

ВІДГУК

офіційного опонента, доктора мистецтвознавства, професора, завідувача кафедри музичного мистецтва та менеджменту соціокультурної діяльності Національного університету «Чернігівський колегіум» імені Т.Г. Шевченка

Мартинюк Тетяни Володимирівни

на дисертацію Голубенко Маріанни Миколаївни

«Темпоральність музичної культури цифрової доби», поданої на здобуття

наукового ступеня кандидата мистецтвознавства за спеціальністю

26.00.01 — Теорія та історія культури (мистецтвознавство)

Ступінь актуальності обраної теми дослідження.

Дисертація М.М. Голубенко, присвячена науковому осмисленню музичного мистецтва цифрового середовища, охоплює комплекс вузлових культурологічних проблем. З одного боку, це рефлексія з феномену темпоральності й відповідного розшарування щільності культури, з іншого – заглиблення до сучасної історико-культурної епохи, цифрової доби, яке викликає необхідність усвідомлення просторової та часової динаміки історії культури, зокрема з точки зору проблеми її циклічно-хвильової моделі. Саме такий підхід, на думку В. Діанової, допускає значно більше варіантів соціокультурного розвитку, аніж лінійно-поступальний. «Трасекторія розвитку культури не є визначеною, а тому циклічно-хвильовий підхід володіє безперечним прогностичним потенціалом. Він може дати новий імпульс до осмислення механізмів динаміки культури» (В. Діанова). Отже, виразною перевагою дисертації М.М. Голубенко є поєднання практики цифрової культури з її сучасним (а не відірваним у часі) теоретичним осмисленням, створення теорії феномену «тут і зараз», що є надзвичайно складним і актуальним завданням сучасної науки. У дослідженні розробляється теорія та історія музики цифрового середовища.

Авторка дисертації поринає до віддзеркалення глобалізованої сучасності, зокрема формування більш складного еволюційного циклу, в якому відбуваються революційні якісні зміни у розвитку музичної культури.

«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» (с.18). Нова хвиля або цикл цифрової доби повинні розглядатися одночасно як об'єктивно існуючий феномен, так і аналітична конструкція, що його відтворює (біфуркація). Отже, у формуванні музики цифрового середовища ХХІ століття використовується ресурс музичної культури сучасності. У такому контексті доречною є визначення В. Григорчуком музичної культури як багаторівневої системи, до якої входять «різноманітні види та жанри музичного мистецтва, композиторська та виконавська творчість, концертні, театральні та музично-освітні установи, музичні товариства, клуби, гуртки, побутове і домашнє музикування. Разом з тим музична культура є частиною загальної системи інформаційного забезпечення суспільства, одним із засобів упорядкування суспільного життя» (В. Григорчук).

Тема дослідження, її актуальність відповідають тематичному плану науково-дослідної роботи кафедри академічного і естрадного вокалу та звукорежисури Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв, комплексній темі «Актуальні проблеми культурології: теорія та історія культури» (номер державної реєстрації 011511001572) перспективного тематичного плану науково-дослідної роботи НАКККіМ.

Дисертаційне дослідження М.М. Голубенко є актуальним та відповідає вимогам сьогодення й науковим потребам сучасної теорії та історії культури (мистецтвознавство).

Найбільш суттєві наукові результати, що містяться в дисертації.

У рукописі дисертації наведені наукові положення, висновки, що є обґрунтованими й базуються на узагальненні вітчизняної та зарубіжної наукової літератури. Достовірність та обґрунтованість результатів дисертації підтверджена в процесі їх апробації на різноманітних міжнародних та всеукраїнських конференціях. Одержані результати в дисертаційній роботі підтверджуються системою теоретичних методів, методів систематизації та

узагальнення, крос-культурного, аналогії; генералізацією культурологічного підходу. Обрана методологія дослідження відповідає визначеним меті та завданням. На нашу думку, теоретичну базу дослідження можна було б збагатити іншими напрямками та теоріями, які продукують в дисертації та, власне, номіновані в тексті роботи (теорія культурної пам'яті, апофатична філософія, когнітивна лінгвістика, теорія вірогідності, гештальт-психологія та ін.), що ще більше б увиразнило наявний теоретико-методологічний потенціал даної дисертації.

Зважаючи на логіку дослідження М.М.Голубенко, наукову новизну і практичне значення отриманих результатів, можна виокремити наступні основні концепти роботи: часосприйняття медіакультури як виразу стану сучасної цифрової культури суспільства, музична культура цифрового середовища, темпоральність фонокультури як складової цифрової музичної культури сучасності. Кожен із концептів несе в собі наукову новизну, що надає дослідженню теоретико-практичної завершеності та концептуальної значущості.

У межах *першого концепту* з яскравим теоретико-культурологічним навантаженням авторкою представлено актуальний науковий стан ряду теорій: цифрової культури, темпоральності та темпоральності цифрової музичної культури, культурної пам'яті, медіакультури, новітньої цифрової антропології.

