

КОНЦЕПТУАЛЬНИЙ ПІДХІД ДО ДОСЛІДЖЕННЯ ТЕМПОРАЛЬНОСТІ ФОНОКУЛЬТУРИ

У статті здійснено спробу обґрунтувати концептуальний підхід до дослідження темпоральних аспектів фонокультури. Використано міждисциплінарну теорію часу Дж. Фрейзера. Постульовано, що ієрархічна структура темпоральності фонокультури містить 4 рівні: афроданс медіа (еотемпоральність), перцепцію (біотемпоральність), студійні практики (ноотемпоральність) і суспільну пам'ять (соціотемпоральність).

Ключові слова: темпоральність, фонокультура, медіа, звукозапис.

В статье предпринята попытка обосновать концептуальный подход к исследованию темпоральных аспектов фонокультуры. Использована междисциплинарная теория времени Дж. Фрейзера. Постулировано, что иерархическая структура темпоральности фонокультуры содержит 4 уровня: афроданс медиа (эотемпоральность), перцепцию (биотемпоральность), студийные практики (ноотемпоральность) и общественную память (социотемпоральность).

Ключевые слова: темпоральность, фонокультура, медиа, звукозапись.

The article attempts to substantiate a conceptual approach to the study of the temporal aspects of the phonoculture. The interdisciplinary theory of time of J. Fraser is used. It is postulated that the hierarchical structure of the temporality of the phonoculture contains 4 levels: affordance of media (eotemporality), perception (biotemporality), studio practices (nootemporality), and social memory (sociotemporality).

Key words: temporality, phonoculture, media, sound recording.

Дослідження звукозапису у вітчизняному мистецтвознавстві і культурології являє собою фактично «білу пляму», будучи представленим фрагментарними публікаціями, присвяченими в основному професійним питанням звукорежисури. Не набагато кращою є ситуація в російськомовному сегменті. Маємо низку праць, присвячених звукозаписові як формі культури і діяльності звукорежисера як суб'єкта медіа-культури (П. Ігнатов, В. Шликов, В. Громадін, О. Коваленко, В. Сибіряков). Але й досі не спостерігалось спроб осмислення темпоральних аспектів фонокультури як цілісної системи, що встановлює відмінні від попередніх епох часопросторові відношення. Саме це і обумовлює актуальність цієї статті.

З приходом звукозапису і становленням медіа-культури ми говоримо про культуру *штучного* звуку – записаного, переданого, відтвореного, модифікованого. Фонокультура визначається як «конгломерат високих технологій, художніх і по-

захудожніх аудіальних практик, технічних засобів і теоретичних знань у сфері звукозапису, культурних “об’єктів” (зафіксованих на фізичному носії звукових подій), діалектичних зв’язків, що виникають на стику естетичного й індустріального начал. Також до структури фонокультури можна включити і культуру сприймання штучного звукового середовища» [3, 20].

Як до концептуальної основи для дослідження темпоральності фонокультури ми звертаємось до міждисциплінарної теорії часу, створеної Джуліусом Фрейзером і обґрунтованої, зокрема, у книзі «Of Time, Passion and Knowledge».

У результаті міждисциплінарного вивчення часу Дж. Фрейзер отримує таку схему. Він вважає, що існує п’ять різних темпоральностей, що утворюють ієрархічну структуру зі зростанням складності змісту. Кожна нова темпоральність містить в собі одну або кілька інших темпоральностей нижчого рівня, кожна дає вихід якісно новій свободі творення [2].

Ноотемпоральність, або ноетичний час. Це темпоральна дійсність зрілого людського розуму. Вона характеризується чітким поділом майбутнього, минулого і сьогодення, необмеженими горизонтами майбутнього і минулого і уявним справжнім, з його змінними темпоральними горизонтами, які залежать від уваги.

