

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ

**КИЇВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ ТЕАТРУ, КІНО І  
ТЕЛЕБАЧЕННЯ ІМЕНІ І. К. КАРПЕНКА-КАРОГО**

Інституту екранних мистецтв

Кафедра звукорежисури

**КВАЛІФІКАЦІЙНА РОБОТА**

**На здобуття другого (магістерського) рівня вищої освіти**

**на тему**

**«ФУНКЦІЯ ЗВУКУ В ДОСЯГНЕННІ ПСИХОЕМОЦІЙНОЇ РЕАКЦІЇ  
ГЛЯДАЧА НА ПРИКЛАДІ ДЕТЕКТИВІВ АЛЬФРЕДА ХІЧКОКА  
50-60 РОКІВ 20 СТОЛІТТЯ»**

Студентки 2-м курсу ЗВР групи

Освітньої програми Звукорежисура

Спеціальності 021 Аудіовізуальне

мистецтво та виробництво

Галузі знань 02 Культура і мистецтво

Ступеня вищої освіти магістр

Єленської Елен Романівни

Науковий керівник доцент, доктор

мистецтвознавства

Костюк Наталія Олександрівна

Київ – 2024

## ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
РОЗДІЛ I Шум і музика - психологія сприйняття звукової фонограми глядачем.....	9
1.1 Важливість використання тиші та пауз для психоемоційного впливу на глядача.....	17
1.2 Акустичний стрес, в аспекті його використання, як акцентоване психологічне навантаження на глядача .....	20
1.3 Психофізіологічні аспекти використання акустичного стресу в кінематографі.....	27
РОЗДІЛ II Звуковий образ, як форма впливу на психоемоційний стан глядача.....	31
2.1 Створення звукового образу для посилення психоемоційної реакції глядача .....	32
2.2 Аналіз звукової фонограми фільму «Вікно у двір».....	39
2.3 Аналіз звукової фонограми фільму «Запаморочення».....	42
2.4 Аналіз звукової фонограми фільму «Психо».....	45
ВИСНОВКИ.....	50
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	52
ДОДАТКИ.....	55

## ВСТУП

В рамках дослідження функції звуку в магістерській роботі розглянуто вплив акустичних елементів – музичного супроводу, звукових ефектів та діалогів – на психоемоційний стан глядача під час перегляду детективів Альфреда Хічкока. Аналізуючи обрані твори режисера, ми розкрили, як звук може підсилити напругу, створюючи атмосферу загадки та несподіваності.

Окрім того, робота спрямована на розкриття ролі звукового супроводу у формуванні атмосфери та характерів, а також вивчення того, які конкретні акустичні прийоми використовував Хічкок для впливу на психіку глядача. Детальний аналіз звукових фонограм обраних фільмів розкриє, яким чином звук допомагав побудові сюжету та розкриттю інтриги, що є важливим для розуміння мистецтва створення напружених наративів в кіно.

По глибині дослідження робота розгляне психологію сприйняття звуків, зокрема шумів та музики, у контексті перегляду детективів Хічкока. Вивчення взаємодії аудіальних стимулів з емоційним сприйняттям дозволить розкрити, які конкретні звукові компоненти викликають реакції аудиторії та впливають на формування психоемоційного досвіду. Як, наприклад, це використовується в обраному фрагменті фільму «Запаморочення», де звуковий дизайн активно використовується для створення напруги та аудіального тиску, що доповнює візуальні елементи.

Зрештою, аналіз звукової фонограми в "Запамороченні" виявляє, що Хічкок не лише використовував музику, а й увесь звуковий дизайн як потужний засіб впливу на глядача, поглиблюючи психологічний ефект і залучаючи глядача пізнавати і уважно спостерігати за тим що відбувається на екрані. [Див. додаток А].

Також приділено увагу аспектам акустичного стресу, який може виникнути внаслідок особливого використання звукового середовища у детективному жанрі. Розглядання звукового образу в контексті стресового

впливу допоможе розкрити його роль у формуванні емоційної реакції глядача та встановленні психоакустичних зв'язків між аудіальними враженнями та психічним станом. Наприклад, у фільмі "Психо" культова музика Бернарда Геррмана посилює моторошну атмосферу, а сумнозвісна сцена в душі підсилюється виттям скрипок. Крім того, Хічкок майстерно використовував дієгетичні звуки для створення неспокою, як-от пронизливий крик у фільмі. [Див. додаток А].

У фільмах Хічкока звук є вирішальним елементом для маніпулювання емоціями глядача. Хічкок майстерно використовував музику, навколишні звуки і тишу, щоб створити напруження. Загалом, його стратегічне використання звуку робить значний внесок у психологічний вплив його фільмів.

Звуковий образ в контексті дослідження визначатиметься як складний комплекс аудіальних стимулів, які викликають в глядачів певні емоційні та психологічні реакції. В межах магістерської роботи, звуковий образ розглядається через призму його спроможності викликати напруження, створювати атмосферу та зміцнювати сюжетні лінії на прикладі кіноробіт Альфреда Хічкока. [Див. додаток А].

Аналіз звукового образу включає розгляд різноманітних звукових елементів, таких як музичний супровід, звукові ефекти, діалоги та їх взаємодію в конкретних сценах. Дослідження, яким чином ці аспекти співпрацюють, буде важливим для розкриття того, як звук впливає на створення враження від фільму та формування психоемоційного досвіду глядача. Звуковий образ не лише підсилює візуальний аспект, але і самостійно створює унікальну атмосферу, що вирізняється в контексті детективів Альфреда Хічкока 50-60 років 20 століття. Як приклад пропоную розглянути звуковий образ фільму "Вікно у двір" який підкреслює майстерність Хічкока у створенні напруженої атмосфери. Атмосферні звуки вуличного життя, включно з гучними розмовами, музикою і галасом

автомобілів, взаємодіють із тихими моментами і шепотом персонажів. Це створює контраст і підкреслює ключові моменти сюжету.

Звукові ефекти, як-от скрип дверей, що відчиняються, або кроки, підсилюють відчуття реальності та додають до атмосфери емоційності критичного моменту. [Див. додаток А].

**Актуальність теми:** психофізіологічна реакція глядача є одним із найважливіших аспектів сприйняття (рецепції) екранного твору. До ключових художніх засобів досягнення такої реакції належить звук. Звукове вирішення фільму здатне захопити увагу аудиторії або, навпаки, зруйнувати творчий задум, не досягнувши цілісності враження, необхідної акцентуації, чи викликати неочікувану негативну реакцію.

Звуковий або акустичний стрес – одне з основних понять звукорежисури, оскільки більша частина роботи звукорежисера складається зі створення звукового образу. Саме конкретний звуковий образ і фонограма в цілому, є основою для комфортного психоемоційного входження глядача в екранну дію, комунікації з екранним світом.

Одним з яскравих прикладів використання звуку в історії кіно є фільми Альфреда Хічкока періоду 1950-60-х рр. Вони позначені акцентом на психологічній (незрідка психопатологічній) складовій, а детально розроблені режисером прийоми досягнення особливого ефекту – саспенсу, значною мірою базується саме на використанні звуку.

Аналіз зазначених фільмів з позиції сучасної звукорежисури є актуальним, оскільки в теорії звукорежисури кіно до цього часу немає точного визначення психологічної функції звуку. Є низка традиційних параметрів, за якими проводиться його аналіз і оцінка (просторове враження, акустичний і музичний баланси, акустичний стрес та інше), чітко позначені критерії якості психоемоційного звукового впливу, що дозволяють порівнювати ту чи іншу фонограму в даному відношенні.

Таким чином, можна констатувати, що теоретична думка в області звукорежисури відчутно відстає від практики. Цим визначається актуальність даної роботи.

### **Мета дослідження:**

Мета дослідження полягає у виявленні особливостей використання музики і шумів в кримінальних фільмах Альфреда Хічкока періоду 1950- 1960-х рр. 20 століття, в контексті вивчення взаємодії звука і зображення для досягнення певного психологічного навантаження на глядача.

Задля досягнення зазначеної мети роботи необхідно вирішити наступні

### **Завдання:**

– вивчити літературу, присвячену осмисленню кінематографа як соціального феномена впливу, в контексті «психоемоційного чинника» та визначити стан наукової розробки явища;

– виявити місце уяви як організації чуттєвого сприйняття у психоемоційному впливі кінематографа на суспільну свідомість;

– уточнити визначення і зміст формування звукового образу як загального когнитивного процесу в людському бутті;

– проаналізувати «стрес» як психічний феномен стосовно процесу глядацького сприйняття (рецепції) ігрового фільму;

– виявити специфіку народження кінематографічного образу як внутрішньосуперечливого й такого, що містить у собі організацію мимовільної і кризової форм;

Відповідно до визначених завдань в дипломній роботі буде використано такі **методи дослідження:**

1) метод порівняння – у співставленні параметрів звукового оформлення різних фрагментів кіно робіт Альфреда Хічкока;

2) метод аналізу – для вивчення наукових джерел різних авторів з метою поглибленого вивчення предмету дослідження;

3) метод індукції, необхідний для формування загальної концепції звукорежисерського мислення і його розвитку;

**Предметом дослідження** є функція звука в створенні психоемоційного стану (досягненні реакції) глядача.

**Об'єкт дослідження:** фільми Альфреда Хічкока 1950–1960-х рр. 20 століття.

**Методологічні основи та джерельна база дипломної роботи.**

В основу роботи покладено комплексний системний підхід до вивчення психофізіологічної функції звукової фонограми. Основні джерела творчої роботи – лекції авторитетних звукорежисерів, прослухані автором під час навчання професії, наукові статті та професійні джерела технічної та спеціалізованої інформації.

Крім того, в творчій частині роботи використані фрагменти звукових фонограм в якості доказів положень розроблюваної теорії.

Основне методологічне навантаження виконує історико-матеріалістичний аналітичний підхід до феномена психоемоційного впливу звукового рішення фільму на глядача, який спеціально обґрунтовується в пропонованій роботі. Рішення конкретних завдань, сформульованих у роботі, здійснюється на підставі системного підходу, що дозволяє розробити сукупність понять для всебічного дослідження й суттєво доповнити уявлення про психоемоційний вплив звукового рішення фільму як про соціальний феномен, а також про феномен уваги в сучасних кризово-травматичних реаліях.

**Наукова новизна** цієї роботи полягає в тому, що вона є першим у вітчизняному мистецтвознавстві, комплексним дослідженням психоемоційної функції звуку в кіно. Крім того, розроблена теорія психофізіологічного звукового впливу в кіно, що дозволяє класифікувати будь-які емоціогенні звуки, визначити їх сутність і закономірності.

В творчій частині роботи авторкою використано фрагменти фонограм в якості ілюстрації положень розроблюваної теорії.

**Апробація результатів роботи:**

Отримані теоретико-методологічні та практичні положення доповідались та обговорювались на студентській онлайн-конференції "АКТУАЛЬНІСТЬ ТА ПРОБЛЕМАТИКА ВИБОРУ ТА НАПИСАННЯ МАГІСТЕРСЬКИХ КВАЛІФІКАЦІЙНИХ РОБІТ В УМОВАХ ВІЙНИ" (м. Київ, Київський національний університет театру, кіно і телебачення імені І.К. Карпенка-Карого (КНУТКІТ), 30 листопада 2023 р.)