Теорія цифрової культури (на с. 37 вона визначається як цифрова парадигма) віддзеркалює сучасну глобальну ситуацію. Оскільки поняття культури є більшим, ніж сума технологій, то автоматично воно включає в себе і домінуючу комунікативну парадигму як один з аспектів матеріальної складової культури. З цієї причини поняття масових комунікацій, цифрових комунікацій, комп'ютерних технологій за своїми обсягами є меншими, аніж поняття цифрової культури і можуть бути включені до нього як технічне описання механізмів комунікації (с. 24), отже, авторкою здійснюється порівняння обсягу робочих понять теорії цифрової культури. Виокремлено й поняття даної теорії: інформація, медіум, носій інформації, знакова система; розглянуто відмінності цифрових технологій (операції обчислення, конвергентність і включеність до

глобального інформаційного простору). Визначено домінантне поняття темпоральності культури з можливостями «нових медіа» щонайменше радикально пришвидшувати час, щонайбільше – суттєво трансформувати гетерогенні культурні практики (с.30).

Культурологічний зміст теорії цифрової культури визначений авторкою на основі досвіду теорії культурної пам'яті, зокрема, тематизації мотиву (аспекту – *Т.М.*) «слідів, залишків та відходів» в інтерпретації Аляйди Асман, що дозволяє конкретизувати понятійну динаміку від «слідів» до «відходів», саме в яких містяться свідчення непрограмованого життя. Інтерпретуючи культурну пам'ять цифрової доби як різновид культурної пам'яті людства, з урахуванням небіологічної форми життя – медіавірусів, відзначається її квантово-нелінійний характер та специфічний механізм «пригадування через забуття».

В *теорії темпоральності* дослідниця виділяє швидкість і фрагментацію як основні складники часового режиму та зазначає певні тенденції сучасної культури, що виявляють себе, зокрема, на рівні концептуальної метафорики та інших феноменів (глітч-арт) і потребують пояснення саме з точки зору «бачення» їх часу. «У певних культурних практиках фрагментація часу присутня цілком експліцитно (у вигляді ідеологій, технік, прийомів), у інших — потребує більш глибокого погляду для виявлення їхньої темпоральної природи і навіть деконструкції просторових метафор у часові» (с. 31). Виокремлюючи проблему хронотопу або часопростору, авторка наголошує на відкритості темпоральної цифрової культури для майбутнього компліментарного дослідження, спрямованого до її спатіальності. Описано структуру медіуму, що існує на основі імітативної інкорпоративності медіумів-попередників, а «"процесія" медіумів перебуває в актуальному стані незамкненості» (с. 32).

Мотивованим є дискурс про аналогове «коріння» цифрової культури. Роздуми про філософське обґрунтування проблеми аналогу призводить Голубенко М.М. до спостереження про унікальність кожного екземпляру фізичного носія (с. 33). Натомість цифрова культура характеризується глобальною дигіталізацією, яка зменшує розмаїття світу та його

мікроеваріативність. Аналогову темпоральність, яку дослідниця називає висловом, хоча презентує як поняття (с.33-34), розглянуто на основі Еону в інтерпретації Жюльєн Дельоза, в якій час визначається минулим і майбутнім, що фрагментують теперішнє до нескінченності, позбавляють його товщини й розуміння послідовності часів як металогіки розвитку культури. Фізичний носій, як тіло, що характеризує аналогову культуру [вислів наш – Т.М.], асоційований зі змістом поняття Хроносу і, що є теоретично виправданим, виводить до квантового ефекту спостерігача, де сам «акт спостереження вже спричиняє вплив на інформацію, отриману від об'єкта» (с.34).

До осмислення культурного значення усіх аналогових медіа додається контекст проявів влади, помітний з самого початку історії мас-медіа, з висновком, що владою володіє той, хто може зробити так, щоб не чути його було неможливо (модель «one-to-many») (с.37). Узагальнення про тип часопросторової організації аналогових медіа здійснюється на основі систематизації рис їх власного «меседжу» (іманентна, нередукована матеріальність медіуму, рефлексія у висвітленні їхніх анти-афордансів). Конкретизація двох поширених анти-афордансів (режим збереження даних типу ROM (Read Only Memory) і відсутність довільного доступу) дозволяє пояснити специфіку програмованого «ритму» інформаційних потоків у суспільстві та штучне гальмування часу як дисциплінарну практику.

Теорію цифрової культури конкретизовано в міждисциплінарній *теорії медіакультури*. Як її вузлові, дослідницею обираються аспекти: темпоральності медіа, комунікаційних технологій та їх впливу на нову людину, темпоральних трансформацій людської свідомості та мислення, темпоральності музичної культури. Концептуальним підґрунтям розгляду питання про трансформаційні процеси часосприйняття в умовах миттєвої комунікації є настанова про медіальність усього людського досвіду, що дає можливість засвідчувати надзвичайно високий культурний статус медіа, їх впливовість на формування нових перцептивних установок в людській свідомості й, відповідно, сучасних інформаційних розробок та комунікативних технологій – на створення віртуальної реальності і новітнього типу свідомості людини (с. 39). Отже,

радикально трансформуються усвідомлення часу та навички часового сприйняття індивіда, що конституює появу нового культурологічного напрямку – *медіальної антропології*, в якому сьогодні формується понятійна база.

