

contributing to the cohesion of society, decatastrophising and the formation of a collective identity (memes about Chornobaivka, HIMARS). In 2024, the share of domestic humour increased to 26.32%, and the number of divisive jokes aimed at criticising internal groups increased (5.26%), indicating social tensions. The results confirm that humour performs adaptive, unifying and critical functions, becoming a marker of public sentiment. The Ukrainian experience demonstrates how humorous narratives help to reduce stress and maintain psychological resilience in times of crisis.

Key words: humor, comic, war, consolidating jokes, Ukrainian humor, humor during the war, popular humor.

UDC 316.7:82-32(477) «2022/2024»

TRANSFORMATION OF UKRAINIAN HUMOROUS NARRATIVES DURING THE WAR (2022–2024)

Oleksandr Avdeiev – First-year PhD student Taras Shevchenko National University of Kyiv

The aim is analyse the transformation of humorous narratives of Ukrainians during the war of 2022–2024, to determine their role in adaptation, changing public attitudes and thematic priorities during the prolonged crisis.

Research methodology. The study is based on two waves of online surveys (2022, 2024) distributed through social networks Instagram, Facebook, X (formerly Twitter). Participants were asked to answer an open-ended question: “Do you have a favorite joke? If so, which one/s?”. The answers were categorized into: consolidating, dividing, everyday and undefined jokes. These categories were developed based on Rod Martin's humor styles.

Results. In 2022, consolidating humor dominated (70.68%), playing a key role in uniting society, reducing fear, and emphasizing national resilience through the mechanism of decatastrophizing. Memes about Chornobaivka, HIMARS, and a «Russian warship» emphasized the strength of Ukrainians and the ineptitude of the enemy. By 2024, the share of consolidating jokes decreased to 9.21%, while everyday humor increased to 26.32%, demonstrating society's adaptation to the war and focus on everyday topics. The share of divisive jokes increased to 5.26%, indicating internal social tensions and criticism of internal groups such as the government or allies.

Novelty. The study offers a new perspective on humor as a tool for adaptation to extreme conditions by applying the concepts of humor styles to the military context. The results reveal how humor changes functions from maintaining collective identity to focusing on everyday challenges and critical reflection.

Practical implications. The findings highlight humor as an effective mechanism of socio-cultural adaptation, a way of emotional relief and maintaining cohesion in times of crisis. These results are important for understanding the dynamics of changes in public attitudes and can be used in studies of social adaptation, psychological resilience, and cultural narratives in crisis situations.

Key words: humor, comic, war, consolidating jokes, Ukrainian humor, humor during the war, popular humor.

Надійшла до редакції 29.11.2024 р.

УДК 778.5:78.071.1+78.036

ВПЛИВ МУЗИЧНОГО ПРОДАКШНУ НА РОЗВИТОК КІНОІНДУСТРІЇ У 1920-1930-х РОКАХ

Микола Павлов – старший викладач кафедри музичного продакшну та звукорежисури, Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв (м. Київ)
<https://orcid.org/0009-0007-0209-1523>

DOI: [https://doi.org/
mpavlov@dakkim.edu.ua](https://doi.org/mpavlov@dakkim.edu.ua)

Стаття присвячена впливу музичного продакшну на формування жанрових, технологічних і стилістичних особливостей кінематографа у 1920–1930-х роках. *Мета статті* полягає в дослідженні ролі розвитку технологій музичного продакшну в трансформації кіно, зокрема його внеску у формування нових жанрів. *Методологія дослідження* ґрунтується на аналізі історичних і культурних джерел із міждисциплінарним підходом. *Наукова новизна* полягає в тому, що вперше комплексно розглянуто вплив розвитку технологій звукозапису та появу кіномузики на аудіовізуальну мову кіно. *Зроблено висновок про те*, що музичний продакшн став ключовим у синтезі технічних, естетичних і драматургічних рішень кінематографа. *Перспективи подальших досліджень* дозволять поглибити вивчення міждисциплінарної ролі музичного продакшну в розвитку креативних індустрій, а також його впливу на анімацію, театр, мультимедіа й сучасні технології аудіовізуального виробництва.

Ключові слова: музичний продакшн, кіноіндустрія, кіномузика, звукове кіно, кіномюзикл, аудіовізуальні технології, креативні індустрії.

Постановка проблеми. Дослідження значущості музичного продакшну в розвитку кіномистецтва та його перетворення у потужну креативну індустрію в період 1920–1930-х років визначається кардинальними змінами, зумовленими переходом від німого до звукового кіно. Це стало не лише технічним проривом, а й глибоко вплинуло на формування естетичних засад і нарративних практик кіномистецтва. Інтеграція музики, як невід’ємної складової кінематографічного висловлювання, змінила способи емоційної взаємодії між фільмом і глядачем, дозволяючи музичному супроводу виконувати

ключову роль у підсиленні драматургії, а також визначила засади для розвитку нових екранних жанрів, серед яких кіномюзикл та мультиплікаційний фільм. Водночас, технічні інновації в галузі звукового запису, монтажу й синхронізації заклали підґрунтя для подальшої еволюції аудіовізуальних медіа, встановивши стандарти, що залишаються актуальними у виробництві фільмів і нині.

