https://doi.org/10.21638/2226-5260-2025-14-1-277-310

МУЗЫКАЛЬНОЕ ПЕРЕЖИВАНИЕ И ПРОБЛЕМА ЧУВСТВЕННОЙ ОЧЕВИДНОСТИ: ОТ ЭПИФАНИИ К ЭМПАУЭРМЕНТУ

АННА ГАНЖА

Кандидат философских наук, доцент.
Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики».
101000 Москва, Россия.
https://orcid.org/0000-0001-7685-1408

E-mail: ann.ganzha@gmail.com

МАКСИМ ЖИГАНОВ

Аспирант.
Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики».
101000 Москва, Россия.
https://orcid.org/0009-0008-4733-4610

E-mail: zhiganov.maksim.977@gmail.com

В статье разрабатывается проблема музыкального переживания, взятого в феноменологической перспективе. Инструментарий феноменологии в этом случае находится в зависимости от предметных рамок, задаваемых музыкальной психологией и науками о музыке. Эта эпистемологическая зависимость от позитивистски ориентированного знания в послевоенное время осложняется интенсивными процессами радикальной трансформации в музыкальной сфере: прогрессирующей медиатизацией музыки, растущим градусом ее экспериментальности и тотальностью музыкальных индустрий. Главной задачей статьи было переопределить место музыкального переживания в структуре феноменологического знания с учетом ключевых моментов его понимания при обращениях к этой проблеме значимых фигур музыкально-феноменологического теоретизирования: Мерсмана, Шюца, Айде, Скрутона, Шеффера, а также исследователей, в силу институциональных причин вытесненных на периферию общей дискуссии о феноменологии музыкального переживания. Для реализации этой задачи используются теоретические инструменты, часть из которых направлена на историю и генеалогию эпистемических моделей, а часть — на феноменологию и методы критического анализа современной культуры. Описание генеалогий феноменологических штудий музыкального переживания приводит нас к проблеме различения двух специфических видов переживания, которые редко

© АННА ГАНЖА, МАКСИМ ЖИГАНОВ, 2025

попадают в исследовательское поле музыкальной феноменологии: эпифании и эмпауэрмента. В статье демонстрируются эвристический потенциал этих двух понятий, а также ограничения, которые возникают в связи с их переносом из смежных областей социально-гуманитарного знания. Выводом исследования становится тезис о частичной утрате возможностей «чистого» музыкального переживания современным субъектом слушания, выработавшим привычку к слушанию как к обретению силы (эмпауэрменту). Эпифания, которая в случае с музыкой может облекаться то в форму акусматического слушания, то переживания музыкально-возвышенного, оставляет необходимую возможность удержания предметности для анализа музыкального переживания в перспективе феноменологии.

Ключевые слова: феноменология музыки, музыкальное переживание, Г. Мерсман, П. Шеффер, Р. Скрутон, Э. Гуссерль, эпифания, эмпауэрмент, редуцирующее слушание.

MUSICAL EXPERIENCE AND THE PROBLEM OF SENSORY SELF-EVIDENCE: FROM EPIPHANY TO EMPOWERMENT

ANNA GANZHA

PhD in Philosophy, Associate Professor.
HSE University.
101000 Moscow, Russia.
https://orcid.org/0000-0001-7685-1408

E-mail: ann.ganzha@gmail.com

MAXIM ZHIGANOV

Postgraduate Student.
HSE University.
101000 Moscow, Russia.
https://orcid.org/0009-0008-4733-4610

E-mail: zhiganov.maksim.977@gmail.com

The article develops the problem of musical experience taken from a phenomenological perspective. The specificity of the problem is that the tools of phenomenology depend on the subject framework provided by music psychology and music sciences. This epistemological dependence on positivist approaches is complicated by the intensive processes of radical transformation in the field of music practices. The main goal of the article was to redefine the place of musical experience in the structure of phenomenological knowledge. To achieve it, we turned to the works of the key figures within the field (Mersmann, Schütz, Ihde, Scruton, Schaeffer). In terms of methodology, we applied theoretical tools appealing to the history and genealogy of epistemic models, to phenomenology, and to methods of contemporary culture critical analysis. The study of phenomenological descriptions of musical experience leads us to the problem of its two specific kinds: epiphany and empowerment. The article demonstrates the heuristic potential of these two concepts, as well as the limitations that arise due to their transfer from adjacent areas of social sciences and humanities. The conclusion of the study is the following: the modern listening subject has partially lost the possibilities of "pure" musical experience, having developed the habit of listening for "gaining power" (empowerment). Epiphany, which in the case of music can take the form of acousmatic listening or the experience of the musically sublime,

leaves the possibility of retaining objectivity to analyze musical experience from a phenomenological perspective.

Keywords: phenomenology of music, musical experience, H. Mersmann, P. Schaeffer, R. Scruton, E. Husserl, epiphany, empowerment, reduced listening.

1. ВВЕДЕНИЕ

В нашей статье мы сделаем попытку ревизии феноменологического инструментария с момента его декларации до наших дней применительно к звуковому и музыкальному, но только в том его аспекте, где речь идет о так называемом «музыкальном переживании». Актуальность проблемы музыкального переживания вызвана тем сломом, который произошел с музыкой первоначально в романтических музыкально-теоретических концепциях, а потом и в интенсивных авангардных и пост-авангардных экспериментах. Стремительность, плотность и насыщенность этих процессов, «догоняющий» характер музыкологического теоретизирования и появление новых способов критического рассмотрения звука и музыки внесли элемент некоторого смешения декларативного и рефлексивного, практического и теоретического, прагматики и эйдетики.

Область феноменологии музыки мы будем использовать здесь как объединяющее наименование для ряда подходов, терминологический аппарат которых опирается на гуссерлевский тезаурус и использует, по необходимости, феноменологически ориентированный язык при анализе музыкальных переживаний[1]. Интерес к возможностям привлечения его в качестве инструмента в чистом или в частичном виде, примерно с начала XX века, можно отследить по возобновляющимся с регулярностью обращениям к предметным областям, фокусирующимся по преимуществу на вопросах специфики музыкальной и звуковой рецепции, слушания[2] или музыкального смысла. Если теперь, огля-

---

[1] Мы делаем здесь сознательную попытку связывания гуссерлевских концептов с неразрешаемыми средствами классической феноменологии проблемными полями, дополняя ее задним числом тем, что могло бы объяснить, какими средствами и при каких условиях можно было бы говорить об интенциональном переживании музыкального объекта, учитывая тот факт, что медиатизация акустической сферы и аутопойетический характер композиторской деятельности поставил это переживание в положение, делающее его продуктом, товаром и исследуемым на постоянной основе в повседневном опыте объектом.

[2] Если прослушивание в большей мере соответствует фоновому процессу и происходит преимущественно автоматическим и несколько остраненным образом — в пример здесь можно привести современные публичные практики прослушивания музыки, — то слушание связано с целенаправленной и вовлечённой деятельностью, внутри которой субъект осоз-

дываясь назад, подвергнуть историческому рассмотрению все эти почти полуторавековые многоплановые усилия, мы столкнемся с пластами разрозненных, сцепленных с феноменологией индивидуальных программ, в каждой из которых реализуется не просто претендующее на универсальность описание обособленно-сингулярного видения всей полноты музыкального опыта, но в качестве побочного продукта и незапланированным образом производятся эффекты парализации и исключения тех видов эстетических переживаний, которые номинальным образом оказываются не включенными в поле музыкального.

Чтобы произвести связную работу по ревизии всех этих попыток, в качестве наглядного примера движения к теоретической консистентности, дающего нам, помимо прочего, инструментальные возможности междисциплинарного порядка, мы привлечем два понятия, заимствованные нами из разных эпистемических областей, — «эпифанию» и «эмпауэрмент», которые мы встроим здесь в ряд «музыкальное переживание — эпифания —музыкальная эмансипация». Неслучайность и необходимость такого обращения может быть описана как результат разрешения дилеммы космологически-пифагорейской и ориентированной на социальность (постнатуралистической и антипозитивистской) традиций понимания музыки. Переживание звукового и музыкального мира домодерным субъектом интерпретировалась устойчивым и преемственным образом как часть аристоксеновско-пифагорейской натуралистической традиции: музыка существует, а не производится, она объективна, ее можно распознать или, наоборот, не расслышать. Звук в таком понимании представлен в качестве трансцендентного или указания на него. Нерасслышиваемая музыка не теряет своего значения и статуса музыкального объекта оттого, что не расслышана, или из-за отсутствия самой инстанции слушания-слышания-распознавания. Антинатуралистическая традиция складывалась постепенно, параллельно с формированием новоевропейского музыкального субъекта, который за короткий срок проделал дрейф к новому, «функциональному» мышлению, структурно и телеологически основанному на так называемом генерал-басе. Новые музыкальные городские культуры оттачивают свои интонационные комплексы в публичных песенных и танцевальных пространствах мест перераспределения власти. Музыкальный антинатурализм косвенно связан с системой разде-

нает себя не столько «получателем» звуковой информации, сколько ее непосредственным участником. Можно сказать, что «слушание» снимает с нас бремя субъекта эстетического высказывания. Более подробно это различение будет развито нами при помощи работы П. Шеффера в разделе «“Редуцирующее слушание” как процедура для схватывания звукового объекта» (Schaeffer, 2017, 68–80).

ления прекрасного и возвышенного, — тем самым он сам по себе способствует производству этого прекрасного и этого возвышенного. Такие музыкальные и звуковые комплексы зависимы от резонирующего социального тела и собственного места во властной иерархии, — именно поэтому новые музыкальные гении, начиная с XVII века, обретают имя и окончательно деанонимизируются, институциализируются и становятся агентами и проводниками особого рода аффективных и эмоциональных политик.

В результате музыкальное переживание, в своем предельном экстазисе приводящее к эпифании и по привычке описывающее себя на языке откровения, обретает совершенно другие качества, совпадающие с эпифаническим чувством только по степени интенсивности. Именно это переживание мы, понимая все терминологические риски, готовы обозначить как эмпауэрмент, воспользовавшись термином, из-за своей неопределенности имеющим два смысловых вектора. За его значением стоят и модель активного и решительного гражданского субъекта, и сам процесс наделения этого субъекта, принадлежащего к конкретной социальной группе, способностью и силой действовать и принимать решения, и сама способность поддерживать эту силу или знание о ней[3]. Это «социальное переживание» не имеет конкретного политического вектора, своим иллюзорным и одновременно интенсивным характером подталкивая к обретению чувства временного всесилия, приписываемого то качествам самой музыки, то качествам субъекта такого музыкального переживания.