В ряді поширених визначень сучасності в ракурсі історичної періодизації («інформаційна епоха», «постіндустріальне суспільство», «постмодерністська ситуація», період «постмодерністської революції» або «глобалізації»), авторці, в контексті медіальної антропології, імпонує назва «період інформаційного вибуху». Вона віддзеркалює буття світу медіа, системи масових комунікацій та специфіку їх основних рис – хаотичності, безмежності та надмірності. Зміст епохи не тільки детермінує новий науковий тезаурус, але також є сфокусованим на всеосяжному середовищі медіа, які стають онтологічною умовою існування людини (с. 40). Відповідно конституюється віртуальна реальність, вона впливає на основну, аутентичну реальність, змінює знаки і навіть зміщує її до статусу «речі в собі».

Сутність людини інформаційного суспільства визначається перейняттям установок інформаційних технологій, як-от: швидкий пошук необхідних даних, максимальна швидкість прийняття рішень, ефективність темпу роботи як інформації, простору і часу буття людини. Потік трансформації часу і простору, час у медіа-світі змінюють процес мислення, роблять його ефективним, «швидко реагуючим». Нова людина орієнтована на нову систему цінностей (*медіальна аксіологія*), швидкість, «психологічний дискомфорт, спровокований ненормативним медійним перевантаженням, що породжує певну соціальну тенденцію до спроб свідомого сповільнення часу» (с. 45).

Потреби заповільнення інформатизованого буття, переосмислення себе у світі медіа яскраво відбиваються у тенденції цифрового детоксу. Поряд з даним поняттям (термін 2013 року) виводяться та тлумачаться поняття медіааскетизму, кліпового типу мислення (мозаїчна свідомість), які відображають буття сучасної людини у світі технологій і цифрових сервісів. Наголошено на її іграх із власною свідомістю, одночасному існуванні в кількох світах (можливого, неможливого, третій вимір) з відповідною можливістю простору, часу та протяжності існувати тільки в одному з них відповідно. Зміст

феномену темпоральної чутливості підтверджує багатовимірність сприйняття світу з уявленнями переривчастості замість континуальності часу (с. 47).

Розвиваючи тематику внутрішнього відчуття часу індивідом, авторка доходить до висновку про тотальне взаємопроникнення у сучасному світі часу та простору, утворення ними єдиного органічного континууму. Дискурс дослідниці про ефект множинності часів у багатовимірному світі (об'єктивна реальність та різні проєкції віртуального світу), так званий пуантилізм часового сприйняття доводить до оригінального умовиводу про наближення темпорального аспекту буття нашої свідомості до органічного стану первісної культури (с. 51).

Відзначимо широку палітру комунікаційних артефактів, що ілюструють презентацію першого концепту дисертації: знакові системи різної складності та універсальності (дорожні знаки, позначки режиму прання на одязі, іконки на робочому столі комп'ютера, с. 29), електронна книжка, цифрова камера, телефон, комп'ютерні плагіни (с. 32), механічний звукозапис (с. 34), роман Томаса Пінчона «Оголошується лот 49» (с. 35), книгодрукування (с. 35), усі аналогові медіа – від кам'яних скрижалей до грамплатівки (с. 37), принципи роботи публічної бібліотеки, дописемна культура з усними формами комунікації, писемна культура і «галактика Гутенберга», годинник (с. 42), технологія нотного запису (с. 54) тощо.

У межах *другого концепту* здобувачем розглядається музика цифрового середовища як конкретизація *звукового ландшафту* сучасності. Презентація теорії останнього, його складових, відповідного звукового контексту увиразнена визначенням напряму *акустичної екології* (Реймонд Шейфер, Барі Труакс), її завдань, понять, методів, що підводить авторку до порівняння звукових ландшафтів аналогової традиції та цифрової. Відзначено їх відмінності у сферах семантики звуку й вірогідності подій звукового поля.

У дискурсі про цифровий звуковий ландшафт та ландшафт академічної музики наголошено на стані постійної незавершеності у першому з них та завершеності партитури як результату вираження авторської волі композитора. Музична композиція цифрового звукового ландшафту (цифрове аудіо) стає

об'єктом цитування і композиційним матеріалом для інших користувачів, зокрема у поширеному явищі цифрового семплінгу. Отже, «життя» цифрового аудіо після виходу в світ певної композиції може продовжуватись не у ролі копій-інтерпретацій, а як набір анонімних фрагментів, що стануть основою для майбутньої музики інших виконавців» (с. 66).

Темпоральні траєкторії цифрового звукового ландшафту спрямовані як до майбутнього, так і минулого, на відміну від партитур академічної музики і можливості виявлення генеалогії індивідуального стилю композитора, здійснюючи ретроспекцію його творчості. Він містить площину «бі-сайдів»; композиції, які тільки-но з'явилися, а також попередні версії, включаючи демо, записи з репетицій. Сьогоднішній стан цифрового звукового ландшафту оцінюється як ситуація «поліфонічної «всеприсутності» і рівновірогідності, коли безліч приватних та публічних звукових просторів дифундують у гетерогенний звуковий ансамбль» (с. 67). Він підтверджується на рівні «ритму» як суперпозиції константних (звукові поля, що функціонують за певним часовим режимом) та варіативних (окрема семантична група техногенних звуків) елементів. Наповненість ландшафту цифрової доби визначається власним звуковим контентом, зокрема клацанням комп'ютерної клавіатури та миші, шумом роботи жорсткого диску та системи повітряного охолодження, звуками сканерів й принтерів, різноманітними елементами саунд-дизайну операційних систем і прикладного програмного забезпечення тощо (с. 68).

