантичне наповнення. Так, про звуковий простір в процесі створення аудіозапису та його відтворення пишуть дослідники галузі звукорежисури, зокрема, українські фахівці В. Дьяченко [40; 41] та О. Корякін [65; 66]. Останній поділяє зазначений феномен на первинний (що існував в момент фонозапису) та вторинний, говорячи про «створення комплексного вторинного звукового простору відповідно до творчого задуму композитора та виконавця (або максимально точну передачу наявного первинного звукового простору у вторинному)» [66, с. 154].

Ю. Юхимик користується зазначеними термінологічними одиницями у двох вимірах – духовно-етичному («звуковий простір <...> звучання музичного твору являє собою динамічний енергетично-вібраційний потік, структурований за певними законами») [162, с. 31] та філософсько-культурологічному (під «звуковим простором культури» дослідниця розуміє «простір звукових феноменів як важливого самодостатнього складника загального культурного контексту») [161, с. 153].

Загалом, до поняття «звуковий простір» звертаються представники різних галузей науки. Зокрема, філологиня Ю. Юсип-Якимович розглядає

його крізь призму «мовної картини світу». Вона слушно зауважує, що «семіотична інтерпретація звукового пейзажу – це смисл, якого набуває звуковий простір при сприйманні і освоєнні людиною навколишнього світу, результатом чого є формування моделі «звучного» світу, або, точніше, опису світу через звуки» [160, с. 197].

Музикознавці іноді використовують цей термін як синонім поняття «звуковий образ» (як це робить О. Бабенко у статті «Звуковий простір Хорових картин В. Бібіка на слова О. Вишні і С. Васильченка як об'єкт виконавської інтерпретації» [14]) або як культурологічний концепт (наприклад, робота А. Жбанкової «Звуковий простір вокаліста в естрадному духовому оркестрі (на прикладі діяльності Київського академічного муніципального естрадно-духового оркестру)» [43]).

Поняттями «аудіопростір» та «аудіальний простір» також активно користуються сучасні науковці, зокрема, Ю. Болинь [18], соціальна психологиня Н. Обухова [98], дослідниця радіожурналістики М. Нагорняк [93], культурологиня Ю. Юхимик [161] тощо.

Враховуючи різноманітне смислове наповнення запропонованих термінологічних одиниць у дослідженнях науковців, постає необхідність з'ясування їх сутності. Остання розкривається через етимологічний зв'язок з концептами «звук» і «простір», які демонструють єдність фонетичної (звукової) та семантичної (сислової) специфіки.

Як зазначається у академічному тлумачному «Словнику української мови у 20 томах», звук, з погляду фізики – це коливальний рух частинок середовища, що поширюється у вигляді хвиль та сприймається слухом [3]. Вчені розрізняють акустичні (фізичні) та фізіологічні характеристики звуку. До фізичних параметрів належать частота й амплітуда, фізіологічними характеристиками звуку є висота, гучність, тривалість, тембр, наявність тонів й обертонів тощо. Виходячи з фізичних та фізіологічних параметрів, звуки поділяються на високі й низькі; голосні й тихі; тривалі й короткі; ті, що чує людина та ті, які не чує (інфразвук, ультразвук, гіперзвук); такі, що мають

фіксовану висоту звучання (зокрема, музичні) й такі, що не мають фіксованої висоти (шуми) [3].

Щодо дефініції поняття простір, то воно досі не має точно зафіксованого наукового значення. Впродовж багатьох століть філософська проблематика простору (так само, як і часу) була в центрі роздумів таких світил філософської думки, як Арістотель, Г. Гегель, І. Кант, І. Ньютон, А. Шопенгауер тощо. Музикознавець О. Злотник констатує, що «множинність конотацій концепту простір пояснює використання його в різних наукових ракурсах, оскільки практично будь-який об'єкт природнього, техногенного або духовного світу може бути відрефлексований за допомогою категорії «простір» [48, с. 24].

Однак, точні науки (зокрема, фізика, математика та ін.) традиційно виводять значення цього поняття через такі величини, які піддаються вимірюванню. Мистецтвознавиця М. Юр, зокрема, зазначає, що «простір, як одна з основних категорій буття, є формою існування матерії, що характеризується протяжністю, місцем розташування предметів, їх співіснуванням у світовому континуумі» [158, с. 192]. Сенс такого трактування занадто широкий, щоби була можливість ними скористатися у нашому дослідженні, тому ми будемо ґрунтуватися на значно вужчому розумінні терміну «простір», а саме «відокремлений сегмент простору із певними характеристиками» (це визначення зроблено Б. Блессером та Л. Салтером у книзі «Spaces speak, are you listening?: experiencing aural architecture») [166].

Попередньо, визначимо звуковий простір як сегмент глобального простору, в якому відбувається передача звукових хвиль від джерела коливань до реципієнта (отримувача). Важливо з'ясувати відмінність між дефініціями «звуковий простір» та «аудіопростір». Звернемо увагу на значення деяких слів з латинським коренем «audio-» або «audi-» («audio» з латинської перекладається як «слухати»), зокрема, *аудіотехніка*,

*аудіоальбом, аудіовізуальний, аудіологія, аудіометрія, аудіювання, аудіальний розвиток* тощо.

Академічний тлумачний «Словник української мови у 20 томах» подає інформацію, що *аудіо...* це перша частина складних слів, яка відповідає словам *звук, звуковий* [3]. Поняття *аудіоальбом* визначається як «кілька музичних творів, об'єднаних в одне ціле <...> на хронологічній або концептуальній основі і записаних на платівці, аудіокасеті, компакт-диску [3]; *аудіовізуальний* – той, що ґрунтується на одночасному сприйнятті зором і слухом [3]; *аудіологія* – розділ медицини, що вивчає слух і його порушення, а також методи діагностики, профілактики та усунення цих порушень [3]; *аудіометрія* – вимірювання гостроти слуху шляхом визначення найменшої сили звуку, який сприймає людина [3]; *аудіоплеєр* – компактний переносний апарат для запису та відтворення звуку з магнітного чи цифрового носія [3]; *аудіокарта* (або звукова карта) (*англ.* – *sound card*) – це електротехнічний пристрій, що дозволяє працювати зі звуком на комп'ютері; під час *аудіювання* відбувається процес одночасного сприйняття на слух і розуміння людського мовлення, що є основою спілкування [3].

Пропонуємо звернути увагу, що усі слова зі спільним коренем «аудіо» чи «ауді-» можна умовно розподілити на дві групи. До першої групи можна віднести такі терміни, як *аудіовізуальний, аудіювання* – ці поняття відображають явища, що теоретично можуть існувати у будь-яку історичну епоху. А ось такі поняття, як *аудіокнига, аудіоальбом, аудіозапис, аудіоплеєр, аудіокарта* стосуються лише того етапу технічного розвитку людства, коли вже були винайдені електрика, телефон, мікрофон, звукозапис – тобто, ці феномени можуть існувати лише в межах ХХ–ХХІ століть. Подібну точку зору підтримує, зокрема, мовний інтернет-ресурс «Словник.ua», який зазначає: *аудіо...* – це перша частина складних слів, що мають відношення до звуковідтворення та звукозапису [51].

Отже, можемо бачити, що латинський корінь «аудіо» вживається у двох значеннях – ширшому, де він рівнозначний поняттю «звуковий», і



вужчому, коли він стосується електрозвукового (або ж електронно-обчислювального) обладнання, устаткування та фонозапису.

Відтак, робимо висновок, що термін «аудіопростір» теж може вживатися у двох, дещо різних, значеннях: у першому він повністю відповідає виразу «звуковий простір», у іншому сенсі стосується лише тієї частини звукового простору, яка не може існувати без використання електротехнічних або ж обчислювальних, зокрема комп'ютерних, технологій. У розумінні суто акустичного простору це, звичайно, дещо звужує поняття аудіопростору, віднімаючи від нього, наприклад, концертну сцену або театральні підмости, коли там не використовується звукопідсилення, або записаний на початку епохи аудіозапису музичний твір, відтворений за допомогою фонографа чи грамофона (без використання електропристроїв).

Одним з синонімів звукового простору є поняття «аудіосфера». На думку науковців, це сукупність всіх навколишніх звуків. Як зазначає дослідниця М Чир, «ідея аудіосфери відноситься як до природного середовища, що складається з природних звуків, у тому числі голосів тварин, звуків погоди та інших природних елементів, так і до звуків навколишнього середовища, створених людиною, через музичну композицію, звуковий дизайн, інші звуки звичайної людської діяльності, включаючи розмови, роботу, і звуки механічного походження в результаті використання промислових технологій» [152, с. 154–155]. З цього визначення робимо висновок, що поняття «аудіосфера» є синонімічним із «звуковим простором» та «аудіопростором» у ширшому його значенні.

Але межі феномену «аудіопростір» можуть бути суттєво розширені за рахунок включення до нього носіїв звукової інформації *не* акустичного типу – зокрема, радіохвиль (як це зробила, скажімо, Н. Єфімова, утворивши термін «звуковий ефірний простір телерадіомовлення»), або ж системи глобальних цифрових мереж, завдяки чому нині практично в будь-які точці земної кулі ми можемо швидко отримати на свій гаджет потрібний аудіофайл. У такому трактуванні «аудіопростір» аж ніяк не є синонімом «звукового простору», і

саме у цьому розумінні ми використовуємо цей термін у нашій дисертаційній роботі.

На нашу думку, складовими частинами аудіопростору є:

1) природно-акустичний простір (звуки живої й неживої природи, вербальне спілкування людей тощо);

2) техногенний звуковий простір, створений цілеспрямованою діяльністю людей у різних сферах за допомогою технічних засобів (звуки машин, виробництв, транспортних потоків, воєнних дій, звукопідсилюючої апаратури тощо);

3) звуковий простір соціально-комунікативної і креативної сфер діяльності людини (публічні виступи й дебати, виконання музичних та літературних творів, концертно-театральна практика, звуки масових заходів – мітингів, зібрань, спортивних змагань тощо);

4) ефірний аудіопростір, що визначається передаванням сигналу за допомогою радіохвиль і формується аналоговими та аналогово-цифровими електронними засобами масової комунікації (радіо, телебачення, мобільними, стільниковими та радіотелефонами тощо);

5) цифровий аудіопростір, що визначається переведенням сигналу у потік цифрових даних і передаванням його за допомогою цифрових мереж, зокрема, й глобальної інтернет-мережі (хостинги, подкасти, файлообмінні, стримінгові сервіси тощо).

Відтак, виходячи з вищесказаного, беремо за основу таке формулювання: *аудіопростір – це природно-технологічна цілісність, яка об'єднує різні типи звукової інформації (акустична, ефірна, аналогова, цифрова) та існує як завдяки акустично-природним компонентам, так і внаслідок цілеспрямованої технологічної, соціально-комунікативної та творчо-естетичної діяльності людей за допомогою спеціально розроблених для цього технічних засобів.*

Виходячи з цього формулювання, проаналізуємо деякі характеристики зазначеного феномену. Дві з них випливають з аналізу природи його складових:

1) *аналоговий* аудіопростір, який існував до настання доби цифрових технологій та продовжує активно використовуватися й нині – сюди можна включити концертно-театральний й простір масових заходів (при умові використання звукопідсилюючої апаратури) та ефірний, який репрезентується таким засобом масової комунікації, як ефірне радіо;

2) *цифровий* аудіопростір, що включає в себе мобільний зв'язок, інтернет-мовлення, соціальні мережі, стримінгові сервіси, подкасти тощо.

Суттєво те, що аналоговий сигнал нерозривно пов'язаний зі своїм носієм – отож, подряпина на вініловій платівці або невдала склейка на магнітофонній плівці свого часу могли безповоротно зіпсувати якість фонозапису. З практичного досвіду багаторічної роботи автора на Українському радіо знаємо, наскільки високим іноді міг бути рівень так званого «фонового шуму» на магнітній плівці та як часто її дефекти призводили до втрати дуже цінних записів з фондової фонотеки, відновити які не було жодної можливості. Та й процес перезапису оригінальної плівки для створення копії завжди потребував дотримання суворих технічних вимог і по суті, був дуже складним, а в деяких випадках потрібний результат не був гарантованим.

На відміну від аналогового запису, цифровий сигнал є незалежним від фізичного *носія*, і без втрат може бути відтворений необмежену кількість разів. Це правило у меншій мірі стосується компакт-диску (CD), який теж може зазнати механічних ушкоджень, але, як вважають науковці, й апаратура для відтворення CD-дисків не належить у повній мірі до сфери цифрових аудіотехнологій.

Тобто, в процесі переходу аудіопростору від використання аналогових аудіозаписів до цифрових (це сталося орієнтовно на межі між XX та XXI століттями), відбулось *абстрагування фізичного носія* звуку (магнітної

плівки і вінілової платівки), що дозволило суттєво покращити частотні характеристики запису та співвідношення сигнал/шум

Розбудова цифрового аудіопростору дозволила докорінно змінити швидкість проходження записом шляху від відправника до споживача. Відбулось це завдяки *включеності* такого простору до *глобальних цифрових мереж*, що зробило можливим дуже швидке копіювання і передавання файлів у цифровій формі, розвиток стримінгових мереж, де зберігаються мільярди треків аудіоінформації, наявність стиснених аудіоформатів. На відміну від аналогового, цифровий аудіопростір є *гомогенним* за рахунок відсутності фонового шуму і неможливості дифузії звукових файлів між собою. Але все ж основною особливістю цифрового аудіопростору дослідники вважають свободу даних від їх носія. Недарма С. Вітт назвав свою книгу (частина якої присвячена питанням виникнення і поширення аудіо-піратства після появи компресованих цифрових аудіоформатів, як-от MP3) «Як музика стала вільною» [28].

Деякі інші характеристики звукового простору дослідила у своїй дисертаційній праці науковиця М. Голубенко (дослідниця схиляється до використання терміну «звуковий ландшафт») [33, с. 67, 76–79, 87]. На її думку, характерними особливостями акустичного звукового ландшафту (і звукового простору також, як ми вважаємо) є *дифузність* при поєднанні з іншим джерелом звукових коливань аж до утворення повної *гетерогенності* (дифузія (від *лат. diffusio* – розповсюдження, поширення, розтікання) – взаємне проникнення одна в одну дотичних речовин внаслідок руху їхніх частинок; гетерогенність (від *грец. έτερος* – інший + *γένω* – рід) – наявність неоднакових частин в складі чогось).

Наступними характерними рисами, на які звертає увагу М. Голубенко, є *множинність* та *фрактальність* (фрактал (від *лат. fractus* – подрібнений) – структура, що складається з частин, які в певному сенсі подібні до цілого). Додамо, що саме ці риси є показовими щодо аудіосфери, адже демонструють процес утворення безлічі однакових просторів у випадку, коли, наприклад,

чимало радіослухачів налаштовано на одну й ту саму радіохвилю. До того ж, усі ці простори будуть дуже подібними до оригіналу, тобто, фрактальними.

Ще дві характерні риси, виділені науковицею – *мобільність* та *звукова горизонтність*. Щодо мобільності, то суттєве розширення акустичного звукового простору принесли портативні засоби звуковідтворення: магнітофони, плеєри, Bluetooth-гучномовці, тощо (докладніше аналізуватимемо цю тенденцію у главі, присвяченій процесу технологічного розвитку засобів звукозапису й звуковідтворення). Звукова горизонтність – поняття, утворене за аналогією з візуальним простором, яке означає, що при наближенні чи віддаленні від джерела звуку (навіть в умовах наявності перешкод) рівень звукових коливань змінюватиметься поступово – від потужного до ледь чутного (за М. Голубенко) [33, с. 67, 76–79, 87].

Оскільки забезпечити надійний кордон на шляху звукових хвиль технічно складно, то деякі суспільні й державні інституції встановлюють контроль над використанням джерел звуку за допомогою певних дисциплінарних механізмів. Прикладом «заборони порушувати тишу», зокрема, є правила поведінки відвідувачів та співробітників у бібліотеці чи у офісних приміщеннях, або заборона включати музику у міському та міжміському пасажирському транспорті (нагадаємо, що в Україні діє Закон № 2310–ІХ, прийнятий Верховною Радою України 19.06.2022 р., який передбачає заборону відтворювання музики й фільмів у громадському транспорті).

Український звукорежисер В. Папченко використовує термін «виробництво акустичного простору» [101, с. 104], коли створюється певний звуковий режим або навіть розклад, і це може відбуватися за допомогою спеціальних технічних засобів (наприклад, періодичне оголошення зупинок у громадському транспорті; система сигналів шкільних дзвінків на початку та в кінці уроку; свого часу у великих містах за певним графіком лунали заводські гудки, вказуючи на закінчення однієї робочої зміни та початок іншої; свій звуковий режим має, зокрема, сигнал повітряної тривоги тощо).

Таким чином, у ході аналізу просторової парадигми встановлено, що існує безліч підходів і методів щодо вивчення просторово-звукової сфери в сучасному мистецтвознавстві та суміжних науках. Найважливіші концепції звукового простору були запропоновані зарубіжними науковцями у другій половині ХХ – на початку ХХІ століття. Серед них: слуховий простір як першооснова досвіду людства у М. Маклюена; «глобальна фоносфера Землі» у М. Тараканова; «звуковий ландшафт» у Р. Шафера; «звуковий ефірний простір телерадіомовлення» у Н. Єфімової.

Окрім вищезначених, нами були використані розробки дослідників окремих феноменів аудіосфери: О. Бабенко, Б. Блессера, Ю. Болиня, С. Вітта, М. Голубенко, В. Дьяченка, А. Жбанкової, О. Злотника, В. Канського та В. Канської, О. Корякіна, А. Кравченко, О. Максименка, М. Нагорняк, Н. Обухової, В. Папченка, Н. Рябухи, Л. Салтера, М. Чир, М. Юр, Ю. Юсип-Якимович, Ю. Юхимик та інших науковців.

Для виконання поставлених завдань дослідження найбільше підходять просторові дефініції явищ звукової сфери – аудіопростір та звуковий простір. У ширшому розумінні ці поняття є синонімами, але у вузькому сенсі термін «аудіопростір» стосується лише тієї частини звукового простору, яка не може існувати без використання електротехнічних або ж обчислювальних, зокрема комп'ютерних, технологій. Це явище може бути суттєво розширене за рахунок включення до нього носіїв звукової інформації *не* акустичного типу – зокрема, радіохвиль та системи глобальних цифрових мереж, разом з всесвітньою інтернет-мережею.

Загальними характеристиками аудіопростору є: множинність, фрактальність, мобільність, звукова горизонтність; також – уповільненість, дифузність та гетерогенність акустичного й ефірного звукових просторів; включеність до глобальних мереж, гомогенність і абстрагування від носія – властивості цифрового аудіопростору.

Сучасна наукова думка просякнута ідеєю просторовості – на її осмислення спрямовані як мистецтвознавство, так і інші наукові галузі. Саме

просторова парадигма є основою дослідження проблем мистецького аудіопростору, в якому знайшли своє відображення різні сторони акустичного та творчого досвіду людства.

## **1.2. Особливості мистецького аудіопростору першої чверті XXI століття**

На наш погляд, визначити науковий зміст поняття «мистецький аудіопростір» можна кількома шляхами. Один з них – створити своєрідну просторову систему, використовуючи метод дедукції, тобто, «вписуючи» менш глобальне явище усередину більш масштабного. На наш погляд, поняття «загальний акустично-технічний звуковий простір» вбирає в себе меншу просторову одиницю – «аудіопростір» (у вужчому розумінні означеного терміну), у який можна спробувати вписати ще компактніше поняття «мистецький аудіопростір» (адже, безумовно, далеко не кожен аудіоконтакт являє собою акт спілкування з мистецтвом).

Тобто, вважаємо, що визначальним чинником поняття «мистецький аудіопростір» виступає саме належність його до простору художнього спілкування в культурі, коли мистецтво виступає засобом певної ціннісної взаємодії людей. Оскільки мистецтво (разом з релігією, політикою, освітою, наукою) є одним з компонентів культури (за А. Тормаховою) [137, с. 144], варто розглядати його (за аналогією з простором культури) як певний «мистецький простір», досліджуючи в подальшому, як загальні закономірності цього явища знаходять своє відбиття в умовах функціонування аудіосфери.

Грунтуючись на висновках О. Злотника щодо того, що «у простір культури вписано менший простір – художньої культури, до простору художньої культури вписаний – простір мистецтва» [48, с. 69], можемо констатувати власне бачення системи мистецького аудіопростору. У простір

культури вписано менший простір – художньої культури, до простору художньої культури вписаний простір мистецтва, у простір мистецтва вписуємо мистецький аудіопростір.

Впродовж останніх десятиліть мистецький простір (так само, як і культурний та художній простори) неодноразово виступав об'єктом наукових досліджень. Зокрема, українська науковиця К. Антонова зазначає, що такий простір «включає як види мистецтва, так і його окремі зразки, як творців, так і глядачів та слухачів (тобто тих, хто сприймає), а також діячів різних галузей культури, організаторів, режисерів, меценатів з питань мистецтва. У поняття мистецького простору також входять і різноманітні культурні громадські заходи: концерти, постановки спектаклів та опер; виставки творів майстрів живопису, скульптури, фотомистецтва, народної творчості, пошиття одягу, створення прикрас, іграшок та ін.» [4, с. 15].

Літературознавець Р. Козлов у дисертаційній праці детально аналізує концепт «художній простір» і виводить таке формулювання зазначеного явища: «це система топологічних відношень і топонімів, що використовується у процесі художньої творчості, у становленні й функціонуванні художнього (зокрема літературного) образу. Вона не вичерпується зафіксованими у тексті елементами, а включає в себе також комплекс знаків і символів з просторовим значенням, які актуалізуються у свідомості автора й читача у процесі художнього мислення» [58]. Однак, на наш погляд, це визначення фактично не враховує особливості сприйняття реципієнтом мистецтва літературного твору в аудіальному форматі, зокрема, аудіокниги чи літературної постановки (адже суб'єктами концепції цього науковця виступають лише автор і читач).

Культурологиня С. Садовенко аналізує простір, втілений у художньому творі, творчості конкретного автора, епосі через єдність просторових і часових параметрів, спрямованих на вираження певного культурного (вужче – художнього) смислу. Науковиця окреслює поняття «хронотоп» (часопростір) таким чином: «хронотоп – це властивість реальності, що



виражається у послідовності подій, які змінюють одна одну, і котра спостерігається в протяжності, структурованості, співіснуванні дійсності та взаємодії її елементів» [122, с. 93–94].

Виходячи з аналізу різних наукових поглядів, ми пропонуємо таке визначення концепту *«мистецький аудіопростір»*: це багатовимірний феномен, що включає в себе види аудіального мистецтва, його окремі зразки, творців і слухачів, усіх, хто дотичний до вироблення, розповсюдження, відтворення та сприйняття художнього аудіоконтенту, а також їхні психофізіологічні особливості внутрішнього ментального простору. До мистецького аудіопростору належать зафіксовані письмово або за допомогою звукозапису твори аудіомистецтва, необхідне звукове й обчислювально-комп'ютерне обладнання, мережеві системи та утворені завдяки використанню аудіотехнологій акустичні, ефірні, аналогові, цифрові сегменти фізичного простору, де генерується, зберігається, поширюється та звучить художній аудіоконтент.

Важливо визначити концептуальну різницю між сформульованим нами визначенням поняття *«мистецький аудіопростір»* та деякими іншими сучасними науковими концептами, які стосуються аудіальної сфери.

Розглянемо поняття *«звукообраз»*, яке докладно аналізує мистецтвознавиця Н. Рябуха. За її слушною думкою, звукообраз є психофізіологічним феноменом, сутність якого полягає в «єдності фізичного (як «річ, що звучить») та психологічного (як «смысл, що звучить») сприйняття дійсності. Тому слухові уявлення формують звуковий образ світу, який відбивається у свідомості у певних звукових формах» [119, с. 74]. Вона вважає, що звукообраз може трактуватись як: а) духовна форма пізнання та відображення дійсності, що розкриває смислову модель світу; б) культурологічний концепт, що презентує звукове середовище (звуковий ландшафт) культурної доби; в) смисловий концепт композиторської, виконавської, слухачької творчості; г) специфічний структурований текст з

відповідними акустичними, семантичними та комунікативними характеристиками» [118, с. 118].

Проаналізувавши це визначення, можемо зробити висновок, що звукообраз створюється в людській свідомості у результаті слухового сприйняття явищ оточуючого світу, або це записані, як правило, за допомогою спеціальних позначок, що ставить музикант поруч з нотним текстом, «вказівники», що мають допомогти виконавцю найбільш точно відтворити певний задум заради створення художнього образу, максимально наближеного до очікуваного. На відміну від звукообразу, явище мистецького аудіопростору, окрім внутрішніх психофізіологічних особливостей свідомості людини, дотичної до нього, включає самих реципієнтів аудіального мистецтва (тих, хто його створює, розповсюджує, відтворює, сприймає) та цілий комплекс явищ реального оточуючого світу (акустичний простір, електронна та комп'ютерна апаратура, мережі тощо), ефірного (радіовипромінювання) та цифрового (аудіоконтент) компонентів та об'єктів аудіомистецької спадщини (зокрема, фондові записи, визначні твори радіомистецтва тощо).

Ще одним, поширеним останнім часом серед науковців, є поняття «аудіокультура». Ю. Юхимик підкреслює зумовленість аудіокультури «суто людською здатністю не просто створювати та сприймати механічні коливання звукових хвиль, але й перетворювати їх на смислово та емоційно насичені феномени» [161, с. 153].

Відтак, аудіокультура – це сукупність цінностей, пов'язаних зі звуковою інформацією, набутих у процесі історичного розвитку людства. Процес створення культурних артефактів, зокрема, й аудіальних, є безперервним. Втім, аудіопростір, зокрема й мистецький, пов'язаний з певною перервністю користування ним (слухач може вимкнути радіо чи припинити трансляцію аудіофайлу). Можуть існувати певні локації чи періоди часу, де зовсім не звучать твори аудіомистецтва.

Зупинимося докладніше на питанні типологізації мистецького простору (зокрема, аудіального). У дослідженні «Еволюція поняття «художній простір» у мистецтві» М. Юр констатує, що «учені запропонували розрізнити три види простору, що складають його сучасну типологію: реальний, концептуальний, перцептуальний. У реальному існує фізичний світ, перцептуальний пов'язаний з нашими відчуттями, концептуальний – це умовний, застосовується для позначення специфічного типу співвідношення деяких концептів (мовного і ментального виразу)» [158, с. 192].

О. Злотник у своєму дисертаційному дослідженні теж доходить висновку, що базовими формами музичного простору є фізичний, перцептуальний (чуттєвий) і концептуальний простори, «які існують як самостійні елементи, та, в той же час, вступають один з одним у взаємодію, нерідко визначаючи непередбачувані творчі результати та виражаються дією універсальних закономірностей психофізіології людини, її сприйняття і мислення» [48, с 42].

Вивчення проблематики фізичного мистецького простору, як вважає О. Злотник, треба розпочинати, виходячи з основних досягнень філософії, культурології, природничих наук, аналізуючи перспективність винайдених підходів, концепцій, ідей і методів для розуміння категорії простору в мистецтвознавчій науці. Він зауважує, що «витоки *математичного* осмислення фізичного простору були закладені ще у філософії піфагорійців, які вважали числа початками усіх речей – у числах ними спостерігалось багато подібностей з існуючими фізичними та культурними явищами. Наприклад, властивості і відносини гармоній (музичних інтервалів) також вбачалися у числових виразах» [48, с. 43]. *Геометричний* підхід до дослідження фізичного простору сформувався у працях давньогрецького філософа Евкліда. У пізніші часи використання просторових геометричних координат для вивчення різних типів культур, історичних явищ та стилів стало досить закономірним явищем для багатьох вчених, що займалися вивченням простору. Так, німецький філософ М. Хайдеггер у розділі «Мистецтво і

простір» роботи «Час і буття» досліджував різні типи просторовості (об'єктивний світовий простір, художній простір) саме через призму «простягання і місця» [169].

Зауважимо, що аналіз вищезгаданих природничих наукових підходів (математичного, геометричного) показує, що пропоновані методики не зовсім підходять для дослідження мистецького аудіопростору. Тому вважаємо за потрібне звернути увагу на наукові розробки, створені при вивченні акустичного простору, який базується на фізичних закономірностях поширення звуку в навколишньому середовищі. Вважається, що для залів музичних і оперних театрів найбільше підходить овальна форма, оскільки структура початкового ревербераційного процесу у них займає проміжок 20–30 мс, що дає повноту звучання, яка поєднується з ясною чіткістю. Але Для концертних залів, розрахованих на проведення виступів естрадних колективів, геометричну форму рекомендується планувати у вигляді амфітеатру з оптимальним часом початкових відбиттів 30–40 мс. Але математично вираховані акустичні показники можуть не дати очікуваного результату, адже кінцеві параметри звукового поля напряму залежать від такої складної динамічно змінної системи, як перцептуальний простір людини або віддзеркалення органами почуттів просторових і часових характеристик реального світу.

Вважається, що простір відчувається людиною як невід'ємний компонент музичного образу. Впродовж останніх кількох століть у музиці викристалізувалися відповідні, характерні саме для просторової образності, засоби виразності. Одним з перших таких засобів, ще в епоху середньовіччя, стало антифонне виконання (ефект луни/відлуння), коли музична фраза точно повторювалася в динаміці *pianissimo* (наприклад, твір композитора О. Лассо «Луна»). Інший прийом, який часто зустрічається в творчості композиторів класичної епохи – використання знаків-сигналів оточуючого середовища: фанфар, «золотого ходу валторн», що немовби відтворює гру мисливських рогів, розраховану на великі відстані (наприклад, у 4-й частині

Симфонії № 103 Й. Гайдна), а також використання імітації звучання дзвонів (зокрема, твір Ф. Ліста «Женевські дзвони»). Зазначимо, що імітація звучання дзвонів, як зазначає у своєму дослідженні О. Фрайт, як і подібні твори з інтрамузичними (в тому числі звуконаслідувальними першоджерелами), складають «первісно-генетичний інтертекстуальний рівень програмовості» [147, с. 4]. А якщо врахувати взаємозалежність у цьому випадку музики й назви (як одного з елементів програмовості), то, на думку науковиці, це є показником прояву такого феномену, як музично-вербальна еміненція.

У музиці імпресіоністичної традиції з'явилися прийоми використання витриманої педалі на одному звуці, на фоні чого розгортається інший музичний матеріал (Прелюдія К. Дебюссі «Затонулий собор»), полярних співставлень динаміки, регістрів, використання фігурацій, що створюють враження нерозчленованого, обволікаючого середовища («Арабески» К. Дебюссі). Зауважимо, що українські дослідники (як-от О. Фрайт) розглядають подібний діалог образних мотивів аудіальних та візуальних видів мистецтв (у даному випадку музичного твору, написаного, як відомо, під враженням від складного орнаменту східного походження) як прояв феномену інтермедіальності [147, с. 4]. Науковиця А. Кравченко пропонує тлумачення базового терміну теорії комунікації та її засобу – «медіа» як «будь-якої знакової системи, коду або специфічного каналу чи середовища, де відбувається обмін семіотичною інформацією між художньо-знаковими кодами різних видів мистецтв» [67, с. 139].

У ХХ столітті потенціал просторовості був зреалізований у творах, написаних з урахуванням особливого розташування музикантів. Серед них, зокрема, симфонії № 3 та № 4 Г. Канчелі, «Просторова музика» В. Котонського, «Сегменти» К. Сероцького. І це далеко не усі композиторські прийоми, що підкреслюють просторовість музичного образу.

У підсумку, необхідність створення загальної методології дослідження категорії просторовості у мистецтві (зокрема, аудіальному) стає останнім

часом актуальнішою у зв'язку з тим, що науковці пропонують сучасні дослідницькі стратегії та виокремлюють нові феноменологічні одиниці, пов'язані з фізичним або внутрішнім простором слухача – такі, як інтимний простір у мистецтві, публічний та персональний простір у музиці (С. Мозгот), сакральний простір православного мистецтва (А. Лещенко) та ін.

Поняття фізичного, концептуального і перцептуального простору ми розуміємо як базові характеристики об'єктивної реальності та внутрішнього світу людини, а також як опорні форми творчого мислення щодо дійсності в аудіальних видах мистецтва. Ці форми виражаються дією універсальних закономірностей психофізіології людини, її сприйняття і мислення.

Аналіз природничих наукових підходів і методів (математичний, геометричний), які застосовуються у сучасній науці для дослідження фізичних характеристик простору, зафіксував, що для вивчення мистецького аудіопростору методик точних обчислень нині бракує, оскільки вони не завжди можуть пояснити появу нових звуко-просторових якостей. Приміром, вивчення фізичного простору в контексті акустичних закономірностей концертних залів доводить, що кінцеві параметри звукового поля напряму залежать від особливостей функціонування перцептуального простору людини, тобто від віддзеркалення органами почуттів просторових і часових характеристик реального світу.

У той же час, теоретичні розробки дослідників характерних особливостей мистецького простору й аудіопростору, а саме К. Антонової, О. Злотника, М. Козлова, С. Садовенко, О. Фрайт, М. Хайдеггера, М. Юр та інших зробили суттєвий внесок у сучасну наукову практику, зокрема, музикознавчу та мистецтвознавчу, збагативши її новими ідеями та концепціями.

### 1.3. Становлення мистецького аудіопростору у світі та Україні

Українські науковці М. Ужинський та Б. Ковалик проаналізували взаємозв'язок музичного мистецтва, техніки й технологій на різних етапах розвитку світової культури в контексті науково-технічного прогресу. Загалом дослідники виокремили чотири етапи. На їх думку, перший етап ознаменований «виникненням писемності, що зруйнувало монополію невеликої кількості людей на знання. На цьому етапі виникає нотопис, за допомогою якого відбувалася трансляція інформації, пов'язаної з музикою. На другому етапі винахід друкарського станка стає засобом швидкого поширення інформації, зокрема музичної, за допомогою нотодрукування. Третій етап пов'язаний із винаходом апаратів механічного звукозапису та відтворення звуку, а також з упровадженням електричного струму та приладів аналогового звукозапису. На четвертому етапі в результаті сучасних технологічних досягнень виник так званий феномен «цифрових мистецтв», для яких характерна інтерактивність, елітарність, нова жанрова система й інноваційні засоби художньої виразності» [142, с. 82]. Якщо брати за основу цю концепцію, усі найсуттєвіші процеси розвитку аудіопростору (і мистецького зокрема), припадають на третій та четвертий етапи означеної класифікації.

Проаналізувавши різні наукові джерела, як-от праці О. Чернишова [62, с. 141], ми виокремили три основні етапи становлення і розвитку мистецького аудіопростору, а саме: період витоків – телефонні трансляції музики і новин, винайдення фонографа, грамофона, народження радіо; доцифрова епоха – від початку бездротових регулярних радіопередач в Європі та США у 10–20-тих роках ХХ століття (в Україні з листопада 1924 року), через подальший розвиток індустрії грамзапису, розповсюдження транзисторних радіоприймачів, широке використання магнітного звукозапису; цифрова епоха, що пов'язана з появою і розвитком новітніх

комп'ютерних технологій, всесвітньої інтернет-мережі, зі створенням глобального простору електронної інформації.

Дослідник аудіокультури ХХ століття О. Шерель початковою точкою своєї наукової розвідки вважає винайдення телефону, який дав змогу передавати і приймати звукові коливання на відстань за допомогою електричних сигналів через мережу металевих дротів. Як відомо, перший прототип сучасного телефону був запатентований у 1876 році американським винахідником А. Беллом. Можемо погодитися з автором у тому, що стрімкий розвиток телефонної мережі в низці американських та європейських міст таки справив певний вплив на розвиток мистецького аудіопростору, адже відомо, що наприкінці ХІХ століття у деяких великих містах (зокрема, у Чикаго та Одесі) за допомогою телефону трансливалися оперні спектаклі й так звані «грамофонні концерти».

Значно більший вплив на розбудову аудіопростору, на наш погляд, справило винайдення процесу фонозапису, який вперше перемістив музичний (або літературний, фольклорний) твір за межі простору його реального звучання. При цьому науковці відзначають, що у ХІХ столітті (або раніше) взагалі будь-який музичний досвід людства був пов'язаний виключно з «живим виконанням», а у другій половині ХХ та у ХХІ століттях вже більша частина музики прослуховувалася за допомогою технічних засобів її відтворення.

Отже, для розуміння впливу певних технологічних змін у житті людства на розбудову аудіопростору (зокрема й мистецького), проаналізуємо докладніше процес винайдення й розвитку *звукозапису, радіомовлення, акустичних систем, цифрового запису, мережі інтернет* та деяких інших досягнень технічного прогресу з науково-історичного погляду.

*Звукозапис* (синоніми – фонозапис, аудіозапис) – процес запису звукової інформації з метою її збереження і подальшого відтворення; так само називають і записану звукову інформацію. Звукозапис ґрунтується на зміні форми, фізичного стану або внутрішнього наповнення певних ділянок



носія запису – грамофонної платівки, магнітної стрічки, кіноплівки, цифрового файлу тощо.

Першим способом аудіозапису був «акустичний», коли звукові коливання безпосередньо керують роботою приладу, що змінює носій запису (восковий валик чи матрицю грамофонної платівки). У «електроакустичному» способі звукові коливання перетворюються мікрофоном на електричні, після чого вони подаються у відповідний пристрій, який безпосередньо й проводить механічний запис.

«Акустичний» звукозапис вперше здійснив 1877 року американський винахідник Т. Едісон, який створив фонограф із записом звуку на валу, обгорнутому олов'яною фольгою. Після серії експериментів фольгу замінили воском. У 1887 році винахідник Е. Берлінер отримав патент на грамофон. З того моменту звукозапис на грамофонних платівках почав швидко поширюватися завдяки простоті й зручності відтворення звуку з платівок.

У кінці XIX й на початку XX століття фірми з виробництва грамплатівок, грамофонів (патефонів) створюються у багатьох країнах світу. У 1903 році з'явилися (вперше в США і Великобританії) двосторонні платівки, в 1925 році був прийнятий єдиний стандарт швидкості обертання диску – 78 об/хв. Наприкінці 40-х рр. (вперше в 1948, США, фірма «Columbia») з'явилися довгограючі грамплатівки зі швидкістю обертання 33 об/хв. (призначені для електроакустичного відтворення за допомогою електропрогравачів, електрофонів, радіол), що дозволило значно подовжити час звучання дисків. У 1957–1958 роках у США, а потім й у інших країнах почався випуск стереофонічних грамплатівок, що дало змогу отримати при їх відтворенні «об'ємне» звучання.

У 1901 році німецький інженер Е. Румер винайшов перший апарат для фіксації звуку фотографічним способом. Саме такий принцип звукозапису почав широко застосовуватися від 20-х років XX століття (і зараз також використовується) у «звуковому кіно».

Перший апарат для магнітного звукозапису на сталевий дріт (телеграфон) запропонував і запатентував у 1898 році данський інженер В. Паульсен. Як носій запису, використовувався сталевий дріт, що рухався зі швидкістю 20 см/с, який намагнічувався під дією змінного магнітного поля, що формувалося звуком. Відомо, що на виставці у Парижі в 1900 році кілька слів, вимовлених австрійським імператором Ф. Джозефом, були записані на дріт «телеграфона». Ймовірно, це найраніший зі збережених донині магнітних записів.

У 1932 році німецька компанія АЕГ започаткувала виробництво приладу для магнітного запису під назвою «Магнітофон – К1». Носієм у «Магнітофоні – К1» була плівка, яку виготовляв німецький хімічний концерн BASF. Пристрій було представлено публіці у 1935 році на радіовиставці в Берліні [34, с. 148]. Від 40–50-х рр. ХХ століття у більшості країн світу набув поширення спосіб звукозапису на магнітну стрічку за допомогою магнітофонів для студійної роботи (швидкість 38,1 або 76,2 см/сек.) і для побутового користування (швидкість 2, 38; 4, 76; 9,53 та 19,05 см/сек.) У 1963 році компанія «Philips» представила новий формат аудіокасети для звукозапису (який швидко поширився світом) під назвою «компакт-кассета» (від *англ.* – Compact Cassette) [34, с. 148].

Отже, якщо у ХІХ столітті на умовній мапі будь-якої території могло бути лише кілька об'єктів локалізації мистецького аудіопростору (наприклад, театрів та концертних майданчиків), то після винайдення й поширення засобів звукозапису й звуковідтворення кількість точок, де можна було почути виступ музикантів чи артистів (нехай у запису), почала збільшуватися у геометричній прогресії. Наступними етапами технологічного розвитку мистецького аудіопростору стали поширення ефірного й проводового радіомовлення та поява цифрових пристроїв звукозапису. Але спочатку проаналізуємо історію появи технічних засобів, без яких був би неможливим як аудіозапис, так і «живі» концерти на сучасних багатотисячних сценічних майданчиках. Йдеться про *мікрофони, акустичні системи, мікшерні пульти*.

Найперший електричний *мікрофон* запатентував вже згадуваний американський винахідник Е. Берлінер. У 1916 році було оголошено про винахід першого конденсаторного мікрофона, в 20-х роках ХХ століття японський вчений Егуті створив електретний мікрофон, історія динамічних мікрофонів почалася у 1924 році завдяки німецьким вченим Ерлаху й Штотткі. У 1964 році Р. Литке запатентував перший бездротовий мікрофон, який було створено для радіо, телебачення і концертних виступів.

Перша *акустична система* почала серійно виготовлятися у США у 1924 році. Це була радіола «Model 104» з вбудованим підсилювачем потужністю 1 Вт. З часом потужність підсилювачів збільшувалася, але сучасний вигляд акустичні системи отримали після 1954 року, коли американський винахідник Е. Вільчур розмістив динамічні гучномовці у закритому дерев'яному ящику, що дозволило покращити якість звучання, збагатити відтворюваний звук низькими частотами та зменшити розміри акустичних систем з велетенських шаф до невеличких «тумбочок».

Перші *мікшерні пульти* (або «мікшерна консоль», *англ.* «Mixing console», від *лат. mixis* – мішаний) – електронний музично-акустичний пристрій, який дозволяє поєднувати (мікшувати) різноманітні акустичні властивості звуку [163] з'явилися на радіо та у студіях звукозапису у 50-тих роках ХХ століття [149]. Наприклад, один з найперших мікшерних пультів «Studer 69» було виготовлено у 1958 році компанією В. Штудера у Швейцарії. Це стало одним з чинників, які дозволили на звуко- та радіостудіях використовувати монтаж (*фр. montage*) – технічний і творчий процес, що призводить в результаті з'єднання окремих фрагментів першопочаткових записів до появи якісно нового цілісного матеріалу.

*Radio* (від *лат. radio* – випромінюю) – загальна назва методів передавання та отримання інформації за допомогою електромагнітних хвиль. Самим словом також скорочено називають радіомовлення як один із засобів масової комунікації та побутові ефірні й «проводові» радіоприймачі.

Технічні засади радіо були сформульовані англійським вченим Д. Максвеллом у 1878 році. Практичне підтвердження теорії Максвелла 1886 року здійснив німецький дослідник Г. Герц, який побудував перший передавач і приймач радіохвиль. Окрім нього, серед винахідників радіо називаються імена представників різних країн Н. Тесли, Г. Марконі, А. Слабі, О. Попова та українського вченого М. Пильчикова.

Спершу «бездротовий телеграф», як тоді називали радіо, не передавав слів чи музики, лише азбуку Морзе. 1904 року, у зв'язку з винайденням діода, з'явилася можливість підключення мікрофону для передавання й приймання голосу та інших звукових повідомлень. Почалися експерименти з розбудови мистецького радіопростору: так, у 1906 році у США Р. Фессенден видав «в ефір» музику, яку слухали на кораблях за 80 кілометрів від місця передавання, а у 1910 році Л. де Форест транслював прямо зі сцени концерт відомого італійського тенора Енріко Карузо для радіоаматорів Нью-Йорка.

Радіомовлення в Україні почалося 16 листопада 1924 року. У Харкові, тодішній столиці УРСР, вийшла в ефір перша вітчизняна радіопередача, яка складалася з короткої лекції на політичну тематику та кількох концертних номерів, виконаних у студії «наживо». У 1925 році було запущено потужніші радіостанції в Харкові та Києві, в 1927 – в Дніпропетровську, Донецьку, Одесі та інших містах.

Ще у 1909 році Дж. Сквар, генерал-майор корпусу зв'язку США, винайшов спосіб посилення по одній лінії дротів декількох радіограм одночасно. За півтора десятиліття саме цей принцип було покладено в основу побудови радіомережі «проводового радіо» у колишньому СРСР (в тому числі і на теренах України). В інших частинах світу розвивалось переважно ефірне радіо.

Нині найбільший радіомовник нашої держави «Українське радіо» концентрує в собі чотири канали суспільного мовлення, які виходять в ефір 24 години на добу 7 днів на тиждень. Радіопередачі виходять на хвилях Першого каналу (Українське радіо), Радіо «Промінь», Радіо «Культура» та

Всесвітньої служби радіомовлення. «Українське радіо» мовить на FM-хвилях (ультракоротких), АМ-хвилях (середніх та довгих), за допомогою трансляційних супутників, а також в кабельних мережах і за допомогою «проводового радіомовлення» по всій території України [177].

Одна з найактивніших аудиторій радіо – це автомобілісти. За даними дослідження, яке в Україні провело міжгалузеве індустріальне об'єднання «Радіокомітет», у містах України з населенням понад 50 тисяч мешканців хоча б раз упродовж доби контактує з радіо в автомобілі 31% чоловіків, серед жінок цей показник становить 15%. Пік слухання радіо в автомобілі припадає на ранок і день. Зокрема, найпопулярніший час радіомовлення: 8:00–9:00 год, а також з 10:00 до 15:00 год. У вечірні години на високому рівні увага утримується до 19:00 год. і відтоді починає падати [111].

У відповідності до цих та інших подібних даних, можемо констатувати, що лінія «аудіо, що рухається разом зі слухачем» бере початок орієнтовно з 60-х років минулого століття від автомобільних радіоприймачів. Її було продовжено у 80-ті роки ХХ століття переносними аудіоцентрами з вбудованими касетними магнітофонами («бумбоксами»), згодом переносними CD-програвачами, MP3-плеєрами, смартфонами й іншими сучасними гаджетами. Тобто, можемо констатувати, що впродовж останніх десятиліть в усьому світі відбувається безперервний процес індивідуалізації слухання, який призводить до нового рівня мобільності аудіальних творів та все більшої фрактальності мистецького аудіопростору.

Науковці неодноразово акцентували увагу на тому, що до появи технологій звукозапису музика була доступною тільки в режимі реального часу і місця; завдяки радіоприймачу та ж музика змогла переміщуватися між наперед визначеними і поєднаними між собою (ефірно) точками аудіопростору; поява портативних пристроїв зробила її повністю мобільною. Ми вже згадували переносні магнітофони, CD-програвачі та цифрові плеєри (їх зазвичай називали MP3-плеєрами, хоча вони підтримували не лише цей формат). Пропонуємо додати до цього списку переносний мінідискний

пристрій, iPod, навушники з вбудованим радіоприймачем і плеєром та сучасні мобільні телефони й смартфони з бездротовою гарнітурою. Отож, нині людина, що слухає плеєр, є ключовим персонажем сучасної урбаністичної культури, а цифровий аудіопростір «в навушниках» вільно пересувається світом разом зі слухачем.

У зв'язку з стрімкою цифровізацією аудіопростору, що відбулася на межі ХХ–ХХІ століть, є необхідність у детальному аналізі цього технічного феномену.

*Цифровий звукозапис* – технологія перетворення аналогового звукового сигналу на цифровий. У випадку аналогового запису, в електричному сигналі періодичні коливання звукового тиску подаються як зміни електричної напруги, які фіксуються на магнітній стрічці або фотоплівці. У випадку цифрового звукозапису, електричний сигнал перетворюється на цифровий, який фіксується на тому чи іншому цифровому носії інформації.

