

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ
НАЦІОНАЛЬНА МУЗИЧНА АКАДЕМІЯ УКРАЇНИ
імені П. І. ЧАЙКОВСЬКОГО

ГОЛУБЕНКО МАРІАННА МИКОЛАЇВНА



УДК 781.68:[008:004(043.3)]

ТЕМПОРАЛЬНІСТЬ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ ЦИФРОВОЇ ДОБИ

26.00.01 — Теорія та історія культури (мистецтвознавство)

АВТОРЕФЕРАТ
дисертації на здобуття наукового ступеня
кандидата мистецтвознавства

Київ — 2020

Дисертацією є кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Роботу виконано на кафедрі академічного і естрадного вокалу та звукорежисури Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв.

Науковий керівник: кандидат мистецтвознавства, доцент
Куш Євген Вадимович,
Національна музична академія України
імені П. І. Чайковського,
доцент кафедри композиції, інструментовки
та музично-інформаційних технологій.

Офіційні опоненти: доктор мистецтвознавства, професор
Мартинюк Тетяна Володимирівна,
Національний університет «Чернігівський
колегіум» імені Т. Г. Шевченка,
завідувач кафедри музичного мистецтва
і менеджменту соціокультурної діяльності;

кандидат мистецтвознавства, доцент
Каблова Тетяна Борисівна,
Київський університет імені Бориса Грінченка,
завідувач кафедри інструментально-
виконавської майстерності.

Захист відбудеться «24» листопада 2020 р. о 14.00 годині на засіданні спеціалізованої вченої ради Д 26.005.02 у Національній музичній академії України імені П. І. Чайковського за адресою: 01001, Київ, вул. Архітектора Городецького, 1–3/11, четвертий поверх, фойє Малого залу.

З дисертацією можна ознайомитись у бібліотеці Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського за адресою: 01001, Київ, вул. Архітектора Городецького, 1–3/11.

Автореферат розіслано « » жовтня 2020 р.

Учений секретар
спеціалізованої вченої ради,
кандидат мистецтвознавства



Н. О. Швець

ЗАГАЛЬНА ХАРАКТЕРИСТИКА РОБОТИ

Актуальність теми дослідження. У сьогодишньому світі високих технологій, прискореного темпу життя і тотальної комп'ютеризації всіх сфер діяльності трансформується багато звичних понять. Змінюються звички людей, їхня соціальна поведінка, способи проведення дозвілля, змінюється розуміння устрою світу і ролі людини в ньому, перетворюється сама планета, середовище, що оточує людину. Зв'язки між живими людьми поступово замінюються на зв'язки між віртуальними відображеннями людських особистостей. Соціум віртуалізується, зникає феномен вільного часу. Дозвілля, орієнтоване на розвагу «уривками» під час поїздок в метро або в робочий час, стає чимось зовсім іншим, незвичним для людини попередньої епохи.

Ми живемо в епоху, коли вислови типу «дедлайн» та «тайм-менеджмент» стали звичними у лексиконі, а швидкість стала новим цифровим божеством (Поль Вірільо). Починаючи з апорії Зенона через Канта і Дельозвиський Хронос/Еон, через теорію відносності і квантову фізику людство поступово дійшло до думки, що час — окрема матерія, зі своїми особливостями і законами. Темпоральність культури (її часовий режим) можна описати в стилі Анрі Лефевра (який запропонував теорію «виробництва» соціального простору і ввів так звану «тріаду Лефевра») як сукупність трьох великих «сфер»: теоретичні уявлення про час (включаючи досягнення феноменології); практики, що регламентують час (наприклад, робочий розклад підприємства або циркадні ритми) і зрештою наш суб'єктивний час — час, що ми проживаємо, наповнюємо враженнями и спогадами, іноді йдучи за «розкладом», а іноді й опираючись йому.

За звичними нам процедурами і формами, що трапляються на кожному кроці (фонове прослуховування музики у транспорті, рингтони телефону, кліпи по телебаченню) приховані нові форми сприйняття і «виробництва» часу. Прихід цифрової культури на початку 2000-х років у новій формі поставив одвічно актуальні питання про сутність часу, його сприйняття і можливості ним керувати. Оскільки музика орієнтована на найбільш темпорально-чутливий орган людського прийняття (слух), вищезгадані проблеми гостро постають і в музичній культурі. Глобальний цифровий простір поставив музику абсолютно усіх типів, жанрів та стилів у схожі умови: небезпечне балансування між «фігурою» та «фоном», постійне змагання за увагу, натиск мінімалістичних вірусних форм, міфологізація медіа тощо.

Дослідження темпоральності музичної культури цифрової доби потребує дійсно міждисциплінарного підходу, оскільки досягнення цілого неможливе без глибоких екскурсів у теорію звукозапису, психоакустику, філософію техніки, психологію сприйняття тощо. Цим обумовлені і складність завдання, і актуальність проблеми.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами. Дослідження виконано на кафедрі академічного і естрадного вокалу та звукорежисури Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

відповідно до тематичного плану науково-дослідницької діяльності. Тему дисертації затверджено 29.04.2015 (протокол № 3) та уточнено 26.09.2017 (протокол № 2) на засіданні Вченої ради Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв, вона відповідає комплексній темі «Актуальні проблеми культурології: теорія та історія культури» (реєстр. № 011511001572) перспективного тематичного плану науково-дослідної роботи НАКККіМ.

Формулювання наукового завдання, нове розв'язання якого отримано в дисертації. Дисертаційна робота є завершеною науковою працею, у якій систематично обґрунтовано темпоральну специфіку музичної культури останніх десятиліть (цифрова доба).

Мета і завдання дослідження.

Мета дослідження — висвітлити і охарактеризувати темпоральні особливості музичної культури цифрової доби.

Мета роботи зумовила вирішення таких **завдань**:

- 1) простежити й обґрунтувати специфіку цифрової культури як феномену інформаційного суспільства;
- 2) охарактеризувати трансформацію часосприйняття в умовах медіакультури;
- 3) виявити специфіку функціонування музики у цифрову добу;
- 4) визначити характерні особливості звукового ландшафту сучасності;
- 5) створити концептуальний підхід до дослідження темпоральності фонокультури;
- 6) охарактеризувати фонокультуру з погляду її симулятивності;
- 7) сформулювати концепцію мікрозвуку як естетико-культурного тренду.

Об'єкт дослідження — музична культура цифрової доби.

Предмет дослідження — темпоральність музичної культури цифрової доби.