2. ГЕНЕАЛОГИИ МУЗЫКАЛЬНОЙ ФЕНОМЕНОЛОГИИ: ОБРЕТЕНИЕ НОВОЙ ПРЕДМЕТНОСТИ

Для начала заявим базовые понятия и обозначим пресуппозиции, разграничивающие понятия шума, звука, музыки и голоса, дающие возможность их описания в качестве особых режимов функционирования объектов слухового опыта и переживания в рамках современной культуры. Беря за основу феноменологический инструментарий, мы не можем обойти стороной и сам объект созерцания, вслушивания и понимания, но вовсе не потому, что он не подлежит фиксации и вечно ускользает, а именно из-за того, что мы обращаемся к нему в каче-

[3] Т. Киенко (Kienko, 2022), делающая первую попытку собрать все системы значений этого понятия, делает акцент на «способности контролировать детерминанты качества своей жизни» и «состояние или факт наделения полномочиями», но главное — на связывании внутренних процессов индивидуального переживания с политической и социальной готовностью действовать.

стве той самой гуссерлевской предметности, которая результирует схватывания ноэматического в слышимом. На необходимость предвосхищения тех препятствий, которые могут чинить различению ноэтического и ноэматического эквивокальности, Гуссерль указывает, например, в первом томе своих «Идей к чистой феноменологии», подчеркивая, что в вопросах различения души и воли, переживания удовольствия и неудовольствия, конкретных и общих ценностей — наши усилия могут стать напрасными, если мы будем обращаться к этим понятиям как таковым (Husserl, 2009, 306). В обращении к «музыке» также смешивается именование того, что звучит-для-нас, что можно назвать «музыкой», что мы привычно называем музыкой, что выдает себя за музыку, что укладывается в рамки музыки, что произведено в качестве музыки и т. д.[4] Звук, производимый миром модерна и оцифрованный новыми медиа, не равен самому себе. Этот звук и эта музыка перформативно насыщены — как товарная единица и как дополняющая эстезис опция[5]. Поэтому наряду с понятиями «музыка» и «звук» на равных с ними функционирует выражение «современные режимы аудиальности» — имеется в виду главным образом комбинированный и гибридный характер слышимого. Именование чего-либо «музыкой» не предполагает номинирующей ответственности, но наделяет ответственностью эстетической: как, каким образом и для каких целей мы делаем нечто объектом слышимого и почему именуем или отказываемся наделять это свойствами «музыки».

Само понятие музыкального переживания формировалось нелинейным способом и явилось косвенным плодом одновременного влияния дильтеевской концепции и исследований по музыкальной психологии на понимание переживания и интенционального акта в самой музыкальной феноменологии. Если оставаться в поле истории понятий, то в течение последних условных ста лет происходила многоступенчатая «склейка» понятия «музыкальное переживание» с дискурсивными формациями психологии, феноменологии, музыкальной педагогики и когнитивных наук, которая вбирала в себя побочные смыслы гетерогенных значений понятия «переживания», то реактуализирующихся

[4] И. Кросс и Э. Толберт (Cross & Tolbert, 2021) в своей статье, посвященной краткому историческому обзору трансформации музыкальных значений, выстраивают эти значения в логические ряды, которые, с одной стороны, проистекают из западной интеллектуальной традиции, а с другой стороны, занимают промежуточное положение между эстетическим значением и тем, что отсылает к понятию ценности. Эта промежуточность, неустойчивость, одновременная встроенность музыки в биогенные, социальные и культурные контексты заставляет решать проблему музыкального смысла и значения каждый раз заново.

[5] Представление современной (поп-)музыки как товара, вписанного в контекст повседневных практик, раскрыто, например, здесь: Kurtov, 2016.

в рамках нового интереса к дильтеевской герменевтике, то помещающих себя в рамки так называемого «эмоционального поворота» (*affective turn*) в исследованиях культуры. «Музыкальное переживание» и «музыкальный опыт» то сходились, то расходились в своих значениях и логических объемах, оставляя обширное поле для рефлексии тех исследователей, которые в рамках критических исследовательских подходов трактовали эстетический опыт как обессмысливающую и довольно грубую антитезу эстетического переживания (учитывая, что в русском языке возможно выражение «опыт переживания», ситуация с их различением иногда превращается в настоящий ребус). При передаче различных оттенков смысла в случае с «опытом» и «переживанием» от Дильтея к Гуссерлю этой двусмысленности не наблюдалось, перцептивный опыт не смешивался с опытом пережитого, но в случае с музыкой и опыт, и переживание не теряют своей прочной связи с разворачиванием во времени и тем самым заставляют каждый раз проблематизировать связь опыта и переживания (Inishev, 2007; Carr, 2014, 8–29; Mikhailov, 2023).

Предложенная оптика по изучению музыкального опыта развивалась одновременно несколькими теоретическими линиями, исследовательские ракурсы которых, если исходить из строгой дисциплинарной логики, редко пересекались между собой и не нуждались в взаимообогащении. Запрос на феноменологическое прочтение и интерпретацию музыкального в различающихся интеллектуальных традициях порождал разные исследовательские программы. В этом смысле отсылка к «феноменологии», «феноменологическому опыту» и использование аппарата феноменологических методов также могут иметь весьма гетерогенный характер[6]. В качестве интеллектуального движения феноменология не ставит

[6] В статье Анастасии Мёдовой «Аудиальный образ: феноменологическая локализация проблемы» (Medova, 2023, 531–553) и ее монографии «Феноменология музыкального опыта» (Medova, 2021) сама возможность говорения об образности аудиального обозначена без связи с культурными, образовательными и просветительскими контекстами, постепенным образом приучающих свою аудиторию гомогенизировать язык, на котором предписывается говорить о художественном и перцептивном. Вместо них автор вводит для себя ограничения, формировавшиеся внутри языков самоописания: «академическая», «не программная», «не прикладная» музыка. Сами эти квалификации и номинации формировались внутри плотных институциональных структур и были результатом перераспределения агентности тех, кто боролся за «чистоту музыки». Иначе говоря, «программность» и «неакадемичность» говорят не сколько о самой музыке, сколько о способах удержания ее смыслов в социальном поле. Парадокс состоит в том, что именно внутри программной музыки и формировались эмансипаторные механизмы ее очищения, хотя нельзя и отрицать, что поверхностная отсылка к конкретным образам и нарративам является приманкой для избыточной интерпретации музыки. Таким образом, вполне обоснованная и теоретически фундированная позиция А. А. Мёдовой тем не менее заставляет подходить нас к проблеме «музыкального и звукового образа» с эссенциа-

ограничений на свободное прочтение и вольную интерпретацию произведений художественного творчества, но в то же время настаивает на строгости своих процедур. Чем ближе история музыки XX века приближалась к сырому, технологическому, этнологическому, экспериментальному в связи со звуком, тем чаще возникал запрос на использование языков и методов феноменологии в самых разнообразных вариантах — от строгих попыток соединить психологическое, когнитивное и феноменологическое в общем понимании до поэтических интервенций, оперирующих феноменологическими концептами нерефлексивным способом. Особое место в этом разнообразном ряду занимают те интерпретации и дескрипции, которые можно было бы условно обозначить в качестве «позитивистских» трактовок музыкальной феноменологии. Размах «позитивистских» интерпретаций может прочерчивать себя в широком диапазоне: от попыток удержания преемственности между первыми опытами из области музыкальной психологии, феноменологическими дескрипциями и последними данными когнитивных исследований до описаний структуры и внутренней упорядоченности музыкального опыта с сопутствующей ходу такого описания элиминацией социальных и исторических контекстов из круга задач феноменологии под предлогом акта исполнения процедуры редукции. Таким образом, феноменологическое рассмотрение любой аудиальности, включая ее высшие музыкальные формы, сводит себя к довольно произвольному обращению к различным пересекающимся явлениям аудиального опыта — от первичных форм слухового восприятия до прочитывания многослойных партитур.

Первые труды, посвященные феноменологическим интерпретациям музыкального переживания, датируются первой четвертью прошлого столетия и относятся к немецкой философско-психологической традиции. Подход, образующий генетическую связь с феноменологическим движением, берет одно из своих начал в работах В. Конрада и, в частности, в статье «Эстетический объект» (Conrad, 1908)[7]. Конрад на примере нескольких композиций рассмотрел, как ритмико-ме-

листских позиций, без связи с устройством новоевропейского субъекта, долгое время культивировавшего внутри себя саму возможность удержания звукового или музыкального образа. Между тем ускоренное разворачивание европейской музыкальной истории, начиная с эпохи Контрреформации, имело в качестве одной из целей «склеивание» религиозной образности с искусствами и инструментами, способными продуцировать и удерживать аффекты, и акцент на «образности» и «образе» был здесь ключевым.

7 Имя Вальдемара Конрада вошло в анналы западного канона музыкальной феноменологии благодаря его остроумной и опережающей время статье, посвященной проекту феноменологической эстетики, но нетипичным образом (для того времени) наполненной примерами из музыки. В ней сложно обнаружить по-настоящему ценные открытия, но имеется множе-

лодическая структура формирует у слушателя особого рода внутреннее время и тем самым задаёт ожидания при перцепции музыки. Автор выделил интенцию композитора в качестве ключевого критерия понимания музыки: насвистываемая из симфонии мелодия является «несовершенной» версией идеального исполнения, которое подразумевает использование всех задействованных в партитуре инструментов. Прослушивание симфонии в концертном зале, в свою очередь, наиболее полно соответствует исходной композиторской интенции и потому приближается к идее симфонии как таковой. Фокусируясь преимущественно на структурных характеристиках музыки — в качестве основы для детального анализа берутся первые два такта гимна Германской империи, — Конрад показывает, как элементы произведения в своём взаимодействии формируют единый эстетический объект (*musikalische Gattungsgegenstand*), для которого существуют релевантные (в его понимании — соответствующие авторскому замыслу) способы его перцептивного познания, в то время как остальные способы обладают меньшей ценностью. Конрад одним из первых делает довольно точные и продуктивные наблюдения в контексте феноменологического понимания музыки: к примеру, им ставится под вопрос возможность целостно и одномоментно «ухватить» музыкальную идею ввиду ее темпоральной природы, включающей переживание длительности. В связи с этим «смысловую функцию» (*Bedeutungsfunktion*) музыки необходимо рассматривать как принадлежащую исключительно сфере имманентного. В связке с Конрадом упоминают и фигуру Х. Мерсмана (Mersmann, 1922–1923), который тоже призывает не придавать значения индивидуальным переживаниям воспринимающего субъекта, отдавая предпочтение так называемым «тектоническим элементам» (мелодия, гармония, генерал-бас, темпоритм, динамика, фактура, тембровый склад), совокупность которых и составляет форму и содержание произведения. В отличие от конрадовской концепции в данном случае больший акцент делается на внемузыкальные факторы, которые наполняют музыку своей «энергией» (*Inhaltsenergie*). Столкновение элементов порождает напряжение и разрешение, чередование и взаимоналожение которых, по Мерсману (Mersmann, 1922–1923, 229), и составляет предмет феноменологического анализа[8].

ство показательно-дискурсивных моментов, проясняющих представления о недовольстве инструментами, которыми располагали на начало XX века исследователи музыки, желающие работать с ее смыслами.