Біотемпоральність, або біологічний час. Це темпоральна дійсність живих організмів, включаючи людину, оскільки це стосується її біологічних функцій. Дана темпоральність характеризується поділом майбутнього, минулого і сьогодення, але горизонти майбутнього і минулого вельми звужені в порівнянні з подібними горизонтами ноетичного часу. Межі біологічного «сьогодення», певно, стійкі і видоспецифічні. Лише на біотемпоральному рівні можна говорити про сьогодення, оскільки живим організмом потрібно координувати своє циклічне функціонування в «тепер», задля збереження своєї внутрішньої цілісності. Значення біотемпорального «тепер» розширюється в процесі еволюції форм життя.

Еотемпоральність, або «час t фізика» – це найпростіша форма безперервного часу. Це темпоральна дійсність астрономічного всесвіту речовини, що має масу. Вона характеризується так само, як час чистої послідовності. Це безперервний, але неспрямований, непоточний час. У еотемпоральних світах чистої асиметрії виявляється діада «раніше/пізніше», пріоритетний же напрямок часу відсутній.

Час світу елементарних частинок має назву *прототемпоральність*. Феномени, які визначають прототемпоральний світ, обчислювані, але не підлягають упорядкуванню, точна локалізація позбавлена сенсу, час і простір недостатньо диференційовані. Події в прототемпоральному світі можуть бути локалізовані лише статистично, за законом вірогідності. Час у цьому світі не має напрямку, він фрагментарний, а не континуальний.

Атемпоральність апелює до світів, в яких неможливо ототожнювати послідовність або хід часу зсередини самого цього світу. У атемпоральних світах все відбувається відразу. Атемпоральність не означає «ніщо» – радше це час частинок, що рухаються з нульовою швидкістю світла, це стан енергії вакууму. Загалом це подібне до дельозівського Хроносу (описаному у «Логіці смислу») – як часу, позбавленому процесуальності.

Проблема будь-якого медіа полягає у площині дистанції, якщо бути точнішим – у часі, за який ми долаємо цю дистанцію. Власне, екзистенційне напруження, про яке говорить Фрейзер [2], є не що

інше, як функція цієї дистанції. Гайдеггерівське *Dasein* – «буття-до-смерті» – екзистує саме у просторі *обмеженої* дистанції. Дистанція породжує страх, бажання і пристрасть. Висловлюючись метафорично, ця екзистенційна дистанція є ефектом «другого виміру» часу (окрім його тривалості) – те, що робить час *наповненим*, позбавляючи його операціональної нейтральності. Отже, дискурс медіа – це і дискурс бажання, оскільки змістовий ліміт будь-якого медіа – анігіляція дистанції між бажаним і здійсненим. Абсолютна «медіа-могутність» полягає у одномоментності акту «творення» – коли сказане миттєво обертається матерією.

Оскільки культура просякнута бажаннями і пристрастями, поява нових медіа завжди спричиняє вибуховий ефект, часто докорінно змінюючи структуру «силових полів» дискурсивних практик. Темпоральність суспільних практик, пов'язаних із певними медіа, зрештою і визначає «ритм» епохи.

Дослідження темпоральних аспектів фонографії повинне, передусім, спиратись на комплексний аналіз ієрархічної структури різних *Umwelt* (за Фрейзером). Це однозначно розширює поле для майбутніх студій, оскільки виводить за межі суто музикознавства, як вчення про інтрамузичні феномени. Отже попередньо сформулюємо структурні рівні.

1. *Перцепція*. Психоакустика відкрила, що можливості людського слуху не безмежні: є абсолютні диференціальні пороги [1, 108]. Більш того, сама увага (як ключовий елемент будь-якого слухання) є ресурсом, який також вичерпується – про це свідчить, наприклад, відома теорія Данієля Канемана. Музика минулих століть навряд чи ставила питання «вичерпності» психічних ресурсів, принаймні свідомо. Але сьогодні ми говоримо про настільки граничні аспекти звукової матерії, що фактично сучасну фонографічну «економіку» можна без перебільшення назвати гіперперцептивною.