Аналіз категорії звуків в теорії звукового ландшафту доводить незапрограмованість, непередбачуваність цифрових на фоні програмованості, передбачуваності механістичних ритмів минулого. Мікроритм як компонент естетики мікрозвуку є широко вживаним (електронна музика, саунд-арт). Авторкою розглянуто передумови становлення мікроритму як естетичного тренду (радикальне зближення дистанції між вухом і джерелом звуку, перехід звуку у цифровий формат, поява спеціального програмного забезпечення, розвиток синтезу звуку); квантованість цифрового аудіо з безкінечно подільним дискретним часом, простір підозри поміж дискретами, швидкість передачі інформації, появу цифрових артефактів. «Темпоральність цифрового

ландшафту призвела до певних змін і у якісному наповненні: звуковий світ збагатився новим семантичним об'єктом під назвою «артефакти цифрової компресії», характерне звучання якої стало невід'ємною часткою сонорного тіла культури» (с. 70).

Доцільною є класифікація візуалізації звуку (динамічка, статична з прикладом останньої у дескриптивній партитурі електронної композиції «Artikulation» Д. Лігеті) та пояснення змісту й специфіки кожного з типів; доведення, що сьогодні вони є важливою складовою звукового ландшафту. Аналітика цифрової культури апелює до сонограм, спектрограм аудіо-файлів (спектроморфологія Деніса Смоллі як теорія аналізу і композиції електроакустичної музики). Звук сьогодні сприймається слухом і зором, музичний твір симультанно існує в пам'яті музиканта і в полі зору. Відбувається трансформація свідомості у напрямі до більшої фрагментованості і нелінійності («кліпове мислення»), що знівелоувало наратив в його основному сенсі, порушило «інтенцію» форми (метафора) у заклику слухача до послідовного сприймання твору. Адаптивні процеси у музичній культурі цифрової доби вирізняються у новій моделі сприйняття: три режими «слухання», за Баррі Труаксом, з передбаченням усіх комунікативних модальностей; одночасність музики як домінанти і фону звукового простору; граничне ущільнення часу, «війна гучностей», постійне змагання за увагу в умовах тотальної «вірусності».

Дослідниця розробляє *теорію виробництва звукового простору* і висвітлює питання: множинності звукового простору, його кордонів, дисциплінарного підтексту обмеження, програми виробництва, питання звукоізоляції, дифузності межі акустичного простору, способу взаємопроникнення просторів, горизонтності візуального простору, створення власного звукового простору кожним джерелом звуку, дифундування кількох джерел у фонотопі (за П. Слотердайком). Звуковий простір представлений з двох позицій (активної і пасивної), а виробництво акустичного простору пропонується здійснювати шляхами забезпечення надійного фізичного кордону, контролю джерел звуку за допомогою певних дисциплінарних

механізмів, зокрема акустичної дисципліни, та надання звуку у приміщенні певних якісних характеристик. Представлено розлогий дискурс про якісні характеристики звуку у приміщенні, становлення типу акустичного простору з контрольованою реверберацією (комплексний «тембр», метайнструмент, за Б. Блессером) тощо.

Сучасну практику виробництва звукового простору проілюстровано прикладами студії звукозапису і паноптикуму, наведених як моделі просторів контролю. Виробництво простору соціального є інтерпретованим на прикладах найухваліших архітектурних споруд минулого як ідеології влади та гетерогенності культурного ансамблю (диспозитив, за Фуко) музики, що звучить у реальному фізичному просторі. В поданні явища репрезентації простору наголошується на диспозиції комунікантів (подвійна, тріадна моделі), складових репрезентації за Лефевром (просторова практика, репрезентації простору і простір репрезентації), «історичних» відносинах музики і акустики; становленні студійного простору, конструкція якого передбачає жорстке акустичне розмежування тон-зали і апаратної кімнати (с. 85).

Розглядаючи *онтологію* та естетику музики цифрового середовища, авторка має на меті «дати відповідь на запитання, що ж відбулось з музикою у цифрову епоху» (с.85), отже, зобразити поступ цифрової музики з початку 2000-х років (починаючи його відтоді за В. Громадіним). Наведено риси музичної культури постмодерну (за Є. Кушем), серед яких: втрата академічною музичною культурою стрижневої позиції, яку вона займала протягом століть у європейському просторі; формування мультикультурного музичного середовища, де співіснують різні інтонаційні практики; тотальна медіатизація та ін., що пояснює обшир цифрової музичної культури, яка досліджується М.М. Голубенко. Саме це дозволило авторці увиразнити контексти майже тотальної дигіталізації культури: неможливість осягнення усієї цифрової музики людським розумом, девальвація географічних відмінностей і пришвидшення будь-якого етапу існування музики на цифрових носіях, музична єдність цифрового простору. «Цифровий інфопростір допускає створення розподіленої системи зберігання підвищеної надійності; її головна

складова – програмна: інформація дублюється в рядках копій (наприклад, RAID-масиви), які займають незначне місце і незначні за вартістю в порівнянні з ціною самих даних» (с.88).

