

Софийски университет „Свети Климент Охридски“
Факултет по журналистика и масова комуникация
Катедра „Радио и телевизия“

Звукът в радиото, киното и градската среда

Автореферат за присъждане на образователна и научна степен „Доктор“ по
професионално направление 3.5. Обществени комуникации и
информационни науки (Журналистика – радио)

Докторант:

Николета Атанасова Печева

Научен ръководител:

доц. д-р Вяра Ангелова

СЪДЪРЖАНИЕ НА ДИСЕРТАЦИОННИЯ ТРУД

<u>УВОД</u>	1
<u>ГЛАВА ПЪРВА: ДЕФИНИЦИИ И КУЛТУРНИ УПОТРЕБИ НА ЗВУЦИТЕ</u>	13
1.1 Общи дефиниции за звук	13
1.2 Културни употреби и развитие на звуците	17
1.2.1. Акустично пространство и акустична общност	19
1.2.2. Аурализация	33
1.2.3. Навлизане на звуците в радиото	35
1.2.4. Звукът и тишината	38
1.3 Връзката звук – контекст – жанр	41
1.3.1. Звук – контекст – жанр в радиото	42
1.3.2. Звук – контекст – жанр в киното	53
1.3.3. Звук – контекст – жанр в АОС	58
<u>ГЛАВА ВТОРА: УПОТРЕБА НА ЗВУЦИТЕ</u>	64
2.1 Звукът в радиото	64
2.1.1. Звукът	66
2.1.2. Шумът	66
2.1.3 Тишината	69
2.1.4 Звукови картини	70
2.1.5 Класификация на звуците в радиото	77
2.1.6 „Сцена“, драматургия, конструкции и монтаж на звуковите картини	96
2.2. Звукът в киното	109
2.2.1 Първи стъпки на звука в киното	109
2.2.2 Звуков дизайн в киното	119
2.2.3 Представата за време и пространство в три филмови жанра	133

2.2.4 Звукозапис в киното	141
2.2.5 Тишината в звуковите картини на филмовите сцени	143
2.3. Звукът в акустичната околна среда (АОС)	147
<u>ГЛАВА ТРЕТА: ЕМПИРИЧНО ПРОУЧВАНЕ</u>	164
3.1 Цел на емпиричното проучването	164
3.2 Теоретични основания за избора на метод Семантичен диференциал	166
3.3 Метод	168
3.4 Стимулен материал	170
3.5 Процедура	172
3.6 Резултати от проведеното проучване	174
3.7 Интерпретация	179
3.8 Дискусия	181
<u>ЗАКЛЮЧЕНИЕ</u>	186
<u>Библиография</u>	194
<u>Приложения</u>	202
Приложение 1 – Лични интервюта с практики от БНР	
Приложение 2 – CD със звуковите картини, използвани в емпиричното проучване	

Заглавието на дисертационния труд е:

Звукът в радиото, киното и градската среда

Обект на дисертационния труд е проучването на звуците¹ (извън говора и музиката) в радиото, киното и акустичната околна среда (АОС). Обект на дисертационния труд е проучването на звуците² (извън говора и музиката) в радиото, киното и акустичната околна среда (АОС). Изборът на тези три изследователски обекта има своята логика от гледна точка на осмислянето и използването на звуците извън говора и музиката. Случайно или не, радиото и киното въвеждат специфичната звукова употреба по едно и също време 20-те – 30-те години на миналия век. За радиото това е създаването на радиотеатъра, който променя изцяло установената представа за радио до този момент – транслятор на концерти и съобщения. Със създаването на радиотеатъра радиото, макар и технически все още ограничено става *„не толкова източник на звук и съобщения, колкото вместилище на свят, в който навлизаи.“*³ Сходно е случилото се в киното. Звукът в киното е революция в развитието на младото изкуство, в началото на миналия век. Словото, музиката, звуковите ефекти и шумове постепенно изменят спецификата, стилистиката и поетиката на изразните му средства. И абстракцията „нямо кино“ изведнъж се превръща в звуково-зримо изкуство на бъдещето, помитащо национални граници.

Изследователският обект на този труд е съсредоточен и в предизвикателствата, които носят разликите в употребата на звуците в радиото и киното. Те са важни, защото с образ или без образ, „играта“ със звука е ключ към възможността на двете медии да достигат до аудиторията си и да ѝ въздействат. По отношение избора да се изследват звуците и в АОС, аргументът е съвсем логичен. АОС е онова място на действие, на случване, на живеене, в което хората създават звуци и формират свои акустични пространства, които са характерни за съответната общност. Изследването как и кои звуци въздействат на хората в тяхното реално битуване (АОС) би могло да е от помощ на работещите в радиото и киното.

¹ За краткост в този текст ще бъдат наричани „звуци“ или „звуците“

² За краткост в този текст ще бъдат наричани „звуци“

³

Проучването на звуците в АОС като естествено акустично пространство и сравняването с употребата им в радиото и киното също е важно, тъй като и в трите проучвани обекта, чрез звуците и шумовете могат да се разчитат различните кодове на света, съхранени в звуковата памет – общностна и лична. Това би помогнало на звуковите дизайнери в радиото и киното, когато избират и изработват желани автентични звукови картини.

Текстът обръща по-специално внимание на звуците в радиото, тъй като те са част от професионалните интереси на автора. Темата е актуална, защото до този момент у нас звуците в радиото не са били основен акцент на проучване. Разглеждането и сравняването на употребата на звуците между трите медии (радиото, киното и АОС), е важно за нас, тъй като звуците са индикатор за динамиката в развитието на човечеството и чрез тях могат да се четат кодовете на целия свят.

В този текст разграничаваме говора и музиката от останалите звуци и шумове, защото музиката има своя специфична повествователна структура, а функцията на речта е изследвана от редица автори. Освен това, речта и музиката имат своя система от знаци и символи, предназначена за представянето им в писмена форма. Но, за останалите звуци използвани в радиото, киното или чути в АОС няма създаден писмен знак, буква, белег – „*nota*“⁴, с която да бъдат изобразени. Това ги прави невъзможни за описване с помощта на знаци – ноти или с букви и ги поставя в отделна категория на изказа в медиите.

Предмет на дисертационния труд е изследване функцията на звуците в жанровите полета на радиото, киното и в АОС. Проучването се фокусира върху възможността на звуците да внушат изображения, да предизвикват емоционални състояния, да събуждат въображението и така да разказват истории или събития. Те са обект на проучване и защото са подценени от работещите в радиото, а и в киното. За радиото, обаче, звуците са особено важни, тъй като то съществува в конкурентна медийна среда и търси все повече нови възможности за задържане на аудиторията. Използването на звуци, с които да „визуализира“ предаванията си би могло да доведе до събуждане на интерес сред по-разнообразна публика.

Цел на дисертацията е да даде максимално широка представа за работата със звуци, тяхното тълкуване и значение.

⁴ Латинско-Български речник. Наука и изкуство.София 1990, с. 409

Методът на проучването е преглед на мултидисциплинарана литература, анализ на радиопиеси и документални радиопроизведения, създаване на авторска теоретична постановка за класификация на звуците в радиото и емпирично проучване.

Тезата на дисертационни труд е, че звуците могат самостоятелно да пресъздават истории, да създават контекст и да предизвикват конкретни конотации в аудиторията.

Тази теза е доказана с два подхода: теоретично и емпирично. Теоретичното доказване включва: прегледана специфична литература, която е обвързана с радиото, киното и медиазнанието.⁵ Също така, тъй като темата е мултидисциплинарана, а звуците са обект на интерес на малко изследователи, за целите на текста са адаптирани редица лингвистични понятия, както и такива от сферата на семиотиката, психологията, психоакустиката и музикалната теория.⁶

В теоретичната част се предлага авторска теоретична постановка за класификация на звуците в радиото. В нея са изведени допусканията, че: структурата⁷ на звуковите картини е изградена от основни звуци, второстепенни звуци и шумове. Също така, че звуците имат специфични функции, най-важната от които е да създават определени *конотации*⁸ в аудиторията и през тях да определят контекста на разказаното само със звук. Според предложената класификация, звуците, които определят контекста са винаги в „едър план“⁹ и са наречени **натрапчиви. Именно натрапчивите звуци (основни и с конкретна функция), създават конотации и така определят контекста на звуковата картина.**

⁵ Снежана Попова, Михаил Минков, А. Шерель, Т. В. Цивьян, Тим Крук, Рймън Шейвър, Манца Кошир, Бела Балаж, Владимир Игнатовски, Божидар Манов, Венелин Грамадски, Тодор Андрейков и др.

⁶ Като най-зачими автори за този текст са: Доменик Менгьоно, Федерик дьо Сосюр, Умберто Еко, Ролан Барт, Карл Густав Юнг, Теодор Адорно, Хосе Ортега-и-Гасет, Алвин Тофлър, Елизабет Нойман и др.

