

УДК 78.01

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/94-2-19>**Наталія ПОПОВА,**

orcid.org/0009-0009-3951-8396

аспірантка кафедри теоретичної та прикладної культурології
Одеської національної музичної академії імені А.В. Нежданової
(Одеса, Україна) popova1111nata@gmail.com

САУНДСКЕЙП ЯК МОДЕЛЬ АУДІОКУЛЬТУРИ В КОНЦЕПЦІЇ АКУСТИЧНОЇ ЕКОЛОГІЇ

Стаття присвячена культурологічному осмисленню саундскейпу як моделі аудіокультури в межах концепції акустичної екології. Розглядається еволюція звуку від допоміжного елемента музичного мистецтва до самостійного художнього та культурного феномена, що формує специфіку сучасного слухового досвіду. Проаналізовано трансформацію сприйняття звуку в культурі другої половини ХХ – початку ХХІ століття, зумовлену філософськими зрушеннями, розвитком медіатехнологій і зміною ролі слухання як активної культурної практики. У фокусі дослідження перебувають ідеї П. Шеффера, який першим запропонував розглядати звук як самостійний об'єкт мистецтва, Дж. Кейджа щодо випадковості, невизначеності та уважного слухання, а також теорія саундскейпу Р. М. Шейфера, яка розглядає звукове середовище як цілісну, культурно зумовлену систему. Саундскейп трактується не лише як сукупність звуків, а як спосіб організації слухового досвіду, що відображає взаємодію людини, середовища та соціокультурного контексту. Підкреслюється міждисциплінарний характер проблематики, пов'язаний із залученням напрацювань *sound studies*, урбаністики, ландшафтознавства та екології. В статті розглянуті композиції У. Еллера, П. Панхуйсена, «Пейзажна опера» П. Аблінгера. Метою статті є виявлення ролі саундскейпу як моделі аудіокультури та обґрунтування його значення в сучасному культурному мисленні. Методологічну основу дослідження становлять культурологічний аналіз, міждисциплінарний підхід і герменевтичне осмислення теоретичних джерел. Наукова новизна полягає в розгляді саундскейпу як медіума формування екологічної чутливості та слухової культури. У висновках зазначено, що сучасне звукове мистецтво є багатограним і динамічним феноменом, який стирає межі між видами мистецтва, відображає технологічні та соціокультурні трансформації й відкриває нові перспективи для художніх і наукових досліджень.

Ключові слова: саундскейп, аудіокультура, акустична екологія, Дж. Кейдж, П. Шеффер, Р.М. Шейфер, звуковий ландшафт.

Nataliia POPOVA,

orcid.org/0009-0009-3951-8396

PhD student at the Department of Theoretical and Applied Cultural Studies
The Odessa National A. V. Nezhdanova Academy of Music
(Odesa, Ukraine) popova1111nata@gmail.com

A SOUNDSCAPE AS A MODEL OF AUDIO CULTURE IN THE CONCEPT OF ACOUSTIC ECOLOGY

The article is devoted to the cultural understanding of soundscape as a model of audio culture within the concept of acoustic ecology. It considers the evolution of sound from an auxiliary element of musical art to an independent artistic and cultural phenomenon that shapes the specificity of contemporary auditory experience. The transformation of sound perception in the culture of the second half of the 20th and early 21st centuries, caused by philosophical shifts, the development of media technologies, and the changing role of listening as an active cultural practice, is analyzed. The study focuses on the ideas of P. Schaeffer, who was the first to propose considering sound as an independent object of art, J. Cage on randomness, uncertainty, and attentive listening, as well as R. M. Schafer's theory of soundscape, which considers the sound environment as a holistic, culturally determined system. Soundscape is interpreted not only as a collection of sounds, but as a way of organizing auditory experience that reflects the interaction between people, the environment, and the sociocultural context. The interdisciplinary nature of the issue is emphasized, involving the use of sound studies, urban studies, landscape studies, and ecology. The article examines compositions by W. Eller, P. Panhuysen, and P. Ablinger's "Landscape Opera." The purpose of the article is to identify the role of soundscape as a model of audio culture and to justify its significance in contemporary cultural thinking. The methodological basis of the study consists of cultural analysis, an interdisciplinary approach, and hermeneutic interpretation of theoretical sources. The scientific novelty lies in the consideration of soundscape as a medium for the formation of ecological sensitivity and auditory culture. The conclusions indicate that contemporary sound art is a multifaceted and dynamic phenomenon that blurs the boundaries between art forms, reflects technological and sociocultural transformations, and opens up new perspectives for artistic and scientific research.

