

УДК 7.038.55:78](045)

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5564-1479>

DOI: 10.34026/1997-4264.30.2022.259498

*Галич Нікіта Володимирович*,  
аспірант кафедри звукорежисури,  
Київський національний університет театру,  
кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого, Київ

*Nikita Halych*,  
Postgraduate student of the Sound Department,  
Kyiv National I. K. Karpenko-Karyi Theatre,  
Cinema and Television University, Kyiv

## ЗВУКОВИЙ ДИЗАЙН НАРАТИВНОГО ПРОСТОРУ АУДІОВІЗУАЛЬНОЇ ІНСТАЛЯЦІЇ

**Анотація.** У статті досліджуються особливості звукового оформлення аудіовізуальних інсталяцій, розглядається специфіка їх сприйняття у виставковому просторі. Дослідження базується на матеріалі трьох звукових інсталяцій, що були представлені публіці у 2020–2021 роках у місті Києві. За мету ставиться теоретичне обґрунтування методик роботи над звуковим оформленням аудіовізуальних інсталяцій. За «структурну» основу для цього обґрунтування пропонується концепція звукового ландшафту — як варіант вирішення основних проблем у виставковому саунд-дизайні.

**Ключові слова:** аудіовізуальні інсталяції, саунд-дизайн, просторовий нарратив, звуковий ландшафт.

**Постановка проблеми та актуальність дослідження.** Аудіовізуальна інсталяція є видовищною формою сучасного мистецтва (Станіславська, 2012), що набирає популярності у ролі музейного експонату або ленд-арту, а також як більш короткоіснуючий експонат вуличного мистецтва. Оскільки аудіовізуальну інсталяцію спрямовано на створення реального просторового досвіду, робота над нею вимагає від художника або художнього колективу комплексної інтеграції різних засобів впливу на глядача — візуального, тактильного, звукового тощо. Із зростанням масштабу подібних проєктів з'являється необхідність залучення спеціалістів різного профілю, кожен з яких, за аналогією із кіновиробництвом, має конкретну сферу діяльності. Це своєю чергою обумовлює появу специфічного для аудіовізуальних інсталяцій напряму саунд-дизайну. У статті пропонується аналіз специфіки цього роду діяльності, що ґрунтується на дослідженні особливостей сприйняття інсталяційного мистецтва глядачем, та загальних принципів функціонування художнього звуку у виставковому або публічному просторі. За матеріал, що ілюструє цю специфіку, були вибрані інсталяції, створені різними українськими художниками або творчими колективами у 2020–2021

роках. Вибір саме цих інсталяцій продиктований їх наочністю у сфері технічних (вибір засобів випромінювання звуку, стратегії підходу до відтворення багатьох джерел звуку у непідготовлених приміщеннях) та художніх (вибір «композиційної основи» звукового дизайну, збереження оповідальних якостей звуку в умовах нелінійного звукового супроводу) особливостей роботи саунд-дизайнера. Розгляд обраних прикладів інсталяцій дає змогу сформулювати особливості звукового оформлення кожного зразка, із яких, у свою чергу, можна визначити спільні закономірності функціонування звукового компоненту аудіовізуальної інсталяції.

**Метою дослідження**, таким чином, є пошук особливостей взаємодії глядача із художнім звуком у виставковому просторі та декодування на їх основі стратегій створення звукового оформлення, що має занурюючі й оповідальні якості.

**Аналіз досліджень і публікацій.** Тема звукового дизайну в аудіовізуальних інсталяціях є досить новою та недостатньо висвітленою. Окрім цього, слід зазначити, що основним джерелом інформації із цієї теми є інтерв'ю із саунд-дизайнерами, які працюють над створенням звукового супроводу аудіовізуальних інсталяцій, та описи

прикладів (case studies) конкретних проєктів. Широкий спектр засобів, які можуть бути використані у роботі над звуковим оформленням інсталяції, відсутність стандартизації технічних характеристик такого оформлення та загальна специфічність (і, як правило, акустична невідповідність) кожного конкретного місця зумовлюють необхідність вибудовування саунд-дизайнерами методики окремо для кожного проєкту. Водночас, публікації Адама Басанти (Adam Basanta) (2015), Стівена Емерсона (Steven Emmerson) (2014), Миколи Хруста (Николай Хруст) (2018) доводять перспективність подальшої розробки цієї теми у більш узагальнюючому ключі та окреслення кола актуальних питань, які є універсальними для проєктів цього напрямку. На основі конкретизованого опису саунд-дизайнерських стратегій звукового оформлення інсталяцій автори цих публікацій формують понятійний апарат і висвітлюють деякі аспекти саунд-дизайну аудіовізуальних інсталяцій. Подальше вивчення зазначеної теми, втім, потребує більш чіткої концептуалізації значущості функціонування звукового компонента в структурі аудіовізуальної інсталяції та ролі саме саунд-дизайнера у розвитку й удосконаленні інсталяційного мистецтва.

