

**МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ  
УКРАЇНИ**

**ХАРКІВСЬКА ДЕРЖАВНА АКАДЕМІЯ КУЛЬТУРИ**

Факультет аудіовізуального мистецтва

Кафедра телебачення

Кваліфікаційна наукова  
праця на правах рукопису

**Сидоренко Аліса Вікторівна**

**ЗВУКОВІ РІШЕННЯ ФІЛЬМІВ ЖАНРУ ВІЙСЬКОВА ДРАМА ХХІ ст.  
(НА ПРИКЛАДІ СТРИЧОК-ПЕРЕМОЖЦІВ ПРЕМІЇ «ОСКАР» ЗА  
НАЙКРАЩИЙ ЗВУК)**

Дипломна робота на здобуття

другого рівня вищої освіти (магістр)

за спеціальністю 021 «Аудіовізуальне мистецтво та виробництво»

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

*А.В. Сидоренко*

**Науковий керівник:**

канд. мистецтвознавства, доцент  
зав. кафедри телебачення

Харківської державної академії культури  
**Мархайчук Наталія Віталіївна**

**Рецензент:**

доктор мистецтвознавства, професор,  
професор кафедри аудіовізуального мистецтва  
Харківської державної академії дизайну і мистецтв

**Алфьорова Зоя Іванівна**

Харків, 2020-21

## ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
РОЗДІЛ 1. Огляд літератури, джерельна база та методи дослідження .....	6
1.1. Огляд літератури.....	6
1.2. Джерельна база та методи дослідження.....	9
РОЗДІЛ 2. Звук в екранному дискурсі .....	14
2.1. Звукове кіно (історичний аспект).....	14
2.2. Кіномузика як основоположний елемент звукового рішення фільму.....	30
РОЗДІЛ 3. Звукове оформлення військових драм (звуки, шуми, тиша, як основа дієгетичної складової звукової партитури) .....	36
3.1. Звукорежисура як фундаментальна складова виробництва звукового фільму.....	36
3.2. Відтворюваний звук, шум, тиша та пауза в аудіальній структурі екранного образу (звукозоровий синтез).....	49
3.3. Дієгетичні елементи звукової партитури в аудіальній структурі екранних образів військових драм ХХІ ст. (аналіз фільмів-переможців премії «Оскар» за найкращий звук).....	56
ВИСНОВКИ.....	60
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ ТА ЛІТЕРАТУРИ .....	63

## ВСТУП

**Актуальність теми.** Звукова партитура в кінематографі є основною складовою, яка створює загальне враження від переглянутого, психологічно та емоційно впливає на глядача, адже взаємодія звукової партитури і візуальної складової чинить комплексний вплив на аудиторію під час перегляду, адже звук, музика може посилювати комічний ефект, або навпаки нагнітати атмосферу, може створювати дух певної епохи і доповнювати образ головних героїв.

Розвиток сучасних технологій, котрі невід’ємно пов’язані з кінематографом, ґрунтується на технічній, професійній та художній якості майбутньої звукової партитури фільму, котра є актуальним матеріалом та поштовхом для дослідження багатьох вчених, практиків та дослідників.

Розгляд звукових рішень фільмів у жанрі військова драма спираючись на два види звуку - дієстетичний або недієстетичний, в контексті розгляду динаміки розвитку звукової партитури від започаткування звукового кінематографу до саунд-дизайну, відкриває можливості аналізування в хронологічних межах розвитку звуку на основі стрічок-переможців премії «Оскар» в номінації «За найкращий звук».

По суті, вивченню музики, медіа тексту, композиторської діяльності в дослідженнях відомих мистецтвознавців та практиків приділялось достатньо уваги й за радянських часів та й зараз, але вивчення звукової партитури в межах окремих жанрів кінематографу не відбувалося. Це актуалізує обрану нами проблему.

*Мета* дослідження полягає у виявленні засобів та методів впровадження нових технологій для забезпечення екранних мистецтв звуковим супроводом і звуковими ефектами у кіно на прикладі фільмів жанру військова драма.

Реалізація мети визначає послідовне вирішення наступних *завдань*:

1. зібрати, систематизувати та проаналізувати літературу із заявленої теми, скласти джерельну базу роботи;

2. окреслити етапи розвитку звукового кіно в контексті розвитку аудіо технологій та зазначити їх вплив на образно-художнє рішення фільмів;

3. виявити естетичні властивості елементів звукової партитури (шум, тиша, пауза, звук) та охарактеризувати їх вплив елементів на аудіальну структуру екранних образів фільму.

**Об'єктом дослідження** є звукове рішення кінофільмів.

**Предметом** виступають відтворювані звуки, шум, тиша як складові елементи аудіальної структури екранних образів кінофільму.

*Хронологічні межі* роботи визначені періодом від появи звукового кіно до сьогодення.

*Географічні межі* визначені країнами-виробниками фільмів, що стали переможцями премії Оскар в номінації «Кращий звук» (Сполучені Штати Америки, Велика Британія, Австралія, Франція, Нідерланди).

**Методи дослідження.** З огляду на широти розглянутого питання в роботі застосовані комплексний метод дослідження, що поєднує культурологічний, історичний і теоретичний підходи до досліджуваного матеріалу. В роботі для вирішення поставлених завдань використовувалися як *загальнонаукові* методи (метод аналізу і синтезу, типологізації, інші), так і *спеціальні вузькофахові* методи, спрямовані на визначення структурних складових звукової партитури та їхнього впливу на аудіальну структуру екранних образів. Провідними серед них стали методи аналізу кінотворів, порівняльно-історичний та структурно-типологічний методи.

**Наукова новизна** магістерського дослідження полягає в спробі комплексного дослідження звукової партитури (тиші, паузи, звуків, шумів) в кінематографі (на прикладі кінокартин ХХІ ст. в жанрі військова драма, які отримали премію «Оскар» в номінації за кращий звук).

У роботі на прикладі фільмів у жанрі військова драма, визнаних кращими за звуковим рішенням, аналізується еволюція звукової партитури, яка безперечно пов'язана з розвитком музичних технологій, технічними аспектами запису звуку та саунд-дизайном, і є сумісною роботою режисерів,

композиторів, звукорежисерів та звукоінженерів, саунд-дизайнерів та звукотехніків і фахівців інших сучасних професій, без яких неможливо виготовлення сучасної аудіовізуальної продукції.

**Теоретичне і практичне значення одержаних результатів** полягає в можливості їх використання в навчальних курсах для студентів гуманітарних фахів за напрямом 02 «Культура та мистецтво» (зокрема, режисери кіно і телебачення, звукорежисери, кінознавці, музиканти та ін.).

**Апробація результатів дослідження** відбувалася шляхом їх оприлюднення на Міжнародній науковій конференції «Modern science:problem and innovations. Abstracts of IV International scientific and practical conference. June 28-30, 2020 / Stockholm». За результатами конференції вийшли друком тези доповіді (у співавторстві).

**Структура роботи** зумовлена метою та завданнями дослідження. Робота містить вступ, три розділи, висновки, список використаних джерел. Список використаних джерел містить 77 позицій. Загальний обсяг роботи 68 сторінок. Основний зміст роботи викладено на 60 сторінках.

## РОЗДІЛ 1.

### ОГЛЯД ЛІТЕРАТУРИ, ДЖЕРЕЛЬНА БАЗА ТА МЕТОДИ ДОСЛІДЖЕННЯ

#### 1.1. Огляд літератури

Аналіз літератури із заявленої теми унаочнив, що умовно її можна поділити на кілька блоків.

*Перший блок* включає загальну літературу з мистецтва кіно, у якій проблемам кіно музики, звуку і звукової партитури відведено хоч і не чільне місце, проте, у них характеризують підходи, роль і місце звуку у структурі кінокартини. Вагома частка існуючих матеріалів щодо звуку, як складової кінематографу, вийшли друком ще за радянських часів. Зокрема, це публікації В. Горпенка, Л. Рязанцева, К. Станіславської, А. Соболева, Р. Ширмана. У працях дослідників Л. Волкова-Ланніта [4], О.Дворніченка [8], В. Ждана [15], І. Іоффе [17], Р. Клера [19], Ю. Козюренка [20], З. Кракауєра [22], М. Мартена [31] та А. Монтегю [35] звук був проаналізований дотично. Натомість публікації І. Воскресенської [5], М. Котової [21], В. Позніна [40] та Е. Русинової [45] аналізують звук більш повноцінно та ширше, що дозволяє спиратись на їх матеріали під час аналізу звукового рішення та звукових партитур відомих стрічок.

*До другого блоку* відносяться дослідження, присвячені місцю музики в кінематографі. Кіномузику, як складова звукового простору кінофільму досить широко розглядається в дослідженні В. Дінова [13], Б. Каца [18], Е. Левина [24], С. Леонтьєва [25, 26], З. Лісси [27], К. Лондона [28], К. Ричкова [47], Л. Рязанцева [48], Г. Троїцької [52], А. Усової [53] та Я. Харона [56].

Драматургічні функції кіномузики аналізували М. Абакумова, Б. Балаш [1], О. Дворніченко [8], І. Іоффе [17], Б. Кац [18], Т. Корганова, Н. Колесникова,

З. Кракауер [22], А. Петрова, М. Черьомухін [60] та інші. Роботи є цінними зразками, на які можна спиратися для подальших досліджень. В. Маньковський [30], Ю. Закревський, Ю. Козюренко, А. Нісбетт, Л. Трахтенберг [51], Я. Харон [55, 56] та інші дослідники, розглядали звукорежисуру в контексті обробки та фіксації технічними засобами звукової палітри, яка відтворює авторський задум композитора та режисера, активує художній образ стрічки та чинить вплив на глядача.

Чимало праць присвячено функції кіно музики вивчали Кл. Буллерян, З. Лісса [27], Г. Паулі, Н. Юр. Шнайдер та ін. Вивченням питань пов'язаних з асинхронністю та синхронністю звука займалися світові вчені, такі як Р. Арнхейман, Б. Балаш [1], Р. Клер [19], З. Кракауер [22] та К. Метц [34].

Поняття лейтмотиву у кінематографі досліджують Л. Ляшенко [29] та Л. Рязанцев [48]. С. Леонтьєв у своїй дослідженнях приділяє увагу ролі та значенню класичної музики у створенні звукової партитури фільмів та розглядає музику, в контексті створення фільмів жанру “action” [25, 26].

Кіномузику та її технологіями послідовно займалися дослідники І. Воскресенська [5] та М. Черемухін [60]. Визнаємо, що у Європі та Америці вивчення цього питання розглядається набагато активніше.

*Наступну групу літератури складають праці, у яких чільне місце відведене вивченню звукової партитури, осмисленню ролі технологій у її розвитку. Зокрема, це праці І. Воскресенської [5], В. Демещенка [10], Д. Захар'їна [16], М.Котової [21].*

Проблеми розвитку звукорежисури аналізують І. Алдошина, І. Біленький, В. Дьяченко, С. Ейзенштейн, Н. Єфімова, П. Ігнатов С. Мещеряков. «Нове кіно» дослідили К. Метц [34], Ж. Мітрі, Р. Якобсон. Сучасна вітчизняна дослідниця Оксана Бут розглядає термінологію та складові, творчої професії звукорежисера, беручи в основу минулі роки та сучасність [2].

Майстерність звукооператора досліджує В. Маньковський [30], Л. Трахтенберг [51] та Я. Харон [55]. Також звукорежисуру як складову кіновиробництва та окремого виду мистецтва досліджує в своїй роботі О. Бут

[2], та Д. Гаклін [6], а технічну сторону звукорежисури аналізує Л. Волков-Ланніт [4], Ю. Козюренко [20], Н. Рахманова [41], та Е. Русинова [43].

Як зазначалось вище, більшість робіть стосовно естетики звуку та звукової партитури в кінематографі, написані за часів Радянського союзу, це роботи О. Дворниченко, И. Иоффе, Т. Корганова, Э. Фрид И. Фролова. Група молодих вчених, яка сформувалась в останнє десятиліття працюють спираючись на зарубіжну літературу. Їх праці направлені дати наукове пояснення виникнення звукового дизайну і розкриття його специфіки, це праці М. Бисько, А. Денікіна, К. Ричкова та ін. Саунд-дизайн та звуковий дизайн аналізували Д. Хренов [57] та А. Усова [53]. Зокерма, Д. Хренов аналізує розвиток саунд-дизайну, його попередні здобутки принципи та критерії розвитку [57].

Вивчення звукового кінематографу не може не вивчати розвиток та місце паузи та шумів, які аналізує у своїй роботі О. Бут [2], а разом з ним Ю. Закревський, Р. Казарян, В. Маньковський та Л. Трахтенберг більшість цих праць вузько направлені. Оскільки розвиток звукової складової фільмів, і їх якість напряду залежить від технічного розвитку та використання інноваційних технологій під час створення кінопродукції, І. Якубовська досліджує специфіку споживання кіно продукту як каталізатора новаційних, мистецьких технологій [65]. В. Демещенко у своєму дослідженні досліджує взаємодію звукової складової кіно з візуальною, на теренах сучасного кінематографічного простору [9].

Модель дієгетичного аналізу звуку досліджує А. Денікін [12], Е. Русинова досліджує музику в метадієгетичному просторі кінофільму [44] та голос в метадієгетичному просторі кінофільму [42], а В. Познін [40] характеризує особливості сприйняття екранного звуку.

Проте, в сучасному науковому дискурсі цілісного дослідження, присвяченого вивченню звуку в окремих жанрах ігрового кіно проведено не було. Цей факт актуалізує обрану нами проблему.



## 1.2. Джерельна база та методи дослідження

1.2.1. *Джерельна база роботи.* Джерельна база дослідження визначена у відповідності до мети та завдань роботи. Зокрема, необхідність виявлення специфічних особливостей звуків та музики, які функціонують в кінотексті, обумовлює як саму конструкцію джерельного масиву, так і межі завдань, що ми висуваємо для його аналізу.

В цілому джерела дослідження представлені в межах таких груп.

1) Текстові джерела, які здебільшого використані для дослідження історіографії питання. Окреме місце в межах даної групи посідають джерела з відкритих медіа-ресурсів, які в останні роки стали підґрунтям для аналізу важливих аспектів (практичних і теоретичних) сучасного кінематографу. Це не тільки монографічні дослідження та наукові статті, опубліковані в мережі інтернет (зазначимо, що їхній статус електронної публікації не впливає на характер «науковості» вміщеної в них інформації), але й замітки у блогах, критичні статті в масових інтернет-виданнях, тощо.

2) У структурі нашої джерельної бази поряд із текстовими джерелами дуже важливе місце (а мабуть й не буде перебільшенням ствердити, що першорядне) займають візуально-ілюстративні джерела, представлені кінострічками, які за різних часів були визнані кращими в галузі звуку.

Зібраний матеріал структурований за періодизаційно-хронологічним принципом. Переважно у ньому представлені картини, відзначені за весь час існування кіно премії Оскар, а також номінації «За кращий звук». Основні позиції у фільмографії віддано стрічкам в жанрі військова драма, що перемогли у цій номінації. Саме вони стали тією групою кінотворів, були піддані аналізу у даній науковій роботі.

Ці стрічки структуровані у таблиці нижче.

№ №	Назва	рік	режисер	композитор
1	Прощавай, зброє	1932	Ребекка Томас	Ерік Конвіл
2	Звуковий бар'єр	1952	Девід Лін	Малкольм Арнольд
3	Відтепер і на віки віків	1953	Фред Циннеманн	Георг Данінг
4	Паттон	1970	Франклін Шеффнер	Джеррі Голдсміт
5	Мисливець на оленів	1978	Майкл Чіміно	Стенлі Маєрс
6	Апокаліпсис сьогодні	1979	Френсіс Форд Коппола	Кармайн Коппола
7	Взвод	1986	Олівер Стоун	Жорж Дельрю
8	Врятувати рядового Раяна	1998	Стівен Спілберг	Джон Вільямс
9	Падіння чорного яструбу	2001	Рідлі Скотт	Ганс Ціммер та Денез Прижан
10	Володар бурі	2008	Кетрін Бігелу	Марко Бельтрамі та Бак Сандерс
11	З міркувань совісті	2016	Мел Гібсон	Джон Дебні
12	Дюнкерк	2017	Крістофер Нолан	Ганс Ціммер
13	1917	2019	Сем Мендес	Томас Ньюман

Для проведення в межах даного магістерського дослідження аналізу звукової партитури було обрано фільми композиторів: Ганса Циммера («Дюнкерк», «Падіння чорного яструбу», «Останній імператор»); Джона Вільямса («Врятувати рядового Райана», «Зоряні війни. Епізод I. Прихована загроза», «Зоряні війни. Епізод IV. Нова надія», «Зоряні війни. Епізод V: імперія завдає удару у відповідь», «Інопланетянин»); Дона Девіса «Матриця»,

«Матриця: Перезагрузка», «Матриця: Революція», композитора Енніо Морріконе «Професіонал».

