

5. Kolodiy, I. (2001). Daily duty as a daily prayer. For Free Ukraine, June 22 – 23, 8 [in Ukrainian].
6. Kolubayev, O. (2012). Sources of song creativity of Bogdan-Yurii Yanivskiy. Scientific journal of the National Academy of Sciences of Ukraine, IMFE after M. T. Rilskyi. Art studies: Theater. Music. Cinema. Kyiv, 3 (39), 46 – 52 [in Ukrainian].
7. Mukha, A. (2004). Composers of Ukraine and the Ukrainian diaspora. Kyiv: Musical Ukraine [in Ukrainian].
8. Nemtsova, L. (2017). Choral Frankiana sociocultural and genre-stylistic dimensions. Retrieved from http://www.conservatory.lviv.ua/wpcontent/uploads/2015/12/diss_niemtsova.pdf. [in Ukrainian].
9. Stelmakh, B. (1978). Directions of the golden tram. Essay. Lenin Youth, May 20, 3 [in Ukrainian].
10. Feilo, Ya. (1981). Inspired by the muse of Kameniari. Free Ukraine, December 2, 3 [in Ukrainian].
11. Franko, I. (1986). Pieces : In 2 t., T. 1, preface P. Kolesnyk, compiler M. Honchruk. Kyiv: Dnipro [in Ukrainian].
12. Yanivskii, I. I. and A. B. (2009). B.-Yu. Yanivskiy "Chervona kalyno, chogo v loozii gneshsya?" : Songs and romances. Lviv : Kameniari [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 12.12.2017 р.

УДК 115:681.84

Голубенко Маріанна Миколаївна
здобувач Національної академії керівних кадрів
культури та мистецтв
golubenkom@i.ua

СИМУЛЯТИВНІСТЬ ФОНОГРАФІЇ ЯК ТЕМПОРАЛЬНА ПРОБЛЕМА

Мета статті полягає у обґрунтуванні онтологічного статусу фонографії як симулятивної діяльності та виявленні відповідних темпоральних маркерів. **Методологія** дослідження ґрунтується на застосуванні культурологічного, компаративного та історико-логічного методів. **Наукова новизна** полягає в утвердженні фонографії (навіть у її документальній формі) як симулятивної діяльності. Також пропонується теза: симулякр, як ефект "зворотної темпоральності" (копія випереджає оригінал) є передусім проблемою слуху, як найбільш точного аналізатора часу, а "поліфонічність" слухового сприйняття є прямим шляхом до надання позитивного онтологічного статусу симульованій реальності. **Висновки.** Ситуація "шизофонії" (роз'єднання візуальної причини і аудіального наслідку) безпосередньо порушила 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 зі 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.

Ключові слова: медіа, темпоральність, фонографія, звукорежисура, симулякр, феноменологія.

Голубенко Маріанна Николаевна, соискатель Национальной академии руководящих кадров культуры и искусств

Симулятивность фонографии как темпоральная проблема

Цель статьи состоит в обосновании онтологического статуса фонографии как симулятивной деятельности и выявлении соответствующих темпоральных маркеров. **Методология** исследования основана на применении культурологического, компаративного и историко-логического методов. **Научная новизна** заключается в утверждении фонографии (даже в ее документальной форме) как симулятивной деятельности. Также предлагается тезис: симулякр, как эффект "обратной темпоральности" (копия опережает оригинал) является прежде всего проблемой слуха, как наиболее точного анализатора времени, а "полифоничность" слухового восприятия является прямым путем к предоставлению положительного онтологического статуса симулированной реальности. **Выводы.** Ситуация "шизофонии" (разъединение визуальной причины и аудіального следствия) непосредственно поставила вопрос о симулятивности "объективной реальности" фонографии. Темпоральность фонографии с легкостью переворачивает с ног на голову нормальную событийность (взять хотя бы циклическое воспроизведение, которое вообще пришло в мир впервые именно со звукозаписью). Сюда можно отнести и монтаж, как нелинейную фрагментацию времени, и потрековое наложения (так называемый "дабл-трек"), как суперпозицию нескольких временных линий, и многомикрофонную запись, как всеприсутствие – возможность наблюдения одновременно с разных ракурсов и планов.