**Виклад основного матеріалу.** До оповідальних якостей звуку, що розвивається у просторі (на протигагу типовому для музики та кінематографа лінійному розвитку), ще від середини ХХ століття зверталися багато композиторів-авангардистів, наприклад: Карлхайнц Штокгаузен («Wandelkonzert»), Яніс Ксенакіс («Політопі»), Стівен Райх («Pendulum music») та Ла Монте Янг («Dream House»). Вперше ж термін «звукова інсталяція» використав стосовно своїх робіт американський перкусіоніст, композитор і художник Макс Нейгауз (Max Neuhaus) («Drive-in music», «Times Square»). У інтерв'ю митець озвучує висновки, що його роботи «мають більше спільного із пластичними видами мистецтв, аніж із музикою». (Loock, 1990). На його думку, художній звук у інсталяціях втрачає притаманну йому в музиці темпоральність і транспортабельність і стає «статичним» явищем, яке належить конкретному простору і з яким глядач може взаємодіяти. Дуже показовим прикладом цього принципу є звукова інсталяція видатного американського художника-інсталяціоніста Нам Джун Пайка (Nam June Paik) «Random Access» («Випадковий Доступ»), яку було представлено у 1963 році на виставці «Exposition of Music — Electronic Television» (Галерея Парнас, Вупперталь, Західна Германия). У цій

роботі митець «деконструював» музику, розмістивши магнітні стрічки на стіні. Відвідувачам було надано можливість відтворювати аудіозаписи самостійно, проводячи по ним головками зчитування. Проводячи ці маніпуляції у довільному темпі та порядку, відвідувачі створювали «власний твір», отримуючи від автора не готове оповідання, а інструменти для його створення.

Принцип сумісного із глядачем «вибудовування» досвіду зберігається навіть тоді, коли глядач не має можливості безпосередньо впливати на звуковий зміст інсталяції. Як приклад, слід відзначити іншу класичну звукову інсталяцію — «Будинок мрії» («Dream House»), створену американським композитором Ла Монте Янгом у співпраці із художницею Маріан Зазілою. Концепцію інсталяції було сформульовано ще у 1960 році, і звідтоді її було неодноразово втілено у різних локаціях. Сучасна її версія знаходиться у Church Street loft, Трайбека, Нью-Йорк. За задумом авторів, розташовані у кімнаті гучномовці відтворюють синусоїдальні хвилі різної частоти. Динаміка й розвиток у інсталяції створюються безпосередньо переміщеннями відвідувачів. Це відбувається завдяки поведінці складного гармонічного складу звукового поля, компоненти якого вступають у різні взаємодії й по-різному складаються, інтерферують та маскуються у різних точках звукового середовища. Таким чином, маршрут кожного відвідувача простором інсталяції стає джерелом унікального звукового досвіду.

Оскільки оповідання від початку і до кінця створюється слухачем, простір інсталяції перетворюється на своєрідний «музичний інструмент», в основі якого лежать особливості психоакустичного сприйняття. М. Хруст у праці «Реальна альтернатива в інтерактивній звуковій інсталяції» називає це «ситуацією виставки», на протигагу «ситуації концерту» — більш традиційному формату відносин між слухачем і музичним твором (Хруст, 2018, с. 143). Автор вказує також на незалежність цих відносин від темпоральної форми самого звукового оформлення, яке може бути і лінійним, і нелінійним. Ключовою відмінністю є саме те, як художній звук сприймається відвідувачем. У праці французького дослідника кіно та композитора Майкла Шіона «Audio-Visual» можна знайти опис трьох основних «модусів звукового сприйняття». У «семантичному» слух працює над декодуванням деякого коду, наприклад мови; «каузальний» націлено на пошук інформації про джерело звуку. У «зменшеному» модусі звук сприймається «як такий», тобто у фокусі лежать лише власні його

характеристики, незалежно до інших конотацій (Chion, 1993, с. 25). Зменшене прослуховування є сприйняттям звуків у відриві від їх джерела або значення. Повністю абстрактний характер звуку, відсутність у ньому «гачків» для підключення описаних вище декодуючих та локалізуючих можливостей слуху може зумовити, в свою чергу, сприйняття глядачем художнього саунд-дизайну аудіовізуальної інсталяції як «шуму», або, у кращому разі, «атмосфери», яка не турбує, але й не має емоційного та занурюючого впливу. Надалі ускладнює ситуацію також і те, що акустичні умови, у яких виставляються звукові інсталяції, часто є далекими від ідеальних. Це, в свою чергу, ставить перед саунд-дизайнером завдання не «перенаситити» великою кількістю яскравих ефектів звуковий супровід аудіовізуальної інсталяції, оскільки вони неминуче губитимуться у ревербераційному відлунні приміщення та в сторонніх звуках, які обов'язково супроводжують будь-який виставковий простор.