Методи дослідження. Для вирішення поставлених завдань у дослідженні застосовано міждисциплінарний підхід, що базується на використанні низки загальнонаукових методів, зокрема: система *теоретичних методів* (індукція, дедукція, ототожнення, комплексний мистецтвознавчий аналіз, синтез) уможливила опрацювання історико-фактологічної бази та уточнення термінологічного апарату дослідження; методи *систематизації та узагальнення* послугували визначенню об'єктивних закономірностей, що характеризують аналогові та цифрові практики сучасної культури; *крос-культурний* метод сприяв виявленню темпоральних особливостей сучасної культури порівняно із попередніми типами культур; метод *аналогії* дозволив виявити схожості у різних типах мистецької діяльності цифрової доби. *Культурологічний підхід* обумовив узагальнену соціокультурну спрямованість дослідження темпоральності музичної культури постмодерної та постпостмодерної доби.

Теоретичну базу дослідження становлять:

– теорія та практика фонографії та саунд-дизайну: Б. Блессер, С. Загорський-Томас, П. Ігнатов, М. Катц, В. Коваленко, Є. Куш, Ф. Ньюел, Б. Овсінські, Дж. Стерн, В. Шликов;

– психоакустика та теорія тембру: І. Алдошина, Дж. Гелфанд, Д. Говард, К. Давиденкова, Т. Литвинова, Н. Мартишева, С. Пономарьов, Р. Прітс, І. Шабунова;

– питання музикознавства та музичної культури: В. Громадін, Т. Кузуб, К. Роадс, Г. Тараєва, Е. Томпсон, Ю. Холопов, В. Ценова;

– теорія звукового ландшафту: П. Теберж, Р. Шейфер, М. Шіон;

– постмодерна філософська думка: Р. Барт, Ж. Бодрійяр, П. Вірільо, Ж. Дельоз, Н. Маньковська, М. Мерло-Понті, П. Слотердайк, М. Фуко;

– медіа-теорія та медіафілософія: Дж. Агамбен, Б. Гройс, Р. Дебре, Н. Кирилова, М. Маклюен, Л. Манович, Д. Рашкофф, В. Савчук, В. Флюссер.

Наукова новизна одержаних результатів обумовлюється тим, що дисертація є першим в Україні комплексним міждисциплінарним дослідженням темпоральних аспектів музичної культури цифрової доби.

У роботі вперше:

– здійснено спробу комплексного аналізу темпоральності музичної культури із застосуванням знань зі сфер музикознавства, звукозапису, акустики, теорії сприйняття, філософії техніки, медіа-теорії тощо;

– запропоновано оригінальний методологічний підхід аналізу темпоральності фонокультури на основі ієрархічної моделі часу Дж. Фрейзера;

– введено до обігу поняття «цифровий звуковий ландшафт» та розбудовано його зміст; доведено, що цифровий ландшафт має власні темпоральні маркери (порівняно із ландшафтом минулих епох);

– запропоновано оригінальну концепцію «аугментативної естетики» (естетики «перебільшення»), яка пояснює глибоко симулятивну природу звукозапису як сфери творчої діяльності;

– постульовано та доведено, що «мікрозвук» є не лише естетичним напрямом та стилем музики, а радше «культурною ситуацією», в якій опинилась фонографія з часів виникнення приватного звукового простору (індивідуалізованого «фонотопу»).

Доповнено, дістало подальшого розвитку:

– теорія звукового ландшафту (Р. Шейфер, М. Шіон); сформульовано ключові відмінності цифрового та аналогового звукових ландшафтів;

– концепція «мікрозвуку» (К. Роадс) як естетичний тренд цифрової музики;

– концепція «фонотопу» (П. Слотердайк);

Розбудовано зміст понять:

– «цифрова культура», «цифрова музична культура», «цифрова музика», «кліпова свідомість»; сформульовано концепцію «контркультурних» темпоральних практик, спрямованих на свідоме «сповільнення» часу.

Теоретичне та практичне значення дисертації полягає в тому, що її матеріали сприяють збагаченню вітчизняної мистецтвознавчої та культурологічної думки в такому недостатньо висвітленому напрямі, як медіа-теорія, звукозапис та саунд-дизайн. Матеріали дисертації можуть бути використані в підготовці різнопрофільних теоретико-мистецтвознавчих

досліджень. Отримані наукові результати можуть бути впроваджені в теоретичні та практичні частини навчально-мистецьких дисциплін: «Медіафілософія», «Теорія медіа», «Сучасна музика», «Мистецтво звукорежисури», «Цифрова обробка звуку» для студентів та аспірантів закладів вищої освіти мистецького та загальногуманітарного спрямування.

Особистий внесок здобувача. Дисертація є самостійною, оригінальною роботою, результати якої отримані автором особисто.

Апробація результатів дослідження. Основні положення дисертації було представлено у доповідях на міжнародних наукових конференціях та симпозіумах, зокрема: «Культурно-мистецьке середовище: творчість та технології» (Київ, 2015 р.; 2016 р.; 2017 р.; 2019 р.); «Культурно-мистецькі обрії» (Київ, 2016 р.; 2017 р.); «Культурні та мистецькі студії XXI століття: науково-практичне партнерство» (Київ, 2019 р.).

Публікації. За темою дисертації опубліковано 13 одноосібних наукових публікацій, зокрема 4 статті у фахових виданнях, затверджених МОН України за напрямом «мистецтвознавство» та включених до науково-метричних баз, 2 статті у зарубіжних періодичних фахових виданнях (Польща, Республіка Білорусь) та 7 праць апробаційного характеру у збірниках матеріалів конференцій.

Структура дисертації. Робота складається зі вступу, трьох розділів, висновків, списку використаних джерел, додатку. Загальний обсяг дисертації складає 196 сторінок, із яких основного тексту 177 сторінок (7,4 а. а.).

ОСНОВНИЙ ЗМІСТ ДИСЕРТАЦІЇ

У **Вступі** обґрунтовано актуальність теми дослідження, сформульовано мету і задачі, визначено об'єкт, предмет, методологію дослідження, розкрито наукову новизну, теоретичне і практичне значення одержаних результатів, подано інформацію про апробацію, публікації, структуру й обсяг дисертації.

Перший розділ «Феноменологія цифрової культури» складається з двох підрозділів, у яких здійснено аналіз цифрової культури з точки зору темпоральності.

У **підрозділі 1.1 «Цифрова культура як об'єкт дослідження»** постульовано, що цифрова культура — це стан культури, пов'язаний із функціонуванням так званих «нових медіа» (Л. Манович). Людство вступило в еру цифрової культури з початку 2000-х років. Нові медіа мають у своїй основі цифрові мережеві комунікації і є фрактальними за структурою. Так, до нових медіа можна віднести і соціальні мережі (Facebook), і відеохостинги (YouTube), і комп'ютерні ігри з мультимедійним кінематографом. На відміну від аналогових медіа, цифрові медіа мають режим доступу до пам'яті типу RAM (пам'ять довільного доступу).

Поняття «цифрова культура» певною частиною свого обсягу виявляє синонімізм із поняттями «постіндустріальне суспільство» та «інформаційне суспільство». Але цифровий спосіб представлення даних згодом призвів до

серйозних культурних змін *уже* в межах інформаційного суспільства. До зазначених трансформацій можна віднести появу нових культурних форм, норм, конвенцій; але, що є навіть більш фундаментальним, — *нових типів фрагментації часу та простору*, які презентовані у програмному забезпеченні, інтернет-медіа, комп'ютерних іграх та віртуальній реальності загалом.