1.2.2. *Методи дослідження.* Під час проведення магістерського дослідження нами було використано кілька методів дослідження, які якнайширше презентують специфіку матеріалу що досліджується.

У першу чергу постала необхідність у відборі та систематизації літератури та матеріалів, які стосуються звукової складової фільмів від зародження звукового кінематографу до сьогодення. Відтак, важливою задачею постала потреба проаналізувати ступінь досліджуваності обраної теми та відібрати необхідну та відповідну питанню що розглядається джерельну базу.

Під час проведення магістерського дослідження використано низку **загальнонаукових методів** дослідження, серед яких:

метод *теоретичного узагальнення* (тобто типізація та підсумовування ключових для роботи теоретичних ідей);

*аналітичний* метод (розбір теорій та підходів до понять кіно музики, тиші, шумів у кінематографі);

елементи *порівняльного* методу (тобто співставлення лауреатів премії «Оскар» між собою);

метод *контент-моніторингу*, який дозволяє аналізувати джерела та кінопродукти, на основі компаративного аналізу вивчається процес еволюції фільмів у жанрі військової драми, які ставали лауреатами премії «Оскар» за кращий звук, з початку заснування кіно премії.

метод *класифікації та типологізації* (для складання та систематизації джерельної бази, тощо).

Для досягнення конкретних результатів дослідження та формулювання проміжних та загальних висновків дослідження нами було використано низку **спеціальних фахових методів**, серед яких методи *аналізу формально-пластичної мови* кінематографу та метод *семіотичного аналізу*.

Так, через вивчення формально-пластичних складових кіномови ми склали уявлення про основні структурні особливості сценічної дії та виявляли головні структурно цілісні елементи кінонарративу. Семіотичний аналіз дозволив виявити місце та значення складових музичної та звукової партитури.

Аналіз відібраної джерельної бази був проведений за наступною схемою:

1. Жанр.

2. Склад звукових засобів, які беруть участь у фільмі (голоси - діалоги, монологи, закадровий текст і т.д., шуми-фонові, синхронні і т.д., музика, тиша), їх характер (можливо, специфіка і ефекти) і завдання застосування.

3. Музика. а) Написана музика для фільму спеціально або взята музика, написана ким-небудь раніше, - тоді чому обумовлений даний вибір; б) Які музичні напрямки, музичні стилі, жанри беруть участь у фільмі і який саме режисерської завданням обумовлено їх застосування; в) Інструментарій (симфонічний оркестр, рок-склади, синтез, шумо-музика, джазові склади, вокал, хор і т.д.), застосування соло інструментів (тембрів), голосів і т.д. і який саме режисерської завданням обумовлено їх застосування; г) Чи присутній в даному фільмі такий жанр, як пісня, і чим це зумовлено її присутність. Написана пісня спеціально для фільму (і яка в цьому випадку їй доручена смислове навантаження) або будь-яка пісня, написана раніше і присутній у фільмі як цитата (і яка в цьому випадку їй доручена смислове навантаження або смислова паралель); д) Чи присутні у фільмі також цитати з інших раніше написаних музичних творів і з якою метою.

4. Музична режисура. а) Які події в рамках даного екранного оповіді режисер визнав за необхідне супроводити музикою і чому; б) Чи присутні у фільмі лейтмотиви, кого (або що) вони характеризують; в) чим викликаний вибір музичних засобів для створення того чи іншого лейтмотиву.

5. Пріоритети. а) В який момент екранного оповіді включається той чи інший музичний фрагмент і чому; б) у який момент екранного оповіді включається той чи інший лейтмотив і чому; в) яким способом в екранне

оповідання включений той чи інший музичний фрагмент або лейтмотив («захлест», акцент і т.д.); г) у якому рівневому балансі присутні треки (за ступенем важливості).

6. Ступінь участі. а) Чи відображає музика і звук в даному екранному оповіданні то, що не вдається відобразити візуально; б) наскільки в цілому звук в даному фільмі створює емоційно-смісловий простір для глядача; в) приблизний відсоток звуку як образного засобу в загальному часі фільму.

## РОЗДІЛ 2. ЗВУК В ЕКРАННОМУ ДИСКУРСІ

### 2.1. Звукове кіно (історичний аспект)

Від народження кінематограф був високотехнологічним мистецтвом і надалі прагнув використовувати новіші досягнення техніки. Його провідними спеціалізованими засобами, котрі до сьогодні розвиваються та вдосконалюються є кіноплівка, знімальний апарат та проекційний апарат. Звичайно з розвитком технологічного прогресу, стали з'являтися актуальні для сьогодні моделі нових кіноапаратів, з різними видами та механізмами для швидкої зйомки, чи авто напливу, чи макрозйомки, для зйомки на 16–мм кіноплівку, механізми з рамкою, яка пульсує чи контргейфером. Поява звуку стала рушійною, відправною точкою з подальших та найважливіших подій у розвитку кінотехніки, на ряду з появою кольору, панорамних та широкоформатних, стереоскопічних зображень, винаходами стереофонічного відтворення звуку і т.д. «Прихід звуку в кіно спричинив за собою перегляд творчих прийомів, принципів побудови художніх образів, привів до переосмислення всієї системи виразних засобів. Вимагали перегляду багато усталених принципів професійного майстерства. Виникали нові звукозорові форми творчого мислення» [5, с. 11] .

2.1.1. Офіційно ера німого кіно закінчилася у 1927 році, коли вийшов у світ перший звуковий фільм «Співець джазу» (комедія), у якому була використана технологія записаного на синхронізованому диску звуку («Вітафон»). Насправді ця кінострічка ще була далекою від того, що ми розуміємо під звуковим кіно, оскільки по суті лишалася німим кіно, до якого, щоправда, додали кілька пісень і пару фраз. Але глядач був приємно вражений і заворожений наявністю звуку на екрані.

На справді, дослідники першою відомою презентацією звукової стрічки вважають показ звукового фільму у Парижі ще у 1900 році [72, р. 8-13]. Однак, через недосконалість технологій потрібного ефекту на світ кіноіндустрії це не справило. І лише за три десятиліття, завдяки розвитку технологій, які забезпечили надійність синхронізації носіїв зображення і носіїв звуку, звуковий фільм отримав своє друге народження.

Початковий період розвитку кінематографа прийнято називати «німим», проте по суті кіно ніколи не мовчало – воно лише було вимушено нечутним. «Естетика німого фільму багато в чому була вимушеною і визначалася відсутністю звуку. Її специфіка була викликана необхідністю так чи інакше одними лише зоровими засобами кінематографічних творів передати зміст, ідею, життєву правду. Швидкий, емоційний монтаж коротких планів був характерний для багатьох стрічок того часу, навіть кращі з них страждали роздробленістю кінодійства» [5, с. 8].

Слід взяти до уваги, що прихід в кіно звуку став лише останньою ланкою в довгому ланцюгу удосконалень, що веде відлік з кінця XIX століття. "Фонограф", який народився в ході випробувань телефону, з'єднався Едісоном з рухомою фотографією ще в 1887 році. У Франції намагалися озвучити свої стрічки всі великі: і Люм'єри, і Пате, і Гомон, і Мельєс. У 1900 році Пате вже демонстрував публіці наївні «співаючі» фільми [9, с. 213-214], коли запрошені ним актори співали за екраном, а в Америці на той час повним ходом йшли випробування «актофона» - першої системи звукозапису. Потім з'явилися «Хронофон», «Мувітон», «Фотофон» та інші системи, що належали компаніям, зацікавленим у розвитку радіо.

Простір кінозалу, в прямому сенсі слова ніколи не був беззвучним. Загальновідомо, що вже перші публічні кінопокази братів Люм'єрів супроводжувала фортепіанна музика. До цього ж часу відносяться і перші спроби звукового оформлення у вигляді синхронної імітації, наприклад, звуків поїзда, пострілів, вибухів і т.п. «за сценою». І причиною появи гармонічного музичного звуку в кінозалі був не тільки дратівливий шум проекційного

кіноапарата – набагато важливіше було створити у глядача відчуття перебування в живому, життєвому просторі, оскільки рух безшумних тіней на екрані викликало, часом, у відвідувачів кінематографа непідробний страх. «Матеріал, з якого будується звуковий фільм, різнорідний і в деякому сенсі антагоністичний; форма існування зорового ряду настільки відрізняється від форми існування звукового, що вони виступали досі спільно тільки в дуже небагатьох видах мистецтва, а саме, в танці і балеті, в театрі і в опері. Там, де головні естетичні цінності ґрунтуються на зоровому елементі, як, скажімо, в живопису, скульптурі та архітектурі, а з недавніх пір і в фотографії, звуковий елемент взагалі не потрібен. І навпаки, чисто звукове мистецтво, як, наприклад, музика, рідко обирає візуальні елементи предметом свого відображення - навіть в програмній музиці передаються швидше викликані цими елементами почуття і настрої. Генетично різнорідні фактори об'єдналися тільки на ґрунті небагатьох вищезазначених «синтетичних» видів мистецтва, і саме на них ми повинні дивитися як на історичних попередників синтезу, який сьогодні - на новій технічній основі і в новому вигляді - являє собою звуковий фільм» [27,с. 30-31].

Провідні кінотеоретики не раз підкреслювали, що в ранньому кіно музика стала необхідною саме тому, що німий екран потребував об'ємної акустики, яку не міг передати плоский екран. Тиша темного кінозалу подібна смерті, а в супроводі музики «примарні, мінливі, як хмари, тіні» ніби як вимальовуються і осмислюються.

Для подальшого розвитку кінематографа значними моментами є тільки ті, які підсилюють і розширюють монтажні прийоми впливу на глядача. Розглядаючи кожне нове відкриття з цієї точки зору, легко виявити незначна значення кольорового і стереоскопічного кіно в порівнянні з величезним значенням звуку.

Музичний творчий процес, плодом якого є музика до кінофільму, теж зовсім іншого роду, ніж процес твору автономної музики. Перш за все, він визначається цілим комплексом вже заздалегідь виниклих зорових даностей, і сенс музики полягає єдино в її зв'язку з певним візуальним матеріалом.



Кіномузика не може бути одночасно пов'язана з іншим візуальним матеріалом і не може функціонувати як цілісність поза даного візуального матеріалу. Автономне музичний твір в різному індивідуальному виконанні завжди виникає перед нами в новому вигляді, але кіномузика існує в одному, раз назавжди механічно зафіксованому виконанні. Музична сторона виконується, так би мовити, «анонімно», хоча в титрах ми бачимо імена диригента або солістів [27, с. 75]. Але все ж справжнє призначення музики при демонстрації німих фільмів – залучити глядача в саму суть німих зображень, змусити їх відчувати їх фотографічне життя. Звукові фільми ознаменували початок звукової революції, яка відбилася хвилею по кінотеатрах світу, де власники були вимушені звільнити симфонічні оркестрові трупи та топерів, і замінити їх на нові звукові системи, які відтворювати звук записаний на кіноплівку. Для глядачів це ознаменувало початок психологічного ефекту – ефекту присутності.

Практично від того часу погляд на роль і значення музики в кінематографі (як елемента, підлеглого зображенню) поділявся і продовжує поділятися багатьма режисерами. «Кінематографічність» музики досягається через «нечутні звуки», через зняття музичної самозначимості, через незначний звук, що відсилає від або через себе до образотворчості екрану. З іншого боку, часто сама структура і ритмічний малюнок кінематографічних творів дозвучового періоду спонукають на його трактування в термінах музичної науки. Добре зроблена картина поневолі підпорядковується класичним нормам наукових розвідок з композиції.

Кіно, на думку багатьох перших теоретиків кіномистецтва, було чимось на кшталт «музики зображень», і їхній заклик до «музичного мислення» в кіно й по досі знаходить відгук у сучасних дослідників дозвучового і раннього звукового кінематографу. «Звуковий фільм з'явився на світло в такий момент, коли інші форми, які об'єднували різні види мистецтва, вже мали позаду багатовікову історію розвитку і створили численні власні традиції й умовності. ... У кіно ... переважає візуальний фактор; тут музика повністю йому підпорядкована, але утворює разом з ним єдність діалектичного типу; бо тільки

разом вони складають цілісність вищого порядку. Якщо зоровий кадр має самостійне і конкретний зміст, то музика служить узагальнюючим початком; зоровий кадр конкретизує – музика дає узагальнену характеристику і тим самим посилює вплив зображення. Ось у чому, власне кажучи, складається взаємодія обох компонентів. Не виключено, однак, що ця взаємодія підготовлено умовностями, виробленими на ґрунті синтетичних жанрів» [27,с.33]. Музика, як феноменологічно початковий звук ще не кінематографічних творів, але кінопростору, була покликана заповнити кінозображення до психологічно життєвого і органічно сприйманого образу. І в цьому сенсі слід повернутися до стереотипності «ілюстративності музики» німого екрану, коли музичні фрагменти підбираються під певну ритмічну або емоційно–психологічну структуру фільму. «Музика перестає бути ілюстративним супроводом і стає одним з головних художніх засобів, перетворюється в потужний виразний елемент» [5, с. 12].

В американському кіновиробництві до музичної партитури фільму іноді застосовується термін *underscore*, що позначає другорядність музичного супроводу по відношенню насамперед до діалогів. Відповідно до такої позиції, музика повинна лише посилювати виразність візуального ряду фільму. Можна прийняти, що в цьому випадку музика в кінотворі найбільш кінематографічна, тобто цілком підпорядкована його екранній специфіці. Причому ця теза абсолютно не означає, що режисером приділяється мало уваги музиці (або не приділяється зовсім). Для того, щоб музика стала кінематографічно нечутній, режисером і композитором часом проводиться величезна сумісна інтелектуальна робота. Таким чином, озвучування кінематографічного простору, починаючи з самих ранніх кроків нового мистецтва, було свого роду природною необхідністю.

Нові методи для запису звуку, виявились необхідними після появи звукового кінематографу, адже під час показу кінопродукції він мав працювати в тандемі з зображенням, бути натуральним, гармонічним та природнім у кадрі.

Основною проблемою, яка з'явилась у звуковому кінематографі, після його започаткування – непродумане та надмірне використання звуків, яких була велика кількість та які могли лунати одночасно. «Синхронізація звуку та зображення включає дві операції синтезу: 1) монтаж слухових і зорових образів і 2) синхронну передачу аудіо- і відеосигналів. Дві штучні операції звукового кіно умовно відповідають одній фізіологічній операції» [16, с. 141] Складові елементи музичної композиції в структурі і ритмі візуального ряду, розкриваються та доповнюють кадр.

2.1.2. Наступний період розвитку звукового кіна, на наш погляд, розпочинається близько 1930 р. Не даремно саме у цей час Американська Академія кіномистецтва заснувала премію «Оскар» за кращий звук.

(Мається на увазі технічна робота звукорежисера за відомостями мови, музики і різного роду шумів, тобто звукова доріжка до фільму в сукупності всіх її складових). Примітно, що звукові фільми, що з'явилися раніше першого повнометражного музичного фільму "Співак джазу" (1927, реж. А.Кросланда), не були допущені до участі в першому конкурсі Кіноакадемії. Їх включили в число претендентів нагород тільки в наступних 1928-29 роках. «У 1929 році спеціальною нагородою була відзначена студія "Warner Bros", яка створила "Співака джазу"» [14, с. 214].