На відміну від «ситуації концерту», тобто певної дії із початком і завершенням, під час якої від глядача очікується безперервне сприйняття твору, «ситуація виставки» допускає те, що С. Емерсон у праці *«Listening in time and over time — the construction of the electro acoustic musical experience»* називає «sampling» (від англ. «проба»). Семплінг є варіантом сприйняття художнього звуку, який, на відміну від активного прослуховування, допускає вільний вхід і вихід слухача зі звукового поля інсталяції, зміну ним ступеня концентрації й підвищений рівень допуску для звукових перешкод. Автор також зазначає, що: «<...> здатність звукової інсталяції створювати несподіване для непередбачуваної аудиторії не дозволяє організації такого досвіду у сталій нарративній ланцюг із композиторською логікою» (Emmerson, 2014, с. 6). У контексті інсталяційного мистецтва, утім, подібний підхід стає можливим за умови організації окремих звукових об'єктів у своєрідні «серії», у яких порядок сприйняття певним чином компенсує відсутність лінійного оповідання.

Описана вище специфіка підводить до поняття «просторового нарративу», тобто оповідання, що розгортається у середовищі. Це середовище є інтерактивним, тобто запрошує до своєрідної символічної гри. Аудіовізуальна інсталяція, пише М. Хруст: «існує для глядача одразу в усій своїй багатоваріантності, тобто глядач може розглянути її з різних сторін, підійти ближче, відійти подалі, провести поруч з об'єктом мало або ба-

гато часу, вийти з експозиційного залу, повернутися назад тощо» (Хруст, 2018, с. 144). А. Басанта використовує для опису цього явища поняття «*co-produced spatio-temporal structure*» (просторово-часова структура, яка створюється спільно) (Basanta, 2014, с. 17). Саунд-дизайнер у цьому разі «вибудовує» лише загальний каркас для можливого досвіду глядача, не маючи можливості контролювати те як, скільки та з яким рівнем концентрації сприйматиметься художній звук. Вочевидь, це накладає обмеження на можливість донесення художньої ідеї. Багатьох авторів які створюють звукові інсталяції це спонукає до створення компромісних стратегій. Один з прикладів вирішення цієї проблеми пропонує американський композитор і саунд-дизайнер Б. Лейтнер (Leitner, 2008, с. 2), називаючи його «будуванням структур із звуку та тіла», тобто моделюванням можливого переміщення відвідувача простором виставки. Наявність або відсутність такого моделювання дає змогу також говорити про «відкритий» і «закритий» дизайн аудіовізуальної інсталяції (Basanta, 2014, с. 4). У випадку повністю відкритого дизайну («Будинок мрій») відвідувач полишений на самого себе у межах однієї кімнати, взаємодія з якою і стає джерелом оповідання. Водночас «розтягнутість» інсталяції або серії інсталяцій, об'єднаних спільною темою за деяким маршрутом, робить можливою появу квазілінійного нарративу, який розгортається як наперед визначена серія звукових подій на довільному проміжку часу.

Для ілюстрації різних варіантів створення просторового нарративу у звуковому оформленні аудіовізуальних інсталяцій, пропонується розгляд організованих у місті Києві у 2020–2021 роках проєктів «Під напругою» Т. Максименка, «Корисні копаліни» С. Андрусик і К. Лібкінд та «Підслуханий музей. Ландшафт» О. Шпудейка та О. Шмурака. Вибір саме цих інсталяцій продиктовано їх структурною схожістю (наявність багатьох «звукових об'єктів», які існують у рамках загальної концепції; «послідовне» їх сприйняття глядачем), яка дає можливість формулювання генералізованих варіантів звукового вирішення у саунд-дизайні аудіовізуальних інсталяцій.