Головною відмінністю цифрових технологій є *конвергентність і включеність у глобальний інформаційний простір*. На технічному рівні це забезпечується універсальною «мовою» комунікації технічних пристроїв (двійкова система обчислення, процесорні інструкції, файлові системи, високорівневий програмний код, мережеві протоколи, файлові формати, медіа-кодеки тощо), а самі пристрої поєднані в ефективну *мережу*. Цифрові медіа характеризуються не тим, як саме вони експонують чи зберігають інформацію, а тим, у який спосіб і у якій мірі вони перевершують обчислювальні можливості людського мозку (а не фізичні можливості *тіла*). Саме таке радикальне прискорення не тільки нівелювало географічний простір (як це *вже* успішно зробили аналогові електронні медіа у ХХ столітті), а й призвело до небаченої імплузії (стиснення) *часу* поза усякої можливої тілесної фізики.

Цифрові медіа ґрунтуються на *двох* фундаментальних принципах: представленні даних у формі двійкового коду (*numerical representation*) та їх обчисленні за допомогою ЕОМ (*computation*). Синтез теорій М. Маклюєна і Дж. Гібсона дозволяє сформулювати важливе уточнення: має значення не лише, як саме представлено інформацію на медіумі, а й те, що з цією інформацією можна зробити (окрім безпосереднього сприйняття). Представлення інформації у цифровому вигляді дозволяє проводити з нею операції *обчислення*, що відкриває безліч можливостей: стиснення даних (компресія), обробка і трансформація, нелінійне редагування, швидкісний пошук і каталогізація, архівація, миттєва передача, висока достовірність і безпека тощо. Швидкість обчислень залежить лише від потужності ЕОМ, а швидкість передачі інформації — від пропускної здатності каналу. Під усім цим можна написати один спільний знаменник — процеси відбуваються не у режимі «реального часу» (порівняно з людськими можливостями).

У *підрозділі 1.2 «Трансформація часосприйняття у медіакulturі»* розглянуто специфічні темпоральні проблеми сучасності. Приріст оточуючої інформації як головного чинника нашого медіального буття та розширення інформаційного середовища відбувається за експоненціальним законом, а специфікою сучасного комунікативного простору є постійно зростаючий надлишок інформації. Це явище неминуче призводить до відчуття людиною деякого внутрішнього дисонансу, задля подолання якого їй необхідні певні навички орієнтування в медіасередовищі та формування нового критичного підходу до масивів інформації. Як наслідок, відбувається трансформація базових для людини перцепцій — часу та простору.

Темпоральність культури є у широкому сенсі її *часовим режимом*. Сюди можна віднести як детермінаційні практики, так і сам ритм життя, обумовлений цими практиками. Окрім чистої процесуальності мають значення також

і специфічні теоретичні *уявлення* про час, що так чи інакше впливають на фрагментацію часу у культурі. Темпоральні дискурси виражені або експліцитно (безпосередні «інструкції» та правила фрагментації часу), або імпліцитно (традиції та етикет, прийняті у конкретній культурі). Ритм життя зрештою постає як складний баланс сил, включаючи циркадні ритми, пропускну здатність інформаційних каналів, дисциплінарні практики, медіа-формати тощо. Поява так званих «нових медіа» (комп'ютерні ігри та анімація, інтерактивний кінематограф, веб-сайти, соціальні мережі, пошукові системи, відео-сервіси тощо) призвели не тільки до радикального «пришвидшення» часу, а й до суттєвих трансформацій гетерогенних культурних практик.

Час у медіа-світі настільки прискорив свій хід, що процес мислення, для якого раніше було властиве послідовне вивчення предмету, довге та кропітке обмірковування, сьогодні змінює свої характеристики. Нині головний параметр, так би мовити, ефективності мислення — «швидкість реагування»; саме це вміння набувається, тренується та розвивається в умовах миттєвих комунікацій.

Нові афорданси цифрових медіа разом із експоненціально зростаючою кількістю інформації призвели до трансформації споживацької (як загалом і людської) свідомості у бік більшої фрагментованості і нелінійності (так зване «кліпове мислення»). Це поставило під загрозу наратив як такий (особливо у його традиційних формах, які потребують неквапного розгортання — такі, як епічний роман чи класична симфонія). Відтак порушується «інтенція» форми, яка закликає слухача до послідовного сприймання. Відтепер сама форма повинна передбачати не лише «наративний режим», а й «режим RAM», із можливістю почати прослуховування/перегляд із довільного фрагменту. Сьогодні, на відміну від аналогової епохи, споживачу навпаки потрібно докладати певних вольових зусиль, щоб сприйняти твір у лінійному режимі (від початку до кінця), не користуючись можливістю довільного доступу.

Будучи поставленою у такі умови, музика має певним чином адаптуватись. Користуючись моделлю Баррі Труакса (який запропонував три режими «слухання»), можна сказати, що сьогодні музика повинна від початку передбачати усі комунікативні модальності: і активне слухання, і фонове, і «слухання у готовності». Абсолютно будь-яка музика може опинитись у будь-якому комунікативному контексті: від концерту на багатотисячному стадіоні до рингтону у мобільному телефоні. Висловлюючись термінами гештальт-психології, музика повинна мати здібність бути одночасно і «фігурою», і «фоном».

Другий розділ «Музична культура цифрової доби» складається з двох підрозділів, де описано специфіку існування музики в цифрову епоху і здійснено аналіз звукового ландшафту сучасності.

У *підрозділі 2.1 «Звуковий ландшафт сучасності»* виявлено, що цифровий звуковий ландшафт має деякі характерні маркери, що дозволяють відрізнити його від аналогового ландшафту. Через можливість «вічного життя» і безкінечного точного відтворення цифрової інформації звуковий ландшафт сучасності у сенсі мікро-відмінностей звукового поля є більш прогнозованим та стереотипним, ніж його аналоговий попередник. Іншою суттєвою відмінністю є

якість звукового сигналу. Абстрагування фізичного носія звуку (магнітної плівки і вінілової платівки) дозволило суттєво покращити співвідношення сигнал/шум. Можливість передавати інформацію через широкополосні канали, можливість компресії і швидкого копіювання, свобода від фізичного носія — усе це вивело швидкість оновлення звукового ландшафту (принаймні те, що стосується вторинного звукового поля) на новий рівень.

У випадку сучасного звукового ландшафту музична композиція, що існує у вигляді цифрового аудіо, може стати не тільки об'єктом для цитування, а й своєрідним «будівельним матеріалом» для наступників. Цифровий семплінг, який широко розповсюдився з 1990-х, робить можливою «вторинну переробку» будь-якого матеріалу, оскільки дозволяє взяти довільний фрагмент аудіо, змінити його тональність і темп.

