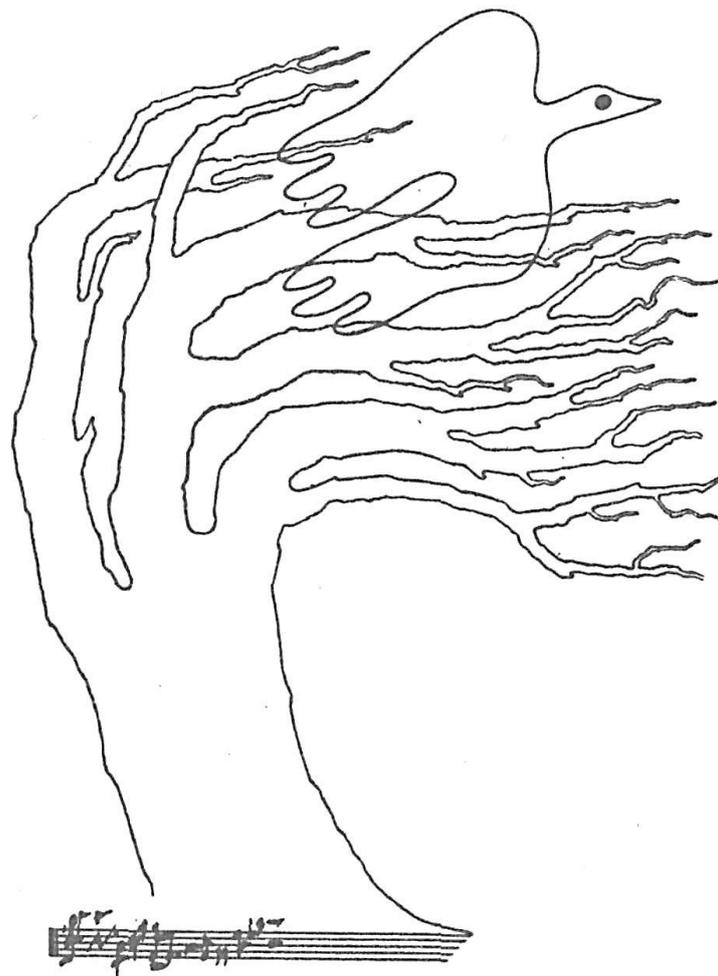


*Тарасову Юрию Валентиновичу  
Куренкова Римма Аркадьевна  
посвящает эту книгу  
с пожеланиями Вечной музыки,  
Добра и Красоты*



Ministry of Education and Science Russian Federation  
Federal State budget institution of Higher Professional Education  
Vladimir State University the name of Alexander and Nikolay Stoletovs

R. A. KURENKOVA

# ETUDES TO PHENOMENOLOGICAL AESTHETICS OF MUSIC

Monograph



Vladimir 2015

Министерство образования и науки Российской Федерации  
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение  
высшего профессионального образования  
«Владимирский государственный университет  
имени Александра Григорьевича и Николая Григорьевича Столетовых»

Р. А. КУРЕНКОВА

# ЭТЮДЫ К ФЕНОМЕНОЛОГИЧЕСКОЙ ЭСТЕТИКЕ МУЗЫКИ

Монография



Владимир 2015

УДК 78.01  
ББК 85.310.00  
К93

Рецензенты:

Доктор философских наук, профессор  
кафедры гуманитарных дисциплин Владимирского юридического  
института Федеральной службы исполнения наказаний  
*А. С. Тимощук*

Кандидат философских наук, профессор  
зав. кафедрой эстетики и музыкального образования,  
директор Института искусств и художественного образования  
Владимирского государственного университета  
имени Александра Григорьевича и Николая Григорьевича Столетовых  
*Л. Н. Ульянова*

Печатается по решению редакционно-издательского совета ВлГУ

**Куренкова, Р. А.**

К93      Этюды к феноменологической эстетике музыки : монография / Р. А. Куренкова ; Владим. гос. ун-т им. А. Г. и Н. Г. Столетовых. – Владимир : Изд-во ВлГУ, 2015. – 200 с.  
ISBN 978-5-9984-0597-6

Исследуется содержание феноменологического подхода к анализу произведений музыкального искусства. Проведен анализ истории и теории феноменологического метода, осуществляемый в зарубежной и отечественной музыкальной эстетике, что позволяет увидеть в нем чувственно-эйдетический способ воссоединения мира Музыки и мира Человека. Работа выполнена на стыке смежных областей знания: философии, эстетики, музыкознания. Предложены направления развития феноменологического подхода к явлениям музыкального искусства в воспитательно-педагогической области.