Людський слух нині працює на межі можливостей – з одного боку, навчившись розрізняти найдрібніші, недосяжні для слуху минулих епох, деталі; з іншого – виснажуючись від агресивного шумового навантаження, причому як з боку звукового рельєфу, так і з боку власне музики. Такий структурний рівень апелює до «мікроскопії» – те, що міститься попереду усякої форми (як наративу і як структури), чисті «ефекти» (у дельозівському розумінні). Зрозуміло, що звукова мікроскопія не змінює форму симфонії, але цілком змінює як рельєф сонорного «тіла», так і рельєф професій-

них практик «слухання» (точніше, *вслухування*, як зазначає Джонатан Стерн у книжці «The Audible Past»), що рухаються дедалі у бік дивергенції.

Еволюція перцепції нерозривно пов'язана з так званою комунікативною дистанцією, що, в свою чергу, дає змогу поглянути на це також і з позиції темпоральності. Звук поширюється у просторі із певною граничною швидкістю (доволі незначною, порівняно зі швидкістю світла). У просторі зі звуком відбуваються процеси дисипації (розсіювання енергії), в умовах закритих приміщень – відбиття та поглинання, що призводить до *реверберації* – утворення дифузного поля відбитого звуку. Оскільки музика існує не поза простором (причому у європейській професійній культурі здебільшого у приміщенні), реверберація відіграє надзвичайну роль як у сприйнятті музики, так і в еволюції її жанрової палітри. Не буде перебільшенням сказати, що «кожній музиці личить свій тип простору». Або, навпаки, – у кожному просторі органічно існує свій тип музики.

Висловлюючись метафорично, простір являє собою «машину» для фільтрації інформації, бо хвилі, проходячи крізь простір, втрачають певну частку своєї енергії, що призводить до втрати точності і насичення інформаційного потоку «шумом», словом – зміщує події до «рівновірогідних», посилюючи ентропію. Оскільки семантична насиченість звукового потоку безпосередньо залежить від темпоральної диференціації самого потоку (тобто здатності виокремлювати структурні елементи *коду*), будь-які «відбиття» і «розсіювання» ускладнюють передачу інформації. Не є секретом, що семантичну насиченість людської мови визначають саме приголосні звуки, оскільки вони диференціюють звуковий потік, маючи гострий фронт атаки (на відміну від голосних). В умовах, де чіткість приголосних звуків знижена (наприклад, при сильній реверберації або значній фільтрації високочастотних компонентів спектра), розбірливість мови різко зменшується, подекуди перетворюючись на суцільне «бубоніння».

Зрозуміло, що музика не є мовою, хоча б з точки зору конвенціональності власного «коду» (власне, *чому* музика не є мовою, свого часу чудово писав Морис Бонфельд), але це не відмінняє того факту, що звуковий потік музичного твору є диференційованим на синтаксичні одиниці різних рівнів (якщо не йдеться, звісно, про твори зі специфічним темпоральним режимом – як, наприклад, «Варіації на одну ноту» Джачінто Шелсі). Відтак функціонування музичного твору у просторі у певному сенсі підпорядковується

тим самим семантичним законам, що і людська мова. Звісно, реверберація, як головний «розсіювач» інформації, має і чимале естетичне значення, оскільки, повідомляючи інформацію про простір (нехай, у разі звукозапису, і віртуальний), апелює до первинних (практично архетипічних) образів. Саме тут ми стикаємось із компромісом, де на одній чаші терезів – семантика, на іншій – естетика.

Елементарний приклад кореляції простору і звуку – хорова і (особливо) органна музика. Історично така музика виникла і функціонувала у просторах з чималим часом реверберації, що однозначно вплинуло на її фактуру і темпоритм. Зрозуміло, що твори у швидкому темпі із багатьма ритмічними деталями (наприклад, камерна музика) в умовах реверберованого простору можуть перетворитись на суцільну звукову «пляму». Є і зворотний бік: твори, що орієнтовані на потужне звучання і повільне «розгортання», у камерному приміщенні звучатимуть «сухо», не створюючи потрібної щільності і відповідного «урочистого» ефекту.