Особливе значення досліджуваній період має для осмислення культурної спадщини кінематографа, оскільки саме тоді було закладено основи сучасної аудіовізуальної мови. Музика стала не лише інструментом емоційного супроводу, але й самостійним засобом кінематографічного нарративу, що сприяло формуванню нових художніх форм та естетичних прийомів. Аналіз впливу музичного продакшну цього періоду дозволяє глибше зрозуміти, як взаємодія технологій, творчих практик і культурних запитів спричинила зміни у сприйнятті фільмів, розширила художні можливості кінематографа й забезпечила його перетворення на провідну креативну індустрію ХХ століття.

Метою статті є дослідження впливу музичного продакшну на формування жанрових, технологічних і стилістичних особливостей кінематографа, а також на трансформацію глядацького сприйняття кіно в умовах переходу від німого до звукового формату.

Для досягнення цієї мети поставлено наступні *завдання*: виявити технологічні інновації у створенні звуку, дослідити зародження індустрії музичного продакшну в процесі кіновиробництва, а також вивчити креативні й технологічні трансформації, спричинені впровадженням звукових технологій у кінематографічну практику.

Огляд останніх публікацій. Аналіз джерел, що торкаються теми музичного продакшну в кіно 1920–1930-х років демонструє важливість того періоду для формування сучасних кінематографічних підходів. Зокрема, у дисертації С. Леонтєва [1] досліджено нові технології в американському кінематографі, наголошуючи на взаємодії музики й зображення, зокрема впровадження технік синхронізації звуку і зображення, що стали основою для раннього розвитку звукового кіно. Стаття П. Харченко [2] вивчає роль музики в кіно як синтетичному мистецтві, акцентуючи на її функції як інструменту поглиблення емоційного нарративу, особливо у звукових стрічках того періоду. Праці зарубіжних авторів доповнюють ці дослідження. М. Шіон у своїй роботі «Audio-Vision: Sound on Screen» [4] підкреслює значущість аудіовізуального сприйняття та пояснює, як звук впливає на кінематографічний досвід. К. Каліняк [5] в огляді кіномузики досліджує еволюцію музичних стилів та їхню інтеграцію в голлівудське кіно. Історичний контекст дослідження музичного продакшну в кіно демонструють дослідження Дж. Вірзбицького [10], С. Шульте [8], Л. Макдональда [6], а також та М. Маркса [7]. Утім, попри значну увагу до технологічних та естетичних інновацій, взаємодія музичного продакшну з жанровими особливостями кіно 1920–1930-х років, а також вплив звуку на трансформацію технологій створення візуального образу, залишається недостатньо дослідженою. Це відкриває перспективи для глибшого аналізу, зокрема впливу музики на специфіку інновацій в жанрі кіномюзиклу, які визначали художню й комерційну домінанту кінематографа того періоду.

Виклад основного матеріалу дослідження. У ранній період розвитку кінематографа, що отримав назву «ера німого кіно», технології не дозволяли синхронно записувати звук із зображенням. Проте, з точки зору сучасного кінематографа, кіно ніколи не було повністю німим. Через технічні обмеження звук тимчасово залишався недоступним, однак на екрані показували сцени, що викликали у глядачів слухові асоціації завдяки пам'яті та уяві. Звук існував у фільмах імпліцитно через візуальний темпоритм, динаміку зміни кадрів та інші візуальні прийоми. Режисери намагалися «передати» звук через візуальні образи та символи, монтажний «ритм» та композиційні рішення. Візуальний ритм і внутрішній звук кадру, що активували асоціативні механізми пам'яті глядачів, стали основою для переходу до реального звуку в кіно.

Окрім цього, у місцях показу фільмів використовували музику, що передавала сюжетні й емоційні акценти, недоступні у візуальному ряді. Популярність кіно зумовила вдосконалення показів, що доповнювали коментарі лекторів, звукові ефекти та музика, що виконувалася піаністами (таперами) чи невеликими оркестрами, часто запозичуючи практики водевілю [8; 7]. Однак, музичний супровід ранніх фільмів суттєво відрізнявся від сучасних саундтреків перш за все відсутністю уніфікованих підходів. Проте вже на початку 1910-х років виникла потреба у більш «відповідній» музиці, оскільки її невдалий вибір міг зіпсувати враження від перегляду так само, як вдало підібраний супровід міг його підсилити. Вказівки щодо раннього оркестрового супроводу фільму були нечіткими, про що свідчать інструкції однієї кінокомпанії, цитовані відомим дослідником кіномузики Дж. Вержбицьким: «Кожен фільм у програмі має супроводжуватися окремим і загалом відповідним музичним твором» [10; 24.]. Також, як зазначає українська дослідниця П. Харченко, «поступово склалася певна система жанрових союзів зображення й музики: скажімо, мелодрами ілюструвалися романсовою музикою, комедії – скерцо та гуморесками, пригодницькі картини – галопом, танцем тощо» [2; 246]. Не зважаючи на те, що музика виконувала виключно прикладну функцію і не була інтегрована як структурний елемент фільму (оскільки

додавалася не під час його створення, а лише на етапі демонстрації готового кінопродукту), бачимо, що навіть у ранню епоху німого кіно музика почала відігравати певний вплив на емоційне сприйняття глядачами фільмів, закладаючи основи для сучасного розуміння взаємодії звуку й зображення.