⁷ В този текст се приема, че структурата на звуковите картини е сходна с структурирането на изречения в лингвистиката, в което има главни и второстепенни части. Главните части/основните звуци са най-ярките, затова са наречени от авторът на дисертационния труд – „натрапчиви“

⁸ Под конотации се има предвид схващането на Ролан Барт за начин на асоцииране, пораждащ смисли, връзки, съотнесеност, смисъл на знака, способен да отправя към други – предшестващи или последващи контексти .

⁹ АЙЗЕНЩАЙН, Сергей. Монтажът. Изток – Запад. София, 2012, с. 428 (Търсейки аналогия между „звукосаснемането“ и филмосаснемането, Айзенщайн поставя въпроса: „...възможно ли е да има едър план на звука, след като ухото не познава оглеждането...“)

За емпиричното доказване на тезата са изслушани са над 100 радиопиеси и документални радиопродукта на БНР¹⁰, в които подробно се анализират употребите и работата със звуци. Проведено е и емпирично проучване със студенти¹¹.

В дисертационния труд се разглеждат и звуците¹² в киното и акустичната околна среда. Изборът да се проучи начина, по който филмовото изкуство използва звуците е полезен за този текст, защото колкото и на пръв поглед двете медии (радио и кино) да са различни, връзката между творческите жанрове в радиото и киното, е разказването на истории – с образ или без образ, но винаги със звуци. Изследването и съпоставката на приликите и разликите на звуковото смесване в радиото и киното, може да определи някои от основните свойства на звуците: да обозначават, да загатват; тяхната самостоятелност; *пластичност*; припокриване с образа; възможността им да функционират синхронно или асинхронно с повествованието; да създават контекст, като предизвикват определени конотации в публиката и т.н.

Познаването на тези характеристики на звуците дават възможност да преразгледаме звуковия свят и да ги приемем като на компонент от първостепенно значение за радиото и киното.

Разглеждането на звуците в АОС¹³ е важно за този текст, защото радиото най-често „търси“ и „взима“ звуци от заобикалящата АОС. Познаването им как функционират и въздействат на хората в реалния свят би помогнало на работещите в радиото, а и в киното да се доближат максимално до реални репрезентации в аудиторията си.

Дисертационният труд е разгърнат в увод, три глави и заключение. Съдържание, библиография и две приложения: лични интервюта с практики от БНР и звуково приложение (на CD) със звуковите картини, изработени специално за целите на емпиричното проучване.

¹⁰ В една част от тях авторът на дисертационния труд е участвал като съавтор.

¹¹ Емпиричното проучване е представено в глава трета на дисертационния труд

¹² Имат се предвид отново само звуците извън говора и музиката

¹³ **Понятието акустична околна среда (АОС) в този текст се тълкува единствено от акустична гледна точка на заобикалящите ни в ежедневието звуци и шумове, без говора и музиката.**

Глава първа на дисертационния труд е озаглавена: Дефиниции и културални употреби на звуците и е разделена на три подглави. В първата от тях са представени сведения за физическата природа на звука, които идват от времето на Стоицизма, както и дефиниции за звука в областта на: физиката, астрономията, медицината, философията, лингвистиката, психологията, психоакустиката, екологията. Те са полезни за този текст, тъй като служат за основа, от която се извеждат и тълкуват различните функции на звуците в радиото, киното и АОС.

Въвеждат се понятията: *акустика*, *саундскейп* „*soundscape*”¹⁴ и *психоакустика*, в контекста на начина, по който звуците въздействат на хората, като „създават особени психологически образи”¹⁵;

Освен научните дефиниции и обяснения за произхода, разпространението и въздействието на звука, в глава първа на дисертационния труд се проследява културалното значение на звуците и как то се променя с развитието на технологиите. Култура е възможността на хората да общуват чрез съзнателно създадени послания със свой собствен език в полето на публичния дискурс. „Цялата култура, - пише Умберто Еко, - трябва да се изследва като комуникационно явление, което се основава на означаващи системи. Тоест, наличието на знаци и кодове”¹⁶ Такива знаци и кодове, даващи възможност за общуване между хората на различни културологични нива са и звуците. Независимо от произхода им те могат да бъдат „знак”¹⁷ или сигнал – акустично средство, което позволява съобщения от значителна сложност да бъдат предавани на тези, за които са важни и които могат да ги тълкуват.

Звуците са водещи и определящи за поведението на хората в АОС и винаги са били. Изследването и проследяването на културологичните употреби на звуците е важно за

¹⁴ SCHAFER, Raymond Murray. Our Sonic Environment and Soundscape the tuning of the world. Destiny books. Rochester, Vermont: 1977, p. 7 *Саундскейп* в този текст се използва като понятие, което определя звуковия фон (пейзаж), който е около нас и чуваме съзнателно или не в заобикалящия ни акустичен свят или предаден чрез медии (радио, кино) такъв. Това могат да бъдат звуци и шумове с всякакъв произход и във всякаква среда. В този текст понятието *саундскейп* се използва и като междинна територия обхващаща представите за звук в науката, обществото и изкуството (по-специално творческите жанрове в радиото и киното).

¹⁵ НАЗАЙКИНСКИЙ, Евгени. О психологии музыкального восприятия. Издательство [Музыка](#). Москва, 1972, с. 85

¹⁶ ЕКО, Умберто. Трактат по обща семиотика. Наука и изкуство. София 1993, с. 46

¹⁷ ЕКО, Умберто. Трактат по обща семиотика. Наука и изкуство. София 1993, с. 41 (физически събития, които произтичат от естествен източник и/или човешки поведения и могат да бъдат кодирани и интерпретирани)

дисертационния труд, защото дава информация за това как хората създават и използват звуците като символи в конкретни житейски ситуации и реагират на тях по определен начин.¹⁸ Знанието как звуците в различен контекст на чуването им могат да изпълняват различни функции за една и съща общност е полезно за звуковите дизайнери в радиото и филмовата индустрия.

В тази част от текста се опитваме да проследим кои звуци са се открили в различните време-пространства на човечеството със своята културологична значимост, как звуците са използвани за научни цели и как много от звуците създадени от хората търпят метаморфози, а някои от тях изчезват и на тяхно място се създават нови. В същото време разглеждаме и устойчивите звуци (най-често природни), които са запазили характерните си послания за човечеството. Познаването на тази специфика би помогнало на работещите в радиото и в киното обективно да пресъздават чрез звук епохи, отминали събития и съвременното си.

Тъй като звуците винаги са част от конкретна времево-пространствена рамка за определен индивид или общност в текста са въведени понятията „*акустична общност*“¹⁹ и „*акустично пространство*“²⁰. Чрез *акустичното пространство* търсим профила на звуците, открояващи се над пейзажа, които могат да бъдат чути преди да спаднат под звуковото ниво на акустичната околна среда. Това са звуците, които могат да определят общността, която ги произвежда или интерпретира и чрез които дадена общност може да бъде определена като *акустична общност*.

Тази представа за *акустична общност* и наличието и функцията на конкретни звуци в нея илюстрира добре размерите на акустичните пространства в дадено историческо време. Чрез описаните звуци в една акустична общност се добива представа и за спецификата на *акустичните пространства* и културното разбиране и интерпретиране на звуците от хората. Така време-пространството става звуково съизмеримо и същевременно звуко-зависимо и може да се разглежда като културен феномен на звукосъздаващата и интерпретираща звуците акустична общност.

¹⁸ Авторът на дисертационния труд има предвид, че за различните култури семантичното значение и отношението към един и същи звук може да е различно, в зависимост от географското им местонахождение, родовата памет, религията, бита и т.н.

¹⁹ SCHAFER, Raymond Murray. Our Sonic Environment and Soundscape the tuning of the world. Destiny books. Rochester, Vermont: 1977, p. 145

²⁰ Пак там

Освен пространствата за живеене, звуците могат в голяма степен да „рамкират“ и времето, в което те съществуват. Затова в този текст е обърнато внимание и на представата за време у хората. Като важният извод от този анализ в текста е, че **при звука времето може да се сведе до обект, който се преоткрива от миналото в настоящето, което се живее и дори се изживява отново. За звука времето е контекста на връзките, които изграждаме благодарение на паметта. Една от силните страни на звуците се състои именно в способността им да установяват връзки на зависимост с паметта – родова и на всеки човек по отделно.**

В дисертационния труд подробно е разгледано как са „изглеждали“ звуците, които са имали културно значение за съществуването на *акустичните общности* в определено *акустично пространство*, кои са били те и как са запазени до наши дни, макар и променени. Обърнато е специално внимание на: звуците със съобщителна функция (пощенският рог, барабаните в Африка и Индия); различните звуци, които издават камбаните и функциите на тези звуци в различните ритуали на обществата.

Освен това са представени изчезналите звуци, които вече нямат културологична стойност за хората, но са били важни ориентири в живота им преди векове, както и уникалните звуци, които са на повече от три или четири века, но все още могат да бъдат чути. Потърсени и илюстрирани с примери са много звуци с характерна семантична стойност за определено историческо време и акустично пространство, които навлизайки в съвременното са претърпели метаморфози. Обърнато е внимание и на звукоподражанието при структурирането на езиците, защото голям брой звукоподдръжателни думи са останали и в най-съвременните езици.