Першою запропонованою до розгляду інсталяцією є проєкт «Під напругою» Т. Максименка, що відбувся спочатку як серія аудіоперформансів із використанням техногенних звукових ландшафтів міста, а саме звуків електрощитових, каналізації, витяжок та інших характерних індустріальних шумів. Після закінчення першої частини проєкту записи було виставлено у виставковому

просторі Pinchuk Art Center (лютий 2020 — січень 2021) вже як звукову інсталяцію, на якій відвідувачі могли почути своєрідну «аудіодокументацію» цих перформансів. Особливий інтерес у цьому разі представляє поєднання описаних М. Хрустом ситуацій «концерту» і «виставки» — як двох фаз одного і того ж самого проєкту — та адаптація «концертних» аудіозаписів для виставкового простору.

Аудіоперформанси відбувались безпосередньо біля джерел шуму, «знімалися» мікрофонами та оброблялись у реальному часі для аудиторії, яка могла почути результат такого «саунд-дизайну у реальному часі» у бездротових головних телефонах. Таким чином, за допомогою технічних засобів, «натуральні» звукові пейзажі місцевості було трансформовано у художні об'єкти. У «виставковій» фазі проєкту утворені аудіозаписи зациклено програвались із навушників, що розміщувались в одному із залів виставкового центру як своєрідні «станції для прослуховування». Частиною експозиції була також мапа із нанесеними на неї координатами локацій.

Попри низку технічних проблем під час «концертної» фази проєкту (передусім, добре знайомі користувачам будь-яких радіосистем перешкоди та зриви передачі сигналу), ступінь залучення та інтересу аудиторії у ній був набагато більшим ніж у виставковому просторі. Із достатньою впевненістю можна говорити, що лише невеликий відсоток відвідувачів виставки слухав записи достатньо довго й насправді був захоплений ними у інсталяційному форматі. Основною причиною цього є те, що, позбавлені тісного зв'язку із своїми джерелами, аудіозаписи втратили велику частину художнього змісту. Окрім цього, з очевидних причин, відвідувачі прослуховували лише невелику частину аудіозаписів. Як пише Марк Чегодаєв у рецензії на проєкт:

*Бути присутнім на перформансі в міському просторі й слухати документацію в галереї — це різні підходи до сприйняття <...> Аудіоперформанси (близько 45 хвилин кожен), документацію яких можна було почути в навушниках, мали свою власну драматургію, розвиток у часі — мені здається, ця обставина створює складності перед слухачем. Важко сконцентруватися на звуці потрібну кількість часу, тому робота могла сприйматися як набір шумів і не «чіпляти», особливо в режимі швидкого перегляду, який є звичним явищем для великих виставок.*

«Ізоляція» аудіозаписів у навушниках також мала свої плюси та мінуси. Їх використання, яке

було виправданим із технічного боку в аудіоперформативній фазі проєкту, водночас ставало на заваді справжній інтеграції аудіозаписів у виставковий простір, позбавляючи глядачів його соціального аспекту. Певною мірою це компенсувалося відносною якістю звуку і в разі додаткової адаптації аудіоконтенту під виставковий формат могло би бути цілком виправданим рішенням. Прикладом такої адаптації могло б стати скорочення аудіозаписів до набору «хайлайтів» — найбільш ефективних моментів, у протиставленні до оригінальних шумових фактур, що акцентувало б «художній штрих» кожного з музикантів, без необхідності сприймати усю драматургію аудіоперформансів. Це надавало б також елемент інтерактиву, певною мірою компенсувавши відсутню у виставковому просторі атмосферу та навколишнє середовище локацій.

Друга запропонована для розгляду інсталяція також була репрезентацією музичних творів у якості виставкового експонату. Проєкт «Корисні копалини» С. Андрусик і К. Лібкінд став першою подією у нововідкритому «Павільйоні Культури» — кураторської інституції на перетині сучасного мистецтва, нової музики та архітектури на території ВДНГ — та був представлений упродовж жовтня 2021 року. Основою для проєкту стали три опери сучасних італійських композиторів: «Лімб» Стефано Джервазоні, «Хліб. Сіль. Пісок» Карміне Челла та «Мое зрадливе світло» Сальваторе Шарріно, які були поставлені у Київському національному театрі опери та балету музичною агенцією «Ukho Ensemble».

Замість звичайної презентації декорацій або відеозаписів опер, автори проєкту створили 14 інсталяцій із використанням аудіо- та відеоматеріалів, розміщених у бутафорній шахті павільйону № 13 «Вугілля». Метою, таким чином, стало представлення лінійних творів як «просторових об'єктів», адаптованих для виставкового формату. Як заявили автори проєкту: *«Розповідь, що виникне, не може бути лінійною — так само, як і повною, — але ми хотіли б роздивитися прогалини між текстом, інтерпретацією й спогадами про неї, чужими й своїми»*. Вибір місця для експонування був продиктований, у тому числі, загальною концепцією виставки. Підземні приміщення павільйону стали своєрідним втіленням «Лімбу», першого кола пекла — у цьому разі для образів, навіяних матеріалом опер.