Знаковою подією для музики до фільмів став 1908 рік, коли французький композитор Каміль Сен-Санс створив перший оригінальний музичний супровід до драматичної кінострічки «Вбивство герцога де Гіза», який мав виконуватись оркестром під час показу фільму. Цей випадок став першим в історії кінематографу, коли для створення музики до фільму залучено професійного композитора.

Метод Сен-Санса використовував музичну мову, елементи якої були синхронізовані з екранною дією (наприклад, модуляції та паузи відповідали змінам кадру) [7; 50–60]. Така інноваційна стилістика випереджала свій час, але вже до середини 1930-х років, із розвитком звукових технологій, подібні техніки стали стандартом у створенні кіномузики. Цей крок ознаменував перехід від простого музичного супроводу до інтегрованої музичної драматургії кінофільму, яка не лише підсилює емоційний вплив, але й поглиблює семантичний простір фільму.

Іншим важливим етапом на шляху до звукового кіно стали технологічні інновації Лі де Фореста. Його внесок до звукового кінематографу полягає в тому, що він першим розробив метод нанесення фонограми та зображення на одну кіноплівку. Де Форест у 1913 році розпочав розробку системи «Phonofilm». Її ідея полягала у записі звуку на частину кіноплівки у вигляді звукової доріжки, що забезпечувало синхронність звуку та зображення під час відтворення. У 1919 році винахідник отримав патент на цю систему, а згодом розпочав співпрацю з лабораторією Case Research Lab АЕО, вдосконалюючи технологію разом із Теодором Кейсом. 1920 року Де Форест заснував власну фірму «De Forest Phonofilm Corporation», яка проіснувала до 1929 р. У 1923 році Де Форест та Кейс представили «Phonofilm» у кінотеатрі Ріволі в Нью-Йорку, де продемонстровано 18 короткометражних фільмів, створених за цією технологією. Розробка Де Фореста стала важливим етапом у розвитку звукового кіно, оскільки відкрила можливість синхронного запису звуку разом із візуальним рядом. Загалом за технологією «Phonofilm» випущено понад 200 фільмів у США, Великій Британії та інших країнах. Система проіснувала досить тривалий час як одна з основних, проте потім від неї відмовились через невисоку якість звуку на користь більш прогресивних технологій.

Після патентних суперечок із Де Форестом, Теодор Кейс розпочав свою власну розробку більш досконалої системи звукозапису, яка у 1925 році стала відомою під назвою «Movietone». Звуковий канал системи «Movietone» конструктивно розташований не на вході, як у «Phonofilm», а на виході основного (оптичного) каналу кінопроектора. Це рішення дозволило встановити великий маховик, який усував вади звуку, викликані стрибкоподібним рухом кіноплівки в кадровому вікні проектора, спростити конструкцію пристрою для запису фотографічної фонограми, що, однак, зробило цю систему несумісною з «Phonofilm». Відстань у 20 кадрів між звуковою головкою та відповідним проекційним кадром була стандартизована і прийнята всіма наступними системами звуку на кіноплівці. Система «Movietone» була інтегрована в кіновиробництво студії «Fox Film Corporation», яка в липні 1926 р. викупила права на її використання, після чого вона отримала назву «Fox Movietone».

Альтернативним підходом до впровадження звукового кіно стала розробка компанії «Western Electric», яка створила систему на основі роздільних носіїв. Технологія базувалася на передових технологічних досягненнях того часу, зокрема на вдосконаленні гучномовців та розробці першого конденсаторного мікрофона у 1916 році. Система, що отримала назву «Vitaphone», передбачала запис звукової доріжки фільму на грамофонну платівку, яка під час демонстрації синхронізувалася з кінопроектором за допомогою спільного приводу. Завдяки високій якості аудіовідтворення «Vitaphone» перевершувала технології «Movietone» і «Phonofilm», що переконало кінокомпанію «Warner Brothers» зробити її основою для виробництва звукових фільмів у період з 1926 до 1931 року. Попри значний потенціал, обмеження у точності синхронізації та складність монтажу звуку й відео значно ускладнювали широке впровадження технології. Неможливість редагування фонограм, записаних на дисках, обмежувала також і творчі можливості режисерів, змушуючи знімати довгі звукові сцени безперервно. Поява систем з оптичною фонограмою на кіноплівці зробила «Vitaphone» неконкурентоспроможною, що призвело поступової відмови від неї кінопродюсерів.

Усі ці три перші технології звукового кіно заклали основу для еволюції аудіовізуальних технологій, забезпечуючи інтеграцію звуку в фільм в якості ключового драматургічного елемента, що стало основою для подальшого прогресу звукової кіноіндустрії. Із впровадженням технології відтворення звукового кіно як нового стандарту, офіційна трансформація американської, а згодом і міжнародної кіноіндустрії відбулася 15 травня 1928 року. У цей день студії MGM, Paramount та United Artists уклали угоду з компанією Electrical Research Products, Inc. (ERPI), дочірнім підприємством Western Electric, яке займалося ліцензуванням патентів AT&T на технології звукового кіно [10; 104-105]. Контракт включав

постачання камер і пристроїв звукозапису для зйомок, а також встановлення систем звукового підсилення в театрах, що належали цим студіям. Водночас перехідний період був ускладнений конкуренцією між постачальниками та використанням у кінотеатрах різних систем, що спричинило технічну неоднорідність та певний скептицизм серед аудиторії щодо звукового кіно на початковому етапі впровадження.