Наведемо деякі віхи розвитку цифрового аудіозапису у ХХ столітті:

- 1969 – Корпорація Sony представила 13-бітний цифровий стереореєрдер з частотою дискретизації 47,25 кГц, з записом на 2-дюймову відеострічку;

- 1977 – на токійській аудіовиставці компанії Mitsubishi, Sony і Hitachi продемонстрували прототипи цифрових грамплатівок або аудіодисків;

- 1979 – в Європі компанія Philips демонструє прототип компакт-диска діаметром 115 мм, маючи намір зробити його світовим стандартом. 14-бітний запис з частотою дискретизації 44,050 кГц не влаштував фірму Sony, яка запропонували 16-розрядний запис з частотою 50 кГц, але в результаті основними виробниками новітньої аудіотехніки було прийняте спільне рішення: вибрати частоту дискретизації 44,1 кГц, а розмір диска збільшити до 120 мм. Диск вміщував 74 хвилини запису;

- 1982 року в Європі і Японії офіційно прийнято наведений вище стандарт для системи «компакт-диск» (CD-диск). Його запис проводиться

лазерним променем, який випалює заглиблення (піти) на світлочутливому шарі оптичного носія (CD-диск, DVD-Audio);

- 1992 року корпорація Sony представила систему персонального аудіо MiniDisc, засновану на алгоритмі стиснення ATRAC (тобто, на відміну від CD, MD – це стиснений формат). Запис ведеться за допомогою магнітної головки на спеціальний магнітооптичний шар, який у момент намагнічування короткочасно розігрівається лазером до температури так званої «точки Кюрі»;

- 2000 року вперше представлено формат DVD-Audio.

Важливу роль у розвитку сучасного мистецького аудіопростору зіграла поява так званих «стиснених» форматів, серед яких найвідомішим і найвикористовуванішим зараз є формат «MP3». Дослідники зауважують, що базовою характеристикою його створення була стандартизація, оскільки виникнення MP3 впроваджувалося в межах глобального проекту стандартизації ISO (International Organization for Standardization) Як згодом розповів один з авторів створення цього аудіоформату Д. Стерне, «спочатку напрям аудіо в стандартах MPEG був дуже локальним завданням – частиною більшого проекту, що мав на меті стандартизувати компресування усіх форм цифрових медіа» [176, с. 829].

Як відомо, існує три основні групи аудіоформатів:

- нестиснені формати – такі як WAV, AIFF, PCM;

- формати зі стисненням без втрат – FLAC, Monkey's Audio (розширення APE), Shorten, Tom's lossless Audio Kompressor (TAK), TTA, ATRAC Advanced Lossless, Apple Lossless, MPEG-4 SLS, MPEG-4 ALS, MPEG-4 DST, Windows Media Audio Lossless (WMA Lossless).

- формати зі стисненням з втратами, як наприклад, MP2, MP3, AAC, ATRAC чи Windows Media Audio (WMA).

Однією з причин виникнення стиснених («компресованих») форматів збереження аудіоданих була та, що масово використовуваний до того моменту формат WAV (*англ.* waveform audio format), який був створений ще

у процесі розробки і впровадження у виробництво перших CD-дисків (де зазвичай використовується нестиснений звук PCM), призводить до великих обсягів кінцевого аудіофайлу (близько 172 кБ на секунду, або 10–15 Мб на хвилину аудіоінформації). З розвитком інтернету такі значні розміри аудіофайлів виявилися незручними для пересилання у всесвітній мережі. Тому наприкінці 80-тих – на початку 90-тих років минулого століття перед дослідниками постало завдання – зменшити розмір файлу та зберегти якість його звучання. Таким чином, були розроблені формати стиснення з втратами (або «компресовані»), де частина звукової інформації, яку (згідно з психоакустичною моделлю) вухо людини сприйняти не може або вона сприймається не всіма людьми, безповоротно видаляється з запису.

Суттєво, що нинішні технології звукозапису та цифрової обробки звуку дозволяють якісно змінювати параметри оточуючого мистецький твір природнього аудіопростору. Адже раніше, починаючи з періоду перших звукозаписів, зроблених ще на аналогових носіях, вони завжди зберігали реальні характеристики тієї локації, де були записані (зокрема, у кабінеті, у концертному залі, у храмі, на стадіоні, тощо). Звукорежисери неодноразово відмічали взаємопов'язаність часу реверберації із фізичними характеристиками навколишнього приміщення. Так, органна музика існувала в умовах максимального оптимуму реверберації (до кількох секунд), симфонічна музика – меншого, камерна – ще меншого. Але нині комп'ютерні програми обробки звуку дозволяють змінювати ці параметри.

Розвиток цифрового звукозапису дозволив науковцям з часом позиціонувати появу нового явища – «цифровий звуковий ландшафт», який ми аналізували у главі 1.1 даної роботи. Але його використання неможливе без участі *всесвітньої інтернет-мережі*, тож проаналізуємо етапи її становлення й розвитку:

- 1969 року Міністерство оборони США започаткувало розробку проєкту, котрий мав на меті створення надійної системи передавання інформації на випадок війни. Агентство DARPA запропонувало розробити



для цього комп'ютерну мережу. Розробка була доручена Університету Каліфорнії в Лос-Анджелесі, Стенфордському дослідному центрові, Університету штату Юта і Університету Каліфорнії у Санта-Барбарі. До 1971 року була розроблена перша програма для відправлення електронної пошти мережею, котра відразу стала дуже популярною. На початку 1970-х років мережа об'єднувала близько 200 вузлів;

- 1973 року до мережі через трансатлантичний кабель були приєднані перші іноземні організації з Великої Британії та Норвегії – мережа стала міжнародною;

- 1988 року було винайдено протокол Internet Relay Chat (IRC), завдяки якому в інтернеті стало можливим спілкування в реальному часі (чат);

- 1991 року http-сервери стали доступні в інтернеті, а 1993 року з'явився веббраузер (*англ.* web-browser) NCSA Mosaic.

У наш час інтернет став доступним не лише через телефонні лінії, але й через супутники зв'язку, радіосигнали, кабельні та оптико-волоконні мережі. За даними звіту Global Digital 2023, станом на початок 2023 року при загальній чисельності населення світу 8,01 мільярда налічується 5,16 мільярдів користувачів інтернету, що становить 64,4% загальної чисельності населення. Мобільними телефонами користуються 5,44 мільярда людей (68% загальної чисельності населення), соціальні мережі налічують 4,76 мільярда користувачів, що становить трохи менше 60% загальної чисельності населення світу [32].

За даними GlobalLogic, станом на початок 2021 року кількість українських інтернет-користувачів становила майже 30 мільйонів (близько 67% населення України) [44]. З початку бойових дій, що розпочалися в Україні 24.02.2022 р., не публікується офіційна інформація про кількість населення, тому точність останніх даних може викликати сумніви. За матеріалами дослідження агенції «Newage», у 2023 році при орієнтовній кількості населення України, що проживає на підконтрольній уряду

території, у 23 мільйони, налічується 18 мільйонів користувачів інтернету (це 78,3%) [138].

Отже, якщо виходити з припущення, що кожен користувач інтернет-мережі в Україні має або комп'ютер зі звуковою картою, або мобільний гаджет з доступом до всесвітньої мережі і можливістю прослуховування звукових файлів (смартфон, нетбук, ноутбук, тощо), то кількість користувачів аудіопростору (якщо до інтернет-користувачів додати власників автомобільних та індивідуальних радіоприймачів, музичних центрів) точно перевищує вищеназану цифру у 78,3%. Адже кожен власник смартфона, ноутбуку чи персонального комп'ютера хоча б раз отримував через соціальні мережі, цілеспрямовано скачував на свій пристрій або ж слухав «з інтернету» будь-які аудіофайли.

Дослідники зазначають, що станом на кінець першої чверті ХХІ століття переважна більшість мистецьких аудіотворів потрапляє до слухача завдяки розгалуженим мережам «цифрових медіа», або, як їх частіше називають іноземні дослідники, «нових медіа» (*англ.* new media). Під цим терміном зазвичай об'єднують комп'ютерні та мережеві технології, що набули широкого розповсюдження наприкінці ХХ та у першій чверті ХХІ століть. Американський дослідник Л. Манович у своїй книзі «Мова нових медіа» [171], визначає «об'єкти нових медіа» (new media objects) як такі, що мають цифрову репрезентацію (існують як інформація) та відповідають принципам модулярності (різні елементи функціонують незалежно), варіативності (представлені в множині версій), автоматизації (можуть створюватися та модифікуватися автоматично), транскодування (можуть конвертуватися в інший формат). Автор констатує, що всі нові медіа поділяють єдиний цифровий код і можуть відображатися одним і тим самими метамедіумом – комп'ютером (за Л. Мановичем) [171].

Цифровий код, про який говорить науковець – це принцип перетворення будь-якої інформації, як аналогової (наприклад, зображення або звук), так і цифрової (текст будь-якою мовою) комп'ютером у потік

цифр. Після обчислення цифровий потік знову може бути перетворений на звичні людському розумінню формати даних: букви, цифри, таблиці, діаграми, елементи графічного інтерфейсу, звук, відео тощо. Як вважають дослідники, «нові медіа» базуються на двох базових принципах: представлення даних у формі цифрового коду (numerical representation) та їх обчислення за допомогою комп'ютерного процесора, що є основою будь-якого сучасного цифрового пристрою (computation).

Л. Манович вважає, що цифрову техніку 1980-1990-х років навряд чи можна вважати «новими медіа», оскільки другий з названих принципів не був реалізований [171, с. 45]. Тобто, тогочасні програвачі компакт-дисків (CD), мінідисків (MD) рекордери, цифрові (DAT) магнітофони, частина мікшерних пультав та музичних синтезаторів технічно не передбачали (або передбачали з суттєвими обмеженнями) можливість передачі результатів своєї роботи у цифровому форматі до іншого метамедіуму (комп'ютера) напряму або через глобальну інтернет-мережу.

На наш погляд, в першій чверті XXI століття у сфері аудіального цифрового контенту найбільшу роль відіграють: *аудіохостинги*, *стримінгові платформи* та *подкасти*. Кожне з зазначених явищ потребує окремого аналізу.

*Хостинг* (англ. hosting, від слова host – приймати гостей) – послуга надання дискового простору, підключення до мережі та інших ресурсів для розміщення фізичної інформації на сервері, що постійно перебуває в інтернет-мережі. Надавачами хостингу можуть виступати як компанії, що спеціалізуються на цих послугах («хостери»), так і великі провайдери інформаційних послуг (зокрема, Google, Microsoft, Yahoo та інші).

Основним завдання *аудіохостингу* вважається безпечно зберігання цифрової інформації, наприклад, музичного архіву, в інтернет-мережі, а також публікація аудіотреків. Зокрема, сервіс IBroadcast дає доступ до завантаження необмеженої кількості звукових файлів, а на Youtube Music кожен користувач може завантажити до 100 000 музичних творів. Через

таких провайдерів, як [Fidbak.audio](#) та [Soundcloud](#), можна безкоштовно завантажити певну кількість файлів та прослухати їх через вебплеєр. Всі вищезгадані сервіси спеціалізуються саме на аудіофайлах, які можна не лише завантажувати, а й надсилати іншим користувачам для скачування або прослуховування за допомогою посилання. Існує й багато інших платних і умовно безплатних аудіохостерів – [Pcloud](#), [Samply](#), тощо.

*Стримінгові* (вони ж потокові) *сервіси* працюють за принципом передачі аудіоконтенту від провайдера до користувача. Весь контент знаходиться на зовнішньому сервері, користувачеві не потрібно нічого завантажувати для прослуховування. Контент транслюється в режимі реального часу, швидкість підвантаження безпосередньо залежить від швидкості з'єднання з інтернетом комп'ютера або мобільного пристрою користувача. Цей спосіб отримання аудіального контенту свого часу став заміною скачуванню файлів, що суттєво економило місце у пам'яті комп'ютера чи мобільного гаджету.

Наведемо кілька популярних серед інтернет-користувачів музичних стримінгових сервісів: [Spotify](#); [Google Play Music](#); [Apple Music](#); [Napster](#); [Amazon Music Unlimited](#); [Pandora](#), та докладніше проаналізуємо два з них.

Один з найбільших на даний час серверів потокового аудіо, який має майже необмежений вибір композицій – «[Pandora](#)» (працює лише на території США). У базі даних системи понад мільйон композицій та більше ніж сто тисяч виконавців. Принцип його діяльності базується на цифровій системі «[Music Genome Project](#)». Користувач медіапрогравача [Pandora](#) обирає одного з виконавців, після чого система сама шукає схожі композиції, використовуючи майже 400 музичних характеристик (як-от: синкопа, тональність, гармонія тощо). Використовуючи функції «[подобається](#)» та «[не подобається](#)», слухач може налаштувати це умовне «інтернет-радіо» на будь-який смак.

Ще один аудіостримінговий сервіс, що дозволяє прослуховувати музичні композиції, аудіокниги та подкасти, не скачуючи їх на комп'ютер

або гаджет – «Spotify» (доступний для комп'ютерів, смартфонів та медіасистем автомобілів в усьому світі). Маючи на 2021 рік понад 300 мільйонів активних користувачів в багатьох країнах (майже половина з яких – платні передплатники), «Spotify» вважається найкрупнішим та найпопулярнішим сервісом потокової трансляції музики.

*Подкастинг* – «це спосіб публікації медіапотоків у всесвітній мережі для подальшого відтворення на персональних комп'ютерах або портативних аудіо-носіях» [123, с. 94]. Власне сам термін «podcasting» утворився шляхом злиття слів «broadcast» (англ. – «транслювати») та «pod» (похідного від назви портативного медіаплеєру iPod компанії Apple). Платформи, де розміщуються подкасти, як правило, надають доступ як для онлайнного, так і для офлайнного доступу до аудіофайлів (тобто, скачування).

Українська дослідниця подкастів А. Хівренко вважає, що «точкою неповернення для подкастингу став вихід першої серії американського детективного аудіосеріалу «Serial» у 2014 році, який набрав п'ять мільйонів завантажень швидше за будь-який інший подкаст з усіх, що тоді існували. «Згідно з даними щорічного дослідження The Infinite Dial, у 2017 році подкаст хоча б раз в житті слухали 40% американців, яким виповнилося 12 років. Вже у 2020 році ця цифра зросла до 55%», – зауважує авторка [148].

Дослідниці Н. Санакоєва та О. Зборовська вважають, що основні вектори розвитку подкаст-індустрії в Україні на теперішній час – це авторське мовлення та розважально-музичний контент [123, с. 94]. Науковець О. Дмитровський пропонує власний поділ україномовних подкастів та наводить приклади деяких з них:

- ті, що розраховані на широку аудиторію: музичні (<http://www.dnb.in.ua/podcast/>, <http://movacast.wordpress.com/>), громадські (<http://molode.com.ua>) тощо;

- вузькоспеціалізовані: технічні (<http://itc.ua/podcast>), літературні (<http://dzyga.com/podcast/>), бізнес-подкасти (<http://B2BLogger.com>);

- подкаст-термінали: <http://podcaster.org.ua>, <http://cpod.co>, <http://Mediabomba.com.ua>» [39, с. 151].

У підсумку, можна констатувати, що дослідження історичної ретроспективи розвитку аудіопростору світу й України в контексті технологічного розвитку, передусім, засобів фонозапису, звуковідтворення та аналогових і цифрових комунікаційних мереж, створює умови для більш глибокого розуміння ролі й місця звукового простору у повсякденному житті людства на межі завершення першої чверті ХХІ століття. До найважливіших віднесемо наукові розробки таких напрямків:

- зміни просторових характеристик звуку в процесі мастерингу аудіозапису (М. Голубенко, О. Корякін);

- впливу цифрового способу представлення даних на появу так званих «нових медіа» (Л. Манович);

- зв'язку між масовим розповсюдженням форматів аудіоданих зі стисненням та зміною слухацької парадигми на «фонове» сприйняття музики (Л. Манович, Д. Стерне);

- «вибухового» розвитку таких фрагментів сучасного цифрового аудіопростору, як подкасти, стримінгові, файлообмінні та соціальні мережі (О. Дмитровський, О. Зборовська, Н. Санакоєва, А. Хівренко);

Розробки науковців та дослідження генези мистецького аудіопростору доводять, що його розвиток на українських теренах відбувався одночасно із загальносвітовими процесами. В певні історичні періоди технологічні розробки вчених та інженерів на українських теренах забезпечували їм лідерські позиції. Зокрема, найперші «телефонні трансляції» оперних вистав, про які збереглися незаперечні свідчення, відбувалися у двох містах світу – Чикаго та Одесі, а український вчений М. Пильчиков вважається одним з винахідників радіо. Впродовж кількох десятиліть ХХ століття процес технологічної розбудови такої суттєвої складової аудіопростору, як радіомовлення, в Україні суттєво відрізнявся від загальносвітового: в колишньому СРСР інтенсивно розвивалося «проводове» радіо, а у більшості

країн світу – ефірне. На нинішньому етапі сегмент «проводового» радіомовлення суттєво зменшився, і мистецький аудіопростір України стрімко рухається паралельно із загальносвітовим в напрямку подальшої цифрової трансформації.

Констатовано, що в першій чверті XXI століття в Україні науковцями знайдені та апробовані результативні підходи до дослідження впливу розвитку складових частин аудіопростору на функціонування суспільства та більшості його представників. Дослідники активно розробляють теми специфіки інтернет-мовлення, розбудови сучасних цифрових мереж, розвитку національного звукозапису, росту ринку українських аудіокниг, масового використання нових комп'ютерних програм для обробки звуку тощо. Це свідчить про правильність стратегічних траєкторій на зростання ролі мистецького аудіопростору у функціонуванні громадських і приватних інституцій нашої держави та в особистому житті кожного її громадянина.

### **Висновки до першого розділу**

Мистецький аудіопростір є важливим елементом соціокультурного простору. З одного боку, його розбудова віддзеркалює стрімкий технологічний прогрес людства, а з іншого, ці процеси здатні впливати на характер соціальних змін і трансформацій, що відбуваються у суспільстві в процесі його розвитку. Таким чином, існує двосторонній зв'язок, взаємодія між суспільством і мистецьким аудіопростором.

Активне користування усіма технологічними досягненнями людства в аудіосфері, такими, як смартфони з функцією звукозапису та редагування звукового матеріалу, широкосмуговий інтернет-зв'язок, соціальні мережі, подкаст-платформи та стримінгові сервіси, стало невід'ємною частиною життя сучасної людини.

Поняття «аудіопростір» у дослідженні розкривається через етимологічний зв'язок з концептами «звук» і «простір», які демонструють єдність фонетичної (звукової) та семантичної (сислової) специфіки. На нашу думку, аудіопростір об'єднує у собі різні типи звукової інформації (акустична, ефірна, цифрова) та існує як завдяки природним компонентам, так і внаслідок цілеспрямованої технологічної, соціально-комунікативної та творчо-естетичної діяльності людей за допомогою спеціально розроблених для цього технічних засобів. Вважаємо, що складовими частинами цього феномену є:

1) природно-акустичний простір (звуки живої й неживої природи, вербальне спілкування людей, тощо);

2) техногенний звуковий простір, створений цілеспрямованою діяльністю людей у різних сферах за допомогою технічних засобів (звуки машин, виробництв, транспортних потоків, воєнних дій, звукопідсилюючої апаратури, тощо);

3) звуковий простір соціально-комунікативної і креативної сфер діяльності людини (публічні виступи й дебати, виконання музичних та літературних творів, концертно-театральна практика, звуки масових заходів – мітингів, зібрань, спортивних змагань, тощо);

4) ефірний аудіопростір, що визначається передаванням сигналу за допомогою радіохвиль і формується аналоговими та аналогово-цифровими електронними засобами масової комунікації (радіо, телебачення, мобільними, стільниковими та радіотелефонами, тощо);

5) цифровий аудіопростір, що визначається переведенням сигналу у потік цифрових даних і передаванням його за допомогою цифрових мереж, зокрема, й глобальної інтернет-мережі (хостинги, подкасти, файлообмінні, стрімінгові сервери, тощо).

Вивчення звукового простору мистецтва як смислового феномену визначило напрямок – дослідження мистецького аудіопростору як системи з позиції цілісності і функціонування його складових частин, адже сучасна



практика підтверджує його взаємозв'язок з музикою, літературою, художнім словом, аудіотеатральними постановками та багатьма іншими явищами соціокультурного життя людини.

Структуру простору культури, як вважаємо, можна представити у вигляді системи підпросторів, де у простір культури вписано простір художньої культури, до простору художньої культури віднесено простір мистецтва, до простору мистецтва – мистецький аудіопростір.

Кожен з видів простору в мистецтві – фізичний, концептуальний і перцептуальний – представляє собою одну з форм усвідомлення дійсності, а внутрішня сутність кожного різновиду розкривається в засобах його осмислення. Так, для дослідження фізичного простору мистецтва природним є ланцюг логічних операцій, які встановлюють детермінанти явищ, внутрішні і зовнішні якості просторовості, зокрема, аудіальних видів мистецтва.

Концептуальний простір у вигляді ментального звукообразу творів мистецтва створюється завдяки інтегральному мисленню, дія якого пов'язана з вибудовуванням категоріальної структури дійсності. Для перцептуального простору, що створюється в уяві людини, властива взаємодія різних типів невербального мислення, що здійснюється за допомогою наочно-чуттєвих образів.

У дисертації вибудовується поняття мистецького аудіопростору: це багатовимірний феномен, що включає види аудіального мистецтва, його окремі зразки, творців і слухачів, дотичних до вироблення, розповсюдження, відтворення й сприйняття продуктів художньої аудіотворчості з їхніми психофізіологічними особливостями внутрішнього ментального простору. До мистецького аудіопростору належать зафіксовані письмово або за допомогою звукозапису твори аудіомистецтва, необхідне для цього звукове й обчислювально-комп'ютерне обладнання, мережеві системи та утворені завдяки використанню аудіотехнологій акустичні, ефірні, аналогові, цифрові сегменти фізичного простору, де генерується, зберігається, поширюється та звучить художній аудіоконтент.

Виокремлено етапи процесу становлення мистецького аудіопростору. *Першим* вважаємо етап витоків, *другим* стала «доцифрова» доба мистецького аудіопростору, *третьім* етапом є цифрова епоха, що триває й нині.

В процесі дослідження генези мистецького аудіопростору доведено, що його розвиток на українських теренах відбувався паралельно із загальносвітовими процесами. В певні історичні періоди технологічні розробки вчених та інженерів на українських теренах забезпечували їм світове лідерство. Зокрема, найперші «телефонні трансляції» оперних вистав відбувалися у двох містах світу – Чикаго та Одесі, а український вчений М. Пильчиков вважається одним з винахідників ефірного радіо.

## РОЗДІЛ 2

### МУЗИКА, ХУДОЖНЄ СЛОВО ТА КОМУНІКАТИВНІ ПРОЦЕСИ В МИСТЕЦЬКОМУ АУДІОПРОСТОРИ СВІТУ ТА УКРАЇНИ ПЕРШОЇ ЧВЕРТІ ХХІ СТОЛІТТЯ

#### 2.1. Музика в мистецькому аудіопросторі світу та України в контексті трансформаційних процесів

Українські та закордонні науковці констатують значну (а дехто – й провідну) роль музики у мистецькому аудіопросторі першої чверті ХХІ століття. Українська мистецтвознавиця Я. Левчук, посилаючись на дані соціологічних досліджень, констатує, що «музика не лише посіла провідні позиції порівняно з іншими видами мистецтв, проникла в структуру практично кожного з них, а й, завдяки технічним засобам, перетворилася на невід’ємний компонент нашого життя та «звуковий фон сучасності. <...> Музичні записи прослуховують практично дві третини молодих людей, а серед підлітків цей показник – ще вищий (близько 82%). Таким чином, музика стала нашим постійним супутником, а сучасна молодь, за твердженнями В. Ойвіна, завдяки різним технічним засобам взагалі поєдналася з нею одне в одне ціле, адже слухає записи впродовж 7–8 годин на добу» [77, с. 165].

Звичайно, функції музики у мистецькому аудіопросторі не можуть зводитися лише до її сприйняття. Але помітне збільшення часу, який відводять деякі слухачі для індивідуального прослуховування музичних творів – це одна із загальних тенденцій першої чверті ХХІ століття.

Одним із завдань дослідження ролі музики у мистецькому аудіопросторі світу й України є виявлення основних напрямків змін у процесах створення, виконання і сприйняття музики, які відбуваються в

контексті трансформаційних процесів, пов'язаних з технологічним розвитком мистецького аудіопростору. Найпомітніші зміни, що сталися впродовж ХХ–ХХІ століть, пов'язані зі значним полегшенням доступу до прослуховування музичних творів. У попередній главі вже йшлося про технологічні процеси, що призвели до такої можливості, зокрема, йшлося про персоналізацію та мінімізацію звуковідтворюючої апаратури. Сучасні навушники за допомогою бездротових мереж легко під'єднуються до смартфонів чи інших гаджетів, а через них – до глобальної інтернет-мережі.

Звичайно, під час сприйняття музики сучасними слухачами важливе значення має концентрація уваги, зосередженість на творі емоцій і почуттів людини. Виходячи з цього параметру, можемо виділити два типи взаємодії слухача зі звуковим потоком:

«1) «не фонові» потоки, пов'язані з «включенням» слухача у певну інформаційну хмару;

2) «фонові» потоки, пов'язані з «виключенням» людини з реальності, дистанціюванням від реальності у своїй шумовій хмарі» (за В. Баль) [62, с. 142].

Що стосується «фонового» сприйняття музики, то цей процес може відбуватися не лише під час слухання у навушниках (паралельно з іншими справами), а й за умови використання гучномовних динаміків, зокрема, під час їжі або поїздки у автомобілі. Дослідники зазначають, що йдеться також про слухання, що супроводжує роздуми або діяльність, також для зняття нервозності або для емоційного збудження [170]. Дехто з вчених, зокрема, А. Бредшоу та М Холбрук, відзначають появу у деяких мовах світу особливого терміну для фонової музики – *muzak* (на наш погляд, можливий український відповідник – «музон»), і вживається це слово з негативним відтінком, адже описує процес «слухати, але не чути» [167, с. 27].

Спроби проаналізувати процес «фонового» слухання музики робилися науковцями починаючи з минулого століття. Зокрема, у 1939 році філософ і музикант Т. Адорно у роботі «Типи ставлення до музики» [1] серед різних

типів слухачів описує й такого, для якого музика є суцєю розвагою, а його уподобання невіддільні від тодішніх засобів масової інформації, зокрема, радіо. Він зауважує, що «структура такого слухання схожа на структуру куріння. Вона визначається скоріше неприємним відчуттям у момент вимкнення радіоприймача, ніж хоча б найбільш незначним відчуттям задоволення, коли приймач увімкнений» [1, с. 21]. Тобто, це стан, схожий на звикання до звукових подразників.

На думку дослідника аудіокультури ХХ століття О. Шереля, класифікувати процеси активного та «фонового» сприйняття аудіоматеріалу, зокрема, й музичного, можливо, враховуючи процес пошуку предмету зацікавленості. Автор виділяє чотири типи взаємодії слухача з аудіопростором: «1) «пошуковий», коли слухач пробує зорієнтуватися в ефірі, шукає, на чому зупинити вибір; 2) «фоновий», коли аудіоматеріал знаходиться на периферії сприйняття і зачіпає частково або не зачіпає зовсім сферу свідомості; 3) «вибірковий або селективний» – сприймаються лише частини, фрагменти програми або повідомлення, які свідомість слухача виділяє і фіксує як центри зацікавлення; 4) «зосереджений», коли зі спрямованістю на повне розуміння й запам'ятовування слухається усе повідомлення чи група повідомлень» [62, с. 141].

М. Голубенко, ґрунтуючись на дослідженнях Б. Труакса (який запропонував три режими слухання – активне, фонове, «слухання у готовності»), вважає, що сьогодні та музика, яку слухач може почути в аудіопросторі, «повинна від початку передбачати усі комунікативні модальності. <...> Абсолютно будь-яка музика може опинитись у будь-якому комунікативному контексті: від концерту на багатотисячному стадіоні до рингтону у мобільному телефоні. Висловлюючись термінами гештальт-психології, музика повинна мати здібність бути одночасно і «фігурою», і «фоном» [33, с. 76].

До подібної точки зору схиляється й дослідник Є. Куш, який зазначає, що деякі шлягери поп-музики початку 2000-х років створювалися з

розрахунком як на концертне виконання, так і використання у вигляді рингтону (MIDI-файлу) для відтворення мобільними телефонами того часу. Він зауважує: «на перший погляд, може здаватись, що рингтон – лише адаптація (точніше редукція) повноцінного музичного матеріалу із урахуванням доволі обмежених технічних умов його майбутнього відтворення. Але варто уважно вслухатись в поп-хіти 2000-х рр. (певною мірою це стосується і сучасної музики), щоб зрозуміти: чимало композицій вже з самого початку написані із розрахунку саме на рингтон-трансляцію. Часом рингтон звучить у композиціях зовсім неприховано, в автентичному тембровому виконанні – саме так, як би звучав динамік телефону: наприклад, у хіті "Shut Your Mouth" групи Pain (2002)» [74, с. 180].

Тобто, наведені висновки науковців дозволяють стверджувати, що традиційні форми прослуховування музики у першій чверті ХХІ століття трансформуються, до них додаються інші, зокрема, «фонове» звучання музичних творів, рингтонів та реалтонів мобільних телефонів. Паралельно змінюється й сама музика (це в значній мірі стосується творів масової музичної культури), які починають передбачати можливість їх не лише впізнавання, а й повноцінного сприйняття у навушниках, з гучномовців або як «дзвінок» смартфону. З'явилися і нові прийоми слухання, зокрема, так званий ефект «sharing'a», коли один твір одночасно сприймається двома людьми. Це може відбуватися не лише дистанційно за допомогою соціальних мереж (обмін, синхронне прослуховування, обговорення), а й поруч, в одному звуковому просторі – правий навушник дістається одному слухачу, лівий іншому, а «спільна територія» обмежується довжиною дроту або «зоною покриття» Bluetooth-навушників.

Інша лінія трансформаційних процесів у мистецькому аудіопросторі ХХ – початку ХХІ століть пов'язана, на думку деяких науковців, з появою і широким розповсюдженням так званих «стиснених» аудіоформатів. Як вважає українська дослідниця Н. Парфан, сама історія виникнення «компресованого» формату MPEG Layer 3, або MP3 (який дозволяє стиснути

аудіо у 8–10 разів, порівняно із РСМ, тобто нестиснутим звуковим файлом) демонструє, що він створювався не для серйозного вдумливого слухання, а для заповнення акустичного фону до інших, більш важливих занять. Авторка зазначає: «завдання музики в MP3 – ненав’язливо розвіювати акустичну нудьгу. <...> Від неї скоріше вимагається просто тривати, ніж насичувати собою момент. Тому для певної категорії людей прослуховування файлів MP3 є невід’ємним елементом «сидіння за комп’ютером», під час якого паралельно можуть здійснюватися навчання, робота, перебування в глобальній чи локальній мережі (networking) тощо. MP3-файли слухають, одягаючи навушники, пасажери громадського транспорту чи офісні працівники, які намагаються таким чином згаяти час, абстрагуватися від зовнішнього шуму» [102, с. 14].

Ще одна риса, яка, на погляд дослідників, дозволяє віднести формат MP3 до сфери фонового слухання, – це характерний спосіб укладання його «акустичного меню». Для відтворення MP3-файлів за допомогою комп’ютера чи мобільного гаджета потрібні спеціальні програми – плеєри, перший з яких називався Winplay3 і з’явився у 1995 році. Сьогодні є чимало подібних програм, і всі вони мають одну спільну деталь – функцію випадкового вибору композиції (random-mode, shuffle тощо) серед великої кількості можливих варіантів. Адже увесь MP3-архів сучасного гаджета може складати десятки гігабайтів (це сотні годин музики). Але це дрібниці в порівнянні з кількістю музики на якомусь з стримінгових сервісів (мільйони фонограм), куди легко і часто безплатно може підключитись користувач інтернет-мережі.

На подібних сервісах слухач має можливість або самостійно укласти послідовність композицій, або, як це часто стається, простим натисканням відповідної кнопки вбудованого плеєра встановити випадковий режим (random). Ця опція прослуховування MP3-файлів уподібнює їх до описаного Т. Адорно радіо, де слухачі пасивно сприймають вже обрані композиції. Але треба зазначити, що такі споживачі музичного радіопродукту попередньо все

ж роблять вибір загального напрямку прослуховуваних композицій, обираючи одну з вузькоспеціалізованих радіостанцій (які транслюють, приміром, або джаз, або етнічну, або танцювальну музику) – як і сучасні користувачі файлів MP3, коли у своєму гаджеті проводять попередню селекцію виконавців чи альбомів.

Додамо, що суто технічно такий «випадковий» порядок прослуховування базується на принципі максимальної рідкоповторюваності одного альбому/виконавця/стилю з метою їх «ненабридання» слухачеві. Ми вже згадували у розділі 1 цієї роботи, що, наприклад, сервіс потокового аудіо «Pandora» у спробі максимально задовольнити запити користувачів, аналізує занесені до його бази даних музичні твори (їх понад мільйон), використовуючи майже 400 різних характеристик (синкопа, тональність, гармонія тощо). Тож розробка нових комп'ютерних програм для автоматичного аналізу певних властивостей аудіофайлів під кінець першої чверті ХХІ століття стала важливим напрямком програмування.

Про це свідчить й поява таких досліджень, як дипломний проєкт випускника НТУУ «КПІ ім. І.Сікорського» І.Валігури «Система класифікації аудіо контенту» [23]. Автор цієї роботи, зокрема, вирішує проблему автоматизованої класифікації музичних творів, використовуючи процес порівняння досліджуваного файлу з записами із репрезентативного набору даних, що у цьому випадку вміщував 17000 треків, розподілених між 14 жанрами (класична, електронна, хіп-хоп, поп, рок, метал, інструментальна, диско, джаз, блюз, кантрі, фолк, експериментальна, реггі). Висновок, зроблений автором дослідження, свідчить, що «розроблена система вирішує проблему класифікації аудіо контенту, а також зібрано та підготовлено набір даних, що може використовуватись у задачах з пошуку музичної інформації та її аналізу. <...> Натреновані на класифікації жанрів та підготовлені дані можна використати як основу для більш широких задач, наприклад, пошуку схожих музичних композицій» [23, с. 59].



Наслідком трансформації пристроїв для слухання музики у «цифрову добу» мистецького аудіопростору стала можливість швидкого доступу до будь-якого фрагменту звукової фонограми завдяки різноманітним програмним плеєрам, що мають часову шкалу (time scale) і можливість рухати повзунок за допомогою комп'ютерного курсора чи доторком до екрану мобільного гаджета (наприклад, WinAmp). Подібної можливості не було у час користування аналоговими аудіоносіями (платівками чи магнітними плівками), коли для пошуку необхідного запису чи його фрагменту треба було використовувати переставляння голки звукознімача чи перемотку плівки з зупинками для слухового контролю. Тобто, програмний плеєр допомагає слухачу представити часовий формат аудіоконтенту у вигляді певних просторових координат. Цьому допомагає і наявна на деяких платформах (наприклад, SoundCloud), візуалізації аудіо на екрані монітору у вигляді сонограми, яка демонструє огинаючу криву амплітуди сигналу. Отже, можливість довільного доступу до контенту виступила одним із факторів глобальних змін у загальній слухацькій стратегії XXI століття – від наративності минулих століть до «кліпової свідомості» сучасності.

Як зауважує у дисертаційній роботі М. Голубенко, «нові афроданси цифрових медіа разом із експоненціально зростаючою кількістю інформації призвели до трансформації споживацької, як загалом і людської, свідомості у бік більшої фрагментованості і нелінійності (так зване «кліпове мислення»). Це поставило під загрозу наратив як такий, особливо у його традиційних формах, які потребують неквапного розгортання – такі, як епічний роман чи класична симфонія. Відтак порушується «інтенція» форми (дозволимо собі таку метафору), яка закликає слухача до послідовного сприймання. Відтепер сама форма повинна передбачати не лише «нاراتивний режим», а й «режим RAM», із можливістю почати прослуховування із довільного фрагменту. Не буде перебільшенням сказати, що сьогодні, на відміну від аналогової епохи, слухачу навпаки потрібно докладати певних вольових зусиль, щоб

прослухати композицію від початку до кінця, не користуючись можливістю довільного доступу» [33, с. 75].

Суттєвим результатом розвитку глобальних цифрових мереж є можливість ефективно передавати файли через інтернет-мережу з метою швидкого обміну між комп'ютерами та гаджетами. Допоміжну функцію у цих процесах відіграють хостинги та соціальні мережі. Нині в усіх соціальних мережах слухачі можуть давати оцінки, коментувати почуте, складати рейтинги, рекомендувати певні файли для прослуховування, викладати в мережу улюблені музичні твори або ж надавати посилання на аудіофайли, завантажені ними на хостингові платформи (Google-диск, IBroadcast, Youtube Music, Fidbak.audio, Soundcloud, тощо).

Дослідження показують, що навіть на відеосервісі YouTube, де більшість контенту могли б складати «розмовні» відеоролики, музика є домінуючою категорією з результатом майже 20% від переглядів усіх відеоматеріалів [102, с. 30]. Факти доводять, що навіть коли музика потрапляє в умови саме відеостримінгової мережі, вона залишається в першу чергу аудіальним мистецтвом. Зокрема, аудіоролик пісні вітчизняного поп-гурту «Kazka» «Плакала» (йдеться про україномовний варіант, адже паралельно існує англійськомовний), «викладений» на сторінку колективу у мережі YouTube без відео, з однією картинкою від початку до кінця пісні, швидко набрав 50 мільйонів прослуховувань – значно більше, ніж мешканців усієї України, тобто його безсумнівно прослуховували по кілька разів з різних гаджетів; також є, напевно, й закордонні прихильники цього твору. Лише після такого значного успіху аудіозапису режисером К. Царик був створений відеокліп твору, який на серпень 2023 року мав понад 433 мільйони переглядів.

Впродовж періоду становлення і розвитку мистецького аудіопростору світу й України суттєвої трансформації зазнало не лише сприйняття музики, а й інші мистецькі процеси, зокрема, її *створення та виконання*. Ще у першій третині минулого століття, у момент бурхливого розвитку світового

радіомовлення, швидко стало зрозумілим, що існує необхідність у появі спеціальних музичних колективів для забезпечення мистецької частини радіотрансляцій. Як складова частина європейських мовних організацій, перший симфонічний радіооркестр з'явився у Нідерландах, другий у Німеччині, третій (у 1929 році) в Україні. Того ж року у Харкові (тодішній столиці Української РСР у складі СРСР), у передавальному центрі також почав працювати оркестр народної музики, а у 1932 – хор радіо. Для порівняння, симфонічний оркестр Британської телерадіомовної корпорації BBC було засновано кількома роками пізніше, у 1931 році, а Національний оркестр французького радіомовлення у 1934-му. Усі названі оркестри продовжують свою роботу й нині, тобто у світі (і в Україні) є музичні колективи, які виконують музику (і роблять звукозаписи) саме з розрахунку на сприйняття таких творів в умовах мистецького аудіопростору. Відтак, можемо констатувати, що виконавські радіоколективи не зазнали серйозної трансформації при настанні доби новітніх цифрових технологій.

До виконавських процесів у широкому розумінні можна віднести будь-яку трансляцію музики в радіоефірі – від повноцінного відтворення музичних творів, до виконання окремих фрагментів як фонового супроводу під час розмов у студії, музичних «перебивок», позивних тощо. Незважаючи на те, що впродовж всього періоду існування радіо у ХХ столітті часто підкреслювалося велике значення музики як складової ефірного простору, нам не вдалося знайти аналітичних матеріалів з цього приводу. Проте, процеси трансформації мовлення наприкінці ХХ – на початку ХХІ століття, які докладно аналізують науковці у галузі радіожурналістики, торкнулися й питань осмислення ролі музики на сучасному етапі існування радіо. Нині саме цей фактор став одним з основних показників визначення такої характеристики сучасного радіомовлення, як формат, або ж значно ширшого поняття – тип мовлення. Зокрема, Т. Рагімов, аналізуючи роботи українських і зарубіжних дослідників радіо, виокремлює чотири основних формати:

«1) інформаційний формат (передбачає заповнення ефіру новинами, програмами тощо);

2) інформаційно-музичний формат (70% займають інформаційні програми та ток-шоу, 30% відводиться під музичне наповнення ефіру);

3) музично-інформаційний формат (70% відводиться під музику, а решта під новини та різноманітну інформацію);

4) музичний формат (передбачає заповнення ефіру лише музикою, у середньому 10-20% – це поточні новини дня)» [110, с. 23].

Що стосується музики в першому, інформаційному форматі, то вона у цьому типі мовлення практично не звучить. Але, як зазначає дослідник, «як правило, музичних заставок, джінглів, фонові музики є достатньо для того, щоб говорити про помітну роль музичного матеріалу» [110, с. 20].

Таким чином, з вищенаведених даних можна зробити висновок, що музика є складовою частиною усіх чотирьох поширених на сьогодні форматів радіомовлення, але роль музичного матеріалу у їх загальному аудіоконтенті коливається від «помітної» аж до «визначальної».

Щоб зробити висновки щодо трансформаційних процесів, пов'язаних зі *створенням музики* для мистецького аудіопростору минулого століття у порівнянні з творчістю нинішніх авторів, нами був докладно проаналізований такий сегмент аудіотворчості, як музика, написана для використання при створенні радіоспектаклів Українського радіо. Для цього було досліджено архівні звукозаписи фонотеки Українського радіо, з великої кількості матеріалів було відібрано лише ті випадки, де музика до спектаклю є оригінальним твором композитора й була написана для конкретного сценарію радіоп'єси.

У процесі цієї роботи нами було складено вичерпний перелік авторів музики для радіопостановок Українського радіо, в якому постаті композиторів було розташовано в тому історичному відрізку (яким є кожне десятиліття минулого століття), коли зазначений митець завершив роботу над своїм найпершим радіоспектаклем (див. додаток В).

Можемо впевнено стверджувати, що у музиці до радіопостановок яскраво відбиваються загальні стилістичні особливості кожного композитора. Так, однією з напрямків творчості композитора І. Поклада є написання музики у різноманітних театральних жанрах, серед яких: музична комедія, мюзикли, рок-опера, і в цьому ряду логічною була поява музики для радіовистави «Таня». Інший приклад: у частини творів В. Гомоляки використано ряд специфічних рис гуцульського фольклорного мистецтва: орнаментику, ритмічну структуру, ладо-гармонічну та тембральну складові – «Закарпатські ескізи», музика до фільмів «Зоря над Карпатами», «Над Черемошем», «Верховина, мати моя», і до цього ж переліку можна додати і створений ним музичний ряд до радіовистави «Тіні забутих предків».

Як правило, робота композитора над музикою до радіоспектаклів не обмежувалася тим десятиліттям, у якому він починав цю діяльність: приміром, творчі спроби В. Тилика охоплюють період з 1964 (радіовистава «Талант») по 1980 роки («Диктатура»); Ю. Шевченка – з 1982 (радіовистава «Старомодна комедія») до 2012 року («Сатисфакція») тощо.

На прикладах роботи композиторів над музикою для радіоспектаклів нами було простежено й певне коло образів, притаманне особистості окремих митців: наприклад, В. Губа створив цілу низку творів для спектаклів на історичну тематику: «Захар Беркут» та «Мойсей» за І. Франком, «Чорна рада» за П. Кулішем, «Лісова пісня» за Л. Українкою, «Слово про Ігорів похід» у перекладі з давньоруської М. Рильського. Такі композитори, як, приміром, Є. Зубцов чи Ю. Бучма, «озвучували» музикою лише радіоспектаклі для дітей та юнацтва.

Досліджуючи процес створення музики до радіоспектаклів, ми вважаємо, що музика й літературний текст починають взаємодіяти ще в задумі композитора. Характер поетичного чи прозового першоджерела, його настроїв стають основою написаної музики, а композиторське бачення може суттєво впливати згодом на стиль «озвучування» виконавцями ролей літературного твору, оскільки в аудіорежисурі іноді використовується

прийом, коли текст «начитується» після чи навіть під час звучання відібраної для подальшого «озвучення» авторської чи компілятивної музики. Це робиться з метою глибшого проникнення акторів у емоційний образ твору (детально тонкощі процесу запису виконавця одночасно з відтворенням музичної фонограми аналізує фахівець у цій галузі М. Ужинський [140, с. 323–324]).

Охарактеризувати деякі параметри індивідуального композиторського задуму у процесі «омузичення» аудіотвору можна, вивчаючи фрагменти, створені автором для конкретної вистави. Зокрема, музика В. Подвали до радіопостановки «Джаміля» за однойменним твором Ч. Айтматова складається з 10 фрагментів, серед яких одні мають однозначну формоутворюючу функцію і тривалість півтори-три хвилини («Увертюра», «Тривога», «Тема Джамілі», «Гроза», «Народження пісні»), а є так звані «Прокладки» тривалістю менш, ніж 30 секунд кожна. У дитячих радіоспектаклях на перший план виходить образний ряд: так, в музиці В. Шаповаленка до вистави «Буратіно» навіть назви фрагментів репрезентують ті образи, які повинна створювати ця тема у слухачів: «Вступ у казку», «У комірчині», «Бійка зі щуром», «Буратіно втікає» тощо.

Ще однією особливістю «радійних» аудіотворів минулого століття було те, що музика, написана для конкретного спектаклю, продовжувала жити своїм власним життям, адже вона (як правило, «вимонтована» в окрему сюїту) потрапляла до загальної фонотеки, де використовувалася для музичного оформлення інших мистецьких (літературних, розважальних, дитячих) радіопрограм. Найяскравіші музичні фрагменти постійно копіювалися музичними редакторами, щоб бути завжди «під рукою». Отже, музичні теми радіопостановок, як правило, мали можливість періодично з'являтися в радіоефірі, причому часто це відбувалося без «прив'язки» їх до свого літературного першоджерела.

Що ж до особливостей трансформації процесів створення музики спеціально для аудіопростору у першій чверті ХХІ століття, то, як вважають

науковці, вони є наслідком переходу сучасного музичного мистецтва до постмодерної епохи, яка, за визначенням українського музикознавця А. Бондаренка, «характеризується плюралістичністю та прагненнями поєднання різнорідних стилістичних і жанрових елементів» [19, с. 2].

На наш погляд, найбільшу відсоткову частку в мистецькому аудіопросторі першої чверті ХХІ століття складає електронна музика. Як характеризує її А. Бондаренко, це «різновид музичного мистецтва, основним матеріалом якого є характерні електронно синтезовані або електронно препаровані звуки» [19, с. 2]. Передумовою виникнення цього музичного напрямку став бурхливий розвиток обчислювальних та звуковідтворюючих технологій у другій половині ХХ століття. Саме на цьому акцентує увагу дослідник А. Карнак: «в суто технологічному аспекті впровадження новітніх технологій реалізується через віртуалізацію творчого процесу, що на разі є наслідком симбіозу технічних засобів (комп'ютер) і алгоритмізованої технології створення музики (програмне забезпечення). Комп'ютер у наш час стає, по суті, «милицею» для «інтелектуальних інвалідів», котрі всі технічні функції щодо створення художнього продукту перекладають на «залізо», залишаючи собі, в кращому випадку, лише функцію компілятора й комбінатора вже існуючого масиву семплів, лупів, стилів та ін. Тобто, з одного боку, людина звільняє свій час від рутини, пов'язаної з етапом фіксації на певному носії свого творчого продукту, а з іншого – вона стає (або може стати!) заручником власне технології роботи з комп'ютером» [55, с. 125].

О. Злотник констатує, що у сфері композиторської діяльності «можна виявити три основні фази творчого процесу, що тісно пов'язані між собою і взаємопроникають одна до одної: кумулятивна (накопичувальна), генеруюча та експонуюча» [48, с. 85]. Тобто, якщо поглянути з цієї позиції на вищенаведену думку А. Карнака, то сучасні обчислювальні технології усе більше переймають на себе як кумулятивну, так і генеруючу частини композиторської діяльності.

Найпоширенішою формою застосування цифрових програм у сучасній музичній творчості є так зване «комп'ютерне аранжування». На думку науковців В. Козліна та В. Грищенко, створені для вирішення цього завдання програми можна поділити на дві групи: це спеціалізовані редактори, що призначені для відтворення і редагування файлів цифрового інтерфейсу сучасних музичних інструментів (MIDI-фалів), та семплери (ромплери), «що відтворюють аудіо-файли з наперед записаними в тому або іншому стилі фрагментами партій конкретного музикального інструмента (віртуальні барабанщики, гітаристи тощо) або будь-яких інших музичних звуків» [57, с. 160]. З наведеного означення зрозуміло, що створення деякими сучасними композиторами чи аранжувальниками музики з використанням готових семплів чи програм автоаранжування нагадує зведення будинку із окремих наперед підготовлених «цеглинок».