Ключевые слова: медіа, темпоральность, фонография, звукорежисура, симулякр, феноменологія.

Golubenko Marianna, Applicant, National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts

The simulation of phonography as a temporal problem

The purpose of the article is to substantiate the ontological status of phonography as a simulative activity and to identify relevant temporal markers. The **methodology** of the research is based on the application of cultural, compar-

ative and historical-logical methods. **Scientific novelty** consists in the approval of phonography (even in its documentary form) as a simulative activity. In addition, the thesis is proposed: simulacrum, as an effect of "reversed temporality" (the copy is ahead of the original), is primarily a problem of hearing (as the most accurate time analyzer), and "polyphonic" auditory perception is a direct way to provide a positive ontological status of simulated reality. **Conclusions.** The situation of "schizophony" (disconnection of the visual cause and auditory consequence) directly raised the question of the simulated "objective reality" of phonography. The temporality of phonography easily overturns the common eventuality (take at least cyclic reproduction, which in general came to the world for the first time with sound recording). The mentioned practice includes editing (as a nonlinear time fragmentation), so-called "doubletrack" – as a superposition of several timelines, and multi-microphone recording (like all-presence – the ability to observe simultaneously from different angles and plans).

Key words: media, temporality, phonography, sound engineering, simulacrum, phenomenology.

Актуальність теми дослідження. На сьогоднішній день дослідження фонографії займають доволі маргінальну позицію у вітчизняному мистецтвознавчому і культурологічному дискурсах. Публікації обмежені фрагментарними роботами, що стосуються, здебільшого, професійних аспектів звукорежисури, її теорії та історії. Ситуація у російськомовному сегменті є не набагато кращою. В останні роки з'явилась низка робіт, присвячених звукозапису і діяльності звукорежисера. Але на даний момент відчувається явна нестача серйозної філософсько-культурологічної рефлексії даної теми. Можна констатувати кризу методології дослідження студійних практик, так само, як і відсутність чіткої позиції щодо фундаментальних медіальних аспектів звукозапису (зокрема, онтологічний статус фонографічних артефактів). Цим і обумовлюється актуальність даної статті.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Теоретичні і історичні аспекти звукозапису, як форми культури, знайшли відображення у дисертаціях П. Ігнатова, В. Шликова, В. Громадіна, О. Коваленко, В. Сибірякова. Серед західних дослідників фонографії відомими фігурами є Джонатан Стерн і Саймон Загорські-Томас. Певні аспекти студійних практик висвітлені у працях дослідників популярної музики Альбіна Зака, Алана Фріта, Саймона Мура і Пітера Дойла. Теоретичну базу дослідження склали також праці з психоакустики (І. Алдошина), постнекласичні філософські тексти (Ж. Бодрійяр, Ж. Дельоз, М. Фуко) і феноменологія (Е. Гуссерль і М. Гайдеггер).

Мета статті полягає в обґрунтуванні онтологічного статусу фонографії як симулятивної діяльності і виявленні відповідних темпоральних маркерів.

Виклад основного матеріалу. Поняття "симулякр" у його сучасному значенні було введено Жаном Бодрійяром, як "копія без оригіналу". Суттєву роль у концептуалізації поняття також відіграв Жиль Дельоз. Симулякр є, передусім, темпоральною проблемою, оскільки копія завжди випереджає оригінал.

Щодо звукозапису, сьогодні можна зустріти спроби класифікації підходів до передачі "реальності". Так, засновник теорії звукового образу Василь Шликов веде мову про два типи звукорежисури: класичну і драматичну [4]. Можна сказати, що загалом у фонографії існують два великі магістральні напрями: репрезентативно-імітативний і креативно-симуляційний [3, 23]. Здатність "об'єктивно" передавати реальну картину зазвичай пов'язують із першим напрямом. Але у статті буде здійснена спроба довести, що фонографія в усіх своїх проявах є симулятивною діяльністю.

Питання про достовірну фонографічну передачу почутого у концертній залі безпосередньо, хоча і не очевидно, пов'язано із питанням про фігуративність музичного мистецтва. Зрозуміло, що найбільш бурхливі суперечки щодо того, чи дійсно музика щось "зображає", залишились у ХІХ столітті, але тема й досі не втрачає актуальності. Музика є найменш фігуративним з усіх мистецтв, оскільки її матерія найбільш швидкоплинна і несхоплювана, а предмет її "зображення", якщо і не відсутній, то навряд чи настільки конкретний як, скажімо, у живописі.