В текста е въведено и понятието *аурализация* – „процес при който с помощта на физически или математически способности е възможно бинаурално слухово усещане да се промени и звуковото поле на източника на звук да се превърне в пространствено чувани се звуци.“²¹. *Аурализацията* е пряко свързана със съвременните културологични употреби на звуците и съвместната работа между научното развитие на *акустиката* и техниката. Понятието е важно за това проучване, защото аурализацията е стремеж на звуковите дизайнери в киното и в радиото, тъй като тя помага за създаването на пространствен и органичен звук, който да въздейства на аудиторията.

²¹ KLEINER, Mendel. Acoustics and Audio Technology. J.Ross Publishing Inc. 2011, p. 54

Разгледани са и културни употреби на звука, свързани с научните опити със звук и хора в областта на когнитивната психология. В тези случаи звукът е ключ за доказване на хипотези при изучаването на човешкото поведение. С помощта на звука науката добива ново знание, макар от гледна точка на съвременните представи за етика и нарушаване на човешките права това да е недопустимо. Но то е полезно за звуковите дизайнери, защото дава информация колко силно въздействат звуците върху човешката психика. Освен това тези научни експерименти са първите по рода си в световен мащаб, в които може да се говори за емпирично доказана хомогенност в отношението на изследвани лица към звук.

В целия дисертационен труд тишината се разглежда като самостоятелно „звуково“ явление. Тя е важна и при търсенето на културологичните интерпретации на звуците. Затова в тази глава е отделено специално място на тишината като особен „беззвук“ смисъл на фона на който изпъква ролята на звука или шума. Сравнена е функцията ѝ както в радиото и киното, така и в заобикалящия ни свят. Тишината в околната среда, радиото или киното има точно толкова важна роля колкото и звука, защото подобно на мълчанието, което физически се противопоставя на говоренето, тя е част от звуковата картина на действието, събитието или разказа.

В глава първа на дисертационния труд е разгледаната и връзката между звука, жанра и контекста в радиото, киното и АОС.

За радиото тази зависимост е важна, тъй като звуците извън говора и музиката имат свое специфично място в дискурса му. Те придават характерна, търсена образност на радиопроизведенията и донякъде компенсират липсата на визия, като стимулират останалите сетива на публиката. Затова и поставяме тезата, че **в радиото и киното съществуват определени жанрови полета, които „изискват“ употребата на звуци. Допускаме и че наличието на звуци, както и начина, по който са използвани, може да определи жанра на съобщението.**

Доказването на тезата, че **звуците са жанрообразуващи фактори в радиото**²² е важна, защото целта на всяка медия²³ е съобщенията ѝ да достигнат до аудиторията за

²² Авторът има предвид съдържателната страна на жанрообразуването на дискурса, където **жанрът се определя от „средствата“, с които се „изказва дискурса“** (МЕНГЪОНО, Доминик. Ключови термини в дискурс анализа. СУ „Св. Климент Охридски“. София 2000, сс. 19, 28)

²³ В конкретния случай радиото

която са предназначени, и те да бъдат интерпретирани от нея по очаквания начин. А, „жанрът има решаващо влияние върху интерпретацията - пише Доменик Менгьоно и уточнява - Не може да се интерпретира един изказ, ако не е ясно към какъв жанр го отнасяме...“²⁴.

В дисертационния труд са представени жанровите полета на радиото, в които приоритетно се използват звуци, но освен това, се поставя и въпроса: могат ли звуците наистина да определят жанровете, тъй като това би означавало, че без помощта на говора и музиката те могат да определят и *контекста*²⁵ на разказаното само с тях.

Изследването на зависимостта звуци – жанр – контекст в радиото налага въвеждането на определение за понятието *контекст*. Контекстът е важен за всяко успешно радиосъобщение. Тъй като контекстът включва: „*участниците, мястото, момента и целта*“²⁶, за да е разбираемо съобщението, тези части на контекста би следвало да са ясно „изобразени“ със звуци. За да бъде определен точно контекста на събитието, е важно и: „*знанието за културния план на обществото и проблематиката, която се развива в него.*“²⁷

В тази част от текста предлагаме теоретично доказателство на допускането, че в радиото звуците извън говора и музиката могат да създават контекст на съобщението. За целта са въведени дефиниции за различните жанрове в радиото, както и такива за понятията *събитие* и *преобразуването по аналогия*.

Основният извод за глава първа, засягащ радиото е, че: в радиото звуците могат да илюстрират и разказват в определени жанрове, като и да създават представи за контекста на дадено събитие, само ако са комбинирани помежду си в звукови картини.²⁸

В тази глава, се разглежда и зависимостта между звуците, жанра и контекста в киното. Анализират се филмови жанрови форми, които се нуждаят от звука повече

²⁴ МЕНГЬОНО, Доминик. Ключови термини в дискурс анализа. СУ „Св. Климент Охридски“. София 2000, с. 28

²⁵ „Контекстът е продукт на взаимодействията: жанр, тама, канал на разпространение...“ (МЕНГЬОНО, Доминик. Ключови термини в дискурс анализа. СУ „Св. Климент Охридски“. София 2000, с. 40)

²⁶ МЕНГЬОНО, Доминик. Ключови термини в дискурс анализа. СУ „Св. Климент Охридски“. София 2000, с. 40

²⁷ Пак там

²⁸ Звуковите картини в радиото са разгледани във глава втора на дисертационния труд .

от други, въпреки наличието на картина. В тази част от текста са разгледани различните дефиниции за филмов жанр, както и в кои от филмовите жанрове звуците могат да имат решаващо илюстративно и въздействащо място. Във всеки от разгледаните филмови жанрове, звуците са дотолкова специфични, че могат да се нарекат **емблематични за жанра, дори могат да го определят**. Яркостта им е запомняща се и хората съзнателно или не свързват определени звуци с конкретни филми или жанр.

В дисертационния труд са представени специфичните „характеристики на качествени параметри“²⁹ на филмовия звук и техните „изяви: физическа и естетическа“³⁰ Разгледани са звуковите внушения, зависими и от „семиотичната сила на определен звуков елемент“³¹, които изграждат контекста и предпоставят жанра на филма. Направена е съпоставка с радиото.

Основен изводът в тази част от текста е, че в киното, за разлика от радиото, заради комбинацията между картина и звук, може да се използват единични звуци, които да маркират определено видимо от публиката действие или да поставят акцент върху него. Звукът в тези случаи има специфични свойства и въздействия, защото контекстът на действието е определен от картината. Тази изразна възможност на звука в киното, когато звуците са „закотвени за изображението“³² помага за изграждане реалистичната достоверност на екранната действителност и контекстът и жанрът не могат да бъдат сбъркани. Звуците в киното са разгледани и от драматургична гледна точка, когато изпълняват функцията на „сюжетен звук“³³.

В тази глава на дисертационния труд е разгледана и връзката между звуците, и контекста в АОС. АОС е изградена от редица събития, независимо дали сме участници в тях или само странични наблюдатели. Ако те се случват в АОС, от която сме част в момента, ние сме зависими от звуковата информация, която достига до нас.

Затова допуснахме, че звуците в АОС с цялата ѝ специфика могат да създават контекст, който да служи за ориентири на участниците в определена комуникационна ситуация. Потвърждаването на това допускане, би дало информация

²⁹ ГРАМАДСКИ, Венелин. Невидимият компонент на филма. АГАТА, София 2009, с. 113

³⁰ Пак там

³¹ Пак там

³² ГРАМАДСКИ, Венелин. Невидимият компонент на филма. АГАТА, София 2009, с. 119

³³ Пак там

на звуковите дизайнери в радиото и киното за: подхода им в използване на звуците, както и избора на звуци, когато се търсят конкретни реперезентации в аудиторията.

Глава втора на дисертационния труд е озаглавена: **Употреба на звуците в радиото, киното и АОС. В нея се разглеждат възможните звукови употреби в трите медии, отделени в различни подглави.**

В частта, която се проучва употребата на звуците в радиото, се сравняват и разделят понятията „звук“ и „шум“ в радиото. Както и обстойно се анализира ролята на тишината.

В този текст звукът в радиото се приема като: ясно обособен акустичен знак, който се възприема от човешкото ухо и насочва вниманието, като носи конкретна информация за действия, събития или обекти.

Шумът в радиото, най-често се възприема като фон, изобразяващ акустичната среда, в която се развива действието. Той помага за по-автентичното и органично звучене на звуковата картина.

Обърнато е специално внимание на понятието „**звукова картина**“ в радиото. В зависимост от целите и жанра на звуковите картини са разделени на: звукова картина предадена „на живо“ и предварително записана и монтирана звукова картина.

Като основните изводи свързани с видовете звукови картини в радиото са:

- Шумът и звукът могат и трябва да бъдат разграничени като отделни понятия в радиото, те не са синоними и всеки от тях има своето място в изграждането звуковата картина.
- Звуковата картина в радиото е звуково, акустично пространство с определено времетраене, в което са групирани смислово: говор, музика, звуци, шумове и тишина, без да е задължително присъствието на всеки от компонентите в нея.
- Звуковата картина може да е излъчена и създадена от радиостудио – „на живо“ или предварително записана, в зависимост от жанровото поле, в което се използва. За автентичното ѝ звучене определящи са: монтажът, ритъмът на всеки елемент по отделно и свързан с другите в общото цяло. Също така времетраенето както на всеки от звуковите елементи, така и на цялата звукова картина.