Першим повнометражним фільмом із синхронною звуковою доріжкою вважається музичний фільм «Співак джазу» («The Jazz Singer»), створений у 1927 році за технологією «Vitaphone». Основна частина стрічки складалася з музичних номерів, знятих середніми та загальними планами, що не потребували точної синхронізації. Більшість діалогів усе ще замінювали титри. Однак першою в історії синхронно озвученою фразою у фільмі стали слова головного героя: «Зачекайте, зачекайте хвилинку! Ви ще нічого не чули!», які стали символом початку ери індустрії звукового кіно [6; 8-13].

Попри ентузіазм аудиторії, прем'єра цих фільмів супроводжувалася значними фінансовими ризиками для «Warner Brothers», зокрема через необхідність масштабного технічного переоснащення кінотеатрів для демонстрації фільмів за системою «Vitaphone». Однак, їхній наступний звуковий фільм «Блазень, що співає» («The Singing Fool») приніс кінокомпанії не лише шалений успіх в США та Європі, але й значний прибуток. Цей фактор, зокрема, змусив кінокомпанію терміново заснувати музичне видавництво для управління прибутками від авторських прав. Можна вважати, що це стало початковою крапкою відліку в розвитку музичного продакшну в кіно.

Поява музичного супроводу в кіно спричинило поступову, але радикальну зміну естетики самого візуального ряду. В еру «німого» кінорежисери поклалися на виразність композиції кадру, гри світла і тіні, щоб передати настрій і напругу сцени. Коли з'явилися перші діалоги та музика, синхронізована із зображенням, звуковий супровід змінив цей підхід, дозволивши створити глибші зв'язки між аудіо- та візуальними елементами. Звукове кіно спричинило пошук нових технічних та художніх рішень. Камера ставала менш динамічною, щоб забезпечити фокус на крупному плані акторів, які тепер вели драматичну оповідь через звук. Водночас музика почала виконувати не лише ілюстративно-підтримуючу функцію, а й активно формувати емоцію сприйняття стрічки.

Можна сказати, що якщо у німому кіно ключовим завданням було вираження звукової реальності через предметно-зримі засоби, натомість в звуковому кіно стає протилежна проблема – як передати предметно-фізичну реальність за допомогою звукового ряду. Озвучення екранного простору, яке потенційно несло загрозу відкату від досягнень монтажно-візуальної виразності німого кіно, було сприйняте з великим занепокоєнням, а подекуди й відвертим неприйняттям видатними кінематографістами того часу.

Наприклад, впровадження звукового кіно викликало неоднозначну реакцію у видатного кінорежисера та актора Чарлі Чапліна. Він побоювався, що звук знищить виразність візуального мистецтва і зведе нанівець його досягнення в монтажі та акторській грі, що базувалися на універсальній мові жестів і емоцій. Ця позиція визначила його творчий вибір, коли він продовжив створювати «німі» фільми навіть у звукову еру. Перехід до звукового кіно став новим етапом у творчості Чапліна: він сам почав створювати музичні композиції для своїх фільмів, таких як «Вогні великого міста» («City Lights», 1931) і «Нові часи» («Modern Times», 1936 р.). Зберігаючи візуальну домінанту своїх робіт, Чаплін використовував звук вибірково – для створення драматичного контрасту або комічного ефекту. Його інноваційний підхід інтегрував музику як додатковий засіб оповіді. Наприклад, композиція «Smile» з «Нових часів» стала культовою, закріпивши роль музики як самостійного мистецького елемента поза кінопродакшном. Завдяки тонкому розумінню впливу звуку і незважаючи на свій початковий скептицизм, Чаплін створив гармонійне поєднання зображення й музики, яке стало важливим етапом у розвитку кінематографу. Він зумів не лише зберегти спадок німого кіно, а й інтегрувати нові технології, встановивши нові стандарти кінематографічного мистецтва.

У 1930-х роках у Голлівуді сформувався класичний стиль кінематографу, що приніс інноваційний підхід до музичного супроводу та його синхронізації. До 1935 року технології забезпечували незалежний контроль діалогів, звукових ефектів і музики, розділених на три звукові доріжки, що сприяло переходу від хаотичних записів до ретельно змонтованих кіноробіт. Ці зміни, а також ідеї новаторів кіномузики, таких як Макс Стайнер, сприяли формуванню «класичного» стилю музичного супроводу, де музика була покликана насамперед «пояснювати, а не затемнювати» сюжет [10; 137].

Так званий «Золотий вік кіномузики» (приблизно 1935–1955 рр.) збігається з «Золотим віком Голлівуду», періодом економічного піднесення та технологічного прогресу. В той період кількість випущених за рік фільмів сягала 500, кожен четвертий з яких був кіномюзиклом. «Цей час був знаковим для кіноіндустрії: було багато можливостей, технологій і сама індустрія стрімко розвивалась, впроваджувались нові підходи та інновації. Поступово формується мова кіно, яка й тепер зрозуміла сучасному глядачеві» [1; 62-63].