## РОЗДІЛ І ШУМ І МУЗИКА - ПСИХОЛОГІЯ СПРИЙНЯТТЯ ЗВУКОВОЇ ФОНОГРАМИ ГЛЯДАЧЕМ

Впродовж багатовікової історії розвитку людина прагнула проникнути в таємниці звуків навколишнього світу, вплив ритмів і мелодій на настрій та стан людини, зумовивши їхнє використання в ритуальних і релігійних обрядах. Проблемою впливу звуку вчені та філософи займаються ще з часів античності. Так, Аристотель, розглядаючи природу звуку, зазначає: "те, що звучить, є те, що рухаючись, доводить суцільне повітря безперервно до слуху, слух же тісно пов'язаний з повітрям. Оскільки вухо перебуває в повітрі, під час руху повітря, починає рухатися і внутрішнє середовище. Звук же, як зовнішній фактор, є чимось чужим і чужорідним, тому кажуть, що ми чуємо за допомогою порожнечі, за допомогою відгомону, ми чуємо тим, що містить відмежовану частину повітря". Сьогодні під звуком розуміють "слухове відчуття, спричинене дією механічних коливань довкілля: те, що чуємо, сприймаємо нашим органом слуху", "відчуття, що спричиняються дією хвиль на орган слуху людини і тварин". Людина здатна чути в межах такого діапазону - механічні коливання частотою від 16 до 2000 Гц (звукові хвилі); деякі тварини сприймають коливання вищої частоти (ультразвук) або нижчої. Слух людини особливо сприйнятливий до культурних форм звуків і до мовленнєвих звуків, наприклад, музичні гармонійні звуки оптимізують психічну діяльність людини, а надгучні та дисонансні звуки створюють психологічний дискомфорт.

Серед величезного достатку звукової інформації, що впливає на людину, вирізняються два потоки, що мають особливе значення в її житті і визначають основні полюси слухової культури, - шум і музика.

Перший потік - шум. З погляду характеру звучання шум традиційно розуміють як єдине, нерозчленоване, таке, що не має чітко фіксованої висоти і якісно визначеного тембру звучання. В акустиці феномен шуму є спеціальним предметом дослідження: розкрито його дуже тонку й складну

структуру, існує поділ шуму на білий (суцільний, що поширюється всім спектром чутного звучання), широкосмуговий (низько-, середньо- і високочастотний) і кольоровий (вузькосмуговий). І все ж, для розуміння специфіки шумового потоку, а також для принципової відмінності шуму і музики визначення власне фізичних параметрів виявляється недостатньо. Серед чинників, що ускладнюють тлумачення феномена "шум", назовемо такі. Насамперед, шум, що має внутрішньо не однорідну, багаторівневу структуру, за межами вузькоспеціального природничо-наукового знання має значення насамперед як опозиція мові, структурі, системі, музиці. У руслі загальнокультурних смислів шум розуміють як певний хаос звучання, семантично невизначений, неструктурований потік, що створює різні перешкоди для осмисленої орієнтації в культурному просторі. Маючи мінімальну інформаційну, смислову значущість, шум являє собою або явище позаціннісного порядку (яке можна ігнорувати), або об'єкт для негативної оцінки (такий, що має негативний "заряд").

Визначаючи шум з позиції теорії інформації, Ю. Лотман підкреслює його ентропійність і відносить до шуму всі види руйнування. Шум є "вторгнення безладу, дезорганізації у сферу структури та інформації". Шум гасить, "з'їдає" інформацію. Рухома ідеєю порядку та організації смислового простору, культура спрямована на подолання, приборкання шуму.

Водночас як особливий тип звучання шум є невід'ємною, а нерідко й основною якістю безлічі ударних інструментів. Крім того, важливим для усвідомлення складності шуму є залучення шумових ефектів у музичні композиції - процес, що має прецеденти в різні періоди історії музичного мистецтва. Ці обставини підтверджують те, що визначення шуму є далеким від однозначності та лінійності і його тлумачення невіддільне від розуміння логіки його взаємодії з музикою.

Шум сьогодні є шкідливістю універсальною в тому сенсі, що може проникати в усі сфери побуту і сфери нашої виробничої, навчальної та

громадської діяльності. Рівні природних і технічних шумів коливаються в досить широких межах від 10-30дб (шелест листя, шепіт людини) до 120-130дб (грозові розряди небесної сфери, старт реактивного літака на відстані 50-100 метрів). Наявність такого широкого діапазону змін рівнів звукового тиску свідчить про те, що адаптація до нього, згідно з сучасними уявленнями, може відбуватися як зі сприятливим, так і несприятливим результатом.

Другий потік звукового простору - музика, як відібрана людським слухом звукова система. Звернімо увагу: йдеться не тільки про музичне мистецтво, а й - ширше - про музичну мову як комунікативну систему. Музика як вид мистецтва остаточно знаходить свою автономність досить пізно - лише на зламі XVIII-XIX століть, коли вона "уперше починає вимагати специфічно естетичної уваги, певної цілеспрямованої установки слуху, навички слухати музику "зсередини" музичного твору, як думку та сенс". В основі визначення "музичний звук", як відомо, існують об'єктивні параметри: висота (у "чутному" діапазоні - тобто у зверненому здебільшого до слуху), гучність (яка відображає динамічну інтенсивність звуку та суб'єктивну чутливість до звучання), тривалість (метрична й ритмічна організація), а також тембр (який відображає виразність і характеристичність забарвлення звуку). Традиційно визначені, ці параметри музичного звуку обмежують простір композиторської творчості та дають змогу цій межі бути досить відчутною.

Межа музики, як певний рубіж допустимого, прийняттого, дозволеного, як межа, за якою простягається простір не-музики (шуму), має безліч змістовних аспектів. Вихідним, ключовим аспектом музикальності звуку є естетичне начало. Чуттєва виразність, характеристичність підпорядковуються в музиці принципам позитивності, краси, гармонії та досконалості. За висловом В.Цуккермана, історичний добір музикальності звучання у своїй основі має "презумпцію приємності". Особлива схильність

до прекрасного зумовила багатівкове панування консонансу і гармонійності співзвуч, аж до епохи "емансипації дисонансу", проголошеної А. Шенбергом.

Невіддільним від естетичного в музиці є психофізіологічний бар'єр, який визначає компенсаторну вибірковість слуху. Загальновідомим є факт, що свого часу вразив американських психологів, які вивчали психологію солдатів, що воювали у В'єтнамі. У мирній ситуації солдати, які захоплювалися музикою динамічною, жорсткою й агресивною, на війні віддавали перевагу гармонійним і спокійним ліричним композиціям. До психологічної сфери належить і поріг сприйняття, зумовлений міметичною природою музики. Акустична інформація проникає глибоко у свідомість людини від самого початку її життя і стає своєрідною природною мовою вираження почуттів, емоційних станів, думок, відображає потребу її самовираження, чинить серйозний вплив на спосіб життя загалом. Психологічна вибірковість слуху і дає змогу на основі міметизму встановлювати межі шуму і музики. Дуже влучним є зауваження В. Медушевського: "У представників академічної та неакадемічної сфер музики - різний слух, вихований на різних мовах".

Суверенність "територій" музики і шуму з часу стародавніх цивілізацій визначав і етичний критерій. Античне вчення про етос, яке пояснювало сутність і природу музики, вважало головним її критерієм вплив на моральний світ людини, виправлення і виховання характерів. На цьому ґрунті виросла класифікація етичних властивостей ладів, ритмів, мелодій. Аристотель серед інших (практичних і ентузіастичних) виділяє етичні лади (до них він відносить дорійський і лідійський) як такі, що відповідають меті виховання. У Аристотеля ж ми знаходимо спробу пояснення етичного впливу музики: "Тільки музика містить рух. Рухи ці діяльні, а дії суть етичні властивості". До вельми жорстких визначень меж музики неодмінно належить критерій релігійний. Межа релігійно-допустимого призводила до обмеження тембрів, ладоінтонаційного словника, композиційних принципів.

Вельми характерний історичний факт згадано в романі В. Зариня "Фальшивий Фауст". Композитора Джона Марбека "присудили до спалення на вогнищі як єретика за те, що він увів у мотет два тритони - сатанинську мелодію (пізніше єпископ Вінчестерський його помилував). Два тритони, вважали пуритани, суть не що інше, як чортові роги і хвіст: один тритон ішов у дискант - у роги, інший - у бас, до хвоста". Критерієм меж музики і шуму нерідко ставали політичні та ідеологічні установки, що визначають сферу дозволеного в мистецтві. Одне з підтверджень цього - відома стаття в радянській газеті "Правда" (1936 р.), що мала характерний заголовок: "Сумбур замість музики". З позиції офіційної ідеології, автори "таврують" музику опери Д. Шостаковича "Леді Макбет Мценського повіту": "Слухача з першої ж хвилини приголомшує в опері навмисне нестрункий, сумбурний потік звуків. Уривки мелодії, зачатки музичної фрази тонуть, вириваються, знову зникають у гуркоті, скреготі та вереску..."

Ці шуми, чужі нормальному людському слуху, дезорганізують слухача". Простота, доступність і загальна зрозумілість музики стають тотожними ідеологічній чистоті, а відмова від традиціоналістичного реалізму визначалася як свідчення політичної неблагонадійності. Згадані трагічні епізоди історії вітчизняної культури показують, наскільки драматичними, залежними від сфер, вельми віддалених від самого мистецтва, є механізми визначення меж можливого і допустимого в музиці.

Розуміння кордонів, що визначають суверенність території музики, залежить від безлічі умов. У цьому сенсі вся історія музики є історія її кордонів. Усвідомлюючи очевидну невичерпність проблеми, зазначимо, що, зрештою, множинність і багатоаспектність кордонів шуму і музики має єдину підставу. Шумовий звук стає музичним завдяки його перетворенню на звукосмисл. Саме так Б. Асаф'єв визначає інтонацію. Думка, "щоб стати звуковираженою, стає інтонацією, інтонується", - стверджує він і дає

послідовне обґрунтування того, що музика є "мистецтво інтонованого змісту".

Підкреслюючи виразну значущість мелодійного інтервалу як однієї з "первинних форм музики", наголошуючи на його зв'язку з мовленнєвою інтонацією, Б. Асаф'єв говорить і про інтонацію в ширшому розумінні - тотожну художньому образу.

Як фундаментальна якість музики інтонація пронизує всі рівні організації музичного матеріалу і означає набуття звуком нової смислової цілісності. Фундаментальним підґрунтям категорії "смысл" є те, що "смысл є антиномічним, оскільки виникає "арена зустрічі" (А. Лосєв) природного і людського, людського і Божественного, загальнозначущого, унікального". У формуванні звукозмісту принциповим моментом є "зустріч" шуму і музики, коли відбувається сполучення всіх структурних і смислових параметрів звуку.

Специфіка музичної інтонації полягає в єдності іманентномузичного та позамузичного аспектів. Е. Назайкінський зауважує: "Адже інтонація залишається виразною, художньою, осмисленою лише доти, доки вона є водночас музичною і позамузичною". У смисловій двоплановості інтонації міститься важлива якість "речовності", "вкоріненості в ґрунті" та водночас "відчуженості від нього" - якість, що, за Гайдеггером, є ключовою для розуміння мистецтва загалом.