Key words: soundscape, audio culture, acoustic ecology, J. Cage, P. Schaeffer, R.M. Schafer, sound landscape.

Постановка проблеми. Актуальність дослідження зумовлена зростанням ролі звуку та слухового досвіду в структурі сучасної культури, що дедалі частіше осмислюється в межах аудіокультури та міждисциплінарного поля *sound studies*. У ХХ–ХХІ століттях звукове середовище перестає бути лише фоновим елементом культурного простору, натомість набуває статусу активного чинника формування соціальних, естетичних та світоглядних практик.

Особливого значення в цьому контексті набуває концепція саундскейпу, розроблена в межах акустичної екології, яка пропонує розглядати звукове оточення як цілісну культурно зумовлену модель взаємодії людини зі світом. Саундскейп постає не лише як сукупність звуків, але як форма організації слухового досвіду, що відображає ціннісні орієнтації суспільства, рівень екологічної свідомості та способи сприйняття середовища.

В умовах сучасних техногенних і цифрових трансформацій проблема акустичного забруднення, втрати чутливості до звукового оточення та редукції слухання до утилітарної функції набуває особливої гостроти. Саме тому звернення до акустичної екології як культурологічної концепції дозволяє актуалізувати питання відповідального слухання, збереження звукової спадщини та переосмислення взаємозв'язку між людиною, культурою і середовищем.

Незважаючи на наявність окремих досліджень у галузі музикознавства та медіатеорії, саундскейп досі недостатньо осмислений саме як модель аудіокультури в межах культурологічного знання. Це зумовлює необхідність комплексного аналізу концепції акустичної екології та її значення для формування сучасного культурного мислення, що й визначає актуальність даної теми.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Аудіокультура та акустична екологія дедалі частіше потрапляють у поле наукових розвідок вітчизняних дослідників, що свідчить про розширення інтересу до проблем звукового середовища та слухового досвіду. Зокрема, у статті О. Корякіна (2025) здійснено аналіз концепції Дж. Кейджа, зосереджений на ідеях «невизначеності» та «випадковості» як принципів категорій сучасного музичного мислення. Окрім цього, автор звертається до теорії саундскейпу Р. М. Шейфера, зокрема до розрізнення переднього (*foreground*) та заднього (*background*) планів слухового сприйняття, що дозволяє осмислити звукове середовище як структурований і культурно зумовлений феномен. Водночас у підсумкових висновках дослідження акцент зміщується з теоретичного

осмислення аудіокультури на професійні завдання звукорежисури. Окремо наголошується на необхідності врахування звукового середовища як важливого чинника формування звукового образу.

Особливостям дослідження образу міста через призму саундскейпу присвячена стаття І. Боголюбової (2019). У дослідженні здійснено узагальнення сучасного світового досвіду репрезентації результатів застосування концепції саундскейпу в різних культурних практиках. Авторка розглядає саундскейп як аналітичний інструмент, що дозволяє фіксувати та інтерпретувати динаміку змін міського простору не лише на фізичному, а й на соціокультурному рівні.

У висновках підкреслюється, що кризь призму саундскейпу науковці отримують можливість простежити трансформації міста в процесі його розвитку, виявити зміни в «житті» міського середовища, а також окреслити проблемні зони й інволюційні процеси в межах окремих соціокультурних субзон. Прослуховування звукового ландшафту, на думку дослідниці, забезпечує доступ до безпосередньої, автентичної інформації про міський простір. Саме ця властивість надає саундскейпу перевагу як методу культурологічного аналізу міста.