Але розвиток обчислювальних технологій триває – і перед комп'ютером вже ставиться завдання повністю замінити автора музичного твору. На підтвердження такої можливості наведемо уривок зі статті української композиторки та музикознавиці А. Чібалашвілі: «із точки зору залучення штучного інтелекту у процес створення музики, розглянемо сайт AIVA – Artificial Intelligence Virtual Artist. AIVA – це штучний інтелект, який створює інструментальну музику для широкого спектра використання (фільми, ігри, рекламні ролики, телешоу тощо). <...> Використовуючи багатопарові нейронні мережі, AIVA шукає шаблони у власному тезаурусі, генерує сукупність математичних правил, характерних для певного стилю музики та створює у такий спосіб цілісний музичний твір. <...> Важливим є те, що у разі придбання користувачем відповідної ліцензії AIVA всі авторські права на згенеровані програмою твори переходять йому з широкими можливостями подальшого використання» [153, с. 56].

Тобто, як доводить технологічний розвиток людства, в ролі автора нині вже цілком може виступати штучний інтелект. І саме в мистецькому аудіопросторі (який продовжує активно розвиватися, використовуючи



цифрові й мережеві технології) можливість появи музики, створеної і виконаної комп'ютерними програмами, стає дуже вірогідною вже у досить недалекій перспективі.

Таким чином, визначальним фактором, який впливає на роль та місце музики у мистецькому аудіопросторі світу та України першої чверті ХХІ століття, є стрімкий розвиток новітніх інформаційно-цифрових технологій. Сучасний інформаційно-мережевий формат існування музичного мистецтва потроху витісняє традиційні форми побутування музики і призводить до появи інших, до утворення нових культурних смислів, трансформації ціннісних орієнтацій у суспільстві.

Важливим напрямком роботи науковців є дослідження трансформації процесів слухання музики. Ці розвідки доводять, що відбуваються кардинальні зміни – на зміну процесам уважного і зосередженого сприйняття музики під час концертів або інших мистецьких заходів, які були характерними для «доцифрової» епохи світового й українського мистецького аудіопростору, приходять явища індивідуалізованого, і дуже часто «фонового» слухання музичних творів, що є однією з ознак нинішньої цифрової доби звукового простору.

Іншим напрямком досліджень вчених є вивчення особливостей творів музичного мистецтва, написаних спеціально для виконання в аудіопросторі. До їх переліку входять як зразки музики ХХ століття, що створені композиторами для «синтетичних» жанрів аудіомистецтва – радіовистав, радіофільмів тощо, так і композиції, написані у ХХІ столітті для музичного оформлення радіоефіру, подкастів, аудіокнижок, слухової ідентифікації радіостанцій (найбільша частка яких належить до сфери електронної музики). Також чимало уваги приділяється проблематиці впливу новітніх електронно-обчислювальних технологій на музично-творчий процес, зокрема, явищ комп'ютерного аранжування і навіть написання музики штучним інтелектом.

## 2.2. Художнє слово в мистецькому аудіопросторі світу та України першої чверті ХХІ століття

Як вважає філологиня Н. Лисенко, «художнє слово покликане пробудити чи сформувані творчий потенціал особистості, воно пропонує певні ціннісні орієнтири, а також є засобом вираження суспільної свідомості» [78, с. 336]. Значна частина наукових досліджень цього феномену стосується проблематики використання художнього слова у мові літературних творів. В контексті нашої роботи важливим є те, що озвучене слово є одним з основних елементів мовлення, тобто вербального спілкування людей між собою за допомогою мовних знакових одиниць: слів, синтаксичних конструкцій, тексту, інтонацій, тощо. «Мовлене слово – це божественно-людський витвір (О. Потебня), найважливіша, найсутнісніша структура людського світу, найскладніша з усього, до чого людина докладала й докладає зусилля розуму й серця. Воно живиться великою енергією духу, відтінюється тональним звучанням, мелодикою, збагачується мовою тіла, у ньому – своя гра темпоритмів, темброві забарвлення, модуляції голосу» [127, с. 457] – так поетично охарактеризувала цей феномен вітчизняна мовознавиця О. Сербенська.

Велику роль мовленого слова підкреслюють також практики, що віддали багато років розбудові аудіопростору, зокрема, українського. Радіоведуча й науковиця Л. Недін зазначає: «Слово в радіопросторі підпорядковане законам усного мовлення. Важливим чинником є інтонаційне забарвлення, яке часто-густо здатне змінювати смислове значення написаного слова або ж надавати йому протилежного значення. В усній мові те, як людина сказала, часом, перетворюється в те, що людина сказала. Слово, що звучить у радіоефірі, має величезну емоційну силу, викликає ефект співпереживання, робить невидиме видимим, тобто унаочнює передачу» [97, с. 70].

Як стверджують науковці, зокрема, М. Ужинський, «мова людини створюється при тісному контакті двох складових: голосових зв'язок і голосового тракту, куди входять порожнини глотки, гортані, рота і носа. Таким чином виникає акустичний (звуковий) сигнал. Акустична сигналізація ґрунтується на постійній взаємодії трьох систем: дихальної, голосоутворювальної та резонансної, що є основою розроблення методик підготовки дикторів і ведучих» [140, с. 318]. Тобто, в процесі мовлення людина за допомогою голосу транслює у звуковий простір певну *акустичну інформацію*.

Окрім акустичної інформації, у цьому процесі особливу роль грає *семантична інформація*, яка й є визначальною для розуміння змісту висловлювання. Філологиня Н. Лисенко зауважує: «ознакою художнього слова є конотативність – здатність викликати велику кількість асоціацій, пов'язаних з багатозначністю смислів. За рахунок асоціативних зв'язків художнього слова збільшується його наповненість, а відповідно художнє слово (особливо ліричне) тяжіє до універсальності і всеоб'ємності завдяки згущеності його семантики» [78, с. 334]. Відтак, можемо підсумувати, що звук – це акустичний сигнал, а слово наповнює його змістом.

Науковці доводять, що мовлене слово має широкий спектр виразних засобів, які по-різному розкриваються у звуковому просторі, створюючи «мелодіку мовлення» (такий виразний засіб, як «мелодія», притаманний лише музичним звукам, які мають фіксовану висоту звучання). Відомо, що одноманітне, монотонне мовлення погано сприймається слухачами і значно знижує зацікавленість того, хто сприймає інформацію. Один з головних засобів виразності озвученого слова – *інтонація* (від. *лат.* *intono* – голосно вимовляю), яка є сукупністю «звукових мовних засобів, завдяки яким передають смисловий, емоційно-експресивний і модальний характер висловлення, комунікативні значення та ситуативну зумовленість, стилістичні забарвлення тексту, індивідуальність виразальних прийомів мовця» (за даними сайту «Енциклопедія сучасної України») [50]. У мовленні

важлива не лише *семантична інформація* (сутність слова), а й *акустична* (наприклад, з якою інтонацією воно висловлене).

На величезній ролі осмисленого *інтонування* у процесі мовлення в аудіопросторі наголошують як вчені-науковці, так і майстри художнього слова. Зокрема, ведуча мистецьких програм і дослідниця виражальних засобів радіо Л. Недін зазначає: «В аудіомистецтві багатство інтонацій розглядається як засіб, що допомагає створенню радіообразу. Оскільки слухач дофантазує героїв, про яких ідеться у радіовиставах чи озвучених літературних творах, саме інтонація допомагає створити характери персонажів, індивідуальність кожного із них, увиразнити особливості їхньої мови, передати складність почуттів, робить їх «видимими» в уяві слухача. <...> Актор наділяє героя своїм голосом, через який «оживляє» його. Через голос, інтонаційний малюнок ролі, підтексти, власний життєвий досвід, який проектується на героя, темперамент він робить свого героя зримим. <...> Інтонація як засіб виразності допомагає передати найтонші психологічні нюанси почуттів героїв та емоційного стану» [97, с. 72].

Основний елемент інтонації, який пов'язаний з виділенням складу в слові або слова в реченні – *наголос*. Мовознавці З. Мацюк та Н. Станкевич виділяють такі види наголосу: словесний, логічний, синтагматичний, фразовий. Зокрема, логічний наголос полягає у виділенні голосом найбільш важливого слова. Науковиця зазначає, що наголос має три виміри: «посилення, підвищення голосу або розтягування та виконує дві функції: смислову й емоційну» [85, с. 83].

Звуковий потік мовлення розділяється на групи слів, пов'язаних між собою за змістом, які мають логічний наголос і відокремлюються *паузами*, тобто зупинками в мовленні. Ці групи слів називають мовними тактами або синтагмами, з них складаються фрази, що дорівнюють простому чи частинам складного речення. Розрізняють такі різновиди пауз:

- «синтаксичні (використовуються при читанні потрібної інформації і відповідають розділовим знакам);

- логічні (паузи, які мотивуються змістом сказаного);
- психологічні (зупинки, обумовлені емоційним забарвленням інформації, яку слід повідомити, або настроями читця й реакцією слухачів);
- фінальна пауза (коли виконавець завмирає на якусь мить у тому стані, в якому він знаходився, промовляючи останні слова твору, а також пауза перед початком читання, щоб слухачі підготувались до сприймання інформації)» [108, с. 171].

*Темп* мовлення тісно пов'язаний з обмеженням часу, що надається для певного висловлювання. Він виявляється в інтонуванні як окремого слова, так і групи слів. Наприклад, наголошені склади в слові вимовляються повільніше, а ненаголошені – дещо швидше. Тим, кому доводиться публічно транслювати свої думки в аудіопросторі, дуже важливо знаходити найкраще співвідношення між темпом мовлення та ясністю повідомлення.

Одну з головних ролей серед засобів мовної виразності відіграють *динамічні відтінки*. Вони роблять мовлення яскравішим, емоційно забарвленим (деякі науковці називають цей компонент градаціями *сили голосу*). На наш погляд, саме через використання таких динамічних відтінків, як *piano* (тихо), *forte* (голосно), *crescendo* (поступове наростання гучності звуку), *diminuendo* (поступове затихання) наочно виявляється паралель між виразними засобами мови й музики.

Промовляння фрази супроводжує *висота голосу*, яка допомагає правильно інтонувати її і, відповідно, позначати на письмі за допомогою розділових знаків. Зауважимо, що йдеться не про абсолютну, точно фіксовану висоту, як це поняття трактується у музичному мистецтві, а про відносну – наприклад, різною є висота початку, середини та кінця речення. Зокрема, мовознавці З. Мацюк та Н. Станкевич розрізняють кілька сталих інтонаційних конструкцій, зокрема: «інтонація завершеності, незавершеності, питання, заперечення, зіставлення, перелічення, тощо» [85, с. 88].

За інтонаційно-смысловими та семантико-синтаксичними ознаками вимовлені людиною конструкції слів можна розділити на наступні категорії:

короткі (уривчасті); розгорнуті (періодичні); змішані (являють собою перехідну стадію від коротких до періодичних і навпаки). Лінгвістика, як наука, оперує такими специфічними категоріями, як імпліцитність та експліцитність. Імпліцитність характеризується недомовками, розривами, експліцитність – це повні, закінчені текстові конструкції.

Звуки, організовані талантом ведучого або актора у струнку систему, впливають на слухачів у багато разів сильніше, адже вони одухотворені творчою думкою та здатні викликати глибокі думки й почуття у відповідь. Слово, промовлене майстром, містить у собі величезний емоційний заряд та володіє значною силою виразності. Найкращі диктори, актори, ведучі творів аудіального мистецтва завжди вирізняються саме тим, що за допомогою слів та потрібної інтонації можуть передати змістовно-емоційну сутність озвученого тексту.

Світові та українські науковці вважають: щоб максимально забезпечити найвищу якість аудіомовлення, сучасному ведучому бажано володіти навичками ораторського мистецтва (синонімами цього терміну є грецьке слово «риторика» (*rhetorik*) та українське «красномовство»). Основне призначення ораторського мовлення – захопити слухачів, впливати на аудиторію, втримати цікавість до висловлювання. Тому красномовець повинен володіти майстерністю переконання та багатьма професійними навичками. «Ораторське мистецтво можна визначити як комплекс знань, умінь і навичок оратора щодо підготовки і проголошення переконливої промови. Під цим розуміється цілий комплекс знань і умінь: формулювання проблеми, висування ідеї, створення і підтримання природної зацікавленості предметом розмови, мистецтво архітекtonіки самої промови, її композиції; знання прийомів впливу на аудиторію, уміння доводити і спростовувати, вміння переконувати, нарешті, належне володіння мовною майстерністю» [17, с. 44] – наголошує українська філологиня Л. Богуславська.

Ясність мовлення передбачає точне оформлення думки, сувору логіку викладу матеріалу, всебічне висвітлення піднятих питань, яскраву, образну,

емоційно забарвлену мову, яка звернена не тільки до розуму, але й до почуттів аудиторії, використання наочних прикладів, що роблять звернення до слухачів переконливішим та достовірнішим. Оратор може бути публіцистом, який не лише повідомляє інформацію, але й демонструє своє ставлення до неї.

Основне призначення мовленого слова в світовому та українському мистецькому аудіопросторі – допомагати слухачам в осмисленні, розумінні різноманітної, часом суперечливої інформації. Через це дикторам, ведучим та їх співрозмовникам бажано особливо ретельно обирати слова (прагнути до точності, простоті викладу), суттєвими ознаками кожного виступу мають бути гарна дикція, правильна й виразна інтонація, емоційність, орієнтування на певну аудиторію.

Науковці у процесі мовлення виокремлюють два основні види мови – розмовну та сценічну. Основна особливість *розмовної мови* – реальність обстановки, що оточує тих, хто говорить. Розмовна мова наперед не готується. Тому їй часто властиві «змазаність», нерозчленованість, недомовленість, тощо.

До виразних засобів розмовної мови відносяться темп, висота, паузи, наголоси. Велику роль у розмовній мові грає інтонація, вона допомагає краще висловити (і відповідно зрозуміти) сенс слів, що вимовляються. Розмовна мова вирізняється саме наявністю у ній різноманіття інтонацій: використання високих і низьких тонів, підйомів та спадів.

Дієвість лежить і в основі *сценічної мови*. На відміну від розмовної, вона готується заздалегідь, попередньо фіксується у тексті. Майстерність актора полягає у вмінні осмислити, передбачити вплив на співрозмовника, викликати у нього реакцію у відповідь. Гарні актори завжди відрізняються виразною, яскравою та різноманітною за інтонаціями сценічною мовою, хоча й вимовляють «чужий» текст. Л. Недін стверджує, що «інтонація має народитися внаслідок глибокого аналізу твору, шляхом якого розкривається внутрішнє життя героя чи героїні. В інтонації віддзеркалюється образне

бачення подій, ставлення виконавця до вчинків героя. <...> Інтонація розкриває риси характеру, свідчить про соціальну та професійну приналежність героя (героїні), передає нюанси почуттів, думок, підтекстів. Саме інтонацією передаються звертання, запитання, порівняння або ж особливий емоційний стан персонажа» [95, с. 72]. Окрім інтонаційної виразності, для сценічної мови характерними є й такі якості, як дикційна чистота, чіткість, розбірливість.

Дослідники сценічної мови Є. Орел та П. Кучин наголошують на таких її виразних засобах, як чітка артикуляція, досконала вимова, що досягається кропіткою роботою над «технікою мовлення»: «вимова в сценічному мовленні є не лише його зовнішньою формою, а й важливим виразним засобом акторської гри поруч з інтонацією. <...> Тож досконалість вимови – не лише технічна вимога, а конечна умова високого рівня ідейно-естетичного звучання сценічного мистецтва, зокрема, національного його колориту, що виявляється в мовленні» [99, с. 67].

У програмах і творах мистецького аудіомовлення звучить як розмовна, так і сценічна мова. У обох випадках важливі такі якості, як розбірливість, чіткість, чистота дикції, правильна артикуляція. Фахівець у галузі звукорежисури художніх творів М. Ужинський зауважує, що «художня мова за частотним діапазоном значно ширша, ніж побутова, її діапазон у деяких випадках доходить до двох октав (відповідно 85 – 340 Гц і 160 – 550 Гц). <...> Діапазон зміни потужності голосу під час художнього читання – приблизно 40 – 50 дБ. Динамічний діапазон голосу диктора значно вужчий – приблизно 15 – 20 дБ» [140, с. 319].

Кожен диктор, актор, ведучий має власні, лише йому притаманні особливості: індивідуальний темп, гучність, висоту тону, тембр голосу. «Голосова, тембральна характерність – це особливий вид таланту. Актор лише голосом передає, скажімо, фізичне самопочуття, вік, фізичний стан, а слухач домальовує своєю уявою образ, перетворюючи все почуте в стрічку



бачення в своїй свідомості», – констатує дослідниця особливостей радіомовлення Л. Недін [96, с. 43].

На наш погляд, на момент завершення першої чверті ХХІ століття можна виокремити такі основні сфери побутування художнього слова у світовому та українському мистецькому аудіопросторі:

1) різноманітні види *аудіомовлення* – сюди входить художнє радіомовлення, включно з інтернет-радіо, а також концертно-театральні заходи з використанням підсилюючої апаратури, трансляції творів аудіального мистецтва (зокрема, й рекламних роликів) у місцях масового знаходження слухачів – у залах, парках, торговельних центрах, спортивних спорудах, під час розважальних заходів, поїздок у транспортних засобах тощо;

2) *аудіокниги* та *аудіосеріали*, що ведуть свій початок ще з ХХ століття і зараз найчастіше побутують в формі індивідуального прослуховування, хоча не виключають і колективного слухання;

3) *подкасти* або *аудіоблоги*, які виникли в останні десятиліття як наслідок розвитку цифрових мереж зв'язку та стримінгових сервісів.

Розберемо кожен з цих форм докладніше. Історично першою формою побутування художнього слова в аудіопросторі стало радіомовлення. Навіть найперша передача Українського радіо у листопаді 1924 року вже містила у собі мистецький компонент.

Нині базовою характеристикою сучасного радіомовлення вважається формат, або ж тип мовлення (про що вже йшлося у попередньому підрозділі). Відповідно, найменший відсоток художнього слова як виразного засобу мовлення використовується у інформаційному мовленні, найбільший – у мистецькому. Щодо українського мистецького мовлення, то саме так позиціонує себе третій канал суспільного мовника нашої держави, Радіо Культура – «єдина українська радіостанція, що системно висвітлює культурну тематику. В ефірі можна почути якісні інтерв'ю та передачі унікальних жанрів – радіодраму, радіодокументалістику, прямі трансляції

концертів класичної музики та інші проекти культурно-мистецького спрямування. <...> Також на Радіо Культура можна знайти чимало виняткових літературних форматів – радіодраматичних передач, поетичних передач, радіоверсій найкращих театральних вистав, прозових і поетичних проєктів, які осмислюють класичну та сучасну літературу» [178].

На вище цитованому сайті Радіо Культура [178] розміщено не лише інформацію про особливості цього мовника та радіочастоти, а й записи аудіотворів, спродукованих у студіях Українського радіо, які прозвучали в ефірі впродовж останніх років. Серед них, зокрема, аудіокнижки «Доця» та «Принцип втручання» Т. Горіха Зерня, «Сірі бджоли» А. Куркова, «Там, де вітер» Л. Дереша, «Добро і зло» І. Карпи, радіофільми «Оживе все знайоме до болю» про співака О. Таранця, «З любові і муки...» про новеліста Г. Тютюнника, «І правду, й боротьбу благословити» про письменницю О. Пчілку тощо. Згідно з даними цього сайту, лише за один місяць (серпень 2023 року) в ефірі Радіо Культура прозвучали:

- *радіовистави* «Антоній і Клеопатра» за п'єсою В. Шекспіра (переклад Б. Тена), «Байда, князь Вишневецький» за драмою П. Куліша, «Наймичка» за поемою Т. Шевченка, «В катакомбах» за драматичною поемою Л. Українки;

- *радіодрами* «Антигона» за трагедією Софокла (переклад Б. Тена), «Захар Беркут» за історичною повістю І. Франка;

- *аудіоверсії вистав* Київського академічного Молодого театру «В моїм завершенні початок мій...» за сюжетом трагедії «Марія Стюарт» Ф. Шиллера (переклад Ю. Корецького), Івано-Франківського театру ім. І. Франка «Енеїда» за мотивами поеми І. Котляревського; Національного театру ім. І. Франка «У неділю рано зілля копала» за мотивами повісті О. Кобилянської;

- *моновистава* «Маруся Чурай» за романом у віршах Л. Костенко у виконанні народної артистки України Н. Крюкової;

- *аудіокнижка* «Юра» М. Гримич у виконанні народної артистки України О. Сумської;

- книжка спогадів «Василь Стус у віддзеркаленнях» В. Овсієнка у виконанні заслуженого артиста України П. Бойка;

- *п'ятисерійний радіофільм* «Борис Великий. У променях слави, в лещатах страждань» авторки та ведучої Н. Даниленко про співака Б. Гмирю;

- *радіоверсії концерту* «Крим. Повернення» та *концерту-вистави* «Не відпускай», що відбулися у концертній студії Будинку звукозапису Українського радіо;

- *поезії* В. Амеліної, А. Дроня, І. Жиленко, О. Лицишиної, Ф. Г. Лорки І. Мітрова, І. Римарука, В. Суботіної, Л. Українки, І. Франка, Я. Черногуз, Т. Шевченка, у виконанні О. Богдановича, Н. Васько, Р. Зюбіної, В. Карп'яка, Н. Коломієць, Н. Парфан, В. Польченко, Г. Стефанової, Н. Сумської, Ю. Табаченка, В. Шандра;

- *вірші* І. Андрусяка, І. Астапенка, О. Герасим'юк, В. Герасим'юка, А. Грувер, К. Девдери, А. Дроня, К. Єгорушкіної, С. Жадана, Є. Жарікової, О. Забужко, І. Зливи, К. Калитко, П. Коробчука, М. Кравцова, Г. Крук, Б. Куценка, М. Лаюка, І. Мітрова, Ю. Мусаковської, А. Полуніна, М. Пономаренко, Р. Семисала, у авторському виконанні;

- *переклади польських поезій* І. Малковича у авторському виконанні, *віршів* Е. Дікінсон (переклад Н. Тучинської), С. Кокче (переклад Г. Левчук) А. Рембо (переклад В. Ткаченка) у виконанні А. Алієва, О. Биструшкіна, Н. Фіцич;

- *казки для найменших слухачів* І. Андрусяка, А. Казаліс (переклад О. Ларікової), Е. Калман (переклад Л. Кононовича), М. Козиренко, А. Куркова (переклад В. Германа), народна кримсько-татарська (переклад А. Емірамзаєвої та І. Покровської), народна українська, О. Сілакової, Є. Сольської, С. Темпліна (переклад В. Наливаної), І. Франка у виконанні В. Байдака, В. Біблів, О. Браїлової, О. Гусейнової, Ю. Дяка, К. Калитко, О. Маловічко, М. Найєма, А. Скорик, А. Соколова, В. Черношкура.

Дослідниця особливостей радіомовлення Л. Недін вважає, що 50% від загальної кількості програм радіоканалу складає художнє мовлення [97, с. 70] (авторка довгий час працювала ведучою програм Українського радіо та очолювала редакцію розважальних програм). Серед мистецьких передач вона називає музичні, літературні, освітні, історичні, театр: «від самих початків особливо популярними були і залишаються літературні читання, музично-поетичні композиції, радіоновели, радіодетектив, радіовистави (не плутати з трансляційним записом театральної вистави), радіофільм...» [97, с. 70].

Ми вважаємо, що одним з найскладніших серед «синтетичних» жанрів аудіального мистецтва, де сплітаються воедино майстерність письменника, сценариста, композитора, режисера-постановника, акторів, звукорежисера, музичного редактора, є радіовистава. За приблизно сімдесят останніх років Українським радіо було створено й «видано в ефір» кількасот унікальних радіоп'єс та радіопостановок.

Грунтуючись на даних вітчизняних та зарубіжних науковців і матеріалах з історії Українського радіо, нами було вибудовано хронологічну послідовність технічних і творчих чинників, які впливали на процес створення радіовистав. Це дало можливість окреслити періодизацію основних етапів розвитку українського радіотеатру:

1) *Етап 1 й: середина 20-х – кінець 40 х років ХХ століття.*  
У 1924 році у Харкові, тодішній столиці України, запрацювала перша вітчизняна радіостанція. У тому ж 1924 році англійський прозаїк і драматург Р. Хьюз написав і втілив у ефірі п'єсу «Небезпека», вперше у світі створену саме для радіомовлення. Відомо, що одну з перших українських радіоп'єс «Uberalles» («Понад усе») було видано в ефір 21 лютого 1933 року харківською радіостанцією РВ 4. Засобів звукозапису з високою якістю на той час не існувало, тому зразки звучання радіовистав того періоду не збереглися;

2) *Етап 2 й: початок 50 х – кінець 60 х років ХХ століття.*  
У 1951 році було введено в експлуатацію Київський телерадіоцентр на

Хрещатику, 26. Революційною зміною стала поява у ньому пристроїв для магнітного запису звуку та перших пультів для мікшування звуку, зразки такого обладнання були вивезені Радянським Союзом з окупованої Німеччини. Це дозволило «складати» записані у студії голоси акторів з музикою і шумовими ефектами, щоб далі мати можливість цей запис необмежену кількість разів відтворювати в ефірі. Завдяки магнітофонам і мікшерним пультам з'явилася можливість використовувати такий важливий технічний і водночас художній засіб роботи з аудіопартитурою спектаклю, як монтаж, і це надалі стало одним з чинників бурхливого розвитку радіотеатру. На думку вітчизняного дослідника А. Близнюка, саме монтаж лежить в основі створення звукового образу [21, с. 129];

3) *Етап 3-й: початок 70-х – середина 90-х років ХХ століття.* Початок 70-х років ознаменувався впровадженням в Україні технології стереофонічних записів, що й дотепер є основним стандартом аудіального мистецтва. Збільшенню кількості вироблених радіовистав сприяло те, що у 1972 році по вулиці Л. Первомайського у Києві було завершено будівництво Будинку звукозапису Українського радіо – концертно-студійного комплексу, де й в наш час триває робота над новими радіоспектаклями, що транслюються в ефірі Першого каналу УР та мистецького каналу Радіо Культура;

4) *Етап 4-й: від середини 90-х років минулого століття дотепер.* З розвитком сучасних комп'ютерних технологій в Україні стрімко зростає кількість приватних студій звукозапису. Нині аудіокниги масово виробляються багатьма студіями, а центром виготовлення радіовистав, як і раніше, залишається Українське радіо.

Тепер розглянемо докладніше такий сегмент побутування художнього слова у мистецькому звуковому просторі, як *аудіокниги* та *аудіосеріали*. У статті дослідниці С. Водолазької «Аудіокниги як інноваційний спосіб популяризації книги» науковиця так трактує предмет свого аналізу: «Аудіокнига – форма видавничої продукції, що передбачає переведення

тексту в голосове повідомлення з можливим застосуванням додаткових опцій (музичний супровід, звукові спецефекти, читання на декілька голосів), які сприяють зацікавленню слухача і використовуються з метою оптимізації ресурсів та раціоналізації людської діяльності (можливість одночасного виконання декількох справ) [29, с. 101].

О. Погрібна у статті «Україномовні аудіокниги: види, функції, асортимент, переваги і недоліки» подає своє формулювання поняття аудіокниги: «це електронне видання, що має такі ознаки:

- зафіксоване в цифровому звуковому форматі;
- може мати додаткове аранжування (читання в особах, музичний супровід, накладання звукових ефектів);
- виготовляється як професіоналами, так і аматорами;
- розміщується як на платних, так і на безплатних ресурсах;
- призначене для прослуховування користувачем у будь-якому місці в зручний час, поєднуючи це з іншими видами діяльності» [107, с. 86].

С. Водолазька наголошує, що аудіокниги в Європі та США – це не лише мистецьке явище, а ще й комерційне. Зокрема, у США ринок звукових книжок почав бурхливо зростати у 70-ті роки ХХ ст. одночасно із розвитком ринку автомобільного (у розділі 1 цієї роботи ми вже наводили дослідження науковців щодо реалізації концепції «персонального аудіопростору», що з'явився у кабіні автомобіля з вдосконаленням звуковідтворюючої апаратури).

За даними, наведеними М. Пироговою, вважається, що інтерес саме до цього формату у світі стимулювали тривалі локдауни через поширення пандемії коронавірусу. На думку аналітиків, як мінімум до 2027-го обсяги продажів зростатимуть у середньому на 24,4% на рік [103].

Сайт Delo.ua спільно з платформою LibertyReport.AI у вересні 2021 року провів національне опитування щодо слухання українцями аудіокниг. У ньому взяли участь 465 повнолітніх громадян з усієї країни. Як виявилось, більше половини опитаних прихильно ставляться до такого

формату читання: 15% регулярно слухають аудіокниги, а ще 40% роблять це іноді. Переважна більшість з опитаних (80%) аудіокниги скачують або слухають онлайн безкоштовно [103].

С. Водолазька досліджувала проблему неоднакового ставлення у різних країнах до акторського інтонування тексту. Вона зауважує, що «західноєвропейська і східноєвропейська аудіокнига відрізняються в першу чергу ставленням до способу її озвучування, у останніх збереглась традиція постановки радіовистави, де важливе значення відіграє музика, читання в декілька голосів, проте в західноєвропейських країнах таке аранжування тексту вважають спотворенням авторського задуму через інтонування тексту начитувачем» [29, с. 105]. З цього приводу науковиця О. Погрібна посилається на думку психолога з Університету Вірджинії (США) Д. Віллінгема, який вважає, що аудіоверсія книги може змінювати сприйняття тексту, зміщувати акценти через голос та інтонації диктора й музичний супровід [107, с. 92].

О. Погрібна провела ґрунтовне дослідження становлення й еволюції аудіокниги в Україні. Науковиця наголошує, що, окрім професійного (акторського або дикторського) запису аудіокниг, існують ще кілька видів начитування, зокрема, авторський (виконання своїх творів поетами й письменниками), аматорський (так званий «самвидав» аудіокниг, який останнім часом активно розвивається завдяки тому, що програма «диктофон» нині вбудована у кожний смартфон), а також автоматичне озвучування (читає електронний диктор на основі тексту електронної книги).

Провівши комплексний аналіз як самих аудіокниг, так і інтернет-ресурсів, на яких розміщено відповідний контент, О. Погрібна розділила аудіокниги за такими критеріями: «за кількістю читців: 1) книга, начитана одним диктором; 2) радіовистава – читання в особах, рольова гра; за обсягом тексту твору: 1) повні аудіоверсії; 2) скорочені аудіокниги – це коротша версія, у якій було змінено тривалість (слухач може зрозуміти основні події сюжету, а дрібніші деталі упущено); за професійним рівнем того, хто

виготовив аудіокнигу: 1) професійний запис; 2) авторське читання; 3) аматорський запис; 4) автоматичне озвучування (читає електронний диктор); за матеріальним носієм і форматом: 1) книги на платівках; 2) книги на магнітних плівках; 3) цифрові книги (найпоширеніші формати – Audio-CD та MP3); за ступенем аранжування: 1) з аранжуванням; 2) без аранжування» [107, с. 94].

Зауважимо, що під терміном «аранжування» О. Погрібна має на увазі як читання тексту «в ролях» декількома виконавцями, так і наявність музичного супроводу й заставок та використання шумових ефектів.

Пропонуємо за цими та іншими критеріями здійснити аналіз аудіокниги «Сліпий музикант» [7; 8; 9; 10; 11; 12]. За основу твору покладено однойменну повість Володимира Короленка в українському перекладі В. Каталкіної. Видавці (медійна група «Стожар») зауважують, що вони здійснили зміну й адаптацію оригінального тексту перекладу відповідно до вимог аудіокниги. Це професійний (за технічними звуковими параметрами) запис, розділений в процесі монтування на 6 частин, загальна тривалість його складає 264'43". Художнє прочитання тексту належить М. Корнійчук. Окрім власне повісті, до аудіотвору входять вступне і заключне слово засновника медійної групи І. Стожара. Очевидно, саме з метою найширшого поширення аудіоверсії, її було змонтовано у вигляді шести відеофайлів з додаванням кількох фото письменника В. Короленка та окремих кадрів з художнього фільму «Сліпий музикант», і викладено у соціальну мережу YouTube (знову зустрічаємо випадок, коли відеохостинг використовується для поширення аудіотвору) [7; 8; 9; 10; 11; 12]. На вересень 2023 р. кількість зареєстрованих контактів слухачів з цією аудіокнигою коливалася від 24 тисяч (частина 5) до 84 тисяч (частина 1).

У сюжеті повісті «Сліпий музикант» від моменту створення закладено можливість втілення її у такому синтетичному жанрі мистецтва, як аудіокнига. Історія перших музичних вражень, навчання і професійного зростання сліпого Петра – спочатку хлопчика, потім юнака і чоловіка,



містить багато літературних описів музичних сцен. Це й почуті у дитинстві гра на сопілці та багато українських народних пісень, згодом перші спроби гри на піаніно, неодноразове музикування мами хлопчика та гостей, паломництво головного героя з сліпими кобзарями до Почаївської Лаври, нарешті, кульмінація твору – сольний концерт молодого Петра під час Контрактового ярмарку. Літературне першоджерело просто-таки «підштовхує» до використання в процесі аудіотворчості музичного звукового пласту у багатьох сюжетних сценах твору. Така аудіокнига мала б стати яскравим виявом феномену музично-вербальної еміненності, що, на думку дослідниці О. Фрайт, полягає «в уподібненні текстових властивостей музики й слова, в різноманітних проявах технічного, структурного й духовно-естетичного планів» [147, с. 3].

Зокрема, неодноразові розповіді у сюжеті про фортепіанні імпровізації Петра на теми українських пісень, при професійному втіленні їх в аудіопартитурі твору, були б підтвердженням слів науковиці про первісно-генетичний інтертекстуальний рівень програмовості. Описані В. Короленком випадки виникнення високих моральних почуттів під час слухання кращих зразків народнопісенної творчості підкреслили б значення «народної пісні як ментально-архетипового підложжя письменництва й музики» [147, с. 3]. А «перепрочитання» композитором цього літературного твору (якби була використана спеціально написана на цей сюжет музика) стало б втіленням інтермедіального рівня музично-вербальної еміненності.

На жаль, спроба поєднати літературний образ твору з його творчомузичним прочитанням в аудіокнизі «Сліпий музикант» виявилася невдалою, хоча практично усі 264 хв. звучить музика. В усьому аудіотворі ми виокремили лише три музичні теми. Перша – очевидно, «логотип» виробника, що складається іноді з одного мінорного акорду, а на початку деяких частин з кількох мінорних акордів. Друга – твір «Зимовий сон» композитора Д. Метлицького, який супроводжує фрагмент вступної інформації і на якийсь час виходить на ближній звуковий план, щоб

підготувати слухача до сприйняття подальшого матеріалу. Третя – музика, що заявлена виробниками аудіокниги як «Мелодія серця» В. А. Моцарта. Швидше за все, до цієї сучасної інструментальної композиції кимось випадково або з метою містифікації було лише додане прізвище Моцарта, а справжній автор, як у багатьох подібних випадках, залишився невідомим. Спокійний характер музики, як і її мінорна тональність, загалом відповідають неспішній манері читання аудіокниги актрисою М Корнійчук. Але ця музика невідомого автора (яка в окремому файлі у інтернет-мережі триває 4 хв.), в аудіокнизі практично без пауз звучить загалом близько 260 хв. Гадаємо, що в цьому випадку навіть не доводиться наголошувати на «перевантаженості» слухача однією й тією ж музикою, на невмотивованості використання музики просто як звукового фону. На жаль, доводиться констатувати непрофесійний підхід творців цієї аудіокниги до роботи над її звукообразом.

Щодо відмінностей *аудіокниги* від популярного у світі формату *аудіосеріалу*, то вчені зазначають, що головна з них – це базування останнього на унікальному літературному творінні, а не на раніше надрукованих, в тому числі й класичних, творах. Тобто, створюється спеціальний сценарій, який відразу передбачає його подальшу аудіальну модальність сприйняття. Важливим є те, що аудіосеріал має спільність з телесеріалами у дозованому розвитку сюжету через його «накручування», зв'язок між серіями відбувається через завершення кожної серії «на найцікавішому місці».

Варто відзначити, що світовий ринок аудіосеріалів на сьогоднішній день розвинутий нерівномірно. У деяких країнах, наприклад, у США, цей формат користується сталим попитом, є декілька зразків цього аудіопродукту, що вже можуть називатися «культовими» («Welcome to Nightvale», «The bright sessions», «Mike detective» тощо). У багатьох інших країнах, зокрема, і в Україні, подібні проекти досі не запуснені.

Що стосується такої форми побутування художнього слова в мистецькому аудіопросторі, як *подкасти*, то ми вже аналізували історію їх виникнення та деякі особливості у главі, присвяченій розбудові аудіопростору під впливом технологічного розвитку людства. Терміни «подкаст» і «аудіоблог» – це синоніми. Перший утворився шляхом злиття слів «broadcast» (*англ.* – «транслявати») та «pod» (похідного від назви портативного медіаплеєру iPod компанії Apple), другий від новоствореного англійського слова blog, що є похідним від web log – «мережевий журнал чи щоденник подій». Назва «аудіоблог» демонструє належність цього явища до категорії «блогів», тобто вебсайтів, основний зміст якого – регулярно додавані записи (в цьому випадку – регулярно додавані нові аудіофайли). Існує також менше вживаний синонім терміну подкаст – блогкаст.

Основна відмінність подкастів від стримінгових сервісів – можливість додати наступну частину до вже існуючих епізодів, і користувачі інтернет-мережі ідентифікують їх як продовження записів того ж автора. У більшості існуючих стримінгових платформ (наприклад, сервіс YouTube), кожне нове завантаження ідентифікується як окремий витвір, і додати новий епізод, який користувачі будуть сприймати послідовно з попередніми, немає можливості.

В. Кузьма наводить дані аналітичного сайту «Megaphone by Spotify», згідно з якими у 2022 році число людей, які активно слухають подкасти, досягнуло 424,2 мільйона – це 20,3% усіх користувачів інтернету. На думку авторки, це може означати, що подкасти стали невід’ємною частиною нашого повсякденного життя [71, с. 72]. Інша дослідниця, Д. Писанка, зазначає, що українські науковці виділяють чотири типи подкастів: аудіоподкаст, відеоподкаст, скрінкаст, скайпкаст, серед яких найпоширенішим форматом є саме аудіоподкаст [104, с. 8, 9]. Українська науковиця Х. Плещан виокремлює такі основні характеристики подкастів: доступність, відкритість, прозорість, можливість індивідуального розміщення в інтернет-мережі, створення особистої подкаст-території для мережевого користування, обговорення змісту, розміщення повідомлення в обговоренні [105, с. 76].

Таким чином, можна констатувати велике значення художнього слова у мистецькому аудіопросторі світу й України першої чверті ХХІ століття. В процесі виокремлення характерних особливостей його побутування нами були використані розробки вітчизняних та зарубіжних вчених, серед яких, зокрема, Л. Богуславська, С. Водолазька, В. Кузьма, П. Кучин, Н. Лисенко, З. Мацюк, Л. Недін, Є. Орел, М. Пирогова, Д. Писанка, Х. Плецан, О. Погрібна, О. Похилук, О. Сербенська, Н. Станкевич, М. Ужинський та інші.

На думку фахівців, художнє слово як у світовому, так і в українському аудіопросторі використовує широкий спектр виразних засобів, як-от: інтонація, наголос, паузи, темп, динамічні відтінки (сила голосу), висота мовлення. Досліджуючи кожен з цих властивостей, вчені виділяють їх окремі різновидів: зокрема, наголос може бути словесним, логічним, синтагматичним, фразовим; серед різноманіття пауз виокремлюють синтаксичні, логічні, психологічні, фінальні тощо.

В процесі мовлення науковцями виділено кілька типів комунікації того, хто говорить, зі слухачем: пізнавальна, переконуюча, експресивна, сугестивна, ритуальна. У програмах і творах аудіомистецтва використовуються обидва основні види мовлення – як розмовна мова, так і сценічна.

На наш погляд, можна виокремити такі основні сфери побутування художнього слова у сучасному мистецькому аудіопросторі світу й України: аудіомовлення, аудіокниги та аудіосеріали, подкасти (аудіоблоги). Найбільш дослідженими науковцями є наступні сегменти аудіосфери: радіомовлення; звукорежисура аудіопрограм, художніх творів; аудіореклама; аудіокнижки; подкастинг. Деякі види мистецького аудіопростору потребують подальшої ґрунтовної наукової розробки, зокрема, аудіосеріали та художнє інтернет-мовлення.

Особливостями, які, на погляд науковців, відрізняють побутування художнього слова в мистецькому аудіопросторі України, є:

- 1) повна відсутність такого широко розповсюдженого у США та деяких європейських країнах жанру аудіомистецтва, як аудіосеріал;
- 2) поширеність аудіокниг в Україні є не меншою, ніж у світі, але українські слухачі користуються переважно безплатними версіями цього аудіопродукту;
- 3) в українському мистецькому аудіопросторі, як в деяких інших східноєвропейських країнах, збереглися і розвиваються традиції художньої постановки радіовистав та аудіокниг, де важливе значення відіграють музика і прочитання на декілька голосів, а в західноєвропейських країнах таке аранжування тексту часто вважають спотворенням авторського задуму через можливе творче інтонування тексту начитувачами.

### **2.3. Комунікативні процеси у світовому й українському мистецькому аудіопросторі першої чверті ХХІ століття**

Термін «комунікація» (від *лат. communico* – робити загальним, пов'язувати, спілкуватися) розуміється як процес, в основі якого лежить передача смислової інформації від одного суб'єкта іншому або декільком суб'єктам. Українська дослідниця О. Берегова вважає, що «художня комунікація як взаємодія між художником-творцем і читачем (слухачем, глядачем), котрий сприймає твір мистецтва, є найбільш яскравим і повним виявом комунікативної функції культури» [16, с. 260]. Як зазначає О. Злотник, «головними учасниками творчого комунікативного акту є адресант або комунікатор – відправник повідомлення (автор, виконавці), який прагне викликати певну реакцію одержувача, і адресат або реципієнт (перципієнт) – одержувач повідомлення (слухачі, глядачі, читачі), на сприйняття і оцінку яких розрахований той чи інший твір» [48, с. 80–81].

Українські та зарубіжні науковці ґрунтовно вивчають окремі аспекти феномену комунікації в аудіальних видах мистецтва та здійснюють системні

дослідження комунікаційних зв'язків на різних рівнях сучасного мистецького простору. Зокрема, О. Злотник наголошує на певних умовах, необхідних для того, щоб цей процес відбувся: «художня форма комунікації складається у безпосередньому діалозі адресанта і адресата, здійсненому в сфері мистецтва <...> в певний момент часу і в певному місці, або в момент часу, коли свідомість адресата спеціально спрямовано на сприйняття і розуміння художнього твору (в цьому випадку питання суворої просторової обумовленості не має принципового значення)» [48, с. 82].

Вище цитоване формулювання містить у собі двокомпонентну структуру мистецької комунікації: комунікатор (адресант) – реципієнт (адресат). Зауважимо, що у музичному мистецтві «класичною» вважається трьохкомпонентна модель (композитор – виконавець – слухач). Оскільки до аудіотворів належать не лише зразки музичного мистецтва, а й «звукові книги», подкасти, записи віршів, аудіоблоги тощо, то в межах мистецького аудіопростору ми вважаємо за доцільне користуватися універсальним терміном «автор», маючи на увазі постаті поета, письменника, композитора або наявний, зокрема, у вокальній музиці, творчий тандем поет-композитор.

Для розуміння підстав появи сучасних комунікативних моделей аудіальних мистецтв доцільно сконцентрувати увагу на процесах становлення та культурного розвитку людства. Їх першопочатковим етапам був притаманний так званий «первинний синкретизм», тобто нерозчленованість учасників творчого процесу на виконавців і слухачів. Власне, ця ситуація зберіглася й до сьогодні у фольклорному мистецтві, де, скажімо, партнери по народно-обрядовому дійству можуть виступати одночасно і дійовими особами, і зацікавленими глядачами, а можливо, й співавторами виконуваних мистецьких творів.

Очевидно, що з часом культура багатьох народів прийшла до розподілу на майстрів мистецької імпровізації (поетичної, танцювальної, ораторської, музичної) та слухачів-реципієнтів (тобто, дві окремі комунікаційні ланки). Щоб бути визнаним виконавцем, наприклад, таких складних імпровізаційних

музичних напрямів, як індійська рага або азербайджанський мугам, треба було роками або навіть десятиліттями відточувати свою майстерність. Сучасний аудіопростір також подає чимало варіантів саме двокомпонентних структур мистецької комунікації, наприклад: запис віршів у авторському виконанні; історії аудіоблогера у соціальній мережі; «бардівська» творчість (автор-виконавець в одній особі); радіовиступ джазового імпровізатора тощо (в усіх цих випадках другим компонентом комунікаційної ланки виступає слухач).

Після того, як література досягла високого рівня мистецтва слова, яке отримало можливість бути зафіксованим у написаних (видовбаних, вирізаних) текстах за допомогою спеціальних символів (літер, ієрогліфів), європейська музична традиція пішла аналогічним шляхом письмової фіксації музичних творів за допомогою спеціальних знаків – крюків, невм, а згодом нот. Завдяки розвинутій впродовж століть системі нотації добре знайомий з нею музикант міг виконати чужий твір дуже близько до оригіналу, і це зацікавлювало авторів до якнайточнішої фіксації своїх творінь. Дослідники В. Козлін та В. Грищенко вважають, що процес візуалізації такого аудіального в своїй основі виду мистецтва, як музика, потребував вирішення багатьох проблем, «оскільки виникає потреба практично неможливого – фіксації зовнішнього і внутрішнього руху музики, формалізації того, що не має форми. Тому пошук письмових способів запису музики був досить важким для музикантів, через це в історії музичного мистецтва з'явилася велика кількість систем графічної фіксації музики» [56, с. 122].

Саме відсутність етапу нотного запису твору у деяких сферах сучасного музичного мистецтва (наприклад, в електронній музиці) дає підставу науковцям, зокрема, С. Лазарєву, стверджувати, що тут теж має місце двокомпонентна модель комунікації, адже, на його думку, визначальними відмінностями електронного твору від традиційного є «відсутність необхідності саме в нотній фіксації і як наслідок цього – вилучення виконавця з комунікативної ситуації» [75, с. 16].

Орієнтовно з XI століття нашої ери діяльність європейських майстрів аудіальних мистецтв (зокрема, музики, художнього слова, театру) починає поділятися на два окремі різновиди: створення власних творів та виконання чужих. Таким чином, відтоді й аж приблизно до середини XIX століття панівною комунікативною системою європейського мистецтва була «автор – виконавець – слухач». У XIX столітті, коли музичне мислення симфонізувалося, кількісний склад оркестрів повсякчас збільшувався, виникла необхідність у окремому майстрі інтерпретації – диригенті (тобто, у художньому керівникові оркестру чи хору).

Не лише «живі» учасники процесу створення, інтерпретування та сприйняття мистецтва (автор, виконавець, диригент, слухач), але й віртуальні суб'єкти комунікації, такі, як текст твору чи його аудіозапис, можуть бути такими ж рівноправними ланками усієї комунікаційної системи. Зокрема, вважає твір «об'єднуючим фактором комунікативної тріади: композитор → виконавець → слухач» сучасна українська музикознавиця Г. Карась [53, с. 96].

Впродовж останніх десятиліть склад основних учасників мистецько-комунікативного процесу у працях науковців почав поступово розширюватися. Зокрема, соціолог І. Сергєєва у дисертаційній роботі «Особливості комунікаційних процесів масової музичної культури» одним з ключових елементів системи мас-культури, який «починає і одночасно завершує «комунікаційний ланцюжок», вважає продюсера. У дослідниці цей «ланцюжок» складається з 5 компонентів: продюсер, автор, виконавець, слухач, критик. [61, с. 265].