Здатність музичного твору репрезентувати водночас образ буття й образ музики, відображати стан усієї сукупності смислів культури і водночас фіксувати конкретні музично-мовні ситуації дають змогу бачити в кожному творі відкриту складно-динамічну цілісність. Рух іманентно-музичних і позамузичних смислів у цій "живій" структурі і відбувається насамперед у руслі взаємодії шуму і музики.

В інформаційній ентропійності, у смисловій невизначеності, у хаотичності шуму укладені непередбачуваність, незалежність, відкритість. Тому шум такий привабливий - особливо в кризові, перехідні, "рубіжні" періоди історії музики.

XX століття, що проходило під знаком глобальних перетворень у сфері звуку, відкрило невичерпні потенційні можливості шуму. Розширення музично-звукового простору відбувалося насамперед завдяки використанню композиторами всіляких позамузичних звуків. Футуристичні експерименти 10-20-х років, декларовані й благословенні численними маніфестами, поклали початок глобальному перевороту у сфері звуку. Автор першого "Технічного маніфесту футуристичної музики" (1911) Балілла Прателла заявив, що музика "має передавати дух мас, величезних промислових комплексів, поїздів, океанських лайнерів, військових флотів, автомобілів та аеропланів. Усе це має приєднувати до великої центральної теми поеми царину машин і переможну сферу електрики". Луїджі Руссоло в маніфесті "Мистецтво шумів" (1913), розвиваючи ідею використання шуму в музиці, створює класифікацію шумів, які дедалі більше заповнюють простір, стаючи головним джерелом натхнення музикантів.

Шість основних видів шумів, визначених Л. Руссоло, розрізняються ним за характером тембру, інтенсивністю та тривалістю звучання. Маніфест примітний не лише пафосом реабілітації та емансипації шуму, а й - художньо-практичною спрямованістю декларацій і, головне, провісницькою здібністю автора у визначенні однієї з магістральних тенденцій у подальшому розвитку музики.

Шум стає важливим мовним засобом у творах А. Мосолова, Д. Шостаковича, О. Онеггера, Е. Саті, Е. Вареза, А. Шнітке та багатьох інших композиторів. Створюються композиції для "немузичних" інструментів (серед величезної кількості прикладів - сюїта Лібермана "Обмін" для 150 друкарських машинок, "Уявний пейзаж No 4" Дж. Кейджа для 12

радіоприймачів тощо). Логічним продовженням "реабілітації" природних, механічних, промислових шумів стали такі жанрово-стилістичні явища, як "конкретна музика", ембієнт, індастріал тощо.

Прагнення до оновлення звукового простору призвело не тільки до розширення музичного інструментарію, а й до пошуку нових звучностей класичних інструментів. Відбувається зміщення традиційної ієрархії виражальних засобів музики: тембр, ритм, фактура витісняють чільні раніше мелодію та гармонію. "Весна священна", "Свадебка", Piano Rag-music Стравінського, Allegro barbaro Бартока, ранні опуси Прокоф'єва стверджують новий, "ударно-шумовий" тип трактування фортепіано, з переважанням репетиційно-мартеллатних прийомів, з артикуляцією non legato, з мінімальним використанням педалі.

У річищі пошуку нетрадиційних звучностей відбувається і винайдення нових прийомів звуковидобування: препарування (або "підготовка") фортепіано, використання мікротонів, мікроінтервалів, а також багатозвучних комплексів при грі на духових, відкриття нових спецефектів на всіх традиційних інструментах. Інтенсивне експериментування зі звуком призводить до створення нових музичних технік (мінімалізм, серіалізм, сонорика, алеаторика тощо). Упродовж усього століття відбувається інтенсивна модернізація конструкції інструментів (додавання клавіш, клапанів, струн, поєднання акустичних інструментів з електронними засобами). Зазначені процеси не тільки ускладнили й загострили проблему "шум - музика", а й підтвердили рухливість меж простору, в якому постійно відбувається міграція шумових і музичних звуків.

У природі мистецтва, як слушно зауважує Ю. Лотман, закладена здатність перетворювати шум на інформацію. Воно "ускладнює свою структуру за рахунок кореляції із зовнішнім середовищем", і "все чужорідне, що може в тому чи іншому відношенні корелювати зі структурою авторського тексту, перестає бути шумом". Перетворення "шуму" на



художню інформацію завдяки включенню позамистецьких чинників в іншу - художню - реальність і дає змогу чути музику в брязкотінні ложечки в склянці (про що писав Сартр), у скрипі дверей (на що вказує Гайдеггер), чудовий спів - у слабкому мишачому писку (як це показав Кафка у своїй останній новелі).

Зворотний процес - перетворення музики на шум - також можливий. Він відбувається під впливом втрати смислу звучання, у ситуації відмови від смислового осягнення звуку. Визначаючи "риси поведінки символу в культурі", Ю. Лотман представляє культурний континуум як єдність символізуючої (пов'язаної з нагромадженням і організацією досвіду та створенням своєрідного конденсату пам'яті) і десимволізуючої (перетворенням символу на просте повідомлення) орієнтацій.

### **1.1 Важливість використання тиші та пауз для психоемоційного впливу на глядача**

Конструктивний і деструктивний початки взаємодії шуму і музики пронизують не тільки всю історію звуку. Поряд зі звучанням для розуміння меж музики і шуму важливе значення має усвідомлення двоїстості смислу такого явища, як тиша. У контексті шуму тиша є довгоочікуваним набуттям спокою. Припинення шуму, зупинка деструктивного звукового потоку створюють особливу, позитивну цінність акустичної "порожнечі" і "беззмістовності" мовчання. Це не просто відсутність звукових явищ. Нерідко вона наповнена рівноправним з іншими елементами звукового ряду змістом, а не тільки слугує середовищем, у якому відбуваються звукові явища. У кінофільмі, як і в театрі, в опері, в декламації та в музиці, де тиша настає у вигляді паузи, вона несе часом важливе драматургічне навантаження; вона може виступати спільно з іншими елементами твору, причому іноді набуває значення самостійного емоційного моменту звукової фонограми. Так, наприклад, тиша очікування залпу під час страти сповнена більшої напруги, ніж будь-яка музика, і є чимось більшим, ніж середовище, у

якому лунає постріл. Вона хоч і виконує функцію заднього плану, на якому лунає важливий для дії фільму шум, але й сама "грає" своєю власною звуковою якістю. Таким чином, тиша може виражати найбільшу концентрацію дії, повну напруженості, а не бути просто тишею в сенсі відсутності шуму.

У музиці тиша має принципово інше значення. Історія музики знає досить багато прикладів смислового, "омузикаленого" мовчання: від беззвучного заключного акорду п'єси "Паганіні" з шуманівського "Карнавалу" до таких творів, як беззвучний "Жалобний марш на смерть великого глухого" Альфонса Аллі (1897), фортепіанна п'єса Е. Шульгофа "In futurum", що складається тільки з пауз (1919).

У ХХ столітті проблема тиші стала предметом спеціального художнього дослідження; А. Михайлов називає мовчання "новим явищем мови культури". Беззвучну музику композитори включають як рівноправний виразний засіб. У зв'язку з цим характерними є тиша в партитурі "Механічного балету" американського композитора Д. Антейла (1926), у 13-й частині вокального циклу "Вішані пісні" С. Губайдуліної (1996), яка являє собою "мовчазні" жести співачки.

Звертаючись до визначень музичної паузи, наданих у різні епохи, дослідник підкреслює принциповість її тлумачення не як "зупинки", "перерви" у звучанні (що не лише позбавлене виразності, а й хибне за суттю), а й - як "знака мовчання", "спокою". Серед багатьох визначень найбільш чуйним і таким, що відповідає суті тиші, вирізняється судження іспанського ченця-домініканця Томаса де Санта Марія: "Pausa - Guardator del Silentio" ("Пауза - хранитель мовчання"). Даром наповнення тиші духовним змістом, "майже сакрального ставлення до безмовності в музиці" володіють композитори з принципово різними естетичними установками: Веберн і Канчелі, Скрябін і Кейдж. Пізні прелюдії А. Скрябіна зі звучанням, що "зникає", з розчиненням у тиші, з графічно вираженими як витіснення нот

паузами відображають тонкий і складний шлях дематеріалізації звуку, набуття чистої, "невимовної" духовності.

Подолання раціоналізму і прагматичності західного мислення і відкриття - в традиціях дзен-буддистської естетики - духовної тиші, яка звільняє душу для божественного впливу, лежить в основі задуму відомого опусу Дж. Кейджа "4'33'", який автор спочатку передбачав озаглавити "Безмовна молитва" (Silent Prayer). Опус цей цікавий не тільки відсутністю музичного звучання. У ньому композитор стверджує прикордонність як головну якість феномена мовчання. Випадкові шуми концертної зали стають невід'ємним рядком "партитури" твору.

Композитор показує, що "тиша - це не відсутність звуку", а безмовна композиція, за його визначенням, що є утвердженням "законного і природного життя випадкового шумового середовища, яке наповнює зал протягом 4 хвилин 33 секунд".

Сакральний сенс музичної паузи зрештою сягає метафізичного тлумачення музики і музикальності як вищої духовної стихії, згідно з яким "музика дочуттєва створює ту, що в чуттєвому" (Плотин). Метафізичну єдність звучання і тиші дуже чуйно інтерпретує А. Михайлов: "Усе те позитивне, що здатна сказати людина, тобто оркестр усередині розгортаємого і дорученого йому сенсу, - це ніщо порівняно з тією мовою самої суті, яка нам недоступна: у паузі має прозвучати - нечутно, - це недоступне інше".

Ми доторкнулися до однієї з найтаємнічих сфер мистецтва, поставивши питання про логіку взаємоперетворень музики і шуму, звучання і тиші. Логіка цих складних процесів, невіддільна від таємниці народження музики, доступна лише композиторіві, який створює "інтонаційний словник епохи" (Б. Асаф'єв). Для того, хто творить художню реальність, "музикою можна назвати абсолютно все, немусики просто немає... Музику сфер можна

почути і в шипінні яєчні, що смажиться". Характерна композиторська заява Кейджа не вирішує і не спрощує проблему, але робить її очевидною.

## **1.2 Акустичний стрес, в аспекті його використання, як акцентоване психологічне навантаження на глядача**

Повсякденність зіткнення людей, зокрема під час виробничої діяльності, з промисловими шумами зробила актуальними психологічні дослідження акустичного стресу. Однак, оцінюючи результати таких досліджень, доводиться констатувати їхню різноплановість, непорівнянність застосованих у них методів дослідження тощо. Через це не видається можливим скласти цілісне уявлення про зміну психологічних і фізіологічних процесів під час акустичного стресу. Проте розглянемо результати досліджень, що стосуються цієї проблеми.

Значення переривчастого звуку як чинника, що гальмує робочу діяльність людей, показано Теологусом Г. С.. Цей вплив, збільшуючи час реакції, не впливав на здатність випробовуваних контролювати швидкість рухомих об'єктів, водночас диференціація стимулів погіршувалася в разі збільшення тривалості переривчастого акустичного стресора. Гальмування робочих дій людини за гучного шуму пов'язане також зі збільшенням рефрактерного періоду незалежно від міжстимульного інтервалу в певному його діапазоні. Автори цієї роботи підкреслювали значні індивідуальні відмінності зазначених проявів аудіогенного стресу і що ці відмінності були зумовлені головним чином різною збудливістю піддослідних.