Питання аудіокультури та акустичної екології мають виразний міждисциплінарний характер, оскільки перебувають у полі зацікавлення не лише мистецтвознавців і культурологів, а й фахівців із ландшафтознавства, екології, біології, фізики, психології та соціології. Така широта наукового інтересу зумовлена комплексним впливом звуку як на людину, так і на навколишнє природне та антропогенне середовище.

Зокрема, у статті В. Каньського та В. Каньської (2016) проаналізовано досвід зарубіжних учених у становленні поняття звукового ландшафту та простежено основні напрями його подальшого розвитку. Автори наводять приклади досліджень, присвячених впливу звуку на фізіологічний і психоемоційний стан людини, а також на загальну картину формування ландшафту як цілісної системи. Теоретичним підґрунтям розвідки слугують праці П. Шеффера, Р. М. Шейфера та інших дослідників, на основі яких запропоновано авторське визначення звукового ландшафту.

У висновках наголошується, що проблематика звукового ландшафту є надзвичайно актуальною для представників різних галузей наукового знання. Підкреслюється, що звук суттєво впливає як на людину, так і на природне середовище, а також існують поки що непрямі докази його впливу на формування архітектурних форм, міського про-

сторю та ландшафтних комплексів загалом. Це, у свою чергу, підтверджує необхідність міждисциплінарного підходу до вивчення аудіокультури та акустичної екології.

Мета дослідження – аналіз ключових етапів і діячів, які сприяли становленню звукового мистецтва як самостійного напрямку. Стаття досліджує, як звук став міждисциплінарним феноменом, що проникає в різні сфери сучасної культури.

Виклад основного матеріалу дослідження. Сучасна людина живе в акустичному середовищі, яке кардинально відрізняється від колишнього. Ці нові звуки стають своєрідним попередженням про небезпеку невибіркового поширення все більшої кількості шумових звуків, що забруднюють звуковий ландшафт. Ця думка, яка належить Р. М. Шейфферу (Schafer, 1977) репрезентує одну з найактуальніших проблем сучасного світу – акустичну екологію.

Шум, забруднення акустичного середовища в даний час є світовою проблемою. Сьогодні ведуться розробки в багатьох незалежних областях звукових досліджень/sound studies: акустиці, психоакустиці, в області міжнародних методів зниження шуму, звукозапису (електроакустика та електронна музика). Художня практика використання саундскейпів багато в чому об'єднує ці теоретизовані області.

Пер Шеффер, засновник конкретної музики (musique concrète), першим запропонував розглядати звук як самостійний об'єкт мистецтва. У своїй роботі «Трактат про музичні об'єкти» (1966) він стверджував, що звук може існувати поза традиційними музичними структурами (Schaeffer, 1966). П. Шеффер використовував записані звуки (шум поїзда, голоси, звуки природи), які обробляв і комбінував, створюючи нові звукові ландшафти. Його робота «Étude aux chemins de fer» (1948) кинула виклик ієрархії «благородних» інструментів, зрівнявши техногенні та природні звуки в правах. Шеффер не просто записував реальність – він створював нові світи через монтаж і обробку, випередивши цифрову епоху семплів і звукового дизайну.

Розвиваючи ідеї Шеффера, Джон Кейдж у своїй книзі «Silence: Lectures and Writings» (1961) запропонував радикально нове розуміння звуку. Натхненний дзен-буддизмом, він пішов далі, оголосивши музикою саму тишу, тобто він вважав, що будь-який звук, включаючи тишу, може бути музикою (Cage, 1961). Його відома п'єса «4'33» (1952) – це приклад того, як звук навколишнього середовища стає витвором мистецтва. Це не провокація, а запрошення до усвідомленого слухання,

де випадкові звуки середовища стають партитурою. Дж. Кейдж перетворив пасивного слухача на співавтора, заклавши основу для інтерактивних та імерсивних практик. Його ідеї стали мостом між авангардом і повсякденністю, відкривши шлях для мистецтва, де процес важливіший за результат. У цьому сенсі як передовий художник свого часу Дж. Кейдж надихнув багатьох представників мистецтва на експерименти з немусичними звуками, що призвело до появи нових форм звукового мистецтва.