Певні гіпотези походження музики пов'язують її зародження із уподібненням людській мові. Але це, по-перше, лише гіпотези, по-друге, чому б не вважати музику у певному сенсі антитезою вербальній мові? Хоча б тому, що фрагментація музичної матерії часто доволі далека від мовлення, а семантичне навантаження музики, на відміну від мови, ґрунтується не на імпульсних сигналах (приголосних звуках), а на звуковисотності. Так, якщо вилучити з мови усі приголосні звуки, її семантична ємність значно постраждає. Певною мірою це стосується і музики, написаної лише для шумових інструментів – для європейського вуха її звучання не надто привабливе.

Зрозуміло, що для уподібнення запису на фонограмі реальному слухацькому досвіду потрібна імітація, передусім, слухового апарату людини; по-друге – імітація умов сприйняття звуку у реальному фізичному просторі (наприклад – концертної зали). Лише при виконанні цих умов стає можливим "принцип реалізму" – принаймні, так вважають теоретики фонографії. Пояснимо ці дві тези більш детально.

Людське вухо, котре нехай і поступається деяким вухам тваринного світу, але ж є досконалим аналізатором спектру сигналу, перехідних процесів і просторової локалізації [1, 106]. Експерименти з

нейронними мережами і софістичні алгоритми спектрального аналізу лише повільно наближаються до можливостей людського слуху у сенсі диференціації акустичних джерел. Якщо комп'ютерне розпізнавання голосу, як і обличчя, сьогодні стало звичним явищем, то, скажімо, ідентифікація інструментальних тембрів у комплексній оркестровій палітрі – досі нездоланий бар'єр. Відтак, повне технологічне уподібнення людському слуху є доволі складним завданням.

Але наразі мова йде про більш утилітарний момент – про роздільну здатність електроакустичного тракту. Динамічний діапазон людського слуху складає близько 140 дБ. Ідентичний параметр сучасних професійних конденсаторних мікрофонів ненабагато поступається. Щодо професійних цифрових форматів, роздільна здатність у 24 біти теоретично забезпечує динамічний діапазон у неймовірних 144 дБ. Але проблема "найвужчого місця" звукового тракту полягає саме у цифро-аналоговому перетворенні. Так, параметр ENOB (Effective Number of Bits, або ефективна кількість двійкових розрядів), що позначає реальну, а не гіпотетичну роздільну здатність фізичного ЦАП/АЦП, навіть у найкращих моделях навряд чи перевищує 20 біт, себто – динамічний діапазон у 120 дБ [6]. Це пояснюється не конструктивною недосконалістю пристроїв, а самою фізичною природою провідників, броунівський рух електронів у яких генерує постійно присутній низькорівневий білий шум. Отже, гранична роздільна здатність електроакустичного тракту обмежена саме цими цифрами.

Щодо частотного діапазону ситуація набагато краще. Абсолютна більшість професійних конденсаторних мікрофонів задовольняє вимоги 20 Гц–20 кГц (це частотний діапазон людського слуху). У цифровому звукозаписі професійний формат "24/96" при частоті дискретизації 96 кГц забезпечує лінійний спектр до 48 кГц, що майже вдвічі перевищує потреби людини. Сучасне програмне забезпечення підтримує частоти дискретизації навіть до 192 кГц.

Щодо просторової локалізації, сучасні системи кіно-звуку (зокрема Dolby Atmos) дозволяють повністю покрити звукову "сферу", розширюючи межі стандартної стереофонії і об'ємного звуку ще й у вертикальну площину. Але щодо прослуховування музики, домінуючим форматом все ж лишається стереофонія. Існуючі сьогодні мікрофонні стереосистеми (XY і M-S, AB, DIN, ORTF і Decca Tree тощо), особливо при їх комбінуванні, дозволяють переконливо передавати перспективу, формувати акустичну плановість і вносити у звучання "простір" без перешкоди для розбірливості і деталізації [1, 595].