Изследването на звуците и шумовете в радиото и свързването им в звукови картини е важно, защото те са фундамент за тази медия. То може да даде ценна информация на авторите на съобщения, не само как да създават интересни и обективни представи на аудиторията за случващото се. Умело пренесените звукови послания от АОС в полето на радиото, могат да създадат представи за социалните условия, в които обществата живеят и начина, по който се развиват.

В тази част на дисертационния труд се представя и авторски теоретичен модел на класификация на звуците в радиото. Тя се налага, защото радиото общува с аудиторията си само чрез звукови съобщения, които са относително нетрайни. Това е довело до анализ на *„спецификата на текстовете, предназначени да звучат по радиото“*³⁴ и е извело критерии за съставяне на звуковото съобщение съобразени с *„различните речеве обрати и словесни версии на едно и също казано, за да достигне то до слушателя.“*³⁵. Но звуците извън говора и музиката не са обект на чест анализ.

По примера на критериите за речевите звукови съобщения, теоретичното осмисляне звуците³⁶, може да е решаващо за изграждането на съобщения, събуждащи любопитство, интерес, неочаквани реакции в аудиторията и фактор за задържане на вниманието ѝ.

В точните науки има стройни класификации и официално приета терминология, която помага за разграничаването и употребата на фундаментите. Лингвистиката също изследва езика и неговата системно-структурна същност. Ако приемем, че за радиото звуците и шумовете са търсени, свързани събития, своеобразен метаезик от специфични акустични знаци със собствена реторика, върху които е концентрирано внимание, то логично е „езикът“ на звуците в радиото също да има нужда от анализ и класификация.

³⁴ ПОПОВА, Снежана. Радиокомуникация. Св.Климент Охридски. София 1997 с. 28

³⁵ ПОПОВА, Снежана. „Радиокомуникация“. „Св.Климент Охридски“. София 1997 с. 28

³⁶ Кой звук да бъде водещ и кой второстепенен, каква функция ще изпълни в общото цяло от смислови връзки в „центъра на структурата“ - ДЕРИДА. Ж. „Структурата, знакът и играта в дискурса на хуманитарните науки“, „Социологически проблеми“ брой 1. 1994 г. с. 61 – 74 (В текста на Дерида се коментира функцията на центъра на една структура, която е не само да организира структурата, но и „позволява“ игра на елементите във вътрешността на тоталната форма. Т.е.разместването и трансформирането на елементите в центъра на една структура, им дава възможност самите те да бъдат структури включени в друга структура. В случая аналогията е със звука, като център на звуковата картина и възможностите му да променя формите си, заради като може един и същи звук, веднъж да е част от една структура друг път да се включва в други структури с различно значение и послание).

Предложената авторска класификацията на звуците в радиото използва структуралния подход³⁷. В текста се приема, че на звуците може да се гледа като на „*подвижни фрагменти*“³⁸, на които се разделя звуковата картина в един радиопродукт. Целта е да се разбере механизма на тяхната организация, да се определи значимостта им спрямо цялата система от звуци, да се разгледат смисловите им значения и „сжигителството“ им в определен контекст. Това би ги валидизирало като „*означаемо – мисловния образи означаващо*“³⁹. Тръгвайки от тази структурална позиция в текста, звуците са разделени в четири категории:

Според значимостта и мястото на звука в звуковата картина – структура. В тази категория се разглеждат мястото и значимостта на отделния звук в звуковата картина, опирайки се на лингвистичните подходи и търсейки структурното съответствие и аналогия между речевите и звуковите елементи. Приема се, че един звук се равнява на една дума, а комбинацията им в звукова картина – на цяло изречение. За да се изгради представа за структура на звукова картина, се търсят главните звуци (части) – тези, без които не би могла да съществува дадена звуковата картина (изречението) и второстепенните, които поясняват главните. Освен това, в тази категория се пояснява мястото на шума в структурата на звуковата картина – защо трябва да бъде обособен като самостоятелен неин компонент. Изведените изводи са, че: **основните звуци** пресъздават буквално или метафорично действие, винаги са в „*едър план*“, и са силно **натрапчиви**. **Второстепенните звуци** най-често са редуване или комбинация от няколко звука, които се чуват на „втори план“ в звуковата картина. Те допълват, а понякога обясняват основните. **Шумът** в звуковите картини най-често е фона, върху чиято основа се изгражда звуковата картина, той създава онази „среда“ на естествено звучене, върху която се надграждат основните и второстепенните звуци.

Йерархичното разделяне на звуците на основни, второстепенни и шумове, дава възможност ясно да се разбере функцията⁴⁰ на всеки един от тях в звуковата картина от гледна точка на структурата ѝ.

³⁷ „Структуралистичната дейност включва две типични операции: разделяне и организация...“ (БАРТ, Ролан. „Въображението на знака“, „Народна култура“, София 1991, с. 344)

³⁸ Пак там

³⁹ ЕКО, УМБЕРТО. Трактат по обща семиотика. Наука и изкуство. 1993. с. 39

⁴⁰ Функцията на звуците в звуковите картини ще бъде разгледана в Категория 3 на класификацията

Категорията „**Според произхода на звука**“ е поставена на второ място в класификацията. Освен важността да се знае произхода на всеки звук, за да се използва той адекватно на сцената, от която е част, категорията включва и **невербалните характеристики на човешкия глас** (интонации, тембър и обертонове). Те се тълкуват като **отделен звук**, въпреки че са част от гласа, който произнася текста.

Друг акцент в тази част от класификацията са **звучите на общността**. Те се използват най-често, когато е необходимо да бъде изразено отношението на дадена общност към конкретна ситуация или действие на героя. Или когато целта на автора на произведението е да ситуира героите си в конкретна атмосфера на място на някакво събитие. Специално внимание в тази част на класификацията е отделено на компютърно генерираните звуци и компютърната обработка на вече записани звуци.

Третата категория в класификацията е озаглавена: „Според ролята на звука в звуковата картина. Функция.“ Тази категория трябва е ясно разграничена от първата, в която търсехме структурата и конструкцията на звуковата картина. Тук се разглежда функцията и употребата им **с цел създаване на контекст**.

В тази част на класификацията се извежда и още една функция на звучите – възможността им да се **„движат“ синхронно или асинхронно** с действието.

Основният извод при анализ на тази част от класификацията е, че: при структурирането на звуковите картини (категория 1 в класификацията) основните звуци, които са **натрапчиви**, обикновено изпълняват **функцията** (категория 3 в класификацията) на звучите **определящи контекста** на събитието.

Категорията **Според мястото и времето на запис на звука**, разглежда звучите и шумовете, от гледна точка на мястото и времето на запис на звука или звуковата картина. Те могат да са записани извън професионално радиостудио – на открито; в закрити помещения; в професионално радиостудио. Също така, в тази категория се анализират и звучите съхранени в различни архиви (лични или на големи медийни корпорации), с идеята, че те се използват в много съвременни документални радиопродукти, а и в публицистични предавания.

Освен, че разделя звучите в отделни категории, класификацията извежда и два основни подхода в работата с тях. Единият е предпочитан от авторите до началото на

това десетилетие. Те свеждат употребата на звуци до минимум в историите, които разказват, като дават предимство на човешкия глас, яснотата на дикцията и музиката. Вторият подход е свързан с възможността да бъдат открити специфични действия, емоционалните състояния на героите, или характерни белези на историческото време в текста на произведението, които могат да бъдат изобразени със звук. При този подход радиотворбите звучат много по-органично, защото изградените само със звуци звукови картини предизвикват в аудиторията представи, да събуждат асоциации и конотации. Това влияе на емоционалното състояние на публиката, задържа интереса ѝ и прави творбата много по-органична и близка до слушателите.

В глава втора на дисертационния труд е обърнато внимание и на драматургичната структура на всеки радиопроект, в който се изграждат сцени само със звуци. В радиото, липсата на декор е проблем, както за слушателите, така и за авторите, а и за артистите, ако се записва радиопиеса. Във филмовото изкуство декорът и реквизитът помагат на публиката да разбере контекста на случващото се. За артистите той е още по-важен, защото ги тласка към естественост на изиграното – интонации, жестовете и цялото актьорско присъствие е зависимо от декора.

Звуците в радиото могат да заместят декора, да дадат информация на слушателите за детайли, които не могат да видят, но могат да си представят. Затова и в тази част на текста са разгледани различни подходи за структуриране на сцени само със звуци. Като важна част в тази глава е отделено и място за пространствения монтаж, който е свързан пряко с органичното звучене на всяка звукова картина и е въведено понятието **пространствен звук**.

Подробно е разгледана и функцията на тишината, като компонент, който е важен фактор при изграждането на звукови сцени в радиото. Предложени са няколко подхода за използването на тишината в радиото.