Саме в той час сформувався сучасний процес створення саундтреків. Після складання попередньої версії фільму режисери проводили з композиторами так звані «спотинг-сесії», на яких «переглядали

матеріал і визначали моменти, де музика повинна починатися і завершуватися» [8; 18]. Класичний стиль кінематографа характеризується виваженим використанням недієгетичної музики¹, тісним зв'язком між музичним супроводом і сюжетом, високою синхронізацією з нарративною дією та застосуванням лейтмотивів як структурного елементу. Цей підхід також упровадив концепцію «селективного сприйняття», за якої музика підтримує емоційний настрій сюжету, залишаючись непомітною для свідомого сприйняття глядача [10; 142]. Водночас музика не лише відображає емоції на екрані, а й слугує їх індикатором, розкриваючи емоційні реакції персонажів або натякаючи на розвиток їхніх взаємин.

У перші десятиліття звукового кінематографа були осмислені основні елементи аудіовізуальної структури кінофільму, включаючи роль музики. Музика, що раніше виконувалася наживо, стала невіддільною частиною аудіовізуального простору, органічно інтегрувавшись у кінодраматургію. Запозичені з академічних жанрів опери та симфонії прийоми, зокрема техніка застосування лейтмотивного розвитку, були творчо трансформовані для посилення психологічного впливу, що заклало основи емоційної виразності кіножанрів. Одночасно розширювалося використання шумів, а перші експерименти зі звуковим дизайном (наприклад, у фільмі «Кінг-Конг» 1933 року, режисери М. Купер та Е. Шодсак, де знаменитий крик мавпи був створений звукорежисером М. Співаком шляхом накладання ричання лева та тигра), продемонстрували, як звукові технології можуть доповнити або навіть змінити сприйняття візуального ряду. Таким чином, інтеграція звуку не лише розширила можливості передачі змісту, а й вплинула на технології виробництва кіно, закладаючи основи для подальшого розвитку кіно як синтетичної креативної індустрії.

Крім того, на рівні технологій поява звуку стимулювала розробку нових камер (здатних до синхронного запису аудіо та відео), системи мікрофонів і звукових студій, а також вплинула на організацію виробничих процесів, спричинивши переосмислення вже існуючих професій (наприклад, трансформацію звукотехніка у звукорежисера) та появу нових, в тому числі – музичного продюсера та цілої виробничої галузі музичного продакшну в кіно як окремої галузі виробництва.

Музичний продакшн став потужним каталізатором інженерної думки завдяки потребі в удосконаленні технологій для досягнення більшої художньої виразності кіно. Запровадження звуку в кінематограф вимагало розробки інновацій для якісного запису та синхронізації аудіо з відео. Зокрема, магнітна стрічка, спочатку створена для військових потреб, стала ключовим інструментом у записі й монтажі звуку завдяки кінематографу. Тісна співпраця митців і технічних спеціалістів стимулювала розробку нових рішень, які не лише змінили підхід до музики в кіно, але й сформували основу сучасної звукотехніки й аудіоінженерії. Це підкреслює унікальну роль кіно як платформи для технологічного прориву в розвитку креативних індустрій.

Уже наприкінці 1920-х років керівники центральних американських кіностудій звернули увагу на те, що найбільше касових зборів приносили фільми, де превалювала музична складова. Після виходу «Джазового співака» американська кіноіндустрія активно взялася за створення музичних фільмів. У 1920-30-х роках визначилися два основні напрями: мюзикл і ревію. Мюзикли стали не лише популярним жанром, а й рушійною силою технологічного розвитку в кінематографі, завдяки інтеграції музики, танцю та драматургії в складну структуру фільмів. Вони відкрили нові можливості для використання техніки та змусили кінематографістів розробляти інноваційні методи зйомки, синхронізації та монтажу.

Поява музичного продакшну у кінематографі стала переломним моментом в історії кіно, який змінив не лише сам підхід до створення фільмів, а й визначив розвиток нових жанрів і технологій. Інтеграція музики, співу та танцю в структуру фільму вимагала створення нових виробничих процесів, що зрештою вплинуло на весь подальший розвиток кінематографу.

Окрім цього, музичний театр, як частина креативної індустрії, також увійшов до кінематографічного процесу, сприяючи його естетичному збагаченню. Театральні практики раннього розвитку театральних мюзиклів і постановки Бродвею надихали кінематограф, а сам театр дедалі більше цікавився фіксацією своїх вистав у форматі кіно, розширюючи свою аудиторію та створюючи нові культурні продукти.

У США важливі вдосконалення звукового виробництва в кіно були розроблені саме в мюзиклах. У 1929 році техніка плейбеку відкрила нову еру музичного продакшну. Вперше музику почали записувати окремо, а актори співали й танцювали під її відтворення під час зйомок. Ця технологія дозволила досягти високої точності синхронізації між співом, рухами та музикою, що особливо важливо для жанру кіномюзиклу. Наприклад, у стрічці «Алілуя!» («Hallelujah», 1929) плейбек став основою створення музичних сцен, забезпечивши плавний перехід між музичними номерами й драматичними епізодами. Також цей кіномюзикл став одним із перших, де активно використовували постсинхронізацію². Це дозволило додати до фільму вокальні номери та створити більш цілісну звукову атмосферу, попри технічні обмеження часу.

Музичний продакшн також вплинув на структуру мюзиклів. Режисери змогли інтегрувати музику в основу сюжету, що дозволило створювати більш емоційно насичені фільми, де драматургія стала синтетичною, одночасно задіюючи візуальну, акторську, хореографічну та музичну складові.