Зрозуміло, що "найвужчим місцем" сучасного електроакустичного тракту є його аналогова частина: мікрофони, гучномовці, попередні підсилювачі, ЦАП/АЦП (принаймні у їх "analogue front end") тощо. Але варто погодитись: в цілому, сучасний стан речей у сфері апаратного і програмного забезпечення звукозапису є цілком задовільним з позиції "покриття" динамічного, частотного і спатіального діапазонів слуху людини. Це означає, що сьогодні є цілком можливим передати більшість нюансів реального звучання акустичних джерел звуку (інструментів, голосів, предметів) у записі. Магістральний шлях, яким йде звукозапис фактично з самого народження і метою якого є максимально достовірна передача "реальності", умовно називається "high fidelity" (або скорочено "hi-fi") [5].

Утім, як зазвичай буває із надто простимим і очевидними, на перший погляд, концептами, все починає виглядати ненадійним, варто лише піддати сумніву основну аксіому всього проекту. У даному випадку ця аксіома – наявність спільної для всіх (відтак, об'єктивної і передбачуваної) "реальності", яку варто лише "зафіксувати" за допомогою точних ("вірних" (!), адже "fidelity" у тому числі перекладається і як "вірний") технічних засобів. У певному сенсі сам вислів "high fidelity" є курйозним, оскільки в основі усього проекту полягає ні що інше, як віра.

Проблема "об'єктивної реальності" фонографії окреслюється спільною границею трьох сфер знань: психоакустики, соціального конструкціонізму і технічного детермінізму; і дана дискусія, безумовно, значно виходить за регламент однієї статті. Але попередньо можна виділити кілька концептуальних "сегментів", на які варто спиратись при аналізі самого проекту "реальності".

Перший з них стосується спатіального фактору, а саме – комунікативної дистанції. Специфіка розповсюдження звуку у пружному середовищі призводить до того, що фактор дистанції суттєво впливає на такі параметри звуку, як рівень гучності (внаслідок явища дисипації – розсіювання звукової енергії), тембральне забарвлення (внаслідок нерівномірної потужності акустичного потоку хвиль із різною формою фронту), співвідношення прямого і відбитого звуку (внаслідок реверберації). Це призводить до того, що "нормальна" комунікативна дистанція, на якій відбувається безперешкодне вербальне спілкування без порушення "приватного простору", формує певні шаблони сприйняття звуків довкілля (у тому числі, музичних інструментів і людського голосу). Ця дистанція складає приблизно від одного до кількох метрів.

Наближення співрозмовника на відстань понад 1 м поступово переводить комунікацію до "інтимного" режиму. Віддалення – до режиму "public address" [7]. Відтак ми стикаємось із граничними випадка-

ми тембральної модифікації голосу: шепотом (який просто неефективний на "нормальній" дистанції) і криком. Наразі мова не йде про експресивні можливості даних реєстрів – лише про їхню медіальну "проникність". Але сама фонографія дала можливість знівелювати природний хід речей: відчутти ефект звучання шепоту, що транслюється на аудиторію великого стадіону через гучномовці, або ж навпаки – чути дики (у реальності!) крики і верещання на комфортній гучності у навушниках, їдучі, скажімо, у метро.

Часто навіть у професійних колах відсутнє принципове розуміння одного моменту, ключового для усвідомлення медіальності фонографії. "Точка зору" мікрофона відрізняється від людського вуха. Фактично для нівелювання цих відмінностей і використовуються багатомікрофонні системи запису, оскільки тільки розумне суміщення кількох акустичних планів дає можливість хоч якось наблизитись до "реальної картини". Відтак ми маємо справу не з "передачею" реальності, а з її свідомим конструюванням. Але, як і у випадку будь-якого медіа, спроби виділити і, можливо, ізолювати власний "меседж" наштовхуються на невдачу, оскільки виявити сутність медіа означає зробити його прозорим для когнітивного погляду, а зробити це можна лише ззовні. Рефлексія будь-якого медіа можлива тільки через інше, більш досконале, медіа, яке релятивно викриває (експлікує, як сказав би Петер Слотердайк) онтологічну структуру свого попередника.

