

Затребуваність випускників академії свідчить про правильно обраний вектор переосмислення фахового виховання оперного співака в контексті синтезу вокальної підготовки, мистецької практики та конкурсної діяльності задля конкурентоспроможності випускників на ринку театральних послуг.

**ДЕНИС КОЧЕРЖУК**

*ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9280-7973>*

*аспірант відділу музикознавства та етномузикології*

*Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології*

*ім. М. Т. Рильського НАН України;*

*доцент кафедри музичного мистецтва,*

*заступник завідувача кафедри музичного мистецтва*

*ПЗВО «Київський міжнародний університет»*

*(Київ, Україна)*

### **ЯВИЩЕ ЗВУКОЗАПИСУ В ГАЛУЗІ СЦЕНІЧНОГО МИСТЕЦТВА НА ПЕРЕТИНІ XX ТА XXI СТОЛІТЬ**

Наприкінці XX – початку XXI ст. галузь театрального мистецтва зазнала значних змін. Ці трансформації відбулися через перехід усіх культурологічних та мистецьких сфер на новий рівень застосування мультимедійних технологій, зокрема звукозапису.

Сучасні процеси аудіовізуального мистецтва вплинули на розвиток театральної біржі країни в цілому. Вже наприкінці XX ст. почали з'являтися унікальні форми вистав зі сценічної майстерності, розбудовувалися різні напрями спеціалізації театральної культури, з'явилися специфічні звукові та візуальні технології.

Беззаперечно, нині мистецтво – одна з найважливіших арен модифікації нових ідейних напрямів XXI ст. Досягнення у галузі звукозаписних технологій дозволяють не лише фіксувати й аналізувати стан театральної культури, але й перспективно розробити оптимальні варіанти уніфікації звукового простору під час моделювання художнього оформлення. Окрім того, важливим елементом робочого процесу зі звукотехнічними апаратними комплексами стає вміння організації взаємодії (бажано максимальної) акторського складу трупи з

технічним персоналом театру (звукорежисерами, звукоінженерами, stage-man та ін.), що закладається ще під час репетицій.

Особливо важливими для досягнення художньої цілісності спектаклю є якість візуального та аудіооформлень. Основним елементом емоційного впливу на глядацьку аудиторію є сам постановочний процес, що значною мірою пов'язаний з правильним вибором звукового оформлення (точно підібрані мелодії, музичні фрагменти, шумові ефекти тощо, які моделюють звуковий дизайн вистави) та, звісно, підбір локацій і послідовність сценографічної дії. Такі аспекти сучасного театру дозволяють удосконалити взаємодію між учасниками-акторами, режисером, костюмером, саунд-дизайнером та звукорежисером.

За розвідками науковця М. Ю. Ужинського, який констатує факт розвитку цифровізації культури в XXI ст., сучасний культурно-мистецький простір – це не лише взаємосинтез між мистецтвом та технологіями, але й окремий фактор аудіовізуального простору, що став складовою театрального, циркового, кінематографічного та телевізійного напрямів [3, с. 2]. Дослідник наводить історичні факти того, що у XIX – до першої половини XX ст. центральною фігурою у створенні компонентів аудіовізуальних вистав був композитор, аранжувальник та театральний режисер (з його музичними уподобаннями). Проте у XXI ст. формування аудіо та сценографічного ряду стало прерогативою звукорежисера.

Взагалі фундаментом для музично-звукової концепції вистави є її драматургічна основа, сценічний задум та композиційна практика. Нині серед процесів у створенні звукової складової спектаклю, що окреслені системою вчень розвитку сценічних дійств під час показу театрального видовища, особливого значення набуває вираження звукотехнічного ряду. Це відбувається завдяки тому, що звукорежисер паралельно з театральним режисером вибудовує підґрунтя цілісного художнього полотна (тобто стає своєрідним «співрежисером»).

Загалом щодо практичної реалізації комп'ютерних технологій у театральній галузі XXI ст., то невід'ємною потребою стало спеціальне

оснащення робочих кімнат звукорежисера, звукоінженера та художника-постановника відповідним професійним інструментарієм. Тобто новітніми засобами аудіотехнологічного забезпечення, що дозволятиме моделювати різні репетиційні форми постановочного (звукового) процесу, а паралельно з цим – проектування елементів матеріально-культурної частини театральної вистави. Поставлене завдання у вирішенні означених проблем вимагає також створення спеціалізованого програмного аудіопродукту, використання і модифікацію сучасних комп'ютерних засобів та оновлення технічного складу пристроїв, які б могли функціонувати за допомогою новітніх звукових технологій.