Несприятливий вплив шуму на стан піддослідних і їхню працездатність різко знижувався, якщо піддослідним надавали можливість вимкнути шум, хоча цю можливість супроводжували побажанням не вимикати його (переважна більшість піддослідних не скористалася наданою їм можливістю позбутися дії аудіогенного стресу). У цьому разі наявність суб'єктивного контролю над стресогенною ситуацією зменшувала її несприятливий ефект,

що свідчить про наявність у структурі стресора, зокрема акустичного, компонента суб'єктивного уявлення про нього.

Чинник небезпеки, провісником якої може бути гучний звук, часом посилює загальмованість рухів людини, що виникає в такій ситуації, навіть коли її бездіяльність підвищує ймовірність трагічного результату або прямо веде до нього. Опис подібного стану, що виник у льотчика під час звукового удару, який супроводжував самовимкнення двигунів одномісного реактивного літака, наведений у книзі Г. Т. Берегового, Н. Д. Завалової, Б. Ф. Ломова, В. О. Пономаренка: "Зупинка двигунів супроводжувалася сильним ударом. Цей звук викликав відчуття, що літак ось-ось вибухне. Я весь стиснувся, ноги задерев'яніли. Вимушена посадка в цьому районі польотів була неможлива, і я вирішив катапультиувати. Але мене охопило заціпеніння так, що я не міг перенести ноги на катапультине сидіння... Прийшовши до тями на висоті 8000 м, я здійснив запуск двигунів і благополучно здійснив посадку на аеродром". Як видно з наведеного випадку, у льотчика виник ступорозний стан із м'язовим гіпертонусом. У його описі є такі слова: "ноги, задерев'яніли", "заціпеніння" - і немає вказівок на м'язову слабкість. В описаному випадку, як і в наших експериментах з акустичним стресором, крім останнього, мало місце усвідомлення людиною небезпеки, пов'язаної зі звуком, інтенсивність якого сама по собі була екстремальною.

Це відчуття небезпеки, тобто настановний стрес-фактор, викликає, по-перше, постійне емоційне напруження. По-друге, у разі виникнення "пускового стресора", наприклад акустичного, настановний стрес-фактор значною мірою визначає характер розвитку стресу, як правило, інтенсифікуючи його прояви. Установчим стрес-фактором можуть бути різні психологічні стани. Знання того, що під час шуму досліджуватимуться поведінкові реакції, зменшувало суб'єктивну значущість шумового стресора. Проведені експерименти характеризувалися наявністю у випробовуваних стенічної установки на успішне проходження ними "випробувань" із

шумовими впливами. Ця психологічна установка, мабуть, сприяла збереженню позитивних соціальних устремлінь та емоцій, перешкоджаючи появі таких проявів, як агресивність.

Комбінована дія двох і більше стрес-факторів, як правило, посилює стресогенний ефект, легше призводячи до дистресу. Акустичний стресор, якщо він супроводжується вібрацією, посилює в людей мимовільні рухи і тремор.

Багато авторів звертали увагу на те, що дія шуму в комбінації з емоційними чинниками змінює соціальну спрямованість поведінки. Однак достовірними можна вважати тільки дані Бандури і Берковича Л., які показали, що шум підвищує агресивність аудиторії під час перегляду фільму, що активізує це почуття. В іншому експерименті у людей, які спостерігали в кіно епізоди бійки, інтенсивність і кількість рухів, що "вдаряють", зростали, чого не було під час перегляду спортивних фільмів.

Є вказівки на те, що за акустичного стресу може змінюватися агресивність людей. За інтенсивних шумових впливів зростала лабільність поведінки, тобто збільшувалася дратівливість. Причому в чоловіків на відміну від жінок вона зростала в більшості експериментальних ситуацій. За акустичного стресу відзначалася поряд зі зростанням збудливості "відхідливість" випробовуваних після подразнення, посилення почуття співпереживання тощо. Слід сказати, що подібний феномен виникав за наявності психологічної установки різних стресорів. Зазначено, що за високої соціальної значущості рішення, ухвалюваного людиною, шум не впливав на це рішення. Різна спрямованість реакцій на акустичний стресор, як і загалом спрямованість змін біологічної активності, залежить значною мірою від інтенсивності чинника, що спонукає цю активність. Надсильна, як і дуже слабка, інтенсивність подразника може послабити або загальмувати адаптивну активність біологічної системи. У тих дослідженнях, де звуковий вплив активував психічні процеси і реакції, інтенсивність звукового впливу

була в діапазоні 80-95 дБ. Такий звуковий вплив слід розцінювати як середній, а не сильний, як його оцінювали автори.

У цих експериментах (описаних вище) за одного рівня інтенсивності акустичних впливів виникали поведінкові реакції, що характеризувалися в одних людей гальмуванням рухової активності, в інших - її зростанням. Це свідчить про значення індивідуальної схильності людини до тієї чи іншої спрямованості змін поведінки під час акустичного стресу, тобто один і той самий вплив для одних людей може виявитися "надсильним", для інших - "середнім" і т. д.

Слуховий аналізатор, будучи ланкою системи просторової орієнтації, тісно пов'язаний з іншими її ланками, насамперед із вестибулярним апаратом, із зором, зі шкірною та м'язовою чутливістю. Неадекватні, надмірні акустичні навантаження не тільки змінюють слухову функцію, а й вносять перешкоди в перцепторні процеси різної модальності. Дані про деформацію сприйняття під час звукового "удару" важливі не тільки для оцінки порушень сприйняття інформації різної модальності, а й також для розуміння психологічних механізмів перебудови поведінки під час акустичного стресу.

Продемонстровано, що звукові впливи впливають на вестибулярну функцію. Шумовий подразник до 130 дБ зі зміною частот може викликати запаморочення, а за певної віддаленості предметів від спостерігача - порушення їхнього сприйняття у вигляді змішування контурів. Поряд із порушенням сприйняття "себе в просторі" порушується і сприйняття "простору навколо себе". Порушення сприйняття можуть не виходити з-під контролю свідомості суб'єкта й усвідомлюватися як ілюзорні відчуття: "запаморочення", ілюзорний "зсув контурів" розглянутих об'єктів. Звукові подразники 90 дБ і більше погіршують гостроту біокулярного зору, на думку авторів цього повідомлення, внаслідок значного збільшення зіниць як результату симпатикотонії, яка наростає за цих впливів. За звукового впливу 137 дБ виявлено порушення горизонтальних рухів очних яблук. Поріг

чутливості за показниками зіничної реакції (як і реакції периферичного кровообігу) близько 70 дБ.

Як усвідомлювані, так і ті, що протікають безконтрольно з боку свідомості, порушення сприйняття різних модальностей можуть з'явитися, по-перше, фактором зниження надійності людини як ланки людино-машинних систем, по-друге, ці порушення можуть стати причиною деформації поведінки людини, яка зазнала звукового впливу. В останньому випадку може змінитися надійність людини як ланки соціальної системи (групи операторів, виробничого колективу тощо).

Дослідження впливу звуку на больову чутливість вказують на те, що сильний звук не тільки порушує сприйняття "простору всередині себе", про що йшлося вище, а й зменшує чутливість, якщо так можна сказати, "всередині себе". Сильні акустичні впливи можуть істотно змінити структуру такої безумовної реакції, як відчуття болю. Гарднер і Ліклідер використовували гучний звук (музика плюс білий шум) для придушення почуття болю під час стоматологічних операцій. Хворий сам посилював звук до того рівня, поки зникало або істотно знижувалося відчуття болю. При цьому звук досягав 116 дБ. У 1000 хворих під час операції за рахунок звукового впливу в 65% випадків було повне знеболення, у 35% - значне придушення болю. На думку Г. І. Косицького і В. М. Смирнова, у книзі яких цитовано зазначених вище авторів, у цьому та в інших подібних випадках "дія додаткового звукового подразника спричиняє виникнення вогнища домінантного збудження в певних пунктах кори великих півкуль мозку, завдяки якому пригнічується реакція на інші, зокрема й на больові, подразники".

Основне місце застосування звукового екстремального впливу - слуховий аналізатор. Дані про його функціональну перебудову необхідні для розуміння механізмів акустичного стресу. Відомо, що нетривалий акустичний вплив уже за інтенсивності не знижує слухову чутливість,



інтенсивність звукових ударів 188 дБ - поріг розриву барабанних перетинок у людини, тоді як 196 дБ - поріг легеневого ушкодження. Зниження слуху можуть викликати не тільки інтенсивні звуки, а й пригнічення діяльності слухової системи за неголосного, але ритмічного її подразнення.

Слух людини особливо сприйнятливий до культурних форм звуків і до мовленнєвих звуків: наприклад, музичні гармонійні звуки оптимізують психічну діяльність людини, а надгучні та дисонансні звуки створюють психічний дискомфорт.

Невіддільним від естетичного в музиці є психофізіологічний бар'єр, який визначає компенсаторну вибірковість слуху. Загальновідомий факт, який свого часу вразив американських психологів, що вивчали психологію солдатів, які воювали у В'єтнамі. У мирній ситуації солдати, які захоплювалися музикою динамічною, жорсткою й агресивною, на війні віддавали перевагу гармонійним і спокійним ліричним композиціям. До психологічної сфери належить і поріг сприйняття, зумовлений міметичною природою музики. Акустична інформація проникає глибоко у свідомість людини від самого початку її життя і стає свого роду природною мовою вираження почуттів, емоційних станів, думок, відображає потребу її самовираження, чинить серйозний вплив на спосіб життя в цілому.

Усвідомлюючи очевидну невичерпність проблеми, зауважимо, що зрештою множинність і багатоаспектність меж шуму і музики має єдину підставу. Шумовий звук стає музичним завдяки його перетворенню на звуко-смысл. Саме так Б. Асаф'єв визначає інтонацію. Думка, "щоб стати звуковираженою, стає інтонацією, інтонується", - стверджує він і дає послідовне обґрунтування того, що музика є "мистецтво інтонованого змісту". У руслі пошуку нетрадиційних звучностей відбувається і винахід нових прийомів звуковидобування: препарування (або "підготовка") фортепіано, використання мікротонів, мікроінтервалів, а також багатозвучних комплексів під час гри на духових, відкриття нових

спецефектів на всіх традиційних інструментах. Інтенсивне експериментування зі звуком призводить до створення нових музичних технік (мінімалізм, серіалізм, сонорика, алеаторика тощо). Упродовж усього століття відбувається інтенсивна модернізація конструкції інструментів (додавання клавіш, клапанів, струн, поєднання акустичних інструментів з електронними засобами).

Зазначені процеси не тільки ускладнили й загострили проблему "шум - музика", а й підтвердили рухливість меж простору, в якому постійно відбувається міграція шумових і музичних звуків. У природі мистецтва, як слушно зауважує Ю. Лотман, закладена здатність перетворювати шум на інформацію. Воно "ускладнює свою структуру за рахунок кореляції із зовнішнім середовищем", і "все чужорідне, що може в тому чи іншому відношенні корелювати зі структурою авторського тексту, перестає бути шумом". Перетворення "шуму" на художню інформацію завдяки включенню позамистецьких чинників в іншу - художню - реальність і дає змогу чути музику в брязкотінні ложечки в склянці (про що писав Сартр), у скрипі дверей (на що вказує Гайдеггер), чудовий спів - у слабкому мишачому писку (як це показав Кафка у своїй останній новелі). Зворотний процес - перетворення музики на шум - також можливий. Він відбувається під впливом втрати сенсу звучання, у ситуації відмови від смислового осягнення звуку. Визначаючи "риси поведінки символу в культурі", Ю. Лотман представляє культурний континуум як єдність символізуючої (пов'язаної з нагромадженням і організацією досвіду та створенням своєрідного конденсату пам'яті) і десимволізуючої (перетворенням символу на просте повідомлення) орієнтацій.