Можна зробити припущення, що з появою штучного органу слуху (а чим, зрештою, є весь електроакустичний тракт, як не "подовженням" слухового і мовного апарату людини?) під експлікацію потрапило найдавніше медіа, яке фактично з самого початку буття людини лишалось непомітним, не виведеним із "потаємного", причому у багатьох природно-наукових сеансах. Мова йде про самé повітря. Дійсно, радикально скоротивши медіальну дистанцію, мікрофон дозволяє вуху чути з неприродної (можливо, надприродної?) позиції. Поступово заповнюючи акустичне довкілля, "інтимне" звукове поле "висвітлює" сам простір, що раптом набуває сенсорної ваги, вбудовуючись у феноменальні структури досвіду. Так само, як небачені раніше форми життя (бактерії і віруси) тепер є елементом повсякденної когнітивної і навіть емоційно-чуттєвої(!) реальності (незважаючи на те, що ми досі не бачимо їх неозброєним оком), так само і повітря, як ноєматичний об'єкт, користуючись термінологією Гуссерля, здобуває нових якостей. Те, що повітря певним чином впливає на звук, стало зрозуміло давно. Але лише з появою фонографії – коли вперше з'явилась можливість "почути" світ не лише власними вухами – абстрактні науково-теоретичні дані зрушили горизонт життєсвіту.

Враховуючи горизонтність як онтологічну умову людського буття у світі питання про "об'єктивну" реальність фонографії видається тепер дещо ускладненим. Якщо припустити, що звукозапис лише "передає" певну картину, яка існує незалежно від нашого досвіду, то як бути з тим фактом, що сама картина світу трансформується від наявності нових медіа? Ми ніколи не сприймаємо світ "абстрактно", у сукупності лише його фізичних якостей. Завжди має місце певна "оптика". Так, винахід рентгенівського випромінювання і застосування його у радіографії змінило сам погляд на речі, навіть якщо мова йде про погляд неозброєним оком. Відтепер погляд, навіть у звичному буденному житті, орієнтується не лише на поверхню речей, а й намагається проникнути у їхню сутність. Ця "сутність" постійно нав'язливо перебуває на горизонті, збурюючи уяву і викликаючи підозру – певно, через ту саму "медіа-підозрілість", про яку писав Борис Гройс. Поверхня речей відтепер виступає не гарантом цілісності їх форми, а крихкою, хоч іноді і цупкою, плівкою, за якою у темних глибинах загрозливо ворухаться хтонічні сили гравітації і електромагнетизму.

Так само змінюється і погляд на простір, який перестає бути просто нейтральним "контейнером", що вміщує коливальні процеси, надаючи у розпорядження власне пружно-дифузне тіло. Відтепер повітря стає повноправним медіумом. Пригадуючи сторінки Гайдеггерівського "Геракліта" (зокрема, дискусію щодо знаменитого "Phúsis krúptesthai phileĩ"), можна сказати, що повітря стає когнітивно прозорим (доступним для пізнання), коли полишає свою медіальну прозорість (невидимість) – тобто, коли виявляє себе (виводить із потаємного) через ефекти, які спричиняє на інші тіла.

Отже, у цьому першому аспекті 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.

Наш погляд, на об'єкт відбувається через "розширення тіла" (у даному випадку, електроакустичний тракт), причому "інструменти" перебувають у стані медіальної прозорості ("спідручності", як писав Гайдеггер), доки не перестають функціонувати, як належить. Об'єкт конститується у свідомості через інтенціональні акти. 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 і, в тому числі, з точки зору його "аудіабельності" – здатності виявляти власний "голос", і "фоногенічності" – специфічної якості звучання саме у записі. Іntenціональний 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".

У чому ж полягає, власне, темпоральна сторона даної проблеми? "Наївна" установка свідомості, яка взагалі є ключовим фактором у наданні онтологічного статусу речам, у випадку симульованої реальності виявляється в апікації "безпосереднього" (не опосередкованого медіумом) досвіду на феномени, які взагалі є ні чим іншим, як "ефектом" медіа. Оскільки будь-який досвід є інерційним явищем, зрозуміло, що у кожен момент часу спостерігається деяке "відставання" від реальності. Але тут присутня ще одна колізія – між досвідом, який утримує одну картину світу (із невеликим "запізненням"), і перцептивним горизонтом, який постійно трансгресує (виходить за власні границі). У випадку фонографії це виявляється у наступному. Сонорні якості об'єктів сприймаються як "об'єктивна реальність", незалежна від нашого досвіду, у той час, як саме сприйняття вже є продуктом певних дискурсивних практик, які діють здебільшого на підсвідомому рівні. Це можна уявити як онтологічний розрив між "реальністю", яку підказує досвід, і фронтіром "становлення" картини світу.