Використання і двоканального запису¹ і постзапису³ в «Оплесках» («Applause», 1929 р.) забезпечило можливість режисеру Рубену Мамуляну раціонально працювати над часовим екранним балансом між діалогами та музичними номерами. Це зробило музику не лише супроводом, а ключовим елементом оповіді, що вплинуло на подальший розвиток жанру.

Кіномюзикли та пов'язаний з ними музичний продакшн і хореографія як невіддільні елементи жанру, поставили перед кінематографом нові художньо-технічні виклики, що суттєво вплинули на розвиток кіномови. Складність створення танцювальних і вокальних номерів стимулювала режисерів та операторів до розробки нових технологій, таких як багатокамерна зйомка та використання спеціальних кранів для плавного руху камери. Це сприяло створенню масштабних і динамічних сцен, де камера активно «взаємодіяла» із музикою, танцями та акторами, синхронізуючи свій рух із ритмом і хореографією.

Упровадження технології плейбеку у 1929 році стало революційним рішенням, оскільки дозволило записувати музику заздалегідь і використовувати її як орієнтир для синхронного виконання вокальних і танцювальних номерів. Така інновація змінила підходи до монтажу, оскільки темпоритм музики став визначальним для структурування сцен. Камера й монтаж виконували роль візуального «оркестрування», працюючи в єдиному ритмі з музичною драматургією стрічки. У кінематографі стало можливим досягати гармонійної взаємодії крупних і загальних планів завдяки синхронізації їх із єдиним екранним темпоритмом. Такий підхід дозволив створювати більш динамічну візуальну структуру, що сприяло формуванню цілісного аудіовізуального образу, де кожен елемент підпорядковувався загальній емоційно-художній концепції.

Яскравим прикладом новаторського підходу є робота режисера Ллойда Бекона та хореографа Басбі Берклі над фільмом «42-га вулиця» (1933 р.) із музикою композитора Гаррі Воррена. Під час створення цього фільму вперше застосували технологію плейбеку, яка згодом стала стандартом у виробництві музичних стрічок [9; 12]. Ключовими інноваціями у виробничому процесі стали застосування вертикальних ракурсів за допомогою кранових зйомок, ротаційний обертальний рух камери навколо танцювальних груп, а також зйомка з різних кутів для посилення просторової динаміки та підвищення драматичного ефекту.

Той період для кіномузики став ключовим у становленні «голлівудського стилю». У 1930-х роках до США емігрували видатні європейські композитори, серед яких Макс Стайнер, Еріх Вольфганг Корнгольд, Броніслав Капер, Міклош Рожа та Франц Ваксман. Їхній професійний досвід, набутий в рамках європейської академічної музичної школи, сформували високі стандарти кіномузики вже в 1930-х роках. Цей стиль вирізнявся багатою оркестровкою, гармоніями пізнього романтизму та епічним звучанням, яке продовжувало традиції Вагнера, Малера та Брукнера. За думкою С. Леонтєєва, «подібний підхід у музичному рішенні був обґрунтований не лише жанровою близькістю опери і фільму, а й універсальністю у сприйнятті синкретичного жанру достатньо широкою аудиторією» [1; 63].

Інновації кіноіндустрії та музичного продакшну в його рамках активно впроваджувались і в Європі, де жанр кіномюзиклу так само був надзвичайно популярним. Одними з найбільш ранніх успішних звукових фільмів у Європі були мюзикли: «Блакитний ангел» («The Blue Angel», 1930) у Німеччині; «Мільйон» («Le Million», 1931) у Франції; «Вічнозелений» («Evergreen», 1934) в Англії [5; 60]. Мюзикли виявилися настільки прибутковими в США і Європі, що навіть у немусичних жанрах було прийнято включати пісні, які кіностудії продавали потім у вигляді нот та записів.

Технологічні досягнення, розроблені в рамках музичного продакшну кіномюзиклів, згодом стали стандартами для всього кіно. Наприклад, багатоканальний звук почали використовувати в усіх жанрах. Системи синхронізації, розроблені для мюзиклів, стали основою для створення більш складних аудіовізуальних композицій. Таким чином, музичний продакшн не лише сформував жанр кіномюзиклу, а й визначив нові напрямки розвитку технологій у кінематографі. Завдяки інноваціям у зйомці, монтажі, кольорі та звуці, мюзикли стали своєрідним експериментальним майданчиком, результати якого залишили значний слід у всій історії кіно.

Подальший розвиток звукозаписувальних технологій відкрив нові перспективи у сфері кіномистецтва. Це дозволило значно підвищити роль музики у драматургії фільму, забезпечуючи його емоційне та психологічне наповнення. Завдяки новим технічним можливостям, музика отримала здатність існувати поза екраном, стаючи невід'ємною частиною ідентичності фільму, його «звуковою візитівкою», в тому числі – в рекламі. Музичний супровід тепер не лише відображав події на екрані, але й міг впливати на настрій глядача, формувати асоціативні зв'язки та залишатися у свідомості як окрема мистецька складова. Розвиток музичного оформлення кіно призвів до появи музичного продюсера – ключової фігури, яка поєднує художню, технічну й управлінську діяльність. Його роль вийшла за межі простої координації роботи музикантів і звукорежисерів, охоплюючи стратегічне планування музичного супроводу, адаптацію його до драматургічних потреб стрічки та створення музики, яка функціонує і як незалежний комерційний продукт поза кінотеатром. Музичний продюсер сприяв формуванню не лише атмосфери фільму, а й трендів у популярній культурі, змінюючи естетику і сприйняття кінематографічних творів.