Український музикант і науковець М. Мозговий у дисертаційній праці до числа основних фігурантів комунікаційного процесу включає п'ять осіб: композитора, виконавця, звукорежисера, програміста й слухача [92, с. 83]. Далі автор підкреслює важливість інших фахівців шоу-бізнесу, якими, на його думку, є продюсер, імпресаріо, антрепренер та промоутер [92, с. 128].

О. Злотник у дисертаційній роботі «Комунікативний простір музичного мистецтва України кінця XX – початку XXI століття» виокремлює таких



суб'єктів музичного діалогу: композитора, виконавця, слухача (реципієнта), педагога, учня, дослідника [48, с. 81], (але основними вважає перших трьох та мистецтвознавця-критика) [48, с. 147–148]. В іншому місці роботи як суб'єктів комунікації автор називає продюсера, аранжувальника, звукорежисера [48, с. 153].

Якщо вищезгадані дослідники використовували шлях кількісного збільшення основних суб'єктів мистецько-комунікативного процесу, то альтернативною, на наш погляд, є концепція розширення просторових характеристик цього явища за рахунок додавання до нього нематеріальних об'єктів комунікації, таких, як сам твір та шляхи його донесення до слухача. Дослідник О. Чигер пропонує таку комунікативну формулу: композитор – твір («у вигляді нотного запису, тобто тексту») – виконавець – твір («у вигляді музичних звуків») – слухач – твір («у пам'яті в ідеальній формі»). [151, с. 234–235]. На наш погляд, якщо до цієї формули додати аудіозапис і теж назвати його «твір», то термінологічна плутанина, пов'язана з пропонованою багатозначністю цього поняття, стане ще очевиднішою. Також зауважимо, що звернення до образу твору, що існує у пам'яті людини, не може бути віднесене до комунікаційних процесів.

Українська музикознавиця О. Берегова у статті «Академічне музичне мистецтво та сучасні інформаційно-комунікаційні технології: дискурс взаємодії» пропонує таку структуру художньо-комунікативного акту: композитор – твір – виконавець твору – канал трансляції – слухач. Додатковими ланками між митцем і слухачем, на погляд науковиці, є: видавець, продюсер, редактор, критик тощо [15, с. 26, 27].

У вищезазначеній роботі О. Берегова докладно пояснює, що таке, на її думку, «канал трансляції»: «вже понад 100 років трансляція художніх цінностей в галузі музичного мистецтва відбувається у двох «форматах»: 1) традиційного концертного виконавства (музична комунікація проходить безпосередньо в концертному залі); 2) у віртуальному звуковому та візуальному просторі через: електронні засоби масової комунікації

(радіоефіри, телетрансляції, як прямі, з місця події, так і в запису); електронні аудіо- та відеоносії (CD, DVD тощо); мережу інтернет (персональні та корпоративні веб-сайти, соціальні мережі)» [15, с. 25].

Є серед дослідників й ті, хто виступає опонентом перспективи розширення вже встановлених комунікаційних ланцюжків. Зокрема, український науковець Ю. Чекан вважає, що наочним симптомом «кризи музичної культури, що характеризує сучасну соціокультурну ситуацію, є порушення цілісності традиційної для європейської культури Нового Часу тріади «композитор – виконавець – слухач». І мова тут не про звичайне подовження комунікативного ланцюга за рахунок включення до нього таких ланок, як «звукорежисер», «аудіоносій» чи «комунікативний канал». Кожна з традиційних ланок цієї на перший погляд непорушної та одвічної структури у сучасному суспільстві піддається серйозним випробуванням на міцність» [150, с. 45]. Далі автор детально аналізує проблеми, що ставить нинішній час перед кожною ланкою «класичної» тріади, але не надає рекомендацій, як зазначену структуру можна було б адаптувати до викликів сьогодення.

Ми будували власні дослідження, виходячи саме з позицій просторового розширення характеристик процесів мистецької комунікації. Але, на нашу думку, не досить вдалим є запропонований О. Береговою термін «канал трансляції». Можливо, цей науковий вислів відповідав покладеним на нього функціям наприкінці ХХ століття, коли електронними засобами передачі аудіоінформації були лише радіо, телебачення і CD-диски. Нині ж, з розвитком комп'ютерної інтернет-мережі, «глобальна павутина» стала одночасно засобом пошуку, вибору треку чи трансляційного запису і разом з тим – каналом як «прямого», так і зворотного зв'язку між слухачем та іншими ланками музичного процесу (композитором, виконавцем, продюсером, критиком), зокрема, через соціальні мережі. Тому пропонуємо використовувати термін «комунікативний простір». Це визначення, на наш погляд, вдало підходить для окреслення і концертного залу, де відбувається

спілкування слухачів з музичним мистецтвом, і для радіохвиль, і для всесвітньої інтернет-мережі тощо.

В контексті характерного для початку XXI століття невпинного збільшення процесів масової комунікації, важливими є дослідження основних тенденцій процесів культурної глобалізації та ролі в них масової культури. Українська культурологиня Ж. Денисюк у дисертаційній праці «Масова культура як чинник трансформування національно-культурної ідентичності в умовах глобалізації» так визначає цей феномен: «масова культура є специфічно організованою індустрією культурного виробництва, витвори якої транслюються каналами масової комунікації, призначені для духовного споживання великих мас населення, й ґрунтуються на некритичності й пасивності їх сприйняття» [35].

Ми вважаємо базовою таку структуру комунікації у сучасному мистецькому аудіопросторі: автор – твір – виконавець – аудіоформа твору – комунікативний простір – слухач. У запропонованій схемі структури мистецької комунікації основні, на наш погляд, елементи виділені за допомогою геометричних рамок (див. додаток Б).

Коротко визначимо особливості основних, на наш погляд, ланок комунікації в мистецькому аудіопросторі. Роль *автора* може мати дуже широкі межі – від визнання його найголовнішим елементом у процесі появи мистецького продукту (у академічній музиці, класичній літературі тощо) до малозначущості цієї постаті серед споживачів сучасної масової культури (наприклад, у шоу-бізнесі автор фактично залишається анонімним і знаходиться «у тіні» виконавця, на що вказують чимало науковців, зокрема, музикознавиця О. Берегова [15, с. 32]. До того ж, частина авторів нині виступає не під власним іменем та прізвищем, а під псевдонімом (що часто відбувається у літературі, музичній мас-культурі тощо) або ніком (це особисте, переважно, вигадане, ім'я, яким називають себе користувачі інтернету в різноманітних чатах, форумах, месенджерах).

*Твором* ми позначаємо авторський задум, рукописний чи друкований текст (зокрема й нотний), сценарій, партитуру, тобто той вигляд твору, який обов'язково потребує подальшого його відтворення виконавцем (виконавцями). У мистецтві академічної традиції це, як правило, унікальний, «штучний», оригінальний за змістом і засобами виразності продукт, у сприйнятті слухачів пов'язаний з постаттю його автора. У масовій культурі – не завжди оригінальний, але яскравий «товар», орієнтований на комерційний успіх, у свідомості споживачів часто пов'язаний з виконавцем.

*Виконавець (виконавці)* – фактично співторець авторського задуму. У сучасній масовій культурі образ виконавця допомагає створювати цілий колектив професіоналів у різних галузях – продюсер, режисер-постановник, іміджмейкер, звукорежисер, саундпродюсер, хореограф, стиліст, імпресаріо, промоутер тощо.

Що стосується *аудіоформи твору*, то якраз однією з особливостей сучасного масового мистецтва є те, що слухачеві часто пропонується готовий (записаний) твір, який відтворюється абсолютно незалежно від волі й зусиль виконавців. Але, на наш погляд, під аудіоформою може також розумітися, наприклад, трансляція за допомогою радіомовлення чи інтернет-мережі виступу виконавця (виконавців) «наживо». Звичайно, в деяких випадках (під час прослуховування творів мистецтва у театрі чи концертному залі) ця ланка може бути відсутньою, але ж в процесі концертів масового музичного мистецтва практично завжди звучить фонограма (зокрема, інструментального супроводу), що, на нашу думку, теж є використанням аудіоформи твору при його сприйнятті слухачами.

*Комунікативний простір* – це «місце зустрічі» слухача (реципієнта) з *твором* аудіомистецтва, яке може існувати як у фізичному, так і у віртуальному вимірі (концертний зал, театр, радіохвиля, інтернет-хостинг, соціальна мережа, стримінговий сервіс тощо).

До шести базових, на наш погляд, ланок комунікаційного процесу ми додали й кількох інших важливих суб'єктів мистецької комунікації.

Зауважимо, що деякі з них зазначені у проаналізованих вище наукових працях. Зокрема, між «автором» і «твором» ми розмістили *видавця* і *редактора*, які своєю діяльністю допомагають поширенню друкованої версії творіння; між «твором» й «виконавцем» розташували тих, хто допомагає процесу якісної інтерпретації творчого задуму: це *мистецтвознавець*, *критик (блогер)*, *педагог-консультант*, *автор обробки* (або адаптації), *керівник колективу (диригент, постановник)*. Між «виконавцем» і «аудіоформою твору» знаходяться, на нашу думку, *звукорежисер* та *режисер запису* (наприклад, радіопрограми чи аудіокниги); між «виконавцем» і «комунікативним простором» – *продюсер*, *саундпродюсер*, *саунддизайнер*; між «виконавцем» і «слухачем» ми розташували *артдиректора*, між «комунікативним простором» і «слухачем» виокремили *звукорежисера концерту* та *режисера аудіотрансляції*. Ті види мистецької діяльності, які не потрапили до цього списку, як правило, близькі до одного з використаних нами понять: наприклад, ведучий звукового подкасту чи блогу, диджей (DJ) – це все різновиди *виконавців* аудіотворів тощо.

Стрілки на схемі вказують напрямок музично-комунікаційних процесів – наприклад, *автор* створює *твір*, а *педагог-консультант* допомагає виконавцеві його вивчити. Двобічні стрілки означають взаємодію в обох напрямках – висловлені *критиком* зауваження допомагають *виконавцеві (виконавцям)* змінювати своє прочитання твору; *аудіоформа твору* за допомогою *комунікативного простору* може випадково чи цілеспрямовано потрапити до *слухача*, але останній і сам має змогу звернутися до такого простору (піти на концерт чи спектакль, знайти потрібну радіохвилю або файл у інтернет-мережі) у пошуках улюбленої музичної композиції, аудіокниги, блогу, подкасту тощо.

Сучасні вітчизняні та зарубіжні науковці досліджують не лише склад комунікаційних ланцюжків, а й специфічні ознаки та особливості процесу художньої комунікації. Зокрема, музикознавець О. Злотник вважає, що «художній комунікативний акт обумовлює певну організацію суспільних

відносин. Приходячи на концерт або іншу музичну подію, людина приймає якийсь тип соціальних відносин, ролей, зобов'язань, за допомогою яких вона включається до соціально-художнього життя, тобто її особистісне «я» переходить до сфери «ми», стає схильним до впливу загального настрою. Намір відвідати концерт або іншу музичну подію посилюється бажанням долучитися як до загального емоційного поля художньої комунікації, так й до соціального полю комунікації перед початком концерту, під час його реалізації та після події. Художня комунікація згодом набуває соціальної функції, стає приводом для соціальної комунікації, що розуміється як спілкування людей у рамках художнього простору мистецтва» [48, с. 84]. Тобто, з точки зору автора, слухачів змінює й об'єднує спільне переживання художнього витвору, що викликає необхідність продовження спілкування у мистецькому просторі вже після завершення основної події.

Музикознавець Є. Куц зазначає, що «дисциплінарний концертний зал, такий, як ми його знаємо сьогодні, постав як результат свідомого виховання глядачів, яке тривало протягом усієї другої половини XIX століття <...> Тому сам факт перебування у театрі чи філармонії вже є актом дисципліни, відтак – спонукає до виконання сценарію і запобігає реалізації негативного афродансу, до якого, до речі, сьогодні відноситься і можливість заважати іншим глядачам під час перегляду» [74, с. 178]. Інакше кажучи, реципієнти художніх творів, добровільно переступаючи поріг «храму мистецтва», отримують не лише право на отримання/не отримання насолоди від співпереживання події, а й певне коло обов'язків.

Відтак, можемо констатувати, що сучасна художня комунікація (зокрема, й в аудіальних мистецтвах) – синтетичний по суті, але досить різнорівневий процес. Деякі з цих рівнів детально проаналізував у своїй роботі О. Злотник: «1) Безпосередній акт комунікації (між твором і публікою), для повноцінного здійснення якого необхідна активність як виконавців, так і реципієнтів. 2) Прихована комунікація (між глядачами) – процес, коли люди обмінюються під час сприймання події нечисленними, але

часом багатозначними переживаннями. 3) Автокомунікація – взаємодія, що виникає у результаті співприсутності людей в одному художньому просторі. 4) Аутокомунікація – це свого роду усвідомлений внутрішній діалог» [48, с. 82–83].

На думку автора роботи, існує ще один важливий рівень художньої комунікації – метакомунікація – «це та частина спілкування, яка спрямована на саме спілкування, на його різні аспекти та може розглядатися як у просторі виконання, так й у просторі публіки», – зауважує науковець [48, с. 83].

Ґрунтуючись на цій концепції різнорівневої художньої комунікації, нами в процесі дослідження було виокремлено три показники, які дозволяють провести кількісну оцінку основних мистецько-комунікативних актів, що включають написання твору, його розучування, звукозапис, концертно-сценічне виконання, прослуховування слухачами, коментування, переслуховування тощо. На наш погляд, ці показники є однаково репрезентативними для оцінювання мистецьких творів як академічного, так і масового музичного мистецтва.

1) Показник, який ми вважаємо найсуттєвішим – кількість «безпосередніх», за визначенням О. Злотника, комунікативних контактів між ланками «слухач – комунікативний простір – твір». Саме за цим показником можна оцінити бажання реципієнта мистецької комунікації чути саме цей твір мистецтва: наприклад, слухач прийшов до концертної чи театральної зали на виступ виконавця (або виконавського колективу); він активно слухає за допомогою засобів масової комунікації чи на хостингових платформах трансляцію певної мистецької події або ж знаходить в інтернеті, у соціальних мережах запис конкретного твору чи виступу для його подальшого переслуховування. Визначити кількісні показники таких контактів можливо, зокрема, порахувавши кількість слухачів у глядацькій залі під час концерту, середні показники кількості глядачів трансляцій (іноді ці дані підраховується операторами трансляції, наприклад, відома кількість реципієнтів

національних відборів та фіналів таких конкурсів, як «Євробачення»). Щодо файлів на хостингових платформах (наприклад, You Tube) та соціальних мережах (зокрема, Facebook), там кількість відтворень фіксується автоматично. Шляхом підсумовування зазначених показників вираховується орієнтовна кількість контактів конкретного музичного твору зі слухачами.

2) Важливим показником є кількість комунікативних контактів, які знаходяться, за визначенням О. Злотника, «усередині мистецької творчості», між ланками «автор – твір – виконавець (чи виконавці)», тобто безпосередніх учасників процесу написання, редагування, створення обробки, розучування, сценічної постановки та виконання твору на сценічному майданчику чи у процесі звукозапису. В академічному мистецтві такими учасниками можна вважати: автора, видавця, редактора, акторів, оркестрантів, хорових співаків, продюсера, постановника, диригента, звукорежисера, педагогів-консультантів тощо. В масовій культурі до цього переліку можна включити, зокрема, авторів слів та музики, учасників виконавського колективу, бек-вокалістів, танцювальний супровід, іміджмейкерів, костюмерів, аранжувальника, звукорежисера, саундпродюсера. Деякі з потрібних для цього даних можна знайти у інтернет-мережі (наприклад, там оприлюднюється кількість виконавців, задіяних при постановці опер, оркестрантів під час концертів симфонічної музики), в інших випадках є можливість порахувати учасників сценічного виступу, і додати приблизну кількість тих суб'єктів мистецького процесу, які, так би мовити, залишаються «за кадром».

3) Важливим є показник кількості комунікативних контактів у процесі так званої «метакомунікації», тобто обговорення, коментування до, під час і після процесу взаємодії слухача (реципієнта) з твором мистецтва. У час бурхливого розвитку інформаційних технологій таке коментування відбувається переважно у електронних засобах масової комунікації, на інтернет-порталах та у соціальних мережах. Оцінювання, обговорення у віртуальному просторі має суттєве значення у тому випадку, якщо слухач



може надалі поставити собі за мету почути на концертно-сценічному майданчику чи знайти у «всесвітньому павутинні» той витвір мистецтва, до прослуховування якого спонукає відповідний коментар. Оскільки усі засоби комунікації, навіть ті, що працюють у аналоговому форматі (радіокомпанії), викладають свої матеріали в інтернет-мережу, вважаємо, що непрямим, але досить репрезентативним показником є кількість інтернет-сторінок, де згадується саме цей твір і його автор (або виконавець).

Ми спробували вирахувати цей показник, роблячи відповідний розширений пошуковий запит у пошуковій системі Google. Кожну сторінку було додатково перевірено на наявність інформації саме про цей твір і його автора (у випадку творів академічного мистецтва) чи твір і виконавця (при дослідженні зразків масової культури).

Для проведення дослідження згідно з вищезазначеними критеріями нами було зібрано з відкритих джерел у інтернет-мережі і проаналізовано дані кількісних комунікативних показників трьох творів українського академічного мистецтва, що були вперше виконані між 2011 та 2019 роками, та трьох творів українського масового мистецтва, які були вперше оприлюднені між 2016 та 2019 роками.

Запропоновані методи кількісної оцінки музично-комунікативних процесів дали змогу створити тривимірні діаграми комунікативних контактів слухачів (глядачів) з творами академічного і масового музичного мистецтва, що візуально продемонстровано у діаграмах № 1 та № 2 (*див. Діаграми 1, 2*).

**Твір № 1**, на діаграмі № 1 квадрат синього кольору – симфонія № 8 «Нескорені» (2016) композитора Олександра Яковчука (нар. у 1952 р.), присвячена живим і полеглим воїнам Антитерористичної операції на Сході України. Симфонія одночастинна, написана для духового оркестру, солюючих інструментів скрипка і най, та мецо-сопрано. Впродовж 2016–2020 років була виконана оркестрами Збройних Сил України у Києві, Харкові та Львові під орудою диригента Валерія Вінникова, також у Києві симфонічним оркестром Українського радіо під керівництвом Володимира Шейка.

Орієнтовна кількість слухачів, що загалом прослухали твір – 1500. Звичайний склад духового або симфонічного оркестру – майже 80 музикантів, орієнтовна кількість людей, які щоразу брали участь у вивченні та виконанні твору – до 100 осіб. Кількість посилань в інтернет-мережі станом на квітень 2020 р. на інформацію, пов'язану одночасно з симфонією «Нескорені» та Олександром Яковчуком – до 50.

### Академічна музика

Діаграма № 1



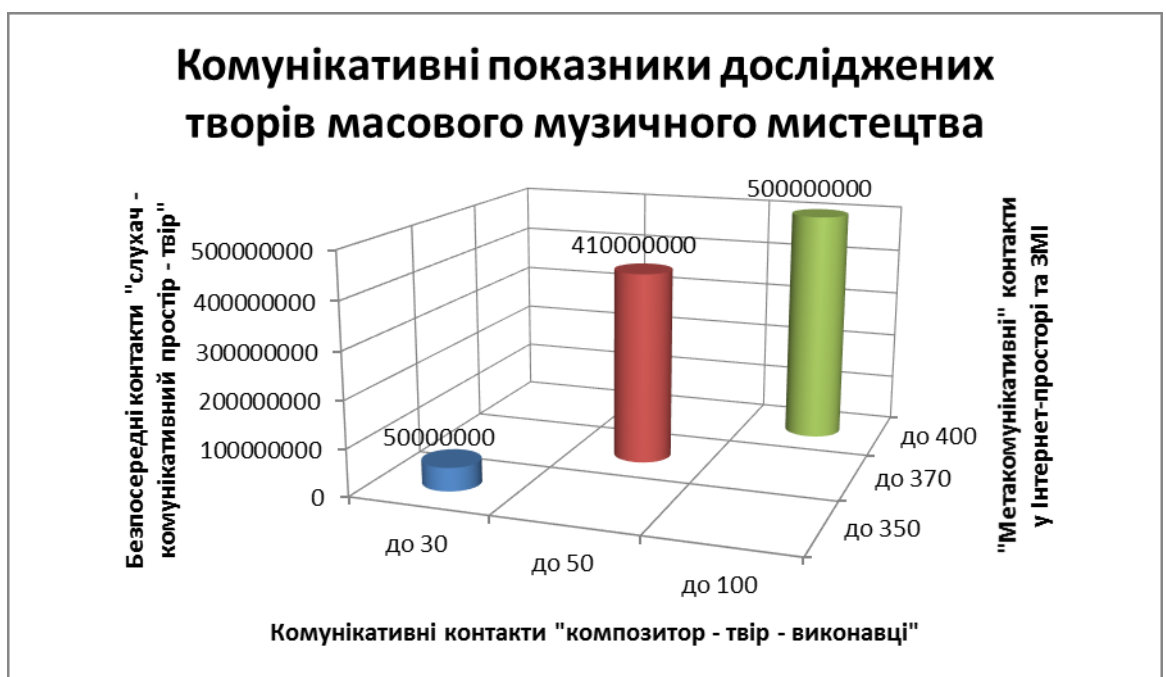
**Твір № 2**, на діаграмі № 1 прямокутник зеленого кольору – фольк-опера «Коли цвіте папороть», написана у середині 70-х років українським композитором Євгеном Станковичем (нар. у 1942 р.) [134]. Вперше прозвучав твір у концертному виконанні 2011 року у Києві, у сценічному – 2017-го у Львові. Впродовж 2017–2020 років вистава відбувалася у Львівській опері кілька разів на місяць, (режисер-постановник – Василь Вовкун, диригент-постановник – Володимир Сіренко). Загальна кількість контактів зі слухачами на 2020 рік, на наш погляд, приблизно дорівнює 50 тисяч. За даним з інтернету, у виставі Львівської опери задіяні понад 400

виконавців. Кількість посилань в інтернет-мережі станом на квітень 2020 р. на інформацію, пов'язану з фольк-оперою «Коли цвіте папороть» та Євгеном Станковичем – близько 260.

**Твір № 3**, на діаграмі № 1 прямокутник бордового кольору – ораторія «Небесний. Щедрик» (2016) композитора Івана Небесного (нар. у 1971 р.), написана для карильйону (дзвонів), мішаного та дитячого хору, симфонічного оркестру та мультимедіа на текст Дмитра Лазуткіна [94]. За даними з інтернет-мережі, твір було виконано кілька разів: у Києві на Майдані Незалежності оркестром «Народжені вільними», у Львові під час фестивалю LvivMozArt, у Хмельницькій філармонії, тощо. Орієнтовна кількість глядачів, які побували на концертах, подивилися пряму трансляцію прем'єри твору або записи його виконання – до 100 тисяч. Кількість виконавців ораторії у Києві 24 серпня 2016 р. – до 300 дорослих і юних музикантів (керівник проекту – Сергій Проскурня, диригент – Кирило Карабиць). Кількість посилань в інтернет-мережі станом на квітень 2020 р. на інформацію, одночасно пов'язану з ораторією «Небесний. Щедрик» та Іваном Небесним – до 80.

## Масова культура

Діаграма №2



**Твір № 1**, на діаграмі № 2 циліндр синього кольору – пісня «Siren song» (англійською мовою) співачки Maruv (нар. у 1992 р., за освітою радіофізик та фахівець у сфері інтелектуальної власності), переможець Національного відбору на Євробачення-2019 [63]. Автор тексту – Анна Корсун (це справжнє прізвище виконавиці, Maruv – її псевдонім), автори музики – Анна Корсун та Михайло Бусін (випускник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського), продюсер Maruv Юрій Нікітін, аранжувальник і саундпродюсер пісні Михайло Бусін. Орієнтовна кількість людей, які подивилися у прямому ефірі півфінал і фінал Національного відбору на «Євробачення-2019», а також переглянули пісню у соціальних мережах (біля 10 мільйонів переглядів) – до 50 мільйонів. Орієнтовна кількість людей, які брали участь у аранжуванні, запису пісні і створенні кліпу – до 30. Кількість посилань в інтернет-мережі станом на квітень 2020 р. на інформацію, одночасно пов'язану з піснею «Siren song» та співачкою Maruv – до 350.

**Твір № 2**, на діаграмі № 2 циліндр бордового кольору – пісня «Плакала» гурту «Kazka», до складу якого входять вокалістка Олександра Заріцька (нар. у 1992 р., за освітою юрист), Микита Будаш (випускник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв) та Дмитро Мазуряк (випускник Інституту мистецтв Національного педагогічного університету ім. М. П. Драгоманова) [42]. Автор слів пісні – Сергій Локшин, автори музики Сергій Єрмолаєв та Андрій Ігнатченко. Продюсер гурту Юрій Нікітін, музичний продюсер Андрій Уренєв, аранжувальники і саундпродюсери пісні – Сергій Ранов (Єрмолаєв), Андрій Ігнатченко. Загальна кількість комунікативних контактів понад 410 мільйонів. Орієнтовна кількість людей, які брали участь у аранжуванні, запису пісні і створенні відеокліпу – до 50. Кількість посилань станом на квітень 2020 р. в інтернет-мережі на інформацію, пов'язану одночасно з піснею «Плакала» і гуртом «Kazka» – до 370.

**Твір № 3**, на діаграмі № 2 циліндр зеленого кольору – пісня «1944» (англійською та кримсько-татарською мовами) співачки Jamala (нар. у 1983 р., випускниця Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського), переможець конкурсу «Євробачення-2016» [36]. Автори слів – Арт Антонян, Сусана Джамаладінова (це справжні ім'я та прізвище виконавиці, Jamala – її псевдонім), автор музики – Сусана Джамаладінова. Продюсер співачки – Ігор Тарнопольський, аранжувальник і саунд-продюсер пісні Євген Філатов. Орієнтовна кількість людей, які почули пісню під час трансляції конкурсу «Євробачення-2016» (понад 110 мільйонів), а також ознайомилися з нею у соціальних мережах – до 500 мільйонів людей. Орієнтовна кількість учасників процесу створення, запису та виконання пісні – до 100 (у запису остаточної версії брав участь симфонічний оркестр). Кількість посилань в інтернет-мережі станом на квітень 2020 р. на інформацію, пов'язану з піснею «1944» та співачкою Jamala – до 400.

Як показало дослідження, запропонована методика кількісної оцінки деяких мистецько-комунікативних процесів у цілому підтвердила свою ефективність та дала змогу після підбиття підсумків представити їх візуально, створивши тривимірні діаграми комунікативних контактів слухачів (реципієнтів) з творами академічного мистецтва та масової культури. Серед інших результатів в контексті цієї роботи вважаємо суттєвими такі:

- в сучасному українському академічному мистецтві провідною є роль майстра-митця (автора і виконавця), котрий є професіоналом своєї справи та впродовж багатьох років здобуває фахову освіту;

- у мистецтві академічного спрямування у ХХІ столітті суттєво зростає роль продюсера – професійного менеджера, діяльність якого тісно пов'язана зі сферою культури, часто він є відомою особистістю, вшанованою державними відзнаками;

- у царині масової культури підтверджено анонімність авторів твору і центральну роль виконавця, а також можливість відсутності фахової освіти у деяких авторів, виконавців, продюсерів, що не завадило їм досягти значних результатів у своїй діяльності;

- у масовій культурі першої чверті XXI століття (зокрема, музичній) було виокремлено провідну роль саундпродюсера у створенні кінцевого результату (яка часто є важливішою, ніж роль виконавця), він, як правило, має фахову музичну освіту та виступає головною творчою ланкою у музичній мас-культурі, але залишається для слухачів «у тіні» виконавця.

Важливим є виділення характерних ознак художньої комунікації (і аудіальної також) при використанні сучасних технологій. Зокрема, дослідниця Л. Лазарева виокремила наступні ознаки, які ми подаємо з деякими своїми уточненнями:

- інтерактивність – неklasичний тип взаємодії реципієнта з артефактом, що доповнює інтерпретацію художнього об'єкта безпосереднім впливом на нього шляхом зворотнього зв'язку в режимі реального часу;

- симультанність – практична одночасність протікання будь-яких процесів;

- мультимедійність – ключова технологія сучасного інформаційного простору, яка характеризується актами одномоментності візуального та процесуальності слухового сприймання, синтезу та синхронізації вербалізованих та невербалізованих знань, синхронізації та інтеграції часово-просторових та візуально-просторових джерел художньої інформації;

- масмедійність – здатність формування масових естетичних смаків, за допомогою сучасних інформаційно-комунікаційних та медіа технологій;

- гіпертекстуальність – можливість з'єднання через сервери й лінки (посилання), які відкривають шлях доступу до точки локалізації інформації (файлів, текстів) в інтернет-мережі (за Л. Лазаревою) [76, с. 99].

Таким чином, швидкий розвиток технологічних здобутків людства наприкінці XX та у першій чверті XXI століть дає нові імпульси змінам в

усіх галузях культурного життя. Епоха цифрових інформаційно-комунікаційних технологій додає усе нових складових до усталеного впродовж попередніх століть процесу мистецької комунікації. Для багатьох людей, глибоко занурених в особливості сучасної культури, не викликають найменшого здивування такі твердження: «почути виступ диджея», «звернутись до саунддизайнера», «отримати відгук від аудіоблогера» тощо.

Відтак, актуальним є питання подальшого дослідження цих та інших культурних феноменів та створення розширеної моделі взаємодії різних ланок комунікації в мистецькому аудіопросторі. Досягненню поставлених цілей сприяє виявлення загальних тенденцій та перспективних напрямків розвитку процесів художньої комунікації у майбутньому. До найважливіших віднесемо дослідження:

- реалізації мистецьких інтерпретацій авторського тексту в процесі виконання художнього твору та сприйняття його реципієнтом (О. Злотник);

- виникнення в процесі сучасних культурних практик нових мистецьких спеціальностей, а відповідно, й нових суб'єктів художньої комунікації (О. Злотник);

- усього різноманіття комунікативних контактів у академічному мистецтві постмодерної доби та у масовій культурі епохи новітніх технологій (О. Берегова);

- стрімке кількісне розростання таких мистецьких комунікаційних ланок, як антрепренер, продюсер, імпресаріо, промоутер тощо (О. Злотник, М. Мозговий);

- характерних ознак художньої комунікації при користуванні сучасними інформаційно-мережевими технологіями (зокрема, аудіальними) (М. Голубенко).

Принципи формування комунікативного простору мистецтва, розкриті у наукових працях таких вчених, як О. Берегова, М. Голубенко, В. Грищенко, Ж. Денисюк, О. Злотник, Г. Карась, В. Козлін, І. Корсакова, Є. Куш, С. Лазарєв, Л. Лазарєва, Г. Лассвел, Д. Макквейл, М. Мозговий, М. Найдорф,

І. Сергєєва, Ю. Чекан, О. Чигер, відкривають можливості подальших досліджень складного і багатогранного феномену комунікації у мистецькому аудіопросторі.

### **Висновки до другого розділу**

Для нинішнього етапу розвитку сучасної техногенної цивілізації очевидним є процес активного впровадження новітніх технологій у всі сфери мистецтва, зокрема, й аудіального. Як один з наслідків, це призвело до суттєвої зміни художньої парадигми, в результаті якої традиційні форми репрезентації мистецького продукту (такі, як концерт, спектакль) поступово втрачають свою актуальність і самодостатність. Означений процес в однаковій мірі стосується як світового, так і українського мистецького аудіопростору. Унаслідок цього сучасний реципієнт творів мистецтва (слухач, відвідувач) усе частіше потребує додаткових імпульсів для включення у художній процес. Тож дуже актуальною, з погляду сучасного як мистецтвознавчого, так і міждисциплінарного наукового дискурсу, є проблема вивчення внутрішніх закономірностей у процесах взаємодії художніх і технологічних аспектів розвитку сучасної техногенної цивілізації.

На наш погляд, одним з визначальних чинників, що суттєво вплинув на особливості побутування як музики, так і художнього слова у мистецькому аудіопросторі світу та України, стала індивідуалізація процесу сприйняття звукового контенту реципієнтами аудіального мистецтва. Цьому сприяли такі фактори: персоналізація та мінімізація аудіовідтворюючої апаратури; стрімкий розвиток технологій звукозапису; використання звукових даних у цифровому форматі, який є сумісним з комп'ютерними пристроями; поява «компресованих» аудіоформатів; розбудова глобальних комунікаційних систем, зокрема, всесвітньої інтернет-мережі та технологій бездротового зв'язку: Wi-Fi, Bluetooth тощо.



Фактор масового доступу до глобальних каналів передавання даних, серед яких «всесвітнє павутиння» інтернету, цифрове та ефірне радіомовлення, соціальні мережі, подкаст-сервіси, стримінгові платформи суттєво змінює звичний для багатьох людей процес мистецької комунікації. Індивідуалізація сприйняття художнього контенту поза колективним контекстом усе більше нівелює ситуацію традиційного концерту чи спектаклю і стимулює кризу жанрової системи мистецтва, де великі за масштабами жанри (наприклад, класична симфонія у музиці, епічний роман у літературі) поступаються в боротьбі за увагу сучасних слухачів «малим формам», таким, як рекламний ролик, звуковий логотип, джінгл під впливом вже сформованих у них навичок «кліпового» чи «серіального» сприйняття. Цифровізація та глобалізація всесвітнього художнього простору призводить до ситуації, коли усі згенеровані людством впродовж останніх століть музичні й літературні твори опиняються в однакових умовах змагання за увагу їх реципієнтів, а можливість довільного доступу до будь-якого фрагменту фонограми чи трансляційного запису, знов-таки, руйнує наративність усталених концертно-театральних мистецьких практик.

Паралельно для обох основних сегментів мистецького аудіопростору (музики та художнього слова), розвиток новітніх технологій призводить до віртуалізації творчого процесу, що є наслідком симбіозу технічних засобів (комп'ютер, мобільні гаджети, всесвітня інтернет-мережа) та алгоритмізованої технології виробництва аудіопродукту (програмне забезпечення). Як один з наслідків, роль автора-творця поступово нівелюється через використання, наприклад, наперед створеного аранжувальниками напівфабрикату (семпли, автоакомпанемент тощо) як основи творів сучасної поп-музики (де роль цього «будівельного матеріалу» іноді значно переважає авторський текст), або через співавторство багатьох індивідуумів з можливістю повної анонімності тих, хто підключається до творчого процесу (інтернет-проекти «мережевої літератури», які можуть існувати у форматі аудіокниг чи аудіоблогів).

Мистецький аудіопростір можна вважати ключовою ланкою глобального комунікативного простору, яким є культура в цілому, а основою і внутрішнім механізмом його існування є комунікація реципієнтів з творами мистецтва. Діяльнісна комунікативна система аудіального мистецтва поступово еволюціонувала від одно-двокомпонентної структури в епоху «первинного синкретизму» до розвиненої багатоконпонентної в сучасному електронно-мережевому комунікативному просторі.

На наш погляд, на момент завершення першої чверті ХХІ століття феномен мистецької комунікації є складною різнорівневою системою комунікативних ланок, усі елементи якої знаходяться у структурній єдності і своєю взаємодією формують загальну цілісність.

У цій роботі запропоновано таку базову структуру комунікації у мистецькому аудіопросторі: автор – твір – виконавець – аудіоформа твору – комунікативний простір – слухач. Поняття «автор» і «виконавець» використовуються нами у загальноприйнятому значення. «Твором» ми позначаємо авторський задум, рукописний чи друкований текст (зокрема й нотний), сценарій, партитуру, тобто той вигляд твору, який обов'язково потребує подальшого його відтворення виконавцем (виконавцями). Під визначенням «аудіоформа твору» розуміється завершений (записаний і підготовлений до відтворення) трек, файл, кліп, ролик, а також, наприклад, трансляція за допомогою радіомовлення чи інтернет-мережі виступу виконавця (виконавців) «наживо». Ця ланка може бути відсутньою, зокрема при «живому», без використання фонограми, виконанні сценічних чи музичних творів. Комунікативний простір – це «місце зустрічі» слухача (реципієнта) з твором аудіомистецтва, яке може існувати як у фізичному, так і у віртуальному вимірі (концертний зал, театр, радіохвиля, інтернет-хостинг, соціальна мережа, стримінговий сервіс тощо).

До комунікативної структури мистецького аудіопростору нами було включено ще кількох важливих суб'єктів цього процесу, а саме: видавця, редактора, критика (блогера), мистецтвознавця, автора обробки, керівника

виконавського колективу (диригента, постановника), педагога-консультанта, звукорежисера запису та концерту, режисера (радіопрограм чи аудіокниг), режисера аудіотрансляції, артдиректора, продюсера, саундпродюсера, саунддизайнера.

## РОЗДІЛ 3

### **ВЗАЄМОДІЯ МУЗИКИ ТА ХУДОЖНЬОГО СЛОВА У ТВОРАХ АУДИОМИСТЕЦТВА ЯК ЧИННИК ФОРМУВАННЯ МИСТЕЦЬКОГО АУДИОПРОСТОРУ УКРАЇНИ ПЕРШОЇ ЧВЕРТІ ХХІ СТОЛІТТЯ: ТЕОРЕТИЧНІ ТА ПРАКТИЧНІ АСПЕКТИ**

#### **3.1. Формування мистецького аудіопростору України у процесі взаємодії музики з художнім словом та іншими складовими аудіопартитури**

Під формуванням світового й українського мистецького аудіопростору у широкому розумінні ми маємо на увазі весь комплекс процесів створення, розповсюдження, виконання, сприйняття зразків аудіального мистецтва. На момент завершення першої чверті ХХІ століття до означених процесів причетні як усі комунікаційні ланки мистецького аудіопростору, визначені нами у другому розділі цієї роботи (зокрема, автори, виконавці, слухачі, видавець, редактор, критик (блогер), мистецтвознавець, автор обробки, керівник виконавського колективу (диригент, постановник), педагог-консультант, звукорежисер запису та концерту, режисер (радіопрограм чи аудіокниг), режисер аудіотрансляції, артдиректор, продюсер, саундпродюсер, саунддизайнер), так і фахівці багатьох суміжних професій (як-от спеціалісти-розробники відповідного комп'ютерного програмного забезпечення).

Вважаємо, що процес формування мистецького аудіопростору України у вузькому розумінні передбачає цілеспрямоване продукування нового художнього аудіоконтенту. Наповнення аудіосфери саме таким контентом (творами, програмами, оголошеннями, рекламними, соціальними, промоційними роликами тощо) часто є колективною творчістю, але основною і заключною ланкою цього процесу, на наш погляд, виступає

обмежене коло фахівців, а саме: звукорежисер, саундпродюсер, саунддизайнер. У зв'язку із значним поширенням нині технологій аудіомонтажу (зокрема, відповідні програми є у безплатному доступі, часто вони вже встановлені виробниками сучасних смартфонів, айфонів на ці гаджети, а деякі інтернет-сервіси, наприклад, YouTube, пропонують користувачам набір онлайн-засобів для редагування і монтажу звукових файлів), ми долучаємо до процесу формування мистецького простору також людей, які беруть активну участь у цих процесах, але не є фахівцями-професіоналами, умовно називаючи їх «користувачами програм аудіозапису та аудіомонтажу». У дисертаційній роботі ми розглядаємо формування мистецького аудіопростору саме у вузькому розумінні цього явища.

Особливості практичної діяльності з формування мистецького аудіопростору визначаються: синтетичною природою аудіоконтенту як акустично-ефірно-аналогово-цифрового явища; різноманіттям виразних засобів усіх звукових пластів аудіопартитури (музики, мовленого слова, шумів, звукових ефектів), способами їх поєднання та взаємодії; художньо-творчими та виробничими процесами створення аудіального продукту, технічними засобами й комп'ютерними технологіями, що продовжують інтенсивно розвиватися; особливостями кожного виду та жанру аудіального мистецтва.

Основний інструмент формування мистецького аудіопростору – апаратні та програмні засоби звукозапису й монтажу, який розглядається в цьому контексті не лише як технічний прийом, а й як самостійний естетичний феномен. Процес продукування художнього аудіоконтенту у добу новітніх технологій полягає у вирішенні щоразу нових творчих завдань з використанням усього арсеналу сучасних технічних засобів.

Ґрунтуючись на висновку українського музикознавця В. Дьяченка, який зазначає, що «творчо-технологічна інтерпретація звукорежисера є одним з основних видів творчої діяльності, під час якої відбувається реалізація за допомогою технологічних засобів структури, форми, авторської

концепції твору» [41, с. 3], вважаємо творчо-технологічну інтерпретацію визначальним методом формування сучасного мистецького аудіопростору. Матеріалом творчості у процесі появи продуктів аудіального мистецтва є розмаїття музичних творів, звукових сигналів, людських голосів, різноманітних шумових фактур, акустичних фонів, синтезованих звучань, з яких звукорежисер, саунддизайнер, користувач програм аудіомонтажу конструює звуковий простір нового аудіотвору чи аудіопрограми.

Одне з головних завдань у процесі формування мистецького аудіопростору – гармонійне поєднання усіх звукових пластів (музика, мовлене художнє слово, шуми, звукові ефекти) з урахуванням психології сприйняття слухачів. В аудіотворі чи аудіопрограмі важливо створити таку звукову палітру, яка нагадує світ звуків, що вже склався у свідомості людини. Для якісного виконання такого завдання виробники аудіопродукції часто вдаються до окремого запису різних компонентів і подальшому їх мікшуванню (від *англ.* *mixing* – змішування) засобами звукового монтажу. При цьому підбираються оптимальні співвідношення окремих складників, які утворюють повноцінний звукообраз.

Найточніше, на наш погляд, визначення звукообразу надано Н. Рябухою, згідно з яким означений феномен є «смісловою моделлю, яка інтегрує (узагальнює) фонологічне (звуко-висотне, темброве, ритмічне, динамічне), образно-інтонаційне (інтонаційне, ладове, метричне, гармонійне), логіко-конструктивне (фактурне, синтаксичне, жанрово-семантичне) мислення на вищому – звукосимволічному – рівні художнього цілого як художньо-змістовий концепт» [120, с. 185]. Факторами, які мають найбільше значення в організації внутрішнього простору твору, науковиця визначає інтонацію, тембр, драматургію.

Використовується науковцями і термін «аудіопартитура». Зокрема, користується ним український звукорежисер О. Корякін [64]. Ми розуміємо під аудіопартитурою кілька звукових пластів, які доповнюють один одного і знаходяться у специфічному зв'язку. Основними її складовими вважаємо

внутрішньокадрову і закадрову музику, озвучене слово, шуми, звукові ефекти (деякі дослідники додають ще документальні записи).

Звукова інформація передбачає наявність звукового сигналу, за допомогою якого звук передається його отримувачу та семантичної складової, закладеної як у кожному окремому компоненті звуку – музиці, мовленому слові, шумах, звукових ефектах, так і у їх взаємодії. У завдання цієї глави входить розгляд кожного згаданого компоненту саме з позицій семантичних та естетичних властивостей їх виразних засобів.

У другому розділі нашої роботи, де аналізувалася роль музики у мистецькому аудіопросторі, йшлося переважно про музичні твори, які звучать в аудіосфері у «чистому» вигляді і часто – повністю. У цій главі йтиметься про музику (це можуть бути не лише твори цілком, але й їх епізоди, фрази, лейтмотиви тощо), яка є включеною до контексту аудіотвору чи аудіопрограми і може бути творчо поєднана з іншими пластами аудіопартитури – художнім словом, шумами, звуковими ефектами.

Відомо, що музика в творі чи програмі аудіомистецтва впливає на слухача трохи інакше, аніж під час концертного виконання, її зміст може бути суттєво переосмислений в залежності від того, в якому контексті вона подається. Деякі музичні твори в аудіопросторі здатні перетворюватися у певні символи. Показовою є історія пісні «Україна» (слова, музика, виконання Т. Петриненка), яка вперше прозвучала у 1987 році на хвилях Першого каналу Українського радіо. З'явившись у момент відродження національної свідомості української нації, твір швидко став відомим і впізнаваним. За деякий час з дозволу автора був зроблений запис кількох інструментальних варіантів першої музичної фрази приспіву, що стали звучати як заставки інформаційних та новинних програм Українського радіо. [143] Зокрема, заставка щогодинних випусків новин, яка звучала впродовж багатьох років в ефірі цього каналу, складалася з мажорної музичної фрази, яка містить почергово висхідну та нисхідну інтонацію та відповідає першим словам приспіву «Україно, Україно». Цей інструментальний лейтмотив

поступово став «музичним символом» спочатку державницьких прагнень народу, а з 1991 року символом буття незалежної України.

Відтак, наведений приклад можна вважати випадком «перекодування» музичного фрагменту з «мистецького коду» з долученням його до «кодів культури». Обидва ці феномени докладно аналізує у своїх працях музикознавиця О. Афоніна. Вона зауважує, що «культурний код транслює інформацію, яка була накопичена в історії культури і мистецтва і закріплена у знаках і символах з міфів, релігії, фольклору як артефактах культури. <...> Мистецький код є більш вузьким поняттям порівняно із кодом культури і відноситься до засобів виразності у різних видах мистецтва» [13, с. 2–3]. У випадку пісні Т. Петриненка «Україна» інтонаційно виразний фрагмент мелодії приспіву, як носій коду культури, транслює слухачам інформацію, пов'язану зі споконвічним прагненням українського народу до свободи і незалежності.

Інший приклад – музична фраза «Як тебе не любити, Києве мій» з пісні композитора І. Шамо на вірші Д. Луценка. Виразна мелодія з кадансовим зворотом фактично стала «музичним символом» Києва ще задовго до того, як пісня отримала офіційний статус Гімну столиці нашої держави, саме тому аудіозапис цього лейтмотиву в інструментальному виконанні впродовж багатьох років щогодини лунав на столичному Майдані Незалежності.

З точки зору наведених визначень «коду культури» та «мистецького коду» розглянемо декілька музичних творів, які однозначно мають усталеність стійких асоціацій, і тому дуже часто використовуються в процесі аудіотворчості. Зокрема, «Запорозький марш» Є. Адамцевича асоціюється зі славними сторінками військових звітяг українських козаків. З часу першого виконання у 1970 році Державним оркестром народних інструментів України у тому вигляді, як ми його знаємо зараз, твір дуже швидко став явищем у мистецькому житті країни. Але його значення для українців у духовному житті суспільства дуже велике (через це у СРСР марш було заборонено виконувати з 1974 до 1982 року), тому можна стверджувати про поступове



«перекодування» твору з розряду «мистецького коду» до «коду культури». Це підтверджує й використання Є. Адамцевичем у ньому фольклорного елемента, а саме мелодії народної пісні «Ой на горі та й жінці жнуть», яка близька до основної теми «Запорозького маршу» за характером.

Твір аргентинського композитора А. Раміреса «Жайворонки» теж нерідко використовується в аудіотворчості (зокрема, часто звучить у аранжуванні для оркестру, зробленому П. Моріа), та має стійкі асоціації з образами зі світу природи, птахів, тварин тощо. Виходячи з наведеного визначення О. Афоніної [13, с. 2–3], асоціативний вплив «Жайворонки» на слухача пов'язаний саме з його «мистецьким кодом», як одного з виразних засобів аудіотвору. Подібним чином у процесі аудіотворчості використовуються стійкі асоціації, що впродовж десятиліть склалися у слухачів з певними тембрами й ритмами гри на деяких музичних інструментах. Зокрема, віртуозна гра на гітарі у стилі фламенко при поєднанні з художнім словом у аудіотворі чи аудіопрограмі, може допомогти слухачу краще зрозуміти словесну інформацію з іспанською тематикою, а звук солюючого акордеону (у ритмі вальсу) буде сприяти «зануренню» у звукову атмосферу Парижа.

Окремі виразні засоби музики (*ритм, темп, тембр, лад, гармонія, форма, регістр, динамічні відтінки, паузи, фактура, інструментовка* тощо) у контексті формування мистецького аудіопростору допомагають збагатити загальний звукообраз аудіотвору, зробити його точнішим. У другому розділі дисертації були виокремлені виразні засоби художнього слова, зокрема, такі, як *інтонація, наголос, паузи, темп, динамічні відтінки, висота мовлення*. У завдання цієї глави входить наліз принципів взаємопоєднання засобів музичної та мовної виразності. Розпочнемо його з таких виразних засобів музики й художнього слова, які найчастіше взаємодіють між собою у процесі аудіотворчості, що є важливим фактором формування мистецького аудіопростору.