Зрозуміло, що в усі часи людський розум знаходив прихисток в ідеї "об'єктивної реальності", тому настільки спокусливим видається той самий магістральний шлях звукозапису, який передбачає "вірність", так само, як і віру у те, що, висловлюючись метафорично, віконне скло є абсолютно прозорим. І лише у мить шоку від раптово розбитого скла ми ненадовго усвідомлюємо присутність медіуму.

Другий аспект пов'язаний із давньою проблемою інтерсуб'єктивності. Що ми насправді чуємо у записі, скажімо, симфонічного оркестру? Чию "точку зору" ми сприймаємо? Своєрідний "атопізм" (відсутність топосу) є укоріненим в самій аудіальній перцепції, на відміну від візуального сприйняття. Певно, через це проблема "топосу" у фонографії є доволі малодослідженою. Візьмемо, скажімо, кінематограф. У кожен момент часу ми можемо однозначно сказати, звідки ведеться зйомка – вказати на плановість і ракурс. Чи існує така можливість у фонографії? Ні, – з кількох причин. По-перше, традиція "статичної плановості". Дійсно, під час концерту виконавці не рухаються по сцені і глядачі не рухаються по залу. Чому у записі ситуація повинна бути іншою? По-друге, навіть якщо переміщення об'єктів у віртуальному просторі звукового образу відбувається, воно може виглядати доволі немотивованим без візуальної кореляції. Спатіальна чутливість вуха є нижчою, ніж у зору. Саме тому без необхідної релятивності акустичних планів і ракурсів, присутньої у візуальному ряді фільму, ми не можемо з упевненістю сказати, на якій відстані і під яким кутом проводився запис, окрім певних загальних просторових уявлень (типу "далі/ближче").

Але нечутливість вуха не відмінє проблеми топосу, яку ми розглянемо на прикладі багатомікрофонного запису, який сьогодні є домінуючою технологією, зокрема при записі інструментальних та вокальних ансамблів. Сутність зазначеного методу полягає в одночасній фіксації різних планів. Так, ближні мікрофони ("spot mics") фіксують переважно пряме поле, з мінімальним впливом реверберації. Мікрофони середнього плану (як правило, стереосистеми) записують збалансований звук, із рівною часткою прямого і відбитого сигналу. Дистанційні мікрофони ("ambient mics") записують переважно реверберацію залу. Комбінування сигналу від усіх мікрофонів дозволяє створити потрібне просторове враження.

Цікаво, що історична практика довела переважну безперспективність "монопланового" запису, коли єдина мікрофонна стереосистема встановлюється в "ідеальну" позицію, згідно з якою максимально повно передається просторове враження без втрати детальності звучання. Курйоз полягає у тому, що така "ідеальна" позиція зовсім не збігається із реальним розташуванням глядача у залі. Частково це пояснюється і тим, що сприйняття звуку під час концерту тісно пов'язано із візуальним сприйняттям. Зорова локалізація джерела звуку у певному сенсі поліпшує і слухове враження, чого в принципі не може бути під час прослухування фонограми.

При багатомікрофонному записі ми маємо справу із суміщенням кількох "точок зору" одночасно. У кіно плани і ракурси змінюють одне одного послідовно. Це апелює, передусім, до відмінностей у перцептивних модальностях. Зір не є "голографічним", на відміну від слуху. Відтак можна дійти до закономірного висновку: "поліфонічність" слухового сприйняття є прямим шляхом до надання позитивного онтологічного статусу симульованій реальності. Більш того, можна з упевненістю стверджувати: симулякр, як ефект "зворотної темпоральності" (копія випереджає оригінал) є, передусім, проблемою слуху, як найбільш точного аналізатора часу. Можливо, саме тому Жиль Дельоз у "Логіці смислу" при описанні Еону, як часу бестілесних подій-ефектів, пише про "звукові

ефекти". Еон рухається в обох напрямках відразу (лінія, що поєднує сингулярності, нескінченно роз'єднуючи момент "тепер" на "минуле" і "майбутнє"), відтак заперечуючи єдину можливу (звичну нам) каузальність – від причини (те, що "перед") до наслідку (те, що "після") [2, 192].