[8] Стоит также добавить к этому перечню авторов М. Гайгера и его доклад «Феноменологическая эстетика» (Geiger, 2006, 195–203), в котором намечаются принципы феноменологического подхода в эстетических исследованиях — положения этого подхода во многом применимы и в отношении музыки.

В ранних вариантах музыкальной феноменологии музыкальное декларируется, но принимается как «само собой разумеющееся» (Chernavin, 2012; 2018). По отношению к музыке естественная установка состоит, на наш взгляд, в том, чтобы отказывать ей в перформативном элементе, когда само называние слышимого или предвосхищающего слушание подменяется «само собой разумеющимся» прекрасно звучащим. Это может приводить к обескураживающим результатам, когда музыке и музыкальному переживанию по идеологическим и иным причинам, связанным с перераспределением и удержанием власти, отказывают в том, что они могут быть причислены к музыкальному. Это придает цельность концепциям Конрада и Мерсмана, но одновременно делает их тезисы бессильными по отношению к авангардным музыкальным экспериментам и направлениям, которые в обход всяких теорий ставят под вопрос проблемы субъект-объектных отношений в производстве и слушании музыки, а также до предела заостряют вопрос о конвенциях в отношении самого звучащего.

3. КОНЦЕПТУАЛИЗАЦИИ СЛУШАНИЯ И МУЗЫКАЛЬНОГО ПЕРЕЖИВАНИЯ В ФЕНОМЕНОЛОГИЧЕСКОЙ ПЕРСПЕКТИВЕ

Обращение к различным видам, моделям и концептуализациям слушания, прежде чем ему задается феноменологический вектор, требует очерчивания границ этого слушания и определения пределов музыкального переживания. Вопрос о границах музыкального может быть поставлен разными способами и исходить из различных презумпций. Здесь можно было бы выделить векторы экстрамузыкального, интрамузыкального, идеологического, культурного, товарно-экономического и т. д., но нашей задачей является прочерчивание тех границ, которые пролегают не между природой и культурой, а между самим обнаружением музыкального в звуковом и шумовом, различением «тишины до музыкального» и «молчания до звукового» (Riasov, 2015). Радикальность постановки вопроса о границах музыки на последнем ее историческом этапе, связанном с исчерпанием гомофонно-гармонических средств и одновременным формированием концепта «абсолютной музыки» (Dahlhaus, 2019; Bonds, 2020)[9], была связана не только с интенсивным обновлением музыкально-выразитель-

[9] Мы используем здесь понятие абсолютной музыки как встроенное в поле истории идей, а не как первоначальный предмет полемики Р. Вагнера и Э. Ганслика, или как идею, содержащую внутри себя телеологию автономии, способности выражения и устройства, соответствующего с логической точки зрения высказыванию.

ных средств, но и с новой генерацией звуковых исследователей, реализовывавших свои эксперименты одновременно в практическом и теоретическом ключе. Перформативный потенциал музыкального в послевоенное время реализовывал себя двояким образом: и в качестве указания на немузыкальность музыкального или музыкальность немузыкального, и в качестве отсылки к поискам заданных некоторыми экспериментирующими исследователями границ звукового. Исследования звука и музыки и акустические эксперименты — важная часть истории модерна, занятого поисками новой трансцендентности в условиях возрастающей социальной мобильности.

Позднемодерное чувство постоянной онтологической неуверенности постепенно устанавливает прямую связь между субъектом слушания и звуковым наполнением его мира, дающим, по словам Адорно, «ложные обещания»[10] относительно определенности и очерченности смыслов социальных событий и их репрезентаций. Социальный мир, с одной стороны, наполнен узнаваемыми голосами, привычными шумами и общезначимыми интонациями, а с другой — эти же шумы, интонации и голоса свидетельствуют о распаде того, что можно было бы назвать музыкально-интонационным единством европейской культуры. Иллюзорность природы и культуры находит разрешение в материальности звукового и в аудиальной неясности социального. Чтобы обрести утраченное единство природы и культуры, позднемодерный субъект культивирует превращенные формы социального слуха. Очевидность музыкального в эпоху его технической воспроизводимости позволяет говорить и о предъявленности музыкального в качестве товара, когда его артефактность, сделанность, причастность «высокой тайне искусства», его концертные характеристики частичным образом начинают указывать на некие границы, но делают это частным образом, маскирующимся под общезначимое и универсальное.

Проблема музыкального переживания имеет многоплановый характер: ракурс ее рассмотрения во многом зависит от той традиции мысли, к которой относится автор, — хотя далеко не во всех случаях изучаемый феномен эксплицитно обозначается в работах в качестве такового. Это накладывает естественные ограничения при попытке рассмотреть и упорядочить то разнообразие концепций, с которым встречается любой исследователь, задающийся целью обнаружить общие для них элементы. Помимо этого, привычный набор авторитетных авторов, состоящий главным образом из Р. Ингардена, Т. Клифтона и А. Ф. Лосева, отчасти

[10] Об этом неравновесном, с некоторых пор, положении слушателя Адорно пишет и в «Социологии музыки» (Adorno, 1999), и в «Негативной диалектике» (Adorno, 2003), и в совместной с М. Хоркхаймером работе «Диалектика Просвещения» (Horkheimer & Adorno, 1997).

блокирует обращение к ранее не представленным именам, чьи труды, однако, способствовали вписыванию музыки в круг проблемных для поля феноменологии вопросов, вступая при этом в диалог с наследием основоположников этого интеллектуального направления. Обзор ниже призван очертить теоретико-методологическую рамку понимания музыкального переживания, которая будет служить основой для последующих разделов, и указать на роль таких важных для темы исследователей, как А. Шюц и Р. Скрутон.

После публикаций Конрада, Мерсмана и Гайгера одна из первых значимых работ принадлежит авторству А. Шюца. В своих «Фрагментах о феноменологии музыки» 1944 года (cf. Schütz, 1976) он заявляет о необходимости размежевания с влиятельной пифагорейской традицией, утверждающей преимущественное значение числовых отношений в понимании музыкальной интервалики и явлений консонансов. Отмечая культурно-историческую обусловленность эстетических представлений о консонансе — например, терция в античной традиции признавалась диссонирующим интервалом[11], — Шюц предложил в первую очередь сконцентрироваться на музыке как «неделимом»[12] объекте. Позаимствованные у Гуссерля (Husserl, 2009, 372–375) понятия монотетичности и политетичности стали для Шюца определяющими: с их помощью он демонстрирует, что конституирование идеи музыки не может происходить одномоментно. Обращение к теореме Пифагора не требует повторения всех шагов, пройденных для ее доказательства, и потому, по мысли Шюца, монотетично; музыка же, неотделимая от самого акта исполнения, подразумевает встраивание в ее поток, который в то же время является и потоком субъективного времени. Ее прослушивание влечет за собой некоторую «внешнюю» (по крайней мере частичную) приостановку: направленность на повседневные предметы заменяется вовлечением в процесс слушания, обладающий собственной созерцательной ценностью. При этом восприятие музыки в момент своего развертывания, подчеркивает Шюц, не имеет никакого «значения» (*meaning*) — чтобы его выявить, необходимо рефлексивно — также и в рамках единого слушательского акта — обратиться к уже имеющемуся опыту и тем самым как бы воспроизвести его заново в рамках того, что Шюц вслед за Гуссерлем называет «репродукцией» (вторичная память)[13]. Политетичность, таким образом, является производной

[11] См. также: Tenney, 1934.

[12] «Слушатель переживает тему как неделимое целое, как единый импульс, пока он живет в потоке продолжающейся музыки» (Schütz, 1976, 60).

[13] Однако здесь стоит пояснить, что понимание Шюцем репродукции значительно разнится с гуссерлевским. В первом случае репродукция представляет собой некое заново пережи-

от гуссерлевской модели внутреннего времени — темпорального потока, в котором ретенция, «теперь-точка» и протенция непрерывно сменяют друг друга. Музыкальное переживание основывается на способности сознания «вспоминать прошлое с помощью ретенций и репродукций и предвкушать будущее с помощью протенций и предвосхищений» (Schütz, 1976, 46). Однако слух, по мысли Шюца, является показательным примером необратимости потока сознания, поскольку оно не способно вернуться в «исходное положение» как в некую первоначальную позицию (*home-position*) ввиду своей прямой зависимости от временного аспекта. Иными словами, если, например, взгляд усилием нашей воли может вернуться в ту же точку, на которую был направлен несколько секунд назад, то слух полностью зависим от внешних раздражителей и может фокусироваться только на том, что уже дается в качестве звучащего в актуальный момент времени, — в ином случае мы имеем дело с репродукцией.

Спустя три десятилетия публикуется работа, развивающая и дополняющая положения Шюца, вместе с этим раскрывающая несколько иную перспективу в отношении акта слушания музыки, — речь идет о *Listening and Voice: Phenomenologies of Sound* Д. Айде (Ihde, 2007). Основываясь на идеях М. Мерло-Понти, Айде высказал предположение о том, что, помимо деятельности сознания, в феноменологической дескрипции следует также учитывать момент телесного вовлечения в музыкальный процесс: именно тело пропускает через себя резонансы, совершает движения с целью более полно ощутить произведение, а в случае исполнительской практики — участвует в его создании. Подобный шаг, по утверждению Айди, помогает оспорить картезианский дуализм души и тела и демонстрирует, что познание музыки не может сводиться исключительно к интеллектуальным операциям, наглядным примером чему служат многочисленные современные танцевальные жанры: телесные реакции, которые возникают в ходе слушания, неотделимы от последующей теоретизации. Как и Шюц, Айди полагает, что музыкальное переживание напрямую связано с «потоком слуховых ощущений» (то, что вслед за Гуссерлем можно было бы назвать *Erlebnisstrom*), однако его особенность продуктивно описывается скорее хайдеггеровским, чем каким-то иным, языком. Вместо фокусировки на предмете при помощи «лучей внимания» (метафора, с помощью которой Гуссерль

ваемое в «Теперь-точке» прошлое без каких бы то ни было искажений (Schütz, 1976, 40). Гуссерль, напротив, разводит репродуцируемое и воспринимаемое, также подчеркивая, что само воспоминание (фантазм) подвержено изменениям с течением времени и, следовательно, не идентично ни самому себе, ни первоначальному впечатлению (Husserl, 1991, 48).

описывает устройство интенциональности) Айде предполагал, что следует говорить об открытости звучанию: «акт слушания музыки “охватывает” всю временную длительность в “активном позволении быть” музыкальному присутствию» (Ihde, 2007, 102).