Продовжуючи традиції П. Шеффера і Дж. Кейджа, Реймонд Мюррей Шейфер у своїй книзі «The Soundscape: Our Sonic Environment and the Tuning of the World» (1977) ввів термін «звуковий ландшафт», перетворивши акустичну екологію на художній метод. До нього увійшли всі звуки навколишнього світу – від природних до техногенних. Так він перетворив акустичну екологію на форму мистецтва, де світ звучить як симфонія, зі своїм змістом і конфліктами. Послідовники Р. М. Шейфера довели, що мікрофон може бути не менш потужним інструментом, ніж пензель або перо, – адже через звук ми чуємо не тільки природу, але й самих себе. Ці роботи нагадують: щоб змінити світ, іноді достатньо просто його послухати.

«Після остаточного “звільнення звуку” Джоном Кейджем, музикою можна насолоджуватися, просто відкривши вікно. Варто лише вслухатися, адже музика, згідно з ідеєю *thoughtful listening* – це проміжок осмисленого слухання» (Скорина, 2021). Музика перестає бути супутником концертної зали, атрибутом зафіксованої партитури, результатом авторського наміру – і виявляється потенційно всюдисущою. Відкрите вікно, міський шум, віддалений гул транспорту або випадковий акустичний збіг більше не постають як «зовнішнє» щодо музики. Вони стають її можливими формами.

Однак вирішальним тут є не сам факт звучання, а спосіб слухання. У цьому сенсі показовою є концепція *thoughtful listening*, що активно обговорюється в межах *sound studies* і передбачає розуміння музики не як об'єкта, а як процесу осмисленого слухового перебування. Музика постає не як стабільна структура, а як тимчасовий інтервал уваги – проміжок, у якому звук набуває значущості завдяки слухачеві, але не підпорядковується його очікуванням. Таким чином, слухання стає культурною практикою, а не лише сенсорним актом.

Цей тип слухання вимагає радикальної відмови від нормативних моделей сприйняття. Йдеться не про розпізнавання знайомих форм чи жанрових кодів, а про прийняття звуку в його контин-

гентності, випадковості, позафункціональності. Звук не мусить «означати» – він може просто бути. І саме в цьому жесті дозволу, як зазначають дослідники *sound studies*, формується новий тип смислу: не репрезентативний, а екологічний, тобто такий, що виникає у взаємодії між слухачем і середовищем.

Показово, що навіть у ситуаціях радикального усунення зовнішнього акустичного поля – зокрема в камерах сенсорної депривації – слух не зникає. Навпаки, він переналаштовується на внутрішній простір тіла. Дихання, серцебиття, перистальтика, мікрорухи – усе це утворює внутрішній саундскейп, який руйнує уявлення про тишу як відсутність звуку. У цьому сенсі звук виявляється не лише культурним, а й онтологічним феноменом, що супроводжує саме існування.

Історично важливо, що ще до Дж. Кейджа ідейне «звільнення звуку» починається в межах модерністського протесту проти академічної музичної системи. Футуристи – зокрема Луїджі Русоло та Франческо Балілла Прателла – не лише легітимізували шум як художній матеріал, а й запропонували нову логіку музичного мислення, у якій акустична реальність індустріального світу ставала джерелом естетичного досвіду. Шум фабрик, механічні ритми, техногенні звуки міста сприймалися ними як акустичне втілення майбутнього. Ці практики фактично передбачили принципи, які згодом стануть основою семплінгу та електроакустичної музики.

Втім, на відміну від футуристів, для яких звук індустріального середовища був знаком розриву зі «старим світом» і утопічною проєкцією прийдешнього, Дж. Кейдж відмовляється від будь-якої ієрархії між старим і новим. Світ за вікном для нього не є ні пережитком, ні об'єктом захоплення – він просто актуальний, даний тут і тепер. Саме в цій позиції Кейджа можна розглядати як одного з ідеологів саундскейпного мислення, яке згодом буде теоретично осмислене Р. М. Шейфром у межах акустичної екології.