Розуміння впливу звуків на людське сприйняття і фізіологію дає змогу розробляти звукові середовища, які менше наражають людей на стрес і сприяють їхньому благополуччю.

### 1.3 Психофізіологічні аспекти використання акустичного стресу в кінематографі

Акустичний стрес являє собою стан фізичного та емоційного напруження, викликаний впливом звукового оточення. Це може бути пов'язано з різними аспектами звуків, включно з гучністю, частотами, тривалістю, структурою звукових сигналів і їхнім емоційним впливом.

Ось кілька аспектів акустичного стресу:

#### 1. Гучність:

- Тривалий вплив високої гучності може викликати стрес, підвищувати рівень адреналіну і впливати на слух.

#### 2. Частоти:

- Деякі частоти можуть викликати дискомфорт і напругу. Наприклад, низькі частоти можуть відчуватися як вібрації, а високі частоти можуть бути більш дратівливими.

#### 3. Тривалість і повторення:

- Тривалий виклад постійним або монотонним звукам може призвести до стомлення і стресу.

#### 4. Несподівані звуки:

- Раптові або різкі звуки можуть викликати страх, тривогу і збільшувати рівень стресу.

#### 5. Конфліктні звуки:

- Наявність декількох джерел звуку, що створюють конфліктні або неприємні звукові образи, може викликати напругу.

#### 6. Емоційний вплив:

- Звуки, пов'язані з негативними емоціями або такі, що становлять небезпеку (наприклад, сирени, верески), можуть викликати стресові реакції.

Акустичний стрес може мати широкий спектр наслідків, включно зі стомленням, безсонням, підвищеним рівнем агресії, зниженням концентрації та навіть проблемами зі здоров'ям. Тому створення комфортного та безпечного акустичного середовища є важливим аспектом проектування міського простору, робочих місць і житлових зон.

Тиша і паузи в кіно можуть бути потужними інструментами для привернення уваги глядачів і створення емоційної напруженості. Цей прийом дає змогу режисерам контролювати ритм і атмосферу сцен, роблячи кінематографічний досвід більш насиченим і переконливим. Ось кілька способів, як тиша і паузи можуть використовуватися в кіно:

#### 1. Емоційне напруження:

- Паузи перед важливими моментами можуть створювати напругу і драматургію, підкреслюючи важливість майбутньої події.

#### 2. Акцент на деталях:

- Тиша може бути використана для виділення деталей або моментів, які мають критичне значення для сюжету або персонажів.

#### 3. Посилення емоцій:

- Тиша після інтенсивного звукового моменту може посилити емоційний вплив, даючи глядачам час усвідомити те, що відбувається.

#### 4. Атмосферні сцени:

- У використанні тиші в атмосферних сценах, як-от пейзажі або моменти внутрішнього роздуму персонажів, щоб посилити загальне сприйняття.

## 5. Підкреслення сенсу моменту:

- Тиша може слугувати засобом підкреслення важливості або сенсу певних моментів у фільмі.

Такий підхід підкреслює важливість не тільки звукового дизайну, а й відсутності звуків. Майстерно застосовані тиша і паузи створюють глибший досвід, що запам'ятовується, для глядачів, керуючи їхньою увагою та емоційним сприйняттям фільму.

Акустичний стрес виникає при впливі неперервного або інтенсивного шуму на людину, що може викликати негативні реакції фізичного та психологічного характеру. Він може мати шкідливий вплив на органи слуху, систему нервової регуляції, серцево-судинну систему і загальний стан організму.

Один зі способів, якими емоціогенні акустичні сигнали можуть впливати на людину, це через використання їх у фільмах жаху.

У цих фільмах використовується особлива атмосфера та звукові ефекти, щоб викликати почуття тривоги, страху і напруження у глядачів. Залежно від сюжету, акустичні сигнали можуть бути представлені у формі страшних звуків, криків, шепотів або навіть музики, яка надає фільму ще більшої напруженості.

- Емоційна реакція на такі акустичні сигнали може бути дуже інтенсивною. Можливі наступні прояви акустичного стресу:

1. Почуття тривоги та страху: Під впливом жахливих звуків людина може почувати тривогу, страх та нервозність. Це може впливати на сну та загальний стан організму.

2. Фізіологічна реакція: Такі звуки можуть призводити до підвищеного серцевого ритму, підвищеного кров'яного тиску та загальної напруги в організмі.
3. Вплив на сон: Жахливі звуки можуть заважати нормальному сну та посилати кошмари.
4. Психологічний вплив: Покращення настрою, низька самооцінка та загальна неприємність можуть бути наслідком емоційної реакції на акустичні сигнали.

Насправді, ефекти акустичного стресу можуть бути різними для кожної людини. Деякі можуть бути більш чутливими до таких сигналів, тоді як інші можуть відносно добре переносити їх. Важливо визначити особистий рівень терпимості і, якщо необхідно, уникнути експозиції до сильних стимулів.

Ці явища і техніки активно використовуються в аудіоінжинірингу, музичній продукції та звукозаписі для створення багатого і захопливого звучання.

## РОЗДІЛ II ЗВУКОВИЙ ОБРАЗ, ЯК ФОРМА ВПЛИВУ НА ПСИХОЕМОЦІЙНИЙ СТАН ГЛЯДАЧА

У наш час у звукорежисурі, однак, немає достатньо об'єктивного визначення звукового образу. І ця ситуація посилюється ще тим, що до сьогодні не встановлена система взаємозв'язків фонограми і використаного звукового образу в ній. Цим зумовлено багато юридичних казусів, які виникають у питаннях, що стосуються авторських і суміжних прав. Звуковий образ - це сукупність елементів мови, музики, шумових спецефектів, які за допомогою асоціацій в узагальненому вигляді створюють уявлення про явище, матеріальний об'єкт, характер людини, історичну подію тощо. Звуковий образ є основоположним поняттям у музичній звукорежисурі, тому що найбільшою частиною роботи звукорежисера і є створення звукового образу. Розвиток звукового образу визначається постійним удосконаленням технічних засобів звукозапису, за допомогою яких він створюється.

Проблема використання звукового образу у фонограмах нашого часу залишається малодослідженою, тому актуальність розвитку цієї проблематики та вирішення багатьох питань, пов'язаних із нею, підтверджується вже самою постановкою теми. Наукові праці в галузі звукорежисури явно відстають від практики, і проблематика звукового образу в сьогоденних фонограмах поки що залишається малодослідженою. Є розмаїття літератури, присвяченої технічному забезпеченню звукозапису, а на тематику звукового образу написана тільки одна праця: Гібсон Д. "Мистецтво мікшування"

Застосування отриманих у психоакустиці результатів до формування поняття "звуковий образ" дає змогу розглядати його як звуковий образ у свідомості слухача, сформований унаслідок збудження слухової системи великою кількістю звукових хвиль, відбитих від поверхонь, які формують простір, які надходять з різних напрямків, із різними часовими інтервалами, з незначними спектральними якостями, які незначною мірою різняться та які

характеризуються через схожість спектрально-часових властивостей приналежністю до певної первинки, що є вторинними звуками. Сукупність об'єктивних властивостей цих вторинних звуків формує у свідомості слухача суб'єктивні характеристики звукового образу простору. Слід зазначити, що звук (а отже, і звуковий образ простору) є загальнодоступним явищем. Безліч слухачів можуть бути одноразово залучені до процесу прослуховування звукового матеріалу, можуть оцінювати його якості, і в більшості випадків їхні оцінки збігаються. Це можна простежити на прикладі визначення музичного мотиву, музичного інструменту, темпо-ритмічних, динамічних, тембральних та інших якостей прослуховуваного матеріалу.

У житті людини і соціуму звуковий образ простору виконує щонайменше чотири основні функції: музичну, естетичну, символічну і локалізаційну.

Нашарування різних елементів акустичної сфери дає - якщо воно добре виконане - пластичну і зливу цілісність. Вуху слухача ставиться до цієї цілісності аналітично, воно відокремлює різномірні слухові елементи один від одного, приписує їм різне значення і функції, пов'язує їх з різними елементами зорової сфери, які зі свого боку допомагають глядачеві правильно витлумачити і виділити різні елементи звукової цілісності. Крім того, шумові ефекти нерідко переходять у музику, яка методом стилізації переробляє їх у музичні фрагменти.

## **2.1 Створення звукового образу для посилення психоемоційної реакції глядача**

Щоб розглянути звуковий образ, слід звернутися до вже існуючих визначень цього поняття. Наприклад, можна скористатися таким сформульованим описом: "Літературно-художній образ — 1) естетична категорія, що визначає особливий, притаманний мистецтву спосіб творення уявного світу; створений фантазією письменника світ, що в різних ступенях



відображає реальний світ на рівні суспільних, культурних, історичних, психологічних та інших явищ" (Hromiak, Kovaliv & Terenko, (Eds.), 2007, p. 416). Незважаючи на те, що автори визначають такий образ як літературно-художній, його властивості можна застосовувати і для опису художнього образу в інших видів мистецтва. Визначення образу в мистецькому контексті можна знайти в енциклопедичному виданні "Мистецтво: терміни та поняття" С. Безклубенка: "ОБРАЗ (від праслов'ян. *obrazь*, утвореного від префікса *ob-* та основи іменника *gazь*, пов'язаного чергуванням з *rezati* — різати) — <...> 3) мист. створене засобами мистецтва зображення людини чи узагальнене уявлення про когось (образ солдата у фільмах про Велику Вітчизняну війну, образ жінки в українському живописі ХХ ст. і т. д.) або про щось (образ війни, образ Вітчизни, образ багатства); перен. музичні побудови, звукові структури, усталені інтонаційні звороти мовлення, з якими асоціюються більш чи менш певні візуальні уявлення (музичний образ богеми, звуковий образ вулиці, шумовий образ бурі і т. д.)" (Bezklubenko, 2010, p. 76). Отже, оскільки образ у своєму первинному значенні — це певна вирізана частина чогось (у випадку мистецтва — вилучення потрібних властивостей з реальності, навколишнього або внутрішнього світу), можна сформулювати окреме визначення звукового образу. Звуковий образ — це передача або відтворення об'єктивної та суб'єктивної (відображення емоцій, уявлень, ідей) реальності за допомогою звукових засобів (звуки, їх модифікація та поєднання).

Послідовні етапи використання звукових засобів включають: запис звуку за допомогою мікрофона, що є першим етапом перетворення фізичного явища звуку на аудіообраз; вибір та розташування мікрофона має суттєвий вплив на кінцевий запис і сприйняття його слухачем; модифікація запису за допомогою засобів та пристроїв художньої обробки; об'єднання та монтаж звуків.