Сформулюємо тезу: чим тривалішим є час, потрібний для досягання звуком реципієнта (при фіксованій швидкості звуку в повітрі), тим суттєвішим буде вплив «факторів простору» (реверберація і дисипація), тим більшими будуть втрати інформації звукового потоку. Відповідно, що комунікативна дистанція менше, то менше часу звук «подорожує» простором і, значить, потенційно менші інформаційні втрати. Але сама наявність *можливості* зменшити «пробіг» звуку – як щодо слухача, так і щодо записуючого пристрою (у даному разі мікрофона) – спричинила справжній культурний «шок». Не буде перебільшенням сказати, що обрії фонокультури, вигини і складки її «сонорного тіла» значною мірою сформовані *редукцією* часу і простору.

Якщо порівняти, скажімо, симфонічні записи 1930-х років і сучасні, в око («у вухо») відразу впадає рівень деталізації звуку, що пояснюється як еволюцією самих носіїв, так і вжитком мікрофонів «ближнього плану» (що стало можливим лише з появою багатоканального запису). Але, що набагато важливіше, поступово сама музика еволюціонувала відповідно до нових можливостей. Зокрема, з'явилася «мікрофонна» техніка співу, без якої тепер неможливо помислити поп- чи рок-музику. З'явилися музичні стилі, цілком орієнтовані на мікроскопічні градації звуку (наприклад *Glitch* або *Minimal Techno*). Загалом, сучасна музика, що створюється на студії звукозапису, – уся напрочуд чутлива до найдрібніших деталей, просто небаче-

них і фантастичних для слуху, скажімо, ще початку ХХ століття. Перцепція, нехай і має абсолютні фізіологічні межі, еволюціонує з плином часу. Фонокультура є не лише культурою виробництва і споживання певних товарів, технологій, загалом, певного дискурсу. Вона є культурою *сприйняття*, що в свою чергу адаптується під певні (довготривалі) тренди і водночас є їхньою рушійною силою. І одним з таких мега-трендів є саме імплузія (стиснення) часу і простору по відношенню до «нормальної» комунікативної дистанції.

2. *Афорданс* (те, що є *дозволеним*). Будь-яке медіа пропонує нам певні можливості, виходячи із фізики власних форм. Власне, медіа, окрім іншого, є і системою обмежень. Але оскільки обмеження системи на нижньому рівні примножують різноманітність на верхньому (закон ієрархічних компенсацій), це є продуктивним чинником, зокрема в сфері жанро- і стилетворення музичного мистецтва. Так, обмеження різноманітності інструментального складу симфонічного оркестру спричинилося до розлогого поширення симфонічної музики через будь-які світові кордони. Врешті-решт стандартизація нижчих системних рівнів (нотний запис, стрій музичних інструментів, ладотональна система, інструментарій тощо) стала запорукою процвітання професійної музичної культури, її здатності чинити комунікативний «опір» дезорганізації та хаосу (в тому числі з боку неакадемічних музичних практик).

Зазвичай продуктивність каналу комунікації (а що є медіа, як не канал комунікації?) оцінюють за його пропускну здатність – кількістю переданої інформації за одиницю часу. Але щодо фізичних носіїв (на які практично 100 років орієнтувався звукозапис) – ситуація дещо цікавіша. Так, можна описати носій з позиції частотного і динамічного діапазонів, з позиції його «багато-канальності» (моно-, стерео- або мультитрек) – це і буде його «шириною». Але ритм (можливо, «мікроритм») темпоральності фонографії забезпечений саме *фрагментацією* часу. Зрештою будь-який музичний жанр має історично сформований хронологічний «формат», який зазвичай балансує між «неквалітетом» драматургії і цілком обмеженими можливостями людської пам'яті і уваги. Якщо ритм суспільного тіла музики у доелектричну епоху відмірювався «крупними тривалостями» – операми і симфоніями, і «дрібними» – піснями і мініатюрами, то фонокультура встановлює свій відлік – сингли та альбоми. Відтак розгортання музичної думки вміщено у дещо інший формат.