Помимо исследований, где имеется эксплицитно декларируемая преемственность с феноменологическим направлением, есть примеры масштабных работ, раскрывающих музыку в качестве особого эстетического объекта, со всеми особенностями ее конституирования в сознании слушателя, где фактически пересобирается заново весь феноменологический инструментарий. Одним из таких примеров являются труды Р. Скрутона, среди которых в рамках настоящего обзора наибольший интерес представляют две: *The Aesthetics of Music* (Scruton, 1999) и *Understanding Music* (Scruton, 2009). Тезис, последовательно развиваемый автором в этих двух работах, отталкивается от предположения, что музыкальное переживание имеет акусматический характер. Звук отделяется от источника своего распространения, вследствие чего внимание субъекта направляется на звук в своей данности; иными словами, на смену тому, что́ мы слышим из звука (то есть причинность), приходит то, что слышно в нем самом. Произведя подобную слуховую редукцию, мы получаем возможность структурировать индивидуальные слуховые ощущения в единый перцептивный комплекс, обладающий собственным развитием. Музыкальное движение, таким образом, вместо материальной каузальности подчиняется каузальности «виртуальной»: предшествующая нота как бы предвосхищает следующую, даже если та будет сыграна на другом инструменте и в другом месте, а их последовательность в конечном счете организуется в единый «акусматический гештальт». Воспринимающий субъект, по Скрутону, оказывается в состоянии «двойной интенциональности» — данный термин Скрутон, как нам представляется, заимствует у Гуссерля из его «Лекций по феноменологии внутреннего сознания времени». В оригинальном изводе двойная интенциональность означает направленность сознания на временной объект, совмещенная с конституированием собственного единства[14]. Субъект обнаруживает себя слышащим звуковой поток как таковой и в то же время упорядочивающим

[14] «Внутреннее сознание есть поток. Если в нем должна быть возможность переживаний, которые не являются «внутренними восприятиями», то должны иметь место ретенциальные ряды двух видов, а именно, рядом с конституированием потока как единства посредством «внутренних» ретенций, еще и ряд «внешних». Последний конституирует объективное время (конституируемую имманентность, внешнюю [по отношению к] первому [ряду], но все же имманентную)» (Husserl, 1991, 122).

его в своем воображении (то есть находящим в нем закономерности и представляющим его в виде направленного движения): буквальное и образное восприятие музыкального объекта сочетаются в рамках единого акта слушания. Выразительное значение музыки не может быть сведено к набору устоявшихся правил и, таким образом, в значительной степени зависит от контекста, — известно, что один и тот же гармонический оборот в различающихся гармонических системах, модальностях и условиях может быть воспринят различным образом в зависимости от его места в цепи мелодико-гармонических трансформаций и исходя из конкретных композиционных решений. Скрутон частично разделяет идею Шюца о политетичности музыкальной идеи, делая акцент на том, что постижение значения музыки происходит кумулятивным образом: «Музыка означает сначала *это*, а потом *то*. Ее смысл не вытекает из смыслов ее частей: происходит просто накопление смысла, без артикулированной структуры» (курсив наш. — *А. Г., М. Ж.*) (Scruton, 1999, 206)[15]. При этом значение не отождествляется со случайными ассоциациями или «вереницей образов», а возникает вследствие целенаправленной работы сознания — именно в слушателе исполнение музыки находит свой *raison d'être*. Условием и предпосылкой осуществления акта музыкального переживания является «симпатический ответ» — некая предшествующая готовность к тому, чтобы оказаться «в руках музыки». Все перечисленные выше положения позволяют Скрутону утверждать, что приравнивание музыки к кантовской «игре ощущений» обладает редукционистским характером хотя бы потому, что произведение имеет свои (пусть даже иногда и достаточно подвижные) принципы внутренней организации, что указывает на присутствие исходного замысла, а разворачивание этого произведения способно стать источником схватывания его идеи.

Важным пунктом упомянутых нами исследований является тезис о внесемиотическом характере музыки, из чего следует, что та должна рассматри-

[15] Накопительный характер постижения смысла музыкального произведения можно назвать общим положением, объединяющим параллельные подходы внутри музыкального феноменологического направления, представители которого зачастую высказывают аналогичную идею. Так, Т. Клифтон пишет: «Утверждать обратное — то есть утверждать, что это мое, потому что имеет смысл, — значит предполагать, что смысл — это неизменное свойство, совершенно независимое от меня. Но именно потому, что смысл является кумулятивным, открытым и нуждающимся в поддержании, он и является предметом внимания. Смысл, таким образом, не является чем-то, что можно предположить в качестве уже наличествующего наряду с эмпирическими данными. Смысл — это достижение, исполнение слушателя, цель, к которой должно стремиться исполнение» (Clifton, 1976, 76).

ваться прежде всего в рамках своей непосредственной данности в слуховом акте в противовес ее функциональному устройству, символическому значению, аффективным свойствам, системам репрезентаций и всему тому, что выводит за рамки ее автономного статуса. Перформативный характер постижения музыкальной идеи способствует экспликации ее смысла: распознавая звучащее в виде неделимого единства, субъект в процессе слушания следует за темпоральным развертыванием музыки и тем самым способствует его (смысла) складыванию. Свойство цельности определяется как ключевое внутри музыкального переживания, — в то же время эта цельность не равна самой себе, поскольку непрерывно переопределяется внутри политетических слушательских актов и в итоге воспринимается как единица, складывающаяся из их (актов) последовательности и превосходящая их. Вслед за Айде можно выделить два центральных феноменологических подхода к концептуализации слушания и музыкального переживания в частности, которые схематично описываются им как «гуссерлевский» и «хайдеггерианский». Внутри первого подхода большая роль отводится понятию внимания (или «луча внимания») как целенаправленной концентрации на ноэматических коррелятах феномена; обращенность к предмету является условием его схватывания, то есть перевода предмета в сферу актуального. Второй подход инвертирован по отношению к первому: феномен, будучи изначально данным в своей полноте, «проявляется из самого себя». Задача, таким образом, заключается не столько в настройке аттенциональных модификаций, сколько в отбрасывании привычных интерпретаций и исключении второстепенных факторов — речь идет о некоторой расфокусировке. Именно балансирование между двумя этими феноменологическими моделями, на наш взгляд, и является продуктивной стратегией при выявлении природы музыкального переживания.

4. «РЕДУЦИРУЮЩЕЕ СЛУШАНИЕ» КАК ПРОЦЕДУРА ДЛЯ СХВАТЫВАНИЯ ЗВУКОВОГО ОБЪЕКТА

Музыкальное переживание, таким образом, означает своего рода открытую погруженность в течение музыки, сопричастность ее непосредственному развертыванию, в ходе которого осуществляется различной степени интенсивности схватывание явления. Иными словами, речь идет об интенциональных актах внутри непрерывного потока переживаний и в то же время о музыке, данной в своей перформативной актуальности. Теперь посмотрим, как это непосредственное столкновение с обозначаемым в качестве музыки может быть

концептуализировано при помощи феноменологического инструментария. Эндрю Каниа, автор и редактор авторитетных работ *Philosophy of Western Music: A Contemporary Introduction* и *The Routledge Companion to Philosophy and Music*, формулируя наиболее общее определение музыки, пишет, что «музыка — это (1) всякое событие, сознательно (*intentionally*) созданное или организованное, (2) чтобы быть услышанным, которое обладает (3a) либо базовыми музыкальными качествами, такими как ритм или высоты, или же (3b) прослушивается ради поиска подобных качеств» (Kania, 2011, 12). Подобное определение, несмотря на то, что слушателю здесь отводится роль соучастника произведения, остается тем не менее в лоне «артефактной» интерпретации: музыка обязательно должна быть кем-то создана или запущена, даже если ее авторство опосредовано технологическим комплексом. Одной из главных задач становится прояснение того, как предмет — действительно существующий или вымышленный — представлен в различных способах своей данности. Таким образом, можно утверждать, что распознавание звукового комплекса как «похожего на музыку», даже если тот был воспроизведен стохастическим и изначально нечеловеческим в латуровском смысле образом, является не препятствием к идеации музыки, а наглядным примером того, как ноэтические акты сознания конституируют свой ноэматический коррелят в отрыве от естественной установки, то есть *пред*полагания слышимого явления как музыки. Особый вид отношения к слышимому, при котором происходит попытка удержать неопределенность, — оказаться в ситуации неведения относительно источника звука и его значения, ситуации «десемантизации», — можно назвать феноменологическим слушанием.

Слушание музыки, если опираться на Скрутона, осуществляется преимущественно в акусматическом режиме: интенциональные акты субъекта слушания направлены на актуально звучащее в обход причин его возникновения, что позволяет перейти в пространство музыки, обладающее собственной («виртуальной») каузальностью. Тем не менее своего рода эпистемологической презумпцией здесь является убежденность в том, что мы имеем дело с музыкой в понимании ее Каниа как обладающей энтелехийной устремленностью к содержащейся в самой музыке цели. Акусматический подход ведет свою генеалогию от работ композитора и теоретика Пьера Шеффера (Schaeffer, 2017), причисляемого к пионерам «конкретной музыки» — экспериментальной творческой практики, в которой материалом для композиций становятся звуки, записанные за пределами студии. Особенность повседневного слухового восприятия заключается в его нацеленности на то, что обнаруживается по-

средством слышимого, а сам звук при этом выполняет функции проводника[16], указывая, как правило, на источник своего происхождения («рев мотора», «лай собаки», «шелест листьев»), в связи с чем Шеффер утверждает, что «слушать… не значит обязательно интересоваться звуком» (Schaeffer, 2017, 76). Выделяются два типа обращения к звуку: музыкальное (*écoute musicale*) и «омузыкаливающее» (*écoute musicienne*) слушание. Отличие между ними заключается в том, насколько широко простирается область уместного при сочинении произведения. Если первый подход подразумевает задействование условно конвенциональных музыкальных средств, то в рамках второго провозглашается использование «новых звуковых объектов», привлечение которых происходит за счет записи фрагментов повседневной звуковой среды.

Здесь мы считаем необходимым дать общее описание того, что Шеффер, занимая особую позицию, вкладывал в понятие звукового объекта, поскольку дальнейшие рассуждения автора во многом опираются на наследие Гуссерля, а в некоторых терминах угадываются явные заимствования из работ из последнего. В общем виде звуковой объект является точкой пересечения звукового события и слушательской интенции — в этом состоит его отличие, например, от акустического сигнала, изучаемого прежде всего как комплекс поддающихся измерению частот; непосредственный слуховой опыт при восприятии сигнала при этом не учитывается. В концепции Шеффера многообразие способов данности звукового объекта, напротив, становится свидетельством его трансцендентального единства. Для демонстрации тезиса можно привести пример с транспонированием мелодии в другую тональность: это изменение не только не мешает слушателю определить получившийся результат как одну из возможных «версий» оригинального образца, но и попросту не замечается слушателем, тем самым указывая на целостный характер музыкального объекта[17].

---

[16] «В явлении вещей мы, в отличие от того, что подсказывает нам это понятие, никогда не воспринимаем прежде всего напор ощущений, к примеру звуки или шумы, но мы с самого начала слышим свист ветра в трубе, мы слышим трехмоторный самолет, мы слышим “мерседес” и непосредственно отличаем его от “адлера”. <…> Чтобы услышать чистый шум, нам уже приходится отворачиваться в слухе от вещей, отвлекать от них свой слух, слушать абстрактно» (Heidegger, 2008, 101).