Звичайно звукова партитура перших стрічок, які отримали перемогу в цій номінації, особливо фільми в жанрі військової драми, по якості звуку та звукових ефектів відрізняються від сьогоднішніх стрічок, але саме на перших фільмах та їх звуковій партитурі усі подальші картини покращували свою якість та розвивали звуковий кінематограф.

Першими стрічками, які отримали перемогу у це перше десятиліття існування премії, стали драма-трилер «Казенний будинок» (1930, реж. Дж.У. Хилл; переміг ще у трьох номінаціях, у тому числі й «Кращий фільм»); військова драма за фабулою однойменного роману Е. Хемінгуея «Прощавай, зброе» (1932, реж. Ф. Борзейгі; переміг ще у номінації «Краща операторська

робота»); фільм-катастрофа «Ураган» (1937, реж. Дж. Форд); біографічна драма «Ковбой і леді» (1938, реж. Г.К. Поттер, Стюарт Хайслер, Уильям Уайлер), мелодрама «Коли настане завтра» (1939, реж. Джон М. Штал) та, що доволі очікувано, музичні фільми «Одна ніч кохання» (1934, реж. В. Шерцінгер), «Примхлива Марієтта» (1935, реж. В.С.Ван Дайк, Р. Леонард) та «Сан-Франциско» (1936, реж. Вуди Ван Дайк).

Поява у другій половині 1920-х років музичного фільму (спочатку короткометражного) як нового жанру кіномистецтва стала можливою завдяки розвитку звукових технологій. Його жанрова специфіка полягає у знаходженні в музичних образах візуального (змістовного) еквіваленту, в ідеалі – їхнього злиття. Дослідники кіномистецтва стверджують, що у 1930 році у Голівуді було створено чи не 100 музичних фільмів (!).

Музичний фільм є різновидом звукового кінематографу, особливістю цього жанру кінематографу у поєднанні розмов, діалогів з піснями, текст яких характерний сюжету. Більшість музичних фільмів беруть за основу оперети та мюзикли. Крім того, можна прирівнювати до цього жанру кінематографу й ті стрічки, де відсутні співи але є танці, які об'єднані з сюжетом. Прийнято вважати першим в історії музичним фільмом в Америці, зазначений вище фільм «Співак джазу» (1927, реж. Алан Кросланд, комп. Луїс Сільверс), першим в Європі музичним фільмом став «Під дахами Парижа» (1930, реж. Рене Клера, комп. Арманд Бернанрд), а в Радянському Союзі, першим музичним фільмом став фільм «Веселі хлоп'ята» (1934 року, реж. Григорій Александров, комп. Ісаак Дунаєвський).

Як зазначалось вище, зародження музичного фільму і його класична доба («золотий вік») хронологічно визначається періодом 1930-х –1950-х рр. Зазначимо, що традиційно музичний фільм, стрічка в якій актори не тільки спілкуються, а й виконують пісні, які доповнюють за текстом сюжет фільм, також до музичного фільму відносяться фільми де головні герої танцюють під музику, і ці танці – частина сюжету. Часто музичні фільми знімаються на основі оперет та мюзиклів. Мюзикл – це вистава, котра об'єднує різні жанри та

виражальні засоби музики, оперне та драматичне мистецтво, хореографію, має драматургічний розвиток та драматичний зміст. Оперета, у свою чергу, це вистава найчастіше розважальна, котра об'єднує діалоги та монологи, вокалом та інструментальною музикою й не рідко, танцювальними партіями.

Від 1932 року, коли Американська Академія кіномистецтва прийняла т.зв. «академічний» формат звукового кіна, що відтоді став міжнародним стандартом, звукові стрічки стало можливим переглядати у будь-якому кінотеатрі світу (за умови його облаштування відповідною технікою). З одного боку, це вагомо підвищило ціни на квитки на звукові фільми, а з іншого надало чергового поштовху для розвитку звукового кіна.

У 1920-х – 1930-х роках режисери прагнули озвучити дію на екрані, зображення було перенасичене звуками, що само по собі створювало ілюзію людей, що говорять та предметів і дій в кадрі, які можуть звучати.

Стереофонічна музика, перші спроби запису якої перепадають саме на 1930-ті, значно посилила видовищність кінематографа. Відмітимо, що перший стереофонічний багато мікрофонний запис «Прометей» О. Скрибіна був створений у 1932 році, а вже у наступному році світ побачив першу стереоплатівку.

Аналізуючи матеріали дослідження, які стосуються звуку в перших роках ери звукового кінематографу, можна відмітити, що ефект реальності звуку в кадрі, який супроводжував аплодисменти, стук у двері чи по столу, падіння у воду відра, звук вистрілу в кадрі, дуже цікавив та дивував глядачів співпадінням з візуальною картинкою.

Еволюція звуку 1940-х років, характерна початку використання озвучування додаткової фонограми, в спеціальній студії. Технологія передбачає перегляд актором візуальної картинки на екрані і з повтором слів, які необхідно артикуляційно повторити та зробити вимову характерну до емоцій на екрані. Запис такої фонограми є дуже якісним, що слугує гарному звуку в стрічці. А така технологія стала дуже популярною серед режисерів, котрі почали писати

звук лише в студіях, тобто переозвучувати мовні діалоги головних героїв і відмовлятися від запису звуку на майданчику.

2.1.3. У другій половині ХХ століття звуковий фільм стає самими собою, що не в останню чергу пов'язано із розвитком у 1950–х технологій стереофонічного запису (зокрема, традиційна у нашому розуміння стереоплатівка з'явилася у 1958 році). Проте, вже у 1952 році, якість звукового кінематографа підвищилась на основі системи «Сінерама 7» для якої характерне транслювання семиканального звуку, що був записаним на магнітну стрічку та був об'єднаним з кількома проєкторами, а більше трьох гучномовців відтворювали звук, крім того використовувалось ще декілька звукових каналів, які відповідали за «звукове оточення» кадру. Система через свою вартість та масштабність через деякий час трансформувалась у видозмінену систему «Сінемаскоп», яка потім трансформувалась в більш досконалу «Todd AO».

Головною новацією фільмів 1950-х років стало використання інструментально-електронних мотивів, котрі використовувались найчастіше в трилерах та фільмах жахів. Таким електронним інструментом слугував терменвокс, котрий був незнайомий по звучанню глядачам, аудиторі, але композитори користувались його звучанням. Саме цей електронний звук насторожував та психологічно напружував атмосферу під час перегляду фільмів жахів.

Цікаво відмітити, що 1964 року Американська Академія кіномистецтва заснувала премію «Оскар» за звукові спецефекти, яка відтоді призначалася паралельно із премію «Оскар» за кращий звук і вручається звукорежисеру та / чи звуковому дизайнеру стрічки. (Нагадаємо, після появи у 1930 р. номінації «Найкращий звук», поступово з'явилися номінації «Найкраща музика» (1934 р.), «Найкраща пісня» (1934 р.), «Найкращий звуковий монтаж» (1963 р.) та ін. До 1963 року найкращі досягнення у царині звукових ефектів відзначалися у межах загальної премії «Кращі спецефекти», яку через розвиток технологій розділили на «кращі візуальні ефекти» «кращі візуальні ефекти»).

Зазначимо, що в різні роки премія «За звукові спецефекти» змінювала назву: у 1964–1968 і 1976 роках мала назву «Кращі звукові ефекти»; у 1978, 1982–2000 «Кращий монтаж звукових ефектів»; у 1980 і з 2001 по сьогодні – «Кращий звуковий монтаж».

Зокрема, у 1960-х переможцями у номінації стали стрічки «Форт Алармо» військово-історична драма (1960, реж. Джон Вейн), музичний фільм «Вестсайдівська історія» (1961, реж. Джером Роббінс, Роберт Вайз) яка крім перемоги в номінації «За кращий звук» отримала ще 9 статуеток: як найкращий фільм, кращий монтаж, кращі костюми та декорації, як краща актриса другого плану, краща музика для музичного фільму, кращий актор другого плану, краща операторська робота, кращий монтаж, а також вперше в історії премії нагорода кращу роботу режисера була розділена між двома режисерами. Драматичний фільм «Лоуренс Аравійський» яка отримала 7 нагород серед яких за кращий звук, пригодницький бойовик «Як підкорили захід» (1962, реж. Джон Форд, Генрі Хетгеуей, Джордж Маршалл, Річард Торп), комедійний мюзикл «Моя чарівна леді» (1964, реж. Джордж К'юкор) який крім перемоги в номінації «За кращий звук» отримав ще 7 перемог, музичний фільм «Звуки музики» (1965, реж. Роберт Вайз) який отримав ще 4 нагороди, спортивна драма «Гран-Прі» (1966, реж. Джон Франкенгеймер), детективний трилер «Задумливою південною ніччю» (1967, реж. Норман Джевісон) який отримав ще 4 нагороди, музичний фільм «Олівер!» (1968, реж. Керол Рид) який отримав ще 5 нагород, мюзикл «Хеллоу, Доллі» (1969, реж. Джин Келлі), який отримав ще 2 нагороди.

Початок цілковитого використання багатоканального звукозапису, котрий містить усі складові звукової партитури, починається з кінця 1950-х і в 1960-х роках, поштовхом для якого слугувало широкоформатне кіно, показ та зйомка якого виконується на 70мм кіноплівку. Як було зазначено вище, це «Todd-AO» система, якій характерна шестиканальна магнітна фонограма, яка записана на чотирьох магнітних доріжках.

Зазначимо, що «Академія нагороджувала звукові відділи кіностудій аж до 1968 року і лише тоді ввела персональні номінації. Звукотехніки же даром часу не втрачали і працювали часом в кількох відділах, заробляючи собі "Оскари" в науково-інженерної галузі і на терені створення звукових ефектів. Тому підрахунок індивідуальних досягнень тут дуже складний. Так, наприклад, Дуглас Ширер ставав лауреатом за технічні досягнення, науково-інженерні вишукування, спеціальні ефекти і звукорежисуру. Починаючи з третього конкурсу, в якому оцінювалися досягнення сезону 1929/30 року, присудження «Оскара» за звукозапис стало регулярним. Сама ж категорія спочатку іменувалася як «Запис звуку» (Sound recording), а з 1957 року її назва стала ще більш лаконічним – «Звук» (Sound)» [14,с. 214].

Неможливо не зазначити, що ефекти в звуковому кінематографі одразу підвищили і його видовищність. До того ж, глядачі мали змогу слухати не лише музику та мову, але й природні звуки оточуючого середовища, шуми та навіть тишу. Психологічна та емоційна напруженість кадру створювалася завдяки використанню закадрової музики, дуже часто певний епізод мав власне звукове чи шумове оформлення. Поява авторської музики, яку виконує симфонічний оркестр, є основою великої кількості фільмів і дотепер.

Цікавим показником розвитку звукових спец ефектів є той факт, що премію «Оскар» за звукові спецефекти присуджували не щороку. Зокрема, протягом 1969-1975, а також у 1977, 1979 і 1981 роках цього не відбувалося. Тобто, 1970–ті можна вважати своєрідним «затишшям» у розвитку звукових ефектів. Але були у 1970-х свої переможці. Зокрема, це фільм військова драма «Паттон» (1970, реж. Франклін Шаффнер), який отримав ще 6 нагород, мюзикл «Скрипаль на даху» (1971, реж. Норман Джуїсон(Джевісон)) події якого розвертаються в Україні, с.Анатевка у 1905 році, мюзикл «Кабаре» (1972, реж. Боб Фосс), який заснований на однойменному бродвейському мюзиклі, та отримав 8 преїмій Оскар, фільм жахів та трилер «Екзорцист» (1973, реж. Вільям Фрідкін), фільм катастрофа «Землетрус» (1974, реж. Марк Робсон), фільм жахів, трилер «Щелепи» (1975, реж. Стівен Спілберг), трилер «Вся



президентська рать» (1976, реж. Алан Пакула), фантастичний пригодницький фільм «Зоряні війни» (1977, реж. Джордж Лукас) який отримав 6 нагород, військова драма «Мисливець на оленів» (1978, реж. Майкл Чіміно) який отримав 5 нагород, військова драма «Апокаліпсис сьогодні» (1979, реж. Френсіс Форд Коппола).

Кінематограф починає опановувати і розуміти багатство звукової партитури, її вплив на глядача. Серед перелічених фільмів, хотілося б виділити стрічку «Зоряні війни» в якій космос має своє звучання. В сюжеті фільму в космосі чутно розриви та вибухи, чутно звук який в кожного космічного корабля, під час руху, особливий. Та насправді в космосі, в його вакуумі, неможлива наявність будь-якого звуку, просто немає можливості відтворюватись звуковим хвилям, адже там повноцінна тиша. Крім того зрозумівши силу звуку в кінематографі, режисери сумісно з композиторами та звукорежисерами починають активну роботу з освоєнням ірреальних шумів, для створення більш художньої та виразної образності. Звукорежисери використовують окрім реальних та натуральних шумів фонограми з об'єднанням різних штучних, ірреальних звуків.

У 1980-х фільмами переможцями премії стали пригодницьке фентезі «Зоряні війни. Епізод V. Імперія завдає удару у відповідь» (1980, реж. Ірвін Кешнер), який входить до списку 250 найкращих фільмів за версією IMDb, пригодницький фільм «Індіана Джонс: У пошуках втраченого ковчега» (1981, реж. Стівен Спілберг), фантастичний фільм «Інопланетянин» (1982, реж. Стівен Спілберг) котрій отримав 4 премії Оскар, пригодницький, історичний фільм «Справжні чоловіки» (1983, реж.Філіп Кауфман), історична драма «Амадей» (1984, реж. Мілош Форман) стрічка, яка є лауреатом більше 40 нагород, пригодницький фільм «З Африки» (1985, реж. Сідні Поллак) котрій отримав 7 нагород премії, військова драма «Взвод» (1987, реж. Олівер Стоун), історично, біографічна драма «Останній імператор» (1987, реж. Бернарно Бертолуччі), котрій отримав 9 нагород Оскар, біографічна драма «Птах» (1988, реж.Клінт Іствуд), історична – воєнна драма «Слава» (1989, реж. Едвард Цвік)

Як зазначає Оксана Бут у своєму дослідженні, «естетика модерного звуку сформувалася в середовищі електронної музики» [2, с.115].

Олексій Дунаєвський, у своїй книзі зазначає, що «у 1980-х британська група Art of noise створила «мистецтво шуму». До творчого осередку, крім музичного продюсера і власне композитора й сесійних музикантів, були залучені інженер, програміст для роботи з на той час не дуже типовим і поширеним семплюванням звуків. Тобто метою цієї та подібних груп авангарду електроніки став пошук незвичних звучань та комбінування їх між собою. Більш глобальний розвиток цього явища ми бачимо на прикладі діяльності Р. Майлса та особливо – Пітера Габрієла. Продюсерський концерн П. Габрієла є флагманом сучасного «саунду», на який орієнтується решта світу. Таким чином маємо ще один термін «word music» – мікшування національних, стильових, жанрових та індивідуальних досягнень сучасної світової культури» [14, с. 115].

Для кінематографа цього періоду характерне повернення до використання електронного звучання кіномузики, тобто використання електронних інструментів для створення різновидів ірреальних, фантастичних, космічних і досить своєрідних звуків, найчастіше характерних для фільмів в жанрі трилер, жахи, фентезі чи фантастика. Знову ж таки, як зазначалось вище, фільм «Зоряні війни: Епізод V. Імперія завдає удару у відповідь» приголомшує своїм звуковим різноманіттям.

2.1.4. З розвитком цифрових технологій, які породили мультимедійний продукт різного виду, поняття фільму і екранної творчості зазнало значних змін. По мірі розвитку екранних мистецтв змінювався і підхід до аналізу усіх засобів виразності фільму, у тому числі й звуку.

Наприкінці ХХ – початку ХХІ століття почався процес переходу засобів масової комунікації і частково кінематографа на нові, цифрові технології виробництва і доставки аудіовізуальної інформації, і це в значній мірі сприяло тому, що дослідники звернули, нарешті, увагу на взаємозалежність і взаємовплив творчого задуму екранного твору і техніко-технологічних засобів,

що використовуються для його реалізації. Високо професійна аудіовізуальна творчість завжди спирається на знання можливостей техніки, що і дозволяє володіти нею віртуозно і творчо.