Зокрема, *ритм* у музичному мистецтві – це чергування сильних і слабких долей, часова організація послідовності звуків. У ширшому розумінні ритм, як трактує це поняття «Великий тлумачний словник української мови» – це «рівномірне чергування впорядкованих елементів (звукових, мовних, зображальних і т. ін.), циклів, фаз, тих чи інших процесів і явищ» [25]. У процесі історичного розвитку музичне мистецтво, базуючись на культурному досвіді усього людства і окремих народів, виокремило величезний спектр ритмічних малюнків, призначених для різних танців, урочистих чи траурних церемоній, активної діяльності, релаксуючого відпочинку тощо. В структурі будь-якого аудіотвору музичний ритм, безумовно, відіграє роль організуючого фактору. Він значно активує внутрішній рух, надає йому чіткості.

Філологиня В. Марченко зазначає, що опрацьовані нею результати теоретичних та експериментальних досліджень «не залишають сумнівів щодо спорідненості музичного й мовленнєвого ритмів. Так, одиниця виміру музичної форми (такт) і основна ритмічна одиниця мовлення (ритмічна група) виокремлюються за єдиним принципом – від однієї сильної долі до іншої» [84, с. 219].

Співпадіння в творі аудіомистецтва акценту на сильній чи відносно сильній долі музичного фрагменту з логічним наголосом у озвученому слові створює художній ефект синхронності і підсилює висловлені думки. З іншого боку, творче, нестандартне прочитання актором або ведучим певних словесних фраз суттєво впливає на ритм музики, який теж повинен змінитися відповідно до зміни ритму акцентованих сильних долей у промовлених словах (свою роль відіграють прискорення і уповільнення мовленого слова і музики, їх плавність чи імпульсивність тощо). Отже, ритм можна вважати важливим виразним засобом як музики, так і художнього слова.

*Темп* є важливою структурною складовою як мовлення, так і музичного мистецтва. В. Марченко робить висновок, що «і в лінгвістичній, і в музикознавчій літературі темпом уважають швидкість перебігу чи

розгортання мовлення або ж музичного твору в часі, з поправкою на те, що в мовленні прискорення й уповільнення темпу мовлення зумовлюється ступенем артикуляційної напруги і слухової виразності, а в музиці темп визначається кількістю основних метричних долей за одиницю часу» [84, с. 219].

Дослідниця звертає увагу, що у мовленні розрізняють п'ять основних видів темпу: швидкий, прискорений, помірний, сповільнений, повільний а у музиці виокремлюють орієнтовно тридцять шість, серед них лише деякі однозначно відповідають різновидам темпу мовлення. На її думку, *allegro* у музиці відповідає швидкому темпу у мовленні, *allegretto*, *vivace* – прискореному, *moderate*, *andante* – помірному, *lento* – сповільненому, *adagio*, *largo* – повільному. Науковиця зауважує, що цей факт можна пояснити тим, що музична нотація прагне до максимальної точності й узгодженості, а мовлення людини, яке віддзеркалює її емоційний стан, є абсолютно не прогнозованим. До того ж, майже завжди передбачається, що той чи інший музичний твір виконуватимуть різні люди, тому таке точне позначення темпу, яким собі його уявляє автор (наприклад, *comodamente* – невимушено, без поспіху, *largamente* – протяжно, і т. д.), є необхідним (за В. Марченко) [84, с. 219].

Аналіз лінгвістичної та музикознавчої літератури дав змогу філологині виокремити спектр емоційних станів, які передаються тим чи іншим темпом. Зокрема, повільним «зазвичай передається спокій, безтурботність, неквапливість, світлі образи, ніжність або ж, навпаки, щось сумне, скорботне, філософські роздуми, щось важливе, урочисте. Помірний темп викликає відчуття стриманості, зосередженості, розміреності. Швидкий темп вказує на палкість, схвильованість або ж нестриманість, несамовитість, лють, гнів, водночас і легкість, жвавість, веселість, жартівливість, грайливість або збудженість, збентеженість, тривожність» [84, с. 219].

На нашу думку, темп, так само як і ритм, виконує в аудіотворчості формоутворюючу роль. Одноманітність темпу музичних фрагментів,

особливо у довгих аудіотворах чи програмах, позбавляє цей мистецький витвір необхідної динаміки і викликає у слухача відчуття слухового дискомфорту.

Як для музичного мистецтва, так і для художнього слова важливим є такий виразний засіб, як *темпоритм* (як зазначає Український тлумачний словник, цим терміном позначається «міра швидкості й ритмічності у виконанні, перебігу чого-небудь»). Темпоритм навіть може виступати головною структуруюючою особливістю певних видів аудіомовлення. Зокрема, дослідниця особливостей радіомовлення П. Мірошниченко у своїй праці детально вивчала взаємозв'язок форматних особливостей українських комерційних радіостанцій з їх темпоритмом і темпоритмом української мови [87].

Щодо ролі цього виразного засобу в аудіомистецтві, то дуже суттєве значення має темпоритм використовуваної музики, який організує дію аудіотвору як у часі, так і у звуковому просторі за допомогою чергування «підйомів» та «спадів», формує хід подій, виявляє внутрішні зв'язки між усіма його компонентами. Темпоритм здатний не лише створювати потрібний емоційний фон самого твору чи програми, але й керувати слухацьким сприйняттям.

Терміном *інтонація* у музиці позначається одне з основоположних понять цього виду мистецтва, що в загальному випадку стосується процесу точного відтворення висотного співвідношення музичних тонів. У «Великому тлумачному словнику сучасної української мови» поняття «інтонація» характеризується кількома значеннями: «1) як ритмо-мелодійний лад мови, послідовна зміна висоти тону, сили й часу звучання голосу, що відображає інтелектуальний та емоційно-вольовий зміст мовлення; 2) тип, манера або відтінок вимови, що виражають яке-небудь почуття мовця, його ставлення до об'єктів мовлення; 3) втілення художнього образу в музичних звуках; 4) точність, рівність звучання кожного тону музичного інструмента або звуку пісні щодо висоти, тембру та сили» [26, с. 410].

Зв'язок мовної і музичної інтонації був докладно проаналізований багатьма науковцями. В. Марченко вважає, що «про глибоку спорідненість мовленнєвої та музичної інтонації свідчить уже те, що мовленнєва й музична інтонація є відгалуженнями одного звукового потоку і що мовлення й вокальна музика оперують спільним звуковим матеріалом – голосом, за допомогою якого людина виражає свій внутрішній емоційний стан, реакцію на взаємодію із зовнішнім світом, його оцінку і ставлення до нього. Це означає, що вербальне й музичне мовлення підпорядковуються одному мозковому центру і мають спільні слухозвукові канали» [84, с. 217].

В. Мішеченко у статті «Значення та особливості мовної і музичної інтонації» зауважує, що «мовлення, як і музика, мають спільні ознаки (темп, частота, висота й швидкість руху тону, мелодія, інтенсивність, діапазон, тембр, тривалість, ритм, цезура). Риси спільності в музиці й мовленні найбільш виразно виявляються в особливостях відтворення й прослуховування звуків на рівнях фонетики (тобто звуків і складів) й синтаксису (мотивів, фраз, речень)» [88, с. 102].

Втім, інтонація у музиці і мовленні жодним чином не може бути ототожнена, бо при мовленні основне смислове навантаження лягає на слово, а інтонування грає допоміжну роль, а у музиці інтонації відводиться основоположне значення. Зокрема, В. Марченко зазначає, що «зіставлення мелодики музичної і мовної інтонації показує, що їхня схожість виявляється переважно в загальних контурах мелодійного малюнка, у принципах інтонаційної логіки. Значно меншою мірою вона спостерігається в деталях мелодійної лінії. Тут найяскравіше проявляється специфічність музичної інтонації, її системний характер» [84, с. 218]. Тому в аудіотворчості інтонація виступає як важливий виразний засіб окремих звукових компонентів – музики та озвученого художнього слова.

В контексті аудіомистецтва важливе значення набуває *тембр* – виразний засіб, характерний як для музики, так і для мовлення. У музиці під цим терміном розуміється певне забарвлення звука, за яким розрізняють

звукові тони однакової висоти, завдяки якому звучання одного музичного інструмента або голосу відрізняють від іншого, і який залежить від форми коливань джерела звуку й визначається кількістю та інтенсивністю обертонів, що утворюють гармонійний ряд. У лінгвістиці, як зазначає В. Марченко, існує декілька визначень цього поняття: «згідно з першим тембр є специфічним надсегментним експресивно-емоційним забарвленням мовлення, тоді як друге визначення характеризує тембр як певне забарвлення звука, зумовлене його гармонійними обертонами й резонаторними тонами, які накладаються на основний тон або шум» [84, с. 219–220].

Тож в процесі продукування творів аудіомистецтва суттєвим є використання тембрових особливостей різних людських голосів, характерно «забарвлених» темброво музичних фонограм або окремих музичних інструментів. За допомогою тембру можна створити у слухача певний настрій чи підкреслити емоційний стан дійової особи або персонажу. Вміло підібрані темброві характеристики музичного фрагменту в аудіотворі дозволяють легко зробити звукообраз героя драматичним чи навпаки, комічним, уявним, фантастичним тощо. Особливо часто використовується це виразний засіб при монтуванні аудіотворів для дітей, зокрема, дитячих музично-літературних композицій та аудіоказок.

Один з важливих засобів аудіовиразності – це *тиша*. Відомо, що деякі вітчизняні та зарубіжні актори були відомі ще й тим, що «вміли тримати паузу», підкреслюючи значимість тієї фрази, яка щойно прозвучала або тієї, яку збираються висловити. Таким чином, слухач отримував час, щоб краще відчутти сенс слів, на яких актор хотів зосередити увагу. У розділі 2.2 дисертації вже йшлося про важливу роль паузи у мовленні (особливо у художньому слові). *Пауза* як зупинка звучання використовується і у музиці. У обох цих видах мистецтв можна виокремити паузи логічні (між фразами), психологічні (від напливу емоцій, як реакція на несподіванку, на раптове вторгнення чи прозріння) та синтаксичні (вказують на завершеність певного мовленнєвого чи музичного відрізка) (за В. Марченко) [84, с. 219]. Співпадіння у творі

аудіомистецтва, наприклад психологічної паузи між словами дійової особи із зупинкою у розвитку музичної теми може створити сильний ефект концентрації уваги слухача на тому матеріалі (словах чи музичному фрагменті), який прозвучить в аудіопросторі відразу після такої паузи.

Характерні особливості аудіотвору накладають свій відбиток і на *фактуру* використовуваних у ньому музичних фонограм. Особливі вимоги до музичної фактури ставить наявність художнього слова, яке потрібно «озвучити» музикою. Дослідники виділяють два основні типи такої фактури: «прозора» та «щільна». Прозора може складатися з солюючого інструменту та нещільного акомпанементу з кількох інструментальних партій. Щільна фактура передбачає одночасне звучання великої кількості музичних інструментів, аж до tutti симфонічного оркестру. Використання таких музичних записів в аудіотворах можливе лише зрідка, зокрема, у кульмінаційних моментах та при відсутності слів. В більшості інших випадків перевага надається фонограмам з «прозорою» фактурою, які значно краще поєднуються з мовленим художнім словом і при цьому не заглушають його.

Активно використовуються у аудіотворчості взаємодія *динамічних відтінків* музики та озвученого художнього слова: посилення гучності (*crescendo*), стишування (*diminuendo*), голосно (*forte*), тихо (*piano*) тощо. Це додає творам аудіомистецтва яскравості, різноманітності, постійно тримає увагу слухачів та позитивно впливає на підтримання зацікавленості у продовженні прослуховування.

Одним з виразних засобів аудіомистецтва є *форма* твору. При вибудовуванні його конструкції можуть застосовуватись принципи формоутворення, притаманні як літературним, так і музичним творам. Зокрема, розподіл аудіокнижки на глави чи розділи є елементом використання форми її літературного першоджерела. З іншого боку, як зазначають дослідники, зразки аудіальної творчості можуть мати подібність з характерними рисами деяких музичних форм, зокрема, двочастинної, тричастинної, варіаційної, рондо і навіть форми сонатного *allegro*.

Також при вибудовуванні твору аудіального мистецтва може мати місце втілення деяких принципів музичної драматургії, таких як лейтмотивний, номерний та наскрізний.

При застосуванні лейтмотивного принципу в аудіотворі може бути використано кілька лейтмотивів, аж до того, що кожен художній образ може мати свою музичну тему. Лейтмотиви здатні значно збагатити звуковий образ, зробити його яскравішим та рельєфнішим. Відповідно до ходу дії ці теми можуть протиставлятися, змінюватися в залежності від обставин і навіть контрапунктувати одна з одною – так втілюється лейтмотивний принцип драматургії у творах аудіомистецтва. Зокрема, у проаналізованому у цій роботі радіоспектаклі «Тіні забутих предків» (режисер – В. Гаккебуш, композитор – В. Гомоляка) нами виділено два лейтмотиви з авторськими назвами: «Сигнали трембіти трагічні» (використовується в моменти драматичних та трагічних епізодів життя й смерті персонажів твору) і «Скрипка грає» (символ краси карпатської природи і кохання Івана та Марічки). Впродовж твору засобами музичного розвитку ці лейтмотиви зазнають змін: тема «Трембіти трагічної», що звучить без супроводу, з'являється у музичному номері «Фінал» вже як основна мелодія у виконанні усього оркестру; лейтмотив «Скрипка грає», що теж звучить без супроводу, у наступних музичних фрагментах стає сольною партією скрипки, до якої доєднується віолончель соло разом з іншими оркестровими голосами.

Інший драматургічний принцип, «номерний», часто використовується у концертних, розважальних та літературно-музичних аудіопрограмах. Він передбачає чергування оголошень ведучого або коротких розмовних діалогів з музичними або літературно-музичними номерами. Прикладом «номерного» принципу слугує проаналізована літературно-музична радіо програма для дітей «Маленькі вірші Коля і Клавдія», режисер – О. Шевчук, юні актори – К. Кошова та М. Латушкін, музика – компіляція творів з фонотеки Українського радіо [79].



Програма складається зі вступу (оголошується назва програми), та 6 фрагментів основної частини, це вірші «Черепашка», «Вовча лапа», «Панда», «Слимаки», «Мишачі хитрощі», «Друзі». Як виразний засіб художнього слова використано темброве чергування голосів дівчинки й хлопчика. Щодо взаємодії виразних засобів музичного і словесного пластів, відзначаємо наступне: використання вступних частин музичних творів для того, щоб відокремити назву вірша від його основної частини, після назви музика виходить на ближній звуковий план («Слимаки», «Мишачі хитрощі»); використання першої музичної фрази з тією ж метою (вірші «Панда», «Друзі»); після завершення тексту вірша на ближній план виходить завершальний фрагмент музичного твору («Черепашка», «Панда», «Слимаки», «Друзі»), в інших двох випадках застосовано «фейдинг внахльост». Оголошення назви програми зроблено за правилами створення джінглів (яскрава музична фраза завершується на домінантовій гармонії, відразу після цієї точки розміщено назву «Маленькі вірші») [79].

В основі «наскрізного» принципу драматургії може лежати одна стрижнева музична фонограма. Це тип є характерним, наприклад, для публіцистичних аудіопрограм, в яких важливим є зв'язок основної думки програми зі стрижневою музичною темою. Прикладом невдалого застосування такого принципу є проаналізована аудіокнига «Сліпий музикант», де один музичний твір звучить безперервно, не чергуючись з «чистими» текстовими фрагментами або іншими музичними темами.

Щодо музичних творів, які поєднуються з художнім словом, то їх форма, як правило, не вимагає завершеності та повної своєї вибудованості. Тобто, цілком можуть використовуватися інтонаційно завершені частини, теми, мелодії, мотиви і навіть фрагменти фонові музики без явних ознак початку чи завершення певного відрізка. Але саме завдяки можливості монтажу виразні засоби музики, знаходячись в контексті твору аудіомистецтва, суттєво посилюються, отримуючи значно більшу самостійність та автономність.

При звуковому вирішенні аудіотвору чи програми використовується не лише оригінальна музика, спеціально створена композитором для цього твору, але й такий творчий прийом, як компіляція. Це достатньо складний процес, який передбачає підбір необхідних музичних фрагментів з раніше оприлюднених концертних творів або з оригінальної музики до інших аудіотворів. Використовуючи цей прийом, важливо пам'ятати, що з деякими творами завдяки їх частому використанню у одному й тому ж контексті у слухачів складаються стійкі асоціації, про що вже йшлося у нашому дослідженні.

При компілятивному підборі музики для аудіотворів перевага зазвичай віддається інструментальним фонограмам, адже їх зручніше за інші поєднувати із мовленим художнім словом. Втім, це не виключає можливості творчого використання фрагментів з вокальних творів.

Суттєвим компонентом звукового образу творів аудіального мистецтва є *шуми*. Це важливий виразний засіб, що дозволяє у мистецькому аудіопросторі відтворювати оточуючий людину світ. Але шуми можуть бути не лише ілюстрацією чи засобом посилення почуття достовірності. Так, як й інші елементи звуку – музика, мовлене слово, шуми можуть бути творчо додані до загальної системи виразних засобів аудіотвору. Шумові акценти допомагають розкрити прихований глибинний зміст сюжету, підкреслити найзначніші моменти дії, досягти потрібного емоційного впливу на слухача. Вони доповнюють мовлене слово і музичну лінію, створюють потрібну атмосферу аудіотвору чи програми, активно доповнюють сюжетно-драматичну функцію. З їх допомогою можна створити звуковий підтекст дії, допомогти точніше змалювати характер кожного персонажу. Сучасні комп'ютерні технології дозволяють у процесі продукування творів аудіомистецтва робити шуми багатоплановими, «міксувати» їх між собою.

Шуми, яких не існує у природі, мають назву *звукові ефекти*.

М Ужинський за функціональною приналежністю виокремлює ігрові, сценічні та фонові шуми. На його думку, роль шумів «сприяє розвиткові

сюжету: використовуючи їх, можна наголосити місце, час і дію, певну атмосферу, виразніше передати змістовність матеріалу. Також шуми можуть впливати на драматургію тексту, «акцентувати» кульмінацію. Сьогодні маємо величезні фон-бібліотеки з шумами і різними звуками» [140, с. 324].

Дослідниця особливостей радіореклами В. Шапоренко вважає, що шуми поділяються на природні (породжені природним середовищем – неживим та живим – шум дощу, шелест листя, плюскіт води, грім, голоси людей, птахів, звірів тощо) та предметно-функціональні (які характеризують життєдіяльність людини в побуті – скрипіння дверей, звуки роботи техніки тощо). Проте, зазначає дослідниця, «якщо в групі дійсно природних звуків задіяні реакції на звукові подразники, відпрацьовані століттями і через це засвоєні на генетичному рівні (емоційні реакції на звуки природи), то при використанні групи предметно-функціональних звуків вони мають відтворити всім відомі звичні побутові реалії і тим самим посилити відчуття необхідності, невіддільності рекламованої реальності від побутового світу споживача» [154, с. 87–88].

На думку цих та інших дослідників, до виразних засобів шумів відносяться: *темп* (швидкі кроки людини відрізняються від повільної прогулянки); *тембр* (гавкіт болонки не такий, як у вівчарки); *регістр* (тобто відносна, а не абсолютна висота звуку) тощо.

Усі зазначені види шумів використовуються для надання звукообразу яскравості, з їх допомогою можна відтворити в уяві слухача цілісну історію певної події (наприклад, змонтувати з окремих шумових фрагментів звук автомобільної аварії, як це зроблено у проаналізованій далі заставці до циклу радіопрограм «Прості речі»). Але важливо пам'ятати, що основна мета шумів та звукових ефектів – це не відтворення реальної дійсності, а все ж таки створення певного припущення в уяві слухачів.

На думку цитованих вище дослідників, яка знайшла практичне підтвердження в процесі режисерської роботи автора на Українському радіо, шумові та звукові ефекти в аудіотворі виконують кілька функцій: образну

(сприйняття одного й того ж звуку буде різним в залежності від жанру аудіотвору – так, звук «чарівної палички» по-різному буде справляти враження на слухачів у програмі-розслідуванні про шахраїв та у дитячій аудіоказці); настроєву (природа може знаходитися у контрасті з настроєм героя, і цей контраст може бути навмисно підкреслено з певною метою); драматичну (коли шум чи ефект стає основою подальшого розвитку дії); показу стану звукового середовища чи характеру звукового сприйняття героя (вода, що постійно капає з використанням ефекту відлуння, може створити відчуття порожнини і підкреслити душевну самотність героя аудіоісторії); функція символу (зокрема, рипіння тяжких дверей може асоціюватися з в'язницею, несвободою тощо).

Як правило, шуми та звукові ефекти виконують в аудіотворах кілька функцій одночасно. Чим яскравішим є задум автора і майстерність його співтворця-звукорежисера, тим виразніше можуть бути використані шуми та звукові ефекти у спродукованому ними творі аудіомистецтва.

Важливою особливістю сучасного аудіомистецтва є врахування особливостей стереофонічного звучання шумів, зокрема у виробництві аудіокниг та аудіоспектаклів, адже використання стереопанорами активізує уяву слухачів та створює у них «відчуття присутності» безпосередньо на місці сюжетних подій.

Шуми та звукові ефекти відіграють значну роль у створенні цілісної *звукової атмосфери дії*, з їх допомогою можна дуже точно характеризувати оточуючі людину обставини. Кожний історичний період має свій звуковий фон, тож йому властиві й характерні шуми. Те ж саме можна сказати про конкретні місцевість, країну, місто, село.

Для грамотного виконання монтажу шумів та звукових ефектів в процесі продукування твору аудіомистецтва важливо дотримуватись певних правил, а саме: забезпечувати безперервність звучання шумової фонограми у потрібному фрагменті аудіотвору; виділяти головний шум на фоні другорядних; відтворювати тихі та слабкі шуми (при відсутності інших

звуків) на одному рівні гучності зі словами й музикою; демонструвати тишу через ледве чутний звук; монтувати шумові фрагменти з «захльостом» на попередній та наступний звук для плавності переходу з однієї фонограму на іншу; використовувати несподіване вторгнення нового звукового чи шумового ефекту у гостро драматичних ситуаціях; слідкувати за відповідністю використовуваних шумових фонограм зі слухацькими уявленнями про характер їх звучання; в разі одночасного звучання кількох фонограм уважно контролювати баланс гучності шумів та інших пластів звукової партитури.

Отже, шуми – це потужний виразний засіб, який дозволяє правдиво відтворити в аудіотворі оточуючий світ. Окрім цього, у аудіомистецтві шуми та звукові ефекти можуть створювати цілком самостійні сюжетні лінії, завдяки закладеній у них семантичній інформації.

Відтак, при формуванні мистецького аудіопростору важливим є створення цілісного звукообразу, в якому гармонійно будуть поєднані усі виразні засоби кожного компонента звуку – музики, художнього слова, шумів, звукових ефектів. Як зазначає український дослідник П. Сінюй, «осмислення світу через сприйняття звукового середовища як цілісний процес зумовлює зв'язок сприйняття музичних інтонацій через досвід сприйняття мовних інтонацій і навпаки; зіставлення особистістю природних звукових явищ, зображених у музичному творі з їх реальним існуванням під час сприйняття звукових реалій. <...> Змістово-предметними атрибутами такого перцептивного зв'язку є:

- інтонація як спільний атрибут мови та музики;
- тембр як окраска звучання голосу, інструментів, природних звуків, зокрема тварин і птахів;
- сила звучання, що в музиці позначається динамікою, а в життєвих реаліях відстанню, простором, який зменшує або збільшує звучання, що сприймається» [129, с. 216].

Таким чином, мистецький аудіопростір України першої чверті ХХІ століття є цілісною структурою, яка формується шляхом цілеспрямованого продукування нового художнього аудіоконтенту. Одним з найважливіших завдань у процесі такої діяльності є створення цілісного звукообразу аудіотвору, в якому гармонійно поєднані з урахуванням психології сприйняття слухачів виразні засоби кожного пласту аудіопартитури – музики, художнього слова, шумів, звукових ефектів.

В процесі художньої організації аудіотвору музика, мовлене художнє слово, шуми та звукові ефекти можуть являти собою самостійні частини сюжетної конструкції та активно взаємодіяти між собою завдяки закладеній у них семантичній і звуковій інформації. Проблема взаємодії та взаємовпливу цих звукових пластів у аудіотворчості є важливою не лише для музикознавства та мистецтвознавства, а й інших наук, зокрема, філології, літературознавства, соціології, радіожурналістики тощо.

Основні виразні засоби музики (ритм, темп, тембр, інтонація, лад, гармонія, форма, регістр, динамічні відтінки, паузи, фактура, інструментовка), художнього слова (інтонація, наголос, паузи, темп, динамічні відтінки, відносна висота мовлення), шумів та звукових ефектів (темп, тембр, регістр) у контексті мистецького аудіопростору певним чином трансформуються, що виявляється в акцентуванні того чи іншого засобу в залежності від логіки побудови звукообразу твору та його емоційного змісту. Це значно додає художньо-естетичної ваги творам аудіального мистецтва, а також підсилює образно-сміслові інтенції, закладені в процесі аудіотворчості.

У ХХ столітті розпочався, а у першій чверті ХХІ століття інтенсифікувався процес впливу музики на аудіомистецтво. Чимало аудіотворів нині вибудовується саме за виробленими впродовж століть канонами музичного розвитку (зокрема, за законами побудови музичної форми або принципами розвитку музичної драматургії). Сьогодні в аудіотворчості широко застосовується терміни, що перейшли з

музикознавства: поліфонія, контрапункт, політематизм тощо, а процеси взаємозбагачення виразних засобів різних аудіального мистецтв (музики, художнього слова, красномовства, радіодрами, радіожурналістики тощо) сприяють збільшенню асоціативних зв'язків у слухачів-реципієнтів цих мистецтв.

### **3.2. Поєднання виразних засобів художнього слова, музики, шумів у великих формах аудіомистецтва як фактор формування мистецького аудіопростору України першої чверті ХХІ століття**

Під великими формами аудіального мистецтва ми розуміємо такі синтетичні жанри, як аудіокнига, аудіосеріал, радіоспектакль, радіофільм, аудіопрограма тощо. У них поєднуються такі види мистецтв, як музика, література, художнє слово, театр та сплітаються воедино майстерність письменника або поета, сценариста, журналіста, композитора, режисера-постановника, акторів, звукорежисера, саунддизайнера. Водночас, драматургія зазначених жанрів аудіомистецтва вибудовується за рахунок вертикальної й горизонтальної взаємодії пластів аудіопартитури (озвученого слова, внутрішньокадрової та закадрової музики, документальних записів, шумів, звукових ефектів).

Функції та виразні можливості художнього слова ми докладно аналізували у главі 2.1 дисертації. Основними виражальними засобами виступають: тембри голосів, інтонування, темп і ритм мовлення, логічні наголоси, смислові паузи, сучасна обробка звуку (динамічна, частотна, просторова), спеціальні ефекти (реверберація, «pitch control» тощо). Слово може взаємодіяти з іншими звуковими елементами (музикою, шумами) через відсторонення, контрапунктичне співвідношення, через взаємодію схожих за характером виразних засобів.

У великих творах аудіомистецтва утворюється особливий вид внутрішніх взаємозв'язків – інтермедіальність, яка базується на взаємодії

художніх кодів різних видів мистецтв (музики, літератури, мовленого слова, театральної гри). Як зауважує науковиця І. Вежневець, «інтермедіальність надає безліч можливостей маркування інтертекстуальних зв'язків. Від вербальних знаків – до будь-яких художніх. <...> Численні алюзії, автотекстуальні відношення і трансмедіальні зв'язки відповідно закріплюють цілісність загальної картини твору конкретного композитора і його стилю» [24, с. 30].

Порядок роботи над великими формами аудіомистецтва базується на висновку, що у цьому сегменті аудіотворчості основним є роль художнього слова. Інші компоненти звукової палітри (документальні записи, музика, шуми, звукові ефекти), додають свої важливі штрихи до кінцевого звукообразу аудіотвору чи аудіопрограми.

Музичний компонент будь-якого великого твору аудіомистецтва прийнято поділяти на два окремі пласти: музику, що звучить на місці події (так звану внутрішньокадрову) і поза ним (герої про неї не підозрюють – закадрову). Зазначимо, що масове використання цих термінів демонструє значний вплив на радіо- та аудіомистецтво виразних засобів кінематографу, що було характерним для процесів становлення й розвитку усіх цих мистецтв впродовж ХХ століття.

У статті, присвяченій аналізу радіоп'єс, український дослідник А. Близнюк виділяє, зокрема формоутворювальну та композиційну функції музики. До першої належать «музична «шапка» (характерні звукові фрази для впізнавання п'єси в ефірі); розбивка між фразами в монологі чи діалозі; звукова декорація, що допомагає уявити місце дії чи характеризує історичну обстановку; звуковий фон, що підкреслює ритм звучання мовного тексту; передача звукової атмосфери, що допомагає авторові описати ситуацію, стан героя, а слухачу уявити їх; визначення темпу та ритму текстових уривків, що створюються з урахуванням музичного супроводу; художній засіб для створення цілісного звукового образу» [21, с. 128]. Композиційна, на його думку – «обрамлення тексту (його початку і кінця) однією музичною фразою,



фрагментом музичного твору, уривком пісні – створює єдину музичну тему, що виражає ставлення автора до події, героїв. Музика може поєднувати різні часові й просторові відрізки, бути композиційним стрижнем всієї п'єси» [21, с. 128].

Однак при всій різноманітності функцій музики і художнього слова, їх взаєморозташування у тканині радіоспектаклю зовнішньо виглядає, як правило, досить однотипно: або великі фрагменти текстового матеріалу чергуються з короткими виразними музичними уривками, або менш індивідуальні, але триваліші музичні уривки слугують фоном для озвученого слова. А от моменти порушення такої інерції якраз дозволяють досягнути значного художнього ефекту.

На нашу думку, музика у великих формах аудіомистецтва може виконувати наступні функції: впливати на усю драматургічну конструкцію; передбачати поворот дії; виявляти психологічний та емоційний стан персонажів; характеризувати взаємини дійових осіб; передавати атмосферу події, що відбувається; відтворювати колорит епохи; брати на себе роль внутрішнього монологу; висловлювати авторську позицію; «зображати» фізичний рух дійових осіб.

Тобто, оригінальна та компілятивна музика у великих творах аудіомистецтва повинна забезпечувати виконання декількох функцій, а саме:

- образно-змістовну – вона посилює психологічний вплив художнього слова або розкриває його емоційний підтекст;

- драматургічно-організуючу – активно впливає на темпоритм радіоспектаклю, аудіокниги чи аудіопрограми, прискорює або уповільнює його;

- «прикладну» – допомагає у формуванні звукообразу аудіотвору.

Безумовно, що знання законів симфонічного розвитку: нагнітання, спаду, хвилеподібного руху, пауз та кульмінацій, може надати творцям аудіоконтенту неоціненну допомогу у продукуванні справжніх мистецьких витворів.

Як правило, музика у великих аудіотворах та програмах чітко поділяється на сюжетну та умовну. Сюжетна пов'язана зі сценічною ситуацією та є характеристикою дії, часу, епохи. Умовна покликана конкретизувати й посилити особистісні моменти, відтворювати деталі закадрової дії, підкреслювати казкові, нереальні моменти сюжету. Наприклад, у дитячому радіоспектаклі «Пригоди Буратіно» з музикою В. Шаповаленка початковий музичний номер з назвою «Вступ у казку» несе умовну функцію, занурюючи слухачів завдяки своїм тембровим особливостям у казкову атмосферу твору, а такі фрагменти, як «Бійка зі щурами» чи «Буратіно втікає», без сумніву, виконують сюжетну функцію, «вплітаючись» у розвиток дії.

За співвідношенням музики зі змістом мовленого слова її можна поділити на ілюструючу та контрапунктуючу. Ілюструюча музика точно відповідає характеру й змісту слів або ж «поведінці» персонажу аудіотвору. Її змістовно-виразні характеристики зумовлені сюжетними подіями, смислом та структурою словесно-семантичної інформації, як це прослідковується у художній радіопрограмі «Путівник прочанина». В момент розповіді про історію битви з монголо-татарським військом, про диво з'явлення образу Пресвятої Богородиці на Почаївській горі та заснуванні на цьому місці Лаври використано фрагменти з сюїти композитора А. Білошицького «З глибини віків». Музика, змонтована відповідно до змісту й характеру слів актриси, «домальовує» в уяві слухачів картини подій кількасотлітньої давнини.

У художніх аудіотворах та програмах також використовується контрапунктуючий композиційний метод поєднання музики з мовленим словом. Така музика не співпадає зі словом за своїм внутрішнім змістом. Додамо, що термін «контрапункт» в цьому випадку розуміється як крайня форма неспівпадіння емоційного стану використаної музики з характером мовленого художнього слова. Тобто, емоційні можливості музичного мистецтва використовуються тут як специфічний драматургічний прийом,

здатний надати новий, неочікуваний смисл, що посилює вплив цілісного звукообразу твору на слухача.

Для предметного аналізу принципів взаємодії музики з художнім словом та шумами у великих формах аудіомистецтва ми обрали кілька творів, серед них два радіоспектаклі, що з'явилися на Українському радіо у різні десятиліття. Обом цим радіодрамам притаманні натхнення акторська робота, високий професіоналізм режисерів і непересічна особистість композиторів, які стали «співтворцями» кінцевого продукту.

Радіоспектакль «Таня» було поставлено у 1973 році за однойменною п'єсою драматурга Олексія Арбузова (1908–1986) в українському перекладі І. Куниці. Режисер-постановник Михайло Резнікович, який заслужено вважається майстром театральної режисури, на наш погляд, бездоганно допоміг виконавцям передати внутрішній драматизм твору, а головну роль у виставі виконала талановита українська актриса Ада Роговцева [113].

Музика до спектаклю належить відомому українському митцю Ігорю Покладу. Композиторська музична партитура вистави складається з 4 фрагментів («Сторінки», «Пісня Тані», «Таня грає», «Фінал», що фактично є розширеним варіантом теми «Сторінки»). Зауважимо, що деякі з цих фрагментів використано у спектаклі з певними відмінностями від «чистого», оригінального запису (зокрема, «Сторінки» загалом звучать 8 разів, щоразу з деякими змінами, про які йтиметься далі; «Пісня Тані» у відповідності до сюжету обривається посеред виконання – виконавиці стає недобре). Окрім авторської музики І. Поклада, творча група радіовистави використала кілька фрагментів інших музичних творів – частину фортепіанної «Балади» Ф. Шопена соль мінор; стилізацію звучання музичної шкатулки; марш у виконанні оркестру, що нібито звучить з радіоприймача; колискову пісню, яку головна героїня а *carrella* співає для свого маленького сина.

У радіоспектаклі «Таня» музика виконує чимало функцій, які були вище виокремлені науковцями. Зокрема, музичні фрагменти, що «вплітаються» у сюжетну канву твору, є частиною композиційного рішення

(вступ перед кожним наступним епізодом і роздум наприкінці твору); емоційно допомагають слухачам пережити психологічні моменти й непрості життєві обставини, у які потрапляють герої; характеризують історичну обстановку та є «звуковою декорацією» – зокрема, марш, що нібито звучить по радіо у день 7 листопада (колишнє свято «Жовтневої революції» в СРСР); формують драматургію твору – тема «сторінок» перед кожним епізодом переносить слухачів у часі, вона ж фактично виступає драматургічним завершенням твору, адже автор сюжетної лінії пропонує слухачам самим «дописати» в уяві, якими будуть подальші стосунки героїв, тож допомогти слухачеві зробити вибір на користь позитивного майбутнього творці радіоспектаклю довіряють саме музиці композитора І. Поклада, якою завершується радіовистава.

У радіоспектаклі «Таня» майже усі музичні фрагменти органічно введено у внутрішньокадрову дію вистави. Зокрема, головна героїня, Таня, згідно з сюжетною лінією виконує на фортепіано улюблений музичний фрагмент своєї мами, в подальшому ще двічі музикує на цьому інструменті (в міській квартирі та у далекому північному селищі) імпровізацію, всередину якої композитор І. Поклад, очевидно, навмисно, щоб підкреслити хвилювання героїні, «вставив» уповільнення з нібито процесом «пошуку» потрібної гармонічної акордової фактури.

«Внутрішньокадровість» єдиної у радіовиставі пісні героїні (написаної у стилістиці, близькій до українського романсу) підкреслено її інструментуванням: у першому куплеті голосу акомпанує лише фортепіано (нагадаю, за сюжетом відбувається домашнє музикування), а вже з другого куплету поступово починають «підключатися» різні групи інструментів оркестру. До речі, в фондовій фонотеці Українського радіо збережено три різні дублі запису пісні актрисою Адою Роговцевою з симфонічним оркестром Українського телебачення і радіо під керуванням Вадима Гнедаша: два українською, і один російською мовою (текст віршів належать поетові Юрію Рибчинському).

Вже згадувана основна музична тема вистави – «сторінки» – є невеликою за розміром фортепіанною композицією, що звучить лише 18 секунд. Спочатку вона позиціонується для слухачів як закадрова, адже з'єднує між собою начебто окремі щоденникові записи головної героїні. Але саме завдяки взаємодії музики з озвученим словом «тема сторінок» починає набувати нового значення – щоразу по-іншому інтонаційно, в іншу мить по відношенню до цієї фортепіанної композиції Таня вимовляє дату чергового щоденникового запису, і музика разом зі станом героїні змінюється, «олюднюється», немовби «оживає». Трансформація образу «теми сторінок» триває й надалі: саме ця мелодія супроводжує емоційне звернення Тані (на той момент матері-одиначки) до свого маленького сина, який хворіє й будь-якої миті може померти, а потім ця ж музика з'являється одночасно із завиваннями завірюхи, коли непритомну героїню знаходять після важкого лижного переходу у хурделицю заради спасіння дитини, як потім з'ясовується, її колишнього чоловіка (момент певного «порушення інерції», коли нібито закадрова музика «сторінок» переплітається з внутрішньокадровим шумом вітру). Отже, саме за рахунок взаємопоєднання щоразу незмінного фонозапису «теми сторінок» зі змінними компонентами (озвученим словом та шумами) досягається яскравий ефект реагування музики на зміну внутрішнього стану героїні.

Драматургом О. Арбузовим була задумана певна сюжетна «рамка» спектаклю (перша сцена відбувається 14 листопада, напередодні річниці першого знайомства головних героїв Тані і Германа, розв'язка стається 15 листопада, за 4 роки). Але не менш важливою за «сюжетну рамку» стає «рамка музична» – лейттема «сторінок», яка, повторюючись, ще й інтонаційно поєднується з іншими музичними темами. Ті ж самі мелодичні звороти є у номері «Таня грає», вони ж виявляють себе у пісні головної героїні, зверхує спектакль побудований на тій же інтонації «Фінал». Так «тема сторінок» поступово стає музичною лейттемою радіовистави і його

героїні, а музика І. Поклада до спектаклю «Таня» набуває значення «музичного стрижня» усієї радіопостановки [113].

Дещо інакше виявляє себе композиторське бачення літературного першоджерела у радіоспектаклі «Тіні забутих предків», який було створено знаним театральним режисером Валерієм Гаккебушем (1912 – 1984) за мотивами однойменної повісті Михайла Коцюбинського у 1964 році (саме того року відзначалося 100-річчя від дня народження письменника). Головні ролі виконали: Іван – Борис Вознюк, Марічка – Ада Роговцева [114].

Музику до постановки створив український композитор Вадим Гомоляка. Окремо збережені у фонотеці музичні фрагменти до спектаклю свого часу налічували 10 частин, з яких через браковану фоноплівку 2 номери на даний час втрачено повністю, ще кілька – частково. Ті частини музики, що станом на зараз залишилися у фонотеці як окремі твори, мають назви: «Скрипка грає», «Сигнали трембіти (трагічні)», «Трембіта радісна», «Бійка» № 7, «Буря» №№ 17, 18, «Буря» №№ 17, 18 (продовження), «Драма» № 22, «Фінал». Наявність номерів в назвах деяких частин говорить про наскрізну нумерацію сцен вистави, згідно з якою як режисер, так і композитор планували радіовтілення відомої повісті.

На 1964 рік, коли створювалася радіовистава, Вадим Гомоляка вже зарекомендував себе багатьма цікавими музичними творами (зокрема, 1961-го з'явилася музика до кінофільму «За двома зайцями»), тематика немалої частини з них пов'язана з Карпатами («Закарпатські ескізи», музика до фільмів «Зоря над Карпатами», «Над Черемошем», «Верховина, мати моя»). На наш погляд, у музиці до «Тіней забутих предків» композитору вдалося створити яскраві звукові картини, сповна використавши ряд специфічних рис гуцульського фольклорного мистецтва: орнаментику, ритмічну структуру, ладо-гармонічну та тембральну складові. Саме ці риси можна вважати своєрідним «музичним ключем» цього твору.

Тим більше викликає подив той факт, що, очевидно, музична концепція повісті, задумана композитором, була докорінним образом перероблена

режисерсько-постановочною групою спектаклю (імена редактора і музичного редактора, які брали участь у створенні радіопостановки, на жаль, не збереглися). Докладні висновки, зроблені після аналізу взаємодії художнього слова з музикою і шумами у радіоспектаклі «Тіні забутих предків», подано у додатках (див. додаток Г).

Зауважуємо, що режисерське та звукорежисерське вирішення радіоспектаклю «Тінями забутих предків» в цілому є досить якісним, теж саме можна сказати про музику, написану композитором В. Гомолякою до цього спектаклю. Але ця музика, на наш погляд, не стала «композиційним стрижнем» вистави – напевно, через те, що бачення взаємодії літературного, постановочного і музичного рішень суттєво відрізнялося у композитора й режисера. Можливо, якби учасники процесу створення радіовистави знайшли більше вдалих рішень, то їх витвір наблизився б за значимістю для українського мистецтва до однойменного кінофільму (з музикою М. Скорика), який було створено на кіностудію ім. О. Довженка у тому ж таки 1964 році.

Радіограма «Путівник прочанина» була створена режисером В. Колоском як приклад для продукування у подальшому циклу програм з цією ж назвою іншою режисерсько-постановочною групою. Автор тексту та ведучий – В. Синчак [112].

Однією з творчих задумок, втілених під час роботи над програмою, було те, що слова ведучого для створення окремих елементів звукообразу були записані за допомогою різних технічних засобів. Той текст, який можна вважати «закадровим» (від імені ведучого), записано в студії Українського радіо. Слова, які умовно можна вважати «внутрішньокадровими» – від імені героя, що знаходиться безпосередньо у місцях події (на Майдані Незалежності у Києві, на подвір'ї Почаївської Лаври, у печері монастиря) – були записані у тому ж приміщенні, але з використанням диктофону, щоб акустично вони відрізнялися від студійного запису, хоча говорить одна й та ж

людина. Цей звукозапис було доповнено іншими засобами виразності, про що йтиметься далі.

Окрім голосу ведучого, режисером було використано голоси акторів: у програмній заставці, кількох відбивках та завершенні – Заслужені артисти України О. Захаревич, Б. Лобода, артисти Б. Зінчук та О. Шевчук, історичну розповідь про утворення Почаївської Лаври читає актриса Л. Уласовська. У програмі також використано документальні «внутрішньокадрові» записи протоієрея Георгія Коваленка та двох жінок-прочанок.

При музичному оформленні твору було обрано шлях компіляції, але використовувалися твори з фондової фонотеки Українського радіо (відповідно, з дозволу авторів радіомовник має право необмежено використовувати цю музику у аудіотворчості). Епізоди, пов'язані з історією битви з монголо-татарським військом, дивом з'явлення образу Пресвятої Богородиці на Почаївській горі та заснуванні на цьому місці Лаври, супроводжуються фрагментами з сюїти композитора А. Білошицького «З глибини віків» у виконанні симфонічного оркестру Українського радіо. Кульмінаційний епізод перебування прочанина у печері супроводжує початковий фрагмент «Вокалізу» композитора С. Людкевича, який виконується чоловічим хором *a cappella*. Використання цього твору додає розповіді одночасно суворості та духовної піднесеності. Також у програмі використано фрагменти автентичних духовних піснеспівів (зокрема, старовинний кант «Ой, зійшла зоря над Почаєвом»). У епізодах знаходження ведучого у храмі констатуємо перехід музики від «закадрової» до «внутрішньокадрової» площини, оскільки у слухача не виникає сумніву, що саме такі музичні твори можуть лунати у храмових комплексах Свято-Успенської Почаївської Лаври. Отже принципом використання музики для створення ефекту «віртуальної реальності», можемо вважати її сюжетну «внутрішньокадровість» (навіть якщо вона була додана на етапі монтування твору), «документальність» або автентичність відтвореного музичного



матеріалу, максимальне емоційно-образне співпадіння музики з мовленим словом.

Окрім виразних засобів музики, використані й особливості шумів. Вони підсилюють ефект «присутності» слухача у місцях, про які йдеться у радіопрограмі. Зокрема, у творі органічно поєднано шум вулиці з міським транспортом в епізоді перебування прочанина на Майдані Незалежності у Києві; звуки автомобілів, автобусів, потягу в епізоді мандрівки до Почаєва; шум людських голосів на подвір'ї Почаївської Лаври; церковні дзвони у фінальній відбивці твору тощо. Окремо варто зауважити, що в епізоді перебування прочанина на подвір'ї Почаївської Лаври разом з шумом людських голосів звучить документальний запис церковних дзвонів саме Почаївського монастиря [112].

Ще одна особливість твору – використання звукового ефекту «довгого відлуння» в епізоді «внутрішньокадрового» перебування ведучого програми у печері, де колись молився святий старець Іов.

Запис аудіоказки німецьких письменників і фольклористів Вільгельма та Якоба Грімм «Бременські музики» розміщено на одному з сайтів українських аудіокниг [6]. Цю версію відомої у світі казки було створено однією з українських продакшн-студій, текст «озвучила» голосом актриси і телеведуча О. Фреймут. Загальна тривалість аудіотвору – 8'45”.

Назва казки поєднується з пасажем арфи, і слухач розуміє, що це вступ до аудіотвору, а основна частина починається від звучання музичної лейттеми (з 0'05”). Зміною характеру музики позначається й перехід від основної частини до завершальної (у монтажній точці 08'26” пануючий до того імпровізаційно-джазовий награвш змінюється казково-урочистою мелодією, під час кадансового епізоду якої з'являється голос дитини, яка вітає слухачів з Різдвом Христовим). Головна роль художнього слова у творі підкреслена тим, що воно завжди знаходиться на ближньому звуковому плані, а музика й шуми – на середньому або дальньому, жодного разу не виходячи на ближній.

Вже згадувана музична лейттема казки являє собою «риф» електрогітари, тобто невелику остинатну мелодичну фразу, що виконує функцію рефрену. Впродовж казки лейттема зазнає музичних змін, до неї додається партія ударних інструментів, звук бас-гітари та фортепіанна джазова імпровізація. Яскраво представлений у казці і шумовий пласт аудіопартитури твору – тут є звуки, що ілюструють дію твору (нявкання кішки, кудахтання півня, удари у литаври, на яких, згідно з сюжетом, збирається грати Пес тощо), а також чимало інших шумових ефектів.

У певний момент казки (0'24", слова «Як побачив Осел, який вітер повіяв, збагнув...») аудіопартитура допомагає юним слухачам звернути увагу на фразеологічний вислів «який вітер повіяв» і зрозуміти його значення – «як змінилися обставини». На цих словах музика поступається звукам природнього простору – співу пташок, далеким голосам, дзижчання бджіл. Тобто, шумовий пласт допомагає у створенні алюзії (натяк на пряме й переносне значення фрази про вітер, що повіяв). Тут доречно нагадати думку науковиці І. Вежневцеь, що алюзія – це одна з можливостей маркування інтертекстуальних зв'язків [24, с. 30].

Особливістю усієї музики, що використана у аудіоказці «Бременські музики», є відсутність таких музичних засобів, які би підкреслювали її індивідуальність, тобто, яскравих мелодичних, гармонічних, оркестрових та інших фігур. Цей факт можна пояснити двома обставинами: або творці аудіопродукту використовували «серединні» фрагменти компільованої музики, щоб не мати проблем із авторськими правами, або створювали цілком новий музичний матеріал, використовуючи функції «автоаранжування», закладені у багатьох сучасних музичних синтезаторах.