Структура звукового образу включає наступні аспекти:

- Тембр, який характеризується об'єктивними ознаками (вираженими через особливості спектру сигналу) та суб'єктивними властивостями, які часто виражаються у формі епітетів, таких як "гострий", "м'який", "яскравий", "темний" і т. д. Важливо відзначити, що такий спосіб характеристики ґрунтується на архетипічних уявленнях, які базуються на процесах асоціації та перенесенні відчуттів, що є характерними для інших органів чуття.

Сприйняття тембру та висотності звуку представляє цікавий аспект, оскільки емоційне чи семантичне навантаження звуку може змінюватися залежно від контексту та гармонічного складу (змісту) в творі.

Наприклад, у літературі часто зазначається, що низькочастотні звуки можуть негативно впливати на фізичне та психічне здоров'я людини; однак разом з тим вони також можуть символізувати велич і глобальність того, що зображено, і викликати відповідні емоції у глядачів або слухачів. Важливим фактором тут є наявність конкретних гармонік у складі звуку та їхнє співвідношення.

- Щодо гучності, об'єктивні характеристики, які передаються через гучність, включають відстань до джерела звуку, співвідношення гучності джерела звуку до шумів оточуючого середовища та інші аспекти. Суб'єктивні властивості гучності, які позначають об'єкти і явища, часто виявляються в увазі автора чи героя, акцентуючи певний предмет чи думку.
- Просторовість та перспектива, використовуючи ці елементи, можуть служити різним цілям у творенні аудіовізуальних або інших творів. Це може включати створення чи реалістичне відтворення реального простору, яке часто зустрічається у кіно, телебаченні, музиці, а також використання реверберації чи затримки для підвищення виразності та емоційності звукового образу, що може викликати у глядачів відчуття патетичності та могутності. Таким чином, тривалий час реверберації та наявність низьких

частот асоціюються з об'єктами великих розмірів чи просторами, де звуки мають довгий час затухання та низькі частоти, що залишаються в пам'яті як особливі характеристики простору.

Важливо зауважити, що ефект реверберації на емоційний стан слухачів базується на впливі архетипів. Затухання звуку, яке асоціюється з великими просторами та об'єктами, стає каталізатором різноманітних емоцій, таких як враження, можливості та захоплення. Ці враження залишаються в глибинах підсвідомості, передаючи свій досвід як архетипічні відчуття майбутнім поколінням.

Так як певні великі простори, зокрема природні ландшафти та будівлі, асоціюються з реверберацією та ехо, вони викликають специфічні емоції, наприклад, відчуття захоплення або масштабності. Ці емоції залишаються в пам'яті, формуючи емоційний реакційний відгук. Ця реакція, яка активізується на підсвідомому рівні, допомагає митцям ефективно використовувати акустичні особливості для досягнення виразності у своїх творах, будь то фільми, музика або інші форми мистецтва.

Щодо темпу і ритму, для значущих явищ, як правило, не використовують швидкий темп і дрібний ритм, що характерно для напружених дій або об'єктів менших розмірів.

Окрім того, поєднання (взаємозв'язок) з іншими звуковими елементами також важливе.

Також можна виділити різновиди звукового образу:

- **Натуралістичний, або реалістичний,** точно відтворює об'єктивну реальність, стараючись максимально наслідувати її. Однак, слід зауважити, що художній образ не обов'язково повинен бути реалістичним чи натуралістичним. Згідно з Арістотелем, варто віддавати перевагу

неможливому, яке здається вірогідним, перед можливим, що не викликає довіри [1].

- Емоційний, або виразний, передає або підкреслює емоційний стан, який присутній у матеріалі, сюжеті, дії чи переживаннях героя. Для підсилення виразності використовують порівняння та метафори. Цей вид звукового образу також може викликати емоції в глядача, наприклад, в захоплюючих сценах, де звуки спрямовані на враження глядача, такі як пролетіла ракета чи вибух.
- Символічний — логічний, риторичний, мисленнєвий: розглядає символ як звуковий образ або їх сукупність, які позначають інший об'єкт, явище чи ідею. У такому випадку звукові елементи, крім емоційного навантаження, передають певну інформацію і сенс, що робить їх художньо-риторичними елементами звукоряду.
- Комбінований.

Поняття символу має багато визначень. Український дослідник С. Безклубенко подає такий термін: "Символ (від грецького σημαίνω — означати, відзначати, вказувати, показувати, оголошувати, подавати знак, запечатувати тощо) — <...> у мистецтві, мистецтвознавстві цим терміном характеризується художній образ з точки зору його значення: "значення" не в розумінні важливості, а з огляду на те, що він ще, окрім того, що безпосередньо представляє, виражає, на що "натякає" [3].

Окрім цього, у Оксфордському словнику англійської мови можна знайти таке визначення символу: "1. Позначка чи друкарський знак, використовуваний як умовна репрезентація об'єкту, функції чи процесу, наприклад, літера або літери, які позначають хімічний елемент або ноту. 2. Річ, що репрезентує або позначає щось інше, особливо матеріальний об'єкт, який позначає щось абстрактне" (Symbol | Definition).

У деяких джерелах можна зустріти твердження, що первинне значення символу (від давньогрецького συμ — разом, з, та βάλλω — ставити, кидати) полягає в об'єкті, який стародавні греки використовували для ідентифікації співрозмовника. Об'єкт розривали або якимось чином ділили на дві частини, і кожен брав собі свою частину. Таким чином, коли замість особи, яка спочатку використовувала цей "символ", з'являвся представник, у якого були частинки розбитого предмета, співрозмовники з'єднували їх, щоб переконатися, чи це не імітована особа. У музиці символом може бути використання конкретних відповідностей звукових (музичних) образів явищам з реального життя. Наприклад, у "Петі і Вовку" С. Прокоф'єва звукові символи створюють образи. Те ж саме можна сказати і про "Лускунчика" П. Чайковського, "Пори року" А. Вівальді. Проте в музиці переважають емоційно-символічні конструкції. У таких творах, як увертюра "Егмонт" Л. Бетховена, емоційні образи створюються за допомогою символізму розвитку їхніх тем і передавання сюжету музичними, тобто звуковими, засобами. Символізм також був популярний в епоху бароко, де музика Й. Баха повна символічних мелодичних ходів, які виражають різні стани, емоції і дії.

Цікавою символічно-знаковою конструкцією вирізняється звуковий трек фільму "Апокаліпсис сьогодні" (1979), режисера Ф. Ф. Коппола. У одній з сцен на початку фільму головний герой, американський військовий, переживає складні емоції, пов'язані з участю у війні у В'єтнамі. Під час цих кадрів, де відображено його депресію, зображення вентиляторів на стелі його номера монтується зі звуком гвинтокрилів, що надає не лише нової атмосфери, але і пояснює стан військового.

Також можна зазначити витяг із статті Л. Рязанцева "Функції шумів і тиші у фільмі", в якій автор розглядає можливість того, що шуми можуть стати звуковими символами. Автор відзначає, що часто шуми, зокрема звуки природи, можуть набувати виразного "людського" характеру. Така символіка

шумів не є випадковою, і прикладом цього може служити фільм "Мій дядько" режисера Ж. Таті, де шуми, викликані повною автоматизацією предметів домашнього побуту, стають символом сили, яка панує над людиною [7].

Інший визначний приклад символічного використання звуку можна знайти у фільмі "Тіні забутих предків" (1964), режисера С. Параджанова, де звук стуку сокири, який постійно лунає протягом усього фільму, має в собі образ смерті.

Для створення аудіовізуального образу можна експериментувати із використанням відомих риторичних та стилістичних фігур, таких як алегорія, алюзія, антитеза, паралелізм, ампліфікація, градація, інверсія, замовчування і інші. Особливо цікавою фігурою є алюзія. Цей термін походить від латинських слів "allusio, ludere", що може означати "натяк, жарт, гра з чимось". Етимологія слова точно розкриває його сутність і відмінність від цитати. Використовуючи алюзію, можна у легкій або жартівливій формі звертатися до відомого твору або фрази, щоб передати необхідну думку або точно охарактеризувати героя, явище, подію і т.д. В "Літературознавчому словнику-довіднику" це визначається як "художньо-стилістичний прийом, натяк, відсилання до певного літературного твору, сюжету або образу, а також історичної події з розрахунку на ерудицію читача, який повинен розгадати закодований зміст. Порою використовується як особливий випадок алегорії, пов'язаної з фактами дійсності ("Піррова перемога")" [4].

Використання алюзії у звуковому оформленні включає свої власні тонкощі. У відомих прикладах з мистецтва цей прийом базується на мовному тексті та словосполученнях. Таким чином, у саундтреках до фільмів часто вибирається посилення на відому музичну мелодію, яка гармонійно вписується у контекст твору. Наприклад, у комедії "Діамантова рука" (1968) режисера Л. Гайдая відбувається алюзія, коли п'яничка, ведений міліціонерами, наспівує мотив пісні про ведмедів з попередньої стрічки

"Кавказька полонянка" того ж режисера. Цей епізод може відтінювати легку самоіронію автора та вказувати на хронологічний контекст фільму.

Додатково, цікавим використанням алюзії виділяється вже згаданий фільм "Апокаліпсис сьогодні". Використання музики Р. Вагнера, зокрема "Польот валькірій", здійснюється з метою нагадати про вершника Апокаліпсису. Щодо військових, які переміщаються на гелікоптері, це створює уявлення про них як сучасну кавалерію, відтворюючи задум авторів фільму.

## **2.2 Аналіз звукової фонограми фільму «Вікно у двір»**

У фільмі "Вікно у двір" Хічкок застосовує звук з майстерністю, удосконалюючи атмосферу. Звук приглушених розмов, шепоту листя під ногами, і музика Бернарда Геррманна працюють в унісон, занурюючи глядача в інтригуючий світ. Наприклад, у сценах напруженого спостереження за сусідами, звук голосів і звуків природи змішуються, створюючи атмосферу загадковості. Також, характерні звуки, як-от брязкіт фотоапарата або далекий телефонний дзвін, використовуються для акцентування ключових моментів. Цей детальний підхід до звукового дизайну додає складності у фільм і підкреслює віртуозність Хічкока у створенні напруженої та захопливої атмосфери.

У цьому фільмі ретельний звуковий дизайн Хічкока поширюється на просторовий вимір, створюючи слуховий ландшафт, який віддзеркалює візуальну панораму двору. Спрямоване розміщення звуків, таких як віддалені автомобільні сигнали чи кроки, посилює відчуття вуайєризму, коли глядач підслуховує приватне життя персонажів. Крім того, динамічне використання звукової перспективи, коли певні звуки стають більш виразними або приглушеними залежно від фокусу головного героя, посилює зв'язок аудиторії з розгортанням наративу.

Повторюваний лейтмотив у партитурі Бернарда Геррмана слугує слуховим мотивом, підкреслюючи ключові моменти та посилюючи емоційний вплив. Хічкоківське навмисне уповільнення темпу звуку, синхронізація його зі спостереженнями головного героя посилює емоційну складову. Навіть відсутність звуку стає інструментом оповіді, підкреслюючи напругу в критичні моменти.

Таким чином, "Вікно у двір" Хічкока є прикладом майстерного злиття візуальних та аудіальних елементів, де звук виступає в ролі наративної сили, збагачуючи досвід глядача від напруженої оповіді в цьому кінематографічному шедеврї.