Виразно порівнюється інформаційний «фільтровий» потенціал архіву в аналогову добу з його ціннісною домінантою і метою накопичення з автоматизованим комп'ютерним мозком, що безкінечно оновлює свою інформацію за певними програмами. Отже, у сучасному світі в рамках глобального єдиного кіберпростору існує музичне середовище цифрового інфопростору (цифрова музика), яке характеризується, порівняно з аналоговим, системою переваг (технічна, економічна, етична, культурна, політична, споживацька, екологічна, архівна). Зважаючи на швидке зростання цифрового інфопростору, технологічний прогрес, робиться висновок про стрімке наближення цифрової музики до статусу головного музичного середовища планети.

Дискурс про *естетику цифрової музики* оминає музично-естетичні парадигми минулого, натомість охоплює гіперреальність останніх 20 років, увиразнену в ситуації «шизофонії» як роз'єднання звуку з його фізичним джерелом, здійснене засобами звукозапису. Розробляючи поняття гіперреальності, авторка розрізняє такі її вияви як: органічне «подовження» шизофонії і життєдайне середовище, у якому фактично опинилась студійна музика у цифрову добу. Визначені онтологічні складові феномену: спатіальна дивергенція і конвергенція та темпоральна інтеграція, дезінтеграція й суперпозиція, детально описані у тексті роботи.

Так, при поясненні просторової складової гіперреальності застосовані акустичні поняття ранніх відбиттів та ревербераційного «хвосту», що впливає на формування мозкових уявлень про просторову картину реальності людини. «"Звучання" акустичного простору залежить від загальної площі приміщення, співвідношення висоти, ширини та довжини, від загального коефіцієнту поглинання поверхні та від характеру самої поверхні – її рельєфу та матеріалу» (с.95), що, з точки зору авторки вплинуло у свій час на традиції виконання творів різних напрямків музичного мистецтва у просторах з певним оптимумом

реверберації. Саме вони визначили у сучасній звукорежисерській практиці передачу природного акустичного простору академічної музичної традиції для виникнення у слухача ілюзії присутності у концертній залі. Процес спатіальної дивергенції і конвергенції забезпечується спеціальними звуковими технологіями, цифровими ревербераторами, а імпульсна реверберація зберігає звукові характеристики приміщення без нього самого (с. 98). Сучасні фонограми одночасно оперують «вкладеннями» простору у простір, множинністю підходів до віртуального звукового простору, отже поліпросторовістю.

Темпоральна складова гіперреальності описується дослідницею на основі явищ темпоральної інтеграції, дезінтеграції і суперпозиції. Вони представлені на прикладах цифрового нелінійного монтажу з точністю до одного семплу (принцип інтеграції у сучасних поп-композиціях); не одночасного ансамблевого, а почергового запису композиції; технології дабл-трекінгу, поширеної при записі електрогітар; накладанні кількох часових ліній, отже, афорданси цифрових технологій втілюють у реальність систему «людина-оркестр». Теоретичні положення ілюструються наступними артефактами: аналоговий звуковий сигнал на механічному носії (вініловій платівці) (с.61), назва вулиці у місті, безліч файлів, папок, акаунтів у різноманітних електронних сервісах (електронна пошта, форуми, соціальні мережі тощо) (с.63-64), персональні аудіо-пристрої (магнітофон, компакт-плеєр, мобільний телефон із підтримкою аудіо), циркадні ритми, рух транспорту, теле- та радіоефір (с.67), трек в онлайн-сервісі Sound Cloud, голосові повідомлення у месенджері Telegram, соціальній мережі Вконтакті, у диктофоні мобільного телефону (с.72) тощо.

Третій концепт віддзеркалює концептуальний підхід до дослідження *темпоральності фонокультури*, формулювання якого дослідниця починає із констатації малої дослідженості звукозапису, а відтак, – культури штучного (записаного, переданого, відтвореного, модифікованого) звуку. Структуру феномену, за Є. Кущем, утворюють високі технології, художні й позахудожні аудіальні практики, технічні засоби у сфері звукозапису та наукові знання про

нього, культурні об'єкти, діалектичні зв'язки естетичного та індустріального змісту, культура сприймання штучного звукового середовища (с. 104). Фонокультура розуміється як компонент медіакультури, що у темпоральному аспекті вимагає осмислення питання матеріальності медіуму. Авторка наголошує на залежності темпорального режиму культури від можливостей медіа, а отже, на усвідомленні таких темпоральних можливостей медіуму як режим доступу до пам'яті, швидкість доступу і передачі даних, фрагментація часу тощо, які дозволяють сприймати широкий культурний контекст.

Постульовано медіаспецифічність будь-якого виду мистецтва з висновком про вплив медіумів (інтерфейс) та відповідним конструюванням свідомістю реальності на фундаментальну дихотомію просторових і часових мистецтв. Від найвищого до специфічного систематизовано різні можливості медіуму, які ілюструють структурні рівні медіа-теорії, дозволяють аналізувати «поверхню» і субмедіальний простір як складові медіуму, спостерігати суб'єктивізацію автора й ефект медіального «одкровення» (с. 107). Викликає інтерес дискурс про взаємодію людини з матеріальною складовою культури, ментальну «надбудову» речей, що відображено в *акторно-мережевій теорії*, і урівнює статус речей з живими істотами. Детально розроблено, враховуючи психологічний компонент, поняття афордансу, з врахуванням інтерпретативного понятійного досвіду Джеймса Гібсона, Курта Коффки, Курта Левіна, Дональда Нормана. *Теорія афордансу* увиразнена думками вчених про «нав'язування» людині власного смислу речей; мову, що говорить; «збуджуючу здатність»; сукупність усіх дій, можливих по відношенню до предмета; усього, що сприймається суб'єктом як можливість.