В частта, която се анализира **звукът в киното**, се представя прехода от нямото към говорещото кино и неговото логично и същевременно сложно развитие от емоционална, теоретична и технологична гледна точка. Илюстрирани са с примери режисьорските търсения и похвати за „чуването“ без звук, за възможностите звукът да бъде внушаван на асоциативно ниво, както и въвеждането на му във филмовото изкуство. Текстът разглежда обстойно звуковия дизайн и възможните употреби на

звучите в киното. През опита на теоретици и практики, носители на големи филмови награди, се обяснява сложността на вплитането на звуците в картината, подходите при намирането на звуци, работата със сценария и въвеждането на звуците в кадъра. Както и как всички тези специфични компоненти са зависими от технологиите.

Освен това, тази част на дисертационния труд разглежда различните подходи на звуковите дизайнери в използването на звуците. Както и различните школи в киното – американската и европейската, които освен като режисьорски схващания се различават и в употребата на звуците. Докато американската (Холивудска) школа натрупва много и силно звучащи звукови ефети, европейската предпочита звуковия „*минимализъм*“. Като в тази част на текста се обсъждат предимствата и недостатъците на двете школи.

Разгледана е обстойно употребата на звуците в три основни жанра на киното. Основно внимание е обърнато на представата за време и пространство във филмовото изкуство, както и ролята на звукозаписа. Ролята на тишината във филмовите сцени е сравнена с функцията на тишината в творческите жанрове на радиото.

Основен извод в тази част на дисертационния труд е, че във филмовото изкуство звуците най-често се използват за илюстриране на кулминационните сцени. Обикновено във филмите те са повече от една, и в зависимост от жанра или драматургията на сюжетната линия могат да са динамични (екшън) сцени; исторически битки; катастрофи с превозни средства; природни бедствия; драматични житейски събития; психологически моменти или специфични състояния на ужас и страх. В тези сцени различните звуци могат да функционират като наратив, който форсира сцената и поддържа в зрителите усещането за преминаване през случващото се. Освен това, звуците в киното могат да служат на звуковите дизайнери и при изграждане на филмовата действителност – реална или измислена, когато филмът е фантастика или фентъзи. Звучите могат да се използват и като преходи или свързващи звена в отварянето и затварянето на отделни сцени.

Звукът и движението в киното въвеждат взаимната видимост на два паралелни свята: светът на възприятието и светът на езика. Чрез казването, звученето и показването, във филмовото изкуство единството на знаковостта и образността е завършена. Гледане, чуване и мислене заедно подреждат характерни повествования.

Динамиката на разбирането отдавна е напуснала мисленето, самото мислене мисли с чувства, а чувствата обземат мислите.

При направеното сравнение на звуковите употреби в радиото и киното можем да обобщим, няколко извода:

- Подходът в употребата на звуците в радиото и киното е сходен. При изграждането на сцени само със звук и в двете медии звуците се използват за: пресъздаване на атмосферата, установяване мястото и времето, състоянието на времето (изобразяване на природни бедствия), като свързващо звено (звук мост между сцените), за илюстрация на различни действия – движение на кола, бебешки плач, часовниково тиктакане и животински рев и т.н.
- Звуците и в радиото и киното се използват още и като „пунктуационни“ ефекти – отваряне и затваряне на сцените, могат да заместят речта при изобразяване характера на героя или неговите настроения и психологически състояния. И не на последно място звуците и в радиото, и в киното могат да бъдат самостоятелни герои. И въпреки това те са подценявани и в двете медии.
- И в двете медии звуците могат да се използват *синхронно и асинхронно* – в киното с кадъра, в радиото с текста.
- За да създаде естетическо, емоционално въздействие и същевременно да „обясни“ сцената само със звуци, звуковият дизайн за един филм, подобно на създаването на звуков дизайн на една радиопиеса или фийчър, изисква както творчество, така и внимателно **планиране**. И в двете медии звуковото оформяне започва от четенето на сценария и поставянето в него на звуците, които са необходими за драматургичното изграждане на сцените. Киното и радиото „работят“ със сходни похвати при миксирането на звуците, когато търсят конкретни ефекти като: **динамика на кадъра**, която е свързана със **силата на звучене** на звуковите ефекти във филма/радиотворбата. Ролята на тишината и в двете медии също е сходна и значима.

- В киното и в радиото, *тишината и паузата*, са важни, за да бъде добре чуто следващото.
- **Темпото** при използването на звуци в киното, и в радиото трябва рязко да се променя, за да не уморяват публиката, но и да държат вниманието ѝ.
- **Усещането за обемно звуково** изображение в двете медии е основната цел на режисьори, сценаристи, оператори, звукови дизайнери.
- При направеното проучване на употребите на звуците в радиото и киното, се стигна и до извода, че много по-лесно би било готови звукови картини, създадени за драматични поредици (с актьори) за радиото да бъдат използвани за същото съдържание в киното, отколкото обратното. Защото в радиото подборът на звуци, които илюстрират действия, емоционални състояния и драматургични структури е много по-прецизен. В киното звуците са често заден план или сбор от естетически миксирани ефекти.

И все пак звуковият свят е еднакво необходим и в двете медийни пространства. Той е **компонент от първостепенно значение и в радиото и в киното**, тъй като стремежът на двете медии е препращането на аудиторията към някаква действителност.

В подглавата, в която се разглежда **звукът в АОС** са засегнати гледните точки на психоакустиката и акустичната екология за справяне с вредните звуци и шумове. Фокусът тук е върху промяната на звуковия пейзаж през вековете и защо това е важно за човечеството. Как звуците от строго отчетливи и носещи конкретен смисъл, постепенно се „*деперсонализират*“ и се превръщат във вредни шумове. Дисертационният труд представя двата подхода за „борбата“ със звуковото и шумово замърсяване. Единият, от които поддържа тезата, че на тези вредни шумове човечеството трябва да се противопостави като ги премахне или намали до минимум. Другият е за моделирането на „*интелигентни градове*“, които са обект на акустично моделиране от страна на институции, индустрия, реклама, асоциации, медии или лаборатории. В тях звуците бавно започват да се използват за нови цели и да установяват невидими граници в публичното пространство.

Дисертационният труд представлява и как индустрията и акустичните дизайнери могат да създават дори поведенчески модели със звуци, като замисълът на

творците е, чрез игра, общественоразноползочно изкуство и забавление да подобрят ежедневието на хората и да минимизират вредните емисии шум. Въпреки че скептицизмът все още доминира и всичко е все още в сферата на експериментите и далеч от реалните масови действия, тези познания биха могли да бъдат от полза за работещите в радиото, а и киното.

Дисертационният труд разглежда предложените от Реймънд Шафер алтернативи на категоричните забрани на звуковото замърсяване, „*облечени*“ в директиви и закони. Те изглеждат според Шафер „*невъзможни*“, а опитите за намаляване на шума са твърде ограничени. Алтернативата на всичко това според него би било звуците да се превърнат чрез акустичния дизайн в ново изкуство, което се опира на „*акустичната екология*“⁴¹. Акустичната екология от своя страна би следвало да търси възможности да „*осмисля слуховата култура*“, познавайки поведението и толерантността както на слуха към звуците, така и възможностите на всички звуци и шумове в АОС.

Но звуковата урбанизация – съвкупността от желани звуци, които да моделират градовете по нов начин като изместят нежеланите и вредните, все още не е постигната или поне не е достатъчно развита, както биха искали тези, които очакват с надеждата на приятната за ухото градска среда. Реймънд Шейфър пише в книгата си, че решението на този проблем е изцяло в ръцете на акустичните дизайнери, които трябва да търсят отличителните „*звукови знаци за конкретните общества*“⁴² и да създават звукови истории с тях. Именно задълбоченото познание на тази теза би било от полза на медии като радиото, защото комуникацията между хората и всичко съществуващо около тях и извън тях се случва в АОС.

В същото време отличителната черта на акустичната околна среда е в това, че тя се оформя от хората и тяхната дейност. В рамките на едно поколение (за около тридесет години) акустичният свят е изцяло променен като технологии за създаване и възпроизвеждане на звуци. Тенденцията към създаване на дигитални, триизмерни звуци в медиите, а от друга страна всички шумови замърсители в АОС, оказват влияние върху психиката на хората. Това налага изучаването на взаимодействието между

⁴¹ SCHAFFER, Raymond Murray. „Our Sonic Environment and Soundscape the tuning of the world“, „Destiny books. Rochester, Vermont“, 1977 p. 241

⁴² SCHAFFER, Raymond Murray. „Our Sonic Environment and Soundscape the tuning of the world“, „Destiny books. Rochester, Vermont“, 1977 p. 238

слуховото възприятие и качеството на акустичната среда, като специално място се отделя на анализи представящи предметното съдържание на слуховия образ.

С тази част изследвания се занимава клон на психоакустиката – екологичната психоакустика, която се интересува главно от перцептивно-комуникационните подходи за разбиране на качеството на звуците, които ни заобикалят. Като в основата на търсенето е взаимовръзката между звуковия стимул и впечатленията, въздействията или пораженията, които той предизвиква в хората. Тоест онези значими свойства на звуците, които изграждат определена система и оказват въздействие на възприятията. Към тях се добавят и специфичните признаци, които оказват влияние върху възприятията: социо-културен контекст, опит, образование и т.н.