Як зазначив фахівець у галузі сценічного мистецтва Є. Пономар, таке інформативно-ресурсне забезпечення дозволить скомпонувати організаційну роботу театральних майстерень, зокрема у створенні локаційних звукових баз театрів, на основі яких буде можливим отримувати відомості щодо використання тих чи інших звукових форм під час показу спектаклів [2, с. 38]. Саме на цьому аспекті дослідниця Є. Пономар акумулює свою увагу, вказуючи, що основний вектор руху цифрової індустрії зосереджено на тому, щоб зберігати авторські права виконавців, композиторів та студійних корпорацій, які не завжди є захищені під час недоцільного використанні аудіопродукту серед професійних показів. Це пояснюється тим, що значна кількість цифрової (музичної) інформації почала активно розпорозуватися у суспільстві на початку ХХІ ст., відколи цифрова індустрія постала в інформаційному просторі у найрізноманітніших проявах. Тобто слухач або глядач активно послуговувався тим чи іншим музичним продуктом відповідно до свого смаку чи симпатії до обраного виконавця і таким чином допомагав певним артистам досягати успіху в галузі шоу-бізнесу. Театральні біржі, студії, корпорації розпочали активне відслідковування цифрового музичного продукту за допомогою спеціалізованих платформ-студій (зокрема, на 2006-2008 рр. найбільшим цифровізованим контентом був відеохостинг «Ютуб» та музичні телевізійні канали на кшталт «М1», «М2» тощо).

У період 2010-2020-х рр. інформатизація суспільства постала в новому векторі: з появою переносних пристроїв, які могли вмістити в собі безліч додатків, iTunes, Google Play Music, Shazam та ін., з'явився ліцензований аудіопродукт, що вмістив повну інформацію про авторів, студійні бази, виконавців та, звісно, плату за користування тією чи іншою композицією (її прослуховування). У зв'язку з цим театральна галузь також скорегувала свою діяльність до сфери шоу-бізнесу, хоча на початку це була орієнтація на використання мелодій неліцензійного контенту (хоча прибуток за показ вистави та продаж квитків йшов виключно сценографічній біржі).

Варто усвідомити, що сучасні процеси звукорежисерської практики – це не лише ремесло технічного спрямування, але й цілісний мистецький комплекс. Творча звукорежисура пов'язана зі створенням художньо-сценічних образів, формуванням концепції звукового простору, драматургії вистави, пошуком нових звукових джерел та подальшою їх обробкою, із застосуванням складних звукотехнічних прийомів. Як зауважує театрознавець Є. Власов щодо особливостей характеру здійснення пошуку надсучасного звуко-технічного оформлення, звукорежисер є не лише техніком-інженером, але й музикантом (у т. ч. автором та композитором, який керується профільними знаннями з музичною теоретико-практичною базою, він послідовно формує звукову картину композиції [1, с. 14]).

Всебічним науковим трактатам театральної звукорежисури було присвячено й дослідження американських аудіотехнологів. Одним з перших, хто ґрунтовно вкорінився в досліди мистецького театру та звукової палітри оформлення вистави, був Б. Овсінкі. Спеціаліст стверджував, що на професійну діяльність звукорежисера покладається не лише об'єднання творчих рис особистості та технолога, але й драматургія вистави, режисура номеру, знання з основ акторської майстерності, теорії музики та опанування виконавською практикою, а також вміння відчувати та скомпонувати напрям музичного стилю. Тобто чим більше галузевих напрямів звукорежисером було вивчено, тим

успішніше можна буде збудувати творчі завдання та втілити їх у життєвий задум глядача [4, с. 31].

Отже, формування театральної режисури на перетині ХХ та початку ХХІ ст. відіграло важливу роль у галузі звукоінженерії. Театральна практика надала значний поштовх у вдосконаленні звукового простору, сформувала нові театральні риси в пошуках надсучасних звукових положень, а також акумулювала в собі всі мистецькі течії, у тому числі й інструментально-вокальну практику. Звісно, всі дослідження не надають вичерпну відповідь щодо режисури театру та кіно в ХХІ ст., адже поява нових засобів обробки звуку, вдосконалення технічних складових пристроїв констатує той факт, що технології інженерного спрямування стали не тільки невід'ємною складовою, але й базою театального мистецтва та є суттєвим доповненням до цілісного комплексу творчого процесу артистів молодшої генерації.

#### **Список використаних джерел**

1. Власов, Є. О., 2003. *Музичне оформлення драматичної вистави*: навчальний посібник. Луцьк: Волинська обласна друкарня.
2. Пономар, Є. О., 2019. Новітні технології сучасного театального мистецтва. В кн.: *Сценічне мистецтво у світовому культурному просторі ХХІ століття*, I Всеукраїнська науково-практична конференція, Київ, Україна, 19 квітня 2019. Київ: Видавничий центр КНУКіМ, сс.35–39.
3. Ужинський, М. Ю., 2021. *Сценофонія як культурно-мистецький феномен*. Дис. канд. мистецтвознавства. Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв.
4. Owsinski, B., 2004. *Recording Engineer's Handbook*. 2nd edition. NY: ArtistPro.

**АНАСТАСІЯ КУЗНЕЦОВА**

*ORCID: <https://orcid.org/0009-0001-6923-0942>*

*секретар кафедри оперної підготовки та режисури*

*Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського.*

*Науковий консультант: Колесник Євдокія Василівна,*

*народна артистка України, лауреат Національної премії України*

*імені Тараса Шевченка,*

*професор, завідувач кафедри оперної підготовки та музичної режисури.*

*(Київ, Україна)*

#### **РОБОТА НАД ПАРТІСІЮ-РОЛЛЮ МАРГАРИТИ З ОПЕРИ Ш. ГУНО «ФАУСТ» ЗА ТВОРЧИМ МЕТОДОМ ЄВДОКІЇ КОЛЕСНИК**

Починаючи дані роздуми, автор повідомлення вважає за необхідне зробити певний історичний зріз композиторської творчості Ш. Гуно та надати