Питання афордансу в мистецтві представлене в аспекті філософської рефлексії Мартіна Гайдеггера про «інструментальність» як одну з модальностей людського «буття-у-світі» та Грема Хармана про речі, «занурені в імлісту підземну сферу». «Ми помічаємо інструменти, лише коли вони не здатні виконувати свою безпосередню функцію. Відтак, явлення нам речей у їхній «спідручності» автоматично вилучає зі свідомості усю повноту їхнього феноменального буття» (с. 112). Ідеологія мистецтва, як високоідеалістичної

сфери діяльності людини, є заснованою на ілюзії творення «з ніщо» й не експлікує усі етапи творення, що призводить до потужної суб'єктивації автора, який усіяко спирається «смерті автора». У творах Б. Гройса висвітлюються відносини між «валоризованим і профанним, між архівом та зовнішнім світом, між суб'єктом авторського дискурсу і силами, що намагаються його десуб'єктувати. У теорії Гройса «смерть автора» означає відмову від «власного» дискурсу на користь «мови» самого медіуму, своєрідний кенозис — самопожертву» (с. 113). Розроблене і поняття *негативного афордансу*, що виникає в контексті буття інструменту та культурного кордону між його «сценарієм» і антиафордансом.

Розробляючи аспект темпоральності фонокультури, авторка опирається на студії Дж. Фрейзера міждисциплінарного спрямування, а саме, на систему рівнів темпоральностей зі зростанням складності змісту і свободою творення кожного рівня. Так розробляється *теорія темпоральності фонографії*, яка є інноваційним досягненням даного дослідження. Фонографія представлена як елемент фонокультури, а розгляд її темпоральних аспектів продукує до рівня вчення про інтрамузичні феномени, тобто виходить за межі музикознавства.

В межах наукової презентації перцептивного структурного рівня темпоральності фонографії розглянуто: гіперперцептивний зміст сучасної фонографічної «економіки»; звукову мікроскопію, яка змінює рельєф сонорного «тіла» і рельєф професійних практик «слухання»; комунікативну дистанцію; реверберацію, повідомляючи інформацію про віртуальний простір й апелює до первинних архетипових образів. Занурення до питання кореляції простору і звуку призводять до висновку, що обрії фонокультури сформовані редуцією часу і простору, а сама вона є симбіозом споживання дискурсу і його сприйняття. Рівень афордансу схарактеризований як система можливостей і обмежень (останні впливають на жанро- і стилетворення музичного мистецтва); фрагментацією часу, що забезпечує ритм (мікроритм) темпоральності фонографії (сингли та альбоми) і виявляється у модусах «афордантної темпоральності» (роздільна здатність – *fidelity*, співвідношення «сигнал/шум», синтез звуку, хронометраж). Процедурний рівень темпоральності фонографії

охоплює технічні процедури (етапи накопичення матеріалу – власне запис, монтаж, зведення – мікшування, майстеринг), доводячи, що історія студійної музики створюється темпоральними маніпуляціями в сучасних студійних композиціях. Рівень суспільної пам'яті виявляє «гарячу» природу звуку медіа, меншу інтерактивність і насичення інтерпретативними смислами, темпоральний зміст питання оригіналу і копії, симулятивний бік фонографії, перцептивну «інфляцію» у власній історії звуку.

Розгляд проблеми темпорального змісту гіперреальності фонографії є рефлексією щодо відсутності чіткої наукової позиції у фундаментальних медіальних аспектах звукозапису, а відтак, і певної фрагментарності у розробці даних проблем у вітчизняному мистецтвознавчому та культурологічному дискурсах. Авторкою цей стан визначений як криза методології дослідження студійних практик (с. 129). Наголошується на темпоральному змісті поняття симулякру (інтерпретації Жана Бодрійяра, Жюльєн Дельоза), герменевтичній розробці поняття істини, інтерпретації як ключового методу з метою висвітлення змісту ідеологічного концепту епохи тотальної симуляції як виразу складних відношень фонографії із «реальністю». Заявлено про динаміку репрезентативності звукозапису: оригінал, що завжди випереджає копію у доцифрову епоху і оберненість цієї моделі сьогодні, коли копія випереджає оригінал.

Розлогий дискурс про дискусійний характер визначення деякими дослідниками діяльності звукорежисера інтерпретацією спонукає авторку до теоретичних міркувань про онтологічні умови інтерпретації, текст та його інваріантність, міграцію об'єкту інтерпретації тексту до її результату; прототекст, уртекст, метатекст. «Свідоме порушення чи викривлення авторського тексту, якщо воно і передбачається інтерпретатором, повинно бути лише формою інтерпретації, але аж ніяк не першопочатковою умовою існування самого тексту і обмеження свободи доступу до тексту інших інтерпретаторів» (с. 131). У даному контексті зазначено широкі межі музичної інтерпретації (за її вісьмома видами, викладеними Н. Жайворонюк) і окремий жанровий, за В.Шустовим (метажанровий – *М.Г.*) статус студійної музики,

цифрової музики, що на наш погляд, вимагає його понятійного порівняння з використанням поняття жанру в академічній музичній культурі.