Назвемо це умовно «афордантною темпоральністю», яка передбачає розглянуті нижче моменти.

Роздільна здатність (*fidelity*) певного фізичного носія. Це є безпосередньо дотичним до біотемпорального рівня (перцепції), оскільки апелює до найдрібніших фракцій звукової матерії, доступних людському сприйняттю. І тут також є два моменти, але обидва стосуються передачі *імпульсних* сигналів, якщо бути точнішим – передачі фронту атаки. Розглядаючи прямокутну функцію (меандр), зрозуміло, що «крутизна» імпульсу прямо пропорційна щільності гармонічного спектра: чим повніше представлений ряд (в ідеалі спрямований у нескінченність), тим досконалішим буде меандр. Відтак обмеження високочастотної складової спектра автоматично призводить до зниження розподільчої здатності носія, оскільки імпульсні сигнали передаються неточно.

Іноді можна почути думку, що аналоговий звукозапис оперував набагато ширшим спектром, ніж цифровий (через відоме обмеження частотного спектра, що впливає з теореми Найквіста/Котельникова). Але це твердження доволі сумнівне, бо за найсуворішими технічними стандартами частотний діапазон професійної магнітної плівки навряд чи перевищував 18–20 кГц (у найкращому разі). Що вже казати про механічний звукозапис та побутові магнітні носії. Разом із тим цифровий стандарт DXD (впроваджений компанією Digital Audio Denmark) із частотою дискретизації 352,8 кГц забезпечує частотний діапазон у 176 кГц, що вочевидь набагато перевищує можливості людського слуху [7]. Певно, саме натуральним спадом АЧХ пояснюється відома «м'якість» звучання плівки на протигагу цифровій «жорсткості», де високі частоти передані лінійно, аж до частоти Найквіста.

Тож зрозуміло, що цифровий звукозапис, маючи (особливо у професійних форматах, починаючи з «24/96») більшу розподільчу здатність, ніж аналоговий, відкриває нові можливості у «мікротемпоральності». Принаймні частотний діапазон тепер є кодифікованим, жорстко залежним від конкретних технічних параметрів – одним словом тим, що є *обчислюваним*. А те, що виражене у цифрах, має усі шанси стати об'єктивною реальністю. Якщо дискусія щодо «найкоротшого звуку» до появи цифрового звукозапису мала чисто теоретичний характер, то з приходом цифрових носіїв це питання знайшло своє вирішення. Найкоротший звук (імпульс) лежить у межах періоду дискретизації – один цифровий «семпл».

Для $F(d) = 44,1$ кГц (формат Audio-CD) цей звук матиме тривалість близько 23 мкс (або $1/44\ 100$ секунди), що, безперечно, у сотні разів перевищує можливості людського слуху і хоча б з цих причин навряд чи може бути повноцінним «звуком» у нашому розумінні. Втім – є що є. Відтак найкоротша «тривалість» виявлена (причому, на відміну від нотних тривалостей, є абсолютною, а не релятивною), і це теоретично ставить нижню межу темпоральності фонографії – нехай ця межа і поза горизонтом людської перцепції.

Інший момент пов'язаний із співвідношенням «сигнал/шум», що характеризує будь-який фізичний носій (у разі цифрового звукозапису є лише математичним значенням, що виводиться з показника розрядності сигналу). Вочевидь, сигнали, які лежать нижче рівня шуму, зливаються із шумом і втрачають будь-яку інформаційну ємність. На перший погляд може здаватися, що це аж ніяк не стосується темпоральності. Але, враховуючи, що реальні сигнали завжди мають фронт атаки, котрий відрізняється від миттєвого («ідеальний меандр»), так само, як і процес згасання звуку не відбувається миттєво, при «зашумленні» цих перехідних процесів порушується темпоральна структура. Особливо це стосується реверберації (як «післяжиття» звуку), яка є важливим темпоральним компонентом у структурі сприйняття часу.