Проследяването на процесите, засягащи звуците в АОС са полезни за работещите в радиото. То е медията, която най-често използва звуците от АОС, като се опитва да я пресъздаде на аудиторията си в различните свои жанрови полета. Познавайки работата на психоакустиките, които изследват способността на хората да осмислят средата и възможността им да определят произхода на звуковите стимули, както и как те им въздейства, звуковите дизайнери в радиото биха могли да работят за произведенията си по-качествено и в полза на слушателите.

В заобикалящия ни акустичен пейзаж – звуците (извън говора и музиката), както и в радиото са метаезик, знаци и *означаващи кодове* в общуването, които носят конкретна информация, която определя и тяхната интерпретация. Те могат да съобщават, информират и предупреждават, а също да пречат, вредят, или да създават естетически усещания. Това познание за звуците и въздействията им се дължи на установените културно-перцептивни навици добити в личния опит, на фона на културното, историческо и икономическо развитие на човечеството. Както и на вътрешно-общностните правила установени от съответните общества. Но, както и да се интерпретират звуците, човечеството винаги е зависимо от общуването си с тях в акустичната околна среда. Пренесени в света на радиото, те могат да го развият в нови посоки.

Глава трета на дисертационния труд предлага емпиричното проучване, което е концентрирано върху звуците извън говора и музиката в радиото. Целта на това

проучване е да изследва възможността на звуците да определят *контекста*⁴³ на събитие, разказано само с тях в дискурса на радиото.

Проучването се налага, тъй като авторът на дисертационния труд предлага в него своя теоретична постановка за класификация на звуците в радиото. Като в нея допуска, че има звуци, които са **основни** в структурата на всяка звукова картина⁴⁴. Също така, че звуците имат специфични функции, най-важната от които е да създават определени *конотации*⁴⁵ в аудиторията и през тях да определят контекста на разказаното само със звук. Според предложената класификация звуците, които определят контекста са винаги в „едър план“⁴⁶ и са наречени **натрапчиви**. Без **основните – натрапчиви** звуци, които имат **конкретна функция**, структурата на звуковата картина не би имала смисъл. **Именно натрапчивите звуци създават конотации и така определят контекста на звуковата картина.**

Определянето на контекста е сложно дори за писан текст, защото: „контекстът в края на вербалния обмен може да бъде твърде различен от този в началото“⁴⁷. Същото важи и при работата само със звуци в радиото. Но и в писания текст, и в полето на звуците в радиото контекстът има характерни „белези на контекстуализация“⁴⁸ и това са онези специфични „знаци, които позволяват на участниците във взаимодействието да разпознаят неговия контекст“⁴⁹. Като според Доминик Менгьоно „бележите на контекстуализация имат силно присъствие: декорът, жестовете, облеклото, /.../ както и вербални белези (лексикални, фонетични, морфологични...)“⁵⁰

⁴³ МЕНГЬОНО, Доминик, Ключови термини в дискурс анализа“. СУ „Св. Климент Охридски. ФЖМК. София 2000, с. 41

⁴⁴ В този текст се приема, че структурата на звуковите картини е сходна с структурирането на изречения в лингвистиката, в което има главни и второстепенни части. Главните части/основните звуци са най-ярките, затова са наречени от авторът на дисертационния труд – „натрапчиви“

⁴⁵ Под конотации се има предвид схващането на Ролан Барт за начин на асоцииране, пораждащ смисли, връзки, съотнесеност, смисъл на знака, способен да отправя към други – предшествващи или последващи контексти .

⁴⁶ АЙЗЕНЦАЙН, Сергей. Монтажът, Изток – Запад. София, 2012, с. 428 (Търсейки аналогия между „звукотаснемането“ и филмотаснемането, Айзенщайн поставя въпроса: „...възможно ли е да има едър план на звука, след като ухото не познава оглеждането...“)

⁴⁷ МЕНГЬОНО, Доминик, Ключови термини в дискурс анализа“. СУ „Св. Климент Охридски. ФЖМК. София 2000, с. 41

⁴⁸ МЕНГЬОНО, Доминик, Ключови термини в дискурс анализа“. СУ „Св. Климент Охридски. ФЖМК. София 2000, с. 12

⁴⁹ Пак там, с. 13

⁵⁰ Пак там, с. 13

В този смисъл, тъй като радиосъобщението е вид дискурс, за да се определи контекстът на едно събитие разказано само със звуци, е необходимо да се потърсят онези знакови функции на звуците, които могат да се тълкуват или да „играят“ ролята на *„белези на контекстуализация“*⁵¹. Допускането в този текст е, че **натрапчивите звуци** са за дискурса на радиото *белезите на контекстуализация*, които определят контекста на звуковите картини.

Редно е да се има предвид, че интерпретацията на смисъла на звуците чути по радиото е сложен и индивидуален процес, когато не присъства речева форма на изразяване. Но, също така, в един общ културологичен план на дадено общество съществуват и консенсусни конотативни значения на „образите“, които създават звуците. Те могат да доведат и до близки интерпретации на чулото в аудиторията. **Конотациите** и репрезентациите, които звуците предизвикват в слушателите са важни за радиото, защото влияят върху емоционалната оценка, която правят при интерпретацията на съобщението. Но дори и при сходни конотации и интерпретации на даден звук, той не би имал смисъл, докато за слушателят не е ясен контекста, в който го чува. Защото конотативните значения са „зависими от контекста“⁵², който дава представа за: „темата, целта, пространствено-времевата рамка и участниците“⁵³ в комуникационния процес.

Тези заключения, са направени благодарение на изслушаните радиопроизведения, личния опит и наблюденията на автора на дисертационния труд.

Настоящото проучване цели да провери дали „натрапчивите“ (основни⁵⁴ звуци с конкретна функция⁵⁵) могат да бъдат белег на контекстуализация, респективно да променят контекста на събитие разказано чрез тях по радиото.

Като допускането е, че натрапчивите звуци са белези на контекстуализация и могат да променят контекста на звуковите картини (събития).

⁵¹ Пак там, с.12

⁵² БАРТ, Ролан. Основы семиологии. В Структурализм „за“ и „против“. Москва. 1975, с. 35 - 38

⁵³ МЕНГЪОНО, Доминик, Ключови термини в дискурс анализа“. СУ „Св. Климент Охридски. ФЖМК. София 2000, с. 12

⁵⁴ Класификация Категория 1

⁵⁵ Класификация Категория 3

За да се изследва възможността на звуците извън говора и музиката да определят контекста на разказваното с тях, е избран метода на семантичния диференциал. Семантичният диференциал води началото си от изследвания върху *синестезия*⁵⁶ и се отнася към психосемантичната експериментална психология. Методиката описва *конотативното* (асоциативното) значение на изследвания материал (както вербален, така и невербален). А в настоящето проучване се търсят конотативните значения, които изследваните звуци събуждат в изследваните лица. Именно консенсусни оценки на събудените конотации определят изследваните звуци като „натрапчиви“ или „ненатрапчиви“. Което от своя страна може да подкрепи или отхвърли допускането, че натрапчивите звуци променят контекста на звуковите картини. По тези причини, методиката се счита за подходяща.

Идеята в това проучване да се използват скали от антоними, за да се провери могат ли звуците да определят контекста на звуковите картини, от които са част е заимствана именно от опитите правени в областта на музиката, психолингвистиката и лингвистиката. Следвайки принципа на „преобразуване по аналогия“, звуковите картини, изградени само от звуци се разглеждат като семантични полета (по Осгуд). Във всяко от които конкретни „натрапчиви“ звуци играят ролята на „иконични знаци“⁵⁷, които „могат да представляват конкретни обекти (речеви структури или акустични събития в които участват предмети и хора“.⁵⁸ **Като в настоящето проучване се търсят най-значимите характеристики в конотациите при интерпретациите на конкретни „натрапчиви“ звуци.**

Метод

⁵⁶ Osgood, C. Suci, G. & Tannenbaum, P. The Measurement of Meaning. University of Illinois Press, Urbana. 1957, pp. 342 – 343 ; ВОРОНИН, Станислав. Синестезия и звуко-символизъм. Психолингвистически проблеми семантики. Москва. Наука, с. 120–131.

Относно синестезията няма общоприета трактовка, но според Станислав Воронин общото в различните дефиниции е: „действието на синестезията е ограничено в сензорната сфера; един стимул предизвиква не едно, а две усещания: едното адекватно, а другото вторично, индуцирано, конотативно; осъществява се пренос на качествата на едно усещане върху друго.“

⁵⁷ ЕКО, УМБЕРТО. Трактат по обща семиотика. Наука и изкуство. 1993. с. с. 75, 247 („Иконизмът е начин да се произвеждат знакови функции. Една знакова функция се реализира, когато два функцива – израз и съдържание влязат във взаимоотношение.“). Тоест в конкретния случай се приема, че знаковата функция на звуците е възможността им да свързват съдържанието с начина на изразяване.