На відміну від проєкту *«Під напругою»*, за системи відтворення було вибрано гучномовці. Це, в свою чергу, ставило завдання інтеграції їх

у простір. Звукорежисер Ігор Домініченко, який працював над звуковим оформленням, надав коментар стосовно звукового оформлення виставки для поданої статті. За його словами,

*після попередньої оцінки приміщення та конфігурації доступної акустики, роботу можна порівняти зі збиранням «конструктора». Оскільки приміщення було «нелояльним» до звуку, а можливості це скорегувати не було, цей аспект і не закладався в концепцію. Натомість потрібно було використати максимально надане приміщення, з усіма його вадами.*

«Недосконалість» приміщення стала, втім, джерелом художньої цілісності для звукового наповнення виставки, оскільки специфічні акустичні умови павільйону надавали досить різноманітним звуковим фрагментам характерне «забарвлення», що було «спільним знаменником» для різних за характером звукових фрагментів. Для кращої інтеграції їх у простір був також проведений, «пост-мастеринг». І. Д.:

*Характерний для оперних творів дуже широкий динамічний діапазон було звужено. Також було виправлено частотний спектр, з урахуванням особливостей конкретних інсталяцій — характеристик використаних систем, що відтворювали звук, та загальних умов відтворення. Матеріали були скомпільовані у аудіозаписи різної тривалості — від 5 до 30 хвилин, які відтворювались зациклено. Це відповідало загальній концепції виставки, за якою звукові фрагменти розглядались як «часові петлі».*

Кожна інсталяція була розміщена у окремому просторі й мала різну концепцію звукового оформлення, і для кожної із них було створене індивідуалізоване звукове рішення. За словами І. Домініченка: *«Конфігурація акустичних систем “виходила” із концепції інсталяції та очікуваного формату сприйняття».* Звукорежисер навів приклад однієї з інсталяцій, для якої було встановлено два гучномовці, що відтворювали звук під зображення з проектора. Оскільки цей формат був подібним до кінозалу, *«цей формат натякав на використання стерео, що відтворюється з боку екрана».* У іншому випадку інсталяція була повністю закрита склом, всередині якого були «законсервовані сліди цивілізації».

*Оскільки завданням було зробити так, щоб відвідувач чув звук, лише знаходячись перед склом, було запропоновано створити «саундбар» із невеликих тридюймових динаміків, які було б розміщено над склом та прикрито піддашком. На жаль, через брак часу та ресурсів довелося скориста-*

*тись компромісним варіантом, коли колонки було розташовано за перешкодою із отворами.*

В іншому залі, із гвинтовим пандусом, концепція вимагала створення рівномірного звукового покриття:

*Для досягнення цього ефекту потрібен високий рівень звукового тиску, але водночас з'являється проблема із його градієнтом, тобто нерівномірністю гучності на близькій та далекій відстані від гучномовця. У результаті, два гучномовця було вирішено підняти максимально високо. Один із них було спрямовано вгору, таким чином стеля працювала як рефлектор, прямий сигнал та його відлуння змішувались, і таким чином із невеликою гучністю можна було досягнути адекватного покриття — «ембієнту», без зон підвищеного або заниженого рівня гучності.*

Вибраний варіант був компромісним із суто звукової точки зору, *«оскільки розміщення одного з динаміків внизу і спрямування у діаметрально протилежний кут, надавало кращий рівень рівномірності».* Водночас він ставав на заваді ідеї «непомітності» гучномовців. І. Домініченко також висловив думку: *«якщо б це питання було проговорено на етапі введення у проєкт, відчуття “компромісності” могло б і не виникнути, і це було б просто однією з умов технічного завдання».*

Просторовий нарратив виставки було побудовано так, щоб відвідувач мав можливість піднятися, у буквальному та символічному сенсі, від підвалів «Лімбу», через перший поверх «Хліба. Солі. Піску» і, нарешті, до «Мого зрадливого світла». Аудіовізуальні інсталяції були у випадку цієї виставки організовані «серійно», тобто запланований авторами маршрут був частиною загального концепту виставки. В свою чергу, інтеграція звукового наповнення у простір, на противагу «ізолюваній» презентації, надала звуковому вирішенню проєкту потрібну тематичну цілісність і поєднала його у загальний комплекс із місцем та візуальним наповненням. Це, відповідно, стало джерелом емоційного та занурюючого досвіду для відвідувачів.