[17] Пример с транспонированием мелодии был также использован Гуссерлем в отношении восприятия времени, однако в большей мере раскрывает сущностную способность фантазии представить ранее не существующее на основе уже воспринятого. Тем не менее это не отменяет необходимость в наличии исходного (музыкального) объекта, с которым осуществляет свою работу фантазия: «В фантазии мы можем перенести в другие регистры мелодию (здесь не совсем точное использование термина Гуссерлем: смена регистра в музыке происходит при заметных изменениях тембровых характеристик инструмента или голоса. Транс-

В отношении звукового объекта работают схожие закономерности: даже производя всяческие манипуляции с исходным записанным звуком, мы приумножаем способы, в которых этот объект даёт себя, не говоря уже о различных актах переживания объекта внутри одного «способа». Шеффер признавал некоторый предел трансформаций, после которых разница между первоначальным и модифицированным звуком будет настолько велика, что «мы [уже] не можем говорить о постоянстве отдельного звукового объекта» (Schaeffer, 2017, 68), — в подобных случаях мы имеем дело с уже несколькими звуковыми объектами. Приведенная структура в общем виде согласуется с тем, как соотносятся между

понирование далеко не всегда приводит к появлению «других» регистров, но перенос в другой регистр всегда сопровождается сменой тональности. — *А. Г., М. Ж.*), которую слышали в определенном ключе и на основе совершенно определенного тонального вида. При таком транспонировании вполне может случиться так, что, отталкиваясь от знакомых тонов, мы приходим к тонам, которых никогда не слышали» (Husserl, 1991, 14).

Вопрос о цельном характере музыкального объекта был подробно исследован Р. Ингарденом (Ingarden, 1986, 137–158), который рассматривал нотацию в качестве залога подтверждения существования музыкального объекта как такового. В то же время Ингарден указывает на трудности, возникающие при отождествлении одного с другим. Так, с его точки зрения, композитор не способен заранее предвидеть все нюансы будущих воспроизведений своей работы: например, особенности тембров используемых инструментов и акустический профиль помещения почти никогда не описываются на уровне нотной записи (здесь мы видим некоторое противопоставление концепции Конрада, в соответствии которой композитор обладает «монополией» над произведением и «правильным» вариантом его исполнения). Кроме того, указания к проигрыванию композиции вроде «с чувством», «живо», «с движением» за счет своей изначальной интерпретативной широты позволяют по-разному трактовать подобные «инструкции». С другой стороны, даже строгое следование нотам неизбежно несет на себе отпечаток индивидуального прочтения и тем самым способствует появлению новой формы музыкального объекта — не говоря уже о намеренных изменениях акцентов, которые, по словам Ингардена, также «воплощают новые ценности, не только согласующиеся со звуковой основой произведения, но и более ярко подчеркивающие его специфические ценности» (Ingarden, 1986, 147). Музыкальная нотация, сохраняя все те аспекты, без которых исполнение опус-музыки становится почти невозможным, является своего рода схематичным предписанием и оставляет тем самым некоторый зазор для толкования произведения. Даже аудиозапись с композиторским исполнением, считает Ингарден, не может быть приравнена к «оригинальному» музыкальному объекту, поскольку неизбежно содержит перформативные элементы, присущие исключительно этой записи. Таким образом, ознакомление с любой музыкальной работой, несмотря на наличие неизменной основы в виде записанных нот, происходит посредством исполнения — инструментального или ментального, — и поэтому существование музыкального объекта в каком бы то ни было виде обеспечивается прежде всего его перформативной составляющей. Однако при отсутствии традиции нотирования (например, при обращении к устной музыкальной традиции), утверждает Ингарден, мы лишены аналитических инструментов для выявления идентичности произведения, так как не имеем материального референса.

собой ноэма и ноэсис: звуковой объект предстаёт ноэматическим коррелятом ноэтических актов субъекта слушания, превосходя отдельные вариации в восприятии этого объекта.

Нюансирование звукового объекта происходит в рамках акусматического опыта. Шеффер тем не менее подчеркивает, что размежевание с источником звука и стремлением его семантизировать не является готовой техникой, а достигается в ходе особой процедуры, которую тот называет «редуцирующим слушанием» (*écoute reduite*)[18] — своего рода аудиальным аналогом феноменологической редукции. Доступ к звуковому объекту осуществляется, по Шефферу, в четырех возможных модусах, которые представляют собой разновидности ноэтических актов слушания. Ввиду отсутствия точных эквивалентов в русском языке оставим их оригинальные наименования: *ouïr*, *comprendre*, *écouter*, *entendre*. *Ouïr* означает первичное слуховое восприятие, на основе которого выстраивается последующая деятельность сознания. Всегда наличествуя для субъекта в виде некоторого материала, модус *ouïr* может быть отождествлен с гилетическим слоем ноэсиса. *Comprendre* подразумевает выявление знаковой природы слышимого, то есть представление звука в качестве репрезентации незвукового явления. Самым очевидным примером здесь является человеческий язык, однако богатая традиция символизации звука в литературе и кинематографе также демонстрирует многообразие форм раскрытия смысла высказывания при помощи звуковых средств. Музыкальный язык — например, наделение ладов эмоциональными характеристиками или задействование конкретных инструментов для создания особой «атмосферы» (гусли как атрибут «народного» звучания) — также относятся к области *comprendre*. *Écouter* так же, как и *comprendre*, является разновидностью естественной установки, но не содержит дополнительного шага в виде означивания как выхода за пределы непосредственно звучащего. Внимание субъекта все так же направлено на явления и события, которые дают себя посредством звука, однако данный модус отличается меньшей степенью рефлексивности[19]: звук становится указателем на присутствующее исключительно в опыте. Поиск источника звука, его причины

[18] Грамматически правильным переводом было бы «редуцированное слушание», однако здесь мы, чтобы не вводить ранее не использовавшийся в русскоязычной традиции термин, следуем за уже имеющимся переводом (Chion, 2021). Точный французский эквивалент «редуцирующего слушания» — *écoute reduisante*; тем не менее такого термина, насколько мы можем судить, не существует.

[19] Можно сказать, что субъект здесь не отдаёт себе отчет в том, что находится в ситуации слушания, и рефлекторно реагирует на внешнюю звуковую среду: «[Я] направлен на событие, я держусь за свое восприятие, я использую его, не осознавая этого» (Schaeffer, 2017, 76).

и расположения — все это свидетельствует о том, что звук здесь мыслится в категориях физической каузальности, то есть приравнивания его к объекту, за счет которого производится звучание. *Entendre*, *в* свою очередь, является той самой редуцированной формой слушания, при которой исключаются всякого рода значения и указания: происходит обращение к слышимому как таковому и тому, как оно являет себя в интенциональном акте; Шеффер обращает внимание на этимологическую преемственность между *entendre и* латинским *intendere*[20]. Фокусирование на внутренних характеристиках звука, которое достигается при переключении в этот модус, позволяет нам поставить знак равенства между редуирующим слушанием и *entendre*, несмотря на лексическое несовпадение — в сущности, речь идет не об *écoute reduite*, а об *entendement reduit*. Несмотря на то, что каждый из перечисленных модусов имеет свои отличительные признаки, а представленная их последовательность может быть воспринята как линейный переход в сторону постепенного усложнения слушательского внимания, на практике все четыре модуса описываются как наслаивающиеся и взаимно обусловливающие друг друга (Schaeffer, 2017, 80).

В концепции Шеффера рассмотрение звукового объекта становится возможным только при условии его материализации: звук должен быть записан для того, чтобы затем его можно было воспроизводить неограниченное количество раз и тем самым иметь достаточно времени, чтобы сосредоточиться на его эйдетических характеристиках. Повторение записи в данном случае является, с одной стороны, условием успешности практики редуцирующего слушания, а с другой — гарантией неизменности звукового объекта, идентичного в своей исходной форме для каждого слушателя. Шеффер противопоставляет индивидуальные слуховые впечатления «стабильной» записи, не подверженной каким-либо пертурбациям: «При записи звуковой объект будет идентичен во всех различных восприятиях, которые я испытываю при каждом прослушивании; он будет одним и тем же, выходящим за рамки всех индивидуальных впечатлений» (Schaeffer, 2017, 211).

Если следовать определению музыки, которое было дано Каниа, то можно утверждать, что материализация слуховых впечатлений в форме аудиозаписи

[20] Здесь также стоит подчеркнуть полисемию французского глагола: Шеффер, как нам представляется, имплицитно указывает на это при выборе термина. *Entendre* имеет ряд значений, среди которых: намереваться; понимать; подразумевать; слышать; узнавать (что-либо); слушать, прислушиваться, обращать внимание. В большинстве приведенных вариантов перевода наблюдается указание на сознательную направленность на объект слушания и познавательную функцию этого процесса — в противовес более пассивным *ouïr*, *comprendre и écouter*.

является достаточным основанием для называния получившегося музыкой, поскольку запись была намеренно сделана с подобной целью. Тем не менее, находясь в парадигме ранее упомянутого «омузыкаливающего» слушания, мы сперва должны каким-либо образом выявить тот фрагмент звуковой среды, который хотим изъять из своей «естественной среды обитания», — при этом фрагмент может включать в себя как отдельные звуковые элементы (скрип качелей, хлопанье дверей, гул микроволновой печи), так и всю ту область звуковой среды, которая находится в пределах слышимости. Возникновению звукового объекта предшествует комплекс интенциональных актов, позволяющих аудиально обрамить слышимое, — в этом, по мнению Шеффера, заключается первоначальная творческая роль субъекта «омузыкаливающего» слушания[21]. Подобная диспозиция может быть раскрыта при помощи инструментария эстетики повседневности (Saito, 2017), однако в феноменологически ориентированной дескрипции более уместным было бы, например, воспользоваться понятием «настроенности» (*Gestimmtheit, Befindlichkeit*), введенным М. Хайдеггером, как допредикативного понимания и особого «настроения» по отношению к миру, через которое тот являет нам себя[22]; очевидны смысловые параллели с тем, что

[21] В качестве примера, помимо «конкретной музыки», можно также привести практику полевой записи — но не в этнографическом, а художественном смысле. Единственным материалом для композиций этого «жанра» становятся необработанные звуковые дорожки (или даже одна дорожка), призванные за счет своей продолжительности и кажущейся бессобытийности переключить внимание слушателя со знаковых свойств звука на его непосредственное развертывание и внутренние характеристики. См. подробнее: Kane, 2019, 62–65.