Предназначена для ученых в области музыкальной эстетики, преподавателей учебных заведений, аспирантов, студентов, зарубежных специалистов, занимающихся проблемами философии музыки, феноменологии искусства и музыкального образования.

Рекомендовано для формирования профессиональных компетенций в соответствии с ФГОС 3-го поколения.

Библиогр.: 139 назв.

УДК 78.01  
ББК 85.310.00

ISBN 978-5-9984-0597-6

© ВлГУ, 2015

О, наслаждайтесь красочной зарею  
И славославьте жизнь: она нова.  
Творите вдохновенные слова!  
И пусть планета, что зовут Землею,  
Пребудет ввек прекрасна и жива!

*И. Северянин*

### **ВВЕДЕНИЕ К ВВЕДЕНИЮ, или “СОНАТА, ЧЕГО ТЫ ХОЧЕШЬ ОТ МЕНЯ?” (Б. ФОНТЕНЕЛЬ)**

Однажды французский просветитель Б. Фонтенель поставил вопрос: “Соната, чего ты хочешь от меня? Какое ты имеешь к нам отношение, непонятная инструментальная музыка?” [18, с. 257]. Эта одинокая феноменологическая вопросительная интонация получит развитие лишь два столетия спустя в феноменологической философской музыкальной эстетике XX века. Именно она впервые поставит и с принципиально новых философских позиций будет исследовать вопросы состояния восприятия слушателей, вопросы одновременной связи между объективными структурами музыки и воспринимающим их музыкальным сознанием. Если музыкальное восприятие является основным предрефлективным способом освоения музыкальных событий, обеспечивающим основу для всех высших процессов музыкального мышления, то феноменологический анализ – это первично-устанавливающий, конститутивно-образующий, существенный анализ, позволяющий рассмотреть сложные процессы воссоединения мира Человека и мира Музыка.

Читателю, очевидно, хорошо известно имя основателя современной феноменологии Э. Гуссерля, а также наши учителя в этой философии – М. Хайдеггер, Ж.П. Сартр, М. Мерло-Понти, равно как и другие философы, которые не обходили стороной это учение, – Ф. Ницше, С. Кьеркегор, Г. Марсель, А. Камю, М. Дюфрен и другие. Гораздо реже мы встречаемся с теориями частнонаучного знания, ко-

торые бы ”ангажировали” феноменологические инструменты анализа. Тем более ценным является опыт достижения синтетической целостности познания в таких областях, как философия и музыковедение. Несмотря на то, что сегодня феноменологии музыки затруднительно приписывать статус окончательно сложившейся научной теории, многие современные зарубежные ученые поиски новых способов интерпретаций музыки в пространстве культуры связывают с феноменологическим горизонтом музыковедения. Так, автор фундаментальной монографии “Переживание музыкального звука. Прелюд к феноменологии музыки” американский ученый Джозеф Смит пишет: “Как музыканты и ученые мы должны открыть горизонты, которые лежат по ту сторону исторического и музыковедческого методов, которые Гуссерль обычно называл “материалистической онтологией”. Очевидно, что она более важное место имела в прошлом” [134, с. 2]. Подчеркивая важность вновь нарождающейся музыкально-эстетической концепции, ученый утверждает феноменологическую перспективу познания музыки. С инверсией феноменологических идей в область музыки автор связывает динамику преодоления традиционных подходов к рассмотрению музыкального искусства.

В настоящей монографии предпринята попытка восполнить отчасти белые страницы современной отечественной музыкальной эстетики и рассмотреть историю, теорию, а также современное состояние музыкальной феноменологии как одного из наиболее влиятельных течений зарубежной музыкальной философии и эстетики. Поскольку современная ситуация стабилизации и подъёма позиций феноменологии музыки за рубежом не нашла должной критической оценки и проблемного анализа в нашей научной литературе, материалы книги имеют немаловажное информативное значение. Несмотря на то, что в немногочисленных работах отечественных ученых эпизодически освещались феноменологические концепции музыки [15, 27, 60, 61, 85, 86], главным образом рассматривались вопросы онтологии музыкального произведения. Это оправданно, если учесть то обстоятельство, что онтологическая проблематика музыкального произведения в феноменологической эстетике середины XX века занимает значительное место. Однако еще выше интерес современных феноменологов к процессам музыкального мышления.

