

ДІДЖЕЙ-КУЛЬТУРА ЯК ПЕРЕХІД ВІД ТВОРУ ДО ПРОЦЕСУ: ТРАНСФОРМАЦІЯ КОГНІТИВНОЇ МОДЕЛІ СПРИЙНЯТТЯ МУЗИКИ

Бабасв Р. Ф.

аспірант кафедри філософії

*Український державний університет імені Михайла Драгоманова
м. Київ, Україна*

Ідея циклу в музиці виникає не один раз і не в одному місці. Вона повертається в різні епохи, змінюючи функцію, але зберігаючи принцип. У Еріка Саті повтор постає як концептуальний жест, що, за визначенням М. Наймана, руйнує традиційну логіку музичного розвитку та перетворює слухання на процес споглядання статичного об'єкта [1, р. 36]

У мінімалізмі повтор стає композиційним методом, який висуває на передній план не подію, а процес, тривалість і мікрозміни. З появою секвенсорів відбувається зсув, який важко переоцінити. Повтор перестає бути лише естетичним рішенням автора і стає властивістю самої машини, її звичним режимом. Коли повтор закладений в інструмент, музикант починає мислити інакше. Він уже не тільки вигадує форму, а й налаштовує умови, за яких форма може безперервно відтворюватися, змінюватися і розгортатися в часі.

У класичній музиці емоційний рух зазвичай розгортається через гармонійну драматургію. Напруга, розвиток, кульмінація, фінал, усе це прив'язане до логіки гармонійного руху, де твір прагне завершеності і відчутного кінця. На противагу цьому, танцювальна логіка апелює до бергсонівської "тривалості" (*durée*), де час не розбивається на окремі акценти, а сприймається як безперервна інтенсивність [2, с. 81]. У танцювальній музиці працює інший механізм. Енергія виникає не через гармонійні повороти, а через ритмічну стабільність і поступову зміну текстури. Гармонія в цьому випадку виконує роль стабільного середовища, емоційного фону, який підтримує стан і не відволікає від головного, від руху. Саме тому так багато танцювальних треків тримаються на мінорних тональних центрах. Вони створюють темний, нейтральний шар, у якому ритм може залишатися головним носієм енергії.

Ключовим словом для цієї логіки стає groove. Це не просто ритм, а спосіб організації часу, який безпосередньо адресований тілу. Groove

не потребує пояснення, він працює без перекладу. Свінг і тілесність, мікросуви пульсації, те, що в джазі відчувається як живий час, формують особливий тип слухання, де реакція тіла не вторинна, а визначальна. У модальному джазі, у досвіді тривалості, який асоціюється з Майлзом Девісом і його середовищем, повтор і статичні гармонійні поля стають способом будувати напругу без традиційної драматургії. Це важливий крок до того, щоб повтор сприймався не як брак розвитку, а як умова занурення. Так groove переходить у loop (повторюваний фрагмент). Повтор стає не фоном, а формою мислення.

Електронну музику можна уявити як зустріч двох ліній, які довго існували поруч, але не були повністю сумісні. Перша лінія це академічний авангард. Вона проходить через Руссоло, Кейджа, Шеффера, Штокгаузена. Тут звук перестає бути лише висотою і гармонією. Він стає шумом, записом, об'єктом, лабораторією. Музика починає мислитися як робота з матеріалом, який можна фіксувати, розрізати, переставляти, трансформувати. Друга лінія це тілесна музика. Джаз, соул, фанк, даб, диско. Тут може домінувати пульсація, гіпнотична сталість, тривалість, колективна синхронізація. Це музика для руху, для ритуалу, для спільного часу.

Електронна танцювальна музика народжується не тільки з технологій. Вона виникає як поєднання цих двох традицій. Авангард приносить ідею звуку як матеріалу і практику роботи з ним. Ритмічна культура джазу, фанку і диско приносить розуміння того, що ритм може бути центром музики. Там, де ці лінії перетинаються, виникає новий тип естетики, у якій повтор і тривалість легітимізуються як музика, а текстура і простір стають не менш важливими, ніж мелодія. Такий повтор є прикладом "синтезу часу" за Ж. Дельозом, де циклічність не відтворює однакове, а породжує різницю через кожну нову ітерацію [3, p. 70].