Темпоральність звукового ландшафту стосується передусім вірогідності появи тих чи інших змін звукового поля у певних локусах. До появи звукозапису і встановлення режиму «шизофонії» існувала доволі міцна кореляція між індексним полем (як сукупністю знаків) і фізичними об'єктами, які були референтами цих знаків. Інертність звукового ландшафту виявлялась у тому, що існували певні «точки локалізації», де вірогідність появи одних звукових явищ була стабільно високою, у той час як інших — стабільно низькою. Це призводило до того, що кожна локація мала власне, характерне тільки для неї «звучання», унікальну звукову атмосферу.

Прихід фонографії порушив цей зв'язок і призвів до «всесвітнього змішування» індексних полів. Згодом поява переносних персональних аудіо-пристроїв (магнітофонів, компакт-плеєрів, мобільних телефонів із підтримкою аудіо) призвела до появи «мобільних агентів», які могли транспортувати різні елементи звукового ландшафту до найвіддаленіших куточків світу. Із приходом цифрових технологій мобільність звукового ландшафту суттєво зросла. Фактично сьогодні (принаймні в урбаністичному просторі) ми маємо справу із ситуацією поліфонічної «всеприсутності» і рівновірогідності, коли безліч приватних та публічних звукових просторів дифундують у гетерогенний звуковий ансамбль.

Буття звукового ландшафту пов'язане не тільки зі звуком і не тільки з текстом (як із дескриптивною і перскриптивною практиками). Історію *візуалізації* звуку в сучасному розумінні цього вислову можна відстежити, починаючи із діяльності Ернста Хладні (так звані «фігури Хладні»). Сьогодні візуалізація звуку обох типів (статична і динамічна) стала невід'ємною часткою звукового ландшафту. Професійне програмне забезпечення обов'язково має хоча б декілька візуалізацій (як правило, сонограма й індикатор рівня). Не буде перебільшенням сказати, що сьогодні ми не лише чуємо звук, а й *бачимо* його. Статична візуалізація, скажімо, і те, які зміни вона принесли у слухацький досвід, тісно пов'язано із «режимом пам'яті» цифрових медіа («режим RAM»). Суттєвим наслідком візуалізації у сенсі модифікації слухацького досвіду є зміна балансу між «формою-процесом» та «формою-кристалом» (користуючись термінологією Б. Асаф'єва). Статична візуалізація є проекцією часу на простір: дозволяє бачити процеси *одночасно*, у вигляді графічного образу. Це можна

порівняти із симультанним існуванням музичного твору *в пам'яті* музиканта або із блок-схемою, яку, на відміну від партитури, можна повністю вмістити в поле зору, і подібний афорданс не спонукає слухача до *лінійного* прослуховування.

У *підрозділі 2.2 «Музика цифрового середовища: онтологія та естетика»* виявлено, що у цифровому середовищі музика опиняється під кількома спільними «знаменниками»: технічним, структурним, етичним. З одного боку, цифровий простір надає практично безмежні можливості зі зберігання, каталогізації, пошуку та доступу до музики. З другого боку, гостро постає проблема «вічного архіву» і несумісності його з обмеженістю людських можливостей і життя. У цих умовах людина переходить не до роботи з інформацією як такою, а до «пост-інформації»: фільтри пошукових систем, хештеги, «цифрові гіді» — усе це спрямовано на спрощення пошуку та відбору інформації серед величезного масиву цифрового архіву. Наявність спільних «знаменників» означає, що тепер уся музика, незалежно від її стилю і жанру, опиняється в схожих умовах — змагання за людську увагу та виживання у «вірусному» середовищі.

На перший погляд, здається, що нарешті із приходом цифрової епохи можливо втілити одвічну людську мрію — зберігати абсолютно всю інформацію, нічого при цьому не видаляючи. Ціною мінімальних зусиль нам доступна практично уся музика, що була створена минулими поколіннями і увійшла в цифровий простір. Але тут ми стикаємось знову ж таки з проблемою «слабкої ланки» усєї технологічної системи — обмеженими можливостями людської свідомості, людського тіла і людського життя як такого. Коли інформації стає забагато (для доволі скромних людських потреб), гостро постає питання не пригадування, а саме *забуття*.

У цифровій культурі ми виділяємо основну естетичну домінанту — *гіперреальність*. Вона укорінена у ситуації «шизофонії» — фундаментального роз'єднання звуку і його фізичного джерела засобами звукозапису. Зрозуміло, що вести мову про вищезазначені явища можна і по відношенню до аналогової епохи, але саме у цифрову еру гіперреалістичні тренди стали всюдисущими і гранично натуралізованими (сприймаються як даність, фактично як «друга реальність»). У структурі гіперреальності ми виділяємо: 1) *спатіальну дивергенцію і конвергенцію та 2) темпоральну інтеграцію, дезінтеграцію та суперпозицію*. Саме ці процеси знаходяться в основі гіперреальності як створенні того, що ми б «ніколи не почули у реальному житті». Процес *спатіальної дивергенції* («відділення» джерела звуку від оточуючого простору) відбувається наступним чином. По-перше, це запис у студії із «нейтральною» акустикою. За допомогою спеціальних звукопоглинаючих конструкцій час реверберації такої студії зводиться до необхідного мінімуму (долі секунди). Таким чином, при бажанні можна отримати абсолютно «сухе» звучання будь-якого інструменту чи голосу. По-друге, запис ведеться за допомогою мікрофонів крупного плану (так звані «spot mics»). Близьке розташування (від кількох сантиметрів) і кардіоїдна спрямованість мікрофона ніби «відсікає» відбиття, що їх приносить приміщення у звучання інструменту. Після того, як джерело звуку

«відділено» від оточуючого простору, ми переходимо до *спатіальної конвергенції* — злиття джерела звуку з новим, штучно змодельованим простором. Тут у нагоді стають пристрої просторової обробки звуку — ревербератори.

Процеси *темпоральної інтеграції/деінтеграції* пов'язані з нелінійним монтажем. Принцип інтеграційного монтажу полягає в тому, що ми видаляємо «паузу» між двома подіями так, щоб вони змінювали одна одну миттєво (у відеомонтажі такий прийом називається *jump-cut*). Інтеграційний принцип гіперреальності дозволяє нам почути звукові події, які у реальному житті не можуть існувати у такому темпоральному режимі. Принцип *темпоральної суперпозиції* полягає у накладанні кількох часових ліній, які не могли б існувати одночасно у нормальному темпоральному режимі. Сьогодні одна людина (за наявності необхідних навичок та технічного обладнання) може самостійно записати цілу музичну композицію із необмеженою кількістю доріжок, хоч і цілий оркестр.

Третій розділ «Темпоральні аспекти фонокультури» складається з трьох підрозділів, де простежено специфічні проблеми фонографії, пов'язані із інтерпретацією та мікрозвуком.