Цікавим є додавання звукового ефекту «жахливо-страшного» фону у сценах нічного відвідування хатини розбійником та його розповіді про «нечисту силу», яка там начебто оселилася. Підкреслення моменту кульмінації (музики стали одне на одного, налякали й прогнали розбійників з

лісової хатинки) досягається одночасною концентрацією партій багатьох музичних інструментів у аудіопартитурі твору [6].

Таким чином, у проаналізованих аудіотворах великого формату (радіоспектаклях «Таня», «Тіні забутих предків», радіопрограмі «Путівник прочанина», аудіоказці «Бременські музики») можна вважати доведеним висновок про основну роль художнього слова у цьому сегменті аудіотворчості. Також констатуємо значну роль засобів виразності кожного пласту аудіопартитури (внутрішньокадрової та закадрової музики, художнього слова, документальних записів, шумів, звукових ефектів) у процесах драматизації дії; важливу роль музики у створенні кульмінацій; суттєве значення балансування звукових планів (ближній – середній – дальній) музики і мовленого слова; істотним є момент порушення інерції звичного для слухача принципу чергування озвученого слова й музики або інерції сприйняття музичного фрагменту як внутрішньокадрового чи закадрового у взаємодії з іншими пластами аудіопартитури.

### **3.3. Особливості взаємозв'язку музики, озвученого художнього слова, звукових ефектів у малих формах аудіомистецтва в Україні першої чверті ХХІ століття**

До малих форм аудіотворчості відносяться рекламні, соціальні, літературно-мистецькі, промоційні, анонсові, пізнавальні ролики, джінгли, заставки, відбивки, позивні тощо. Характерною особливістю малих форм аудіотворчості є передавання максимуму інформації у гранично короткий термін (2–3 хвилини у промоційних чи пізнавальних роликах; від 20 секунд до 1–2 хвилин у рекламі, соціальних роликах, анонсах, до 15 секунд у заставках, відбивках, джінглах, позивних).

На наш погляд, у першій чверті ХХІ століття такі форми аудіотворчості, як джінгли, заставки, рекламні та соціальні ролики поступово стають жанрами масової культури, вони виявляють значний вплив

на формування мистецького аудіопростору. Адже кожна аудіо-, зокрема, радіопрোগрама, у тому числі новинна, і кожна частина програми зазвичай відокремлюється саме малими формами аудіомистецтва – джинглами, відбивками, промороликами тощо.

Одним з головних завдань будь-якого офіційно зареєстрованого мовника є надання можливостей для орієнтації слухача в ефірному просторі. Як вважає дослідниця особливостей радіомовлення Ю. Любченко, «слухач, перемикаючи канали, має швидко зрозуміти, на яку хвилю він натрапив. Західні фахівці відводять на це час від 5 до 8 секунд. Для цієї мети в поєднанні з вербальними спічами ведучих використовуються звукові фрагменти, з яких і складається оригінальне оформлення радіостанції. <...> Позивні – поєднання звукових сигналів і музичних мелодій, що передують початку мовлення радіостанції або окремим її цикловим передачам та дають змогу відрізнити одну радіохвилю від іншої. <...> Наприклад, позивними «Українського радіо» є мелодія пісні на слова Т. Г. Шевченка «Рече та стогне Дніпр широкий» [93].

Проаналізувавши позивні першого каналу Українського радіо, Радіо «Промінь» та Радіо «Культура» [106], варто зазначити, що вони представляють собою короткі музичні фрагменти (тривалістю від 9 до 15 сек.) з додаванням словесного нагадування назви конкретної радіостанції. Як вже зазначила Ю. Любченко, позивні першого каналу Українського радіо побудовані на початковій музичній фразі пісні «Рече та стогне Дніпр широкий», позивні Радіо «Культура» – на поспівці з всесвітньовідомої обробки української пісні «Щедрик» композитором М. Леонтовичем. Варто зауважити, що до двох невеликих поспівок «Щедрика» дописано кадансовий зворот, який завершується у мажорній тональності, що зовсім не характерно для першоджерела. Для позивних Радіо «Промінь» використано 10-секундну авторську музичну фразу, що являє собою 5-тактову композицію, де у 1 і 5 тактах звучить тонічна мажорна гармонія, а яскравості додає акорд VII пониженої ступені у четвертому такті [106].

В малих формах аудіотворчості дуже значну роль грає яскравість та виразність музичного фрагменту. Зокрема, відбивки – короткотривалі (від двох до десяти секунд) звукові фрагменти, що представляють собою коротку музичну фразу, послідовність кількох акордів у висхідному чи низхідному русі, перебір струн або шумовий акцент. Ми даємо посилання на кілька відбивок, які використовуються у випусках новин та інформаційних програмах українського радіомовлення [27].

Елементом радіомовлення, в якому використовується взаємодія короткої музичної фрази та слова, що, як правило, є ідентифікатором радіохвилі чи конкретної програми, є джінгл. Як зазначила дослідниця радіомовлення Ю. Любченко, «джінгли можуть виконувати різні функції: ідентифікувати хвилю, відкривати й закривати випуски новин чи рекламні блоки, бути своєрідним переходом від однієї одиниці ефіру до іншої, робити ефір більш плавним і однорідним» [81]. Кілька джиглів Українського радіо, які проаналізовано нами [37], є поєднанням коротких завершених музичних фраз, що містить кадансовий зворот (деякі з них інтонаційно схожі з мелодією «Рече та стогне Дніпр широкий», що є позивними цього радіомовника) з переконливо вимовленою чоловічим голосом ідентифікуючою радіоканал словесною формулою на зразок «Ви слухаєте Українське радіо. Суспільний мовник – достовірна інформація».

Заставка – закінчений музично-текстовий фрагмент, який виконує функцію «камертона» на початку твору чи програми. Вважається, що музика і слова заставки повинні налаштувати слухача на сприйняття подальшого аудіоматеріалу. Інша важлива функція – формування рефлексу звикання у слухача (це стосується постійних радіо- чи аудіопрограм). У даній главі нами здійснено детальний аналіз заставок кількох циклових радіопрограм першого каналу Українського радіо, а саме: передачі з порадами слухачам на різні випадки життя «Прості речі» [47], духовно-просвітницької «Перехрестя» [46] та документально-публіцистичної програми «20 миттєвостей Незалежності» [45].

Найважливішим атрибутом культури першої чверті ХХІ століття, яким користуються практично всі засоби масової комунікації, є реклама. На думку О. Злотника, сучасна реклама «активно експлуатує музику, починаючи від класичних шедеврів, сучасних альтернативних напрямків (джаз, рок, поп-музика) і закінчуючи спеціально створеними саундтреками» [48, с. 91].

Українська дослідниця жанру радіореклами В. Шапоренко зауважує, що звукообраз рекламного ролика повинен: «відповідати смаковим перевагам цільової аудиторії, сформованим під впливом колективно набутого життєвого слухового досвіду; послуговуватися критеріями естетичної якості звукового матеріалу, який обов'язково викликає позитивні емоційні реакції у масового слухача; бути оригінальним, емоційним, щоб привертати увагу; гарантувати легкість сприйняття, моментальну зчитуваність, спиратися на інтонаційні стереотипи; бути естетично приємним, не суперечити усталеним уявленням про красу, благозвучність. Слуховий епатаж також можливий, але як виняток або особливий прийом» [154, с. 86].

Є кілька видів музичного оформлення аудіотворів малих форм: оригінальною музикою, що враховує особливості цього жанру (при цьому не обов'язково звертатися до композитора, який напише нову музику, можна придбати готові пакети рекламних музичних фрагментів, заставок, відбивок, створені саунддизайнерами); компілятивною музикою, коли звукорежисер сам знаходить фонограми, що відповідають його творчим задумам (що може викликати проблеми із використанням авторських прав, адже деякі стримінгові сервіси, зокрема, YouTube, блокують ролики, де музичний контент використано без дозволу правовласників); фрагментами з творів композиторів-класиків – цей спосіб гарантує впізнаваність музичного матеріалу і не створює проблем з точки зору захисту авторських прав (оскільки твори мистецтва захищені авторським правом лише впродовж 70 років після смерті їх автора).

Для створення малих форм аудіотворчості (рекламні ролики, заставки, джінгли, позивні тощо) саундпродюсери та звукорежисери мають

можливість використовувати готові професійні звукові бібліотеки музики, а також колекції шумів та звукових спецефектів. Зокрема, у європейських країнах та США компанії-радіомовники чи виробники аудіореклами мають можливість замовити у саунддизайнерів і композиторів спеціальні тематичні колекції та після укладення контракту отримати авторські права на цю музику. У складі такого комплекту обов'язково є кілька коротких (не більше 10 секунд) музичних фраз з яскравим кадансовим зворотом, які використовуються для виготовлення заставок та програмних відбивок у радіомовленні. Також надаються варіанти так званих «підкладів», які слугують як фон для новинних і розмовних радіопрограм.

У практиці продукування малих форм аудіального мистецтва важливе місце займає аудіомонтаж. Такі явища, як «звукові захльости», звуковий контрапункт, музично-шумові лейтмотиви, очевидно, з'явилися завдяки взаємовпливу музики і монтажу саме як художньо-технічного засобу аудіального мистецтва.

В попередньому підрозділі було констатовано, що у великих формах аудіотворчості визначальним пластом аудіопартитури виступає художнє слово. У невеликих за тривалістю формах аудіотворчості головну роль найчастіше відіграє музика, що, як правило, триває від початку до кінця ролика, і в залежності від її особливостей у процесі монтажу «розставляються» слова та інші компоненти аудіопартитури.

В процесі систематизації зібраного наукового матеріалу та практичного досвіду автора ми виокремили чіткі критерії взаємопоєднання музики з мовленим словом, шумами й звуковими ефектами у малих формах аудіотворчості. Отже, означені пласти аудіопартитури можуть взаємодіяти:

- за природним чи штучним поєднанням звукових пластів. Наприклад, інтерв'ю виконавця на фоні гри оркестру (звукові пласти є неподільними, це так званий «репортажний», документальний або «внутрішньокадровий» запис) чи відбувається штучне мікшування – накладання окремих звукових пластів («закадровий» звук);

- за аудіопартитурою, а саме: вертикальне поєднання звукових пластів (їх оптимальне співвідношення між собою є головним завданням звукорежисера), або ж горизонтальний взаємозв'язок цих пластів, які в сучасному цифровому аудіоредакторі можна легко зсувати у пошуках найвдалішого звукового рішення. Досліджуючи горизонтальний взаємозв'язок, О. Чернишов [59, с. 103-104] за способом завершального фейдингу музики (від *англ.* *fading* – затухання), виокремлює такі види взаємодії:

1) фейдинг внахльост: музика, що затухає, звучить до закінчення своєї чергової фрази, що приходить на перші секунди іншої музики або ж перші слова тексту;

2) фейдинг «під текст»: музика, що затухає, звучить суворо до початку «внутрішньокадрового» або «закадрового» слова, «штучне *decrescendo*» в цьому випадку не пов'язано з музичною фразеологічною структурою;

3) фейдинг «під відбивку»: музика мікшується під звучання відбивки, начебто розчиняючись у ній;

4) каданс «під відбивку»: застосовується на межі розділів або в кінці аудіоматеріалу чи ефірної програми, у цьому місці використовується завершений музичний кадансовий зворот;

- за балансуванням звукових планів: як правило, при одночасному звучанні різних звукових пластів на близькому плані знаходиться озвучене слово. Втім, використовується й такий художній прийом, коли словесний діалог героїв свідомо ставиться на дальній план, а на близький виходить музика, що дає можливість зрозуміти слухачам, якими є справжні почуття цих героїв;

- за просторовими характеристиками: у форматі стереозвуку в сучасній звукорежисерській практиці застосовується «розведення у просторі» голосів дійових осіб, приміром, аудіокниги чи рекламного ролика, щоб вони просторово не співпадали між собою та з умовним місцем розташування



музичних інструментів. Значно посилюється цей ефект при використанні «об'ємного звучання» (англ. surround – оточити) за формулою 5:1 або 7:1, що впроваджено у деяких видах звукозапису. Як зазначає мистецтвознавець О. Войтович, «відчуття просторового розподілу звукових джерел,... яке дає ілюзію зміщення об'єкта вглибину звукової картини, забезпечує відчуття ефекту присутності» [30, с. 196];

- за структурними особливостями: якщо, наприклад, треба виділити текстовий анонс стосовно інших фрагментів ефірної програми, застосовується одночасне структурне розділення як тексту аудіотвору, так і музики: наприклад, фраза «сьогодні в програмі» відокремлюється від анонсу і супроводжується одним музичним фрагментом (вступна частина), перелік тем – іншим (основна тема);

- за формоутворюючою функцією (розділення аудіопрограми на окремі частини) за допомогою різних музичних тем у кожному фрагменті;

- за спільністю засобів виразності музичного мистецтва та мовленого слова:

1) ритмічна взаємодія (за визначенням О. Чернишова, «акцентна музично-мовна поліфонія» – музика підкреслює головні слова);

2) темпова взаємодія;

3) взаємодія за темпоритмом;

4) темброва взаємодія;

5) взаємодія за динамічними відтінками;

6) взаємодія за інтонаційно-емоційним строем;

7) взаємодія за фактурою (прозорою чи щільною).

Для аналізу принципів взаємодії музики з мовленим художнім словом, шумами та звуковими ефектами ми обрали декілька зразків малих форм аудіотворчості, серед них заставки, рекламні, соціальні, літературно-музичні, промоційні ролики. Результати цього дослідження було зафіксовано у таблицях, принцип їх створення не є новим для українського музикознавства. Зокрема, таблиці з аналізом монтажних епізодів є у дисертаційній роботі

Н. Янковської «Творчість Володимира Гронського в контексті традицій української кіномузики» [165].

У запропонованих нами таблицях горизонтальні рядки вміщують «таймкод» (часове розташування потрібного фрагменту у фонограмі аудіотвору) та три складові компоненти звукової партитури – «музика», «слово», «шуми та звукові ефекти». Щодо вертикальних стовпців, то вони відповідають «монтажним точкам» аудіопартитури, тобто місцям появи, зміни або завершення звучання якогось зі звукових пластів. Чим більше таких точок вміщує аудіовитвір, тим більше стовпців налічуватиме таблиця. Зокрема, у проаналізованій аудіоказці «Бабуся Метелиця» нами було нараховано 30 «монтажних точок» (див. додаток Д). У аудіоторах малого формату їх число, як правило, не перевищує п'яти.

Таблиця 1

#### Аналіз заставки циклу радіопрограм «Прості речі»

Тайм код	0'00''	0'06''	0'08''	0'13''	0'17''
<b>Музика</b>	Ритмічна мажорна музика спочатку на ближньому звуковому плані, далі міксується на дальній план	Музика на дальньому плані	Музика на дальньому плані	Музика на дальньому плані	Фейдинг музики під час звуку гальмування автівки
<b>Слова</b>	(після шумів) Ж. (повчально) «Мий руки перед їжею!»	ДИТИНА (чхає) Ч. (повчально) «Загартовуйся!»	(після перших шумів) БАБУСЯ (повчально) «Переходь вулицю на зелене	ДИКТОР «Ці прості речі мовби всі знають...»	(після шумів) ДИКТОР «Може, варто ще раз нагадати?»

			світло!»		
<b>Шуми та звукові ефекти</b>	Звук відкривання каstrулі, швидке торохтіння ложки об тарілку		Кілька коротких і довгий сигналів автівки		Різде гальмування автівки, стукіт удару

Цю заставку, що загалом триває 22 секунди і фактично представляє собою мініспектакль, було створено режисером Українського радіо В. Колоском. У ній звучать голоси співробітників цього мовника та чимало шумів з підбірки, отриманої в Інституті підвищення кваліфікації працівників радіо і телебачення. Щодо музики, то вона була безкоштовно передана для використання у радіомовленні одним з молодих композиторів. У заставці варто звернути увагу на останні секунди звучання ролика. В момент звуку удару (імітація аварії автівки) музика вже не звучить, що акцентує увагу слухача на тому, що щось несподівано сталося (удар після гальмування). А відсутність музики в момент звучання останніх слів диктора «Може, варто ще раз нагадати?» підкреслює їх важливість і необхідність задуматися над цим висновком. Поки відбувається мисленневий процес, слухач вже починає мимоволі слухати наступні слова основної частини радіопроеграми. Таким чином, при створенні цієї заставки за допомогою використання звукових виразних засобів (раптове зникнення одного з елементів звукообразу – музики), відбувається активізація уваги слухача для сприйняття подальшого аудіального матеріалу [47].

Таблиця 2

### Аналіз заставки циклу радіопроеграм «Перехрестя»

Тайм код	0'00''	0'04''	0'13''	0'20''	0'26''
<b>Музика</b>	Музика мінорна, спокійна, у	Наголос у слові «щодня»	Останнє слово попередньої	Наголос у слові «Перехрестя»	Музика виходить на ближній

	такті 6 долей, вокаліз у виконанні мішаного хору з оркестром на ближньому плані, далі мікшується на дальній план «під слова»	співпадає з сильною долею 2-го такту музики	фрази «злом» припадає на відносно сильну долю такту, далі музика виходить на ближній план і знову мікшується на дальній	припадає на сильну долю такту	план, в кінці кадансовий зворот, далі вступає ритм-секція, це вже фон основної частини програми, ведучі вітаються зі слухачами
<b>Сло-ва</b>		АКТРИСА «Щодня, щохвилини ми робимо вибір – вибір між добром і злом»		АКТРИСА «Це – «Перехрестя», програма про вибір на користь добра»	

Музика для заставки радіопроеграми «Перехрестя» належить сучасному українському композитору М. Лисенку (як протодиякон, він був одним з її ведучих). Заставка є досить довгою (33 сек.), але, враховуючи, що програма у «прямому ефірі» звучала 45 хвилин у пізній вечірній час і передбачала неспішне обговорення з радіослухачами духовних і релігійних проблем, то така тривалість виявилася нормальною. Варто звернути на використання ефекту кількарязового відлуння основного слова «Перехрестя», що було зроблено для його виділення і кращого запам'ятовування у процесі слухацького сприйняття [46].

Таблиця 3

## Аналіз заставки до циклу радіопрограм «20 миттєвостей Незалежності»

Тайм код	0'00''	0'11''	0'17''	0'20''	0'24''
<b>Музи-ка</b>	Урочиста вступна частина з мелодією пісні Т.Петриненка «Україна» на ближньому плані, далі мікшується на дальній план, після цього – початок слів	Інша музична тема – урочистий анонс подій, між словами музика виходить на середній звуковий план, наголошені склади співпадають з сильними долями музики	Між словами музика виходить на середній звуковий план, наголошені склади співпадають з сильними долями музики	Між словами музика виходить на середній звуковий план, у слові Незалежності наголошений склад співпадає з сильною долею музики	Ці слова звучать на тонічному мажорному акорді, в кінці музика виходить на ближній звуковий план
<b>Слова</b>	АКТОР 1 «Національна радіокомпанія України представляє»	АКТРИСА 1 «Події, які змінювали світ та формували державу»	АКТОР 2 «Спогади, оцінки, коментарі»	АКТОР 1 «Двадцять миттєвостей Незалежності»	АКТРИСА 2 «Згадаймо разом»

Цей ролик є показовим з точки зору його структурної особливості, а саме поділу на вступну частину (на місці «Національна радіокомпанія України представляє» могли б бути слова «Сьогодні у програмі») та анонсову з іншою музичною темою (йде перелік основних тез аудіопрограми). Саме двочастинна форма музики (в даному випадку урочистий вступ і ритмічний «підклад» для анонсу) визначає те, як розподіляється початковий текст як у записних, так і у «прямоєфірних» передачах, що характерно для більшості

програм будь-якого мовника. Також загальноживаним є використання правил чергування двох чоловічих і двох жіночих голосів: Ч. – Ж. – Ч. – Ж. Використана музична композиція на тему пісні Т. Петриненка «Україна» входить до комплекту музики дл заставок, відбивок, позивних, «підкладів», свого часу створеного на замовлення інформаційної редакції Українського радіо композитором та аранжувальником Андрієм Остапенком [45].

Таблиця 4

## Аналіз літературно-музичного ролика до Дня жалоби «Реквієм на дощі»

Тайм код	0'00''	0'19''	1'36''	1'55''	2'32''
<b>Музика</b>	(після шумів) Вступ: субдомінантний, домінантовий акорди, разом з шумами увесь вступ триває 4 такти, перед словами смислова пауза	Музика складається з 4-тактних фраз, кожна фраза співпадає з строфою (4 рядками вірша)	У музиці – момент кульмінації, ця фраза вміщує 5 тактів, музика без слів на 1 такт виходить на ближній план	Музика після модуляції в іншій тональності, після кадансу фейдинг музики «під слова»	
<b>Слова</b>		АКТРИСА «За законами...»	«Ваші хрестики, ваші прихистки»	«І нічого крізь сльози...»	Дмитро Лазуткін «Реквієм на дощі»
<b>Шуми та звукові ефекти</b>	4 удари метронома складають такт, далі звуки бою (постріли, вибухи припадають на сильні долі 2, 3				Після оголошення автора і назви ще кілька ударів метроному, що поступово затихають

	тактів), фейдинг шумів «під музику»				
--	--	--	--	--	--

Поетичні рядки, використані у цьому ролику, належать сучасному українському поетові Дмитру Лазуткіну. «Озвучені» вони голосом Заслуженої артистки України Олени Захаревич. Цей ролик належить до жанру літературно-музичних композицій, щодо якого драматургічно основоположним є принцип поліфункціонального поєднання двох рівнозначущих текстів – словесного і музичного. У цьому аудіотворі музика немовби «веде» емоційно-смісловий діалог з літературним текстом. За рахунок співпадіння сильних ритмічних долей віршованих рядків та музичного твору відбувається концентрація уваги слухача і взаємне підсилення виразних засобів музики й художнього слова. Шуми (зокрема, метроном, внутрішній сенс використання якого у Дні жалоби є зрозумілим для слухачів завдяки аналогії з традиційною Хвилині мовчання) створюють своєрідну «звукову арку», обрамляючи емоційно напружену музично-літературну композицію [80].

Таблиця 5

#### Аналіз промоційного ролика «Диктант національної єдності»

Тайм код	0'00''	0'03''	0'13''	0'15''	0'30''
<b>Музи-ка</b>	Урочисті звуки барабанів на ближньому плані, далі музика мікшується «під текст»	Мажорна музика знаходиться на середньому плані	Звуки барабанів виходять на ближній звуковий план	Музика на середньому плані	Вступ барабанів припадає на наголошений склад у слові «Суспільного», кадансовий зворот завершується тонічним мажорним акордом

<b>Слова</b>		ДИКТОР «У кожному слові...»		ДИКТОР «27 жовтня...»	ДИКТОР «...на Фейсбук- сторінках Суспільного»
--------------	--	--------------------------------------	--	-----------------------------	---

Це лише один з багатьох промоційних роликів радіодиктанту. Основними виразними музичними засобами у ньому виступають: так звана «музично-акцентна поліфонія», тобто, співпадіння наголошених складів з сильною музичною долею та постійне балансування звукових планів – ближній на «темі барабанів» та середній і дальній одночасно з текстом диктора [109].

*Таблиця 6*

#### **Аналіз соціального ролика «Анонімні нікотинозалежні»**

Таймкод	0'00''	0'13''
<b>Музика</b>	Окремі протяжні звуки без ладово-гармонічного, метро-ритмічного розчленування, без ознак музичної форми	Інша музика, яка має мелодію, гармонію, приблизно вдвічі швидший темп, чіткій ритм, ладові ознаки (мажор); завершується кадансовим зворотом і тонічним мажорним акордом
<b>Слова</b>	ДИКТОР «Кидаєш курити, але знову починаєш...»	ДИКТОР «Анонімні нікотинозалежні...»

Соціальний ролик створено на протиставленні двох звукообразів, чому слугують і використані виразні засоби. У двох частинах ролику використано різну, контрастуючу між собою музику. Перша частина повинна бути суголосною настрою невпевненості у собі, внутрішнього виснаження людей, які продовжують курити, а друга повинна надати максимальної впевненості, що все буде добре, якщо людина звернеться за підтримкою до спільноти однодумців, які вже покинули цю руйнівну звичку. Текст прочитано одним диктором, але відчувається різний характер подачі слів: невпевнений в першій частині і впевнений у другій [132].



## Аналіз соціального ролика «Турбота»

Тайм код	0'00''	0'05''	0'11''	0'19''	0'23''
<b>Музи-ка</b>	Тривожно-метушлива мінорна музика на дальньому плані	Музика зникає після слова «Стоп!»	Спокійна, неспішна мажорна музика на дальньому плані, сильні долі музики співпадають з наголосами у словах	Нова фраза тієї ж музики, модуляція для підтримання слухацької уваги, сильні долі музики співпадають з наголосами у словах	Без музики
<b>Слова</b>	Ж.: «Так, що сьогодні? Встати раніше, зібрати дітей...»	Ч. «Стоп, а як же пройтися парком, подихати?»	Ж.: «Прийти додому, повечеряти з дітьми...»	Ч.: «Додайте трохи часу на себе...»	Ч.: «Створення ролику стало можливим завдяки...» (ефект прискорення)
<b>Шуми та звуко-ві ефек-ти</b>		Шум природи, спів пташок			

У цьому ролику теж використано принцип контрасту двох звукообразів. Перший – метушливо-напружений, що досягається у музиці мінорним ладом, «нав'язливою» ритмічною і інтонаційною повторністю одного й того ж мотиву та підкріплюється швидким проговоренням тексту актрисою. Цьому образу протиставляється інший, який досягається

мажорним ладом, спокійним, неспішним характером музики у поєднанні з впевненими інтонаціями у голосах обох акторів. Врівноваженість і гармонічність цього звукового образу підкреслюється додаванням шумового пласту звуків природи й пташиного співу. Наприкінці ролика використано ефект прискорення словесної інформації про замовника ролика, адже на ній не повинна бути акцентована увага слухачів, але назва організації, що профінансувала створення й видачу в ефір цього ролика, є обов'язковою інформацією з погляду рекламодавця [133].

Таблиця 8

#### Аналіз рекламного ролика «Баїнвель-крем з живокостом»

Таймкод	0'00''	0'09''	0'15''	0'50''	0'57''
<b>Музика</b>	(з 0'02'') Пульсуючий тривожний бас (без гармонії, незрозуміло, мажор чи мінор) на дальньому плані	На тому ж фоні тиха мажорна мелодія	Мажорна «мерехтлива» музика (бас, акорди, мелодія) стала яскравішою, перейшла на середній план	Фейдинг музики «під шум»	Фейдинг шумів «під музику», на слові «легше» тонічний акорд у мажорі
<b>Слова</b>	Ч (вигук) – Ж «Любий?» – Ч. «Спину прихопило...»	Ж «Ось, тримай...»	ДИКТОР «За допомогою живокосту...»	Ч. «Як добре...»	Ч. «... і спині легше!»
<b>Шуми та звукові ефекти</b>		На слові «тримай» ефект «глісандо по тарілці»		Шум кроків, рухів, спів пташок	Перед словом «легше» ефект «глісандо по тарілці»

У хвилинному ролику використано кілька акторських голосів, кілька шумів та різні варіанти однієї музичної теми. Початкова частини ролика викликає відчуття тривоги за героя, але вже з 09 секунди з'являється тихенька мажорна мелодія – музика дає надію на покращення. Остання

частина повинна максимально позитивно представити якості рекламованого лікарського засобу [115]. Науковиця О. Сергєєва вважає, що при аналізі ролі музики у рекламному ролику важлива взаємодія двох факторів: «ролі музики у визначенні емоційного фону рекламного повідомлення та відповідності між цим повідомленням і емоційним значенням покупки рекламованого товару» [128, с. 37].

Таблиця 9

## Аналіз рекламного ролика «Сапоніт»

Таймкод	0'00''	0'14''	0'20''	0'40''
<b>Музика</b>	Мінорний лад, грає тільки фортепіано у середньому та високому регістрі, нешвидкий темп	Інша музика, мажорний лад, ритмічна інструментальна фонограма	Перша згадка про рекламний товар співпадає з початком партії ударних інструментів музичної фонограми	Наголошений склад у слові «сапоніт» співпадає з сильною долею музичної фонограми
<b>Слова</b>	Ж. «Стреси? Шкідливі звички? Неправильне харчування?...»	Ч. «Ось чому так важливо насичувати організм...»	Ж. «Сапоніт...»	Ж. «...сапоніт»

Ця реклама за структурними особливостями нагадує проаналізований вище соціальний ролик «Анонімні нікотинозалежні». Виразними засобами як музики, так і художнього слова створюється контраст між першою та другою частинами (мінор у першій частині – мажор у другій; нешвидкий темп, звучання лише фортепіано протиставляється повнозвучній ритмічній фонограмі; невпевнений жіночий голос змінюється на впевнений чоловічий і впевнений жіночий голоси). Завершується ролик прискореною інформацією, яка несуттєва для слухача, але є необхідною з точки зору законодавства «реклама дієтичної добавки...») [116].

## Аналіз рекламного ролика «Тестостам»

Таймкод	0'00''	0'17''	0'30''
<b>Музика</b>	Ритмічна «мінусова» фонограма без мелодії на дальньому звуковому плані	Музика змістилася на середній звуковий план, з'явилася мелодія	Кульмінаційний епізод, мелодія змістилася на октаву вище, завершується кадансовим зворотом.
<b>Слова</b>	Ч. «Привіт, друже» Ч. «Привіт, дороженький...»	Ч. «Не чув, а що за тестостам?...»	Ч. «...дієвий помічник кожного чоловіка»

У тексті ролика закладена інтрига – слухач повинен здогадатися, що слова головного героя «сила та витривалість вже не ті, якщо ти мене розумієш...» стосуються чоловічих переживань щодо репродуктивної функції організму. Дослідники зазначають, що вибір голосів теж має значення – для рекламних роликів, спрямованих на чоловічу аудиторію, чоловічі голоси звучать авторитетніше (для товарів жіночої споживацької орієнтації – відповідно, жіночі). Специфіка рекламованого у цьому ролику товару (біологічні добавки для покращення потенції) підкреслюється й деякими особливостями музики – скрипкова мелодія у другій половині ролика за рахунок частого використання глісандо отримує дещо «розгульний», «фривольний» характер [117].

Таким чином, в процесі аналізу малих форм аудіотворчості, до яких належать рекламні, соціальні, літературно-музичні, пізнавальні, анонсові, промоційні ролики, заставки, відбивки, джінгли, позивні було констатовано, що вони є найрозповсюдженішим видом аудіопродукції, зокрема, у радіомовленні першої чверті XXI століття. Особливістю таких форм є: мінімальна тривалість (від кількох секунд у відбивці до двох – трьох хвилин у літературно-музичних, пізнавальних та промороликах), щільна взаємодія усіх звукових пластів (музики, озвученого слова, шумів, звукових акцентів).

Ми виокремили декілька критеріїв взаємодії музики з мовленим словом, шумами й звуковими ефектами у малих формах аудіотворчості: за природним чи штучним поєднанням звукових пластів; за особливостями аудіопартитури, а саме вертикальне поєднання або ж горизонтальний взаємозв'язок пластів; (фединг внахльост, «під текст», «під відбивку», каданс «під відбивку»); за балансуванням звукових планів; за просторовими характеристиками у форматі стереозвуку; за структурними особливостями; за формоутворюючою функцією; за спільністю засобів виразності (ритмічна, метроритмічна, темпова, темброва взаємодія, взаємодія за фактурою, динамічними відтінками, інтонаційно-емоційним строем).

#### **3.4. Основні етапи практичної роботи звукорежисера, саунддизайнера, користувача програм аудіозапису та звукового монтажу у продукуванні творів аудіомистецтва**

Визначальною рисою діяльності сучасного звукорежисера, саунддизайнера, користувача програм аудіозапису та звукового монтажу при продукуванні творів та програм аудіального мистецтва (і, відповідно, формуванні мистецького аудіопростору України) є те, що така діяльність вбирає у себе практично усі види роботи зі звуком, а саме: запис звукових матеріалів як у студії, так і у інших приміщеннях; корекцію неякісних фонограм; монтаж та поєднання текстових фрагментів з музикою і шумами; створення заставок, відбивок; виготовлення рекламних та анонсних аудіороликів. Науковиця С. Садовенко називає роботу професіоналів у галузі звукорежисури «справжньою магією», зазначаючи, що «створюючи баланс між музикою і обладнанням, володіючи мистецтвом зведення, інженери звукозапису допомагають виконавцям знайти себе...» [121, с. 240].

Основне завдання, яке виникає в процесі аудіотворчості – продукування «якісного звуку», який не викликає почуття слухового дискомфорту. Як вважає фахівець зі створення художніх записів

М. Ужинський, «створення запису художнього мовлення високого рівня – мистецтво, яке можна порівняти з виконавським, тому що в цьому разі звукорежисер інтерпретує, але своїми специфічними звуковими й технічними засобами. Він є співавтор, творчий партнер сценариста і режисера, допомагає їм вибрати потрібні звукові засоби для створення відповідного образу, так само, як композитор створює звукову партитуру програми, виходячи з поставленого перед ним авторсько-режисерського завдання» [140, с. 325].

В процесі створення готового аудіального продукту ми виділили сім етапів. Три перші етапи є необхідними для створення «прямоефірної» радіопрограми або аудіотрансляції (на радіо, в інтернеті чи соціальній мережі). Для продукування технічно складнішого продукту аудіотворчості потрібно пройти усі сім етапів. Проаналізуємо кожен з них докладніше.

*Перший етап.* Умовно його можна охарактеризувати як «творчо-підготовчий». На цьому етапі опрацьовується проєкт майбутнього твору, програми чи аудіотрансляції. Форма проєкту може бути різною – від створення детального сценарію у радіожурналістиці, необхідної адаптації літературного першоджерела для запису аудіокниги до придумування вичерпного переліку запитань до співрозмовника у випадку блогерського інтерв'ю. Спільним в усіх випадках є виникнення ідеї та хоча б попередній узагальнений аналіз щодо загальної структури її втілення, використання потрібного технічного набору засобів роботи зі звуком та технологій подальшого редагування або транслявання отриманого аудіоматеріалу. Неможливо окреслити й часові рамки цього етапу, тому що, наприклад, процес необхідної адаптації літературного твору для подальшого звукозапису може зайняти більше часу, ніж власне запис і монтаж аудіокниги.

Звукорежисеру необхідно уявляти собі кінцевий результат звучання твору чи програми, він повинен заздалегідь обдумувати варіанти поєднання окремих звукових елементів у їх єдності. В залежності від жанру аудіопродукту йому доводиться вирішувати різні завдання, оскільки кожен жанр аудіотворчості має свою специфіку звукового вирішення.

Вважаємо, що робота над звуковим вирішенням аудіотворів починається ще від уважного прочитання сценарію, коли режисер або звукорежисер розставляють умовні акценти на художньому слові, використовуваній музиці та шумах. До того часу вже мають бути розподілені ролі дійових осіб, при необхідності проведено кастинг для оцінки відповідності можливостей конкретного актора пропонованому літературному персонажу. На цьому етапі продумується, якими виразними засобами слова будуть користуватися актори, тобто, які фрагменти літературного тексту треба прочитати рівно, де прискорити, де уповільнити, які слова наголосити, які промовити пошепки. Також на цьому етапі необхідно «зібрати в уяві» усю музичну драматургію, яка зможе посилити майбутній образ або навіть створити його окремі фрагменти. Важливо подумати й над шумами, що можуть додати своїх фарб до мовленого слова та музики.

*Другий етап.* Назвемо його «технологічно-підготовчим». Він передбачає підготовку до користування якоюсь з численних нині комп'ютерних програм аудіомонтажу. У нашому дослідженні ми не ставили за мету зробити аналіз зручностей і недоліків цих програм – будь-яка людина, що займається звуковим монтажем, може знайти в інтернет-мережі та встановити на персональний комп'ютер (дуже часто безплатно) ту програму, яка задовольнить її вимоги. Усі сучасні комп'ютерні програми звукового монтажу забезпечують швидкий доступ до будь-якого фрагменту фонограм, можливість зміни різних звукових параметрів (гучність, тембр), широкий спектр звукових ефектів (реверберація, затримка, зміна висоти, розширення звукового простору тощо). Щодо автора дисертації, то йому довелося користуватися такими інструментами, як Adobe Audition різних версій, Digiton, Synadyn, Audacity тощо.

В деяких випадках є потреба підготувати до запису інші технічні засоби. Наприклад, у студіях звукозапису є можливість встановлювати різні

мікрофони в залежності від технічних і творчих характеристик планованого аудіоматеріалу.

Фахівець зі створення мистецьких записів М. Ужинський докладно описує процес творчої підготовки звукорежисера до проведення запису акторів. Він наголошує: «якщо виникає сумнів у тому, куди саме ставити наголос, то потрібно звіритися зі словником, а потім у тексті позначити «ударний звук». Це допоможе виконавцеві запобігти плутанині й затримуванню при вимовлянні звуків. Далі слід проаналізувати «подачу» тексту в цілому й помітити олівцем, де належить зробити «наростання», «спади», паузи та інше. Перед записом корисно провести репетицію, під час якої можна встановити рівень вхідного сигналу, відрегулювати амплітудно-частотну характеристику (АЧХ), відкоректувати компресор/лімітер/гейт (прилад динамічної обробки звукового тракту). Робити регулювання гучності «вручну» недоцільно, такий процес прослуховуватиметься під час відтворення, що неприпустимо. Далі прослухати характер звучання через студійні монітори або головні телефони (навушники). Після репетиційної роботи з мікрофоном починається запис першого варіанту. У робочому порядку звукорежисер відзначає в надрукованому тексті, який йому обов'язково надали, усі помітні дефекти (інтонаційні й дикційні недоліки, наявність спотворень, шуму і неточностей, які виникли)» [140, с. 321].

Якщо майбутній запис (або трансляція) передбачає з'єднання зі співрозмовником за допомогою телефону або інтернет-месенджерів (Skype, Zoom, Viber, Telegram, WhatsApp, Facebook Messenger тощо), то варто провести попередню перевірку якості звуку при спілкуванні за допомогою обраного каналу зв'язку. Зокрема, на Українському радіо існує система визначення якості звуку за 5-бальною шкалою: 5 балів – звук важко відрізнити від студійного; 4 бали – чутно, що звук онлайн, але чистий, без переривань, без ефекту «бочки», з прийнятною акустикою, розбірливий і приємний на слух; 3 бали – звук з вадами, але прийнятний для коротких включень, сигнал «розсипається» через поганий інтернет не частіше, ніж раз



на 2 хвилини, незначні проблеми з акустикою (наприклад, легкий ефект «бочки», але слова все ж можна чітко розібрати і для цього не потрібно вслухатись чи додавати гучність), 2 бали – звук має постійні проблеми, «розсипається» через нестабільне з'єднання, відверто погана акустика (ефект «бочки»), поганий мікрофон або спосіб передачі сигналу, який суттєво звужує динамічний діапазон; 1 бал – зокрема, спікер мовить телефоном з машини, яка рухається шумною трасою. При поганій якості звукового сигналу рекомендується спробувати змінити спосіб з'єднання зі співрозмовником, або знайти засоби покращення акустичних параметрів приміщення, де знаходиться співбесідник. Поради, яким чином це можна зробити, наведені далі.

*Третій етап.* Це звукозапис аудіотвору, програми або трансляція аудіоконтенту в інтернет-мережу чи радіоефір. У багатьох випадках цей процес відбувається одночасно: «прямоефірна» аудіо- чи радіотрансляція відразу записується (щодо блогерів, то така можливість передбачена у кожному з перерахованих вище месенджерів, а усі радіомовники законодавчо зобов'язані проводити фіксацію і зберігання ефірного контенту впродовж певного часу).

Увесь спродукований на цьому етапі аудіотворчості звуковий матеріал можна розподілити на дві групи. До першої належить той, який без змін потрапляє до слухача. Це може бути інтернет- чи радіотрансляція або розміщення записаного на цьому етапі аудіофайлу на хостингах, стримінгових платформах чи у соціальних мережах. До другої групи відносяться записи, з якими надалі проводитимуться зміни і вдосконалення за допомогою програм аудіомонтажу. Такі програми не обов'язково встановлюються на комп'ютерах, вони є на й інших сучасних гаджетах (наприклад, смартфонах), а також часто доступні онлайн (зокрема, популярний хостинг YouTube має певний інструментарій для деяких маніпуляцій з аудіофайлами). Аудіоматеріал, що належить до обох цих груп, може складатися лише з одного компонента звуку (бути лише словесним чи

музичним) або ж містити усі компоненти одночасно (приклад – «прямоефірні» радіопрोगрами, що включають музичні заставки й відбивки, фонову музику, шумові елементи, розмови з гостями у студії, позастудійні включення тощо).

Увесь аудіоконтент, записаний чи «ефірний», можна розподілити таким чином: це звуковий продукт, створений у студії (спеціальному приміщенні, побудованому з урахуванням вимог звукоізоляції та звукопоглинання) та в позастудійних умовах. Технологічний прогрес людства призвів до того, що нині дуже великий відсоток аудіоматеріалів продукується не у студіях звукозапису чи «прямого ефіру». Аудіоблогери записують свої матеріали в домашніх умовах, радіоканали постійно звертаються телефоном чи за допомогою інтернет-месенджерів за коментарями та експертною думкою до фахівців, які при цьому перебувають в різних з акустичної точки зору приміщеннях. Тому пропонуємо відповідно поділити аналіз практичної роботи звукорежисера, саунддизайнера та аудіоблогера на дві частини.

У студійних умовах проводяться всі види запису мовленого слова, а саме дикторського тексту, художнього читання, виступів експертів, голосів кількох ведучих і гостей програм, літературних композицій, аудіокниг, радіоспектаклів тощо. Основні вимоги до якості мовлення у студії – це досягнення належної розбірливості висловлювань і точної передачі тембру голосів. Звичайно, у студійних умовах також відбувається запис музичних творів, але це окрема галузь звукорежисури, якої ми у цій роботі не будемо торкатися.

Існує два основних прийоми запису художнього твору – одночасний усієї акторської групи (якщо дозволяє кількість мікрофонів, можливості виконавців, розміри студії тощо) та запис кожного виконавця окремо з наступним «складанням» усіх записаних фонограм у процесі монтажу.

Перед записом розмовного фрагменту у студії звукорежисеру варто нагадати гостям, особливо тим, що перебувають тут вперше, кілька правил, дотримання яких значно покращить кінцевий результат:

- промовцю слід залишатися самим собою та не форсувати звук (його потім може відкоректувати звукорежисер);

- повинна бути виключена можливість звучання сторонніх шумів (перегортання сторінок, скрипіння стільців, сопіння тощо);

- варто знаходитися увесь час на однаковій відстані від мікрофонів (їх не треба торкатися, чіпати, пересувати, бо вони, як правило, дуже чутливі до шумів);

- при необхідності звукорежисер може попросити того, хто говорить, робити це з чіткішою артикуляцією, у швидшому чи стриманішому темпі, у випадку мовної помилки повторити якийсь фрагмент думки тощо.

Досвідчена фахівчиня роботи перед мікрофоном Л. Недін пропонує ще декілька порад, яких варто дотримуватися в процесі запису аудіотворів: «Насамперед мусить бути чітка артикуляція, дикційна довершеність. Потрібно дещо сповільнювати темп мовлення, домагатися рівномірного, стійкого струменя видихуваного повітря. Знайти шляхом спроб свій природний тон. Має бути енергійне і повне, але неголосне звучання. <...> Бажано змінювати забарвлення звуку, щоб не впадати в монотонність. Пам'ятати, що мікрофон надчутливий до шумів. Голосний вдих чи видих, плямкання, сопіння, клацання зубами, зайва слина в роті – все це буде браком у записові» [97, с. 70–71].

Звукорежисер М. Ужинський вважає, що відстань від мовця до мікрофона повинна дорівнювати 40-60 см, а у випадку такого художнього ефекту, як вимовлення слів пошепки, 10–15 см [140, с. 320]. Дослідник вважає, що на запис суттєво впливає й манера поведінки людини перед мікрофоном: «неможливо правдиво передати словами та інтонацією урочистий і святковий настрій, закладений у тексті, якщо його читати, опершись на стіл, розслабивши м'язи і підперши голову руками. Перед мікрофоном слід триматися вільно, але бути внутрішньо зібраним і зосередженим» [140, с. 319].

Твердження про те, що у мікрофон говорити завжди треба прямо, є вичерпним лише для інформаційних чи новинних аудіопрограм, а при створенні спектаклю чи запису аудіокниги важливою є перспектива звуку: дальня, ближня, середня. Запис літературних творів вимагає знання певних нюансів акторської роботи. Зокрема, актриса Л. Недін зауважує, що «якщо за роллю героєві чи героїні треба плакати, це слід робити не як у житті, а суто технічно моделювати плач <...>, бо за органічного (природного) плачу втрачається дикція, з'являється носовий призвук, відчуття слини в роті, сльози, які часто-густо провокують горловий спазм... Все це неприпустиме в роботі перед мікрофоном, це той випадок, коли треба талановито удавати плач, зберігаючи чітку дикцію. Слухач не бачить актора, а на слух йому здається, що актор по-справжньому плаче в цей час. Або, скажімо, в якійсь сцені персонаж має кричати, гукати. <...> Перед мікрофоном крик здебільшого імітується за допомогою відвернення голови, звучить ніби здалеку, або ж актор має відійти на певну відстань від мікрофона і за допомогою порад звукорежисера віднайти такий посил, таку силу звуку, яка буде прийнятною для технічного запису» [97, с. 71–72].

Щодо позастудійних аудіозаписів чи трансляцій, то рекомендується звернути увагу на кілька умов, які дозволять провести заплановану подію, отримавши максимально якісний звук. Ці умови однаково дієві як стосовно співрозмовників, з якими відбувається зв'язок за допомогою телефону або месенджерів, так і для запису з використанням диктофона або смартфона:

- приміщення, в якому має мовити людина, повинно бути тихим, без сторонніх шумів і фонів;

- бажано, щоб у цьому приміщенні була максимальна кількість звукопоглинаючих предметів: штори, м'які меблі, килими тощо. При цьому має значення розмір приміщення. Чим воно менше при відсутності звукопоглинаючих предметів, тим сильніше відбивається і спотворюється звук. У таких випадках можна спробувати компенсувати брак м'яких предметів більшим розміром приміщення і більшою відстанню до мікрофона;

- якщо м'яких предметів навколо бракує, можна спробувати їх додати: покласти поруч стоси одягу чи рушників;

- важливе значення має стабільний інтернет. Найкращий – провідний, підключений напряму до комп'ютера або ноутбука;

- суттєве значення має мікрофон. Бажаний варіант – наявність спеціального usb-мікрофона. Зараз подібним обладнанням найчастіше користуються публічні особистості, які ведуть власний ютуб-канал чи аудіоподкаст;

- якщо немає окремого мікрофону, краще використовувати провідну гарнітуру (часто вона йде у комплекті з мобільним телефоном), але при цьому важливо стежити, щоб вона не терлася об одяг і не створювала додаткових шумів. Не рекомендується користуватися Bluetooth-гарнітурою (безпроводною), адже це додаткове нестабільне з'єднання, яке може «рвати» звук;

- важливе значення має відстань до мікрофона. Зазвичай оптимальна відстань до вбудованого у смартфон мікрофона дорівнює 10–15 см.

*Четвертий етап.* Він виконується за необхідності і являє собою редагування деяких технічних параметрів звукового матеріалу. Цей процес може чергуватись із процесом запису.

Практика показує, що нерідко виникає потреба певного редагування звукових файлів (зокрема, нормалізація, видалення шуму тощо). Адже кожен з треків, наприклад, великого аудіотвору може бути записаний у різний час, за допомогою різних мікрофонів, з різною амплітудою (гучністю). Щоб вирівняти розбіжності динамічного діапазону окремих файлів, застосовуються такі програми (або окремі прилади), як компресор та лімітер. Тобто треки, в котрих є великі розбіжності в амплітуді обробляються саме компресором для вирівнювання динамічного діапазону. «Репортажні» записи, зроблені у дуже шумних місцях, можна покращити, використавши програми видалення шумів.

Може також виникати ситуація, коли деякі записи, зроблені за допомогою, зокрема, сучасних смартфонів у певних компресованих аудіоформатах, «не бачать» застарілі програми звукового монтажу. Тоді такі файли вимагають попереднього переконвертування у, наприклад, некомпресований звуковий формат.