Хічкок також розумів силу тиші. Стратегічне використання тихих моментів або навколишнього шуму, за яким слідує раптові сплески музики або приголомшливі звуки, стало його фірмовим знаком. Така маніпуляція зі звуковою динамікою посилювала напругу, тримаючи аудиторію в напрузі.

Окрім музики, Хічкок використовував повсякденні звуки для створення атмосфери. Від кроків до скрипу дверей, ці, здавалося б, буденні звуки набували значущості, сприяючи зануренню в атмосферу його фільмів. Ретельний відбір і розміщення цих звуків демонструє увагу Хічкока до деталей і його здатність перетворювати звичайні звуки на елементи напруження.

По суті, унікальне використання Хічкоком музики і шуму слугувало наративним інструментом, впливаючи на емоційний і психологічний вплив його фільмів, встановлюючи стандарт напруженої розповіді в кіно.

Звуковий образ фільму "Вікно у двір" підкреслює майстерність Хічкока у створенні напруженої атмосфери. Атмосферні звуки вуличного життя, включно з гучними розмовами, музикою і галасом автомобілів, взаємодіють із тихими моментами і шепотом персонажів. Це створює контраст і підкреслює ключові моменти сюжету.



Звукові ефекти, як-от скрип вікон, що відчиняються, або кроки, підсилюють відчуття реальності та додають до атмосфери підозри. Музичний супровід також будує настрій, підкреслюючи події та посилюючи драматичні моменти.

Звук у "Вікно у двір" не тільки передає візуальні елементи фільму, а й бере активну участь у формуванні сюжету, роблячи його невід'ємною частиною художньої концепції фільму.

Ефект звукового дизайну у "Вікно у двір" досягається різними технічними та художніми прийомами:

- **Звукові ефекти:** Використання точних і реалістичних звуків, як-от кроки, звуки вікон, що відчиняються, створює візуальні асоціації та підсилює сприйняття сцен.
- **Монтаж:** Ретельно вибудований монтаж звуку відіграє ключову роль. Переходи між звуковими елементами і музичними фрагментами синхронізовані з подіями на екрані, посилюючи вплив на глядача.
- **Музичне оформлення:** Вибір і композиції музики підкреслюють настрій і темп фільму. Музичні акценти можуть створювати напругу або підкреслювати драматичні повороти сюжету.
- **Звукова змішаність:** Звукові інженери ретельно змішують різні звукові шари, щоб досягти певного звукового балансу і підкреслити важливі аспекти сюжету.
- **Динамічні зміни:** Зміни в гучності, тембрі та швидкості звукових ефектів можуть використовуватися для управління увагою глядача і створення емоційних переходів.

Ці елементи в поєднанні створюють складний звуковий ландшафт, який інтегрований у візуальну частину фільму, посилюючи його емоційний вплив на аудиторію.

### 2.3 Аналіз звукової фонограми «Запаморочення»

Напевно кожен, хто хоча б одного разу стикався з творами Альфреда Хічкока, перебував у повному зануренні в атмосферу його фільмів. Хічкок славиться не тільки своєю майстерністю викликати у глядача почуття страху і напруги, обходячись без явного показу жахів, а й тим, що його картини змушують глядача стикатися з самим собою. Не випадково інтерпретатори лаканівського психоаналізу вдавалися до використання його кінематографа. Згадаймо, наприклад, збірку текстів словенської школи під назвою "Все, що Ви завжди хотіли знати про Лакана, але боялися спитати у Хічкока", підготовлену за редакцією Славоя Жижека. Одна зі статей цієї збірки присвячена аналізу фільму "Запаморочення" й аргументує ідею про те, що в цьому творі Хічкок демонструє сутність бажання. Загалом, бажання, розглянуте в психоаналітичному контексті, можна вважати однією з ключових тем його творчості. Якщо бажання є визначальним мотивом вчинків персонажів Хічкока, то свобода часто є лейтмотивом цих же вчинків. Саме питання про співвідношення свободи (в абстрактному сенсі цього слова) і бажання стає одним із центральних моментів у "Запамороченні".

Аналіз звукової фонограми у фільмі "Запаморочення" Альфреда Хічкока дає змогу більш детально поглянути на різноманітні аспекти звукового дизайну, які режисер використав для створення унікальної атмосфери та посилення емоційного впливу на глядача.

Музичний саундтрек:

- Тема Запаморочення: Одним із найбільш пам'ятних елементів саундтрека є тема, створена Бернардом Германном. Звук скрипок, їхні високі ноти і незвичайні акценти ідеально відповідають темі фільму і візуальній нестабільності.

Звукові деталі та ефекти:

- Шепіт і голоси персонажів: Звуки шепоту, діалоги і голоси персонажів важливі для передачі внутрішнього світу героїв. Вони часто використовуються для посилення емоційних станів і психологічних напружень.
- Акценти на звукових ефектах: Звукові ефекти, як-от скрип дверей, кроки, телефонний дзвінок, можуть підкреслювати важливі сцени та піднімати інтенсивність драматичних моментів.

#### Тиша і звуковий дизайн:

- Відсутність музики для акцентування сцен: Хічкок майстерно використовує тишу в деяких сценах для створення драматичного ефекту. Це підкреслює увагу глядача до деталей сцени та емоційного стану персонажів.

#### Монтаж і переходи:

- Звукові переходи: Звукові ефекти та музичні елементи часто супроводжують переходи між сценами, забезпечуючи плавність або, навпаки, різкість у зміні настрою.

#### Аудіальна психологія глядача:

- Створення напруги: Звуковий дизайн фільму активно використовується для створення напруги та аудіального тиску, що доповнює візуальні елементи.

Зрештою, аналіз звукової фонограми в "Запамороченні" виявляє, що Хічкок не лише використовував музику, а й увесь звуковий дизайн як потужний засіб впливу на глядача, поглиблюючи психологічний ефект і посилюючи інтенсивність кінематографічного досвіду.

У фільмі "Запаморочення" Альфреда Хічкока звуковий образ відіграє ключову роль у створенні атмосфери нестабільності, напруження і візуальних ефектів. Ось кілька аспектів звукового образу в цьому фільмі:

Музична атмосфера:

Тема Запаморочення: Саундтрек Бернарда Германна з його скрипками, що обертаються, і незвичними мелодіями створює звуковий образ, що підкреслює основну тему фільму - дезорієнтацію і нестабільність.

Музичні переходи: Використання музики для плавних переходів між сценами і зміни настрою доповнює візуальний досвід і підсилює сприйняття сюжету.

Звукові ефекти:

Обертання кімнати: Хічкок активно використовує звукові ефекти, щоб передати відчуття обертання кімнати в ключових сценах. Звуки, що поєднуються з візуальними ефектами, підсилюють враження дезорієнтації та дивацтва.

Шепіт та емоційні звуки: Звуки пошепки персонажів, їхнє дихання та інші емоційні звуки використовуються для посилення внутрішнього стану героїв і передачі їхньої психологічної напруги.

Тиша і відсутність звуків:

Тиша як засіб напруження: Важливим елементом звукового образу є тиша, яка може використовуватися Хічкоком для створення напруги та акцентування важливих моментів. Відсутність звуків може бути так само ефективною, як і використання звукових ефектів.

Звуковий дизайн у сценах напруги:

Звуки в сценах напруги: У сценах напруги і саспенсу, звуки (скрип дверей, дзвінок телефону) часто використовують для посилення драми і невизначеності.

Експерименти зі звуком:

Інновації у звуці: Хічкок, будучи інноватором, часто експериментував зі звуковим дизайном. У "Запамороченні" він використовував звукові ефекти і музику не тільки для підтримки сюжету, а й для створення унікального стилю та образу фільму. Звуковий образ у "Запамороченні" Хічкока є невід'ємною частиною його характерного режисерського почерку, який надає фільму додаткового шару емоцій, сюжетної глибини та інтриги.

#### **2.4 Аналіз звукової фонограми фільму «Психо»**

Чорновий монтаж фільму, який Хічкок і його соратники переглянули 26 квітня, не супроводжувався звуком і музикою. Незалежно від того, наскільки Хічкок покладався на майстерність композитора і звукорежисера, він завжди давав жорсткі вказівки щодо озвучування фільму і використання музики.

Судження Хічкока про драматичні функції звуку і музики були вельми категоричні, і він часто вказував їх у сценарії. За словами Франсуа Трюффо, Хічкок висловлював своє невдоволення музикою Міклоша Рожа до фільму "Заворожений" (1945) і Франца Вексмана до фільмів "Ребекка" (1940) і "Вікно у двір" (1954). Сценарій "Психо" передбачав досліди Хічкока зі скорочення музичного супроводу фільму, що завершилися створенням фільму "Птахи", який зовсім не містить музики у звичному сенсі цього слова.

До перших кадрів "Психо", які Хічкок у своєму сценарії позначив як "Епізод 1", режисер пише:

"Поки камера проїжджає повз жалюзі, чути гучний шум транспорту, у номері готелю він припиняється."

Про "Епізод 2", коли Меріон, привласнивши гроші, їде містом:

Коли машина Меріон зупиняється на перехресті, ми повинні чути, як звук працюючого двигуна стихає до майже невиразного холостого ходу. Дуже важливо, щоб звук двигуна зменшувався різко, тому що зображення саме по собі не фіксує зупинку автомобіля.

Про "Епізод 3", коли Меріон їде нічною дорогою і приїжджає в мотель Бейтса, Хічкок пише:

У нічному епізоді потрібно посилювати шум транспорту, коли її обличчя освітлюється фарами зустрічних машин. Шум автомобілів потрібно зробити справді гучним, щоб відчувати контраст із тишею в сцені на узбіччі вранці...

Безпосередньо перед початком дощу має бути удар грому, не надто сильний, але достатній, щоб сповістити дощ. Щойно він починається, чути постійний шум крапель, що падають, і слабкий шум вантажівок, що проїжджають повз...

...Природньо, звук двірників має бути чути, коли вона їх увімкне... Шум дощу має бути достатньо гучним, щоб потім, коли дощ закінчиться, ми добре сприймали тишу та іррегулярний звук окремих крапель.

Опис у сценарії сцени, коли детектив проникає в будинок Бейтса, містить такі вказівки щодо звуку:

Арбогаст прислухається, затамовує подих і чує звуки, що доносяться з другого поверху, які можуть мати людське джерело, проте можуть бути й звуками старого будинку після заходу сонця...

Він починає підніматися, повільно, обережно, випробовуючи кожную сходинку на скрип чи тріск.

Для епізоду, коли Арбогаст вирушає до праотців, Хічкок вимагає:

Особливу увагу потрібно приділити звуку кроків по сходах, тому що, хоча ми не бачимо "матір", ми чуємо, як вона спотикається на сходинках, переслідуючи Арбогаста.

У сценах, що слідують за вбивством Арбогаста, Хічкок враховував ефект, який на глядачів справить скрип сходинок:

Коли Ліла починає підніматися сходами, вона здригається від скрипу і тріску старих розсохлих сходинок. Після цього вона ступає обережніше.

Вельми показовими є помітки Хічкока до сцени в душі та її наслідків, адресовані композитору Бернарду Херрманну і звукооператорам Волдону О. Вотсону і Вільяму Расселу, датовані 8 січня 1960 р. Режисер знову намагається впливати на глядача за допомогою зображення, а не музики:

Убивство супроводжується шумом води і свистом ножа.

Ми повинні чути булькання води в стоці ванни, особливо коли камера наїжджає на нього...