У **підрозділі 3.1 «Концептуальний підхід до дослідження темпоральності фонокультури»** на основі ієрархічної теорії часу Дж. Фрейзера запропоновано оригінальний підхід до аналізу темпоральності фонокультури. Дослідження темпоральних аспектів фонографії повинно насамперед спиратись на комплексний аналіз ієрархічної структури різних *Umwelt* (за Фрейзером). Першим структурним рівнем є *перцепція*. Психоакустика відкрила, що можливості людського слуху не безмежні: існують абсолютні диференціальні пороги. Більше того, сама увага (як ключовий елемент будь-якого слухання) є ресурсом, який також вичерпується, — про це свідчить, наприклад, відома теорія Даніеля Канемана. Музика минулих століть навряд чи ставила питання «вичерпності» психічних ресурсів, принаймні свідомо. Але сьогодні ми ведемо мову про настільки граничні аспекти звукової матерії, що фактично сучасну фонографічну «економіку» можна без перебільшення назвати гіпер-перцептивною.

Людський слух нині працює на межі можливостей: з одного боку, навчившись розрізняти найдрібніші, недосяжні для слуху минулих епох деталі; з другого — виснажуючись від агресивного шумового навантаження, причому як збоку звукового рельєфу, так і збоку власне музики. Цей структурний рівень апелює до «мікроскопії» — те, що знаходиться попереду усякої форми (як нарративу і як структури), чисті «ефекти» (у Дельозівському розумінні).

Наступний рівень стосується *афордансів* медіа. Тут ми виділяємо декілька аспектів. *Роздільна здатність (fidelity)* певного фізичного носія є безпосередньо дотичною до біотемпорального рівня (перцепція), оскільки апелює до найдрібніших фракцій звукової матерії, доступних людському сприйняттю. Найважливіший аспект стосується адекватного відтворення *імпульсних* сигналів — передачі фронту атаки. Інший момент пов'язаний із співвідношенням

«сигнал/шум»: при «зашумленні» перехідних процесів порушується темпоральна структура. Особливо це стосується реверберації (як «післяжиття» звуку), яка є важливим темпоральним компонентом у структурі сприйняття часу.

Іншим аспектом, пов'язаним із афордансом звукових медіа, є *хронометраж*. Будь-який носій є обмеженим у часі. Так, ємність Audio-CD складає 80 хвилин. Це автоматично створює певні «правила» відносно того, що може бути записане на диск. Відповідно, індустрія звукозапису автоматично орієнтується на цей формат при створенні кінцевого продукту — аудіо-альбому. Саме тому навіть сьогодні, коли фізичні носії відходять дедалі у минуле, аудіо-індустрія досі мислить категоріями «альбому» і «синглу» як формами, детермінованими конкретною «фізикою». Альбом як новітня циклічна форма є нічим іншим, як наслідком впровадження певного медіа — тут стовідсотково простежується дихання технічного детермінізму.

Наступний рівень стосується «процедури» студійних технологій. Створення музики у студійних умовах передбачає виконання певних технічних процедур, які можна згрупувати у такі етапи: накопичення матеріалу (власне запис), монтаж, зведення (мікшування), майстеринг. Якщо у випадку афордансу медіа ми маємо справу із детермінізмом (те, що *дозволено*), то у випадку студійних практик відбувається *свідоме* втручання у часопросторові характеристики звукового потоку. Режим «лінійного часу» порушується усіма можливими способами. Найцікавішим у цьому сенсі є монтаж. При монтажі фактично відбувається фрагментація і суміщення кількох темпоральних ліній, що існували до цього часу відокремлено.

Останній рівень стосується *суспільної пам'яті*. Редукція медіальної дистанції створює ілюзію «присутності», що, в свою чергу, наочно демонструє одну суттєву річ, що відрізняє епохи одна від одної, — перцептивну «інфляцію». Якщо текст, будучи доволі опосередкованою формою медіа, залишає поза кадром пристрасті і бажання певної епохи, то звук, маючи меншу семантичну «ємність», у повній мірі насичується іншою субстанцією — тим, що Ролан Барт називав «зерном» (щодо голосу «*grain of the voice*») — те, що можна охарактеризувати як специфічний «слід» медіа, модульований якраз таки людськими пристрастями.

У *підрозділі 3.2 «Гіперреальність фонографії як темпоральна проблема»* обґрунтовано позицію щодо інтерпретації у фонографії. Доведено, що в цифрову добу звукозапис радше служить для створення «нової реальності», аніж для документальної фіксації вже існуючих моментів. Шлях, яким рухалась фонографія від свого зародження, — це шлях так званої «аугментативної компенсації». Фонографію розглянуто у векторі полімодального сприйняття і симулятивної естетики (де копія-симулякр випереджає оригінал).

Фонографія у значній мірі (більшій, ніж візуальні та аудіовізуальні мистецтва) тяжіє саме до *гіперреальності*, а механізм цей можна визначити як *компенсаторну аугментацію* — естетичне *перебільшення*, яке виникає з метою компенсації відсутності візуальної модальності. Симулятивність фонографії

полягає у наступному. Скорочення медіальної дистанції призвело до зміщення точки погляду і, відповідно, мутації самого поняття «об'єктивна реальність». Введення кожного нового медіуму розширює горизонт життєсвіту і викриває нові грані реальності. Відтак нейтральний, незалежний від нашої свідомості об'єкт перед мікрофоном вже ніколи не буде таким, оскільки його інтенціональний об'єкт (ноема) модифіковано попереднім досвідом звучання об'єкту у вторинному акустичному полі.

З появою фонографії у будь-яких процесів механічної взаємодії (наприклад, тертя або деформація) і, відповідно, у предметів, які в цій взаємодії беруть участь, з'являється новий атрибут — «бути записаним». Свідомість спрямована на предмет, зокрема і з точки зору його «аудіабельності» — здатності виявляти власний «голос», і «фоногенічності» — специфічної якості звучання саме у записі. Інтенціональний корелят «реальних» предметів, що знаходиться в основі інтерсуб'єктивної ідентичності, є апіорі «отілесненим», оскільки свідомість не діє поза тілом, отже — медіатизованим. З цього приводу стає у нагоді поняття «афорданс», що описує горизонтність феноменів через їхню «інструментальність».

Ситуація «шизофонії» (роз'єднання візуальної причини і аудіального наслідку) безпосередньо поставила питання про симульованість «об'єктивної реальності» фонографії. Темпоральність фонографії з легкістю перегортає з ніг на голову нормальну подієвість: взяти хоча б циклічне відтворення, яке взагалі прийшло у світ вперше саме із звукозаписом. Сюди можна віднести і монтаж як нелінійну фрагментацію часу, і потрекове накладання (так званий «дабл-трек») — як суперпозицію кількох часових ліній, і багатомікрофонний запис (як *усеприсутність* — можливість споглядання одночасно з різних ракурсів і планів). Примхливість часу, його релятивність, турбуленції і почасти спротив байдужому плину живої і неживої матерії — все це знайшло місце у «схопленні» найбільш несхоплюваної з естетичних матерій.