У концепції Р. М. Шейфера саундскейп постає не як пасивний фон, а як культурно насичене середовище, що формує способи сприйняття, поведінки та мислення. Запис звукового оточення – *field recording* – у цьому контексті є не просто документальною практикою, а жестом етичної уваги до світу. Звукам дозволяється існувати без редукції до композиційної функції, без примусу до символічного «висловлювання». Таким чином, звук переходить зі статусу матеріалу у статус *медіума* – посередника між людиною, середовищем і культурою.

У ширшій постгуманістичній перспективі саундскейпне мислення підважує антропоцентричну модель культури, у якій лише людський голос визнається значущим. Звуки міста, природи, техносфери, а також тілесні акустичні процеси постають як рівноправні учасники культурного простору. Слухання в такій оптиці стає не актом контролю, а практикою співприсутності – способом бути в світі разом з іншими, людськими й нелюдськими, формами звучання.

Післявоєнний авангард у творчості Дж. Кейджа, у русі «Флюксус» багато в чому ототожнив звуковий ландшафт повсякденності з художньою подією, втративши відмінності між ними. Ця ідея стала відправною точкою для багатьох проєктів саунд-арту – міждисциплінарного виду художньої практики, в центрі якого опиняється звук.

У 1970-х роках з'являється акустична інсталяція саунд-художника Пола Коса – представника американського концептуалізму. У цій інсталяції десять мікрофонів підсилювали звук танення кубиків льоду. Експерименти, подібні до цих, за часом своєї появи в 1970-х роках збіглися з виникненням енвіроменталізму та ленд-арту. Концептуалізм далі перестав бути домінуючою властивістю саунд-арту, а основоположним стало переосмислення меж слухового сприйняття звуку.

З трансформацією взаємовідносин між звуковим і шумовим матеріалом у другій половині ХХ століття з'являються нові технічні можливості обробки звуку, і одночасно це стає поворотним пунктом звернення до природи. Американська саунд-художниця Енні Локвуд на початку 1980-х років зайнялася складанням звукових карт різних річок: Гудзона, Дунаю.

Німецький ракурс саунд-арту представлений інсталяціями 1990-х років: посилення безлічі моллюсків у композиції Ульріха Еллера «Schneckenengesänge» (1992). Звукові скульптури ілюструють «акустичну перспективу», яка є типовою для сучасного звукового мистецтва. Тут темою є фізична реальність звуку. Звук не має жодної референтної функції і не є структурним елементом композиції. «Йдеться про акустичну подію, яка, так би мовити, сама себе визначає, а засобом цього самовизначення є візуалізація. Через динамік всередині барабана звук з радіоприймача приводить в рух барабанну мембрану, а рухи барабанної мембрани дуже помітно рухають равликові будиночки, які, в свою чергу, видають звук» (Sørensen, 2007: 13).

Подібним чином інсталяції Пола Панхуйсена з довгими струнами запрошують відчутти і поміркувати над матеріальністю звуку. Вони закликають

до свого роду акустичної контемпляції, де в центрі уваги знаходиться взаємозв'язок між монументально довгими коливальними струнами, звуком і акустичним середовищем. До прикладу, робота Панхуйсена *Grand Finale* створена для фестивалю *Sonambiente* в Берліні в 1996 році (Panhuysen, 1996).

Інсталяції Пола Панхуйсена викликають згадки про акустика і виконавця Ернста Флоренса Фрідріха Хладні. Під час лекції в Регенсбурзі в 1800 р. він демонструє так звані звукові фігури. Це симетричні фігури, що виникають на скляних або металевих пластинах, посипаних дрібним піском, які приводяться в коливання за допомогою скрипкового смичка. Різні візерунки утворюються залежно від того, як приглушують пластину пальцями і де її торкаються.