Під час убивства шум води в душі має бути постійним, монотонним і перериватися тільки криками Меріон.

Після співпраці в роботі над п'ятьма останніми фільмами, Хічкок мав до видатного, але дратівливого уродженця Нью-Йорка, випускника Джульярдської музичної школи, композитора Бернарда Геррманна почуття глибокої поваги. У двадцятирічному віці Геррманн став засновником і диригентом камерного оркестру. Як і Хічкок, він був людиною надзвичайно вимогливою, прискіпливою та педантичною. Хоча Геррманн не був людиною, якою можна було б легко керувати, композиторові довелося слідувати нотаткам Хічкока щодо музики до першої третини фільму "Психо", - за одним вельми важливим винятком.

"Стосунки між містером Хічкоком і Берні були чудовими", - зауважує головний сценарист Маршал Шлом. "А засобом підтримання хороших стосунків було надання Геррманну самостійності та можливості робити те, що він хотів". Херрманн, який помер 1975 р., одного разу зізнався режисерові Брайану де Пальма: "Я пам'ятаю, як ми сиділи в проєкційному залі після перегляду чорнового монтажу "Психо". Хіч нервово прогулювався взад і вперед, говорив, що це жахливо і що він збирається перемонтувати це для свого телевізійного шоу. Він був занадто збуджений. Він не уявляв, що було в нього руках. "Почекай, - сказав я. - У мене з'явилася ідея. Як щодо музичного супроводу виключно для струнних інструментів? Ти знаєш, я граю на скрипці...".

Хіч просто вийшов із себе. Адже він зняв "Психо" на свої гроші і боявся, що все йде до провалу. Він навіть не хотів ніякої музики для сцени в душі. Ви можете в це повірити?".

Направді, Хічкок заявляв, що не хоче "ніякої музики в сценах (у мотелі)" з Меріон і Норманом. Геррманн настільки був проти атипового підходу Хічкока, що проігнорував зустрічну пропозицію режисера написати для "Психо" неспокійний саундтрек у джазовому стилі пост-бібоп. Сценарист Стефано, сам колишній музикант, згадував розмову з Геррманном: "Я хочу використовувати тільки струнні". Мені це здалося дивним. Ніяких ударних? Жодних ритмічних інструментів? Наприклад, у цьому фільмі. Але я відчував, що пріоритет за Геррманном, а не за Хічкоком, і, оцінюючи фільм, був першим, хто сказав: "Ось це так! А ми хотіли щось інше!".

Для "Психо" Бернард Геррманн написав ні більше ні менше, ніж шедевр для віолончелі та скрипки, "чорно-білу" неспокійно пульсуючу музику, що терзає нерви. Цей саундтрек підбив підсумок усім колишнім спільним роботам Геррманна і Хічкока, передаючи всю глибину людського духу, страху, пристрасті, печалі, - основ світогляду Хічкока. За словами Стефано, Хічкока особливо вразили "кричущі скрипки" Геррманна, і режисер



"був задоволений роботою композитора більше, ніж чиєю б то не було".  
Відомий своєю ощадливістю Хічкок був у такому захваті від музики  
Геррманна, що зробив нечуване: майже подвоїв його винагороду,  
підвищивши її до 34 501 долара.

## ВИСНОВКИ

У підсумку, магістерська робота спрямована на ретельне вивчення функції звуку в досягненні психоемоційної реакції глядача на прикладі детективів Альфреда Хічкока з 50-60 років 20 століття. Дослідження включає в себе аналіз аудіальних стимулів, зокрема музичного супроводу, звукових ефектів та діалогів, в контексті їх взаємодії та впливу на емоційні реакції глядача.

Особлива увага приділяється психології сприйняття шумів та музики, а також вивченню аспектів акустичного стресу та звукового образу. Аналіз останнього включає дослідження ролі різноманітних звукових елементів у створенні атмосфери, напруження та психоемоційного досвіду глядача.

Звуковий образ є основним фактором, що поєднує мистецтво і звукорежисуру. Звуковий образ виявляється ключовим елементом для вивчення творчості Хічкока, адже він не лише підсилює візуальні аспекти фільмів, але й самостійно формує унікальну сенсорну структуру, яка допомагає досягти почуттєвого імпаكتу на глядача у детективному кіно даного періоду.

Вивчаючи звуковий образ як синтез мистецтва та технології, стає очевидним, що художній образ у мистецтві та звуковий образ у сучасній кінематографічній творчості мають багато спільних рис. Однак вплив комерціалізації на сучасну творчість суттєво вплинув на формування звукового образу в кіно. Замість того, щоб звукова фонограма була виявленням авторських концепцій, позицій та емоцій, основною увагою почала ставати реакція слухача (споживача) на дану музично-шумову композицію, переважно обумовлена його бажаннями та відчуттями. Незважаючи на розрізнення розглядуваних концепцій, сучасний процес створення звукових рішень фільмів, як творчу діяльність, можна віднести до сфери мистецтва, оскільки вона використовує його основні засоби

виразності. У процесі формування звукового образу, безсумнівно, присутнє творче начало, але методи його створення мають глибокий технологічний характер.

Аналізуючи значущий внесок іноземних дослідників у різні галузі науки (соціології, антропології, мистецтвознавства, маркетингу тощо), ми прийшли до висновку, що сучасний науковий дискурс містить різноманітні підходи до вивчення, розуміння та аналізу чинників, які визначають популярність кінематографічних засобів художньої виразності. Більшість сучасних досліджень спрямовані на вивчення попиту на різні види кіно з метою отримання інформації про можливу подальшу дистрибуцію конкретного фільму в певних умовах. Це свідчить про те, що на даний момент не існує універсальної схеми, яка б дозволила однозначно розглядати це питання і творчий аспект. Тим не менше, у нашій концепції основної ролі звуку в кінематографі можна спиратися на твердження про поділ міжнародного кінематографічного ринку на два кластери в залежності від художнього змісту: перший, який пропонує масовий продукт, і другий, що має вищу художню цінність.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Арістотель. Поетика / пер. з грец. Б. Ген. Київ : Мистецтво, 1967. 136 с.
2. Баумейстер А. Вступ до філософських студій або інтелектуальні подорожі до країни філософії. Київ, 2017. 238 с.
3. Безклубенко С. Д. Мистецтво: терміни та поняття: енциклопед. вид. : У 2 т. Т. 2. [М-Я] / Ін-т культурології Нац. акад. мистецтв України. Київ : Ін-т культурології Нац. акад. мистецтв України, 2010. 256 с.
4. Берегова О. М. Діалог культур: образ іншого в музичному універсумі. Київ: Інститут культурології НАМ України, 2020. 304 с.
5. Бут О. В. Драматургічні функції та концепції кіномузики. Кінотеатр. Київ, 2010. № 2. С. 24–27.
6. Бут О. В. Звук як компонент образної структури фільму : Автореф. дис... канд. мистецтвознав.: 17.00.04 / НАН України. Ін-т мистецтвознав., фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського. Київ, 2007. 19 с. укр.
7. Захара І. С. Українська Філософія. Львів: ЛНУ імені Івана Франка, 2014. 354 с.
8. Катрич О. Т. Про логосну природу музичного виконавства (спроба філософсько-культурологічного осмислення). Наукові збірки Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка. Музикознавчий універсум. Львів, 2018. Вип. 42-43. С. 90–100.
9. Літературознавчий словник-довідник / за ред. Р. Т. Гром'яка, Ю. І. Коваліва, В. І. Теремка. Київ: ВЦ "Академія", 2007. 752 с.
10. Папченко В. П. Інтерактивність шумів і пауз у звуковому образі фільму. Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого: Збірник наукових праць / Київський

нац. ун-т театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого; редкол.: О. І. Безгін (голова) та ін. Київ, 2018. Вип. 22. С. 101–107.

11. Рязанцев Л. В. Синтез звуку і зображення та функції мови у фільмі. Культура і мистецтво у сучасному світі. Київ : Вид. центр КНУКіМ, 2015. Вип. 16. С. 177–184.

12. Рязанцев Л. В. Функції шумів і тиші в фільмі. Вісник КНУКіМ. Мистецтвознавство. Київ : Вид. центр КНУКіМ, 2016. Вип. 34. С. 143–150. (Серія “Мистецтвознавство”).

13. Alfred Hitchcock. The Complete Films. Taschen. 2019.

14. Alfred Hitchcock and the Making of Psycho, Stephen Rebello. Open Road Media. 2010.

15. Blauert J. Spatial Hearing. Cambridge.: MIT Press, 1997.

16. Blauert J. Spatial Hearing: The Psychophysics of Human Sound Localization. Cambridge.: MIT Press, 1997.

17. Borwick J. Microphones: Technology and Technique. London.: Focal Press, 1990.

18. Gibson B., Mixing. CA.: Artist pro, 2002.

19. Gibson D., Petersen G., The art of mixing. USA.: Artist pro, 1997.

20. Griesinger D. The Psychoacoustics of Listening Area, Depth, and Envelopment in Surround Recordings, and their relationship to Microphone Technique, 19th Audio Eng. Soc. International Conference, Elmau, 2001. Preprint No. 1913.

21. Houtsma A. Pitch and Timbre: Definition and Use. Journal of New Music Research, 1997.

22. «How sound design triggers emotion» : [сайт].

URL:<https://www.vionlabs.com/how-sound-design-triggers-emotion/>

23. Moore B. Introduction to the psychology of hearing. N.Y.: Academic Press, 2003.
24. Rossing T. D. The Science of Sound. N.Y.: Addison-Wesley Publ., 1982.
25. «The emotional impact of sound: a short theory of film sound design» : [сайт].  
URL:[https://www.researchgate.net/publication/330657735\\_The\\_Emotional\\_Impact\\_of\\_Sound\\_A\\_Short\\_Theory\\_of\\_Film\\_Sound\\_Design](https://www.researchgate.net/publication/330657735_The_Emotional_Impact_of_Sound_A_Short_Theory_of_Film_Sound_Design)
26. The Film Book: A Complete Guide to the World of Cinema. Dorling Kindersley. Ronald Bergan, 2021.
27. Sonnenschein D., Sound Design, the expressive power of music, voice and sound effects in cinema. USA.: Michael Wiese, 2001.
28. «Sound and Emotion: The Use of Music in the Cinematic Experience» : [сайт].  
URL:[https://digitalcommons.wku.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1807&context=stu\\_hon\\_theses](https://digitalcommons.wku.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1807&context=stu_hon_theses)
29. «Sound in filmmaking: how to use sound to heighten emotions in a film» [сайт]. URL: <https://www.nyfa.edu/student-resources/use-sound-heighten-emotions-film/>
30. Sragow M. The sound of Vietnam. : [сайт]. 2000. 27 Квітня.  
URL:<<https://www.salon.com/2000/04/27/murch/>>
31. Symbol | Definition of symbol in English by Oxford Dictionaries : [сайт].  
URL: <https://en.oxforddictionaries.com/definition/symbol>.

## ДОДАТОК А

Список використаних відеофрагментів:

1. Уривок із фільму Альфреда Хічкока «Психо» 1960р.
2. Уривок із фільму Альфреда Хічкока «Запаморочення» 1958р.
3. Уривок із фільму Альфреда Хічкока «Вікно у двір» 1954р.

## ДОДАТОК Б

Диск CD-R