Действительно, невозможно отрицать тот факт, что каждый человек воспринимает и интерпретирует музыку по-своему, соотнося ее со своим слуховым опытом, преломляя сквозь призму своих мыслей и чувств. Для феноменологического анализа музыки это положение является одним из главных, поскольку с субъективностью восприятия слушатель связывает одну из привлекательнейших ее сторон – ее новизну. Интенциональное переживание музыки, неразрывно связанное как с репрезентацией ее смыслового содержания, так и с интенцией воспринимающего “Я”, обеспечивает феноменологической теории познания поворот к более реалистическому и индивидуальному пониманию музыки человеком. Феноменология учит нас тому, что есть нечто более важное для человека, чем знание или познание музыки, – это понимание того, что слушатель собирается узнать или понять. Выявляя природу и сущность музыкальной рефлексии, феноменология позволяет “смодулировать” и личностно-творческую “тональность” человеческого мышления, где шансы безучастности и лености музыкального сознания крайне малы.

В сегодняшнем сложно-просветленном и трагически-распластанном мире все тревожнее звучат вопросы о судьбах “мусической культуры” и “мусического человека”. Как сохранить людям способность к сопереживанию и общению на музыкальном языке в условиях “вавилонского смешения” всех языков? Что нужно делать для того, чтобы сохранить и продолжить красоту нашего музыкального самосознания? Не утратит ли современный человек, заброшенный цивилизацией в угрожающе хаотическую стихию звуков, способность слышать музыку? Каковы эстетические и художественные слагаемые современного ощущения музыкально-прекрасного? Как приблизиться нам к тем музыкальным истинам, которые пробуждают в человеке “тоны” смысла и сути человеческого бытия? Размышляя над этими вопросами, отказываясь от традиционных философских размежеваний и амбиций, обращаясь к истории философии и музыки, к современным музыкально-теоретическим и философским текстам, автор пришел к идее приоритета феноменологической парадигмы в рефлексии явлений современного мира музыки. Этот вывод никоим образом не противоречит, а развивает мысли автора, высказанные им в предыдущих книгах.

Сам предмет исследования – музыкальная культура личности – требует от ученого вхождения в круг философских проблем Человека и круг философских проблем Культуры. Автор по-прежнему считает диалектико-материалистическую методологическую парадигму в решении проблем человеческой культуры достаточно результативной. Взгляд на музыкальное искусство как на одну из форм “практически-духовного освоения этого мира” позволяет в этом эстетическом способе бытия человека увидеть связь музыкальной культуры с духовно-практическим изменением жизни и самой личности. Однако если музыка философской теории деятельности рассматривается под углом зрения революционной практики и принципа социального детерминизма, то для феноменологии центральным стал вопрос о представлении и интенциональном переживании мира в актах сознания и проявлениях человеческого духа. Вот почему, остановившись в одной из ранних книг на разделе “Содержание и структура музыкального сознания личности” [76, с. 114 – 126], автору стало ясно, что данный метод применительно к данному предмету весьма ограничен в своих возможностях. Потребовались иные методологические установки.

Подчеркнем другое важное обстоятельство, допускающее динамику перехода от одной методологической модели к другой. В условиях, когда в обществе дистанция между философией и идеологией чрезвычайно мала, всегда есть опасность “соскальзывания” в монотодологию. Свобода и ответственность думающего ученого противоречат раз и навсегда заданной одной точке одного философского метода. Научное видение исследуемого предмета подобно “обволакиванию” мыслями граней медленно вращающегося кристалла. Предмет зрения один и тот же, но разные точки фокуса позволяют “высветить” мышлению все новое и новое его содержание. Как знать, возможно следующий поворот и следующая грань осмысления “кристалла” музыкальной культуры потребуют уже не феноменологической “силуэтной” шкалы, а психоаналитической или мистико-астрологической? Поэтому книга, которую читатель держит в руках, носит этюдный, во многом поисковый характер и воспроизводит лишь контуры личностной музыкальной культуры в контексте феноменологической парадигмы.

Несколько слов о структуре монографии.