Саме цей період (особливо кінець ХХ століття) характерний для кінематографа появою електронного монтажу, інтерактивних технологій, цифрового запису звуку, комп'ютерної кінозйомки, створення об'ємного звукового простору, а головне пошуку нових варіантів та принципів зйомки кіно для більш якісного та направленого психологічного та емоційного впливу на глядача. Також в кінематографі зароджується ідея для створення більш цілісного та повноцінного звукозорового образу, взаємодія кіно мови, музики, шумів, звуків і їх взаємозамінності.

На межі ХХ – ХХІ століть отримали перемогу в номінації «За кращий звук» пригодницько-історична драма «Той, що танцює з вовками» (1990, реж. Кевін Костнер), фантастичний бойовик «Термінатор 2: Судний день» (1991, реж. Джеймс Кемерон), пригодницько-історична драма «Останній з могікан» (1992, реж. Майкл Манн), науково-фантастичний трилер «Парк Юрського періоду» (1993, реж. Стівен Спілберг), бойовик «Швидкість» (1994, реж. Ян де Бонт), пригодницько-історичний фільм «Аполлон – 13» (1995, реж. Рон Говард), драматичний фільм «Англійський пацієнт» (1996, реж. Ентоні Мінгелла; отримав 9 нагород Оскар), фільм – катастрофа «Титанік» (1997, реж. Джеймс Камерон; отримав загалом 91 нагороду), військова драма «Врятувати рядового Раяна» (1998, реж. Стівен Спілберг; отримав 5 нагород Оскар), науково-фантастичний бойовик «Матриця» (1999, реж. Брати Вачовські).

Дизайнер звуку Гері Райдстром, у фільмі "Врятувати рядового Райана" використовує шуми як рівноправні елементи художньої виразності. У фільмі, в моменти напруження атмосфери, гнітючого страху перед небезпекою, яка неминуче насувається перед горючими героями, звукова складова фільму точно передана далеким гудінням і скрипом, яке переростає в брязкіт гусениць ворожого танка і моторошний гуркіт. За силою впливу звукове оформлення стрічки вкрай ефективно, звуки у фільмі не обмежені лише функцією

натуралістичного уявлення навколишнього середовища, а передають нагнітання драматизму сцени в цілому. Так само в цьому фільмі є звуковий момент, який ефектно підкреслив за допомогою звуку зміну сприйняття навколишнього світу, головним героєм, яке викликане контузією. Звук, який було чути в кадрі раптом стає глухим, невиразним. Все, що до цього моменту чулося чітко і голосно, стає розмитим, неприродним, створюючи звукову картину оглушення персонажа, композитор викликає оглушений стан у самого глядача, а через кілька секунд свист, який з'являється нізвідки, повертає глядача до первісного звуку.

Звук у будь-якій стрічці створює простір, який є псевдо-реальним на момент перегляду фільму. На ґрунті цієї інформації варто зазначити появу ще одного напрямку в роботі зі звуковою партитурою фільму – дієгетичний аналіз, в якому дієгетичні звуки – звуки характерні світу, який відтворюється на екрані, які чують головні персонажі, і на які вони можуть реагувати, крім того можна побачити джерело цього звуку. Існують і недієгетичні звуки, котрі створені та які чує тільки глядач, до цього типу відноситься оформлювана або закадрова музика. На основі дієгетичних та недієгетичних звуків створюються два нових типи: метадієгетичні – звуки пов'язані з галюцинаціями головного героя, чи супровід його снів, видінь і певних змін в його психологічному або емоційному стані; семидієгетичні чи полудієгетичні звуки – використовується для динамічності, «екшиновості» звуку, який присутній в епізоді для насиченості його звучання, яке не може бути таким в реальності.

На основі зазначеного вище матеріалу, хочу відмітити, що у першому фільму « Матриця», на початку стрічки глядач чує досить напружені звуки, які відповідають сюжету – певні вібрації, завивання, скрипи підлоги та просто скрипи, набір цих звуків навряд чи існував би в реальності, якщо б глядач опинився в кімнаті, де відбувались події епізоду. Але використання такого звукового супроводу характерне психологічному знаку, і вони пов'язані з місцем дії в кадрі.

До прикладу, використання переходу від дієгетичного звуку до недієгетичного активно прослідковується у стрічці «Англійський пацієнт» коли звучання гри на роялі в кадрі, переходить в закадровий звук. Також, якщо говорити про полудієгетичні звуки то у тому ж таки фільмі «Матриця» майже усі бойові епізоди ґрунтуються на їх використанні. Це звуки стрибків, прольоту кулі перед камерою, удари – котрі являються гіперреалістичними і додають видовищності сюжету. «Технічні інновації викликали зміни і в кіномові. Особливої популярності набули фільми «екшн» з насиченою драматургією, динамічним монтажем та нерідко з вражаючою комп'ютерною графікою. Кінематографічний «атракціон» дає змогу отримати гострі враження, подібні до катання на «американських гірках». Відчути невагомість космосу, політ, вибухи тощо. Щоб увага глядача не розсіювалась, його постійно тримають у напрузі, регулярно додаючи певні подразники. Це може бути різка зміна кадру, яскравий візуальний ефект, несподіваний голосний звук або неочікувана звукова фактура...Зміна специфіки споживання кіно перетворила його з яскравої події в житті на елемент буденного життя. Тому творці фільмів часто прагнуть, аби кіно знову захоплювало і вражало, застосовуючи для цього і видозмінену кіномову, і новітні технічні надбання» [65, с.110].

Відтак, звукова ера кінематографу поєднувала в своїх творах музику, паузу, тишу, звуки, шуми, кіно мову, до яких, в залежності від жанру фільму поєднувались танці, співи, діалоги і т.д. Саме популярність звукового кінематографу стимулювала розвиток та удосконалення звукотехнічного обладнання, плівок, кіноапаратів та проекторів.

Науково-технічний прогрес дав змогу режисерам, звукорежисерам та композиторам реалізовувати творчі амбіції створюючи та удосконалюючи звукову складову кінематографу – програм для обробки, запису та монтажу аудіо матеріалів. За допомогою програм композитор, режисер та звукорежисер мають змогу створювати звукові напливи та контрасти, керувати звуковими акцентами кадру, володіти звуковою динамікою та простором і т.д.

## **2.2. Кіномузика як основоположний елемент звукового рішення фільму**

При сприйнятті музики людиною передається і перетворюється певна інформація. Вона укладена в інтонації, в структурі і тканини музичної форми, в динамічному вираженні звуків. Але і вербальні тексти, присвячені вивченню музичних феноменів сприяють передачі музичної інформації. Останнім часом все більша увага приділяється вивченню явищ сприйняття музики, соціологічним аспектам музичної інформації. Складна система музично-літературних відображень глибоко симптоматична для мистецтва двадцятого століття: межі між музикою і літературою стають все більш умовними, і часто процеси, що відбуваються в одному виді мистецтва, краще бачаться крізь призму іншого. Зростання творчої ролі звукорежисера в кіно обумовлено впливом нових звукових технологій на художню сторону кінопроцесу і зворотньому впливі мистецтва на техніку.

На художню сторону кінопроцесу впливають не тільки нові технології, але й не в останню чергу музичне мистецтво, яке здійснює свого роду «зворотний вплив» на техніку, оскільки викликає потребу в її вдосконаленні.

Музика у кінематографі – «емоційне забарвлення, яке посилює або послабляє візуальне враження. Музика допомагає глядачеві бачити те, що відбувається на екрані або передавати емоційне відчуття від кінокадру. Музика може народжувати почуття страху, тривоги, сумного настрою або навпаки почуття радості і веселощів. Музика може підкреслити національний колорит своєї мелодією. Музика може створювати шуми природи, звучання землі, неба, хмар, вітру, дощу. Може визначити ритм і темп руху об'єктів в кадрі, навіть самим популярними розмірами. Може створити фон або вийти на перший план»[21, с.553].

Не буде перебільшенням сказати, що кіномузика стала особливою областю сьогоденної музичної майстерності, мистецтва, професійної діяльності композиторів, до яких вона пред'являє специфічні вимоги.

Мабуть, найбільш яскраво феномен кінокомпозиторства проявився в комерційному секторі кіновиробництва, де режисери в одних випадках просять композитора «врятувати стрічку», в інших – констатують, що своїм успіхом їх про твір на 50% зобов'язана музиці. Історії кінематографу відомі не одиничні приклади такої тісної співпраці композитора і режисера. Наприклад, без перебільшень геніальний творчий дует режисера С. Леоне та Е. Маріконе, які подарували світу низку кіношедеврів, серед яких, наприклад спагеті-вестерн «За жменю доларів» (1964), «Хороший, поганий, злий» (1966), «Одного разу в Америці» (1984) та ін. У цих стрічках музика була настільки значимою складовою, що, за згадкою сучасників, режисер навіть відмовлявся «різати» окремі сцени, аби не руйнувати музичну структуру створених Е. Маріконе образів. «Сам композитор так говорив про свою славу автора музики до «спагетті-вестернів»: «Я не писав музику для вестернів. Я писав для фільмів Серджо Леоне, шедеврів, які використовували новий художній мову як по відношенню до американських, так і до італійських вестернів» [36]. До того ж, відомий в усьому світі трек «Chi Mai» до фільму «Професіонал», написаний Енніо Морріконе, тривалий час займав «топові» місця у різних музичних рейтингах, а також звучав й у інших стрічках («Маддалена», «Замок англійця»).

Взагалі ж, бути оригінальним у кіномузиці не завжди є бажаним, бо, на думку окремих композиторів і критиків, більша частина музики до фільмів повинна звучати для глядача «знайомо», що допомагає режисеру «розповісти» історію. «Відносна простота запису і відтворення звуку в кіно привела до того, що кіномузика стала інтегральною частиною картини, а музику для кінофільмів стали записувати кращі симфонічні оркестри світу. У кожного персонажа з'явилися його характерне музичні теми (лейтмотиви), а вся дія збагатилася музичним виразом повного спектру страхів і бажань, любові і ненависті. Так зародився новий музичний жанр, завдяки котрому класична музика згодом

знайшла небувалу досі популярність на всій Землі. Музика в кіно поступово переставала бути пасивним фоном, а перетворювалася в дійову особу, в активну учасницю драми. Сьогодні кіномузика не тільки створює загальний настрій, але і підказує глядачеві, на які моменти або приховані риси багатопланового людського характеру важливо звернути увагу» [24, с. 51-58].

Відправним показником, що формулює характер звукової партитури до комерційного фільму, є його жанрова специфіка. Зараз кінострічки, що представляють якийсь жанр в «чистому виді», зустрічаються вкрай не часто. В них у різній пропорції поєднуються різні жанрові принципи, за кожною з яких закріплене своє музичне рішення конкретних сценічних ситуацій. Наприклад, кінокомпозитор Джон Вільямс для картини «Зоряні війни» створив для кожного персонажу свій лейтмотив (мелодійний, гармонічний, тембровий) Крім того, чи не у кожній сцені стрічки відчутне бажання кінематографістів скерувати глядача до певного емоційного відклику. Одним з показових прикладів такого впливу є музика до однієї з найтитулованих кінодрам «Титанік» (1997) композитора Джеймса Хорнера, який, до того ж, є автором музики до таких «топових» стрічок, як «Чужі» (1986), «Легенди осені» (1994), «Хоробре серце» (1995), «Аватар» (2009) та ін. Цікаво підкреслити, що в «Титаніку», на прохання режисера стрічки Дж. Кэмерона, Дж. Хорнер мінімально використовує найпоширеніший у кінокомпозиторів інструмент – скрипку, оскільки вважав її дуже «слабкою» і занадто «традиційною». Завдяки цьому музичну тканину геніального саундтреку «My Heart Will Go On» (у виконанні Селін Діон) та ряду лейтмотивів, визначає такий не традиційний для кіномузики тембр ірландської волинки.

Голлівудську кіномузику можна розглядати як зразкову модель прикладної музичної творчості. Вона тісно пов'язана як з класичними традиціями, так і авангардом ХХ століття, і при цьому вона є одним з помітних явищ масового мистецтва. Наприклад, музика, яку у 1977 р. створив Джон Вільямс до фільму «Зоряні війни», в історії інструментальної музики є найбільш популярним та відомим мотивом. Крім того, цей інструментальний мотив грав на своїх



концертах Лондонський симфонічний оркестр. Кіномузика «досить давно стала об'єктом дослідницьких рефлексій, оскільки з самого початку розвитку кінематографа його музично-звукова складова усвідомлювалася як невід'ємна частина втілення художнього задуму режисера, а найголовніше – як найважливіший фактор впливу на почуття і емоції глядача. У процесі ж еволюції мистецтва кіно звуковий ряд набував все більш складних значення і функцій, що відповідають тенденціям інтелектуалізації режисерських рішень, або ж соціально-ідеологічним запитам. Так чи інакше, музика, яка звучить в кіно, в будь-якому варіанті свого існування, є невід'ємною частиною цілого – художнього сенсу, який вступає в комунікацію з глядачем» [38, с. 164-165]

Слід визнати, що у фільмах США роль музики в синтезі мистецтва і технологій більш істотна, ніж в кінематографі інших країн. Певним чином це відображає специфіку американського кіновиробництва і почасти сполучено з тим, що фільми з чималим обсягом ефектної музики завжди є більш успішними в прокаті, ніж так звані «розмовні» стрічки. Так, у Голлівуді склалася своєрідна композиторська школа зі своїми строго регламентованими методами роботи. Але у той самий час, завдяки обширам музичних стилів і напрямків, досягається помітна «гнучкість» школи в цілому (кіно композитори США здатні «продукувати» музику, яка підходить для кожного з кіножанрів і будь-якої сценічної ситуації).

Рівень майстерності, новизна рішень, вплив на подальший розвиток кіномузики виділяють окремі кінопартитури на загальному тлі, передбачає їх особливий розгляд. Крім того, в голлівудському кінематографі є жанри, в яких музиці відводиться одне з головних місць в системі синтезу мистецтв. Значимість композитора, так само як і вимоги до комунікативної сторони його творчості, в цих випадках зростають. Практично всі авторські кінопартитури отримують свою реалізацію як частина виходить в прокат фільму і у вигляді саундтрека.

Деякі музичні фрагменти знаходять успішне життя після прокату. Переважно це оркестрові опуси. Якщо остання обставина нагадує практику

створення симфонічної музики на основі опер і балетів, то саундтрек як такої в сучасній музикальній культурі – явище нове. Музика голлівудського кіно відображає практично всі існуючі музичні стилі та напрямки – від додекафонії до популярної пісні. Однак навіть з урахуванням цього в США прийнято складати оригінальні саундтреки, і авторські права на музику до фільмів ретельно охороняються кіностудіями. Критерії, за якими визначають, може пісня стати модною чи ні, суперечливі. Видавець хоче отримати музику, яка по суті нічим не відрізняється від сучасних хітів і одночасно – принципово відмінна від них.

Складається парадоксальна ситуація, коли безліч музичних засобів використовується всіма голлівудськими композиторами, але кожен раз знаходиться новий поворот, завдяки чому кліше і стереотипи стрімко еволюціонують. Специфіку виразних засобів екрану можна розглядати також у відриві від психології сприйняття фільму. Ще до появи звукового кіно і телебачення дослідниками кінематографа, були виявлені істотні відмінності в сприйнятті творів кінематографа від психології сприйняття людиною творів інших видів творчості, що мають справу з тимчасовою (музика, література), просторовою (живопис, скульптура, архітектура) і просторово–часовою протяжністю (театр, цирк). Безумовно, творчі можливості, якими володіє сьогодні кінематограф, телебачення, комп'ютер, багато в чому засновані на багатовіковому досвіді створення і сприйняття творів живопису, театру, літератури, музики.

Прийоми, техніки, стилі увійшли в аудіовізуальний лексикон масової постмодерної культури і склали частину її художньої мови. Глибина впливу кінофільмів дає право говорити про здібності кінематографа бути художнім дзеркалом і провідником культурних і духовних явищ в сучасному західному суспільстві. Розширення виразальних можливостей звукового тексту фільму змінило дуже багато для кіномузики: з одного боку, її можливості розширилися, з іншого, у неї з'явився конкурент – «шуми» і прийоми звукового дизайну (про що мова йтиметься нижче). Сучасним композиторам довелося включити в свою техніку навіть звукорежисуру і саунд-дизайн.