Вартий уваги також аспект, пов'язаний із *синтезом звуку*, хоч ця сфера є лише дотичною до фонографії. Оскільки синтез звуку (принаймні у його класичних варіантах) оперує «ідеальними» хвильовими формами (наприклад, пила чи меандр), що модулюються генератором огинаючої (ADSR) чи LFO (генератор субнизької частоти), стають можливими темпоральні структури, які не існують у світі акустичних інструментів. Це, безперечно, розширює межі слухового досвіду і навіть зміщує перцептивні пороги. Так, оскільки в синтезаторі джерелом коливальних є осцилятор (електричний контур), то процес зародження звуку відбувається практично миттєво, що абсолютно неможливо у разі, коли коливання є механічними (струна, мембрана чи повітряний стовп). Додатковий момент «інерції» виникає також через наявність акустичного резонатора (як, скажімо, корпус у струнно-смичкових інструментів).

Одним словом, усі процеси, пов'язані зі звукоутворенням, відбуваються у синтезаторі без усякої затримки. Можна створити звук із нульовим часом атаки, або взагалі шумовий імпульс граничної тривалості (кілька мілісекунд), що однознач-

но виходить за межі можливостей як акустичних інструментів, так і людського тіла. Елементарний приклад: у синтезаторі ударних інструментів Roland TR-909 є звук, що імітує хай-хет. Але порівняно зі справжніми тарілками атака звуку відбувається швидше [5], відтак за допомогою цього звуку можна створювати більш детальні ритмічні малюнки, аж до «мікроритму».

Як відомо, фізичні можливості людини обмежені – як у здатності вмещувати певну кількість однакових рухів у одиницю часу («репетиція»), так і в точності позиціонування даних рухів («таймінг»). З початку ХХ століття ведуться спроби подолання цих обмежень. Наприклад, п'єси для механічного фортепіано Конлона Нанкароу створені саме з метою вийти за межі «людської» музики. Але, незважаючи на чималу спадщину у вигляді механічних інструментів, справжня «істерія» (іншими словами, зародження тренду) почалася лише у 1970-ті роки (досягнувши піку лише у середині 1980-х), з появою перших аналогових модульних синтезаторів (Moog, Buchla, ARP тощо) і (що в даному разі важливіше!) секвенсорів. Секвенсор дає змогу запрограмувати певну кількість звуків (як правило, максимально 8 чи 16) і нескінченно їх повторювати. Безперечно, головним завданням при створенні секвенсорів було «розвантаження» музиканта від необхідності багаторазового повторення певних фраз при «живому» виконанні. Але, як це часто буває, сама можливість таких дій (афорданс) спричинила революцію в електронній музиці, плоди якої ми гостро відчуваємо і донині. Так з'явилась «машинна естетика» безперервного, рівномірного, роботизованого руху – безперечно, один з мегатрендів студійної музики.

Іншим аспектом, пов'язаним із афордансом звукових медіа, є *хронометраж*. Принаймні це мало величезне значення для епохи фізичних носіїв (вінілових платівок, касет, компакт-дисків тощо). Будь-який носій є обмеженим у часі. Так, ємність Audio-CD становить 80 хвилин. Це автоматично створює певні «правила» відносно того, що може бути записаним на диск. Відповідно, індустрія звукозапису автоматично орієнтується на даний формат при створенні кінцевого продукту – аудіоальбому. Можна прокласти певну аналогію з форматом «живого» концерту і репертуарної політики – адже концерт також не може тривати вічно. Кожен новий носій на ринку диктує свої умови щодо його «заповнення» і здійснює фрагментацію часу відповідно до власних фізичних параметрів [4, 179]. Саме тому навіть сьогодні, коли фізич-

ні носії відходять дедалі у минуле, аудіоіндустрія досі мислить категоріями «альбому» і «синглу» як формами, детермінованими конкретною «фізикою». Альбом, як новітня циклічна форма, є не чим іншим, як наслідком впровадження певного медіа – тут стовідсотково простежується дихання технічного детермінізму.