Логика изложения материала и частей книги направлена на всестороннюю презентацию идей феноменологии музыки в историко-философском, методологическом, теоретическом и воспитательно-педагогическом аспектах. Соответственно первая часть книги посвящена рассмотрению тех историко-философских концепций музыки, на границах которых возникали и накапливались феноменологические “обертоны” в осмыслении музыкальной красоты. Вторая глава этой части посвящена анализу тех идей в учении Э. Гуссерля, которые имели определяющее методологическое значение для развития феноменологии музыки.

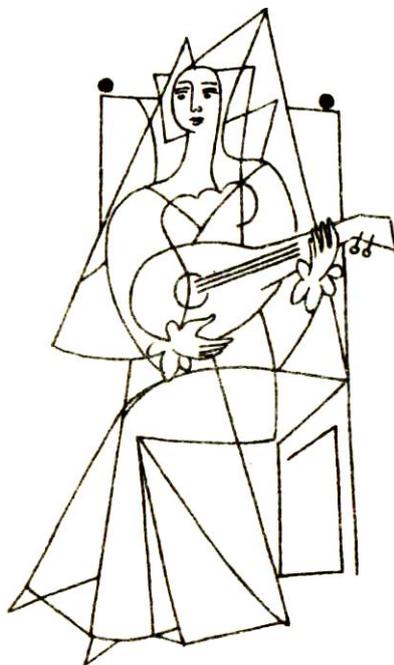
Во второй части книги представлена история, теория и современная “партитура” музыкально-феноменологических идей в зарубежной музыкальной эстетике от 20-х годов XX века до наших дней. Глубина и масштабы развития феноменологического направления невольно заставляют обратиться к третьей части книги, к русской музыкально-философской классике и задаться вопросом о судьбах этого метода на русской научной почве. Уникальная фигура мыслителя А.Ф. Лосева и новизна открытого им диалектико-феноменологического метода познания музыки бесспорно должны занять свое место в мировом порядке развития феноменологического знания.

В четвертой части монографии автором предпринята попытка разрешения антиномии музыкального и эстетического через впервые вводимое в научный оборот понятие “музыкальный эстезис”. С его помощью рассматривается эстетическая аура “явленности” музыки человеку через интересубъективную “радугу” диалога человека и музыки. Результаты воспитательно-формирующего эксперимента подтвердили эффективность методики развития эстезиса в кругу учащейся молодежи.

В заключительной части книги читатель приглашается к философским размышлениям над современным состоянием массовой музыкальной культуры слушателей. Успехи и парадоксы состояния музыкального воспитания детей в школе рассматриваются с позиций философской критики реального учебного процесса. “Во встрече” теории и практики и в пространстве “игры” между ними должна возникнуть новая философия музыкального воспитания. Только она поможет педагогу-музыканту учиться не на ошибках, сделанных другими учителями, а обрести дорогу разумного философского критицизма

музыкально-воспитательного процесса. Основы музыкальной практики должны быть философски принципиальными, а философские принципы должны быть испытаны экспериментом и практикой. Вот почему автор на примерах детских музыкальных суждений, оценок и высказываний обращается к феноменологическому анализу музыкального содержания. Голоса слушателей убеждают в правдивой интерсубъективности их музыкальных интересов и способности выражать различные оттенки феноменологического “Я” – от “тонов” субъективности до осязаемого коммуникативного усилия.

Книга неслучайно называется “Этюды к феноменологической эстетике музыки”. В таком названии отражается не только поисково-гипотетический колорит размышлений, но и уверенность автора в необходимости вхождения специалистов-музыкантов в принципиально новую систему музыкального мышления. Ведь прежде чем сказать “Да” или “Нет”, нужно бережно и осторожно составить “папку для этюдов” из мыслей, ведущих в феноменологическое царство музыки. Сделать это нужно не только для того, чтобы задуматься над теми вопросами, о которых далее пойдет речь в монографии, но и для того, чтобы ответить себе на вопрос, который мучил Б. Фонтенеля еще в XVII веке: “Соната, чего ты хочешь от меня? Какое ты имеешь к нам отношение, непонятная инструментальная музыка?”



---

В монографии использованы иллюстрации художника Н. Калинина к книге Леона де Грейфа «Под знаком Льва» (М.: Худож. лит., 1986 г.)