Також зазначимо, що композитори, які працюють для кіна, збагатили мову сучасної масової культури: різні інновації музичної мови ХХ ст. стали відомі за межами академічної музики і увійшли в лексикон популярної західної музичної та аудіовізуальної культури багато в чому завдяки кінематографу. Такими музичними геніями кінематографу стали Енніо Морріконе, Джон Вільямс, Денні Ельфман, Ганс Циммер, Говард Шор, Майкл Джаккіно, Генрі Манчіні і ще велика кількість композиторів.

Наприклад, загальновідомо, що музиканти всесвітньо відомої групи Metallica тривалий час використовували лейттему (саундтрек) фільма «Хороший, поганий, злий» Е. Морріконе як початок власних концертних шоу. Вклад композитора у розвиток кіномистецтва настільки великий, що у 2007 році маестро отримав спеціальний «Оскар» за видатний вклад у кінематограф. Іншим відомим композитором, який написав музику до 100 дуже відомих фільмів є Денні Ельфман. Серед його шедеврів кіномузики «Аліса в країні чудес», «Місія нездійснена», «Бетмен повертається», «Сімпсони», «Планета мавп», «Людина павук» та ін.

### РОЗДІЛ 3.

## ЗВУКОВЕ ОФОРМЛЕННЯ ВІЙСЬКОВИХ ДРАМ (ЗВУКИ, ШУМИ ТИША ЯК ОСНОВА ДІЄГЕТИЧНОЇ СКЛАДОВОЇ ЗВУКОВОЇ ПАРТИТУРИ)

### 3.1. Звукорежисура як фундаментальна складова виробництва звукового фільму

*3.1.1. Історія зародження технологій звукозапису; перші звукові кінопродукти.* З самого започаткування кінематографу, вже існувала технологія звукозапису, механічна технологія Томаса Едісона – фонограф, який і почав робити перші кроки в об'єднанні кіноапарата з фонографом. Перший звуковий ролик – привітання створив Вільям Діксон, в якому звучало – «Добрий день, містер Едісон!».

Діксон був помічником у Томаса Едісона. Процес синхронізації пристроїв, тобто фонографа та кіноапарата були масштабними, а звук, тобто його якість була дуже низькою, тому сам механізм звукозапису залишився без подальшого використання. У 1900 році, Леон Гомон використав керівництво Діксона та Едісона, та спробував синхронізувати фонограф та кіноапарат братів Люм'єр, але сам процес синхронізації був недосконалим, а сам носій звуку, який був відокремленим від кіноплівки, залишився не використовуваним, а отже сам процес запису звуку для звукового кіно, ще кілька десятиліть був непридатним для використання.

Саме період німого кіно заклав основи звукової виразності. Люди в ранніх картинах розмовляли (глядач спостерігав артикуляцію), сказане героями передавалось з допомогою написів і титрів з використанням шрифтів різної величини, що давало можливість відображати силу голосу і інтонаційну забарвленість сказаного. Згодом, в епоху багатоканальних систем

звукотрансмісії, кінематографісти прагнуть повторити ефект звучання оркестру в залі для глядачів. [9, с. 10]

Так як кінематограф був німим, саме існування звуку в ньому насторожувало більшість кіно виробників, адже в першу чергу, основа мови жестів, які використовувались в той час, могла втратити свою «універсальність» і перестала б бути зрозумілою більшості різних, інтернаціональних аудиторій. Кінематограф – бізнес, а отже продюсери переймалися зменшенням або припиненням експортування кінопродукції з появою в ньому звуку, а отже з одночасним зменшенням доходів від кіновиробництва. Для більшості режисерів, які знімали фільми в той час, для яких німий кінематограф був основою роботи, поява звуку була чимось безглуздим, схожим на атракціони, катастрофою. Серед них Ч. Чаплін, Р. Клер, Д. Гріфіт. Звук в фільмах того часу був присутнім усюди, він ілюстрував те що відбувалось на екрані і прорив у звуковому кінематографі стався тоді, коли з'явилися системи для оптичного запису звуку.

На кіноплівку фонограму наносили фотографічним методом і цей принцип є актуальним і сьогодні, адже він точно та легко синхронізує звук під час кінопоказу. У 1927 році випущений перший в історії повнометражний фільм з синхронною фонограмою, який створений за технологією звуку на грам плівці – «Співак джазу». Більша частина фільму – музичні номери, які були відзняті загальними та середніми планами, які не потребують буквальної синхронізації, а інтертитри – використовуються натомість діалогів та розмов.

Перша синхронна репліка, яку вимовив головний герой: «Зачекайте хвилинку! Ви ще нічого не чули!». Саме вона вважається точкою відліку нової ери – ери звукового кінематографу.

Кінематографічна спадщина років німого кіно, яке переросло в звуковий фільм, складає кінопродукти, які об'єднують титри, на противагу реплікам та музичний супровід. Саме ці стрічки були актуальними для власників мереж кінотеатрів, в яких нещодавно влаштовували покази німих фільмів, адже це давало можливість отримувати заробіток від сенсів звукових фільмів. Фільм

«Singing Fool», випущений компанією Warner Brothers у 1927 році, мав фонограму на грам-плівці. Зазначена вище інформація започаткування епохи звукового кінематографу, стосувалась американського кіновиробництва, а ось на території Європи, першим фільмом в якому з'явився звук став німецький фільм 1929 року випуску – «Мелодія світу». «Фільми, що говорять» – саме так називали фільми в яких використовувалась мовна фонограма, яка йшла синхронно, а фільми з шумово-музичним оформленням мали назву «звукові». З розвитком звуку в кінематографі, паралельно зростали потреби компаній з виробництва кіно обладнання та власників майданчиків для показів кінофільмів, тому в 1932 році, академічний формат, який став у майбутньому міжнародним стандартом звукового кінематографа заснувала, Американська академія кіномистецтва, в наслідок чого, фільми з звуковим оформленням можна було переглядати в кожному кінотеатрі по всьому світі, але одразу з'явилась проблема, яка пов'язана з переоблаштуванням кінотеатрів.

З плином років способи використання звуку в кіно зазнали значних змін. Саме звукова наповненість фільму може допомогти визначити час створення картини. Протягом перших трьох десятиліть історії звукового кіно записи звукового тла були млявими і тому займалися музикою, вона домінувала. Сьогодні ж фони і шуми наповнені «життям», мають реальний тембр і злегка витіснили музику, хоча в сучасних фільмах деякі сцени озвучуються шумами, ілюструються музикою. [9, с.12]

Новий стандарт, який пов'язаний з оптичним звукозаписом, розроблений у 1940 році, відкрив нові грані у відтворенні в кіно трьох каналного та стереофонічного звуку, адже фонограма, яка складалась з декількох треків писалась на кіноплівку, яка відтворювалась за допомогою фонографа з'єданого з проектором. Саме цей метод використав Уолт Дісней в мультфільмі «Фантазія», але він не використовувався в інших кіно продуктах, адже вартість обладнання була дуже високою. Розвиток багатоканального звуку набув активного розвитку пізніше, коли конкуренція між телемовленням та кінематографом досягла бурхливого розвитку. Поширення магнітного

звукзапису, яке набуло розголосу наприкінці 1940-х років, активувало появу нових вимог, які відкрились перед акторами, котрим необхідно було мати розбірливу мову, дикцію. А для більшості акторів, того часу, це стало причиною відсутності роботи, адже чіткість дикції, мови, тембр та вміння володіти своїм голосом стали основною складовою звукового кінематографу. А якщо згадати, що кіновиробництво – бізнес, то одразу з'явилась велика кількість курсів сценічної мови для акторів.

*3.1.2. Технологічний процес у кіновиробництві – основа розвитку та якості звуку в кіно.* Оксана Бут у своєму дослідження зазначає, що «сьогодні кінематограф переживає етап трансформації. Важко зробити однозначний висновок, чи революційні візуальні та звукові ефекти посядуть місце безпосередньо кіномови, чи стануть ще одним її інструментом. Зважаючи на те, що подібні суперечки супроводжували і прихід звуку в кіно, можна зробити оптимістичне припущення, що технологічний бум стане черговим витком у розвитку кінематографа» [65, с. 110].

Технологічний процес, який характерний усім ланкам створення кінематографа, неодмінно пов'язаний з розвитком техніки, за допомогою якої відбувається запис та подальша робота зі звуком, а також його відтворення. Цей процес відкрив нові можливості для використання атмосферних звуків і шумів, активного опрацювання закадрового звукового простору навколо глядача. Нова ера в кінематографі, ера звукового кінематографу преобразила кіноіндустрію і все що пов'язано з нею. А це монтаж, акторська гра, запис звуку, озвучення, режисура і т.д.

Не менш важливою є проблема впливу технічних нововведень в області багатоканального звуку на глядачів, на їх свідомість і підсвідомість, психологію естетичного сприйняття в цілому. Новим засобом художньої виразності стають сучасні звукові технології, які сприяють розширенню акустичного і візуального простору фільму, створюють у реципієнта відчуття реальності того, що відбувається, втягують його в кінематографічну дію.

Як було зазначено вище, саме звук відкрив ефект присутності, дав можливість режисерам занурювати глядача у сюжет. А відповідно це можливість створення індивідуальної, автентичної, оригінальної, не схожої на інші картини атмосферу в кінофільмі. А тому звукорежисери щоразу прагнули розвивати та вдосконалювати можливості звуку в кіно.

У фільмі «Дюнкерк» можна прослідити наявність зйомки суб'єктивною камерою частіше в кадрах, коли наростає емоційна напруга, а сам глядач стає включеним у події, сюжетну лінію.

Об'ємний звук змінив деякі монтажні прийоми. Один з найбільш важливих принципів – компенсація загальних планів зображення звуком. Тепер немає необхідності представляти місце дії сцени загальним планом, щоб зорієнтувати глядача в просторі. Досить опрацьованого звукового ряду, щоб охарактеризувати місце і дати уявлення про розташування об'єктів. Важливо відзначити суттєве збільшення середніх і великих планів в зображенні.

Працюючи зі звуком, звукорежисеру важливо прагнути створити єдиний звуковий простір – звукову сферу навколо глядача. Активні закадрові шуми повинні органічно поєднуватися з зображенням, не викликаючи відчуття чужорідного звуку, або звуку, що не належить даному звуковому простору. Можливість точно імітувати джерело звуку, безсумнівно, повинна бути врахована на ранньому, підготовчому, етапі роботи над фільмом. Одночасно з цим необхідно приділяти особливу увагу опрацюванню звуковий партитури картини і аранжуванні музики і шумів з урахуванням можливостей багатоканальної системи звукопередачі.

Дослідник Олександр Лішафай у своїй статті, зазначає що «удосконалення техніки кіно, новітнє обладнання для кінозалів, використання сучасних форматів, залучення комп'ютерних технологій стали засобом підвищення інтересу до театру, кіно, естради і тощо. Медіатехнології, поєднуючи елементи аудіальної, візуальної та кінестетичної інформації, стимулювали виникнення у глядачів психологічного феномену кінестезії – міжсенсорних асоціацій, провокували розвиток інтегративного типу мислення. Нині цифрові технології



залучають як при створенні, так і при проектуванні фільму, мультимедійних продуктів. Нову якість отримав у кіно звук – він стає стереофонічним, створюючи для глядача ефект присутності, поміщаючи його в звукове середовище фільму. Саундтреки відомих фільмів починають окреме існування, подібно до того, як колись самостійне життя отримували улюблені пісні з фільмів. Застосування комп'ютерних технологій значно розширило можливості кіно. Нові технології стали використовуватися не тільки у створенні масштабних блокбастерів. Режисери та постановники, звукорежисери стали застосовувати комп'ютер для створення нових засобів виразності в кіно та мультимедіа, дозволяючи змінювати саме зображення, маніпулюючи простором і часом. Нині створено нові можливості для обробки багатоканального звуку. Застосовуються музичні технології: грав-темпотрек і віртуальна обробка MIDI. Технологія Еластичного Аудіо, автоматизація MIDI та аудіо, нові MIDI плагіни, нові підходи до озвучки відео, програмування макросів та застосування нових можливостей нотних редакторів тощо» [28, с. 72-73].

Сучасні звукові технології стають новим засобом художньої виразності в тій мірі, в якій сприяють розширенню акустичного і візуального простору фільму, реалізації творчого задуму художника, формування певної емоційної атмосфери, створення колориту епохи, створення національного колориту, засіб пародіювання або підкреслення комізму ситуації чи навпаки, засіб характеристики персонажа, виконання функції лейтмотиву в драматургії фільму, вираз драматургічної ідеї фільму, підтримка руху в кадрі, емоційне наповнення сюжету, позначення простору і часу, функція підтримки розвитку драматургії, функція створення неповторного стилю і жанру, і це декілька основних функцій, які виконує звукова партитура фільму.

У стрічці «Падіння чорного яструбу» можна прослідкувати створення якісного звукового простору, який Гансу Циммеру вдалось створити використовуючи колоритну музику, характерну для музичної культури Сомалі, з використанням джерела звуку в кадрі і його подальшим використанням.

Зокрема, коли на початку фільму таксист приїздить до будові, з його програвача в машині лунає музика, яка потім використовується в кадрі вже без «заявлення».

Слід підкреслити, що психоестетичний аспект впливу екранного твору на глядача як найтісніше пов'язані з результатом творчо-технологічної складової фільму. Кінематограф, як жодне інше мистецтво, створюючи на екрані ілюзію достовірності, здатний викликати співпереживання глядача, пробуджувати в ньому сильні емоції.

У одному з останніх фільмів, відзначених «Оскаром» за кращий звук – «1917», коли головний герой вночі заходить до міста, яке палало, і починає ховатися від обстрілів противника, картинка поєднується з кольорокорекцією кадру та відтворюваним звуком, який створює ефект присутності глядача в сюжеті. Складається враження, що глядач втікає від куль противника разом з головним героєм.

Специфічні художні прийоми кіномистецтва обумовлені тим, що певні оптичні та акустичні враження мають психологічний вплив. Часто забезпечується не тільки цікавим художнім рішенням або жанровим розмаїттям, а й чисто технічними параметрами екранного продукту – якістю зображення і звуку, розміром екрану, спеціальними ефектами і т.д. Зокрема, черговий етап різкого підвищення інтересу публіки до кіно завжди безпосередньо був пов'язаний з впровадженням в цей вид творчості нових технологій.

Електроніка дозволяє сьогодні здійснювати будь-яку трансформацію зробленого знімку. Змінюючи композиційні, тональні і колірні характеристики, режисер, монтажер та кінокомпозитор здатні привести ці вихідні матеріали до єдиного рішення, створити виразний пластичний образ, поєднати в одному кадрі будь-які створені на комп'ютері об'єкти у готову картинку. Так, під час перегляду стрічки «1917» можна помітити, що розвиток подій на екрані знятий ефектом «одного кадру» і дійсно, одна зі сцен має тривалість до 10 хвилин, але

монтаж в цій стрічці присутній і він настільки якісний, що ця послідовність кадрів виглядає безперервно та натурально.