У **підрозділі 3.3 «Культура мікрозвуку»** показано, що мікрозвук функціонує не тільки як естетична концепція і стиль електронної музики, а радше як культурна ситуація (або культурний тренд), що охоплює багато сфер знань та практики — від військових технологій і медицини до власне музики. Мікрозвук має безпосереднє відношення до темпоральності, оскільки пов'язаний із звуковими маніпуляціями і перцепціями на мікроскопічному рівні — аж до часових меж людського сприйняття (одиниці і десятки мілісекунд). Водночас мікрозвук є безпосереднім наслідком появи звукового простору нового типу (*приватний простір*), основи якого були закладені ще у XIX столітті. Поступові зміни у звуковому ландшафті відбувались паралельно із становленням нового типу сприйняття звуку, який можна описати як еволюцію від слухання до *вслухування*.

Сьогодні спостерігається надзвичайна увага до тембральних якостей звуку саме у студійних практиках. Будь-який елемент електроакустичного тракту (як і тракт в цілому) оцінюється насамперед із позиції його «саунду» — характерного «сліду», який він залишає у звучанні у вигляді лінійних та нелінійних спотворень різного характеру. Саме «саунд» стає ключовою

категорією фонокультури, поєднавши у собі як суто перцептивний, так і семантичний, економічний та навіть міфологічний аспекти.

Мікрозвук безпосередньо стосується таких гетерогенних мистецьких, дизайнерських і теоретичних практик, як: сучасні композиторські техніки академічної музики (сонорика, спектралізм, електронна музика та акустатика), студійні технології популярної музики, теорія звукового образу і звукорежисура, теорія тембру (як загалом і психоакустика), саунд-дизайн і саунд-арт, акустична екологія і теорія звукового ландшафту, архітектурна акустика і урбаністика, медицина, військові технології тощо.

Становлення мікрозвуку як сукупності теорій, поглядів та практик можна уявити через три вектори *дезінтеграції*:

1. Усвідомлення фізичної природи звуку (Фур'є, Ом, Гельмгольц) і психоакустичні дослідження тембру. Звук, стаючи об'єктом аналізу, відтепер уявляється як комплексний феномен, що має певну структуру і підпорядкований певним закономірностям.

2. Виокремлення *приватного* звукового простору через ізоляцію вуха від колективного «фонотопу». Цей простір став можливим після винаходу відповідних технічних пристроїв: стетоскопа, телефона, навушників. Радикальне скорочення дистанції між вухом і джерелом звуку дозволило досягнути темпоральний звуковий мікрокосм.

3. Емансипація (звільнення) звуку як у внутрішньомузичному дискурсі, так і в натуральній індексній звукознаковій системі. Остаточне порушення зв'язку між звуком і його джерелом стало можливим лише з приходом фонографії і переходом звукового ландшафту у режим «шизофонії».

ВИСНОВКИ

Відповідно до мети, задач і результатів дослідження сформульовано такі висновки.

1. Виявлено, що під терміном «цифрова культура» розуміється не тільки і не стільки культура, пов'язана із функціонуванням знакових систем, але культура «нових медіа» (соціальні мережі, хостинги, блоги тощо), в основі яких — комп'ютерні мережеві технології. Саме універсальність компонентів і поєднуваність комп'ютерів у глобальну мережу дозволяє нам вести мову про цифрову культуру. Для цифрової культури характерний режим «порожнього знаку», коли віртуальні означники мігрують інформаційними потоками без усякого зв'язку із означуваними. Цифрова культура докорінно змінила світ тим, що доступ до даних відтепер відбувається у режимі RAM (англ. Random Access Memory — пам'ять довільного доступу). У поєднанні з надшвидким доступом до інформації і невеликою, порівняно із минулими епохами, вартістю зберігання даних цифрова культура презентує новий режим темпоральності, який пов'язаний із так званим «кліповим мисленням». Для цифрової культури надзвичайно активно постає проблема «вічного архіву», оскільки вартість зберігання інформації сьогодні менша, ніж вартість її знищення.

2. Постульовано, що ера миттєвої інформації непомітно змістила домінанти: тепер не людина керує інформаційним потоком, а самі комунікаційні технології створюють нову людину. Це передусім проявляється у своєрідній даності сучасного покоління — мозаїчному типі свідомості (так зване «кліпове мислення»), для якого властива модифікація темпорального відчуття. Так, уявлення про часову лінійність та континуальність відступають, а сам час тепер уявляється переривчастим та таким, що формується феноменологічно.

Крім того, паралельне існування людини у декількох вимірах — об'єктивній реальності та різних проекціях віртуального світу — призводить до складного, специфічного ефекту множинності часу. Час набуває нових ознак, окрім тривалості та розміреності ходу: він може стискатись та розширюватись, а описане пуантилістичне часове сприйняття наближує темпоральний аспект буття нашої свідомості до органічного стану первісної культури.

В епоху, коли час максимально пришвидшується і швидкість доступу до інформації зменшується до миттєвої, набувають актуальності так звані «аналогові практики», спрямовані на свідомий медіа-аскетизм і «сповільнення» часу.

3. Цифрова музика — історичне поняття, яке фіксує існування музики в рамках глобального цифрового інформаційного простору. Теоретично може існувати необмежена кількість непов'язаних цифрових інфопросторів, на практиці ми знаємо тільки один. Цифрова музика потенційно включає всю музику, яка може бути переведена в цифрову форму; на поточний момент це практично вся відома людству музика. Цифровий інфопростір теоретично робить пам'ять культури майже нескінченною, але реально пам'ять людської культури в будь-якому випадку обмежена фізіологічно: причому не об'ємом взагалі всієї людської пам'яті, а об'ємом оперативної пам'яті суспільства і кількістю інформації «в зоні доступності». Тому кожна конкретна субкультура коригує кількість використовуваної музики в залежності від своїх потреб, зберігаючи потенційну можливість задіяння будь-якої музики.

Виділено три спільних «знаменники» цифрової музики: технічний, структурний та структурно-аналітичний. Естетичною домінантою музики цифрової доби визначено гіперреальність, яку було розглянуто з позиції двох онтологічних компонентів: часу та простору. Основна умова гіперреальності — «чути те, що ми б ніколи не змогли почути у реальності» — забезпечується такими механізмами, як спатіальні дивергенція та конвергенція, та часова інтеграція, дезінтеграція і суперпозиція. Вищезгадані явища тісно пов'язані з афордансами цифрових медіа.