[22] Вероятно, в данном случае также уместно обратиться к концепту *Stimmung*, который имеет долгую историю использования в контексте описания эстетических феноменов, — и который был в конечном счете позаимствован Хайдеггером. Важным этапом в распространении концепта стал трактат И. Канта «Критика способности суждения», в котором гармония способностей рассудка и воображения при вынесении суждений вкуса объясняется посредством «пропорциональной настроенности» (*proportionierten Stimmung*). Объединение познавательных способностей обеспечивается не за счёт отдельного, более широкого понятия, — сам сонастроенный характер «свободной игры» способностей становится достаточным основанием для ее универсального выражения в противовес субъективному опыту. Претерпев некоторые изменения, это понятие впоследствие было использовано представителями «философии жизни». Г. Зиммель (речь главным образом идет о статье «Философия ландшафта»), рассматривая ландшафт одновременно как объект художественного творчества и как элемент повседневного опыта, прослеживает историю выделения феномена в качестве самостоятельного и индивидуализированного образования из «неделимого единства природы». Обычное созерцание ландшафта, утверждает Зиммель, есть разновидность обладания произведением искусства в своём зачаточном состоянии (*in statu nascendi; Vorformen*): неявно прилагаемые самим субъектом к этому процессу творческие категории позволяют трансформировать отдельные природные объекты в целостный ландшафт. Чтобы объяснить, каким образом про-

Р. Скрутон обозначает в качестве «симпатического ответа». Показательным, на наш взгляд, здесь является наблюдение М. Куртова относительно положения, складывающегося при взаимодействии субъекта слушания и музыки, в котором та не принуждает к определённому настроению, а скорее «подыгрывает» уже сложившемуся и одновременно нюансирует его:

> Музыка может как-то (пере)настроить слушателя, только если его настроение уже резонирует с настроением, выражаемым ей, в иных случаях ее воздействие подобно проходящей эмоциональной зыби. Более того, иногда (когда наше настроение от нас скрыто) только через музыку мы и можем понять, как настроены: она является скорее «ключом» к настроению <…> если мы в состоянии выразить настроение немузыкально, музыка нам уже ни к чему (Kurtov, 2017, 81)[23].

Один из основателей жанра эмбиент, а также пионер уже упомянутой генеративной музыки Брайан Ино описал принцип создания своего альбома “Discreet Music” следующим образом: «Улегшись, я понял, что усилитель настроен на крайне низкий уровень <…> пластинка продолжала играть почти неслышно. Для меня это был новый способ восприятия музыки — как части атмосферы окружающей среды, так же как освещение и шум дождя были частью этой атмосферы» (Eno, 1975)[24]. Таким образом, музыкальное переживание в противоположность своей социально-номинирующей, принудительной функции переходит в область индивидуального гипоэстетического, то есть возникающего на пересечении «топоса — события» (Kurtov, 2012) в качестве своего рода непредвиденной встречи, требующей, однако, намеренного схватывания, — ровно как и готовности субъекта к этому схватыванию.

исходит оформление этой целостности, вводится понятие *Stimmung*, позволяющее ослабить классическое субъект-объектное разделение, избежав при этом ухода в сторону чрезмерной психологизации. Хайдеггер развивает интуиции Зиммеля в развернутую теорию в своем «Бытии и времени», возводя *Stimmung* в ряд онтических категорий. *Stimmung* настраивает бытие-в-мире, позволяя представить его как единое целое и располагаясь, как и у Зиммеля, в области отношений, возникающих между субъектом и объектом — то есть настраивает само это отношение. Воздействие вещей, имеющих для нас ту или иную важность, и является тем, что Хайдеггер называет *Stimmung*. Нельзя обладать настроением (если переводить *Stimmung* с немецкого; к тому же именно это слово используется в современном немецком языке для выражения «обыденного» настроения: например, *Er war in guter Stimmung*), а только находиться в нем, поскольку его осознание приводит к объективации состояния и, следовательно, частичному выходу из него (Thonhauser, 2020; Wallrup, 2015, 69–109).

[23] См. также о снятии субъект-объектного разделения в акте слушания музыки, «настроенном» характере музыкального переживания и связи концептов *Stimmung* и *Mitsein* (Vassiliev, 2022).

[24] См. подробнее о понимании музыки как атмосферы: Böhme, 2017; Højlund, Kirkegaard, Kristensen & Riis, 2021.

5. ЧУВСТВЕННАЯ ОЧЕВИДНОСТЬ И БЕСЧУВСТВЕННАЯ СИЛА: ОТ ЭПИФАНИИ К ЭМПАУЭРМЕНТУ

Разрешив вопрос с границами объектов нашего слушания и определив специфику их феноменологического понимания, перейдем к рассмотрению тех музыкальных форм и практик, которые в силу исторических обстоятельств и технологических особенностей поменяли свое чистое происхождение включенного в ритуал или художественную практику объекта на медиатизированное и эмансипированное. Понятия эпифании и эпифанического используется в исследованиях звука и музыки пока с осторожностью — скорее, как интуитивно-разговорная форма для замены «акусматического»[25]. Объединив все его актуально циркулирующие в этой области значения, вычленим несколько значимых и устоявшихся для анализа современности контекстов, которые позволяют нам говорить о музыкальном переживании если не на языке самой феноменологии, то хотя бы таким образом, чтобы не были упущены ни проблема интенциональности, ни вопрос о редуцирующем слушании. В тех контекстах, в которых использовал этот термин Дж. Джойс и интерпретирующий его в «Поэтиках Джойса» У. Эко (Eco, 2006), «явление» и «явленность» могут являться метафорой и трансцендентального, и акусматического, и ноэматического. Эко «эмансипирует» этот термин, производя от него вольные словесные формы и оперируя не только «эпифанией», «эпифаниями», но и «эпифанизацией» и «эпифаническим» как способом открывать и видеть мир, делая это посредством поэтических интервенций, мимолетных видений, переживаний предметности, вещности и визионерских прозрений. Литературный модернизм вслед за Джойсом использует эпифанию в качестве и приема, и объекта описания, фокусируясь на опыте нуминозного.

Для рассмотрения в таком контексте музыкального переживания важно было бы сосредоточится на эпифаническом переживании как акте стирания знания о происхождении источника звука и его инаковой составляющей — не-

[25] Как эпифаническое соотносится с акусматическим? Если акусматическое выражает отрыв, оторванность и лишенность источника у слышимого и феноменологически переживаемого звука, то эпифаническое наделяет этот звук характеристиками вторжения и присутствия невидимого. Акусматическое, согласно шефферовски-шионовскому пониманию, как правило, сцеплено с эффектами остранения (именно поэтому Шион постоянно возвращается к проблеме саундтрека и кинозвука). Эпифания музыкального не дает нам такой возможности — она трансцендентальна, то есть, являясь в виде переживания музыкального или неопределенно-аудиального, она прямо указывает на свой источник, но, заставляя нас переживать возвышенное, парализует в нас возможность включать этот источник в круги и возможности нашего воображения.

случайно исследования радио, хоть и не используют этот термин, говорят о радиоголосе и радиомузыке как прорывающемся к нам звуке, вещающем свою акусматическую, скрывающую свой источник, истину[26]. Параллельно с медитациями над эпифанией акустического оформляется и реализуется теоретический запрос на манифестарные концепции, призывающие к отказу от концентрации на «эффектах значения» в пользу «эффектов присутствия». Диапазон вариантов этих дихотомических удержаний необычайно широк: от адорновской «Философии новой музыки», противопоставления перформативного и символического измерения Реймондом Уильямсом до ясного и декларативного варианта разделения, представленного в концепциях Х.-У. Гумбрехта и Эко, которые хотя и не концентрируются на музыке, но дают нам возможность убедиться в некоторой антифеноменологической заряженности семиотически-символического подхода.

Если у литературных модернистов эпифанизация наделяет вещи особым смыслом, то для музыкально-исторических нарративов важен момент наделения музыки такой эпифанической возможностью. И действительно, начиная с эпохи барокко музыкальные смыслы постепенно отдаляются от своей формы — появляется подобие повседневной музыкальной герменевтики, создающей свою налаженную систему толкования этих отделяющихся музыкальных смыслов. С одной стороны, музыка «расколдовывается», но с другой — получает возможность прорыва к субъекту со стороны своей сущности в качестве аудиального как эпифанического. Звук, постепенно возвращающий себе право мерцать между «миром культуры» и чистой космологической музыкальностью, первозданной экспрессивностью, отсылающей к миру природы и техники, в некотором смысле и стал эмблемой «голоса из ниоткуда», своей акусматической отвязанностью, являющей нам голос Другого (Levinas, 2000). Третий контекст эпифанического, более локальный, отсылает к проблемам исторической и локальной памяти, замыкающей свой горизонт под влиянием события, «пересобирающего» эту память заново[27]. Еще одно значимое для нас упоминание эпифании представлено в книге Гумбрехта «Производство присутствия»

[26] «Что пространственно оказывается в минимальном отдалении от нас благодаря кинокадру, благодаря радиоголосу, может оставаться нам далеким. Что непредставимо далеко в пространстве, может быть нам близким. Малое отстояние — еще не близость. Большое расстояние — еще не даль» (Heidegger, 1993, 316).

[27] «Эпифания застает человека не при прошлом, но при зачинании смысла прошлого. Таким образом, эпифаническая память оказывается “восстановлением” в неожиданном смысле: она создает целое, которого в линейном разворачивании жизни не было; она делает прошлое, которое прошло, настоящим, которое настает» (Faibyshenko, 2021, 221–222).

(Gumbrecht, 2006), где он напрямую соединяет эстетическое переживание с эпифанией как присутствием, в противовес «ложному» и «тупиковому» его пониманию в качестве системы значений[28]. Но наша задача — не привести в соответствие накопившиеся проблемы музыкально-акустического восприятия к терминологическому равновесию, а попробовать подыскать один из вариантов мягкой трансформации и насыщения той неуклюжей части понятийного аппарата, которая не поспевает за интерпретацией всего архива продуктов скопившегося музыкального опыта и обслуживающих его концептуальных схем[29].

Из всех возможных определений эпифании, которые можно использовать в отношении музыкального, мы бы остановились на эпифании и эпифаническом как явленном визионерским образом — преображающе-незапланированном, являющемся в виде нуминозного, имеющем в качестве результата некое прозрение. Разумеется, мы отдаем себе отчет в том, что такое примерное и в каком-то отношении небрежное приспосабливание конкретного, с собственной обширной генеалогией, понятия не может претендовать на универсализацию, но в качестве «игры понятий» нам здесь будет посильным рассмотреть, что именно из доносящихся голосов, музыкальных произведений и акустических режимов способно вернуться в качестве возвышенного в расколдованный в музыкальном отношении мир. Что касается понятия эмпауэрмента, то будучи ответственными за перенос этого понятия из области критических исследований социальности и социальной педагогики, мы должны кратко разъяснить необходимость и неслучайность этого переноса. Если взять актуальный срез, посвященный музыке и эмпауэрменту, — как, например, в *Musik & Empowerment* (Ahlers, Grünewald-Schukalla, Jóri & Schwetter, 2020), — можно увидеть, что сила и уверенность, которой напитываются ограниченные в правах и социальном

---

[28] При этом Х. Гумбрехт полагает, что примеры эпифанического легко отыскать в собственном опыте, что облегчает нашу задачу: «Я хочу, например, чтобы мои студенты узнали, сколь непомерная, безудержная сладость переполняет меня, когда у Моцарта какая-нибудь мелодия перерастает в сложную полифоническую конструкцию и мне кажется, что я могу буквально кожей слышать звуки гобоя» (Gumbrecht, 2006, 101).