Зауважимо, що «період аналізу звукового сигналу в кілька разів коротше, ніж період аналізу зорового враження - близько 3 і 30 мілісекунд відповідно. Пов'язано це з тим, що очі довше організовують прийняті сигнали в часі і просторі, встановлюючи причинно-наслідкові зв'язки між подіями що спостерігаються. Побудова зорово-слухової асоціації, таким чином, ускладнена, якщо проміжок між слуховим і зоровим роздратуванням не влучає у ритм, поділений центральною нервовою системою, тобто при порушенні ритму глядач страждає від відчуття, що звук випереджає або, навпаки, відстає від зображення. Тільки запис звуку і зображення на одному носії дає ефект природної зорово-слухової асоціації. Цей ефект не досягається при паралельному включенні двох різних звуко- і світловідтворюючих пристроїв. Якщо обидві операції – монтажу і синхронізації – виконані, мозок «автоматично» встановлює причинно-наслідковий зв'язок між зображенням і звуком. При цьому системи слухового і зорового сприйняття вносять корективи в дії один одного. Неясне зображення, посилене звуком, сприймається більш опукло. І навпаки, об'єкти, які звучать, не розпізнаються на слух, а легше ототожнюються за допомогою зображення джерела звучання. Взаємні коригувальні функції органів сприйняття використовуються в практиці звукового кіно з моменту його появи» [16, с. 141]

Психологія сприйняття екранного зображення і звуку, в свою чергу, багато в чому пов'язана зі способом технічного втілення візуальної і аудіальної інформації. Як можна побачити, естетизація зображення і звуку в аудіовізуальному творі нерідко пов'язана з відхиленням від звичного сприйняття об'єктів і явищ. Нестандартна оптика, виразний ракурс, незвичне освітлення, осмислена організація колірної гами, виразний внутрішньокадровий монтаж, незвичайна звукова партитура – ці та інші компоненти давно складають значну частину палітри екранних засобів вираження. Одночасно з розвитком виразних засобів екрану розвивається звукозорове мислення творців

екранних творів і, відповідно, глядача. Сучасна кіно і відеозйомка, на відміну від колишніх технологій, стає все більш маневреною, швидкою, економною, але при цьому більш тривалим, трудомістким і дорогим став процес подальшої обробки фільму.

У «Дюнкерку» режисеру К. Нолану та композитору Г. Циммеру вдалось влучно поєднати використання фіксовано-суб'єктивної камери на крилах та кабінах літаків, або у воді, планів, які постійно та швидко змінюються від крупного та детального до загального з лейтмотивом, звуком який присутній протягом усієї стрічки – цокання, яке також, інколи, доповнює пришвидшене серцебиття і який завершується тоді, коли герої в безпеці.

Цифрові технології не тільки розширили можливості роботи із зображенням і звуком, а й радикально поліпшили технічну якість готового екранного продукту. Естетика візуального образу на наших очах набуває нової якості – до традиційних естетичних категорій додається категорія технологічної естетики, яка постійно поліпшується якістю екранного зображення та звуку. З кожним десятиліттям ця прірва між абстрактно-логічним і образним мисленням заповнюється новими творчими прийомами, що дозволяють за допомогою зображення і звуку передати складні поняття і почуття.

*3.1.3. Поєднання поняття технології та звукотехніка в кінорежисурі.* Ера звукового кінематографу відкрила велику кількість кіно професій: звукоінженер, помічник звукоінженера, звуковий технік, супервайзер звуку, звукоінженер зі зведення, редактор звукових ефектів, музичний супервайзер, виконавець шумових ефектів, композитор. Крім того з'явилися безліч жанрів, які не могли існувати в німому кінематографі, такі як оперета та мюзикл, які ґрунтуються на багатоканальних звукових доріжках із синхронним співом.

«Сучасні методи роботи над фонограмою в кіновиробництві істотно відрізняються від тих, які були відомі ще кілька десятиліть тому. Значним етапом був перехід всієї індустрії від аналогових технологій до цифрових, що вплинуло на швидкість вирішення виробничих завдань. Устаткування для

запису фонограми на знімальному майданчику і для виконання всіх подальших завдань звукорежисера на етапі монтажу і перезапису пережили революційні зміни: відмова від фізичного обладнання на користь цифрових робочих станцій через більшої доступності користувачеві, з'явилися моделі чутливих і придатних для різних завдань мікрофонів, покращилися технічні характеристики звукозаписувального обладнання, що вплинуло на якість звучання фонограми. Можливості нових технологій оптимізують творчий процес, і зараз, як ніколи раніше, звукорежисер вправі називати себе не просто виконавцем – інтерпретатором, а творцем звуку в кіно. Йому відведена важлива творча роль в союзі з режисером, сценаристом, композитором, оператором – адже багато в чому художній потенціал звукового рішення фільму обумовлений якістю драматургії і режисури» [43, с. 144]

Тлумачення звукорежисури як професії та сфери діяльності...одне з провідних учасників творчого процесу, пов'язаного з акустично-електронними перетвореннями та архівацією звуку у відповідних видах і жанрах музичного та видовищних мистецтв. Звукорежисер, як керівник процесу озвучення фільму, традиційно визначає умови створення й бачення звукового образу, зафіксованого на тому чи іншому носіїві, що передається в ефір чи відтворюється у просторі через електронно-акустичні пристрої [2, с.115].

Зрозуміло, що сприйняття фільму, в створенні якого беруть участь людина і техніка, удосконалюються з кожним десятиліттям. Технологія створення аудіовізуального твору має суттєві відмінності від психології сприйняття будь-якого іншого продукту, створеного людськими руками і людською фантазією.

Важливу роль у створенні звукової партитури фільму відіграє майстер звуку, що створює гучність, тембр і просторові характеристики звукового образу в художньому та технічному аспектах – тонмейстер, який у своїй роботі користується наступними параметрами / вимірами:

*прозорість* (чіткість звучання, гарне прослуховування всіх звукових ліній партитури, розбірливість);

*просторовість* (звукова перспектива (природна чи штучна), просторове враження (акустичний баланс), відповідність акустичного середовища жанру і типу музичного твору (недостатня, оптимальна або завищена), музичний та ансамблевий баланс);

*відповідність тембральна та звукового плану* (наприклад, на помилково обраному крупному плані скрипка може зазвучати як альт, а голос оперного співака стати «здушеним» і різким);

*відповідність технічним та художнім вимогам запису* певного призначення (динамічний та частотний діапазони, моносумісність або просторові ефекти, частотні, фазові та амплітудні спотворення, акустичні перешкоди і випадкові шуми) і якість регулювання параметрами (непомітність);

*загальна художня оцінка* – цінність, ідея та цілісність сприйняття, відповідність тембру голосу виконавця (фонічне трактування) або провідного інструмента (аранжування чи інструментовка) художньому образу, трактування забарвлення звучання (використання звукових ефектів), трактування виконання твору (інтонаційне, темпове, динамічне, акценти-наголоси, паузи тощо).

Іншим фахівцем в структурі звукорежисури є музичний продюсер (Sound producer), який відповідає за формування не окремого музичного твору, а комплексного проекту, де підбираються автори текстів і музики, виконавці та їх «імідж» (сценічний образ) у технічному та художньому втіленні низкою професіоналів певних галузей, вироблення звукового та аудіовізуального продуктів та ін. Саме під його керівництвом на сесіях запису працюють виконавці та звукоінженер (звукооператор).

Термін звукоінженер / звукооператор (як і ряд інших термінів, що склалися у радянський час) має умовний характер на позначення професіонала, який працює зі звуком у кіно та відповідає за синхронні та несинхронні шуми, звукові паузи тощо. Можливо, на зорі кінематографа в цьому напрямі й працювали «випадкові» люди з технічною освітою, які виконували роль «операторів звуку» (забезпечували якісний запис-перезапис звукової доріжки).

Втім, із розвитком технологій і звукорежисури в цілому звукооператори перестали обмежуватися цим чисто технічним завданням.

Як показує практика, взаємодія технічних і технологічних процесів з творчими пошуками в екранних мистецтвах має складний характер взаємин. Іноді креативні потреби спричинюють появу тієї чи іншої технічної новинки чи навіть модерної технології. Іноді ж творчі ідеї, нова естетика продукуються новими винаходами. «Нові багатоканальні звукові технології в кіно покликані, в першу чергу, до створення у глядачів повного відчуття реальності того, що відбувається на екрані і їх емоційного залучення в кінематографічне дію, аж до «розміщення» глядача всередину кінопростору, щоб зробити його безпосереднім учасником, а не стороннім спостерігачем події, що відбувається на екрані» [43, с. 142]. Сьогодні при виробництві фільму звук створюється чималим колективом вузькогалузевих спеціалістів:

аранжувальників та авторів електронної концепції (Orchestrations and Electronic Score Producer),

редакторів звукових ефектів та текстів (Sound Effects, Dialogue Editor),

мікшувальників реплік та звукових ефектів (Foley, Sound Mixer),

мікс-режисерів перезапису (Re-Recording Mixers),

музичних редакторів (Music Editor),

інженерів звуку (sound technician).

Важливим фахівцем у творенні звукової концепції фільму є звуковий дизайнер (Sound Designer), робота якого полягає у створенні ефектних звукових сцен у багатоканальних системах кіно [14, с.117]. У сучасному світі кіновиробництва звуковий дизайн є «видом сучасної дизайнерської діяльності. Звук є об'єктом дизайнерської діяльності, а також його носії (цифрові та аналогові). У деяких випадках об'єктом саунд-дизайну може бути акустика просторів і приміщень. Так, саме трактування «звуковий дизайн» налаштовує на думку про діяльність, яка належить до галузі звуковиробництва та акустичного середовища, робіт зі звукового оформлення аудіовізуальних

проектів, створення звуко-шумового супроводу мультимедійних та екранних продуктів, зокрема для масового та комерційного використання» [58, с.18].

Саунд-дизайн є невід'ємним елементом звукорежисури. У професійному сенсі це створення нових звуків за рахунок використання вже готових семплів або синтезування нових фактур. Це не лише виробництво активних звукових ефектів (звуків рухів, вибухів, вигуків, тощо), але й створення звуків для витворення відповідної атмосфери фільму. Поєднуючи різні звукові «фактури» саунд-дизайнер творить нові звукові полотна. Специфіка його роботи полягає у тому, аби засобами проектування, синтезування і запису звуку задовільні вирішення поставлених задач, пов'язаних зі звуковим оформленням, звуко-акустичним рішенням фільму. [58, с.20].

Варто зауважити, що розвиток звукорежисури вплинув і на візуальний ряд кінопродукції. Зокрема, як зазначає дослідниця Ірина Якубовська у своєму дослідженні «поява багатоканального звуку також дала можливість скоротити кількість загальних планів. Просторовий звук дає вичерпне уявлення про розташування об'єктів у кадрі, тому немає потреби постійно нагадувати про це глядачеві повторенням загального плану. Таким чином, з'явилася можливість «наблизитись» до екранних подій, сконцентрувавшись на середніх та крупних планах. Акценти на емоціях героїв, які найбільше проявляються саме в крупних планах, та деталізація дають змогу глядачеві не спостерігати збоку, а самому зануритись у зображувані події та відчути себе їх учасником. [65, с.110]

Сучасна звукотехніка, новітні комп'ютерні технології представляють різнобічні можливості в організації та технічній фіксації просторово-часових подій і забезпечують максимально точне відтворення на екрані звукозорових образів, які виникають в уяві творця на етапі формування концептуальної моделі твору [9, с.12].

Наразі, з розвитком технологій збагачується, корегується та поліпшується робота та діяльність звукорежисерів. Цю професію, специфічний вид творчої діяльності, в кінематографії неможливо замінити, адже робота грамотного та досвідченого звукорежисера ґрунтується не тільки на розумінні програм, а й на



грунтовній музичній підготовці. Композитор, який створює музику для фільмів, має вміти повноцінно донести до глядача, музичну концепцію, котра буде оригінальною, повноцінною та індивідуальною.

«Сучасний кінематограф має величезний діапазон технічних і технологічних можливостей звукозапису і звуковідтворення, що дозволяють реалізувати самі сміливі режисерські задуми. Творчий потенціал і виразність «форматного» звуку відкрили новий етап віртуальної кінореальності і вплинули на особливості художнього сприйняття глядачем новітніх творів екранних мистецтв. Не можна не згадати і про такий різновид творчого процесу в кіно, як звуковий дизайн.» [43, с. 144]

## **3.2. Відтворюваний звук, шум, тиша та пауза в аудіальній структурі екранного образу (звукозоровий синтез)**

*3.2.1. Звук існує на рівні підсвідомості, він володіє силою, яка робить кінематограф чарівним та особливим. Звук може існувати в просторі кінопартитури, а може не існувати, він може бути дуже гучним, а може бути ледь розбірним. Олексій Лішафай у своїй статті зазначає, що «існують базові правила роботи зі звуком, які підтверджені практикою. Творчий процес, створення звукової палітри аудіовізуального добутку багато в чому визначається особистістю художника-звукорежисера, його індивідуальним почерком. Він може як творчо використати вже знайдені раніше фонографічні прийоми, так і шукати нові, опираючись на теоретичні знання, практичний досвід і навички. Майстерність звукорежисера неможлива без постійного вдосконалювання володіння палітрою своєї творчості, без нарощування досвіду в процесі осмислення власних творчих успіхів і невдач» [28, с. 73].*

Звук є складною складовою фільму, яка об'єднується з великої кількості компонентів, які створюють систему, котра об'єднує різні технології,

хронотипи, темпи, техніки, нашарування складових, образну структуру, смислове навантаження, художні образи, які виготовляють велика кількість працівників кіновиробництва, робота яких пов'язана зі звуковим оформленням фільму.

Можливість нових технологій оптимізують творчий процес, і зараз, як ніколи раніше, звукорежисер вправі називати себе не просто виконавцем - інтерпретатором, а творцем звуку в кіно [43, с. 144]. Тема дослідження ґрунтується на фільмах у жанрі військова драма, а отже усі зазначені нижче характеристики стосуються розкриття звукових ефектів саме у цьому жанрі.

В більшості військових драм режисери разом зі знімальною групою, схиляються до оповіді, яка близька до природності, натуральності в передачі сюжетної лінії, подій. Для фільмів в цьому жанрі характерне створення в звуковій партитурі фільму з використанням музичних прийомів два або більше, якщо цього потребує сюжет фільму, образи, найчастіше це – добро та зло, характерно яким у сюжеті під час візуального відтворення в кадрі, персонажу або групі героїв буде відповідати певна мелодія чи набір звуків, протягом усього сюжеті фільму. Якщо говорити про позитивних персонажів для них буде характерне використання чіткого ритму, спокійного темпу, високих нот, а для супроводження негативних персонажів в кадрі використовуватиметься ритм, який буде постійно змінюватись, швидкий темп, використання низьких нот, звуковий дисонанс та використання звуків вибухів чи вистрілів.

Створення та нагнітання ефекту «хаосу» в фільмах жанру військова драма, відтворюється завдяки використанню у звуковій партитурі білого шуму, який є верхньою гранню семантичної організації звуку, в свою чергу, нижньою є тиша. Ми говоримо про абсолютно білий шум та тишу, яких не існує в природі, а отже тиша – шум, а шум – фрагмент тиші. Розглядаючи це питання хочеться звернутись до психоакустики, яка зазначає що діапазон людського слуху близько 140 дБ, який оточений больовим порогом зверху та порогом чутності знизу, але варто підмітити, що слух має властивість адаптуватися, а тобто регулювати поріг, який має людський слух. Під час регулярного навантаження

на слух гучним звуком, чутливість сприйняття щоразу зменшується і цим користуються експерименти з психологічним ефектом у фільмах військової драми та фільмах жахів, коли тишу розривають шумові або музичні акценти, які напружують емоційність сюжету. Функції, які виконує звук у фільмі – це ілюстративна, яка характеризується прив'язкою звуку до дії з кадри, зображення, асоціативна – стимулювання розмірковування глядачем, як наслідок розкриття рамок кадру.

У стрічці «Дюнкерк» композитор Г. Циммер використовує в моменти напруженості сюжетної лінії, в кульмінаціях сцен звук вибухів чи пострілів, які чиняться поряд з персонажами та поєднуються з лейтмотивом фільму – цоканням, яке чує глядач, та яке звучить, відтворюється в голові у головних персонажів. Крім того у стрічці обмаль діалогів. А у фільмі «Падіння чорного яструбу» навпаки, діалоги – основна частина медіа тексту стрічки.

На початку зародження звукового кінематографу, звук був ілюстрацією подій, які відбувались в кадри, і це було цікаво та захоплювало глядачів, але з подальшим розвитком кінематографу, цей прийом не був таким виразним. На прикладі перших спроб, режисери почали користуватися складними та багатошаровими звуковими конструкціям, які відкрили «поліфонічність» звукової партитури фільму. Звукове оформлення фільму, підвладне аналізу з боку глядачів та творців, які в результаті можуть різнитися, але з масштабним і повноцінним збігом цих результатів співзвучний кінцевий результат, тобто успіх фільму.