Саме в цій точці стає зрозуміло, чому діджейська практика є не просто способом "програвання" музики. Діджей працює з двома програвачами і створює безперервний потік. Він продовжує ритм, вирівнює темпи, утримує енергію. Це фактично живий монтаж. Те, що Шеффер робив зі стрічкою, діджей робить на танцмайданчику. Важливо, що цей монтаж відбувається всередині події, у реальному часі. Діджей не завершує твір, а відкриває.

Танцмайданчик радикально змінює структуру музики, адже змінює режим часу і уваги. На концерті слухач сидить. У клубі люди танцюють годинами до ранку. Це не просто довше, це інакше. Нічна клубна культура формувалася разом із новими соціальними практиками, включаючи експерименти зі зміненими станами свідомості музика почала адаптуватися під танцпол. Музика для танцполу має бути

циклічною, стабільною, ритмічною. Вона повинна тримати не сюжет, а стан. Вона не зобов'язана вести до фіналу, вона зобов'язана утримувати енергію і давати можливість їй змінюватися поступово. Звідси виникає loor-мислення, коли музика мислиться не як завершений об'єкт, а як модуль, який може продовжуватися, скорочуватися, змішуватися з іншим, повторюватися довше. У такій логіці звукова доріджка існує як матеріал для монтажу. Нічний клуб у цьому розрізі постає як "гетеротопія" – особливе місце, що функціонує за межами повсякденного соціального часу, створюючи "інший" простір для тілесного досвіду [4, р. 24].

У певний момент технологія стає доступною, і ця доступність робить естетику повтору масовою. Електронна танцювальна музика виникає тоді, коли збігаються три речі. Технологія дає синтезатори і драм-машини. Культура дає діджея і клуб. Естетика дає повтор і ритмічну канву. Джаз давно показав, що ритмічна канва може бути важливішою за гармонію і що повтор може бути музикою. Але саме клуб як простір робить ритм головним елементом колективного досвіду і змушує музику підлаштовуватися під танцпол.

Цей процес можна описати як редукцію музики до функції танцюлу, але редукція тут не означає збіднення. Зникає зайва мелодія, зникає надлишкова драматургія. Залишаються ритмічна структура, текстура звуку, проторові ефекти. Танцювальна музика поступово звільняється від гармонійної телеології (визначеності) і наближається до ритмічної медитації. Якщо подивитися ширше, електронна музика ніби повертає нас до дуже давньої логіки музики. У багатьох традиційних культурах музика для танцю або трансу також будується на повторі, обмеженій гармонії і ритмічній стабільності. Електронна танцювальна музика в певному сенсі повертається до цих принципів, але вже через технології і через міську нічну культуру.

Відмінність стає особливо помітною, якщо порівняти ставлення до форми. У більшості музики до ХХ століття форма закрита. Сонатна структура, симфонічні частини, куплет і приспів, оперна драматургія, кожен тип мислить твір як завершений об'єкт з початком, розвитком і кінцем. У танцювальній електронній музиці трек існує інакше. Він створюється з урахуванням того, що його будуть міксувати (змішувати з іншими), накладати, продовжувати. Тому структура часто нагадує архітектуру для монтажу. Intro (експозиція, вступ), groove (ритмічна пульсація, що формує тілесний досвід слухача), break (структурна пауза), groove, outro (фінальна фаза). Це не драматургія, це конструкція, яка полегшує зшивання в потік. У клубній культурі музика перестає бути лише окремим твором. Вона стає частиною безперервного потоку. Трек є фрагментом, а сет є системою. Сам музичний трек в електронній

культури перестає бути завершеним твором і набуває модульної структури, орієнтованої на включення в безперервний потік DJ-сету.