Висновки. Музичний продакшн відіграв ключову роль у формуванні кіномистецтва як креативної індустрії, об'єднуючи музику, хореографію, операторське мистецтво, фотографію, рекламу та навіть театр у єдиний кінематографічний процес. Це явище можна розглядати як міждисциплінарний феномен, що інтегрує культурологічні аспекти у творчі практики. Хореографія, зокрема балет і танцювальні композиції, гармонійно поєднувалися з музикою, утворюючи унікальну естетику мюзиклів та інших кіножанрів, тоді як операторська майстерність, техніка зйомки та робота з рекламними матеріалами створювали емоційний і візуальний контекст фільму. Музичний театр, як складова креативної індустрії, відіграв важливу роль у формуванні кінематографічного мистецтва, сприяючи його естетичному розвитку. Бродвейські мюзикли та театральні постановки стали джерелом інспірації для кінематографістів, тоді як театр, орієнтуючись на збереження та поширення своїх вистав через кінематографічні засоби, розширював свою аудиторію і створював нові формати культурної взаємодії. У цьому контексті музичний продакшн виступає об'єднувальним елементом, без якого сьогодні не уявляє свого існування жодна з цих креативних індустрій. Його значення виходить за рамки суто музичного супроводу кінофільму, формуючи емоційний, нарративний і естетичний фундамент для всіх елементів сучасної культурної екосистеми.

Перспективи подальших досліджень у контексті музичного продакшну в кінематографі охоплюють аналіз його ролі як об'єднувального елементу в креативній індустрії, що впливає на кінематограф, театр, анімацію, рекламу та мультимедіа. Зокрема, доцільно вивчити внесок Волта Діснея у 1930-1940-х роках, коли музика стала ключовим засобом створення анімаційних фільмів, поєднуючи казковий нарратив із новаторськими візуально-музичними рішеннями. Важливим напрямом є також дослідження співпраці митців та інженерів, яка сприяла розвитку аудіовізуальних технологій, що вплинули на формування сучасного культурного ландшафту.

Примітки:

¹ Недієгетична музика – це музичний супровід у фільмі, який не має видимого або логічного джерела в межах кінематографічного світу. Іншими словами, це музика, якучують глядачі, але нечують персонажі фільму.

² Постсинхронізація в ранньому звуці кіно – це процес запису звуку (зокрема діалогів, звукових ефектів і музики) після зйомки фільму. Ця технологія стала важливою в епоху переходу від німого кіно до звукового, коли виникла необхідність синхронізувати звук із уже відзнятими візуальними сценами. У 1920-х і 1930-х роках це було революційним підходом, який сприяв становленню звукового кіно та мюзиклів.

³ Двоканальний запис – технологія, за якої звук записується на два окремі канали, що дозволяє розділяти діалоги, музику або звукові ефекти для подальшого незалежного оброблення.

Список використаної літератури

1. Леонтьев С. А. Композиторські технології в музичній практиці американського ігрового кінематографа : дис. ... канд. миств. 17.00.03. Київ, 2019. 201 с.
2. Харченко П. Музика в кіно та проблематика синтезу мистецтв. *Зб. наук. пр. СУЧАСНЕ МИСТЕЦТВО*, 2021 (17), 243–255. <https://doi.org/10.31500/2309-8813.17.2021.248469>.
3. A brief history of sound film (1895-1930) URL: <https://www.acinemahistory.com/2019/12/a-brief-history-of-sound-film-1895-1930.html>.
4. Chion M. *Audio-Vision: Sound on Screen* (2nd ed.) / Translated by C. Gorbman. New York : Columbia University Press, 2019. 296 p.
5. Kalinak K. *Film Music: A Very Short Introduction* (1st edn). New York : Oxford University Press, 2010. 146 p.
6. MacDonald L. *The Invisible Art of Film Music: A Comprehensive History*, Plymouth : Scarecrow Press, Inc., 2013. 452 p.
7. Marks M. M. *Music and the Silent Film: Contexts and Case Studies, 1895–1924*. New York : Oxford University Press, 1997. 320 p.
8. Schulte S. *The Use of Music in the Cinematic Experience* (2019). Mahurin Honors College Capstone Experience/Thesis Projects. Paper 780. 48 p. URL: https://digitalcommons.wku.edu/stu_hon_theses/780 (дата звернення: 13.10.2024).
9. *The Essential Reference Guide for Filmmakers*. Rochester : Eastman Kodak, 2007. 214 p.
10. Wierzbicki J. *Film Music: A History*. New York : Routledge, 2009. 340 p.