Розглядається питання про кореляцію стійкого і мінливого в інтерпретаційному процесі: мінливість тексту (акт виконання, «повторюваності» звукового поля) в академічній музичній культурі призводить до неможливості існування двох ідентичних виконань. Натомість звукорежисери констатують ідентичність лише копій фонограми-оригіналу. До специфіки процесу інтерпретації вписано унікальні риси фонограми, звукового образу, класифікацію параметрів звучання, зміст фонограми тощо. «Запис музичного виконання на носії (фонограма) є тим самим прикладом, коли текст (зміст фонограми, включаючи сам акт виконання!) і його інтерпретація методами фонографії (звуковий образ) є єдиним цілим» (с. 135). Виявлено та схарактеризовано тільки декілька випадків, коли діяльність звукорежисера можна вважати інтерпретативною.

Теорія фонографії, що розробляється дослідницею, апелює до осмислення магістральної спрямованості шляху розвитку звукових медіа (*high fidelity*, «висока відповідність» або «висока вірність»), традиційної (класичної) та нетрадиційної (драматичної) звукорежисури як напрямів в естетиці звукозапису, за В. Шликовим; концепцій у створенні звукового/аудіовізуального образу, за П. Ігнатовим. Авторка обґрунтовує механізм компенсаторної аугментації (вираз гіперреальності), позитивно й апофатично характеризує фонографію, наводить приклади покращення диференціації джерел звуку при записі оркестру, технологій перезапису шумів, зазначаючи, що «проблема “об’єктивної реальності” фонографії окреслюється спільним кордоном трьох сфер знань: психоакустики, соціального конструкціонізму і технічного детермінізму» (с. 145). Детально представлені концептуальні «сегменти», необхідні для аналізу гіперреальності: комунікативна дистанція, скорочення якої призводить до мутації самого поняття об’єктивної реальності й викриває нові її грані (аудіабельність, фотогенічність, медіатизація, горизонтність); інтерсуб’єктивність (проблема «топосу» у фонографії, «поліфонічність» слухового сприйняття і симулякр як

ефект зворотної темпоральності); симульованість «об'єктивної реальності» фонографії (циклічне відтворення, монтаж, потрекове накладання, багатомікрофонний запис).

Феномен мікрозвуку та його основні риси с, на думку автора, «тим станом звукової культури, у якому вона нині перебуває; глобальним підходом, що характеризує студійну практику у всій множині її проявів – від поп-музики до експериментальної електроніки» (с. 152). Мікрозвук є наслідком появи приватного простору і нового типу сприйняття – вслухування. Розглянуто витоки культури мікрозвуку (музична акустика, психоакустика, хвильова теорія звуку); досвід академічної музики, починаючи з другої половини ХХ століття (розмаїття сучасних композиторських технік, темброва структура музичної тканини, сонорика), музикознавства (поняття «темброве поле», «тембровий простір», «темброва драматургія», нові методологічні підходи до аналізу і композиції електроакустичної і електронної музики); спектрморфологію за авторством Деніса Смоллі та ін.

Ключова категорія фонокультури – саунд представлена субстанціонально, як носій «атрибутів реальності», а його споживання в суспільстві – як товар, продукт виробництва. Вивчення феномену саунду вимагає міждисциплінарного підходу (музична естетика, архітектурна та психоакустика, соціокультурні теорії і філософські концепції, міфологія). Культура мікрозвуку визначається як культура надзвичайної уваги до найменших деталей у звучанні; звуку як окремої цінності, пов'язаною із суспільним виробництвом; певного типу погляду на звукову реальність (с. 156).

Проблема теоретичного сприйняття звуку конкретизована інформацією про шляхи емансипації звуку в мистецькій і технологічній сферах (розширення інструментарію, поява нових виконавських технік і композиторських стратегій, роз'єднання джерела звуку і сам звук у просторі й часі), студійні практики, рівні ідентифікації звуку слухачами, мікроефекти сучасної музики, що доводить до висновку про естетику мікрозвуку як тексту, утворюваного семантичними субодинамиціями. Фонотоп (Петер Слотердаjk) розуміється як простір комунікації, а звук – її дифузним засобом. Відокремлення слуху, як інструменту

пізнання, від інших органів чуття детермінує реформування акустичного простору, який стає поділеним, модифікованим та приватизованим. Становлення мікрозвуку як сукупності теорій та практик подане на основі трьох векторів дезінтеграції.

Достовірність та наукова новизна одержаних результатів.

Дисертація є першим в Україні комплексним міждисциплінарним дослідженням темпоральних аспектів музичної культури цифрової доби. В 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 та оригінальну концепцію аугментативної естетики, яка пояснює глибоко симулятивну природу звукозапису як сфери творчої діяльності; введено до обігу поняття «цифровий звуковий ландшафт» та розбудовано його зміст; доведено, що цифровий ландшафт має власні темпоральні маркери, а 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).