Також можна виділити тенденцію, яка часто використовується у фільмах жанру військова драма, коли режисер та звукорежисер об'єднують звукову частину з візуальною або паралельно розвиваючи ці дві складові, або нашаровуючи. Нашарування активізується для глядача коли звуковий або музикальний супровід фільму не можна розкрити візуально, а паралельний розвиток характеризується співпадінням візуальної та звукової складових, тобто створення певного образу музичного, звукового (позитивного чи навпаки,

героїчного і тд.) доповнюється світлими або темними кольорами в кадрі, яскравим чи приглушеним світлом.

3.2.2. *Шуми*, які були нечутні для глядачів німого кінематографу, стали повноцінним відкриттям та новинкою звукового. Робота з шумовою фонограмою, яка ґрунтується на записі, який не викликає сумніву та є наближеним до справжнього є складною, крім того, відтворення шумів, які записуються під час зйомки за якістю звучання дуже низьке, має невиразне звучання та малоопізнаний звук. Саме тому, як зазначалось вище, ера започаткування звукового кінематографу відкрила багато професій, жанрів та галузей, серед яких запис шумових ефектів. Об'єднання та співучасть тиші та шумів у кінематографі, займають важливу роль у сприйнятті глядачем ідей, закладених режисером та командою, яка відповідає за звук. Шуми – складові звукової партитури фільму, які формують її основу, в поєднанні з тишею, адже вони можуть народжуватись один з одного, тобто тиша може бути роздerta шумом, і шум може бути знищений тишею. Відповідно в контексті розгляду шумової складової фільмів в жанрі військова драма, можна застосувати методологію використання звукових ефектів з шумами, які можуть бути незрозумілими, загадковими, їх походження неможливо відслідкувати, але це часто використовуваний прийом, адже ефект саспенсу, якраз і характеризується на незрозумілості звукових елементів в поєднанні з візуальними, а отже це характерно фільмам в цьому жанрі.

Досить часто шуми наближені по місткості і символіці до словесних висловлювань. Звуковий монтаж дозволяє поєднати схлипування і сміх, танцювальну музику і ридання, створюючи тим самим безліч виразних образів. При монтажі різних звучних можливі накладення, що допомагає не просто формально скріпити, а й за змістом зв'язати різні сцени. [9, с.13]

Еволюція науково – технічного прогресу спричиняє трансформацію та розвиток шумової складової партитури фільму, що має відповідати його реальному звучанню. Гіпернасиченість звукового супроводу, кожного руху в

кадрі, існувала на початку заснування звукового кінематографа у творах Зоф'я Лісси, але пізніше її змінило доречне використання звукового ресурсу. Поява електричного виробництва створила нові типи шумів, такі як «continuous noise», або «hum», які цілковито залишили глядачів без сприйняття тиші. Шумова палітра стала перенасиченою, в результаті того, що речей у світі стало більше, а з розвитком звукової екології, та збільшення уваги до шумового забруднення, виникає питання про контролювання звукового простору, створення певних зон зі зменшенням шумового навантаження.

Перезапис шумів, в студійних умовах, гарантує доречний та чіткий шумовий ряд, в якому вирізаний негативний вплив від природного акустичного середовища, де відбуваються зйомки. Шумовий ряд у сучасному кінематографі – синтетичний, ніби складений з великої кількості складових, які мають різне походження, незвичайне та відмінне реальне джерело, а тому в кінематографі шумова партитура ніби недосяжна зору, адже ракурс, транслює події які відбуваються в кадрі, а шуми, які сприймає слух, є фундаментальним компонентом звукового образу, адже вухо глядача може сприймати те, що відбувається поза кадром, що не відтворює камера, тобто шуми демонструють приближення плану, яке дуже часто не спів поєднується з планом зображення в кадрі. Взаємодія шумів і тиші, виявляє їх релятивність, а вони формують єдиний звуковий континуум, який проявляється як функціонально, через драматургію так і психоакустично.

3.2.3. «Відсутність», у кінематографічній лексиці, а особливо в питанні звукового супроводу характеризується двома термінами – *тиша та пауза*, вони одночасно мають відмінність та частково синонімічні. Зазначимо, що коли в контексті кінематографу згадується поняття тиші, перше, що традиційно спадає на думку – німий кінематограф. Насправді ж, німе кіно ніколи не було німим – його персонажі говорили. «Відсутність доступної технічної можливості запису та синхронного відтворення звуку у фільмах перших десятиліть існування кінематографа, а саме сукупність цих фільмів прийнято називати «німим кіно»,

компенсувалася специфічною виразністю акторської гри, субтитрами, інколи музичним акомпанементом. У технічному плані виразність досягалася надзвичайно добре розвинутими засобами монтажу. ... Справжня тиша вперше з'явилася саме у звуковому кінематографі, тому, власне, і говорити про поняття тиші в кіно можна лише в контексті звукового кінематографа» [41, с.12].

Утилітарний аспект характерний для паузи, а ось онтологічний для тиші, адже пауза є частково запланованою чи вимушеною, вона не повідомляє нічого, а лише доводить глядача до того, що щось зупинилось вимушено, або перервалось. Охарактеризувати паузу неможливо, тобто представити її меншою або більшою, за потужністю, тільки за тривалістю, адже вона немає характеристик є нейтральним позначенням міри часу, ніби година, хвилина, секунда чи неділя. Так як тиша не може бути абсолютною, як було зазначено вище, то частіше вона є функцією драматургії. Теоретично, час паузи можна виміряти, дивлячись на це, тише виступає як суб'єктивне переживання часу в просторі кінематографа, адже тиша може бути наповненою, а ось пауза – триває.

Тиша не говорить про відсутність чогось, у неї на меті ємність, яка тяжіє бути заповненою, завдяки цьому аспекту, вона й несе повноцінне смислове навантаження. Як не дивно, та тишу в кінематографі можна відчутти, маю на увазі і не релятивно, якщо пригадати термін звучання тиші. Для паузи характерно містити діяльнісний аспект, адже зробити її можна тільки в процесі, який контролюється та є власноруч запущеним, а тиша, в свою чергу, є положенням речей, які скоріш за все, жваво перейшли до необхідного стану. Можна зазначити й той факт, що тиша, найчастіше настає у висновку роботи паузи, в художньому оформленні кадру, звукової партитури, але це спірне питання, адже для цього потрібен збіг подій, так як тиша – сукупність суб'єктивних та об'єктивних факторів, а не тільки акустики кадру. А в свою чергу, акустичний простір вибудовується навколо тиші, яка видозмінилась на продукт, маючий цінність та потребує технічних та людських ресурсів для створення.

Тиша – виразний елемент, звукової партитури фільму, який зростає з розвитком насиченості звукового ландшафту фільму. Тиша – цінний ресурс, який може нести загрозу у фільму, через свою насиченість та надмірну кількість у звуковій партитурі. Технології, які невинно розвиваються та становлення звукового цеху кіновиробництва, потребує чіткого дотримання якості, кількості та насиченості звучання.

У звуковій партитурі фільму відсутність та наявність тиші, і їх взаємодія, є красномовною. Найчастіше, звук, що «ілюструє» в кадрі зображення чи дії, а джерело звуку в кадрі, виконує ілюстративну функцію. Та наразі, ілюстративна функція в кінематографі не є головною, не є головним завданням. Достатньо одного разу показати предмет, точніше джерело звуку, для того аби потім використовувати лише звук, за для розширення рамок кадру та сприйняття, за для примушення глядача домислювати, думати. Асоціації в кадрі, можуть означати багато чого, для цього їм необхідно дати форму, та акцентувати на них дію.

Підбір звуків, які будуть акомпанувати тиші спирається на сюжетну лінію фільму, але їх чіткий підбір має бути доречним, звичайно тут має місце фантазія композитора та звукорежисера. Природна тиша, справжня – рідкість та коштовність, нехтувати, якою в сучасному кінематографі не можливо. Грань між паузою, яка з'явилась випадково, та паузою, яка має цілеспрямовану дію, не кардинальна, і тому її драматична сила, на жаль, використовується в кіно не так часто. Проте, звукова пауза не завжди є тишею. В кінематографі є правило «вживання» тиші, якщо вона триває більше п'яти секунд, її необхідно «розбавити» звуками: потріскування, шурхіт, сопіння, нявчання і т.п. Це обов'язково, адже використання такої тиші, без додаткового звукового супроводу для глядача буде задовгим.

### **3.3. Дієгетичні елементи звукової партитури в аудіальній структурі екранних образів військових драм XXI ст. (аналіз фільмів-переможців премії «Оскар» за найкращий звук)**

Пошуку ідеального балансу у звуковій партитурі для фільму, точне та акцентоване звучання вже готового набору звуків, тиші, шумів та кіно музики у повноцінну звукову партитуру, яка буде працювати на емоції та реакції глядачів - основна робота звукорежисера під час створення кінокартини.

Відмінність звука від зображення у фільмі, є однією з найважливіших особливостей досліджуваного об'єкта, адже полягає у можливості використання музики, мови, шумів, тиші для багат шаровості звукової партитури, оскільки вона має найбільш емоційний вплив на глядачів комплексом всіх перелічених вище компонентів. Згідно з цим, шуми – це один з важливих елементів звукового ряду у фільмі, який розвивається в звуковій партитурі відповідно специфіки жанру.

Фільм *«Падіння чорного яструбу»* насичений діалогами, які тісно переплітаються з шумами, які найчастіше є синхронними та фоновими, рідше закадровими. Оригінальна партитура фільму була написана Г. Циммером у співавторстві з декількома музикантами. Також у картині звучать кілька відомих пісень *«Faith No More; Falling to pieces»* та *«House Of Pain; Jump Around»*, наявність яких у цьому фільмі, очевидно, полягає в текстовому наповненню цих пісень. У фільмі превалує етнічна музика, яка є характерною для місця дії, у якому відбувається сюжет, а це східно-африканська держава Сомалі. Як відомо, протягом усього фільму ми чуємо музику та інструментальні мелодії, притаманні фольклорній музиці країни.

У фільмі *«Падіння чорного яструбу»* звуковий супровід картинки створює емоційний та темпоритмічний простір, який є присутнім від самого початку і до кінця стрічки. Тиша, як частина звукової партитури фільмів – не відсутність звуків чи музики, це елемент музичної та звукової виразності, який володіє дуже сильною драматургічною напругою, може бути кульмінаційним



елементом, роздільним елементом різних настроїв сцен, адже існує безліч звуків, а тиша одна, вона може «звучати» особливо, це також залежить від специфіки жанру фільму. Екранна тиша – це використання «білих шумів» або, як у фільмі «Падіння чорного яструбу», коли героїв контузило від вибуху гранати і вони переставали чути, то був «завакуумований» звук, з писком, але такий звук тут передавав ключовий момент тиші в сприйнятті героя як наслідку вибуху гранати.

Необхідно зазначити, що звуки та шуми у картині дуже об'ємні, вони переплітаються та відтворюють масштабність подій, що і вдалося якісно передати композиторам. Повноцінна звукова картина, поєднуючи окремі звуки, шуми, кіномузику занурює глядача у події які відбуваються в кадрі. Глядач перебуває у об'ємній картині, яка реально відповідає жанрам військової драми та бойовика.

Так само фільм «Володарі бурі» побудований на діалогах та шумах, які тут є найчастіше синхронними, фоновими і рідше закадровими. Звукорежисерами цього фільму є Марко Белтрамі та Бак Ейкroyд. Крім того, звукове різноманіття в цьому фільмі кардинально відрізняється від фільму «Падіння чорного яструбу», оскільки воно повністю співвідноситься з роботою саперів, які мало говорять, яких повинна оточувати тиша, спокій та врівноваженість під час виконання завдання. Звукова емоційність у фільмі присутня у моментах роботи саперів. Звукорежисерам в поєднанні з операторською роботою, вдалося передати гучність та силу вибухової хвилі, емоційність та напругу, яка постійно зростала, або спадала.

Фільм «*З міркувань совісті*», звукорежисером якого є Руперт Грегсон-Уільямс, відрізняється у звуковій партитурі від інших фільмів, які відібрані для дослідження. В першу чергу це пов'язано з наявністю історії, яка бере початок з подій, що не пов'язані з військовими кадрами. Та крім цього фільм має захоплюючу звукову партитуру, яка повноцінно відповідає жанру та розкриває кожен з елементів архітекtonіки фільму. Фільм захоплює якісною картинкою, яка в поєднанні зі звуком створює емоційно сильний та напружений пластично-

звуковий ряд, який розкриває всі існуючі в ньому сюжетні лінії та викликає необхідну реакцію та емоцію глядача на кожну зміну кадру та на перехід до нової частини сюжету.

Стрічка «Дюнкерк», як і «Падіння чорного яструбу», є звукорежисерською роботою Ганса Циммера. Аналогічно до фільму «Володарі бурі» та «З міркувань совісті» звукова партитура чудово – методично та хвилеподібно – відтворює ефект нагнітання атмосфери дій в кадрі. В фільмі майже відсутні розмови, їх мінімум, що і спільним з фільмом «Володарі бурі». Гучні звуки та вибухи є найбільш ефектними, коли перед ними було невелике мовчання, – саме таку тенденцію можна помітити у цій роботі Ганса Циммера. Фільм «Дюнкерк» поєднує в собі три захоплюючі історії, які переплітаються між собою та мають свій масштаб, адже одна з них триває тиждень, інша день, а третя – годину, тобто глядач знаходиться у постійному хаосі, який, крім того, наганяє музика та шуми. Дійсно, фільм неймовірно якісний. То одна з кращих робіт не тільки Крістофера Нолана, а й взагалі у своєму жанрі, а якісна картинка та звук у фільмі інколи створюють уявлення, що морські хвилі в якийсь момент виплеснуться з екрану на глядача.

Аналогічно фільмам «Дюнкерк» та «Володарі бурі» у фільмі «1917» (звукорежисер Томас Ньюман) звукова партитура вміло доповнила емоційність та напруженість сюжету стрічки, яку передавав принцип неперервної зйомки ніби одним кадром. Протягом усього фільму глядач поринає у тяжкий та емоційно напружений сюжет, який примушує вслухуватися у звукову партитуру, що ніби пригнічує та створює емоційну напругу з самого початку фільму і підвищується на емоційно важливих моментах архітекtonіки фільму. Фільм насичений розмовами та ефектними перестрілками, яких не так багато та які впливають на емоційну напругу та наповненість кадрів. В картині багато оглушливих вибухів, а останній кадр, коли головний герой біжить по полю через перешкоди, відповідає кульмінації та запалу і вищій крапці емоційного напруження.

Ці факти переконують у тому, що якісно відзнята картинка не буде повноцінною, якщо робота зі звуком буде виконана неякісно. Фільми у жанрі військової драми найскладніші, адже кількість та різноманіття зброї, де кожна деталь звучить особливо, а вибухи та постріли бувають різними за гучністю та звучанню, примушують звукорежисерів до плідної праці та повного занурення у роботу. Кожен з перелічених фільмів жанру військова драма має дуже сильні емоційні та напружені відзняті кадри. В той же час, без наявної та якісно продуманої у таких моментах звукової партитури, яка підвищить або навпаки зменшить емоційність, неможливо створити якісний продукт. [59]

## ВИСНОВКИ

1. Від появи ігровий звуковий кінематограф став складним комплексно-технологічним видом мистецтва та потужною індустрією, яка з кожним десятиліттям розвивається завдяки невтримному розвитку технологій. Певне, що найрозвиненішим технічно є голлівудський кінематограф. Саме це визначило ракурс формування джерельної бази нашого дослідження на основі стрічок голлівудської кіноіндустрії, а саме, військових драм. Зокрема, на основі цих фільмів аналізується еволюція звукової партитури, пов'язана з технічним розвитком аудіальних технологій та саунд-дизайну, та є сумісною роботою режисерів, композиторів, звукорежисерів, звукоінженерів та інших фахівців, основна задача яких в симбіозі та творчій єдності, з урахуванням сучасних стандартів та потреб кіновиробництва і глядацької аудиторії, втілити сценарний задум, створити оригінальну візуально-аудіальну картину.