4. Доведено, що цифровий звуковий ландшафт має відмінності щодо свого аналогового попередника. Цифровий ландшафт є мобільним, відтак вірогідність появи найрізноманітніших подій в будь-якому локусі є більшим, ніж в аналоговому ландшафті. Цифровий ландшафт є в певному сенсі уніфікованим, оскільки цифрові копії (на відміну від аналогових) є ідентичними. У цифровому ландшафті втрачається унікальність звукових подій, оскільки тепер вони не пов'язані зі своїми «хронотопами». Разом із тим, оскільки ми маємо справу із симулякрами і віртуальною реальністю, семантичне навантаження цифрового ландшафту вже функціонує не у режимі

«жорстоких знаків» (Ж. Бодрійяр). Це призводить до певної семантичної невизначеності, оскільки ідентичні звукові події можуть називатися різними іменами. Важливою рисою цифрового ландшафту є також його візуалізація — як у професійному аудіо, так і в побуті. Це дозволяє користувачеві у певному сенсі «зазирнути у майбутнє» і побачити те, що ще не прозвучало.

5. На основі міждисциплінарної ієрархічної теорії часу Дж. Фрейзера сформульовано новий підхід до дослідження темпоральності фонокультури. Було запропоновано розглядати фонокультуру в сукупності різних темпоральних «світів», що формують ієрархію: перцепція (рівень біотемпоральності), афорданс медіа (рівень еотемпоральності), «процедура» (рівень ноотемпоральності) і суспільна пам'ять (рівень соціотемпоральності). Кожен із цих темпоральних світів відміряє час своїми «відрізками» і функціонує за власними каузальними законами. Кожен із цих світів має власний «конфлікт», що діалектично «знімається» на більш високому структурному рівні.

У кожний конкретний період часу ми можемо вести мову як про технічний детермінізм (афорданс медіа), так і про соціальний конструкціонізм, що призводить до динамічної зміни трендів. Водночас, відповідаючи на виклик нових можливостей медіа, еволюціонує і сама перцепція, наближуючись до своїх фізіологічних лімітів.

6. Показано, що від самого початку свого розвитку фонографія мала два вектори розвитку: один явний (який називають висловом «high fidelity», або просто «hi-fi»), і інший, прихований, який ми пов'язуємо із гіперреальністю. Гіперреальність, як реальність симулякрів, є темпоральною проблемою, оскільки у такому режимі копія випереджає оригінал. Фонографію пропонується розглядати не з погляду інтерпретаторської діяльності, а з погляду створення власної нової реальності. Фактично більшість здобутків фонографії (багатомікрофонний запис, нелінійний монтаж, цифрова обробка звуку, постпродакшн) спрямовані не тільки і не стільки на одержання досконалої «копії» реальних звукових подій, а на створення реальності, яка здатна компенсувати відсутність візуальної сфери. Запропоновано нову концепцію «аугментативної естетики», яка покликана пояснити характерні особливості фонографії не як мистецтва мімезису, а як мистецтва, що виникло внаслідок роз'єднання двох перцептивних сфер — візуальної та аудіальної.

7. Естетичну концепцію мікрозвуку розгорнуто як потужний культурний тренд і закономірний результат розвитку технологій. Становлення мікрозвуку як сукупності теорій, поглядів та практик можна уявити через три вектори *дезінтеграції*. Перший із них стосується усвідомлення фізичної природи звуку (Фур'є, Ом, Гельмгольц) і психоакустичних досліджень тембру. Звук, стаючи об'єктом аналізу, відтепер уявляється як комплексний феномен, що має певну структуру і підпорядкований певним закономірностям. Другий вектор стосується виокремлення *приватного* звукового простору через ізоляцію вуха від колективного «фонотопу». Цей простір став можливим після винаходу відповідних технічних пристроїв: стетоскопа, телефона, навушників. Радикальне скорочення дистанції між вухом і джерелом звуку дозволило

осягнути темпоральний звуковий мікрокосм. Останній вектор — емансипація (звільнення) звуку як у внутрішньомузичному дискурсі, так і в натуральній індексній звукознаковій системі. Остаточне порушення зв'язку між звуком і його джерелом стало можливим лише із приходом фонографії і переходом звукового ландшафту у режим «шизофонії».

Перспективи подальших досліджень вбачаємо у застосуванні запропонованої методології аналізу фонокультури до нових соціокультурних та мистецьких артефактів.

СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

Наукові праці, де опубліковані основні наукові результати дисертації

Статті у фахових виданнях України, включених до науково-метричних баз

1. Голубенко М. М. Трансформація часосприйняття в умовах миттєвої комунікації // Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури: зб. наук. праць. Вип. 39. Київ : Міленіум, 2017. С. 34–43.

2. Голубенко М. М. Концептуальний підхід до дослідження темпоральності фонокультури // Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого : зб. наук. праць. Вип. 22. Київ, 2018. С. 139–145.

3. Голубенко М. М. Симулятивність фонографії як темпоральна проблема // Культура і сучасність: альманах. Київ : Міленіум, 2018. № 1. С. 249–254.

4. Голубенко М. М. Темпоральність цифрової культури // Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого : зб. наук. праць. Вип. 24. Київ, 2019. С. 145–151.

Статті у зарубіжних наукових періодичних виданнях

5. Голубенко М. Естетика мікрозвуку // Spheres of Culture: Journal of Philology, History, Social and Media Communication, Political Science, and Cultural Studies. Vol. XVIII. Lublin, 2019. P. 371–378.

6. Голубенко М. Н. Негативный аффорданс медиума в искусстве: к постановке проблемы // Проблемы искусства, этнологии и фальсификации. Вып. 26 / Центр дослідження беларуської культури, мови і літератури НАН Біларусі; навук. рэд. А. І. Лакотка. Мінск : Права і эканоміка, 2019. С. 365–370.

Наукові праці, які засвідчують апробацію матеріалів дисертації

7. Голубенко М. Н. К вопросу о темпоральности в современной музыкальной культуре // Культурно-мистецьке середовище: творчість та технології: зб. матеріалів Восьмої Міжн. наук.-творчої конф., м. Київ, 16 квітня 2015 р. Київ : НАКККіМ, 2015. С. 48–50.

8. Голубенко М. М. До питання темпоральності музики Сходу та Заходу // Культурно-мистецьке середовище: творчість та технології: зб. матеріалів Дев'ятої Міжн. наук.-творчої конференції, м. Київ, 21 квітня 2016 р. Київ : НАКККіМ, 2016. С. 60–62.

9. Голубенко М. М. Темпоральна чутливість в умовах медіапростору // Культурно-мистецькі обрії '2016: зб. наук. праць. Київ : НАКККіМ, 2016. Вип. 2. С. 70–72.

10. Голубенко М. М. Нові моделі часу в музиці ХХ століття // Культурно-мистецьке середовище: творчість та технології: зб. матеріалів Десятої Міжн. наук.-творчої конф., м. Київ, 20 квітня 2017 р. Київ : НАКККіМ, 2017. С. 34–37.