Отже, дисертаційна робота відповідає вимогам щодо наукової новизни одержаних результатів.

Повнота викладу основних положень дисертації в опублікованих працях.

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.

Опубліковані наукові праці повною мірою розкривають сутність і зміст ключових положень дисертації, в них висвітлено основні наукові положення дисертації, що становлять її наукову новизну і винесені на захист.

Практичне значення отриманих результатів дослідження полягає у можливості їх адаптації до змісту дисциплін навчального плану студентів і аспірантів закладів вищої освіти мистецького та загальногуманітарного спрямування, як-от: «Медіафілософія», «Теорія медіа», «Сучасна музика», «Мистецтво звукорежисури», «Цифрова обробка звуку».

**Оцінка змісту дисертації, її завершеності та відповідності
встановленим вимогам.**

Дисертація та автореферат Голубенко М.М. оформлені відповідно до вимог Порядку присудження наукових ступенів, затвердженого постановою Кабінету Міністрів України від 24.07.2013 р. № 567 (зі змінами, внесеними згідно з Постановами КМУ від 19.08.2015 р. № 656 та №1159 від 30.12.2015, № 567 від 27.07.2016). Зміст автореферату ідентичний основним положенням дисертації і не містить інформації, відсутньої в дисертації. Наведені в авторефераті наукові положення й висновки розкриті та аргументовані в тексті дисертації. Дисертаційна робота відповідає паспорту спеціальності 26.00.01 — Теорія та історія культури (мистецтвознавство).

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.).

У дисертаційному дослідженні повною мірою розв'язані поставлені завдання; увиразнено наукову новизну дослідження та його теоретичне й практичне значення; одержані результати доводять доцільність використання запропонованого міждисциплінарного підходу та комплексу методів, обраної теоретичної бази.

Зауваження та дискусійні положення щодо змісту дисертації.

В цілому відзначаючи високу культуру наукового мислення, обґрунтованість теоретичних та практичних положень дисертаційного дослідження, є деякі питання та зауваження, які мають дискусійний характер та потребують уточнення:

- 1). Визначаючи самодостатність феномену цифрової музики сучасності, цифрового звукового ландшафту та темпів їх розвитку, хотілося б конкретизувати, чи є можливість сьогодні поглянути на живу цифрову музичну культуру з точки зору темпорального розшарування, зокрема в аспекті культурних форм (докорінні, реліктові, проектні)?
- 2). Зважаючи на подальшу розробку Вами поняття та теорії цифрової культури, чи можна апелювати до терміну аналогової культури для увиразнення процесу зміни аналогової доби цифровою (с. 34)?
- 3). На с. 117 Ви зазначаєте, що темпоральність суспільних практик, пов'язаних із певними медіа, зрештою і визначає ритм епохи. Конкретизуйте, будь ласка, приклади ритму епохи.
- 4). Студійна, цифрова музика на с. 133 називається Вами, услід за В. Громадіним, жанром. Конкретизуйте, будь ласка, смисл даного поняття в межах цифрової музичної культури та доведіть його доречність, порівняно зі змістом цього поняття в академічному музичному мистецтві.
- 5). У тексті дисертації Ви неоднократно апелюєте до терміну «так звана шизофонія». Поясніть, будь ласка, специфіку такого його формулювання.
- 6). Текст дисертації не позбавлений певної ненауковості, пафосності висловлювань (с. 18, 20, 25, 28, 63), подекуди технічних помилок (с. 39), відсутності посилання на розвідку О. Дубинець (с. 54), посилання та джерела у списку (К. Поппер, с. 131).

В цілому, висловлені зауваження не ставлять під сумнів отримані наукові результати та можуть бути враховані у подальшій науковій роботі дисертанта.

Висновок про відповідність дисертації вимогам

Порядку присудження наукових ступенів.

Враховуючи актуальність досліджуваної проблеми, наукову новизну положень дисертації, обґрунтованість і достовірність одержаних результатів, їхню теоретичну й практичну значущість та відповідність дисертації встановленим вимогам Порядку присудження наукових ступенів, затвердженого постановою Кабінету Міністрів України від 24.07.2013 р. № 567

(із змінами, внесеними згідно з Постановами КМУ від 19.08.2015 р. № 656 та №1159 від 30.12.2015, № 567 від 27.07.2016), її автор – Голубенко Маріанна Миколаївна, заслуговує на присудження наукового ступеня кандидата мистецтвознавства за спеціальністю 26.00.01 — Теорія та історія культури (мистецтвознавство).

Відгук підготувала в.о. завідувач кафедри музичного мистецтва та менеджменту соціокультурної діяльності Національного університету «Чернігівський колегіум» імені Т.Г. Шевченка, доктор мистецтвознавства, професор

Тетяна МАРТИНЮК

Підпис в. о. завідувача кафедри музичного мистецтва та менеджменту соціокультурної діяльності Національного університету «Чернігівський колегіум» імені Т.Г. Шевченка, доктора мистецтвознавства, професора Мартинюк Т.В. засвідчую Перший проректор, проректор з науково-педагогічної роботи, доктор історичних наук, професор



Володимир ДЯТЛОВ