Приблизно з 1790 року до своєї смерті в 1827 році Хладні подорожував Європою і демонстрував звукові фігури на публічних виставах для глядачів. Часто демонстрації відбувалися в музичних товариствах і клубах, які відігравали важливу роль у формуванні музичної культури, і всюди розповідали про захоплення акустичною перспективою, яку відкривали звукові фігури (Ullmann, 1983).

Варто підкреслити, що П. Панхуйсен і Е. Хладні спільно апелюють до захоплення акустичними явищами поза межами естетичного поняття музики. Йдеться саме про створення звуку і про різні форми естетичного сприйняття звуків, які не використовуються як образи або структурні елементи в музичній композиції.

Але повернемося у кінець ХХ століття. У своїй практиці саундскейпів німецький композитор канадського походження Робін Мінард поширює динаміки в звуковому середовищі, уподібнюючи їх чагарнику, а дифузори – лататтям. Композиція «*Still/Life*» (1996) складалася з 750 дифузорів. Прикладів використання саундскейпів і природних звукових інсталяцій, таких як «Співаючі камені» Пінуччо Шуола, використання записів співаючих пісків в Омані і вулканів Ісландії (Якоб Кіркегард), а також інших об'єктів реальності – безліч.

Одним із специфічних поєднань ідей саунд-арту та використання саундскейпу в академічній новій музиці початку ХХІ століття може слугувати творчість австрійського композитора Петера Аблінгера (Ablinger, 2007–2009) та його цикл *City-opera*. Так звана «Пейзажна опера» – це проєкт, розміщений у просторі німецького міста Ульріхсберг. Воно знаходиться приблизно за годину їзди на північ від Пассау, у трикутнику між Німеччиною, Австрією та Чехією, у штаті Верхня Австрія. Це невелике містечко, або навіть невелике село, що налічує приблизно 3000 жителів, знаходиться на висоті 626 м.

У 2009 році Ульріхсберг і його околиці стали місцем проведення проєкту «пейзажної опери».

Це твір у семи актах, основним звуковим матеріалом якого стає саме звукова місцевість Ульріхсберга та навколишній пейзаж. Сім частин також є актами опери. Кожен акт являє собою абсолютно іншу і незалежну подію; це індивідуальна художньо-перформативна форма презентації: (посадка дерев, прогулянка з прогулянковою картою, звуковий архів Ульріхсберга, концерт, виставка тощо). Так процес посадки дерев організовується відповідно до акустичних критеріїв, таких як «колір» шуму і його інтенсивність.

Так звана звукова прогулянкова карта (2 акт) – це звукові канали на 14 радіостанціях. Звуковий шлях складається з ландшафту тривалістю близько 4 годин і більш короткої міської прогулянки тривалістю близько 2,5 годин. Протягом усього шляху карта відображає 14 станцій, які будуть розглядатися як точки для отримання звукових вражень.

Третій акт «Мелодія» – це звуковий архів, що містить близько 24 годин польових записів Ульріхсберга та його околиць. З 30 квітня по 14 червня в одній з галерей Ульріхсберга був представлений звуковий архів, зібраний в регіоні в період між 2007-2009 роками. Незалежно від цього, весь архів, що складає колекцію з понад 300 записів і різних ситуацій, тепер представлений онлайн.

Четвертий акт – відеопроєкційний простір з портретами 18 різних жителів Ульріхсберга, кожен з яких розповідає свій власний «текст» в індивідуальній розмовній манері. У фіналі 4 акту режисер Джудіт Хаследер організовує віртуальну конференцію з 18 учасників, що тягне за собою вигадану і часто комічну взаємодію учасників.

У П'ятому акті П. Аблінгер інсталує інтерактивне кероване комп'ютером піаніно, яке через мікрофон транслює звуки головної вулиці Ульріхсберга в реальному часі.

У шостому акті вчителі початкової школи Ульріхсберга записують аудіоматеріал читання 3-го закону Ньютона, і з нього створюється звукова картина.

Сьомий – фінальний акт – це *open-air*-концерт для камерного ансамблю, симфонічного оркестру та місцевих поп- і рок-груп. Цей концерт відбувався в «крижаній залі» Ульріхсберга (баварської зали для керлінгу).