⁵⁸ SEBEOK, Thomas. An Introduction to Semiotics. Toronto, 1994. (Именно тази специфика на иконичните знаци да представляват конкретни обекти дава повод, на звуците извън говора и музиката в радиото да се гледа като на иконични знаци. Защото почти всички звуци (освен създадените със специални цели) не имитират акустичните характеристики на обектите, чиито източник са, а са техен акустичен „образ“ или „изображение“).

В това проучване допускането е, че в структурата на звуковите картини винаги присъстват по няколко открояващи се звука, които са основни за конструкцията ѝ и имат конкретни функции за определянето контекста на дискурса. Те са така наречените от Доминик Менгьоно „*белези на контекстуализацията*“ на дискурса. Тъй като тези звуци се открояват от останалите по сила (значимост), бяха наречени **натрапчиви**.

За да бъде проверена степента на натрапчивост на отделните звуци са подбрани девет скали антоними. Въпросът за всеки стимул – звук е формулиран като седемстепенна оценка наречена **Скала за натрапчивост**, с която анкетираният може да се съгласи в различна степен. Всяка от оценките има цифров еквивалент. Ако има хомогенност в оценката по отношение степента на натрапчивост на посочените звуци, то предположението, че те са *белези на контекстуализация* и респективно могат да определят контекста на звуковата картина би се потвърдило.

Стимулен материал:

За целите на настоящето проучване авторът на дисертационния труд е изработил четири звукови картини, всяка, от които е с времетраене двадесет секунди и рамкира конкретна събитийна ситуация. Всяка от звуковите картини се приема като самостоятелно „семантично поле“ (по Чарлз Осгуд). От всяка звукова картина са извадени по три звука, които да бъдат оценени по скалите за натрапчивост. Действията и в четирите звукови картини се развиват в една и съща звукова среда – в града. Като условно са наречени: „Звукова картина 1 Дъжд“, „Звукова картина 2 Катастрофа“, „Звукова картина 3 Контролна“, „Звукова картина 4 Убийство“. На изследваните лица не са съобщени заглавията на звуковите картини.

Първоначално се изработи звукова картина наречена „**Звукова картина 3 Контролна**“ (в реда на слушането), която съдържа звуци от градския пейзаж. Контролната звукова картина е да бъде изходен материал за сравнение. **Тя е зависимата променлива в проучването.**⁵⁹ Като респондентите попълват анкетни

⁵⁹ Зависимата променлива (ЗП) е контролната звукова картина 3, върху която се опитваме да повлияем, добавяйки ѝ различни звуци във всяка от следващите звукови картини, които са Независими променливи за изследването (НП). Тоест, ЗП е с определен контекст, добавяйки ѝ всеки път (при всяка нова звукова картина) нови звуци, най-иният контекст би следвало да се промени. Конотациите, които ИЛ влизат в добавените звуци би следвало да променят контекстът на контролната звукова картина. Проучването изследва до каква степен новите три звука във всяка НП могат да променят ЗП.

карти за три извадени звука и от нея, които са основните и най-натрапчиви в звуковата картина, затова и са посочени като основен стимулен материал.

Важността на Контролната звукова картина се състои и в това, че тя е използвана за основа на останалите три звукови картини, с всички звуци, които съдържа. Всяка следваща звукова картина използва като матрица Контролната, за да бъде еднаква средата. Но за всяка от **останалите три звукови картини**⁶⁰ към матрицата на основната, в която присъстват всички звуци, са добавени по три нови звука, които според автора са **натрапчивите белези на контекстуализацията**, които променят коренно контекста на звуковата картина. Това са и предложените за оценка звуци. Така, чрез изчисления на конотациите към тях (оценени със скалите за натрапчивост), може да се проследи дали звуците променят контекста на звуковата картина.

Процедура

Участниците в изследването са четиридесет и един човка, студенти във ФЖМК на СУ „Св. Климент охридски“, специалности: Журналистика и Връзки с обществеността. Всички са със средно образование, до 25 години. Инструктажът включва обяснение за начина, по който трябва да бъдат попълнени бланките. Като анкетираните са инструктирани да се ръководят от първоначалните си впечатления и да разбират прилагателните в метафоричен смисъл. Както и да се опитат да намерят самостоятелна оценка за всеки звуков стимул, без да се влияят от предишния. Звуковите стимули се пуснаха на апаратурата намираща се в аудитория, предоставена от ФЖМК. Процедурата описана по-долу е валидна за всяка от звуковите картини. Звуковите картини бяха пуснати в посочения ред (1,2,3,4)

Първо на анкетираните се пуска една от звуковите картини, за да я чуят. След това звуковата картина се пуска повторно и те са помолени да слушат приоритетно предварително избран звук, който е описан в бланката за оценяване. За всеки от изследваните звуци респондентите имат една минута, за да попълнят бланката със скалите антоними.

⁶⁰ Всяка от останалите три звукови картини се тълкува като Независима променлива в проучването.

За да не си влияят в оценката на отделните звуци, на изследваните лица се дава самостоятелна бланка за оценяване на всеки изследван звук. Процедурата се повтаря за всеки звук и всяка звукова картина. От всяка звукова картина са подбрани по три звука, описани в схемата по-горе. Изследването протече в рамките на приблизително четиридесет минути.

Резултатите от проведеното проучване са обстойно представени в дисертационния труд. Използвани са таблици, които изобразяват всяка от стъпките на проучването, както и получените от оценки за звуковите стимули.

Дискусия:

Идеята да се търсят конотативни въздействия на звуците извън говора и музиката в радиото върху аудиторията не е много популярна. Защото, звуците са специфичен стимулен материал, който макар и образен, все пак е зависим от много фактори: субективните представи на аудиторията за звученето на света, мястото времето на слушане, личния опит и възрастта, образованието на слушащите, качеството на звуковите стимули и т.н.

И все пак, бяха получени задоволителни статистически значими резултати, по отношение повечето от избраните звуци, които подкрепят допускането на автора, че основните, натрапчиви звуци в една звукова картина, които имат специфични функции в нея могат да променят контекста ѝ.

Настоящото проучване е адаптирано към нуждите на дисертационния труд и се сблъска с много трудности по време на провеждането му. То не претендира за представителност, защото няма различни фокус групи. Нямахте техническа възможност в един и същи момент на едно и също място да бъдат събрани хора с различна възраст, образование и пол.

Освен това, авторът съзнава, че изкуствената среда на слушане по време на проучването оказва влияние върху ИЛ. Ако ИЛ слушаха същите звукови картини в друга среда по радиото и на друга техника (слушалки, домашен предавател и т.н.), или ако слушането не беше колективно, а индивидуално, въздействието може би би било различно, както и получените оценки за звуците.

Също така друго неудобство по време на проучването беше, че ИЛ трябваше да слушат всяка от звуковите картини по четири пъти, за да оценят всеки от трите избрани от автора звуци, в края на проучването сред някои от тях се забеляза умора, защото звуковите картини бяха пускани една след друга, без възможност за почивка.

Липсата на опит в този вид проучвания със сигурност оказва влияние в получените резултати и тяхната общовалидност може да бъде дискутирана. Но в същото време резултатите потвърдиха голяма чат от очакванията на автора и създадоха у него предпоставки и идеи за това как да бъде подобрена и разширена методологията на провеждането.

Дебатът за спецификите, потребностите и разделянето на аудиторията, за която се подготвя едно съобщение по радиото е воден и дискутиран многократно. Но само в рамките на съобщения изготвени с текст и/или музика. Дали съобщенията само със звук се вписват в създадените представи и конвенции, все още е неясно. Провеждането на проучването сред други типове аудитории и сравняването на резултатите в различните групи би могло, все още в рамките на една култура, да бъде първа стъпка към намирането на отговор.

Изследователският интерес на автора към този вид проучвания продължава. Авторът работи и към настоящия момент със звуци и търси подходи и методологии за доказване на допускания си, свързани с работата със звука в радиото, защото вярва, че това е една възможност за радиото да присъства по уникален начин сред конкурентната среда на медиите в новия век.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Дисертационният труд проучва звуците извън говора и музиката⁶¹ в радиото, киното и АОС. Като основният му фокус е върху звуците в радиото. Звуците в радиото са разгледани от няколко гледни точки: Как могат да заместват речта и музиката в отделни епизоди, в конкретни творчески жанрове в радиото. Както се анализира връзката между жанр, употребата на звуците и създаването на контекст чрез тях.

Предложена е авторски теоретичен модел за класификация на звуците в радиото. Класификацията разделя звуците в четири категории. Според значимостта и мястото на

⁶¹ В този текст за краткост са наречени: „звуците“ или „звукът“

звука в звуковата картина – структура; Според произхода на звука; Според ролята на звука в звуковата картина. Функция. Според мястото и времето на запис на звука. Проведено е и емпирично проучване със студенти, което цели доказване на допусканията в класификацията.