Автори третьої, запропонованої до розгляду у цій статті інсталяції «Підслуханий музей. Ландшафт» використали у роботі більш «холістичний», або узагальнюючий, підхід. Проєкт було представлено у Національному художньому музеї України (березень 2020). Автори поставили за мету розширити сприйняття українського пейзажного живопису XIX — початку XX століття із використанням спеціально створених «фоноілю-

страцій» до картин у одному із залів музею. Як і в попередньому випадку, за системи відтворення звуку були використані гучномовці. Беручи до уваги специфіку музейних залів, що майже ніколи не створюють задовільних акустичних умов, виник ризик того, що створена робота надто втратила б у розбірливості, а значить і в художньому змісті. На відміну від «Корисних копалин», додаткова реверберація та супутнє «розмиття» звуку не було виправдане загальною тематикою виставки. Вибір як засобів відтворення специфічних вузькоспрямованих гучномовців, вочевидь, не є доцільним для одноразових виставок, через їх дорожнечу та складність у інсталяції. Альтернативний варіант, тобто корекція акустичних умов приміщення також є складною у разі великих музейних залів, що залишає серед можливих варіантів лише адаптацію самого аудіоматеріалу під акустичні умови.

Із цією метою автори використали цікаву концепцію «об'єднання» фоноілюстрацій за принципом звукового ландшафту і створення таким чином органічних «звукових ландшафтів». Ця ідея була детально розглянута самими авторами на обговоренні проєкту, що відбулось у Національному Художньому музеї України, 23 березня 2020 року. Ідея розгляду деякого звукового середовища як набору типових структурних елементів, майже як музичного твору, був уперше запропонований канадським композитором і дослідником звуку Раймондом Мюрреєм Шаффером у праці «The Tuning of the World» 1977 року. Ідеї Шаффера неодноразово інтерпретувалися інструментально, як структурна основа для створення штучних звукових середовищ, які мають «органічні» якості та комфортні для сприйняття людиною. Використання концепції звукового ландшафту в контексті звукового оформлення інсталяційного мистецтва є доцільним, оскільки таке оформлення має зазвичай нелінійну природу.

В основі устаткування, запропонованого Шаффером, — симфонічна взаємодія елементів, які він називає «ключовими тонами» (keynote), «звуковими мітками» (soundmarks), та «сигналами» (sound signals). Ключовий тон утворюється постійними (як правило, тривалими) звуками, які задають загальну «атмосферу» деякого звукового ландшафту — вітер, шум моря, автотраси; звукові відмітки містять інформацію про «насичення» деякого простору специфічними звуковими об'єктами, які проявляють себе лише час від часу; сигнали, в свою чергу, є елементами, які порушують утворену попередніми двома елементами «гармонію», привертаючи до себе увагу слухача.

Маніпулюючи співвідношеннями цих елементів, таким чином можливо створювати «комфортну», «цілісну» — або, навпаки, «тривожну», «докучливу» атмосферу.

Не озвучуючи кожен з картин окремо (що неминуче призвело б до взаємного накладання вторинних звукових полів і перетворення їх на малорозбірливий гул), автори «Підслуханого музею» скомпонували картини у кластери за принципом спільного «ключового тону» і скористались маршрутом експозиції для створення логічного переходу між утвореними звуковими полями. Таким чином, на противагу «ізолюваному» та «серійному» підходу у попередніх прикладах, у результаті були створені «інтерполуючі» звукові регіони, які було узгоджено за принципом тональності або збігу ключових тонів. «Тональність» картин визначалась за домінантними у них незмінними звуковими елементами, наприклад: шум ріки, пташиний спів, звуки дощу, вітер. Ці звукові елементи, які є визначальними для загальної атмосфери як картин, так і фоноілюстрацій до них, виступали як композиційна та узгоджувальна основа. До них спорадично додавалися дискретні звукові ефекти, такі як скрип хвіртки, гавкання собак, пташиний спів, шум коліс проїжджаючого возу. Ці другорядні елементи надавали створеним звуковим пейзажам різноманітності. Окрім цього, специфічні звуки «кермували» зором відвідувача, спонукаючи його до пошуку їх джерела на картинах. Цей принцип узгодження дозволив «паралельну» презентацію аудіовізуальних інсталяцій, кожна з яких ставала частиною більш загального «звукового ландшафту» виставки.