«Пейзажна опера» П. Аблінгера продемонструвала, що звук може бути не тільки елементом музики, але й самостійною формою мистецтва, яка здатна передавати складні ідеї, емоції та соціальні послання. Цей підхід відкриває нові горизонти для творчості та досліджень, роблячи звук універсальною мовою сучасного мистецтва.

Висновки і перспективи подальших досліджень. Звук як самостійне мистецтво – це явище, яке активно розвивається з середини ХХ століття. Його становлення пов'язане з переосмисленням ролі звуку в культурі, а також з появою нових технологій, що дозволяють маніпулювати звуковими хвилями і створювати складні звукові ландшафти. У цій статті ми розглянемо, як звук з елемента музики перетворився на самостійну форму мистецтва, і які перспективи відкриває цей процес для сучасної культури.

З середини ХХ століття звук переживає метаморфозу, перетворюючись з допоміжного елемента музики на автономну форму мистецтва. Цей процес став можливим завдяки радикальному переосмисленню його ролі в культурі, філософським зрушенням у сприйнятті реальності та технологічним проривам, які перетворили звук на пластичний матеріал для творчості. Звукове мистецтво сьогодні – це не просто напрямок, а міждисциплінарний феномен, що проникає в урбаністику, екологію, активізм і цифрові медіа, переосмислюючи межі між слухачем, художником і простором.

Сучасні технології, від спектрограм до штучного інтелекту, розширюють можливості звукового мистецтва, але його суть залишається незмінною – це діалог між людиною і світом, де слухання стає формою співпереживання.

Звук, як універсальна мова, об'єднує науку, екологію та мистецтво, пропонуючи новий спосіб пізнання реальності. Він нагадує, що тиша – це не порожнеча, а простір для рефлексії, що гул вітру або скрип льоду – це голоси планети, які ми більше не можемо ігнорувати. Інсталяції, записи зникаючих звуків, алгоритмічні композиції – все це не просто експерименти, а заклик до дії: зберігати, сповільнювати, слухати.

Перспективи подальших досліджень пов'язані з поглибленим аналізом звуку як екологічного медіума в межах сучасних культурологічних та міждисциплінарних підходів. Подальшого осмислення потребують саундскейпні та саунд-арт практики в контексті акустичної екології, а також їх взаємодія з цифровими медіасередовищами. Окремий інтерес становить вивчення звукових практик як чинника екологічної етики сучасної культури.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Боголюбова І. Урбаністична культурологія: почути образ міста (частина І). Мистецтвознавчі записки. 2019. Вип. 35. С. 53-59.
2. Канський В.С., Канська В.В. Звуковий ландшафт: поняття та підходи до класифікації. Наукові записки Вінницького державного педагогічного університету імені Михайла Коцюбинського. Випуск 28. 2016. № 3-4. С. 11-17.
3. Корякін О. Концептуальне обґрунтування критичного підходу до сучасного визначення ролі звукорежисера у музичному мистецтві. Слобожанські мистецькі студії, випуск 2 (08), 2025. С. 53-59.
4. Скорина І. RIVERSSOUNDS: Звукові листівки з далеких річок. URL: <https://supportyourart.com/stories/riverssounds-zvukovi-lystivky-z-dalekyh-richok/> (дата звернення: 04.09.2025).
5. Ablinger P. Landscape Opera Ulrichsberg in 7 Acts (2007-2009) URL: <https://ablinger.mur.at/landscapeopera.html> (дата звернення: 19.09.2025).
6. Cage J. The Future of Music: Credo. Silence, Lectures and Writings. L., 1995, 148 p.
7. Cage J. Silence: Lectures and Writings. Middletown, Conn.: Wesleyan University Press, 1961. 302 p.
8. Panhuysen P. Helga de la Motte-Haber in : exh.cat. Klangkunst, Sonambiente Festival für Hören und Sehen, Berlin : Akademie der Künste, 1996 URL: <https://www.paulpanhuysen.nl/biography/publications.htm> (дата звернення: 10.10.2025). 119 p.
9. Russolo L. The Art of Noise, in: Christoph Cox, Daniel Warner (ed.), Audio Culture. Reading in Modern Music, London – New York: Continuum 2005, pp. 10–15.
10. Schaeffer P. Traité des objets musicaux. Paris: Éditions du Seuil, 1966. 720 p.
11. Schafer R. M. The Tuning of the World. Knopf, 1977. 301 p.
12. Sørensen S. M. Med romantikken i bakspejlet. Tobias Nordlind-föreläsning, Växjö 7. juni 2006', Svensk tidskrift för musikforskning, 89 (2007), 11–29.
13. Ullmann D. Ernst Florens Friedrich Chladni. Leipzig, B.G. Teubner, 1983. 76 p.