3. «Процедура». 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 разі студійних практик відбувається *свідоме* втручання у часопросторові характеристики звукового потоку. Режим «лінійного часу» порушується усіма можливими способами. Особливо цікавим у цьому сенсі є монтаж. При монтажі фактично відбувається фрагментація і «суміщення» кількох темпоральних ліній, котрі існували до цього часу відокремлено.

Засобами монтажу можливо створити темпоральний світ із незвичною каузальністю, де у безпосередньому сусідстві перебувають звуки, які в натуральному акустичному середовищі ніколи не долають певної «дистанції», продиктованої самою фізикою музичних інструментів (чи людського голосу). Або ж уявити причину і наслідок у реверсивній послідовності, скажімо, скориставшись ефектом *Reversed Reverb* (зворотна реверберація). При послідовному накладенні кількох дублів (так званий *дубл-трек*) маємо справу із темпоральною суперпозицією, свого роду «анти-історичністю», згортанням Еону у Хронос, коли події, що мали бути викладені послідовно, зливаються в одномоментності.

Розміщуючи звуки надто щільно, «прискорюючи» потік, ми втручаємось у ноотемпоральний горизонт, маніпулюємо моментом «тепер», оминаючи, здається, саму природу перцепції. Можливий і зворотній варіант – граничне «сповільнення» часу. Так, гранулярний синтез, який лежить в основі всіх алгоритмів тайм-стрейчингу, дає можливість здійснювати як зміну тривалості звуку без зміни висоти, так і навпаки.

Не буде перебільшенням сказати, що з приходом звукозапису (як і синтезу звуку) музика остаточно позбавилась диктату «лінійного» часу. У разі традиційного інструментарію і «живого» виконавства введення нелінійної темпоральності так чи інакше існувало на доволі метафоричному рівні (оскільки ніхто не відміняв, зрештою, натуральної каузальності фізичного процесу – є конкретні інструменти, які видають звук, а не *навпа-*

ки). У разі ж звукозапису, коли візуальний контакт відсутній, коли ми перебуваємо у стані абсолютної «загадковості» щодо справжніх джерел звуку (так звана «шизофонія») – темпоральність, позбавляючись сили тяжіння земного світу, стає не умовою, а *матеріалом* для творення. Вочевидь, історія студійної музики (яка налічує вже понад століття) неподільно пов'язана саме із темпоральними маніпуляціями – суперпозицією, згущенням/розрідженням, мутацією часу. Приклади подібних технік можна з легкістю знайти у будь-якій сучасній студійній композиції будь-якого стилю чи жанру.

4. *Суспільна пам'ять*. Кожен наступний рівень темпоральності примножує складність смислу. Що для суспільної пам'яті означає можливість записати звук? Зрозуміло, що у порівнянні із, скажімо, написаним текстом, звук є «гарячим» медіа (за М. Маклюеном), відтак передбачає меншу інтерактивність і насичення інтерпретативними смислами. Але звук пише свою власну історію. Редукція медіальної дистанції створює ілюзію «присутності», що, в свою чергу, наочно демонструє одну істотну річ, котра відрізняє епохи одна від одної, – перцептивну «інфляцію». Якщо текст (будучи доволі опосередкованою формою медіа) залишає поза кадром пристрасті та бажання певної епохи, то звук, маючи меншу семантичну «ємність», повною мірою насичується іншою субстанцією – тим, що Ролан Барт називав «зерно» (стосовно голосу – *grain of the voice*); те, що можна охарактеризувати як специфічний «слід» медіа, модульований якраз-таки людськими пристрастями.

З певного часу (можливо, з 1970-х років) саме звук стає об'єктом *бажання* – достатньо пригадати хоча б «стіну звуку» видатного продюсера Філа Спектора [6]. Бажання минулих поколінь тепер *дивно* видаються нам «блідою копією» сьогодення (знову ж таки, завдяки можливості порівняти записи різних часів), і це ще раз доводить, наскільки укоріненим у локальність є наш погляд. (Певно, саме це мав на увазі Мішель Фуко, говорячи про складності дослідження дискурсу в «Археології знання».)