Діджейський сет працює як система зворотного зв'язку. Діджей постійно читає реакцію танцюлю, енергію залу, інтенсивність руху і корегує музичний потік. Музика впливає на танцпол, танцпол впливає на діджея, діджей може корегувати свій наступний крок залежно від відкритості і чутливості аудиторії. Це циклічна модель, у якій форма і сенс виникають у взаємодії, а не як одностороння передача готової форми. Але взаємодія з танцполом будується не за принципом негайного задоволення запиту, а як поступове формування довіри до вибору та логіки розвитку сету. Реакція аудиторії стає не інструкцією до дії, а зворотним зв'язком, який враховується, але не визначає зміст автоматично. У цьому сенсі діджейська культура є прикладом постмодерної культурної моделі, де один автор перестає бути головним, твір перестає бути остаточною формою, а сенс виникає в контексті і в процесі колективної участі. Монтаж і цитування стають нормою, а чутливість до ситуації не менш важлива, ніж первинне створення матеріалу. Діджейська практика радикалізує концепцію "смерті автора"[5, с. 142]: твір позбавляється фіксованої форми, а його остаточний сенс виникає лише в момент взаємодії з аудиторією і простором.

Якщо композитор модерної епохи мислив звук як матеріал для створення твору, то діджей мислить звук як матеріал для організації часу, простору і колективного досвіду. Композитор працює з композицією, діджей працює з контекстом. Композитор формує твір, діджей формує ситуацію. У цьому сенсі діджейський сет є не ланцюгом готових творів, а безперервним конструюванням контексту, у якому музика втрачає статус замкненого об'єкта і знову стає процесом.

Варто зауважити, що наведені тези стосуються передусім андеграундної культури. Саме там діджей зберігає роль експериментатора, а музика залишається відкритим процесом. У мейнстрім-індустрії ці механізми часто поступаються місцем комерційним форматам та задалегідь підготованим шоу.

Література

1. Nyman M. *Experimental Music: Cage and Beyond*. 2nd ed. Cambridge : Cambridge University Press, 1999. 210 с.
2. Бергсон А. Спроба про безпосередні дані свідомості / пер. з фр. К. Тищенко. Київ : Дух і Літера, 2010. 192 с.
3. Deleuze G. *Difference and Repetition* / transl. by P. Patton. New York : Columbia University Press, 1994. 350 с.

4. Foucault M. Of Other Spaces: Utopias and Heterotopias / transl. by J. Miskowiec. *Diacritics*. 1986. Vol. 16, no. 1. P. 22–27.

5. Barthes R. The Death of the Author. Image-Music-Text / transl. by S. Heath. New York : Hill and Wang, 1977. P. 142–148.

DOI <https://doi.org/10.36059/978-966-397-623-5-28>

ФЕНОМЕНОЛОГІЧНА АНТРОПОЛОГІЯ ЕДІТ ШТАЙН

Лавринович О. А.

*кандидат філософських наук, доцент,
доцент кафедри філософії та педагогіки
Національний транспортний університет
м. Київ, Україна*

Едіт Штайн (1891–1942) посідає особливе місце в європейській філософській думці ХХ століття як мислителька, у працях якої феноменологія набуває нового, екзистенційного розгортання. Попри відносну короткість її наукового шляху, створений нею доробок зберігає значущість і сьогодні, адже розкриває нові підходи до розуміння людської особистості, свободи та релігійного досвіду. Наукові розвідки Едіт Штайн охоплюють широкий спектр філософських проблем – від феноменології до філософії релігії, антропології й онтології, формуючи складний теоретичний синтез, у межах якого феноменологічний метод поєднується з елементами метафізичного мислення.

Проте, попри вагомий внесок Едіт Штайн у становлення та розвиток феноменології, в українському академічному просторі її інтелектуальна спадщина тривалий час залишалася на периферії дослідницької уваги через обмеження джерельної бази. Сучасні дослідження демонструють перехід від фрагментарного прочитання її текстів до системного аналізу, що дозволяє переосмислити її спадщину в ширшому контексті європейської феноменологічної традиції. У цьому зв'язку постає потреба уточнення інтерпретаційних підходів до її доробку та виявлення його концептуального потенціалу для сучасної філософської антропології. Особливого значення це набуває в контексті пошуку антропологічних орієнтирів, здатних поєднувати аналітичну раціональність із ціннісно-екзистенційним виміром людського буття.