REFERENCES

1. Boholiubova I. (2019). Urbanistychna kulturolohiia: pochuty obraz mista (chastyina I) [Urban cultural studies: hearing the image of the city (part I)]. Art Studies Notes]. Mystetstvoznavchi zapysky. Vyp. 35. S. 53-59 [in Ukrainian].
2. Kanskiy V.S., Kanska V.V. (2016). Zvukovyi landshaft: poniattia ta pidkhody do klasyfikatsii [Soundscape: concepts and approaches to classification]. Naukovi zapysky Vinnytskoho derzhavnoho pedahohichnoho universytetu imeni Mykhaila Kotsiubynskoho. Vypusk 28. № 3-4. S. 11-17 [in Ukrainian].
3. Koriakin O. (2025). Kontseptualne obgruntuвання krytychnoho pidkhodu do suchasnoho vyznachennia roli zvukorezhysera u muzychnomu mystetstvi [Conceptual justification of a critical approach to the modern definition of the role of a sound engineer in musical art]. Slobozhanski mystetski studii, vypusk 2 (08). S. 53-59 [in Ukrainian].

4. Skoryna I. (2021). RIVERSSOUNDS: Zvukovi lystivky z dalekykh richok [RIVERSSOUNDS: Sound postcards from distant rivers]. URL:<https://supportyourart.com/stories/riverssounds-zvukovi-lystivky-z-dalekykh-richok/> (data zvernennia: 04.09.2025)[in Ukrainian].
5. Ablinger P. (2007). Landscape Opera Ulrichsberg in 7 Acts (2007-2009) URL: <https://ablinger.mur.at/landscapeopera.html> (accessed: 19.09.2025)
6. Cage J. (1995). The Future of Music: Credo. Silence, Lectures and Writings. L., 148 p.
7. Cage J. (1961). Silence: Lectures and Writings. Middletown, Conn.: Wesleyan University Press. 302 p.
8. Panhuysen P. (1996). Helga de la Motte-Haber in : exh.cat. Klangkunst, Sonambiente Festival für Hören und Sehen, Berlin : Akademie der Künste. URL: <https://www.paulpanhuysen.nl/biography/publications.htm> (accessed: 10.10. 2025). 119 p. [in German].
9. Russolo L. (2005). The Art of Noise, in: Christoph Cox, Daniel Warner (ed.), Audio Culture. Reading in Modern Music, London – New York: Continuum, pp. 10–15
10. Schaeffer P. (1966). Traité des objets musicaux [Treatise on musical objects]. Paris: Éditions du Seuil. 720 p. [in French].
11. Schafer R. M. (1977). The Tuning of the World. Knopf. 301 p.
12. Sørensen S. M. (2007). Med romantikken i bakspejlet [With romance in the rearview mirror]. Tobias Nordlind-föreläsning, Växjö 7. juni 2006', Svensk tidskrift för musikforskning, 89, 11–29 [in Danish].
13. Ullmann D. (1983). Ernst Florens Friedrich Chladni. [Ernst Florens Friedrich Chladni] Leipzig, B.G. Teubner. 76 p. [in German].

Дата першого надходження рукопису до видання: 19.11.2025

Дата прийнятого до друку рукопису після рецензування: 19.12.2025

Дата публікації: 31.12.2025