11. Голубенко М. М. Медіааскетизм як феномен сучасності // Культурно-мистецькі обрії '2017: зб. наук. праць. Київ : НАКККіМ, 2017. Вип. 3. С. 106–108.

12. Голубенко М. М. Культурний архів цифрової епохи // Культурно-мистецьке середовище: творчість та технології: зб. матеріалів Дванадцятої Міжн. наук.-творчої конференції, м. Київ, 15 травня 2019 р. Київ : НАКККіМ, 2019. С. 59–61.

13. Голубенко М. М. Проблема медіума в мистецтві // Культурні та мистецькі студії ХХІ століття: науково-практичне партнерство: зб. матеріалів міжнародного симпозиуму, м. Київ, 6 червня 2019 р. Київ : НАКККіМ, 2019. С. 143–144.

АНОТАЦІЯ

Голубенко М. М. Темпоральність музичної культури цифрової доби. Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства за спеціальністю 26.00.01 — Теорія та історія культури (мистецтвознавство). Національна музична академія України імені П. І. Чайковського, Міністерство культури та інформаційної політики України. Київ, 2020.

У роботі здійснено спробу комплексного аналізу темпоральності музичної культури із застосуванням знань зі сфер музикознавства, звукозапису, акустики, теорії сприйняття, філософії техніки, медіа-теорії тощо; запропоновано оригінальний методологічний підхід аналізу темпоральності фонокультури на основі ієрархічної моделі часу Дж. Фрейзера; введено до обігу поняття «цифровий звуковий ландшафт» та розбудовано його зміст. Доведено, що цифровий ландшафт має власні темпоральні маркери (порівняно із ландшафтом минулих епох). Також запропоновано оригінальну концепцію «аугментативної естетики» (естетики «перебільшення»), яка пояснює глибоко симулятивну природу звукозапису як сфери творчої діяльності; постульовано та доведено, що «мікрозвук» є не лише естетичним напрямом та стилем музики, а радше «культурною ситуацією», в якій опинилась фонографія з часів виникнення приватного звукового простору (індивідуалізованого «фонотопу»).

Дістала подальшого розвитку теорія звукового ландшафту (Р. Шейфер, М. Шіон). Сформульовано ключові відмінності цифрового та аналогового

звукових ландшафтів. Доповнені концепція «мікрозвуку» (К. Родс) як естетичного тренду цифрової музики та концепція «фонотопу» (П. Слотердаjk).

Розбудовано зміст понять: «цифрова культура», «цифрова музична культура», «цифрова музика», «кліпова свідомість».

Сформульовано концепцію «контркультурних» темпоральних практик, спрямованих на свідоме «сповільнення» часу.

Ключові слова: темпоральність, цифрова культура, медіа, фонографія, фонокультура, мікрозвук, гіперреальність.

АННОТАЦИЯ

Голубенко М. Н. Темпоральность музыкальной культуры цифровой эпохи. Квалификационный научный труд на правах рукописи.

Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения по специальности 26.00.01 — Теория и история культуры (искусствоведение). Национальная музыкальная академия Украины имени П. И. Чайковского, Министерство культуры и информационной политики Украины. Киев, 2020.

В работе предпринята попытка комплексного анализа темпоральности музыкальной культуры с применением знаний из сфер музыковедения, звукозаписи, акустики, теории восприятия, философии техники, медиа-теории и т. п. Предложен оригинальный методологический подход анализа темпоральности фонокультуры на основе иерархической модели времени Дж. Фрейзера. Разработано содержание понятия «цифровой звуковой ландшафт». Предложена оригинальная концепция «аугментативной эстетики» (эстетики «преувеличения»), которая объясняет глубоко симулятивную природу звукозаписи как сферы творческой деятельности. Доказано, что «микрозвук» является не только эстетическим направлением и стилем музыки, а скорее «культурной ситуацией», в которой оказалась фонография со времен возникновения частного звукового пространства (индивидуализированного «фонотопа»).

Ключевые слова: темпоральность, цифровая культура, медіа, фонографія, фонокультура, мікрозвук, гіперреальність.

SUMMARY

Golubenko M. M. Temporality of the Digital Age Musical Culture. Qualifying scientific work on the rights of manuscripts.

The Thesis for the Degree of Candidate of Arts in specialty 26.00.01 — Theory and History of Culture. Petro Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine, Ministry of Culture and Information Policy of Ukraine. Kyiv, 2020.

New forms of perception and «production» of time are hidden behind the procedures and forms we are accustomed to at every step (background listening to music in transport, phone ringtones, TV clips). The advent of digital culture in the early 2000s in a new form raised the ever-relevant questions about the nature of time,

its perception and ability to manage it. The study of the temporality of the musical culture of the digital age requires a truly interdisciplinary approach, because the comprehension of the whole is impossible without deep excursions into the theory of recording, psychoacoustics, philosophy of technology, psychology of perception and so on.

It is postulated that digital culture is a state of culture associated with the functioning of the so-called «new media» (L. Manovich). Mankind has entered the era of digital culture since the early 2000s. It was found that the term «digital culture» means not only and not so much the culture associated with the functioning of sign systems, but the culture of new media (social networks, hosting, blogs, etc.), based on computer network technologies. Time acquires a second dimension — «depth», thinking becomes more and more «clip», as opposed to narrative thinking of the analog era. A person tries to contain the largest amount of information in the shortest period of time. The world is increasingly filled with so-called «viral forms» that compete for human attention: jingles, ringtones, teasers and trailers.

Digital music is a historical concept that captures the existence of music within the global digital information space. Digital music potentially includes all music that can be digitized; at the moment it is almost all the music known to mankind. Digital infospace theoretically makes the memory of culture almost infinite, but in reality the memory of human culture is in any case physiologically limited: not the volume of all human memory, but the amount of RAM of society and the amount of information «in the accessibility zone».

The temporality of phonoculture is largely related to the affordance of digital media, so this issue is also addressed. It has been hypothesized that as a product of the separation of the audio and visual spheres (the so-called «schizophony» situation), phonography does not tend to adequately embody reality, but to hyperrealism. On the one hand, in the history of sound recording the vector «hi-fi» is clearly traced (as a position of «high fidelity» compared to the original), on the other — simulativeness, which is reflected in the so-called «augmentative» aesthetics (aesthetics of exaggeration).

It is shown that microsound takes place not only as an aesthetic concept and style of electronic music, but rather as a cultural situation (or cultural trend) that covers many areas of knowledge and practice — from military technology and medicine to music itself. Microsound is a natural stage of «emancipation» of sound both from the physical source and from the semantic load of past centuries. Considered in its single form (without the context of a piece of music), sound provides opportunities for new semantics and new phenomenological discoveries. The formation of microsound as a set of theories, views and practices can be represented through three vectors of disintegration.

Keywords: temporality, digital culture, media, phonography, phonoculture, microsound, hyperreality.