Основни изводи, от емпиричното проучване и цялостното изследване на звуците в радиото са, че:

При използването на звуците в радиото са очертават **два подхода**:

Първият е по-стар и се използва от режисьорите и авторите до началото на това десетилетие. Те предпочитат да разказват историите си, без употребата на много звуци, като залагат на човешкия глас и музиката. Това е така, вероятно защото много от режисьорите поставят яснотата на дикцията пред органичното звучене на цялото. Не е за подценяване и идеята за различните школи и развитието им във времето, усъвършенстването на звукозаписната техника, както и познаването на звука.

Вторият подход е свързан с възможността да бъдат открити онези действия и емоционални състояния на героите, или характерни белези на епохата в текста на произведението, които могат да бъдат изобразени със звук. При този подход радиотворбите звучат като филми, защото използват възможността на звуци да предизвикват в аудиторията представи, да събуждат асоциации и конотации. Това влияе на емоционалното състояние на публиката, задържа интереса ѝ и прави творбата много по-органична и близка до слушателите.

Прави впечатление, че има определени звуци, които са предпочитани от авторите. Те са едни и същи както за радиопиесите, така и за документалните проекти. Това са разделящи епизодите звуци и някои от звуците изобразяващи движение и действие. Често използвани са и звуците на внимание и тревожност. Тоест, може да се мисли, че някои звуци са **устойчиви**, въпреки различната им функция и вариации в звуковите картини на произведенията. **В същото време идеята, че конкретни звуци са предпочитани пред други, повдига въпроса дали това не е дефицит на звука в радиото или просто устойчивите „работят“ най-добре и затова се използват.**

В по-голямата част от радиопиесите, а и в документалните продукции, се забелязва **тенденция за натрупване на звукови ефекти в тяхното начало**. Така се

определя мястото, епохата, конкретизира се спецификата на действието и пр. Колкото повече проектът се развива, толкова повече ефектите в него намаляват. Едно от възможните и логични обяснения е, че подобно на продължителното говорене в радиото, шумът, музиката и звуковите ефекти също изморяват ухото. Другата не по-малко значима възможност е, че проекти, „отворени“ с много звуци предизвикват интерес и задържат вниманието на публиката. Тази информация би могла да е в помощ на редакторите в други жанрове.

Изводите от проведеното за целите на този труд емпирично проучване в голяма степен се припокриват с тези от класификацията, изготвена и предложена от автора на този текст. При анализа на данните, прави впечатление, че осем от деветте, избрани от автора звуци, които бяха изследвани, са с високи средни стойности при оценките, дадени от анкетираните. Това ги поставя в групата на **натрапчивите звуци, което доказва предположението на автора на дисертационния труд, че натрапчивите звуци са белези на контекстуализация, които създават търсени конотации.** По тази причина **натрапчивите звуци могат да променят контекста на звуковите картини, от които са част.**

При анализа на употребата на звуците в киното с примери са изведени функциите им в различните филмови жанрове. В дисертационния труд е дадена кратка историческа справка за навлизането на звука в киното. Представена е възможността на звуците да създават нови светове (научната фантастика, фентъзи и т.н.), или да предизвикват в аудиторията репрезентации за истински такива. Въведени са основни понятия за звуковия дизайн във филмовото изкуство.

Важните изводи за тази част от дисертационния труд са на първо място, че звуците за киното са не по-малко значими от картината. Те оформят екранната драматургия и *пластичността на кадъра*. При използването им се разграничават два подхода – този на „*минимизиране на звука*“ и така наречения „*холивудски*“ подход на изпълнените със силни звуци филмови продукции.

На второ място, но не по значение за този текст е изводът, че **подходът към употребата на звуците в радиото и киното е сходен.** При изграждането на сцени само със звук и в двете медии звуците се използват за: пресъздаване на атмосферата, установяване мястото и времето, състоянието на времето (изобразяване на природни

бедствия), като свързващо звено (звуков мост между сцените), за илюстрация на различни действия – движение на кола, бебешки плач, часовниково тиктакане и животински рев и т.н. Звучите и в радиото и киното се използват още и като „пунктуационни“ ефекти – отваряне и затваряне на сцените, могат да заместят речта при изобразяване характера на героя или неговите настроения и психологически състояния. И не на последно място звучите и в радиото, и в киното могат да бъдат самостоятелни герои. И въпреки това те са подценявани и в двете медии.

Други сходство между радиото и киното, в употребата на звучите е, че и в двете медии звучите могат да се използват синхронно и асинхронно – в киното с кадъра, в радиото с текста. Освен това, създаването на звуковия дизайн за един филм, подобно на създаването на звуков дизайн на една радиопиеса или фийчър, изисква както творчество, така и внимателно планиране, за да създаде естетическо, емоционално въздействие и същевременно да „обясни“ сцената заедно с картината. И в киното, подобно на радиото звуковото оформяне започва от четенето на сценария и поставянето в него на звучите, които са необходими за драматургичното изграждане на сцените. Подобно на радиото и в киното докато звуковите дизайнери четат сценария нямат образ, който да ги води, затова и представата за звученето на сцените, заедно с планирането е важна.

Също така и киното, и радиото „работят“ със сходни похвати при миксирането на звучите, когато търсят конкретни ефекти като: **динамика на кадъра**, която е свързана със **силата на звучене** на звуковите ефекти във филма/радиотворбата. Ролята на тишината и в двете медии също е сходна и значима. И в киното, както и в радиото, **затишието преди действието, тишината, паузата**, са важни, за да бъде добре чуто следващото. **Темпото** при използването на звуци в киното, и в радиото трябва рязко да се променя, за да не уморяват публиката, но и да държат вниманието ѝ. Същото важи и за **усещането за обемно екранно и звуково** изображение в двете медии, което проектирано върху екрана или в слушателите на радиопроизведения е основната цел на режисьори, сценаристи, оператори, звукови дизайнери.

Проучването на звучите в АОС е фокусирано върху промяната на звуковия пейзаж през вековете и как това е важно за човечеството. Защо от строго отчетливи и носещи конкретен смисъл, постепенно звучите се **деперсонализират**. А с това и

започват да бъдат определяни като вредни шумове. Представено е отношението на изследователите към вредните звуци и шумове и новите гледни точки към тях, както и възможността те да бъдат премахнати или, чрез тях да се изграждат звукови пространства, които не вредят.

Разгледани са двата подхода за „борбата“ със звуковото и шумово замърсяване. Единият, от които поддържа тезата, че на тези вредни шумове човечеството трябва да се противопостави като ги премахне или намали до минимум. Другият е за моделирането на „*интелигентни градове*“, които са обект на акустично моделиране от страна на институции, индустрия, реклама, асоциации или лаборатории.

Дисертационният труд разглежда предложените от Реймонд Шейфър алтернативи на категоричните забрани на звуковото замърсяване. Алтернативата на това би било звуците да се превърнат чрез акустичния дизайн в ново изкуство, което се опира на „*акустичната екология*“⁶². Акустичната екология от своя страна би следвало да търси възможности да „*осмисля слуховата култура*“, познавайки поведението и толерантността както на слуха към звуците, така и възможностите на всички звуци и шумове в АОС. И именно задълбоченото познание на тази теза би било от полза на медии като радиото, защото комуникацията между хората и всичко съществуващо около тях и извън тях се случва в АОС. Радиото е медията, която най-често „взима“ звуците си от АОС, като се опитва да я пресъздаде на аудиторията си в различните свои жанрови полета. В заобикалящия ни акустичен пейзаж, както и в радиото звуците са метаезик, знаци и *означаващи кодове* в общуването, които носят конкретна информация, която определя и тяхната интерпретация. Те могат да съобщават, информират и предупреждават, а също да пречат, вредят, или да създават естетически усещания. Затова и познанието за тяхното въздействие е от съществено значение.

Основни приноси на дисертационния труд:

- За първи път у нас се провежда емпирично проучване за въздействието и начина, по който могат да функционират звуците (извън говора и музиката) в радиото.

⁶² SCHAFER, Raymond Murray. “Our Sonic Environment and Soundscape the tuning of the world”, “Destiny books. Rochester, Vermont”, 1977 p. 241

- Предложена е авторска класификация на звуците в радиото
- Преглед и използване на мултидисциплинарна литература⁶³, чиито понятия и твърдения, за целите на този текст са съотнесени и адаптирани по нов начин в полето на радиото.

Този дисертационен труд би могъл да послужи теоретици и практики като начална база за следващи проучвания на звуците извън говора и музиката в радиото. Освен това би могъл да бъде от полза за радиожурналисти, работещи в творческите жанрове на радиото, както и на студенти по журналистика, актьорско майсторство, екология и други свери, които се интересуват от въздействието на звуците и работата със звук.

⁶³ Литературата, използвана в дисертационния труд е от областта на: философията, психологията, лингвистиката, психолингвистиката, акустиката, психоакустиката, музикалните теории, медиазнанието, акустичната екология, филмовото изкуство, художествена литература. Както и сайове на практики работещи за световни медии (BBC, ABC, ANB, DR) и т.н., в които те споделят опита си р работата със звуци в радиото и киното, както и свои произведения, качени на подкаст. Използвани са и лични интервюта с практики от БНР.