Незважаючи на те, що використані авторами інсталяції гучномовці — портативні колонки — були мало пристосовані для визначених їм завдань, саунд-дизайнерська адаптація надала можливість певним чином знівелювати цей недолік і створити для відвідувачів цілісний і комфортний досвід. Описаний підхід, попри свої переваги, є особливо вимогливим до організації контенту виставки. Він може бути створений лише за умови тісної співпраці саунд-дизайнера із кураторським складом, що, вочевидь, не завжди є можливим.

**Висновки.** З вищевикладеного у статті бачимо, що аудіовізуальні інсталяції мають свою специфіку, яка відрізняється від музичної та аудіо-перформативної, та вимагають особливого підходу у питанні саунд-дизайну. Було розглянуто три концептуальні моделі підходу до організації аудіовізуальних інсталяцій із багатьма джерелами звуку — ізолюючу, серійну та паралельну. Кожна з них

може слугувати за структурну основу для створення звукового вирішення у виставковому просторі й має свої сильні та слабкі сторони. Із загальної специфіки функціонування звуку у виставковому просторі виводяться основні проблеми, які потребують вирішення задля збереження художнього впливу звуку в аудіовізуальній інсталяції:

1) Неможливість презентації цілком спланованого лінійного оповідання через те, що час, який відвідувач проводить за прослуховуванням, момент його входу та виходу із звукового поля відрізняється для кожного окремого випадку. У разі ізолюючої та серійної презентації це вимагає від саунд-дизайнера «часової компресії» аудіозаписів та їх презентації у лаконічному вигляді. Ця проблема є менш вираженою у разі паралельної презентації, оскільки відвідувач знаходиться на перетині одразу багатьох звукових оповідань.

2) «Розфокусованість» сприйняття. Варіантом вирішення цієї проблеми є введення елементів, що задіюють семантичне та каузальне сприйняття. У концептуальній моделі звукового ландшафту цю роль також можуть виконувати «сигнали» — тобто елементи, що свідомо вибиваються із загальної канви звукового оформлення.

3) Непідготовленість просторів, у яких зазвичай виставляється інсталяційне мистецтво. Це є справедливим і для музейного (або виставкового), і для публічного простору. У першому випадку на заваді реалізації деталізованих та насичених деталями звукових пейзажів стоїть реверберація, а у другому — побічні шуми техногенного або природного походження. Ця проблема, вочевидь, є актуальною лише за умови використання гучномовців і належить більш загальній площині питань інтеграції звукових систем у простір.

Фізичною репрезентацією звукового супроводу інсталяції є певна партитура для подальшого електроакустичного відтворення (як варіант, синтезу у реальному часі), що теоретично може бути відтворена будь-де. Але у концептуальному плані звуковий супровід інсталяції є невід'ємним від простору, в якому вона знаходиться, а всі її компоненти функціонують ніби єдина сутність. У звуковій інсталяції — на відміну від hi-fi — універсального стандарту високої якості відтворення — ми слухаємо не те, що представляють, відтворюють чи імітують динаміки. Замість цього її орієнтовано на створення реального просторового досвіду. Це, в свою чергу, допускає свідоме об'єктивне «погіршення» аудіозаписів (наприклад, зменшення динамічного або частотного діапазону) із метою кращої їх інтеграції у виставковий простір.

Формат виставки має на увазі формування глядачем власного «внутрішнього нарративу», обумовленого вільним пересуванням запропонованим простором та власною інтерпретацією звуку в поєднанні із візуальним наповненням інсталяції або простором, де її розміщено. Це відповідно вимагає від саунд-дизайнера не лише технічної, а й контекстуальної інтеграції звуку у простір для створення достовірної ілюзії «реального просторового явища».

Важливою функцією звукового оформлення залишається і артикулювання певних акцентів у візуальній частині інсталяції. Це створює цікаву паралель із роботою звукорежисера у кіно, де звук може виступати як провідник фокусу уваги глядача. Таким самим чином звукове оформлення інсталяції доповнює досвід відвідувача, керуючи його увагою та надаючи інсталяції інтерактивний аспект. Хоча лише частина учасників переходить на подібний рівень взаємодії із інсталяційним мистецтвом, для зацікавлених відвідувачів саме звукове оформлення може стати фактором, що переведе їхній досвід на більш глибокий рівень.