References

1. Leontiev S. A. *Kompozitors'ki tekhnolohii v muzychnii praktysi amerykanskooho irovoho kinematohrafa: dys. ... kand. mystetstvoznavstva*. 17.00.03. Kyiv, 2019. 201 s.
2. Kharchenko P. *Muzyka v kino ta problematyka syntezu mystetstv*. *Zbirnyk naukovykh prats SUCHASNE MYSTETSTVO*, 2021 (17), 243–255. <https://doi.org/10.31500/2309-8813.17.2021.248469>
3. A brief history of sound film (1895-1930) URL: <https://www.acinemahistory.com/2019/12/a-brief-history-of-sound-film-1895-1930.html>.
4. Chion M. *Audio-Vision: Sound on Screen* (2nd ed.) / Translated by C. Gorbman. New York : Columbia University Press, 2019. 296 p.
5. Kalinak K. *Film Music: A Very Short Introduction* (1st edn). New York : Oxford University Press, 2010. 146 p.

6. MacDonald L. *The Invisible Art of Film Music : A Comprehensive History*, Plymouth: Scarecrow Press, Inc., 2013. 452 p.
7. Marks, M. M. *Music and the Silent Film: Contexts and Case Studies, 1895–1924*. New York : Oxford University Press, 1997. 320 p.
8. Schulte S. *The Use of Music in the Cinematic Experience*. (2019). Mahurin Honors College Capstone Experience/Thesis Projects. Paper 780. 48 p. URL: https://digitalcommons.wku.edu/stu_hon_theses/780 (data zvernennia: 20.10.2024).
9. *The Essential Reference Guide for Filmmakers*. Rochester : Eastman Kodak, 2007. 214 p.
10. Wierzbicki J. *Film Music: A History*. New York : Routledge, 2009. 340 p.

UDC: 778.5:78.071.1+78.036

THE IMPACT OF MUSIC PRODUCTION ON THE DEVELOPMENT OF THE FILM INDUSTRY IN THE 1920–1930 s

Mykola Pavlov – Senior Lecturer at the Department of Music Production and Sound Engineering
National Academy of Culture and Arts Management (Kyiv).

The article is dedicated to the influence of music production on the development of genre, technological, and stylistic features of cinema during the transition from silent to sound films in the 1920–1930 s. The purpose of the article is to investigate the role of technological advancements in music production in transforming cinema, particularly its contribution to the emergence of new genres, such as the musical film. The research methodology involves the analysis of historical, technological, and cultural sources that highlight the integration of music and sound effects into cinematic practice, utilizing an interdisciplinary approach. The scientific novelty of the research lies in conducting a comprehensive analysis of how advancements in sound recording technologies and the introduction of film music shaped the audiovisual language of cinema. The study concludes that music production played a key role in synthesizing technical, aesthetic, and narrative solutions in cinema, transforming it into a more dynamic and expressive art form. Technological innovations, such as playback, post-synchronization, and sound design, not only redefined the structure of film narratives but also expanded the emotional potential of audiovisual art. The prospects for further research include exploring the interdisciplinary role of music production in creative industries, as well as its impact on animation, theater, multimedia, and modern audiovisual production technologies. Moreover, future studies could examine the collaboration between artists and engineers that led to technological breakthroughs, reshaping the cultural and aesthetic landscape of contemporary media.

Key words: music production, film industry, film music, sound cinema, musical film, audiovisual technologies, creative industries.

Надійшла до редакції 25.03.2024 p.

УДК 130.2:111.32]:004

РЕМЕЙК У ЦИФРОВУ ЕПОХУ. ТРАНСФОРМАЦІЯ ЛЮДИНИ І ОСОБИСТОСТІ

Наталія Шевченко – аспірантка кафедри філософської антропології,
філософії культури та культурології Навчально-наукового інституту філософії
та освітньої політики, Український державний університет ім. М. Драгоманова. Київ
<https://orcid.org/0000-0002-0281-8872>
DOI: https://doi.org/20ffs_n.v.shevchenko@std.npu.edu.ua

Досліджується поняття ремейку як трансформативної стратегії в сучасному мистецтві. Колаборація митця та штучного інтелекту, який є новим інструментом генеративної творчості цифрової епохи, створює неповторні зміни в мистецтві й актуалізує питання інтелектуальної власності, автентичності та культурного присвоєння. Ремейк розглядається ширше та переосмислюється як трансформативна технологія, що включається у створення цифрової ідентичності людини у віртуальному просторі. Аналізується феномен цифрової копії особистості, використання якої в медіасередовищі приводить до невизначених наслідків.

Ключові слова: ремейк, трансформація, штучний інтелект, ідентичність, трансгуманізм, цифрова копія, віртуальний простір.

Постановка проблеми. Початок ХХІ століття для людства ознаменувався «Великим переходом» або початком Четвертої промислової революції, примітними ознаками якої стали стрімкий розвиток технологій обробки інформації, дифузія фізичного та цифрового середовища, переміщення духовного простору та всього життєвого світу індивіда в загальний інтегративний віртуальний простір – всесвітню мережу Інтернет. Актуалізується проблема ідентичності людини в цифровому середовищі, завдяки можливостям якого (анонімність, мультифункціональність) індивід може створювати множинні цифрові ідентичності в ньому. Зі зміною комунікативного простору з фізичного на віртуальний, постають питання легітимациї цифрової ідентичності та електронної копії індивіда. Комп'ютерні технології штучного інтелекту не залишаються осторонь і спричиняють вибухові досягнення, зокрема в галузі мистецтва. Здатність нейромереж до навчання постійно вдосконалюється, що приводить до творчої колаборації митців з ШІ.