Іноді виникає необхідність вже на цьому етапі вирішення певних творчих завдань. Наприклад, при створенні аудіокниг для дитячої аудиторії буває необхідність у тому, щоб позбавити певний голос елементів реальності – зробити його казково-чарівним, страшним або не схожим на будь-який інший. Саме на цьому етапі, ще до початку редагування усього тексту твору, є можливість використати так званий процесор ефектів. Цей вид обробки може диктуватися як технічними умовами, так і художньо-естетичними завданнями фонограми, він дозволяє за рахунок використання реверберації та інших інструментів досягати цікавих творчих результатів.

Щодо деяких інших ефектів, які бувають потрібні у процесі художньої аудіотворчості, то звукорежисер М. Ужинський зазначає, що «для того щоб отримати незвичайний за звучанням ефект мови, потрібно записати високий жіночий голос, що швидко читає текст, а після цього відтворити його за допомогою засобів мультимедіа на меншій швидкості, застосовуючи функцію pitch control (зниження або завищення швидкості), у результаті отримаємо гучноголосу басову мову. Якщо записати текст, який повільно подає чоловік, потім таким самим методом відтворити сигнал на великій швидкості, вийде гортанно-високий «ляльковий» голос» [140, с. 325].

*П'ятий етап.* Під ним розуміється такий важливий елемент аудіомистецтва, як монтаж, паралельно відбувається творче редагування записаного матеріалу. Під час цього процесу відбувається видалення обмовок та створення цілісної логічної структури аудіотвору чи програми з урахуванням різноманітності подання матеріалу (напружені фрагменти повинні чергуватися з фрагментами менш напруженими, повтори, зайві фрази і навіть речення можуть бути видалені, якщо вони негативно

впливають на кінцевий результат або заважають стрункості композиційної побудови).

Як науковці, так і практики аудіомистецтва рекомендують повністю «вибудувати» усю лінію голосів акторів чи ведучих до того, як приступати до процесу «омузичення» твору й додавання шумів чи звукових ефектів.

Розрізняють «грубе» і «тонке» редагування. Перше полягає у вибудовуванні основних фрагментів у певному порядку, скороченні «затягнутих» епізодів та непотрібних фраз. Під «тонким» редагуванням мається на увазі перевірку цілісності готового аудіопродукту, «підчистку» фрагментів, які викликають сумнів, знижують ясність та розбірливість усього тексту.

Важливо пам'ятати, що при монтуванні озвученого слова не повинні спотворюватися особисті риси мовлення й манера особистості того, хто говорить. У результаті монтажу важливо не лише позбутися мовних огріхів, але й не допустити спотворення змісту висловлювання. Необхідно уважно слідкувати за правильністю та логічністю вимовлених фраз.

Іноді під час редагування текстового аудіозапису буває доречно додати смислові паузи. В аудіотворчості одна з найголовніших функцій паузи – це активізація уваги слухачів. Така пауза зазвичай робиться після висловлювання важливої думки, вона дає можливість слухачу краще зрозуміти те, що було щойно сказано.

*Шостий етап.* Це найголовніший момент створення звукообразу, а саме вибудовування його за рахунок усіх виразних засобів аудіопартитури – «закадрової» та внутрішньокадрової» музики, художнього слова, шумів, звукових ефектів.

Фахівці зауважують, що музику й художнє слово може поєднувати якийсь інший компонент, наприклад, шум вітру, дощу тощо. Тобто, виникає потреба у якійсь безперервній звуковій лінії, щоб пов'язати між собою змінні звукові елементи (музичний і словесний ряд). Як правило, у таких випадках використовують звукові фони загального плану. Зокрема, у

проаналізованому далі творі з цією метою використано завивання вітру, плюскіт води, спів пташок.

Як приклад вдалої, на наш погляд, взаємодії музики з художнім словом та шумами наведемо аналіз аудіозапису казки братів Грімм «Бабуся Метелиця», яка була однією з перших перекладена українською мовою і видана у Відні у 1919 році (див. додаток Д). «Озвучила» казку актриса і телеведуча Ольга Фреймут, звукорежисер аудіоверсії В. Колосок [5]. У творі використано компіляцію фрагментів з музики до мультиплікаційних фільмів «Курча в клітинку» та «Повітряний змій» українського композитора В. Шаповаленка, а також з «Вальсу квітів» і «Вальсу сніжинок» з балету «Лускунчик» П. Чайковського. Композитор В. Шаповаленко (1932–1996) чимало років віддав роботі на посаді музичного редактора дитячої редакції Українського радіо та написав багато творів для дітей у різних жанрах, зокрема, пісні, оперети, мюзикли, музику для телестав, мультфільмів та вистав театру ляльок. Жанр музики до мультфільмів характерний тим, що має «монтажну» структуру, тобто складається з недовгих епізодів дуже різного характеру. Зокрема, використана в процесі монтажу аудіоказки оркестрова фонограма музики до мультфільму «Повітряний змій» містить як повільні мінорні теми у тридольному ритмі, так і швидкі мажорні фрагменти з двудольним ритмом, а ще чимало різноманітних музичних ефектів, як-от нисхідне глісандо на одній струні, соло ксилофону, глісандо металофону тощо. Якраз такі яскраві музичні темброві, ритмічні та колористичні виразні засоби якнайкраще підходять для музичного оформлення дитячих аудіопрограм [5].

Цікавим виразним засобом художнього слова є поява у кінці аудіоказки голосу маленької дівчинки (наче мама саме їй розповідала цю казку), яка однією фразою підсумовує сюжет твору у доступній для дитячого розуміння формі.

Для багатьох аудіотворів характерно виокремлення назви або анонсної частини радіопроеграми іншим музичним фрагментом, ніж у основній частині.



У цій казці назву подано на пасажах арфи, які завершуються ферматою і цезурою (див. додаток Д).

Головним пластом аудіопартитури «Бабусі Метелиці» виступає художнє слово, виразні засоби музики й шумів підібрано так, щоб підкреслити семантичне наповнення тексту та характер художнього читання актриси. Зокрема, коли в тексті казки йдеться про витрушування перини Бабусі Метелиці, від чого починається снігова завірюха, яскравою барвою є поява «Вальсу сніжинок», в якому разом з симфонічним оркестром звучить дитячий хор. Вдалим рішенням можна вважати використання епізоду акордів ксилофону, а потім металофону, коли у тексті йдеться про «золотий дощ», що з відчиненої брами ллється на роботящу дівчину, головну героїню казки.

Засоби музичної виразності аудіоказки «Бабуся Метелиця», як твору великого формату (яким є 10-хвилинна казка) відповідають яскравій образності сюжету та характеру прочитання тексту актрисою. Можемо констатувати, що у цьому творі багатогранний насичений звукообраз створюється шляхом використання різностильових, різножанрових, різнотембрових музичних фрагментів, «безшовного» монтажу словесного, музичного та шумового аудіопластів у одну звукову доріжку, максимального співпадіння емоційно-образного ряду виразних засобів різних видів аудіомистецтв – літературного тексту, написаного спеціально для розповідання його вголос (казка для дітей), майстерного володіння актрисою можливостями художнього слова, вдалої компіляції звукорежисером музичних фрагментів [5].

*Сьомий етап.* Це перевірка спродукованого аудіотвору на наявність у ньому елементів так званого «слухового дискомфорту».

Вважаємо, що одним з найважливіших завдань у процесі формування мистецького аудіопростору є створення у слухачів відчуття комфорту при сприйнятті аудіотвору чи аудіопрограми. На основі аналізу причин слухового дискомфорту, проведеного науковцями (зокрема, Л. Недін [97, с. 70]) та виходячи з досвіду роботи автора дисертації у сфері аудіотехнологій,

пропонуємо декілька випадків появи слухового дискомфорту, які часто можна зустріти у мистецькому аудіопросторі, та методів запобігання їм:

- музика заважає сприймати озвучене слово, заглушаючи його. Це відчуття виникає через неправильний баланс за рівнем гучності між музикою і словами ведучого, акторів, гостей. Щоб запобігти цьому, озвучене слово повинно знаходитися на ближньому плані, а музика – на середньому чи дальньому в залежності від фактури музичної фонограми;

- аудіотвір чи програма «перевантажені» музичними фрагментами. Це виникає тоді, коли музичні елементи загальної звукової партитури використовуються невмотивовано. У багатьох випадках можна скоротити кількість музичних фрагментів та урізноманітнити програму чи твір шумами й звуковими ефектами, які теж мають значний спектр виразних засобів;

- слухачі чують невмотивований різкий обрив музики. Це явище може виникати, коли звукорежисер не «довів» до закінчення музичну фразу. Рекомендується завжди відштовхуватися від принципів розвитку музичної форми, не зупиняючи звучання на кульмінаційному моменті чи до завершення тематичних елементів музики. Навіть при «мікшуванні» різних музичних фонограм рекомендується використовувати фейдинг «внахльост», коли музична фраза стишується поступово, не викликаючи відчуття дискомфорту;

- відчуваються помилки у підборі музичних фрагментів чи звукових ефектів для аудіотвору. Зокрема, стиль чи характер музики можуть не відповідати історичному періоду, про який розповідається у тексті твору, шуми, особливо техногенного характеру, теж можуть мати «прив'язку» до певного історичного моменту – наприклад, звук сучасного телефонного апарату не повинен використовуватися для оформлення аудіокниги, сюжетна лінія якої відбувається у середині минулого століття тощо;

- заважає «однотонність» музичного супроводу. Це відбувається через одноманітність темпу чи інструментування музичних фрагментів, що викликає у слухачів відчуття нудьги, втоми від сприйняття. Рекомендується у

творах аудіомистецтва додавати контрастів, використовуючи ритмічні, динамічні, темброві, фактурні засоби музичної виразності;

- відчувається «хаотичність» загальної звукової картини.

Аудіотворчість – це один з видів мистецтва, де все повинно бути «в міру», і перед використанням будь-якого виразного засобу (музичного, шумового чи звукового акценту) важливо замислитися над його доцільністю у контексті саме цього твору чи програми;

- слухач отримує «подвійну» інформацію. Це явище може виникати, коли одночасно зі словами пісні звучить текст на далеку від цього твору, його авторів чи виконавця тематику або, зокрема, коли на фоні церковного піснеспіву звучать слова, що не дає зосередити увагу як на словах духовного твору, так і на тексті диктора чи ведучого програми. Рекомендується уникати моментів, які можуть «роздвоювати» увагу слухача:

Крім цих випадків, відчуття дискомфорту створюють суто звукорежисерські недопрацювання, а саме: спотворені, деформовані тембри голосів чи музичних інструментів (якщо це не є спеціальним художнім прийомом); погана розбірливість слів; неоднаковий рівень звукової фонограми в різних епізодах твору чи програми тощо.

Говорячи про звукообраз аудіотвору чи аудіопрограми, можна назвати ще кілька моментів, які суттєво впливають на образне сприйняття слухача:

- неочікуваний обрив звуку викликає у слухачів думку, що щось зламалося, зіпсувалося. Тому несподіване зникнення звуку може бути використано лише у виняткових випадках, як особливий художній прийом, який частіше за все передає незвичайний суб'єктивний стан героя;

- в аудіотворчості повинна знаходити втілення природня слухова вибірковість людини, яка полягає у виділенні основного, головного звуку на фоні другорядних. Для цього потрібно використовувати ближню, дальню і середню звукову перспективу;

- слабкі, тихі звуки, які є такими у місці свого звичного побутування (зокрема, деякі шуми), потрібно відтворювати в аудіотворі досить голосно,

щоб слухачі не напружували слух для їх розпізнавання чи розуміння. З нормальним рівнем гучності відтворюються й інші слабкі звуки (наприклад, шелестіння паперів на столі тощо), якщо вони не є фоном до основного звуку. Треба пам'ятати, що дискомфортні відчуття викликають найчастіше не самі звуки, а нерівний динамічний діапазон.

Окремого згадування заслуговують аудіопрограми, де використовується переклад тексту з іноземної мови. У цьому випадку важливим є створення правильного балансу гучності при накладанні «закадрового» озвученого слова на «внутрішньокадровий» звук відповідного інтерв'ю. Пріоритетне місце належить слову рідною мовою, яке озвучене перекладачем, тому воно повинне бути на передньому звуковому плані, а іноземний текст на дальньому, інакше може з'явитися ефект слухового дискомфорту у слухачів.

### **Висновки до третього розділу**

Форми існування музики в аудіотворчості пов'язані з двома різними пластами, назви яких запозичені науковцями з кіномистецтва – що звучить на місці події, «внутрішньокадрова» і та, про яку герої не підозрюють, «закадрова» (деякі дослідники аудіомовлення користуються термінами «квазівнутрішньокадрова» та «квазізакадрова» музика). У творах аудіомистецтва ці пласти можуть чергуватися, існувати паралельно. Наявність «внутрішньокадрової» музики суттєво посилює ефект «присутності» слухача на місці події. Зокрема, у проаналізованій мистецькій радіопрограмі «Путівник прочанина» (режисер – В. Колосок, ведучий – В. Синчак) в момент умовного «репортажного» епізоду з храму звучить церковний розспів, який є компонентом цілісного звукообразу (хоча насправді слова ведучого були записані в іншому приміщенні на диктофон, в процесі створення програми до них додано ефект реверберації та запис церковного співу). Виконуючи певні художні завдання, зазначені пласти

можуть «перетікати» один в інший. У проаналізованому радіоспектаклі «Таня» (режисер – М. Резнікович, композитор – І. Поклад) пісня головної героїні починається у супроводі фортепіано, як «внутрішньокадрове» музикування у колі гостей, а з другого куплету додається супровід симфонічного оркестру, що привносить елемент «закадровості».

Серед композиційних елементів і принципів взаємодії музики з іншими звуковими структурами (слово, шуми, звукові ефекти) основними є ті, які торкаються особливостей її функціонування в аудіотворчості, передусім – особливостей звукозапису та аудіомонтажу. Тому проблеми музичної фактури, «монтажної» структури використовуваної музики та принципів її «монтажного» поєднання з іншими художніми елементами аудіоформування у цьому випадку є першорядними.

Фактурні особливості використовуваної в аудіотворчості музики полягають в особливих прийомах інструментування таких творів, а також у тембрових технологіях, що спрямовані на певну роль музики в контексті загальної звукової партитури. Сама інструментовка, яка робиться професійними саунддизайнерами для так званих музичних «підкладів», полягає у створенні «полегшеної» версії творів із вилученням яскравих тембрів, адже середні частоти мають бути заповнені голосами дикторів, акторів, ведучих та їх співрозмовників (для досягнення цієї мети у збірці музики для оформлення обов'язково входять «полегшені підклади»).

Структурні параметри музики для аудіотворчості пов'язані з феноменами хронометражу та звукового монтажу, тому часто мають певні композиційні закономірності. По-перше, це дуже концентрований тематизм. Теми, які використовуються в аудіоформах, є гранично лаконічними. Наприклад, основна музична тема «сторінки» у проаналізованому радіоспектаклі «Таня» триває лише 18 секунд. Феномен концентрованості може виявлятися ще й в тому, що музика, яка спеціально створюється саунддизайнерами для аудіотворчості (зокрема, у колекціях «для оформлення»), складається, як правило, з замкнених у своїй побудові мотивів

чи фраз (тематична дрібність), які в процесі звукового монтажу можна досить легко вичленувати. Тривалість такого епізоду може складати 1–2–4 такти, які нескладно з'єднати між собою, адже його гармонічна, фактурна, динамічна побудова є «замкненою» й не переходить на наступну побудову. Зокрема, музика, використана при монтуванні проаналізованого літературно-музичного ролика «Реквієм на дощі» (режисер – В. Колосок, музика з саунддизайнерської колекції з інтернет-мережі), складається з окремих 4-тактових епізодів, які можна з'єднувати між собою, виходячи з реалізації поставлених творчих завдань.

Композиційно-монтажні принципи стосуються не лише побудови музики для аудіотворчості. Увесь музичний ряд творів мистецького аудіопростору являє собою своєрідну монтажну «мозаїку» оригінальних та/або компілятивних тем (зокрема, проаналізований радіоспектакль «Тіні забутих предків» містить як написану спеціально для нього музику композитора В. Гомоляки, так і додані до твору режисером В. Гаккебушем інструментальні й вокальні варіанти карпатських мелодій).

Окрім структурних параметрів музичних тем та «мозаїчності» музичного ряду, що продиктовані складною монтажною структурою сучасного аудіотвору, важливим композиційним принципом є співвідношення музики зі змістом мовленого слова. За цим критерієм музику в аудіотворчості можна поділити на ілюструючу та контрапунктуючу.

Ілюструюча музика точно відповідає характеру й змісту слів або ж «поведінці» персонажу аудіотвору. Її змістовно-виразні характеристики зумовлені сюжетними подіями, смыслом та структурою словесно-семантичної інформації, як це прослідковується у художній радіопрограмі «Путівник прочанина». В момент розповіді про історію битви з монголо-татарським військом, про диво з'явлення образу Пресвятої Богородиці на Почаївській горі та заснуванні на цьому місці Лаври використано фрагменти з сюїти композитора А. Білошицького «З глибини віків». Музика, змонтована відповідно до змісту й характеру слів актриси, «домальовує» в уяві слухачів

картини подій кількасотлітньої давнини. У літературно-музичній радіопрограмі для дітей «Маленькі вірші» (режисер – О. Шевчук, компіляція музичних творів з фонотеки Українського радіо) музика «домальовує» риси озвучених дітьми у віршованих рядках героїв – жабки, мурени, слимаків тощо.

З'ясовано, що у художніх аудіотворах та програмах також використовується контрапунктуючий композиційний метод поєднання музики з мовленим словом. Така музика не співпадає зі словом за своїм внутрішнім змістом.

Основа звукового оформлення аудіотворів в усьому світі – музика компілятивна, тому що як в приватній аудіотворчості, так і в професійному аудіовиробництві це значно оперативніше та дешевше. Саме це є явище лежить в основі спеціально створених аранжувальниками й саунддизайнерами професійних звукових колекцій (бібліотек) музики для оформлення. У таких підбірках аудіотреки згруповані відповідно до певних сюжетно-стильових характеристик (окремі папки веселих, ліричних, драматичних, тривожних, жахливих тем тощо). Ці композиції мають відмінні від концертних музичних творів структуру, аранжування, фактурні та регістрові баланси (які відразу враховують можливість поєднання такої музики з мовленим словом). Передбачено й різне функціональне спрямування музики для аудіотворчості: одні треки можуть використовуватися як «підклад» під озвучене слово, інші мають невеликий хронометраж (до 15 сек.), містять коротку яскраву музичну фразу з завершеним кадансовим зворотом для створення заставок, джінглів тощо. Також поширеними є зібрані колекції шумів та звукових ефектів.

## ВИСНОВКИ

Відповідно до поставленої мети і визначених завдань, результати дослідження щодо взаємодії музики і художнього слова у формуванні мистецького аудіопростору України першої чверті ХХІ століття дозволяють зробити такі висновки:

1. У результаті комплексного музикознавчого аналізу виявлено стан наукової розробки проблематики звукового простору. У ході аналізу просторової парадигми встановлено, що існує безліч підходів і методів щодо вивчення просторово-звукової сфери в сучасному мистецтвознавстві та суміжних науках. Найважливіші концепції звукового простору були запропоновані зарубіжними науковцями у другій половині ХХ – на початку ХХІ століття. Серед них: слуховий простір як першооснова досвіду людства у М. Маклюена; «глобальна фоносфера Землі» у М. Тараканова; «звуковий ландшафт» у Р. Шафера; «звуковий ефірний простір телерадіомовлення» у Н. Єфімової.

Вибудовано поняття мистецького аудіопростору як багатовимірного феномену, що включає види аудіального мистецтва, його окремі зразки, творців і слухачів, дотичних до вироблення, розповсюдження, відтворення й сприйняття продуктів художньої аудіотворчості з їхніми психофізіологічними особливостями внутрішнього ментального простору. До мистецького аудіопростору належать зафіксовані письмово або за допомогою звукозапису твори аудіомистецтва, необхідне для цього звукове й обчислювально-комп'ютерне обладнання, мережеві системи та утворені завдяки використанню аудіотехнологій акустичні, ефірні, аналогові, цифрові сегменти фізичного простору, де генерується, зберігається, поширюється та звучить художній аудіоконтент.

2. Досліджено становлення мистецького аудіопростору світу й України. Визначено, що розбудова мистецького аудіопростору відбувалася в контексті



технологічного розвитку людства і стосувалася розвитку засобів фонозапису, звуковідтворення, радіомовлення, аналогових і цифрових комунікаційних мереж. Аналіз генези мистецького аудіопростору доводить, що його розвиток на українських теренах відбувався паралельно із загальносвітовим. В певні історичні періоди технологічні розробки українських вчених та інженерів забезпечували їм лідерські позиції у світі. Зокрема, найперші «телефонні трансляції» оперних вистав, про які збереглися письмові свідчення, відбувалися у двох містах світу – Чикаго та Одесі, а український вчений М. Пильчиков вважається одним з винахідників радіо.

Виокремлено етапи розвитку мистецького аудіопростору світу й України. *Першим* визначено період витоків (починаючи з кінця XIX століття), коли у світі розпочалися телефонні трансляції спектаклів з оперних театрів, був винайдений фонограф, вдосконалювалися і набували поширення такі засоби відтворення попередньо записаного звукового матеріалу, як грамофон та патефон, народилося і почало розвиток ефірне й «проводове» радіо. *Другим* етапом стала «доцифрова» доба мистецького аудіопростору: від початку регулярних радіопередач в Європі та США у 10–20-х роках XX століття (в Україні з листопада 1924 року), через подальший розвиток індустрії грамзапису, появу електричних підсилювачів, розповсюдження транзисторних радіоприймачів, широке використання магнітного звукозапису. *Третім* етапом є триваюча нині цифрова епоха, пов'язана з появою і розвитком новітніх комп'ютерних технологій, всесвітньої інтернет-мережі, створенням глобального простору електронної, зокрема й мистецької, аудіоінформації.

3. Охарактеризовано роль та особливості взаємодії музики і художнього слова в контексті формування мистецького аудіопростору світу та України першої чверті XXI століття. Під формуванням мистецького аудіопростору у широкому розумінні розуміється весь комплекс процесів створення, розповсюдження, виконання, сприйняття зразків аудіального мистецтва, а у вузькому – цілеспрямоване продукування нового художнього

аудіоконтенту. Основним методом формування сучасного мистецького аудіопростору визначено творчо-технологічну інтерпретацію. Матеріалом творчості у процесі появи продуктів аудіального мистецтва є розмаїття музичних творів, мовно-словесних конструкцій, звукових сигналів, людських голосів, різноманітних шумових фактур, акустичних фонів, синтезованих звучань, з яких звукорежисер, саунддизайнер, користувач програм аудіомонтажу конструює звуковий простір нового аудіотвору чи аудіопроеграми.

Констатовано, що у аудіотворах встановлюється особливий вид внутрішніх взаємозв'язків – інтермедіальність, що базується на взаємодії художніх кодів різних видів мистецтв (музики, літератури, озвученого художнього слова, театральної гри). Наведено непоодинокі випадки явища інтертекстуальності («вбудовування» у музичний текст інтрамузичних першоджерел). Зокрема, у музиці В. Гомоляки до радіоспектаклю «Тіні забутих предків» засобами симфонічного оркестру імітується звук карпатської трембіти, а у використаній в мистецькій радіопроеграмі «Путівник прочанина» музиці А. Білошицького з сюїти «З глибини віків» оркестр передає різні відтінки звучання храмових дзвонів.

Зміни, що відбуваються у мистецькому аудіопросторі світу й України першої чверті ХХІ століття, пов'язані з технологічним розвитком людства; з персоналізацією та мінімізацією аудіовідтворюючої апаратури; переходом звукових даних у цифровий формат; стрімким розвитком технологій звукозапису; появою «компресованих» аудіоформатів; розбудовою глобальних комунікаційних систем, зокрема, всесвітньої інтернет-мережі та технологій бездротового зв'язку.

4. Окреслено значення комунікаційних процесів у світовому й українському мистецькому аудіопросторі першої чверті ХХІ століття. Запропоновано базову структуру комунікації у мистецькому аудіопросторі, яка полягає в активній взаємодії складових: автор – твір – виконавець – аудіоформа твору – комунікативний простір – слухач. Також до кола

найважливіших суб'єктів комунікації у світовому та українському мистецькому аудіопросторі включено видавця, редактора, критика (блогера), мистецтвознавця, автора обробки, керівника виконавського колективу (диригента, постановника), педагога-консультанта, звукорежисера запису та концерту, режисера (радіопрограм чи аудіокниг), режисера аудіотрансляції, артдиректора, продюсера, саундпродюсера, саунддизайнера.

Грунтуючись на концептуальних положеннях наукових праць з проблематики мистецької комунікації, розроблено методика кількісної оцінки мистецько-комунікативних контактів слухачів (реципієнтів) з творами аудіомистецтва, яка включає написання твору, його розучування, звукозапис, концертно-сценічне виконання, прослуховування слухачами, коментування, переслуховання, деякі інші складові музичного продакшну, що дає змогу представити їх візуально, створюючи тривимірні діаграми. Проведено на основі розробленої авторської методики порівняльний аналіз кількох творів, що належать до української академічної традиції та масового музичного мистецтва України першої чверті ХХІ століття.

5. Окреслено виразні засоби взаємодії музики, художнього слова та інших складових аудіопартитури у великих (аудіокнижках, радіоспектаклях, радіопрограмах тощо) та малих (рекламних, соціальних, літературно-музичних, промоційних роликах, заставках, відбивках, джінглах, позивних) творах аудіомистецтва. Виокремлено наступні принципи поєднання музики, мовленого слова, шумів, звукових ефектів: за особливостями аудіопартитури, а саме вертикального з'єднання або горизонтального взаємозв'язку звукових пластів; за балансуванням звукових планів; за просторовими характеристиками у форматі стереозвуку; за структурними особливостями; за формоутворюючою функцією; за спільністю засобів виразності (ритмічна, метроритмічна, темпова, темброва взаємодія, взаємодія за фактурою, динамічними відтінками, інтонаційно-емоційним строем).

Доведено, що у практиці продукування творів аудіального мистецтва важливе місце займає монтаж – технічний і творчий прийом, що у результаті

з'єднання окремих фрагментів першопочаткових записів призводить до появи якісно нового цілісного матеріалу. У великих формах аудіального мистецтва основним формоутворюючим елементом виступає художнє слово, у малих аудіотворах головну роль відіграє музика, в залежності від її структурних, метроритмічних, формотворчих особливостей «розставляються» слова та інші компоненти аудіопартитури.

При взаємодії окремих виразних засобів музики, художнього слова та інших складових аудіопартитури відбувається акцентування того чи іншого засобу, що значно додає художньо-естетичної ваги творам аудіального мистецтва, підсилює образно-сміслові інтенції, закладені митцями в процесі аудіотворчості.

6. Проаналізовано на конкретних прикладах аудіотворів можливості драматизації дії та підкреслення кульмінацій за допомогою музики та художнього слова, досліджено специфіку системи лейтмотивів у аудіотворчості. Зокрема, у радіоспектаклі «Тіні забутих предків» (режисер – В. Гаккебуш, композитор – В. Гомоляка) в момент кульмінації твору (сцена «Буря») інерція звичного для слухача чергування (довгий фрагмент тексту – музичний уривок – знову текст) порушується, текстові фрагменти стають значно коротшими, дуже емоційними, поєднуються з музикою, постійно використовується балансування близького й дальнього звукових планів (зміна ролей фону й «рельєфу» між словом і музикою), що й призводить до стрімкої драматизації дії. У літературно-музичному ролику «Реквієм на дощі» (вірш Д. Лазуткіна, режисер – В. Колосок) музика «веде» емоційно-смісловий діалог з літературним текстом, у якому структурно кожна поетична строфа дорівнює 4 музичним тактам. У кульмінаційний момент музична фраза складається з 5 тактів, і таке порушення метричної інерції, коли музика на один такт виходить на ближній звуковий план та відбувається гармонічна модуляція, примушує слухачів глибше пережити трагічний звуковий образ твору. У мистецькій радіопрограмі «Путівник прочанина» (режисер – В. Колосок, ведучий – В. Синчак) у епізоді знаходження ведучого

у храмі констатовано перехід музики від «закадрової» до «внутрішньокадрової», оскільки у слухача не виникає сумніву, що саме такі музичні твори можуть лунати у храмових комплексах Почаївської Лаври.

Встановлено, що для великих аудіотворів характерним є використання системи лейтмотивів. Зокрема, у радіоспектаклі «Тіні забутих предків» виділено два лейтмотиви з авторськими назвами: «Сигнали трембіти трагічні» (використовується в моменти драматичних та трагічних епізодів життя й смерті персонажів твору) і «Скрипка грає» (символ краси карпатської природи і кохання Івана та Марічки). Впродовж твору засобами музичного розвитку ці лейтмотиви зазнають змін: тема «Трембіти трагічної» з'являється у музичному номері «Фінал» як основна мелодія у виконанні усього оркестру; лейтмотив «Скрипка грає», який не має інструментального супроводу, стає сольною партією скрипки, до якої доєднується віолончель разом з іншими оркестровими голосами. У радіоспектаклі «Таня (режисер – М. Резнікович, композитор – І. Поклад) за рахунок взаємопоєднання щоразу незмінного фонових запису лейттеми з авторською назвою «сторінки» зі змінними компонентами (озвученим словом та шумами) досягається яскравий ефект «реагування» музики на зміну внутрішнього стану героїні. Надалі означена лейттема інтонаційно поєднується з іншими музичними епізодами – піснею головної героїні, «Таня грає», «Фінал». Таким чином, музика І. Поклада набуває значення «музичного стрижня» усієї радіопостановки.

7. На основі практичного досвіду автора означено етапи роботи звукорежисера, саунддизайнера, користувача програм звукозапису та аудіомонтажу при продукуванні творів аудіомистецтва. Першим етапом є «творчо-підготовчий», другим – «технологічно-підготовчий». На третьому етапі здійснюється запис аудіотвору або трансляція аудіоконтенту в інтернет-мережу чи радіоефір, четвертий – це перевірка та зміна технічних параметрів звукових файлів, п'ятий – монтаж і творче редагування записаного матеріалу. Шостим етапом є вибудовування звукообразу мистецького витвору в процесі

аудіомонтажу з використанням виразних засобів усіх складових аудіопартитури, сьомим – перевірка спродукованого аудіотвору на наявність у ньому елементів слухового дискомфорту.

Постульовано, що одним з найважливіших завдань у процесі формування мистецького аудіопростору України доби новітніх технологій є створення у слухачів відчуття комфорту при сприйнятті художньої аудіопродукції та максимальне недопущення явищ слухового дискомфорту, які негативно впливають на зацікавленість реципієнтів у подальших контактах із програми чи творами аудіомистецтва. Означене явище може виникати у випадках, коли музика заважає сприймати озвучене слово, заглушаючи його; аудіотвір чи програма «перевантажені» музичними фрагментами; слухачі чують невмотивований різкий обрив музики; відчуваються помилки у підборі музичних фрагментів чи звукових ефектів для аудіотвору; заважає «однотонність» музичного супроводу; слухач отримує «подвійну» інформацію тощо.

Констатовано, що з метою недопущення слухового дискомфорту та продукування лише якісного аудіоконтенту, необхідними є розвинений слух, здатність добре чути початок і закінчення музичних та мовних фраз, відчуття тембрових характеристик голосів і музичних інструментів, вміння підтримувати на потрібному рівні співвідношення гучності та загального балансу усіх пластів аудіопартитури – музики, озвученого художнього слова, шумів та звукових ефектів, що є складовими професійних компетентностей звукорежисера, саунддизайнера, користувача програм звукозапису та аудіомонтажу, що є важливим і суттєво впливає на формування повноцінного мистецького аудіопростору України XXI століття.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ ТА ЛІТЕРАТУРИ

1. Адорно Т. Типи ставлення до музики : Теодор В. Адорно Вибране: Соціологія музики. С. 11–26. URL : <http://weblib.pp.ua/tipyi-otnosheniya-muzyike-17136.html> (дата звернення: 27.01.2021).
2. Академічний тлумачний словник у 11 томах (1970–1980). URL : <http://sum.in.ua/> (дата звернення: 18.06.2023).
3. Академічний тлумачний словник української мови у 20 томах / НАН України. Укр. мов.-інформ. фонд. Київ : Наукова думка, 2010 URL : <https://1677.slovaronline.com/> (дата звернення: 14.02.2020).
4. Антонова К. Вплив на мистецький простір міста на прикладі діяльності композитора Миколи Лисенка: особливості формування сучасного мистецького простору. *Сучасні проблеми художньої освіти в Україні* : зб. наук. пр. 2015. № 10. С. 15–17.
5. Аудіоказка для дітей «Бабуся Метелиця». URL : [https://soundcloud.com/vadim-kolosok/babusya-metelitsya?si=a8276d56564a4ddb9b5089e97a03e00&utm\\_source=clipboard&utm\\_medium=text&utm\\_campaign=social\\_sharing](https://soundcloud.com/vadim-kolosok/babusya-metelitsya?si=a8276d56564a4ddb9b5089e97a03e00&utm_source=clipboard&utm_medium=text&utm_campaign=social_sharing) (дата звернення: 14.02.2020).
6. Аудіоказка для дітей «Бременські музики». URL : <https://4read.org/285-kazki-bratv-grmm.html> (дата звернення: 14.02.2020).
7. Аудіокнига за повістю В. Короленка «Сліпий музикант» частина 1. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=l56-p5mu4a4> (дата звернення: 15.05.2023).
8. Аудіокнига за повістю В. Короленка «Сліпий музикант» частина 2. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=9wzu0psupY4&t=0s> (дата звернення: 16.05.2023).
9. Аудіокнига за повістю В. Короленка «Сліпий музикант» частина 3. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=Tn-kLo2Uj3U&t=0s> (дата звернення: 18.05.2023).

10. Аудіокнига за повістю В. Короленка «Сліпий музикант» частина 4. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=vMsMl6WWQgE&t=0s> (дата звернення: 20.05.2023).

11. Аудіокнига за повістю В. Короленка «Сліпий музикант» частина 5. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=79PjZkewNKc&t=0s> (дата звернення: 21.05.2023).

12. Аудіокнига за повістю В. Короленка «Сліпий музикант» частина 6. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=SdUksGPvrY8&t=0s> (дата звернення: 22. 05.2023).

13. Афоніна О. Мистецький код і «подвійне кодування» у символіці. 2019. URL : <https://elib.nakkkim.edu.ua/handle/123456789/262?show=full> (дата звернення: 12.06.2022).

14. Бабенко О. Звуковий простір Хорових картин В. Бібіка на слова О. Вишні і С. Васильченка як об'єкт виконавської інтерпретації. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. пр. 2015. № 44. С. 218–230.

15. Берегова О. М. Академічне музичне мистецтво та сучасні інформаційно-комунікаційні технології: дискурс взаємодії. *Аспекти історичного музикознавства* : зб. наук. ст. 2016. № 8. С. 24–35.

16. Берегова О. Комунікація в соціокультурному просторі України: технологія чи творчість? : монографія. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2006. 388 с.

17. Богуславська Л. Г. Ораторське мистецтво як складова особистісної успішності *Вісник Придніпровської державної академії будівництва та архітектури* : наук. журн. 2014. № 12. С. 44–51.

18. Болинь Ю. Технологии звукового дизайна в аудиовизуальных искусствах: к постановке вопроса. *Сучасні тенденції розвитку освіти й науки: проблеми та перспективи* : зб. наук. пр. 2019. Вип. 4. Том 2. Київ–Львів–Бережани–Гомель. С. 115–120.



19. Бондаренко А. І. Електронна музика в Україні останньої третини ХХ–початку ХХІ століття. Дис. ... канд. мистецтвознавства (спец. 26.00.01 – теорія та історія культури). Київ : КНУКіМ. 2021. 245 с.
20. Благінін В. М., Наріжна Я. І. Сучасні інформаційні технології навчання віртуального характеру. *Наукові записки [Ніжинського державного університету ім. Миколи Гоголя]. Сер.: Психолого-педагогічні науки* : зб. наук. пр. 2012, № 6. С. 1–3.
21. Близнюк А. С. Радіоп'єса. Специфіка, виразні засоби, жанри. *Вісник Житомирського державного університету ім. І. Франка* : наук. журн. 2006. Вип. 30. С. 127–130.
22. Брянцева Г. В. Візуальний підхід до педагогічної комунікації. *Ukrainian Journal of Educational Studies and Information Technology* : наук. часоп. 2016. Вип. 4.2. С. 1–9.
23. Валігура І. А. Система класифікації аудіо контенту. Київ: НТУУ «КПІ ім. Ігоря Сікорського». 2020. 61 с.
24. Вежневєць І. Л. «Музичний портрет» у творчості Франсіса Пуленка : монографія. Київ : НАКККіМ, 2020. 192 с.
25. Великий тлумачний словник сучасної мови. URL : <https://slovnyk.me/dict/vts> (дата звернення: 24.08.2022).
26. Великий тлумачний словник сучасної української мови / Укл. і гол. ред. Т.В. Бусел. Київ – Ірпінь : ВТФ «Перун», 2004. 1140 с.
27. Відбивки першого каналу Українського радіо. URL : [https://soundcloud.com/kienvight-kiyivski-solovejki/vydbivki-radoprogram?si=bb481fc04deb42fabf794f0b014dad94&utm\\_source=clipboard&utm\\_medium=text&utm\\_campaign=social\\_sharing](https://soundcloud.com/kienvight-kiyivski-solovejki/vydbivki-radoprogram?si=bb481fc04deb42fabf794f0b014dad94&utm_source=clipboard&utm_medium=text&utm_campaign=social_sharing) (дата звернення: 18.06.2023).
28. Вітт С. Як музика стала вільною: цифрова революція та перемога піратства. Київ : Наш формат, 2017. 354 с.
29. Водолазька С. А. Аудіокниги як інноваційний спосіб популяризації книги. *Наукові записки Інституту журналістики* : наук. зб. 2013. Том 51. С. 101–106.

30. Войтович О. О. Критерії оцінки якості звукового матеріалу в епоху цифрових технологій. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку* : наук. зб. 2015. Вип. 21. т. 2. Рівне : РДГУ. С. 194–197.

31. Гайденко І. А. Роль музичних комп'ютерних технологій у сучасній композиторській практиці : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Харків: Харк. держ. універс. ім. І. П. Котляревського, 2005. 187 с.

32. Головні висновки звіту Global Digital 2023. URL : <https://www.linkedin.com/pulse/%D0%B3%D0%BE%D0%BB%D0%BE%D0%B2%D0%BD%D1%96-%D0%B2%D0%B8%D1%81%D0%BD%D0%BE%D0%B2%D0%BA%D0%B8-%D0%B7%D0%B2%D1%96%D1%82%D1%83-global-digital-2023-75min-club>

(дата звернення: 18.06.2023).

33. Голубенко М. М. Темпоральність музичної культури цифрової доби : дис. ... канд. мистецтвознавства. Київ : Нац. муз. академія України ім. П. І. Чайковського, 2020. 196 с.

34. Даюк Ж., Дмитрак В. Історичні етапи виникнення та розвитку звукозапису. *Нова педагогічна думка* : наук.-метод. журн. 2018. № 4 (96). С. 147–149.

35. Денисюк Ж. З. Масова культура як чинник трансформування національно-культурної ідентичності в умовах глобалізації : автореф. дис. ... канд. культурології. Київ : НАКККиМ. 2010. 18 с.

36. Джамаладінова С., Антонян А. «1944». URL : <https://www.youtube.com/watch?v=B-rnM-MwRHY> (дата звернення: 18.03.2020).

37. Джингли першого каналу Українського радіо. URL : <https://soundcloud.com/kienvight-kiyivski-solovejki/sets/dzhingli-ukrayinskogo-radio> (дата звернення: 10.03.2020).

38. Джолос О. В. Радіо «Культура» як культурно-просвітницька радіостанція НСТУ. *Соціальні комунікації: стратегічні взаємодія та*

*взаємовплив* : матер. II Всеукраїнської наук.-практ. конф. Київ, 2021. С. 28–32.

39. Дмитровський О. Типологія українських подкастів – найважливішого сегмента інтернет-радіо. *Теле- та радіожурналістика* : зб. наук. пр. 2015. Вип. 14. С. 149–154.

40. Дьяченко В. В. Виникнення і розвиток мистецьких технологій у звукорежисурі. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку* : наук. зб. 2012. № 18 (1). С. 190–195.

41. Дьяченко В. В. Творча діяльність українських звукорежисерів другої половини ХХ – початку ХХІ століття: теорія, історія, практика : дис. ... канд. мистецтвознавства (доктора філософії). Київ : НАКККиМ, 2018. 361 с.

42. Єрмолаєв С., Ігнатченко А., Локшин С. «Плакала» (аудиоверсія). URL : <https://www.youtube.com/watch?v=kiBF0KtqHLk> (дата звернення: 10.03.2020).

43. Жбанкова А. Звуковий простір вокаліста в естрадному духовому оркестрі (на прикладі діяльності Київського академічного муніципального естрадно-духового оркестру). Київ : НАКККиМ, 2020. 87 с.

44. За рік карантину кількість українців у соцмережах зросла на сім мільйонів. URL : <https://web.archive.org/web/20220315082312/https://www.dw.com/uk/za-rik-karantynu-kilkist-ukraintsiv-u-sotsmerezhakh-zrosla-na-sim-milioniv/a-56899697> (дата звернення: 20.08.2022).

45. Заставка циклу радіопрограм «20 миттєвостей Незалежності». URL : [https://soundcloud.com/kienvight-kiyivski-solovejki/zastavka-20-mittvostey-nezalezhnost?si=bb481fc04deb42fabf794f0b014dad94&utm\\_source=clipboard&utm\\_medium=text&utm\\_campaign=social\\_sharing](https://soundcloud.com/kienvight-kiyivski-solovejki/zastavka-20-mittvostey-nezalezhnost?si=bb481fc04deb42fabf794f0b014dad94&utm_source=clipboard&utm_medium=text&utm_campaign=social_sharing) (дата звернення: 10.03.2020).

46. Заставка циклу радіопрограм «Перехрестя». URL : <https://soundcloud.com/kienvight-kiyivski-solovejki/zastavka-programi->

[perekhrestya?si=bb481fc04deb42fabf794f0b014dad94&utm\\_source=clipboard&utm\\_medium=text&utm\\_campaign=social\\_sharing](https://soundcloud.com/kievnight-kiyivski-solovejki/zastavka-prost-rech?si=bb481fc04deb42fabf794f0b014dad94&utm_source=clipboard&utm_medium=text&utm_campaign=social_sharing) (дата звернення: 10.03.2020).

47. Заставка циклу радіопрограм «Прості речі». URL : [https://soundcloud.com/kievnight-kiyivski-solovejki/zastavka-prost-rech?si=bb481fc04deb42fabf794f0b014dad94&utm\\_source=clipboard&utm\\_medium=text&utm\\_campaign=social\\_sharing](https://soundcloud.com/kievnight-kiyivski-solovejki/zastavka-prost-rech?si=bb481fc04deb42fabf794f0b014dad94&utm_source=clipboard&utm_medium=text&utm_campaign=social_sharing) (дата звернення: 10.03.2020).

48. Злотник О. Й. Комуникативний простір музичного мистецтва України кінця ХХ – початку ХХІ століття : дис. ... канд. мистецтвознавства (доктора філософії). Київ : НАКККиМ, 2019. 254 с.

49. Інтернет-ресурс «Енциклопедія практичної психології «Психологіс». URL : <http://psychologis.com.ua/> (дата звернення: 10.03.2020).

50. Інтернет-ресурс «Енциклопедія сучасної України». URL : <https://esu.com.ua/> (дата звернення: 10.03.2020).

51. Інтернет-ресурс «Словник.ua». URL : <https://sloynyk.ua/> (дата звернення: 28.07.2022).

52. Канський В. С., Канська В. В. Звуковий ландшафт: поняття та підходи до класифікації. *Наукові записки Вінницького державного педагогічного університету імені Михайла Коцюбинського* : зб. наук. пр. 2016. Серія «Географія». Вип. 28. № 3–4. С. 11–17.

53. Карась Г. В. Музично-виконавська діяльність як вид комунікативно-художньої творчості : *Культура – текст – особистість: українські перспективи*. 2017. С. 95–97.

54. Карнак А. М. Комп'ютерне аранжування та музичні програми. Київ : КНУКиМ, 2003. 14 с.

55. Карнак А. М. Нові комп'ютерні технології в сучасній музиці та концепція творчого процесу. *Сучасне мистецтво* : зб. наук. пр. 2005. № 2. С. 123–135.

56. Козлін В. Й., Грищенко В. І. Методичні рекомендації для створення та аранжування музичного матеріалу у нотаторі Sibelius 7.5

(Частина 1). *Міжнародний вісник. Культурологія. Філологія. Музикознавство* : наук. журн. 2016, № 2. С. 121–129.

57. Козлін В. Й.; Грищенко В. І. *Vand-in-a-box*–програма для створення композицій у жанрах популярної музики (частина 1) : *Вісник НАКККіМ*: зб. наук. пр. 2022, № 2. С. 159–164.

58. Козлов Р. А. *Художній час і художній простір у драматургії (на матеріалі української літератури XVII–XVIII ст.)* : автореф. дис. ... канд. наук. Кіровоград, 2005.

59. Колосок В. І. *Види взаємодії музики та озвученого слова у сучасному світовому аудіопросторі. Сучасний культурний простір у мистецтвознавчому дискурсі: Зб. матеріалів Міжн. дистанц. наук.-практ. конф., Київ, 14 листопада 2019 р.* Київ : НАКККіМ, 2019. С. 103–105.

60. Колосок В. І. *Музика в українському радіотеатрі: специфіка, виразні засоби, періодизація, постаті митців. Актуальні питання гуманітарних наук* : наук. зб. 2020. Вип. 30, том 1. С. 133–140.

61. Колосок В. І. *Складові комунікаційних процесів у сучасному академічному та масовому музичному мистецтві України: історичні передумови, структура, напрями досліджень. Музичне мистецтво і культура* : наук. вісник. 2021. Вип. 32, кн. 1. С. 260–276.

62. Колосок В. І. *Типологічні особливості сучасного світового аудіопростору. Культурно-мистецьке середовище: творчість та технології: Матеріали Чотирнадцятої Міжнарод. наук.-творчої дистанц. конф., Київ, 23 жовтня 2020 р.* Київ : НАКККіМ, 2020. С. 139–142.

63. Корсун А., Бусін М. «Siren song». URL : [https://www.youtube.com/watch?v=Hk2xUaOM\\_SE](https://www.youtube.com/watch?v=Hk2xUaOM_SE) (дата звернення: 10.03.2020).

64. Корякін О. О. *Роль звукорежисури сценічних дійств у системі професійної підготовки фахівців спеціальності 026 Сценічне мистецтво : Детермінанти посилення ролі освіти у повоєнному відновленні України: зб. матеріалів Міжнародної науково-практичної конференції для*

освітян. Редакційна колегія: Г. В. Старченко, А. П. Дука. Суми, 2023. С. 169–171.

65. Корякін О. О. Методичні підходи у сучасній студійній звукорежисурі. Освіта для XXI століття: виклики, проблеми, перспективи: матеріали III Міжнародної науково-практичної конференції (16–17 листопада 2021 року, м. Суми). Том 1. Суми : Вид-во СумДПУ імені А. С. Макаренка, 2021. С. 196–199.

66. Корякін О. О. Прийоми побудови звукового простору музичних творів. *Музичне мистецтво і культура* : наук. вісн. 2021. № 1(33). С. 153–165.

67. Кравченко А. І. Інтермедіальність у музичному мистецтві: шляхи семіологічного осягнення. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку* : наук. зб. 2017. Вип. 24. С. 138–144.

68. Кравченко А. Паратекстуальне програмування ансамблевих п'єс українських композиторів: змістовий та мовно-виражальний аспекти синестетичних асоціацій. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журн. 2018. № 4. С. 290–295.

69. Кравченко А. І. Традиції і новаторство у камерно-інструментальній музиці одеських композиторів кінця ХХ–початку ХХІ століть : дис. ... канд мистецтвознавства: 26.00.01 – теорія та історія культури. Київ, 2015. 275 с.