2. Розвиток звукового кінематографу підпорядковується його етапам, котрі ґрунтуються на розвитку технічних інновацій, виражальних засобів та типів художньо-образного мислення. Зокрема, в роботі умовно виділено кілька таких етапів: 1) започаткування ери звукового кіно, означення якої знаменується виходом картини «Співак джазу» (1927); 2) формування музичного фільму як істотно нового явища кінематографу та його «золотий вік» (кінець 1920-х – 1950 рр.); 3) період 1950—1980, пов'язаний з пошуками нових звукових технологій та винайденням аудіо-ефектів у кіно; 4) новітня доба, яка розпочалася від 1990-х завдяки піднесенню аудіальних технологій та розвитку саунд-дизайну, у яку створення якісного багатокомпонентного зв'язку між відеорядом та звуковою партитурою ґрунтується на професійній кваліфікації ряду фахівців, їхній майстерності та розумінні акустичних особливостей, володінні технікою та програмами для обробки та синтезу звуку і шумів.

3. Показано, що звукова партитура є однією з магістральних складових кінокартини, специфіка якої залежить від жанру стрічки. Правильно створений музично-шумовий супровід наративної та візуальної складових фільму, має сильний психологічно-емоційний вплив на глядача і може активізувати або, навпаки, знижати напругу в кадрі, створювати потрібне емоційне та змістовне наповнення конкретного епізоду картини відповідно до її жанрової специфіки.

Звукова сфера аудіовізуального твору постає в результаті творчої співпраці режисера, композитора, звукорежисера та інших творчих та технічних фахівців, які створюють відповідну до сюжету та жанрової специфіки аудіовізуального твору звукову партитуру, яку складають обґрунтовані відповідно сюжету фільму драматургічні музичні та звуково-шумові акценти.

4. В цілому, для музичного оформлення військових драм характерне застосування ударних та духових інструментів, використання темброво-виразних, ритмічних, оригінальних військових мелодій, які, для означення місця подій та створення у кадрі відповідної атмосфери, вплітаються у звукову партитуру картини, яка виступає психологічним регулятором сприйняття аудиторією режисерських ідей. Звуко-шумове оформлення картин є основою їхньої звукової партитури, адже чітко створений звуковий та шумовий супровід не тільки підсилює емоційну та психологічну напругу аудиторії під час перегляду, а й викликає емоції та відповідну реакцію.

Аналіз використання у звуковій партитурі ігрового фільму відтворюваних звуків та шумів (переважно дієгетичних) дозволив виявити закономірності щодо вибору засобів звукової виразності для належного художньо-емоційного наповнення кадру та відповідно до жанрової специфіки картини. Вказано, що шуми та тиша є фундаментальними складовими звукової партитури військових драм. Вони не являються дискретними елементами звукової партитури, а їх інтеракція проявляється психоакустично і створює єдиний звуковий континуум.

У фільмах жанру військова драма основними відтворюваними звуками / шумами є агресивні звуки / шуми вибухів, пострілів, свисту куль, вигуків (для створення ефекту хаосу) тощо. У звуковій партитурі картини вони традиційно

контрастують зі звуками / шумами живої природи (як опозиція війна / мир), або з раптовою тишею. Шумовий супровід, як складова звукової партитури фільму найчастіше створюється з великої кількості фрагментів та частин, котрі мають різне акустичне походження. Часто вони мають чи не визначальне значення для військових драм, оскільки здатні створити максимальний емоційний та психологічний вплив на глядача. В поєднанні з паузою, яка є повноцінним елементом звуку (точніше його відсутністю), шуми, звуки та музика набувають більш повноцінного, складного та емоційного значення.

5. Саме симбіоз звукових рішень у стрічках будь-якого жанру, а особливо жанру військова драма, робить кожну картину унікальною та неповторною. А постійний розвиток технологій запису, обробки, синтезу звуку, шумів та музики в кінематографі постійно ускладнює і, водночас, робить кожне звучання краще та якісніше. Створення звукової партитури в кінематографі є одним з ключових елементів виробництва завершеного, образно досконалого аудіовізуального твору.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ ТА ЛІТЕРАТУРИ

1. Балаш Б. Кино. Становление и сущность нового искусства / пер. с нем. М. Брандес. М.: Прогресс, 1968. 328 с.
2. Бут О. Діалог класичного і модерного напрямів у звукорежисурі (До питання визначення професії). УДК 791.633:778.534.4 *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені ІК Карпенка-Карого*. 2018. Вип. 22. С. 112 – 119.
3. Бычков В. В. Эстетика. М.: Гардарики, 2004. 556 с.
4. Волков-Ланнит Л. Искусство запечатленного звука : очерки по истории граммофона. Москва : Искусство, 1964. 231 с.
5. Воскресенская И. Звуковое решение фильма. М. : Книга по Требованию, 2012.
6. Гаклин Д. Звукорежиссёр и исполнитель в процессе звукозаписи. М. : Комитет по радиовещанию и телевидению, 1966. 37 с.
7. Ганс А. Время изображения пришло! *Из истории французской киномысли. 1911–1933 гг. Немое кино*. М., 1988. С. 64–73
8. Дворниченко О. Гармония фильма. М. : Искусство, 1982. 200 с.
9. Демещенко В. Взаимодействие звука и изображения в современном кинематографическом пространстве. *European Journal of Arts*. 2016. № 3. С.9-14.
10. Демещенко В. Кіно як синтез мистецтв: звук і музика : монографія. К. : НАКККіМ, 2012. 334 с.
11. Деникин А. Звуковой дизайн в кинематографе и мультимедиа. М.: Изд-во ГИТР, 2012. 394 с.
12. Деникин А. Модель диегетического анализа звука в экранных медиа *ЭНЖ "Медиамузыка"*. № 2 (2013). URL: [http://mediamusic-journal.com/Issues/2\\_5.html](http://mediamusic-journal.com/Issues/2_5.html)
13. Динов В. Звуковая картина. СПб. : Геликон Плюс, 2002. 366 с.

14. Дунаевский А. Оскар: неофициальная история премии. СПб.: Амфора, 2008.
15. Ждан В. Эволюция киновыразительности. *Кинематограф сегодня: Сб.ст. Вып. 2*. М.: Искусство, 1971. С. 163–213.
16. Захарьин Д. От звукового ландшафта к звуковому дизайну. *Антропологический форум*. 2009. №11. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/ot-zvukovogo-landshafta-k-zvukovomu-dizaynu>
17. Иоффе И. Синтетическое изучение искусств в звуковом кино. Л. : 1937. 412 с.
18. Кац Б. Простые истины киномузыки. Л.: Советский композитор, 1988. 232с.
19. Клер Р. Размышления о киноискусстве. М.: Искусство, 1958. 230 с.
20. Козюренко Ю. Современные электропроигрывающие устройства. Москва : Знание, 1984. 64 с.
21. Котова М. Звуковая палитра фильма. *Humanity space international almanac*, Том (Volume) 4. No 4. 2015. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/zvukovaya-palitra-filma>
22. Кракауэр З. Природа фильма. М. : Искусство, 1974. 158с
23. Л’Эрбье М. Гермес и молчание. *Из истории французской киномысли. 1911–1933 гг. Немое кино*. – М., 1988.
24. Левин Э. Селестиальные близнецы у истоков музыки и кино. *Философская школа*. № 4. 2018. DOI.: 10.24411/2541-7673-2018-10414.
25. Леонтьев С. Классическая музыка в режиссерском решении сцен голливудского кинематографа. *European Journal of Arts*. Відень, 2018. №2. С. 17–20.
26. Леонтьев С. Роль музики у створенні контексту фільмів жанру “action”. *Spheres of Culture. Journal of Philology, History, Social and Media Communication, Political Science, and Cultural Studies*. Люблін, 2018. Vol. 17. С. 429–434.
27. Лисса З. Эстетика киномузыки. М.: Музыка, 1970



28. Лішафай О. ЗВУКОЗОРОВИЙ СИНТЕЗ У КІНО І НА ТЕЛЕБАЧЕННІ ТА МИСТЕЦТВО ЄВРОПЕЙСЬКОЇ ЗВУКОРЕЖИСУРИ. УДК 7:534.85 .  
<https://doi.org/10.31866/2410-1176.33.2015.158290> с.66 – 74
29. Ляшенко Л. Творчість Еріха Корнгольда: новий метод створення саундтреків. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. ст. Вип. 38. Харк. нац. ун-т мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків : С. А. М., 2013. С. 113–121.
30. Маньковский В. Основы звукооператорской работы. М. : Искусство, 1984. 240 с.
31. Мартен М. Язык кино. М.: Искусство, 1959. 292 с.
32. Медушевский В. К проблеме сущности, эволюции и типологии музыкальных стилей. *Музыкальный современник, 1984*. Вып. 5. С. 5–17.
33. Мерло-Понти М. Кино и новая психология. *Киноведческие записки. 1992*. № 16. С. 13-23.
34. Метц К. Проблемы денотации в художественном фильме. *Строение фильма: Сб. статей / сост. К. Разлогов. М.: Радуга, 1984*. С. 255-259.
35. Монтегю А. Мир фильма. Л.: Искусство, 1969. 279 с.
36. Морриконе Э. «Меня вдохновляет сам фильм». РБК [Сайт]. 06.07.2020.  
URL: <https://www.rbc.ru/photoreport/06/07/2020/5f02cb9e9a79475995f65f72>
37. Мукаржовский Я. Исследования по эстетике и теории искусства. М.: Искусство, 1994. 606 с.
38. Овсяннікова-Трель О. Кіномузика як культурний феномен сучасності. *Міжнародний вісник: культурологія, філологія, музикознавство* Вип. II (5), 2015. С. 163-168.
39. Папченко В., Сілін В. Звук у сучасному екранному дискурсі. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія: Аудіовізуальне мистецтво і виробництво. 2019* · 2(2) · DOI: 10.31866/2617-2674.2.2.2019.185710 УДК 778.534.4 с.200-207

40. Познин В. некоторых особенностях восприятия экранного звука. *ЭНЖ Медиамузыка*. 2016. № 6. URL: [http://mediamusic-journal.com/Issues/6\\_6.html](http://mediamusic-journal.com/Issues/6_6.html)
41. Ползікова Н. І. Роль тиші у звуковому кінематографі. НАУКОВІ ЗАПИСКИ. Том 75. Теорія та історія культури. УДК 791.636.
42. Русинова Е. А. Голос в метадиегетическом пространстве кинофильма. *Вестник ВГИК*. 2017. № 3 (33). С. 80-86.
43. Русинова Е. Значение новых технологий звукозаписи в создании эстетического пространства кинофильма. *Вестник КемГУКИ*. 2017. № 41.
44. Русинова Е. Музыка в метадиегетическом пространстве кинофильма. *Вестник ВГИК*. 2017. № 2 (32). С. 46-56.
45. Русинова Е. Звук рисует пространство. *Киноведческие записки*. 2004. № 70. С. 237-248.
46. Рычков К. «Звездные войны» Лукаса–Уильямса: Gesamtkunstwerk возвращается? *Научный вестник Московской консерватории*. М. : 2012. №1. С. 177–193.
47. Рычков К. Музыка в современном коммерческом кинематографе США: проблемы истории и теории : автореф. дис.... : 17.00.02 Музыкальное искусство / Рычков К. Н. Москва, 2013. 28 с.
48. Рязанцев Л. Техніка лейтмотивів у кіномузиці. *Вісник КНУКіМ. Серія : Мистецтвознавство*. 2015. Вип. 33. С. 124–130.
49. Стеллинг Йос. «Кино – бегство от жизни». *Искусство кино*. 2000. № 7.
50. Теория современной композиции : [учеб. пособие]. М. : Музыка, 2007. 616 с
51. Трахтенберг Л. Мастерство звукооператора. М. : Искусство, 1972. 191 с.
52. Троицкая Г. Роль музыки в развитии довоенного кинематографа и телевидения: Автореф. дисс. ... канд. искусствоведения / Институт истории искусств Министерства культуры СССР. М., 1975. 24 с.
53. Усова А. Звуковой дизайн в кино: проблема теоретического осмысления в музыкальной науке. *Київське музикознавство : збірник наукових праць*. Київ : КІМ ім. Глієра, 2015. Вип. 51. С. 33–42.

54. Усова А. Киномузыка как объект музыкознания : к проблеме определения аналитических подходов. *Київське музикознавство : збірник наукових праць. Київ : КІМ ім. Глієра, 2014. Вип. 50. С. 99–106.*
55. Харон Я. Из жизни звукооператора. Немое! Звуковое? Звукозрительное!!! М.: Союз кинематографистов СССР. Всесоюзное бюро пропаганды киноискусства, 1987. 96 с.
56. Харон Я. Музыка документального фильма: Учеб. пособие. М.: Всесоюз. гос. ин-т кинематографии, 1974. 27 с.
57. Хренов Д. Перспективи розвитку саунд-дизайну в Україні. *Вісник КНУКіМ. Серія: Мистецтвознавство. 2019. Вип. 40. DOI: 10.31866/2410-1176.40.2019.172525.*
58. Худякова Л. Кинематограф и эволюция его интерпретации. *Эстетика сегодня: состояние, перспективы // Материалы научной конференции. 20-21 октября 1999 г. Тезисы докладов и выступлений. СПб. :, 1999. С. 89-91. ULR: [http://anthropology.ru/ru/texts/khudyakova/aestt\\_36.html](http://anthropology.ru/ru/texts/khudyakova/aestt_36.html)*
59. Чайковська В. Б., Бескорсий В. В., Сидоренко А. В. Аудіальна складова в ігровому кіно (на прикладі «оскароносних» військових драм перших десятиріч 21 століття). *Abstracts of IV International scientific and practical conference. / Stockholm, June 28 – 30, 2020.*
60. Черемухин М. Музыка звукового фильма. М. : Госкиноиздат, 1939. 256 с.
61. Эйхенбаум Б. Проблемы киностилистики. *Поэтика кино. СПб., 2001.*
62. Эльзесер Т., Хагенер М. Теория кино. Глаз, эмоции, тело. СПб.: Сеанс, 2016. 440 с.
63. Эстетика фильма / Жак Омон и др.; пер. с фр. И. И. Чельшевой. М.: Новое литературное обозрение, 2012. 245 с.
64. Юренев Р. Сергей Эйзенштейн. Замыслы. Фильмы. Метод. Ч. 2: 1930-1948. М.: Искусство, 1988. 318 с.
65. Якубовська І. Специфіка споживання кіно продукту як каталізатор новаційних мистецьких технологій. *Науковий вісник Київського національного*

університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого : зб. наук. пр. К. : 2018. Вип. 22. С. 108-111.

66. Altman R. The Evolution of Sound Technology. *Film Sound: Theory and Practice*. N. Y.: Columbia University Press, 1985. P. 44-53.

67. Benson B. E. The improvisation of musical dialogue. NY: Columbia University Press, 2003.

68. Chion M. The Voice in Cinema. Columbia: Columbia University Press, 1999.

69. Composing for the Films: Adorno, Eisler and the sociology of music. *Historical Journal of Film, Radio and Television*. V.18, Issue 4, 1998.

70. Gorbman C. Teaching the Soundtrack. *Quarterly Review of Film Studies*. 1976. Vol. 1. P. 446-452.

71. Gorbman C. Unheard Melodies: Narrative Film Music. Bloomington; L.: Indiana University Press, 1987. 190 p.

72. Happé B. The History of Sound in the Cinema. *Cinema Technology*. 1998. No. 7/8

73. Ihde D. Listening and Voice: Phenomenologies of Sound / 2nd edition. Albany: State University of New York Press, 2007. 296 p.

74. Kalinak K. Film music. NY: Oxford University Press, 2010.

75. Poznin V. F., Skripyuk I. I. Screen Image in Terms of the Psychology of Communication. *East European Scientific Journal*. 2016. № 12 (16) part 1. P. 51-55.

76. Robertson R. Eisenstein on audiovisual. L.: Tauris Academic Studies, 2009.

77. Ryan M.-L. Avatars of Story (Electronic Mediations, Vol. 17). Minneapolis-L.: University of Minnesota Press, 2006. 296 p.