#### Джерела та література:

- Хруст, Н.Ю. (2018). Реальная алеаторика в интерактивной звуковой инсталляции. *Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой*. № 4 (57).
- Basanta, A. (2015). Extending Musical Form Outwards in Space and Time: Compositional strategies in sound art and audiovisual installations. *OrganisedSound* V. 20. August.
- Emmerson, S. (2014). Listening in time and overtime – the construction of the electroacoustic musical experience. *Proceedings of the Electroacoustic Music Studies Network Conference Electroacoustic Music Beyond Performance*. Berlin, June.
- Chion, M. (1994). *Audio-Vision: Sound on Screen* / ed. and transl. by C. Gorbman with a foreword by W. Murch. New York: Columbia University Press. 239 p.
- Spinks, T. (2015). *Associating Places: Strategies for Live, Site Specific, Sound Art Performance*. PhD thesis, University of the Arts London.
- Leitner, B. (2008). *P.U.L.S.E.* / Ostfildern: Hatje Cantz Verlag.
- Loock, U. (1990). *«A Conversation Between Max Neuhaus and Ulrich Loock»*. Milan. March 25.
- Станіславська, К.І. (2012). *Мистецько-видовищні форми сучасної культури: типологія та специфіка функціонування*: дис. ... д-ра мистецтвознав. : 26.00.01. Нац. акад. кер. кадрів культури і мистецтв. Київ.
- «Корисні копаліни» у Павільйоні Культури ВДНГ. URL:[<https://ukhomusic.com/korysnykopalyny/>] (Дата звернення: 24.05.22).
- «Під напругою». Your Art. URL: [<https://supportyourart.com/columns/pid-naprugoyu/>] (Дата звернення: 24.05.22)

#### Процитовані інсталяційні проекти:

- Young, La Monte and Marian Zazeela (1989). «*Dream House*»
- Paik, Nam June (1963). «*Random Access*».
- Т. Максименко (2020). «*High voltage*».

Шпудейко О., Шмурак О. (2020). «Підслуханий музей. Ландшафт»  
Андрусик А., Лібкінд К. (2021). «Корисні копаліни».

---

### References:

Basanta A. (2015). Extending Musical Form Outwards in Space and Time: Compositional strategies in sound art and audiovisual installations. *OrganisedSound*. V. 20, August.  
Khrust, N. (2018). Realnaya aleatorika v interaktivnoy zvukovoy installyatsii [The realaleatory in an interactive sound installation]. *Vestnik Akademii Ruskogo baleta*. № 4 (57) [in russian].  
Emmerson S. (2014). Listening in time and overtime – the construction of the electroacoustic musical experience. *Proceedings of the Electroacoustic Music Studies Network Conference Electroacoustic Music Beyond Performance*. Berlin. June.  
Leitner, B. (2008). *P.U.L.S.E.* ; Ostfildern: Hatje Cantz Verlag.  
Spinks, T. (2015). Associating Places: Strategies for Live, Site Specific, Sound Art Performance. *PhD thesis*, University of the Arts London.  
Chion, M. (1994). *Audio-Vision: Sound on Screen* / ed. and transl. by C. Gorbman with a foreword by W. Murch. New York: Columbia University Press. 239 p.

Loock, U. (1990). «*A Conversation Between Max Neuhaus and Ulrich Loock*». Milan, March 25.  
Stanislavska, K.I. (2012). Mystetsko-vydovyshchni formy suchasnoi kultury: typolohiia ta spetsyfika funktsionuvannia [*Artistic and entertainment forms of modern culture: typology and specifics of functioning*: dissertation]. 26.00.01. National Academy of Management of Culture [in Ukrainian].  
«Korysni kopalyny» u Paviloni Kultury VDNH [«Minerals» are in Pavilion of Culture of VDNH] URL:[<https://ukhomusic.com/korysnykopalyny>] (Дата звернення: 24.05.22).  
«Pid napruhoiu» [«Under tension»] | Your Art; URL: [<https://supportyourart.com/columns/pid-napruhoiu/>] (Дата звернення: 24.05.22).

---

### Referenced installations:

Young, La Monte and Marian Zazeela (1989). «*Dream House*».  
Paik, Nam June (1963). «*Random Access*».  
Maksymenko, T. (2020). «*High voltage*».  
Shpudeyko, O. Shmurak, O. (2020). «*Pidsluhanyi musei, landshaft*» [«Eavesdropped museum. Landscape»].  
Andrusyk, S., Libkind, K. (2021). «Korysni kopalyny» [«Minerals»].

### Nikita Halych

#### Spatial sound design in audiovisual installations

**Анотація.** The article evaluates the specifics of the sound design in audiovisual installations, considering the specifics of their perception in the exhibition space. The study is based on the material of three sound installations that were presented to the public in 2020-2021 in Kyiv. The aim is to theoretically substantiate the methods of such sound design. As a structural basis for this substantiation, the concept of soundscape is proposed as an option to solve the main problems in the exhibition sound design.

**Keywords:** audiovisual installations, sound design, spatial narrative, soundscape.