## Часть I

# ПУТЬ ОБРЕТЕНИЯ МУЗЫКИ ЧЕЛОВЕКОМ И ЧЕЛОВЕКА В МУЗЫКЕ

## Глава 1. “ОБЕРТОНЫ” ФИЛОСОФИИ ЧЕЛОВЕКА В ФИЛОСОФИИ МУЗЫКИ

Достигнутого торжества  
Игра и мука –  
Натянутая тетива  
Тугого лука.  
*Б. Пастернак*

Каждый отдельный музыкальный звук – явление богатое и таинственное. Его порождают сложные звуковые колебания, в которых “музыкальное ухо” слышит основной тон, обладающий наименьшей частотой, и частичные в составе каждого звука. Они получили название “обертоны”. Если обертоны одного звука определяют его качественную окраску, или тембр, то “обертоны” человеческих смыслов и значений создают магию музыки в целом. Мир музыки – это глубоко человеческий мир. Трудно найти другую антропоморфную реальность, которая столь же искренно, взволнованно и поэтично повествовала о судьбах человеческого “Я”. Вечные вопросы о добре и зле, красоте и уродстве, жизни и смерти, любви и ненависти, целях и предназначении человека в этом мире не являются “проходными” для музыкального искусства. Масштаб слухового восприятия свидетельствовал об исторической мере культурного развития человека не только в области понимания природы музыки. Очеловечивающее становление и воздействие музыкальной культуры было связано с моментами интерпретации эстетической и социальной практики исторического человека. В постоянно усложняющемся языке мелодико-ритмических форм музыка сохранила и передала человечеству звуковые фрески развертывания всеобщности свойств человеческой личности. Философичность музыки простирается от Гимна Человеку как радостно изумленному и восхищенному миром, уникальному и возвышенному существу, бесконечно прекрасному и поразительному

творению Природы, до Реквиема, в котором звучат мотивы горького разочарования, неисчислимых пороков, обреченности на гибель, ошибочности порождений Человека и Человечества.

На наш взгляд, в истории музыкальной эстетики можно выделить четыре основные философские системы, которые одновременно представляют собой как бы четыре этапа в осмыслении сущности и меры воздействия музыки на человека. Каждый из них – своеобразная точка кардинального изменения философской рефлексии связи Мира Музыки и Мира Человека. Глобальные интерпретации этой связи мы находим в античной музыкальной эстетике, эстетике И. Канта, марксистской музыкально-эстетической теории и идеях философской феноменологии. Однако, прежде чем прикоснуться к этим главным точкам мышления о музыке, обратимся к истокам музыкального мышления и заглянем в предысторию его истории.

### ***§ 1. Предыстория к истории***

Ответы на вопросы о том, как, когда и почему зарождаются элементарные основы музыкальной культуры человека, достаточно сложны. В истории музыкальной эстетики есть несколько типов интерпретации истоков музыкального искусства.

Мистико-магическое постижение музыки сложилось на раннем этапе ее развития, в ходе которого человек учился осмысливать неутилитарное значение музыкальных форм. Появление элементарных форм музицирования, как свидетельствуют этнографические, археологические, мифологические данные, относится к концу среднего и позднего палеолита. На этой примитивной стадии культуры нельзя говорить о собственно музыкальном искусстве и связанном с ним эстетическом наслаждении. В древних культурах происхождение музыкальной деятельности мотивировалось и объяснялось на основе магических представлений о ее пользе. Люди верили, что копирование природных звуковых явлений оказывает магическое воздействие на объективный мир и помогает укрощению злых сил природы. Музыка тогда рассматривалась как явление таинственное, созданное богами. По восточным преданиям музыка, подобно философии, вытекает из уст самого Брахмы. Китайцы, с их трезвым и практичным умом, называют музыку наукой наук. В их учениях каждый звук служит символом чего-нибудь существенного – неба, земли, солнца, луны.

В Египте считали, что после того, как Озирис научил людей обрабатывать поля и почитать богов, он подарил людям музыку, чтобы обратить их к высокому существованию. Известно, как глубоко почитаемы героями греческих мифов музыка. Любимый сын Зевса – бог света Феб – борется с темнотой и управляет гармонией сфер с помощью музыки. Гермес изобретает лиру, Афина делает первую флейту. Китайский арфист Ши Да, греческий певец Орфей, традиционные герои русских былин и сказок Бояны могли пением и музыкой подчинить себе людей и природу. Ветхий Завет свидетельствует о влиянии искусной игры на арфе Давида, врачевавшего мрачное настроение духа царя Саула.