70. Кригіна К. О. Особливості роботи звукорежисера у створенні та запису аудіокниг. Київ, НАКККіМ, 2020. 93 с.

71. Кузьма В. Специфіка аудіоподкасту в соціальній мережі «Інстаграм». Сучасний масмедійний простір: реалії та перспективи розвитку». Збірник тез за матеріалами Всеукраїнської науково-практичної конференції для молодих учених і здобувачів вищої освіти, 2023. С. 72–74.

72. Кулага О. Ю. Подкастинг як новий формат комунікації на радіо: досвід українських радіостанцій. Master's Thesis. Національний університет «Запорізька політехніка», 2021. 93 с.

73. Куш Є. В. Музика у добу вірусної комунікації (частина перша). *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журн. 2017, № 3. С. 109–114.

74. Куш Є. В. Музика у добу вірусної комунікації (частина друга). *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журн. 2017, № 4. С. 177–182.

75. Лазарев С. Г. Електронна музика як соціокультурне явище (друга половина ХХ – початок ХХІ століть) : дис. ... канд. мистецтвознавства: 26.00.01. Київ, 2018. 241 с.

76. Лазарева Л. М. Художня комунікація та її особливості в сучасному інтернет-просторі. *Образотворче мистецтво* : наук. часопис 2011. № 1. С. 96–99.

77. Левчук Я. Функціональна роль музики в трансформаційних процесах молодіжних субкультур. *Нова педагогічна думка* : наук.-метод. журн. 2019, № 2. С. 164–167.

78. Лисенко Н. Специфіка художнього слова і його функціональні вияви в українській літературі. *Рідне слово в етнокультурному вимірі* : зб. наук. пр. 2012. С. 333–338.

79. Літературно-музична радіопрограма для дітей «Маленькі вірші». URL : [https://soundcloud.com/kienvight-kiyivski-solovejki/malenk-vrsh-kolya-klavdya?si=cc2b5208b26248b58b1c5818a030f38b&utm\\_source=clipboard&utm\\_medium=text&utm\\_campaign=social\\_sharing](https://soundcloud.com/kienvight-kiyivski-solovejki/malenk-vrsh-kolya-klavdya?si=cc2b5208b26248b58b1c5818a030f38b&utm_source=clipboard&utm_medium=text&utm_campaign=social_sharing) (дата звернення: 10.03.2020).

80. Літературно-музичний аудіоролик «Реквієм на дощі». URL : [https://soundcloud.com/kienvight-kiyivski-solovejki/den-zhalobi-vrsh-lazutkna-chita-zakharevich?si=bb481fc04deb42fabf794f0b014dad94&utm\\_source=clipboard&utm\\_medium=text&utm\\_campaign=social\\_sharing](https://soundcloud.com/kienvight-kiyivski-solovejki/den-zhalobi-vrsh-lazutkna-chita-zakharevich?si=bb481fc04deb42fabf794f0b014dad94&utm_source=clipboard&utm_medium=text&utm_campaign=social_sharing) (дата звернення: 24.08.2022).

81. Любченко Ю. В. Звукове оформлення радіофіру. *Держава та регіони. Серія: Соціальні комунікації* : наук.-вироб. журн. 2010, № 4. С. 51–54.

82. Любченко Ю. В. Функціональні можливості музики на сучасному радіо. *Наукові праці Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка. Філологічні науки* : зб. наук. пр. 2011, № 25. С. 103–105.

83. Максименко О. Концепція ноосфери у працях В. І. Вернадського та П. Тейяра де Шардена. *Актуальні проблеми психології* : зб. наук. пр. 2005, том 7, вип. 4. С. 220–229.

84. Марченко В. В. Закономірності взаємодії інтонації в мовленні та музиці. *Науковий вісник Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки* : наук. журн. 2013, № 20. С. 216–221.

85. Мацюк З., Станкевич Н. Українська мова професійного спілкування. Київ : Каравела, 2008. 351 с.

86. Мащенко І. Г. Термінологічний словник основних понять і виразів: телебачення, радіомовлення, кіно, відео, аудіо : енциклопедія електронних мас-медіа : у 2 т. Запоріжжя : Дике поле, 2006. 511 с.

87. Мірошниченко П. В. Ефірна картина українського комерційного радіомовлення як національний ідентитет. *Держава та регіони. Серія: Соціальні комунікації* : наук.-вироб. журн. 2015, № 3. С. 63–68.

88. Мішедченко В. В. Значення та особливості мовної і музичної інтонації. *Педагогіка формування творчої особистості у вищій і загальноосвітній школах* : наук. фахове видання, 2020. № 68, т. 1. С. 99–103.

89. Миронова Н. Система композитор-виконавець у контексті проблеми художньої комунікації. *Українське музикознавство* : зб. наук. пр. 2014, № 40. С. 88–100.

90. Михайличенко Н. Магія радіозвуку – бути побаченим і почутим. *Теле-та радіожурналістика* : зб. наук. пр. 2017, № 16. С. 261–266.

91. Могильна Я. В. Розвиток естрадно-вокального мистецтва в Україні (до історії питання). *Проблеми мистецької освіти* : зб. наук.-метод. статей. Вип. 4 ; Ніжин. держ. унів. ім. М. Гоголя. Ніжин, 2009. С. 285–296



92. Мозговий М. П. Становлення і тенденції розвитку української естрадної пісні : дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.01 – теорія та історія культури. Київ : Нац. унів. культ і мистецтв, 2007. 175 с.

93. Нагорняк М. Радіозарисовка як засіб національно-патріотичного виховання майбутніх журналістів. *Теле-та радіожурналістика* : зб. наук. пр. 2016, № 15. С. 246–257.

94. Небесний І. Ораторія «Небесний. Щедрик» URL : <https://www.youtube.com/watch?v=GuINPl1pRjU> (дата звернення: й16.03.2020)

95. Недін Л. М. Монотеатр перед мікрофоном у контексті майстерності актора. *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого* : зб. наук. пр. 2020. № 26. Київ : КНУТКТ. С. 69–73.

96. Недін Л. М. Особливості внутрішньої і зовнішньої акторської техніки в гумористичних передачах постановочно-ігрового характеру. *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого* : зб. наук. пр. 2021. № 27–28. Київ : КНУТКТ. С. 41–47.

97. Недін Л. М. Специфіка роботи актора зі словом у радіопросторі. *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого* : зб. наук. пр. 2019. № 24. Київ : КНУТКТ. С. 69–74.

98. Обухова Н. О. Розвиток аудіальної медіакультури як чинник соціалізації підлітків. *Наукові студії із соціальної та політичної психології* : зб. стат. 2013, № 33. С. 157–164.

99. Орел Є. Р., Кучин П. З. Особливості законів сценічної мови (постановка проблеми). *Соціально-гуманітарний вісник* : зб. наук. пр. 2017, вип. 17. С. 66–67.

100. Павлинська-Клеймьонова Н. Основи інтонаційної природи музики: сутність, науково-теоретичні зв'язки. *Молодь і ринок* : наук.-педагог. журнал 2020, № 5 (184). С. 137–142.

101. Папченко В. П. Інтерактивність шумів і пауз у звуковому образі фільму. *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені ІК Карпенка-Карого* : зб. наук. пр. 2018. № 22. С. 101–107.

102. Парфан Н. Я. Нові медіа в контексті сучасної музичної культури. Національний університет «Києво-Могилянська академія». Київ : 2009, 78 с.

103. Пирогова М. Ринок аудіокниг в Україні за 2 роки виріс у 10 разів: що виробляють та що слухають. URL : <https://delo.ua/uk/business/rinok-audioknig-v-ukrayini-za-2-roki-viris-u-10-raziv-shho-viroblyayut-ta-shho-sluxayut-386439/> (дата звернення: 18.07.2022).

104. Писанка Д. О. Добірка журналістських матеріалів: аудіоподкаст. Суми : СДУ, 2021. 37 с.

105. Плещан Х. В. Подкасти як сучасні драйвери конкурентоспроможності соціокультурного середовища. Матеріали XIII Міжнародної науково-практичної конференції «Туристичний та готельно-ресторанний бізнес в Україні: проблеми розвитку та регулювання»: 24–25 березня 2022 року, м. Черкаси : у 2-х томах / М-во освіти і науки України, Черкас. держ. технол. ун-т. Т. 1. Черкаси : 2022. С. 75–79.

106. Позивні першого каналу Українського радіо, радіо «Промінь», радіо «Культура». URL : <https://soundcloud.com/vadim-kolosok/sets/pozivni-radiokanaliv> (дата звернення: 24.08.2022).

107. Погрібна О. Українськомовні аудіокниги: види, функції, асортимент, переваги й недоліки. *Український інформаційний простір* : наук. журн. 2020, число 6. С. 83–100.

108. Похильок О. М. Інтонаційна виразність усного професійного мовлення. *Міжнародний науково-практичний семінар «Тенденції та перспективи формування професійної лексики»*. Вип. VIII, 2018. С. 170–172.

109. Промоційний аудіоролик «Диктант національної єдності». URL : <https://soundcloud.com/vadim-kolosok/promo-radodiktant-natsionalno->

[dnost?si=1be3bd509a0c4a9991bbdab17c19a4a2&utm\\_source=clipboard&utm\\_medium=text&utm\\_campaign=social\\_sharing](#) (дата звернення: 24.08.2022).

110. Рагімов Т. Б. Специфіка функціонування формату розмовного радіо в українському медіапросторі. Національний університет «Запорізька політехніка». Запоріжжя, 2022, 74 с.

111. Радіо для тих, хто за кермом. URL : <https://web.archive.org/web/20151211212310/http://nam.org.ua/news/novini-nam22/radio-dlya-tih-hto-za-kermom35/> (дата звернення: 24.08.2022).

112. Радіопрोगрама «Путівник прочанина». URL : [https://soundcloud.com/kienvight-kiyivski-solovejki/putvnik-prochanina?si=cc2b5208b26248b58b1c5818a030f38b&utm\\_source=clipboard&utm\\_medium=text&utm\\_campaign=social\\_sharing](https://soundcloud.com/kienvight-kiyivski-solovejki/putvnik-prochanina?si=cc2b5208b26248b58b1c5818a030f38b&utm_source=clipboard&utm_medium=text&utm_campaign=social_sharing) (дата звернення: 24.08.2022).

113. Радіоспектакль «Таня». URL : [https://soundcloud.com/vadim-kolosok/radiospektakl-tania?si=a8276d56564a4ddb9b5089e97a03e00&utm\\_source=clipboard&utm\\_medium=text&utm\\_campaign=social\\_sharing](https://soundcloud.com/vadim-kolosok/radiospektakl-tania?si=a8276d56564a4ddb9b5089e97a03e00&utm_source=clipboard&utm_medium=text&utm_campaign=social_sharing) (дата звернення: 28.07.2022).

114. Радіоспектакль «Тіні забутих предків». URL : [https://soundcloud.com/vadim-kolosok/radospektakl-tn-zabutikh-predkv?si=a8276d56564a4ddb9b5089e97a03e00&utm\\_source=clipboard&utm\\_medium=text&utm\\_campaign=social\\_sharing](https://soundcloud.com/vadim-kolosok/radospektakl-tn-zabutikh-predkv?si=a8276d56564a4ddb9b5089e97a03e00&utm_source=clipboard&utm_medium=text&utm_campaign=social_sharing) (дата звернення: 28.07.2022).

115. Рекламний аудіоролик «Баїнвель-крем з живокостом». URL : [https://soundcloud.com/vadim-kolosok/reklamniy-rolik-banvel?si=1be3bd509a0c4a9991bbdab17c19a4a2&utm\\_source=clipboard&utm\\_medium=text&utm\\_campaign=social\\_sharing](https://soundcloud.com/vadim-kolosok/reklamniy-rolik-banvel?si=1be3bd509a0c4a9991bbdab17c19a4a2&utm_source=clipboard&utm_medium=text&utm_campaign=social_sharing) (дата звернення: 28.07.2022).

116. Рекламний аудіоролик «Сапоніт». URL : [https://soundcloud.com/vadim-kolosok/reklamniy-rolik-sapont?si=1be3bd509a0c4a9991bbdab17c19a4a2&utm\\_source=clipboard&utm\\_medium=text&utm\\_campaign=social\\_sharing](https://soundcloud.com/vadim-kolosok/reklamniy-rolik-sapont?si=1be3bd509a0c4a9991bbdab17c19a4a2&utm_source=clipboard&utm_medium=text&utm_campaign=social_sharing) (дата звернення: 28.07.2022).

117. Рекламний аудіоролик «Тестостам». URL : <https://soundcloud.com/vadim-kolosok/reklamniy-rolik->

[testostam?si=1be3bd509a0c4a9991bbdab17c19a4a2&utm\\_source=clipboard&utm\\_medium=text&utm\\_campaign=social\\_sharing](https://testostam?si=1be3bd509a0c4a9991bbdab17c19a4a2&utm_source=clipboard&utm_medium=text&utm_campaign=social_sharing) (дата звернення: 28.07.2022).

118. Рябуха Н. А. Звуковой образ как феномен культуры: опыт междисциплинарного синтеза. *Культура і сучасність* : наук. альманах. 2014. № 2. С. 112–119.

119. Рябуха Н. А. Звукообраз в исполнительском искусстве (этимологический дискурс). *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. нак. пр. 2014, № 40. С. 72–85.

120. Рябуха Н. О. Звукообраз як категорія музичного мислення: онтологічний та гносеологічний аспекти. *Міжнародний вісник: Культурологія. Філологія. Музикознавство* : наук. журн. 2015, № 2. С. 181–187.

121. Садовенко С. М. Творчий діалог та перехресні взаємовпливи у співпраці естрадного артиста вокаліста і звукорежисера/саунд-дизайнера в сучасних умовах соціокультурної реальності. *Мистецтвознавчі записки* : зб. наук. праць. Вип. 37. Київ: ІДЕЯ ПРИНТ, 2020. С. 234–241. Режим доступу : [https://nakkkim.edu.ua/images/vidannya/Mystetstvoznavchi\\_zapysky/Z\\_37.pdf](https://nakkkim.edu.ua/images/vidannya/Mystetstvoznavchi_zapysky/Z_37.pdf) (дата звернення: 18.06.2023).

122. Садовенко С. М. Хронотопи аксіосфери української народної художньої культури: Монографія. Київ: НАКККіМ, 2019. 356 с. Режим доступу: [https://nakkkim.edu.ua/images/Instytutu/nauka/vydannia/SADOVENKO\\_MONOHRAFIIA\\_2019.pdf](https://nakkkim.edu.ua/images/Instytutu/nauka/vydannia/SADOVENKO_MONOHRAFIIA_2019.pdf) (дата звернення: 18.06.2023).

123. Санакоєва Н, Зборовська О. Подкастинг як вид новітніх медіа. *Діалог: медіа-студії* : наук. зб. 2010. С. 88–95.

124. Семененко В. Особливості правової охорони музичних творів, спеціально створених для аудіовізуального твору: національна та іноземна практика. *Актуальні проблеми правознавства* : зб. наук. пр. 2020, № 2 (22). С. 105–112.

125. Семененко Н. Актуальні аспекти сучасного функціонування інтерфейсу «композитор–виконавець–музичний простір». *Музична україністика: сучасний вимір* : зб. наук. статей. Київ : ІМФЕ ім. М. Т. Рильського, 2009. Вип. 3. С. 1–6. URL : <http://dspace.nbuv.gov.ua/handle/123456789/39409> (дата звернення: 18.07.2022).
126. Сербенська О. А. Голос як важливий компонент мовленого слова. *Теле-та радіожурналістика* : зб. наук. пр. 2019, № 18. С. 305–320.
127. Сербенська О. А. Усне мовлення в системі гуманістичних цінностей. *Лексикологія, лексикографія та лінгвостилістика*. С. 457–477.
128. Сергеева О. Роль музики как стимулирующего фактора при осуществлении покупки. *Маркетинговые исследования в Украине* : наук.-практ. журн. 2005, № 2. С. 37–47.
129. Сінюй П. Проблема сприйняття музики в контексті формування аудіальної культури особистості. *Актуальні питання мистецької освіти та виховання* : зб. наук. пр. 2017. Вип. 1 (9). С. 212–219.
130. Скуртул Г. С. Сучасні тенденції оновлення форматів радіохвиль «Культура» та «Промінь». *Теорія та історія соціальних комунікацій* : наук. журн. 2019. Серія: Соціальні комунікації. № 4 (40). С. 49–55.
131. Соловійов В. А. Специфіка музичної інтерпретації: технологічний підхід. *Молодий вчений* : наук. журн. 2017. № 2. С. 83–88.
132. Соціальний аудіоролик «Анонімні нікотинозалежні». URL : [https://soundcloud.com/vadim-kolosok/sotsalna-reklama-nka?si=1be3bd509a0c4a9991bbdab17c19a4a2&utm\\_source=clipboard&utm\\_medium=text&utm\\_campaign=social\\_sharing](https://soundcloud.com/vadim-kolosok/sotsalna-reklama-nka?si=1be3bd509a0c4a9991bbdab17c19a4a2&utm_source=clipboard&utm_medium=text&utm_campaign=social_sharing) (дата звернення: 18.06.2023).
133. Соціальний аудіоролик «Турбота». URL : [https://soundcloud.com/vadim-kolosok/sotsalniy-rolik-turbota?si=1be3bd509a0c4a9991bbdab17c19a4a2&utm\\_source=clipboard&utm\\_medium=text&utm\\_campaign=social\\_sharing](https://soundcloud.com/vadim-kolosok/sotsalniy-rolik-turbota?si=1be3bd509a0c4a9991bbdab17c19a4a2&utm_source=clipboard&utm_medium=text&utm_campaign=social_sharing) (дата звернення: 18.06.2023).
134. Станкович Є. Фольк-опера «Коли цвіте папороть». URL : <https://www.youtube.com/watch?v=iIAbU3CT4TU> (дата звернення: 18.03.2020).

135. Степанова Г. І.; Михайлов Д. М. Саунд-дизайн як новий напрям у звукорежисурі. URL : <http://www.sci-notes.mgu.od.ua/archive/v28/33.pdf> (дата звернення: 28.07.2022).

136. Теплинський К. М. Особливості роботи студії звукозапису. НАКККіМ, 2021. 103 с.

137. Тормахова А. М. Мистецькі практики в контексті культури. *Вісник Маріупольського держ. університету Серія: Філософія, Культурологія, Соціологія* : зб. наук. пр. 2022. вип. 23. С. 143–143.

138. Тренди українського інтернету і digital-маркетингу – дослідження newage 2023. URL : <https://cases.media/news/trendi-ukrayinskogo-internetu-i-digital-marketingu-doslidzhennya-newage-2023> (дата звернення: 21.06.2023).

139. Тучинская Т. Пространство звука в современной украинской электронной музыке: звуковые ландшафты. *Київське музикознавство* : зб. наук. пр. 2014. № 48. С. 226–236.

140. Ужинський М. Особливості мистецтва запису художнього мовлення в контексті створення звукового образу. *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого* : зб. наук. пр. 2013, вип. 13. Київ : КНУТКіТ. С. 317–326.

141. Ужинський М. Ю. Цифрові технології і засоби мультимедіа : навч. посіб. Рівне : РДГУ, 2011. 236 с.

142. Ужинський М. Ю., Ковалик Б. В. Історичні етапи розвитку музичного мистецтва в контексті науково-технічного прогресу. *Мистецтвознавчі записки* : зб. наук. пр. 2022. Вип. 42. С. 79–83.

143. У стилі ретро: Тарас Петриненко. Радіопередача (2 випуски по 54 хвилини). Радіо «Промінь», 31 серпня та 7 вересня 1998 року.

144. Федоренко О. Ф. Ефективність використання мультимедійного супроводу на уроках української мови та літератури для дітей з порушеннями слуху. *Дитина із сенсорними порушеннями: розвиток, навчання, виховання:*

зб. наук. праць: вип. 3. /за ред. Колупаєвої А. А. К.: Педагогічна думка, 2012. С. 115–128.

145. Фоменко В., Хоменко І. Оригінальна радіодрама (радіоп'єса): особливості жанру. *Теле- та радіожурналістика* : зб. наук. пр. Львівського національного ун-ту ім. І. Франка. 2015, вип. 14. Львів: ЛНУ. С. 347–373.

146. Фрайт О. Музична номеносфера як індикатор еміненності літературних текстів. *Актуальні питання гуманітарних наук* : наук. зб. 2021. Вип. 45, том 2. С. 49–54.

147. Фрайт О. В. Музично-вербальна еміненність в інтерпретаційному дискурсі мистецтвознавства. Дисертація ... докт. мистецтвознавства. Київ, НАКККиМ, 2021. 444 с.

148. Хівренко А. Що таке подкасти та як їх слухати? Українська правда, 20 вересня 2020 року. URL : <https://www.pravda.com.ua/articles/2020/09/20/7267023/> (дата звернення: 26.03.2021).

149. Хоралець О. В. Еволюція музично-інформаційних технологій як інструментарію сучасної творчості. Київ, НАКККиМ. 2019.

150. Чекан Ю. Сучасна соціокультурна ситуація і проблеми музичної освіти. *Українська музика* : наук. часопис 2013. № 3. С. 41–53.

151. Чигер О. О. Інтерпретація як компонент музичної творчості (композитор-твір-виконавець). Матеріали I Всеукраїнської науково-практичної конференції 01 грудня 2022 року. С. 234–240.

152. Чир М. Звуковий пейзаж сучасного міста. *Українська музика* : наук. часопис 2017. № 1 (23). Київ. С. 150–156.

153. Чібалашвілі А. Роль автора в мистецтві нових медіа на прикладі композиторських пошуків. *Художня культура. Актуальні проблеми* : наук. журн. 2021, № 17 (2). С. 54–59.

154. Шапоренко В. В. Сучасна українська радіореклама: типологія жанрів та культурологічні особливості : дис. ... канд наук із соціальних комунікацій. Харків, 2016. 177 с.



155. Шустов С. Л. Електронна музика в системі студійних жанрів : автореф. дис. ... канд. мистецтвозн.: 17.00.03. Одеса, 2012. 16 с.
156. Юаньсін В. Конструктивна складова музично-ритмічної компетентності майбутніх учителів музики і хореографії. Науковий вісник МНУ імені В. О. Сухомлинського 2019. № 1 (64). С. 288–292.
157. Юдін А. Пошукові системи світу, статистика 2018. URL : <https://marketer.ua/ua/search-engine-stat-2018/> (дата звернення: 27.10.2020).
158. Юр М. Еволюція поняття «художній простір» у мистецтві. *Мистецтвознавство України* наук. журн. 2015, № 15. С. 191–198.
159. Юр М. Естетико-культурологічні особливості художнього простору в живописі імпресіонізму. *МІСТ: Мистецтво, історія, сучасність, теорія* : зб. наук. пр. 2014, № 10. С. 255–269.
160. Юсип-Якимович Ю. В. До проблеми лінгвалізації навколишнього звукового простору: джерела та способи (теоретичний аспект). *Науковий вісник Ужгородського університету Серія: Філологія* : наук. журн. 2022, Вип. 2 (48). С. 197–203.
161. Юхимик Ю. В. Звуковий простір культури як об'єкт наукового аналізу. *Гуманітарний корпус* : зб. наук. статей 2021. Вип. 40. Вінниця: «Твори». С. 152–155.
162. Юхимик Ю. В. Мистецька комунікація: специфіка “живого” спілкування з музикою. URL : <http://enpuir.npu.edu.ua/handle/123456789/33728> (дата звернення: 12.11.2022).
163. Юцевич Ю. Музика: словник-довідник. Тернопіль, 2003. 404 с.
164. Як українці орієнтуються у новинному онлайн-середовищі – дослідження ОПОРИ. URL : [https://www.oporaua.org/polit\\_ad/iak-ukrayintsi-oriiientuiutsia-u-novinnomu-onlain-seredovishchi-doslidzhennia-opori-24797](https://www.oporaua.org/polit_ad/iak-ukrayintsi-oriiientuiutsia-u-novinnomu-onlain-seredovishchi-doslidzhennia-opori-24797) (дата звернення: 14.02.2023).
165. Янковська Н. О. Творчість Володимира Гронського в контексті традицій української кіномузики : дис. ... канд. мистецтвознавства. Львів, 2017. 270 с.



166. Blesser B., Salter L.-R. Spaces speak, are you listening?: experiencing aural architecture. Cambridge, MA: MIT Press, 2006. 456 p.
167. Bradshaw A., Holbrook M. B. Must we have Muzak wherever we go? A critical consideration of the consumer culture. *Consumption Markets & Culture*. 2008. Vol. 11, N 1. P. 25–43.
168. Glasser M. F., Coalson T. S., Robinson E. C., Hacker C. D., Harwell J., Yacoub E., Ugurbil K., Andersson J., Beckmann C. F., Jenkinson M., Smith S. M. & Van Essen D. C. A multi-modal parcellation of human cerebral cortex. *Nature*. 2016. Vol. 536. P. 171–178.
169. Heidegger Martin Art and space. URL: <https://pdflibrary.files.wordpress.com/2008/02/art-and-space.pdf>
170. Kampfe J., Sedlmeier P., Renkewitz F. The impact of background music on adult listeners: A meta-analysis. *Psychology of Music*. 2011. Vol. 39, N 4. P. 424–448.
171. Manovich L. The Language of New Media. URL : [ttps://monster-book.com/yazyk-novyh-media](https://monster-book.com/yazyk-novyh-media) (дата звернення: 19.10.2022).
172. McLuhan, Herbert Marshall. The Gutenberg Galaxy: The Making of Typographic Man. 1st Ed.: University of Toronto Press, 1962. URL : <http://anna-ganzha.narod.ru/makgutenberg.pdf> (дата звернення: 18.11.2022).
173. McLuhan, Herbert Marshall. Understanding Media: The Extensions Of Man. 1st Ed.: McGraw Hill, 1964; Reissued by MIT Press, 1994. URL : <https://gtmarket.ru/library/basis/3528> (дата звернення: 28.11.2022).
174. Schafer R. M. The Soundscape: Our sonic environment and the tuning of the world. Rochester, VT: Destiny Books, 1994. 320 p.
175. Spence C. Crossmodal correspondences: A tutorial review. *Attention, Perception & Psychophysics*. 2011. Vol. 73. P. 971–995.
176. Sterne J. The MP3 as Cultural Artifact. *New Media Society* № 8, 2006. P. 819–831.

177. UA: Українське радіо. URL : <http://www.nrcu.gov.ua/> (дата звернення: 18.06.2023).

178. UA: Культура. URL : [http://www.nrcu.gov.ua/3channel\\_about](http://www.nrcu.gov.ua/3channel_about) (дата звернення: 18.06.2023).

## ДОДАТКИ

Додаток А

## СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗДОБУВАЧА ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

**Наукові праці, в яких опубліковані  
основні наукові результати дисертації***Статті у наукових фахових виданнях України:*

1. Колосок В. І. Музика в українському радіотеатрі: специфіка, виразні засоби, періодизація, постаті митців. *Актуальні питання гуманітарних наук* : наук. зб. 2020. Дрогобич: ДДПУ імені І. Франка. Вип. 30, том 1. С. 133–140. DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863.1/30.212211>
2. Колосок В. І. Складники комунікаційних процесів у сучасному академічному та масовому музичному мистецтві України: історичні передумови, структура, напрями досліджень. *Музичне мистецтво і культура* : наук. вісник 2021. Одеса: ОНМА імені А. В. Нежданової. Вип. 32, кн. 1. С. 260–276. DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2021-32-1-20>
3. Колосок В. І. Аналіз характерних особливостей сучасних українських естрадних хітів на прикладі творів-переможців міжнародного пісенного конкурсу «Євробачення» 2004, 2016, 2022 років. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2022. Київ: НАКККіМ. № 3. С. 233–240. DOI 10.32461/2226-3209.3.2022.266114

*Наукові праці, які засвідчують апробацію матеріалів дисертації*

4. Колосок В. І. Види взаємодії музики та озвученого слова у сучасному світовому аудіопросторі. *Сучасний культурний простір у мистецтвознавчому дискурсі* : Зб. матеріалів Міжн. дистанц. наук.-практ. конф., Київ, 14 листопада 2019 р. Київ : НАКККиМ, 2019. С. 103–105.

5. Колосок В. І. Особливості діяльності продюсера і саундпродюсера в сучасній музичній культурі. *Діяльність продюсера в культурно-мистецькому просторі XXI століття: творчі діалоги* : Зб. наукових праць / Упор., наук. ред., відп. за вип. : С. Садовенко. Київ : НАКККиМ, 2020. С. 90–96.

6. Колосок В. І. Типологічні особливості сучасного світового аудіо простору. *Культурно-мистецьке середовище: творчість та технології* : Матеріали Чотирнадцятої Міжнарод. наук.-творчої дистанц. конф., Київ, 23 жовтня 2020 р. Київ : НАКККиМ, 2020. С. 139–142.

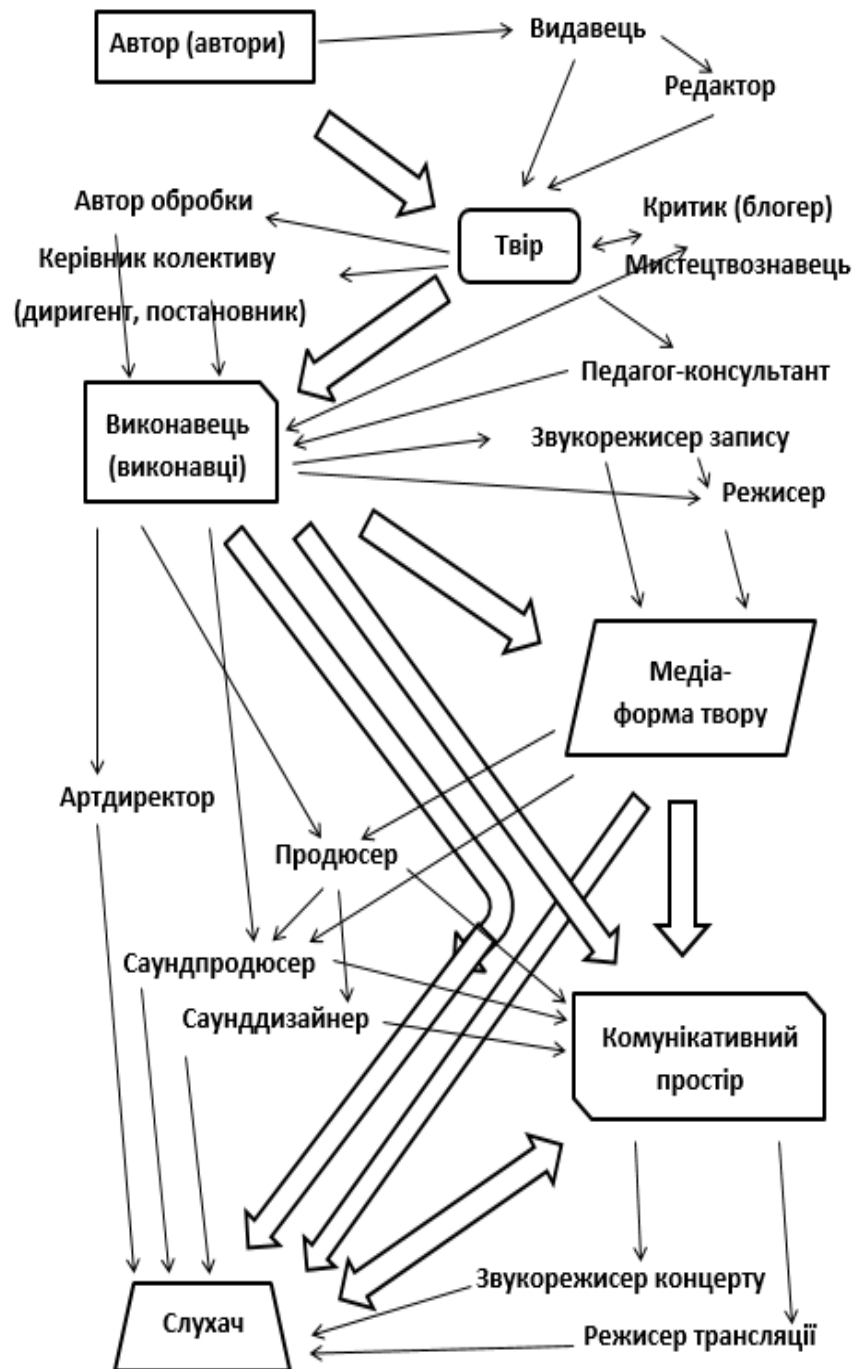
7. Колосок В. І. Дослідження комунікативних особливостей творів сучасної української академічної музики та масової культури. *Діяльність продюсера в культурно-мистецькому просторі XXI століття: досягнення, інновації, перспективи* : Зб. наукових праць / Упор., наук. ред., відп. за вип. : С. Садовенко. Київ: НАКККиМ, 2022. С. 50–61.

8. Колосок В. І. Всеукраїнський мистецький проєкт «Коляда-триб'ют» як приклад національного патріотизму та спосіб ревіталізації нематеріальної культурної спадщини. *Традиційна культура в умовах глобалізації: виклики війни* : Матеріали наук.-практичної конф. з міжнарод. участю (17–18 червня 2022 р.). Харків: Друкарня Мадрид, 2022. С. 78–81.

## Схема структури мистецької комунікації

Схема 1

Структура комунікації у мистецькому аудіопросторі



**Перелік композиторів, які створювали оригінальну музику  
для радіопостановок Українського радіо  
від 40-х років ХХ до першої чверті ХХІ століття**

*Наприкінці 40-х та у 50-ті роки ХХ століття* музику для радіоспектаклів Українського радіо створювали: випускник Харківського музично-драматичного інституту Ізидор Вимер (1906–1983); театральний режисер і музикант Анатолій Горчинський (1924–2007); одеський композитор, який незадовго перед тим переїхав працювати до Києва, Костянтин Данькевич (1905–1984); західноукраїнський композитор Богдан Крижанівський (1894–1955); представник харківської композиторської школи Володимир Нахабін (1910–1967); випускник Одеської консерваторії Олександр Радченко (1894–1975); київські митці: Вадим Гомоляка (1914–1980); Сергій Жданов (1907–1968); Олександр Зноско-Боровський (1908–1983); Юдіф Рожавська (1923–1982); Оскар Сандлер (1910–1981); Ігор Шамо (1925–1982). Музику до радіоп'єс писав також випускник Київського музично-драматичного інституту ім. Лисенка Анатолій Свечніков (1908–1962), на той час музичний керівник драматичних передач Українського радіо. При виготовленні радіоспектаклів також іноді використовувалися твори, написані українськими митцями раніше. Зокрема, музику, що звучить у радіовиставі за п'єсою В. Шекспіра «Багато галасу даремно» було створено композитором К. Данькевичем ще у 1940 році для однойменної театральної постановки. Також у 50-х–60-х роках з'явилися на Українському радіо спектаклі з музикою композиторів Олексія Рябова (1899–1955) та Михайла Скорульського (1887–1950), що на той час вже відійшли у вічність.

У *60-ті роки* музику для радіовистав почали створювали київські композитори Євген Зубцов (1920–1986); Лев Колодуб (1930–2019); Валерій Подвала (1932–2003); Петро Поляков (1907–1973); Всеволод

Рожественський (1918–1985); Володимир Тилик (1938–2009); Аркадій Філіпенко (1912–1983); Володимир Шаповаленко (1932–1996), який довгий час працював музичним редактором дитячої редакції Українського радіо. До радіоспектаклю за твором Миколи Куліша, де ролі виконують актори Одеського українського драматичного театру, було створено музику випускником Одеської консерваторії Юрієм Знатоковим (1926–1998). Залишив власний слід у жанрі радіотеатру і композитор Олександр Левицький (1921–2012), який працював художнім керівником музичних колективів Українського телебачення та радіо. Є також вистави на фольклорну тематику з музикою вінницького хорового композитора Родіона Скалецького (1899–1984), випускника Одеського інституту народної освіти.

У *70-ті роки* з'явилася музика до радіопостановок композиторів Бориса Буєвського (1935 р. н.); Ігоря Поклада (1941 р. н.), Володимира Птушкіна (1949–2022); Мирослава Скорика (1938–2020); розпочали творчість у цьому жанрі українсько-канадський композитор і виконавець Петро Полухін (1944 р. н., за освітою – гітарист) та київський композитор Олексій Семенов (1929–1992).

У *80 ті роки* оригінальними роботами у жанру радіотеатру відзначилися композитори Володимир Губа (1938–2020); Сергій Бедусенко (1952 р. н.); Юрій Бучма (1958 р. н.); Юрій Шевченко (1953–2022).

У *XXI столітті* до роботи у цьому жанрі долучилися митці Володимир Гданський (1944 р. н., за освітою – баяніст і диригент) та випускник Львівської консерваторії за фахом композиції Іван Небесний (1971 р. н.).

**Аналіз особливостей взаємодії музики  
з літературним текстом М. Коцюбинського  
у радіоспектаклі «Тіні забутих предків»**

Комплексний аналіз радіоспектаклю Українського радіо «Тіні забутих предків» [114] дозволив зробити наступні висновки.

Частина музики, спеціально створеної для радіовистави, взагалі не потрапила до неї. Неможливо вирахувати точні показники, оскільки кілька музичних номерів були втрачені через браковану фоноплівку. Але аналіз фрагментів, що збереглися, показує, що «Скрипка грає», «Трембіта радісна» і «Драма» взагалі не з'являються у спектаклі, а номер «Бійка», якщо виходити з його наскрізної нумерації (№7), за задумом композитора, мав би супроводжувати сцену бійки ворогуючих родів Палійчуків та Гутенюків, коли Іван був ще дитиною. Натомість цю сцену у радіоспектаклі було залишено без музичної ілюстрації, а останні 20 секунд «Бійки» звучать під час сюжетної розв'язки наприкінці твору (про особливості цього моменту йтиметься далі).

Очевидно, що творча група, яка створювала радіопостановку, пішла тим шляхом, яким зазвичай «оформлювалася» радіопередача музикою з фонотеки: з 17-хвилинної «Музики до «Тіней забутих предків» В. Гомоляки були обрані найяскравіші, але невеликої тривалості фрагменти, які використано по кілька разів. Так, ліричний уривок з однієї з втрачених у фонозапису частин повторюється у спектаклі 6 разів (!), фрагмент соло скрипки з оркестром (повний запис цього номеру теж втрачено) – двічі, оркестровий уривок, що за сюжетом подається, як гра на флюярі – двічі тощо.

Композитор передбачав використання елементів лейттематизму: тема «Трембіти трагічної», що звучить без супроводу, знову з'являється у музичному номері «Фінал» як основна мелодія у виконанні усього оркестру;



тема скрипки без супроводу («Скрипка грає») в іншому номері стає сольною партією скрипки, до якої доєднується віолончель соло разом з іншими оркестровими голосами (на жаль, цей номер не зберігся повністю, його можна проаналізувати лише за фрагментом, включеним до спектаклю). Втім, у постановці лейттематизм виявляє себе лише частково, адже, наприклад, тема «Скрипка грає» (без супроводу оркестру) взагалі не увійшла до кінцевого варіанту радіоспектаклю.

Дуже цікавим є приклад взаємодії музики з художнім словом у сцені «Буря», де відбувається драматизація дії за рахунок музики. Тут інерція звичного для слухача чергування (довгий фрагмент тексту – музичний уривок – знову текст) починає порушуватися, текстові фрагменти стають значно коротшими, дуже емоційними, музичний фрагмент «Буря» звучить майже в нескороченому вигляді, вдало використано балансування ближнього й дальнього звукових планів (це за режисерською термінологією, а говорячи мовою музикознавця – зміна ролей фону й «рельєфу» між словом і музикою), що й призводить до стрімкої драматизації дії. Спробуємо відтворити фрагмент аудіопартитури твору: (музика змальовує бурю) ТЕКСТ ВІД АВТОРА: Але хмара тільки моргнула зневажливо лівим крилом, і почала завертати направо, понад царинки. ПАЛАГНА: «Нещастя! Чисто виб'є сіна!» ВІД АВТОРА: Однак Юра не хотів піддатись: коли хмара направо – то й він направо, хмара наліво – і він наліво. І вже останнім зусиллям підняв до неба короткий ціпок. ЮРА: (кричить) «Стій!» (музика досягає кульмінації) ВІД АВТОРА: І дивна річ – хмара скорилась. Покірно повернула наліво, і розв'язала мішки над рікою, засипаючи густим градом зарінок. (музика стає менш драматичною і, стишуючись, завершується).

Вже після завершення сцени бурі, коли мольфар Юра розмовляє з дружиною головного героя Івана Палагною й розповідає, що це він своїм чаклунством відвернув найгірші наслідки стихії, зненацька знову звучить музичний фрагмент «Бурі» – на наш погляд, така ремінісценція в цьому контексті не виглядає драматургічно й музично виправданою.

Важливою є роль музики у створенні кульмінаційного моменту твору, коли головний герой після довгої гонитви за уявним образом своєї коханої Марічки зривається зі скелі у прірву (до речі, музика, написана для сцени «Бійка», на наш погляд, дуже вдало доповнила літературний текст саме у цій сцені). Наводимо фрагмент аудіопартитури: ТЕКСТ ВІД АВТОРА: Хапав руками повітря, ловив ногою камінь, і чув, що летить вниз, сповнений холодком та дивною пусткою в тілі. (поступово вводиться драматична музика) ВІД АВТОРА: (читає швидше, емоційніше) Чорна важка гора розправила крила смерек і вмить, як птах, пурхнула над ним у небо. (музика зображує стрімке падіння) ВІД АВТОРА: (читає повільніше) І все розпливлось в червоному вогні, в якому згоріло його життя. (дисонуючий акорд, тиша, вступають «Трембіти трагічні»).

Частиною музичного вирішення спектаклю зроблено мелодії карпатських коломийок – іноді в інструментальному варіанті (Іван дитиною пробує грати на сопілці-«денцівці», а у другій частині вистави сопілкою супроводжує танець Чугайстра); та кілька разів зі словами – Марічка у супроводі «начебто» флюяри співає Йванкові коломийку (використано відому мелодію «Ой, співаночки мої»), а під час марення Івана цей фрагмент «повторюється» у його уяві; дівчата (на два голоси а *carrella*) оплакують лиху долю головних героїв (звучать інші віршовані рядки з тією ж мелодією, у сценарій цей момент «вплетено» двічі – після смерті Марічки і наприкінці спектаклю). Оскільки музика В. Гомоляки до вистави і карпатські коломийки побудовані на близькій ладогармонічній основі, вони у спектаклі поєднуються досить органічно. Але завершення усього спектаклю саме коломийкою, а не спеціально створеною для цієї радіовистави музикою, на наш погляд, можна вважати досить спірним рішенням.

Таблиця з аналізом аудіоказки «Бабуся Метелиця»

Тайм код	0'00''	0'25''	0'48''	1'12''	1'17''
<b>Музика</b>	З 0'02 – фрагмент «Вальсу квітів» з балету «Лускунчик» (пасажі арфи)	Мажорний фрагмент з музики до м/ф «Курча в клітинку»	Мінорний фрагмент з музики до м/ф «Курча в клітинку»	Нисхідне глісандо домри, акорд, ксилофон соло	Мінорний фрагмент з музики до м/ф «Курча в клітинку» – ближній план, мікшування
<b>Слова</b>	АКТРИСА «Бабуся Метелиця»	«В однієї вдови...»	«Бідній дівчині доводилося щодня...»	«... опустила її в воду»	«Заплакала бідна дівчина, побігла додому...»
<b>Шуми та звукові ефекти</b>	Завивання вітру, пориви посилюються синхронно з пасажами арфи	Звук перекладання столових приборів	Звук дзюрчання води	Булькання води	Нявкання kota

Тайм-код	1'28''	1'36''	1'47''	1'55''	2'17''
<b>Музика</b>	Тривожний фрагмент з музики до м/ф «Повітряний змій»	Мінорний фрагмент з музики до м/ф «Курча в клітинку»	Пасажі арфи – зменшений септакорд + такий же септакорд в оркестрі	Мажорний світлий фрагмент музики до м/ф «Курча в клітинку»	Ритмічний мажорний фрагмент музики до м/ф «Курча в клітинку»
<b>Слова</b>	«Як ти впустила шпудлю у воду...»	«Дівчина вернулася до криниці...»	«...на дно, щоб знайти там ту шпудлю»	«Упавши, вона деякий час...»	Дорогою побачила велику пекарську піч...»
<b>Шуми</b>	Нерозбірливі	Плюскіт	Плюскіт	Спів	

<b>та звукові ефекти</b>	грізні вигуки	води, булькання води	води	пташок	
--------------------------	---------------	----------------------	------	--------	--

Тайм код	3'13"	3'40"	3'51"	4'13"	4'17"
<b>Музика</b>	Тривожний фрагмент «Вальсу сніжинок» з балету «Лускунчик»	Та ж музика виходить на ближній звуковий план, потім мікшується	Мажорний фрагмент «Вальсу сніжинок» з хором	Та ж музика виходить на ближній звуковий план, потім мікшується	Мінорний фрагмент з музики до м/ф «Курча в клітинку»
<b>Слова</b>	«...а в тієї бабусі були дуже великі зуби...»	«Як отак любенько загомонала бабуся...»	«Дівчина пильнувала, щоб в усьому догодити...»	«Як отак пробула вона в наймах...»	«...у бабусі Метелиці щось уже...»
<b>Шуми та звукові ефекти</b>	Завивання вітру	Завивання вітру	Завивання вітру	Завивання вітру	Спів пташок

Тайм код	4'58"	5'23"	5'32"	5'51"	6'06"
<b>Музик а</b>	Тривожний фрагмент «Вальсу сніжинок» з балету «Лускунчик» виходить на ближній план, потім мікшується	Ксилофон, металофон, флейта – пасажі виходять на ближній план	Тривожний фрагмент «Вальсу сніжинок» з балету «Лускунчик» виходить на ближній план, потім мікшується	Тривожний фрагмент з музики до м/ф «Повітряний змії»	Мажорний фрагмент з музики до м/ф «Курча в клітинку» виходить на ближній план, потім мікшується
<b>Слова</b>	«Бабуся Метелиця їй на те так промовила...»	«...рясний дощ, і краплі золота...»	«А бабуся Метелиця їй сказала...»	«...світі, і при тому недалечко від	«Дівчина увійшла в хату до мачухи...»

	»	»		хатини...»	
<b>Шуми та звукові ефекти</b>	Завивання вітру	Завивання вітру	Завивання вітру	Кудахтання курей	Звук перекладання столових приборів

Тайм код	6'36''	6'46''	6'53''	7'20''	7'50''
<b>Музика</b>	Тривожний фрагмент з музики до м/ф «Повітряний змій»	Пасажі арфи – зменшений септ-акорд + такий самий септ-акорд в оркестрі	Мажорний світлий фрагмент музики до м/ф «Курча в клітиночку»	Фрагмент з музики до м/ф «Повітряний змій» двічі виходить на ближній план, потім мікшується	Тривожний фрагмент «Вальсу сніжинок» з балету «Лускунчик» виходить на ближній план, потім мікшується
<b>Слова</b>	«...сісти біля криниці і прясти...»	«...кинула шпульку в криницю»	«Як і та перша сестра, вона...»	«Дуже мені треба...»	«Як дійшла вона...»
<b>Шуми та звукові ефекти</b>	Плюскіт води	Плюскіт води	Спів пташок	Спів пташок	Завивання вітру

Тайм код	8'10''	8'43''	9'17''	9'27''	9'57''
<b>Музика</b>	Фрагмент з музики до м/ф «Повітряний змій» двічі виходить на ближній план, потім	Інший фрагмент з музики до м/ф «Повітряний змій» виходить на ближній план, потім	Тривожний фрагмент з музики до м/ф «Повітряний змій»	Після перших слів дитини починає звучати закінчення «Вальсу сніжинок» з балету	Фінал «Вальсу сніжинок» з балету «Лускунчик»

	мікшується	мікшується		«Лускунчик »	
<b>Сло- ва</b>	«Та вже другого дня...»	«...пустила під браму»	«І так та смола прикипіла дівці...»	ДИТИНА «Бідна дівчинка, її...»	ДИТИНА «Коли ти працюєш, ти...»
<b>Шум и та звуко- ві ефек- ти</b>	Завивання вітру	Завивання вітру, кудахтання курей	Звуки скотного двору	Завивання вітру	Завивання вітру триває й після останніх акордів «Вальсу сніжинок»