Наукова новизна полягає в утвердженні фонографії, навіть у її документальній формі, як симулятивної діяльності. Також пропонується теза: симулякр, як ефект "зворотної темпоральності" (копія випереджає оригінал) є, передусім, проблемою слуху як найбільш точного аналізатора часу, а "поліфонічність" слухового сприйняття є прямим шляхом до надання позитивного онтологічного статусу симульованій реальності.

Висновки. Ситуація "шизофонії" [8, 23] (роз'єднання візуальної причини і аудіального наслідку) безпосередньо поставило 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 зі 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.

Можна довго дискутувати щодо "естетики" звукового образу, вести мову про "художність" на противагу "документальності", але факт залишається фактом: сучасна фонографія у переважній більшості випадків не має справи з реальністю, оскільки сама "реальність" взагалі є соціально-технологічним конструктом. Будь-які намагання "викрити" реальність призводять у кращому випадку до спроб редукції ефектів медіа ("слідів", що лишають медіуми), у гіршому – взагалі виведення людського досвіду за межі тіла (оскільки тіло у певному сенсі також є медіумом). Єдиним виходом із цієї ситуації є прийняття наявності єдиного сонорного тіла світу, яке постійно перебуває у стані рефлексії через все більш досконалі "розширення" власних органів чуття.

References

1. Алдошина И. А., Приттс Р. Музыкальная акустика: учеб. для вузов. Санкт-Петербург: Композитор-Санкт-Петербург, 2006. 720 с.
2. Делёз Ж. Логика смысла / пер. с фр. Я. И. Свирского. Москва: Академический Проект, 2011. 472 с.
3. Куш С. В. Електромюзичний інструментарій як еволюційний фактор музичної культури: монографія. Київ: НАКККиМ, 2015. 160 с.: іл.
4. Шлыков В. А. Звуковой образ в современных музыкальных фонограммах: дис. ... канд. искусствоведения. Москва, 2010. 153 с.
5. Fox C. The art of noise: how music recording has changed over the decades. URL: <https://www.theguardian.com/music/2014/may/16/music-recording-science-museum-christopher-fox>.
6. Kester W. Understand SINAD, ENOB, SNR, THD, THD + N, and SFDR so You Don't Get Lost in the Noise Floor. URL: <http://www.analog.com/media/en/training-seminars/tutorials/MT-003.pdf>.
7. Notes on Intercultural Communication. URL: <https://laofutze.wordpress.com/2014/01/03/e-t-hall-proxemics-understanding-personal-space/>.
8. Schafer M. The Soundscape: Our Sonic Environment and the Tuning of the World. Rochester, VT: Destiny Books, 1994. 320 p.

References

1. Aldoshina I., Pritts R. (2006). Musical Acoustics: Tutorial for Universities. Saint Petersburg: Kompozitor-Sankt-Peterburg [in Russian].
2. Deleuze G. (2011). The Logic of Sence. (Y. Svirsky, Trans). Moscow: Akademicheskij Prospekt [in Russian].
3. Kushch E. (2015). Electronic Musical Instruments as an Evolutionary Factor of Musical Culture: monography. Kyiv: NAKKKiM [in Ukrainian].
4. Shlykov V. (2010). Sound Image in Modern Phonograms. Candidate's thesis. Moscow [in Russian].
5. Fox C. (2014). The art of noise: how music recording has changed over the decades. Retrieved from <https://www.theguardian.com/music/2014/may/16/music-recording-science-museum-christopher-fox>.
6. Kester W. (2009). Understand SINAD, ENOB, SNR, THD, THD + N, and SFDR so You Don't Get Lost in the Noise Floor. Retrieved from <http://www.analog.com/media/en/training-seminars/tutorials/MT-003.pdf>.
7. Notes on Intercultural Communication. (2014). Retrieved from <https://laofutze.wordpress.com/2014/01/03/e-t-hall-proxemics-understanding-personal-space/>.
8. Schafer M. (1994). The Soundscape: Our Sonic Environment and the Tuning of the World. Rochester, VT: Destiny Books.

Стаття надійшла до редакції 04.04.2018 р.