Питання, що постало з появою фонографії (як історично першого мистецтва «копіювання» самого часу, відтепер надійно вміщеного у циклічність): що є копією, а що – оригіналом? По-перше, оригінал є доволі часоплинним (враховуючи, що «оригінал» – це жива матерія, строк придатності якої завжди обмежений), а копія – ні, хоча, здавалося б, має бути інакше, зважаючи на онтологічну «перевагу» оригіналу, що мав би вічно сяяти у ідеальному платонівському світі, позбавленому

усякого становлення. Питання оригіналу і копії – передусім темпоральна проблема, оскільки їхній онтологічний статус можна визначити лише через дистанцію, що їх відділяє. У цій же площині лежить і проблема симулякру, оскільки у цьому разі копія *випереджає* оригінал. Взагалі, симулятивний бік фонографії є багатим джерелом для подальших досліджень, оскільки взаємини «копії» і «оригіналу» часто несподівано міняються місцями з плином часу [4, 23].

Отож у статті здійснено спробу створити концептуальний підхід до дослідження темпоральності фонокультури. Спираючись на ієрархічну теорію часу Дж. Фрейзера, було запропоновано розглядати фонокультуру у сукупності різних темпоральних «світів», що формують ієрархію: перцепція (рівень біотемпоральності), афорданс медіа (рівень еотемпоральності), «процедура» (рівень ноотемпоральності) і суспільна пам'ять (рівень соціотемпоральності). Кожен з цих темпоральних світів відміряє час своїми «відрізками» і функціонує за власними каузальними законами. Кожен з цих світів має власний «конфлікт», що діалектично «знімається» на більш високому структурному рівні. У кожен конкретний період часу ми можемо говорити 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.

Джерела та література

1. Алдошина И. А., Приттс Р. Приттс. Музыкальная акустика: учеб. для вузов И. А. Алдошина. – Санкт-Петербург : Композитор-Санкт-Петербург, 2006. – 720 с.
2. Гансвинд Н., Джулиус Т. Фрейзер и его теория времени. – Режим доступу: URL <http://kanahau.ru/freizer.html>
3. Куш С. В. Электромузыкальный инструментарий как эволюционный фактор музыкальной культуры: монография / С. Куш. – К. : НАКККіМ, 2015. – 160 с. : іл.
4. Куш С. В. Музыка у добу вірусної комунікації: Частина друга / С. Куш // Вісник НАКККіМ, 2017. – № 4. – С. 177–182.
5. Reid, G. The History of Roland : Part 2. – URL: <https://www.soundonsound.com/people/history-roland-part-2>
6. The Spector Sound. – URL: http://www.shsu.edu/lis_fwh/book/brill_building/Spector%20Sound2.htm
7. Vest, M. The advantages of DXD for SACD. – URL: http://www.merging.com/uploads/assets/Merging_pdfs/dxd_Resolution_v3.5.pdf

References

1. Aldoshina, I. A., Pritts R. Pritts (2006). Muzykalnaya akustika : ucheb. dlya vuzov. – St.-Peterburg : Kompozitor-St.-Peterburg [in Russian].
2. Gansvind, N. Dzhulius, T. Freyzer i ego teoriya vremeni. – URL: <http://kanahau.ru/freizer.html>
3. Kusch, E. V. (2015). Elektromuzichnyi instrumentariy yak evolyutsiyniy faktor muzichnoyi kulturi: monografiya. – Kyiv : NAKKKIM, 2015 [in Ukrainian].
4. Kusch, E. V. (2017). Muzika u dobu virusnoyi komunikatsiyi : Chastina druga // Visnik NAKKKIM. – № 4 [in Ukrainian].
5. Reid, G. The History Of Roland: Part 2. – URL: <https://www.soundonsound.com/people/history-roland-part-2>
6. The Spector Sound. – URL http://www.shsu.edu/lis_fwh/book/brill_building/Spector Sound2.htm
7. Vest, M. The advantages of DXD for SACD. – URL: http://www.merging.com/uploads/assets/Merging_pdfs/dxd_Resolution_v3.5.pdf