В еврейской и греческой Библиях, в латинской Вульгате и славянской Библии множество фрагментов называются песнями, гимнами, псалмами. Считается, что они скорее пелись, чем читались, т.е. произносились на манер нынешнего речитатива, который занимает среднее место между разговорной речью и пением. Речитатив – это начало песни, первая форма модуляций, кадансов, ритмически оформленных тактов. Одной из лучших и превосходнейших по отношению ко всем другим песням является та, которая не случайно названа “Песнь Песней”. В немецком переводе Библии Лютер удачно выразил возвышение мысли этой книги о радости и нежности любви словом “*Höheliied*” – “высокая песнь”. А. Глаголев, профессор Киевской Духовной академии, говоря о правильности канонизации книги, цитирует следующие строки Мишны (тр. Ядаимъ, гл. III, § 4 – 5): “...весь мир не стоит того дня, в который дана была Израилю Песнь Песней, ибо все книги – святое, а Песнь Песней – Святое Святых” [78, с. 41].

Другую религиозную точку зрения на происхождение и развитие музыки можно встретить не только в теологической литературе. Мысль о способности к музыкальному искусству как особом даре, завещанном избранным людям от бога, заложена во многих философских трактатах от Платона до Кьеркегора. Среди музыкантов известна легенда о богочтивом отношении к музыке Бетховена. Когда один из оркестрантов пожаловался композитору на техническую сложность своей партии, Бетховен ответил, что всевышний ниспослал ему это звучание, и он ничего не может изменить в нотах. Если магическое отношение к музыке – это ее предыстория, то религиозная интерпре-

тация музыки основывается на священном установлении музыкальных систем и музыкальных форм. Бог здесь, будучи свидетелем внутренних чувств человека и истинным зрителем его сердца, позволяет музыканту слушать и слышать свой язык.

Заслуживает серьезного изучения точка зрения Ч. Дарвина о биологическом происхождении музыки и музыкальных способностей человека. Обобщив результаты собственных наблюдений и достижений современной ему биологии, английский естествоиспытатель пришел к выводу о том, что чувство красоты не может считаться только особенностью человека, что оно присуще и представителям животного мира. И хотя природа гораздо беднее музыкальными звуками, чем животными формами, изяществом линий, сочетаний цветов, игрой светотеней, в ней существуют некоторые аналоги музыкальных звуков. Так, например, пение птиц может напоминать собой музыку. Людей восхищают голоса поющих лебедей, издающих тоны разной высоты. Музыкальность канареек и привлекает тем, что они способны выучивать мелодии человеческих песен. Жители Тюрингии славились раньше тем, что обучали пению зябликов. Птицы выучивали до сорока напевов, каждый из которых имел свое название. Если учение Дарвина и дарвинизм как материалистическая теория эволюции органического мира Земли известны широко, то спенсеровская теория биологического происхождения музыки еще не стала предметом глубокой научной критики.

Герберт Спенсер (1820 – 1903) – английский философ и социолог, развивая в целом на механических основах учение о всеобщей эволюции, после появления основного сочинения Ч. Дарвина, в 1867 году изложил свое учение о происхождении музыки. Отказавшись от рационалистического объяснения сущности музыкального искусства, связанного с поиском в каждом произведении великой мысли или идеи, он указал на факты тесной физиологической связи духовных волнений и эмоциональной жизни человека со звуками первого музыкального инструмента – человеческого голоса. Он показал, что все особенности, которыми отличаются пение и простейшая музыкальная модуляция (интенсивность, тембр, высота, гармонические интервалы и ритм), заключаются уже в речи, усиленной человеческим чувством или страстью. Всякие вариации голоса, особенно музыкальные, составляют физиологические последствия разных из-

менений в душевных волнениях. Любое пение как физиологическая деятельность, по Спенсеру, биологическим и роковым образом связано с внутренним психическим состоянием человека. Эти внутренние душевные состояния всегда отражаются на состоянии голосовых связок. Отсюда музыка – не что иное, как естественное выражение чувствований. Она представляет собой лишь развитие и совершенствование природного языка страсти в эволюционной лестнице биологических форм. Хотя позиции Спенсера имели немало приверженцев среди аффектных теорий сущности музыкального искусства, многие ученые критически относились к его идеям [64, 73, 90]. Они справедливо отмечали, что из необходимых физиологических движений голосовых связок еще не получается музыка. Пение приобретает собственно музыкально-эстетическую сущность лишь тогда, когда движения голоса свободны, целесообразны, правильны и красивы, независимо от переживаемых в жизни эмоций. В противном случае они не являются эстетически совершенными и выразительными.