[29] Здесь важен не сам факт замены, а те возможности, благодаря которым к теме музыкального переживания будет возможно подступиться и со стороны, учитывающей и включающей в своё поле ее исторические и социологические предпосылки. Иными словами, если предположить, что имя «музыки» теперь несет за собой весь свой архивированный исторический груз и что оно каждый раз заставляет нас направлять свое переживание и на вскрытие этого архива, то сам момент выбора того, что нам является путем раскрытия, несет на себе товарную стоимость или некую знаковую надстройку, заставляющую либо отнестись к эпифании услышанного как к акусматическому императивному голосу самого искусства, либо как к превосходящей нас силе, помогающей нам обрести эмпауэрмент.

равенстве группы в том аспекте, который связывает их с музыкальными ресурсами и музыкальным потреблением, сдвигаются в сторону укрепления их идентичностей. Момент собственно музыкального в этом случае скорее изгоняется и нивелируется, чем удерживается: акцент делается на стриминговых способах передачи с их незапланированными эффектами называния имён тех социальных групп, которые ранее были невидимыми.

Сдвиг в сторону эмпауэрмента, хотя и переживается непосредственным образом, но является переживанием собственной растущей силы, обретением понимания, рождающегося в момент, когда звучащее указывает на обстоятельства, события или факты. Музыка траурных залов, мемориальных мест, парковых зон, торговых центров, индивидуальных и предлагаемых плейлистов не переживается, но всегда служит фоном, заполняющим другие переживания. Такая музыка существует эквивалентно подлинному переживанию-проживанию. Главный вопрос здесь ставится в такой формулировке: почему именно музыкальные, а не другие культурные индустрии становятся главными проводниками политик репрезентации различных социальных групп и их гендерного, социального и политического разнообразия и может ли эмпауэрмент в эпоху возрастающей индивидуации музыкального опыта проявлять себя в единично-индивидуализированных формах, если бы этот опыт можно было описать с позиций феноменологии? Эмансипаторный потенциал современной массовой культуры в музыкальных индустриях с точки зрения такого подхода выражает себя в концентрированном виде. Дальше слабых в социологическом отношении выводов исследователи эмпауэрмента не идут, поэтому их расширение не в сторону более сильных, а связывающих себя с переживанием этой силы, на наш взгляд, могло бы иметь и особое значение в феноменологических музыкальных штудиях.

Мы уже указали на то, что почти любое упоминание о музыке, с началом эпохи ее товарного и технического потребления, грозит эквивокальными (то есть указывающими одновременно на музыку как предмет и как пустое означающее) издержками, поэтому и аппарат для ее описания наследует этой неустойчивой определяемости, — но не потому, что музыкальное «неуловимо», «зыбко» или недоступно, а вследствие вполне конкретных институциональных причин. История европейской музыки последовательным образом демонстрирует нам, что структуры того, что можно было бы назвать музыкальным мышлением, не только были вынуждены для своего развития перехватывать риторические функции публичных и литературных способов выражения со всей наследуемой системой классификаций аффектов и типов переживаний, но и вполне

явно становиться активными участниками процессов секуляризации культур, уже к тому времени сложившиеся либо находящиеся в процессе становления. В результате этих секуляризирующих процессов все жанры сохранили или конвертировали готовые типы религиозных переживаний в собственную систему значений[30].

Запрос на эпифаническое формируется в каком-то смысле диалектически: чем меньше музыка оставляет возможностей для удержания зачатков и сохранения следов семиозиса, тем интенсивнее в рамках авангардных и пост-авангардных экспериментов это качество звукового эксплуатируется как возможность формирования фундаментов новых музыкальных направлений. Субъект такого музыкально-чувственного переживания как будто распределен в исторически-музыкальном процессе: он занят анамнезисом первоначального мирового гула и по-прежнему вслушивается в этот гул, но он же, как человек современный, включен в круги слушания медиатизированного акустического, распознавание гештальтов которых он может, за неимением сформированных инстанций и контролирующих их форм, делать своей текущей задачей. К этому примешивается и необходимость каждый раз охватывать весь исторический музыкальный архив как исторически целое. Просвещенческий проект делает это на основаниях переработки всего музыкального опыта человечества, постепенно подключая к своему иерархически выстраиваемому канону всех более-менее значимых и не забытых композиторов, последовательно пополняя ими свои ряды. Процессы медиатизации цементируют этот канон, а сами процессы слушания теперь оказываются навсегда зависимыми от предлагаемых технологических форм. Сама предоставленность субъекта в распоряжение этого технологического потока и является началом той эпифанической явленности, которая начинает подменять оформленное акустически его трансцендентальным аспектом.

Поскольку мы не ставим перед собой цели поисков «эпифанического» или «эмпауэрментного» и отслеживания всех моментов этого дрейфа от одного к другому, рассмотрим эту пару понятий в качестве эвристически значимой возможности внутри феноменологического подхода, включая в разряд музыкального в том числе легитимирующие себя практики работы с незвуковым, шумовым и внемузыкальным.

---

[30] Здесь возвращаемся к важной, на наш взгляд, проблеме форсированного формирования языков и инструментов музыкального выражения: музыку, начиная с постренессансного времени, буквально «принуждали» искать внутри себя образность, по конкретности соперничающую или соответствующую художественной и литературной образности.

Для этого сделаем попытку обращения к гумбрехтовской теории «производства присутствия», чтобы проверить с ее помощью, на примере циркуляции современных режимов аудиальности, продуктивность его теории в той части, где она обозначает выделяемые специально эффекты значения и эффекты присутствия как некий конфликт. Этот конфликт Гумбрехт номинирует в качестве «эпистемологической конфигурации». Это означает, что режим присутствия и режим означивания совместимы, а в некоторых случаях и неразделимы. Обращаясь ко всем этапам музыкального переживания, мы можем отслеживать все слои ноэматического, которые, что важно, могут проживаться и преодолеваться не только в рамках прорыва к ядру предметного смысла, но и блуждать в поисках самой этой предметности, когда переживание музыки оказывается переживанием чего-то стороннего, выходящего за ее пределы. Гумбрехт уже в самом начале своего построения выстраивает линию противостояния культуры значения культуре переживания как внетелесного удержания насилия и превращения его в структуры власти. Главным условием подобного удержания становятся темпоральные стратегии[31]. Внетелесность потребления эстетического у Гумбрехта чревата запланированным насилием, которое также может переживаться в эстетическом акте, но только в качестве «неподлинного» переживания — можно было бы даже сказать, в форме обретения встречной силы, которую мы здесь могли бы обозначить как «музыкальный эмпауэрмент». Действительно, современный субъект имеет в распоряжении целый ряд инструментов, позволяющих ему переключать режимы слушания от рефлексивно-медитативных, связанных с проживанием самого звука, синхронизацией с ним, удержанием обретенного эмпирическим путем «целого состояний»[32], интенциональной направленностью на структуру собственного слушания до потребления музыкальных продуктов в качестве готовых товаров со своей системой

[31] «Поскольку в культуре присутствия господствующим самоопределением служит тело, то… пространство… закономерно составляет основополагающую сферу, где устанавливаются отношения между разными людьми и между людьми и вещественным миром. Напротив, основополагающим измерением для любой культуры значения является время, так как существует, по-видимому, неизбежная связь между сознанием и темпоральностью (вспомним гуссерлевское понятие “потока сознания”)» (Gumbrecht, 2006, 89–90).

[32] «Итак, о ноэме теперь полезно запомнить следующее: с помощью этого понятия фиксируется нечто (относительно) постоянное, тождественное в потоке переживания. Например, если через различные модифицирующиеся восприятия (соответственно, воспоминания, акты фантазии и т. д.), сознанию все-таки дается предметное содержание, постоянно удерживаемое (это дерево, этот кентавр), то происходит это, по Гуссерлю, именно благодаря структуре, именуемой ноэмой» (Motroshilova, 2003, 368).

значений, прибавочной стоимостью, инвестиционным накоплением и переводом музыкального в разряд надстройки над экономическим базисом общества модерна. Запрос со стороны культуры на «слушание» и «вслушивание» агенты музыкального производства, начиная с романтизма, стали иногда понимать буквально: они привносили в свои сочинения ровно столько возможностей для вслушивания, сколько мог на тот момент освоить их потребитель, и увеличивали эти возможности ровно настолько, насколько их было возможно охватить пониманием.

От эпифанического, которое также ведет свою современную историю от романтизма (Sangham, 2020, 23–50), эмпауэрмент отличается своими особыми отношениями со значением: если визионерство переживающего эпифанический опыт — это опыт нуминозного, то для находящегося в отношении причастности к чувству растущей индивидуальной и коллективной силы оно имеет характер обретения «почвы под ногами». В акте обретения эмпауэрмента происходит передача-заражение, которое тоже можно обозначить как некое чувство, но чувство, не имеющее отношения к индивидуальному вслушиванию с одновременным переживанием вследствие особой настроенности. Напротив, речь идет о таком режиме переживания, который позволяет замыкать текущую событийность или ее отсутствие музыкальным рядом — например, так, как это делает современный саундтрек. Предъявительный, застигающий врасплох характер момента-слушания может распадаться на разные виды переживания: переживание как откровение, эпифаническое переживание и переживание как схватывание или перехват неопределенной силы, которое из-за своей укорененности в культуре, ориентированной на значение, дает ощущение избранности. И в том, и в другом случае переживание этой застигнутости может описываться и в терминах возвышенного. В логике гумбрехтовской концепции не имеет значения, что именно мы переживаем в акте эстетического, — сам первозданный музыкальный замысел или кульминацию внутри формы сонатного аллегро: историчность и сконструированность отдельных моментов интенсивности не имеет у него соотнесения с первоначальным композиторским планом (Gumbrecht, 2006, 90).

Этот особый тип переживания того, к чему субъект не причастен и не имеет отношения, чью судьбу не разделяет, можно охарактеризовать как специфическое переживание возвышенного, чья конкретная предметность утрачена или не учитывается. Движение к ноэматическому ядру здесь осуществляется путем удержания знака и значения в состоянии натяжения: интерсубъективный, коллективный характер сформированных жанров подвергается редук-

ции, буквально становясь неузнаваемым — в остатке субъект имеет дело только с самим аффектом, сонастроившись на который, он может, если будет выбирать между переживанием и перехватом силы, выбрать одну только эту силу. Такое колебание между «эффектами присутствия» и «эффектами значения» не только проявляется в акте эстетического переживания, но формирует сам этот акт, — именно поэтому присутствие в переживании нельзя удержать, но именно поэтому это присутствие и может причислять себя к эпифании. Эпифанический компонент рождает событие — в противном случае он являет себя как эмпауэрмент[33]. Может возникнуть путаница из-за того, что возвышенное в музыке тоже переживается как некая интенсивность. Это было бы правдой, если бы эмпауэрмент не был одной лишь суггестией социального.

6. ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Проблема музыкального переживания и чувственной очевидности в музыке, эксплицированная на подъеме психологических методов и одновременно с рождением феноменологических подходов на фоне изживающего себя романтического композиторского стиля, проходила подъемы и спады интереса к ней, апроприировалась и сциентизировалась различными дисциплинами и переоткрывалась заново каждым новым поколением исследователей, отважившихся следовать путем феноменологии. Этим процессам сопутствовало интенсивное изменение и самого музыкального материала, и слушательской субъектности, и статуса агента музыкального производства. Параллельно с этим запрос на феноменологическое строгое прочтение целостных аудиальных режимов и музыкальных объектов с разной степенью полемичности соперничал с когнитивистскими, психологическими, структуралистскими и холистически-терапевтическими трактовками музыкального переживания. Чувственная очевидность разнообразных аудиальных режимов представала то ловушкой, то подспорьем для тех исследователей, которые не останавливались перед необходимостью отказываться от накопленного глоссария и заново осваивали или переинтерпретировали готовые процедуры, помогающие описать процессы музыкального переживания во всей их полноте. Процессы насыщения языка музыкальной феноменологии все еще продолжаются, поэтому важным оказывается фикси-

[33] «…Эпифания в эстетическом переживании представляет собой событие, потому что самоуничтожается в процессе своего возникновения. Это очевидно, даже банально в случае с молнией или музыкой, но я думаю, что это остается верным и для литературного чтения, и даже для восприятия живописи» (Gumbrecht, 2006, 116).

ровать те языковые и предметные сдвиги, которые помогают исследователям музыки распознавать в заимствованиях и реактуализациях смежных предметных полей значимый эвристический потенциал. Эпифания, настигающая субъекта музыкального слушания, здесь может выступать целью, средством и эффектом самого слушания. Акусматизм современных режимов аудиальности ведет субъекта этого слушания особым путем — перед ним раскрывается истина, настигающая его в том состоянии, когда он уже утратил агентность выбора того, что он слышит: не он выбирает, что ему слушать и переживать, а сама эта музыка. Откровение, возникающее в акте такого слушания, следует отличать от тех типов музыкальных переживаний, которые мы связали с эмпауэрментом, — переживанием себя и своей идентичности не как трансцендентной, а в качестве внутренней силы. Эмпауэрмент как разновидность особого типа переживания в отношении современных аудиальных режимов становится возможным благодаря разрывам между местом, временем, действием и жанровыми привязками музыкального материала, когда эмансипированный музыкальный объект может легко присваиваться в качестве готового аффекта или переживания. Для продолжения интерпретации линии противопоставления эпифанического переживания и эмпауэрмента важной была бы экспликация послекантовских теорий возвышенного для последующего встраивания их в инструментальный аппарат музыкальной феноменологии.

REFERENCES

Adorno, T. W. (2003). *Negative Dialectics*. Rus. edn. Moscow: Nauchnyi Mir Publ. (In Russian)

Adorno, T. W. (1999). *Selected Writings: Sociology of Music*. Rus. edn. St. Petersburg: Universitetskaia kniga Publ. (In Russian)

Ahlers, M., Grünewald-Schukalla, L., Jóri, A., & Schwetter, H. (Eds.). (2020). *Musik & Empowerment*. Berlin: Springer.

Bonds, M. (2020). *Absolute Music: The History of an Idea*. Rus. edn. Moscow: Delo Publ. (In Russian)

Böhme, G. (2017). *The Aesthetics of Atmospheres*. London: Routledge.

Carr, D. (2014). *Experience and History: Phenomenological Perspectives on the Historical World*. Oxford: Oxford University Press.

Chernavin, G. I. (2012). The Functions of the "Primary (living) Present" in the Husserl's Late Phenomenology. *Horizon. Studies in Phenomenology*, 1 (1), 76–95. (In Russian)

Chernavin, G. I. (2018). *Incomprehensibility of the Self-evident*. St. Petersburg, Moscow: Dobrosvet Publ. (In Russian)

Chion, M. (2021). *Sound*. Rus. edn. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie Publ. (In Russian)

Clifton, T. (1976). Music as Constituted Object. *Music and Man*, 2 (1–2), 73–98. .

Conrad, W. (1908). Der ästhetische Gegenstand. *Zeitschrift für Ästhetik Und Allgemeine Kunstwissenschaft*, 3, 71–118.

Cross, I., & Tolbert, E. (2021). Epistemologies. In T. Mcauley, N. Nielsen, J. Levinson & A. Phillips-Hutton (Eds.), *The Oxford Handbook of Western Music and Philosophy* (33–47). Oxford: Oxford University Press.

Dahlhaus, C. (2019). *Selected Writings on Music History and Music Theory*. Rus. edn. St. Petersburg: N. I. Novikov Publ. (In Russian)

Eco, U. (2006). *The Poetics of Joyce*. Rus. edn. St. Petersburg: Simpozium Publ. (In Russian)

Eno, B. (1975). *Liner Notes from "Discreet Music"*. Retrieved from: http://music.hyperreal.org/artists/brian_eno/discreet-txt.html.

Faibyshenko, V. (2021). The Restoration in Memory through Affect, Performative Act and Epiphany: History, Poetry and Politics. *Vestnik Sviato-Filaretovskogo instituta*, 38, 214–240. (In Russian)

Horkheimer, M., & Adorno, T. W. (1997). *Dialectic of Enlightenment*. Rus. edn. Moscow: Medium Publ., Iuventa Publ. (In Russian)

Geiger, M. (2006). Phenomenological Aesthetics. In V. A. Kurennoi & D. Atlas (Eds.), *Anthology of Realistic Phenomenology* (195–203). Rus. edn. Moscow: Institut filosofii, teologii i istorii Sviatogo Fomy Publ. (In Russian)

Gumbrecht, H. (2006). *Production of Presence: What Meaning Cannot Convey.* Rus. edn. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie Publ. (In Russian)

Heidegger, M. (1993). *Being and Time: Articles and Speeches*. Rus. edn. Moscow: Respublika Publ. (In Russian)

Heidegger, M. (2008). *The Origin of the Work of Art*. Rus. edn. Moscow: Akademicheskii proekt Publ. (In Russian)

Højlund, M., Kirkegaard, J. R., Kristensen, M. S., & Riis, M. (2021). The Overheard: An Attuning Approach to Sound Art and Design in Public Spaces. In M. Bull & M. Cobussen (Eds.), *The Bloomsbury Handbook of Sonic Methodologies* (423–435). London: Bloomsbury Academic.

Husserl, E. (1991). *On the Phenomenology of the Consciousness of Internal Time (1893–1917)* (J. B. Brough, trans.). Dordrecht: Kluwer Academic Publishers.

Husserl, E. (2009). *Ideas Toward a Pure Phenomenology and Phenomenological Philosophy. Book one: General Introduction to Pure Phenomenology*. Rus. edn. Moscow: Akademicheskii proekt Publ. (In Russian)

Ihde, D. (2007). *Listening and Voice: Phenomenologies of Sound* (2nd edn). Albany, NY: State University of New York.

Ingarden, R. (1986). *The Work of Music and the Problem of Its Identity* (A. Czemiawski, trans.). London: Macmillan Press.

Inishev, I. (2007). Philosophical Aesthetics Today. *Topos*, 1 (15), 5–15.

Kane, B. (2019). The Fluctuating Sound Object. In J. Steintrager & R. Chow (Eds.), *Sound Objects* (53–70). Durham, NC: Duke University Press.

Kania, A. (2011). Definition. In T. Gracyk & A. Kania (Eds.), *Routledge Companion to Philosophy and Music* (3–13). London: Routledge.

Kienko, T. (2022) The Empowerment Approach as a Methodology for Research and Overcoming Social Issues of People, Groups, and Communities in Mutual Activities: Review and Research Framework. *The Russian Sociological Review*, 21 (2), 274–303. (In Russian)

Kurtov, M. (2012). Doorways. Life and Creation. *Translit*, 9, 79–87. (In Russian)

Kurtov, M. (2016). Popodicy. A Technotheological Reading of Popular Music. *Logos*, 26 (4), 95–118. (In Russian)

Kurtov, M. (2017). Music of Depressive Resistance: From Psychology Towards Pneumopolitics. *Translit*, 20, 80–87. (In Russian)

Levinas, E. (2000). *Totality and Infinity*. Rus. edn. Moscow, St. Petersburg: Universitetskaia kniga Publ. (In Russian)
Medova, A. A. (2021). *Phenomenology of Musical Experience*. Krasnoyarsk: Sibirskii gosudarstvennyi universitet nauki i tekhnologii imeni akademika M. F. Reshetneva Publ. (In Russian)
Medova, A. A. (2023). Auditory Image: Phenomenological Localization of the Problem. *Horizon. Studies in Phenomenology*, 12 (2), 531–553. (In Russian)
Mersmann, H. (1922–1923). Versuch einer Phänomenologie der Musik. *Zeitschrift für Musikwissenschaft*, 4–5, 226–269.
Mikhailov, I. (2023). Lived Experience and Cognition: Dilthey's Version. *Nauchnyi rezul'tat. Sotsial'nye i gumanitarnye issledovaniia*, 9 (4), 53–65. (In Russian)
Motroshilova, N. V. (2003). *Ideas I of Edmund Husserl as Introduction to Phenomenology*. Moscow: Fenomenologiia i germenevtika Publ. (In Russian)
Riasov, A. (2015). On the Ontology of Sound: Listening as a Mode of Being-in-the-World. *Novoe literaturnoe obozrenie*, 144 (6), 29–36. (In Russian)
Saito, Y. (2017). *Aesthetics of the Familiar: Everyday Life and World-Making*. Oxford: Oxford University Press.
Sangham, M. (2020). *Panepiphanal World: James Joyce's Epiphanies*. Gainesville, FL: University of Florida Press.
Schaeffer, P. (2017). *Treatise on Musical Objects: An Essay Across Disciplines* (C. North & J. Dack, trans.). Berkeley, CA: University of California Press.
Schutz, A. (1976). Fragments on the Phenomenology of Music (F. Kersten, Ed.). *Music and Man*, 1–2, 5–71.
Scruton, R. (1999). *The Aesthetics of Music.* Oxford: Oxford University Press.
Scruton, R. (2009). *Understanding Music: Philosophy and Interpretation.* London, New York: Continuum.
Tenney, J. (1934). *A History of Consonance and Dissonance*. New York, NY: Excelsior Music Publishing Company.
Thonhauser, G. (2020). Beyond Mood and Atmosphere: A Conceptual History of the Term Stimmung. *Philosophia*, 49, 1247–1265.
Vassiliev, C. (2022). Phenomenon of Musical Identification. A View from Heidegger's Early Phenomenology. *Horizon. Studies in Phenomenology*, 11 (2), 584–606.
Wallrup, E. (2015). *Being Musically Attuned: The Act of Listening to Music*. London: Ashgate.