Новый импульс исследованию биологических теорий музыки придает популярная сейчас на Западе социобиология. Ученые этого философского направления не без оснований полагают, что поведение всех живых существ на Земле – от бактерий до человека – основывается на одних и тех же принципах. Избегая крайностей биологизаторских устремлений, нужно признать плодотворными поиски аналогий поведения животных и человека, гармонии между природным и социальным в делящейся нити эволюции всего живого на планете. С возрастанием контактов биологии и системы гуманитарного знания особое значение приобретают наблюдения за проявлением элементарных музыкальных задатков в мире животных. Поэтому не абсолютно риторическим выглядит вопрос американских исследователей Джей Гуддол и Вана Лавика, более десяти лет в джунглях тропической Африки наблюдавших за жизнью и поведением шимпанзе: “Человек – это творец и создатель, единственное существо на Земле, способное создать и ценить красоту. Да, шимпанзе узнает себя в зеркале. Но может ли обезьяна зарыдать, услышав хорал Баха?” [13, с. 180].

Наиболее распространена среди ученых точка зрения, согласно которой главным условием возникновения музыки как искусства является человеческий труд. Г.В. Плеханов, изучая роль искусства у первобытных народов, писал: “...во всех случаях ритм песни всегда

строго определялся ритмом производительного процесса” [66, с. 33]. Известный музыковед Р.И. Грубер также приходит к выводу о том, что на первоначальной ступени развития музыка была тесно связана с трудовыми процессами, была составной частью производственной деятельности и только позднее, с развитием “эмоционально-активного, волевого проявления в отношении к действительности” [12, с. 148], перерастает в художественную деятельность. Итак, сторонники изложенной точки зрения главное условие возникновения музыки видят в труде. Многообразные слуховые импульсы, которые сопровождали первобытного человека в труде, постепенно организовались в его сознании в шкалу звуков, подчиненных определенному порядку по высоте и по времени. Этот процесс, длившийся тысячелетия, вел к постепенному развитию системы значений звуков.

Завершая характеристику точек зрения на происхождение, подчеркнем, что доминирующая до последнего времени трудовая теория происхождения музыкального искусства сегодня нуждается в значительном дополнении [8]. Думается, что трудно только трудом и социальными факторами жизни объяснить все богатство проявлений мира музыки. Видимо, в пространстве этого мира следует оставить место и для асоциальных оснований – биологических, физиологических, психологических, игровых и других интосубъективных проявлений человеческого существа.

## ***§ 2. “Не легко точно определить, в чем заключается природа музыки...”***

Возникновение и медленное постепенное усовершенствование интонационного строя, первичных песенных и инструментальных жанров, образование простейших ладов – таковы первые шаги музыкальной культуры в доклассовом обществе при первобытно-общинном и родовом строе. Сфера музыкальной субъективности первобытных людей была ограничена.

Анализируя диалектику соотношения объективного и субъективного в мифологическом мышлении, важно учитывать неразличимость, слитность, почти тождество “Человека, Рода и Природы”. Мифологическое мышление, которое распространялось и на музыку, в корне отлично от мышления современного человека. Древнейшими людьми повествование всегда, каким бы неправдоподобным оно ни

было, принималось за правду, фантазия за реальность. “Природа, Человек, Род” здесь гармонически существуют по принципу целого, а не частей. Синтез противоположностей, целостность А.Ф. Лосев считал одной из важнейших черт космологического мышления древних греков: “... никакой личности при объективном описании античного космологизма я не нахожу. Я нахожу материю, прекрасно, предельно организованную в космическом теле, и больше ничего. Никакой личности здесь нет. В каком-то переносном смысле можно и цветок назвать личностью, и камень. Но как таковой ее нет” [53, с. 170]. Счастлирое состояние единства и полного слияния в ощущении музыки природы и человека было разрушено, как только объективистская картина мира сменилась личностным его видением. С появлением философского знания, увеличением элементов научного мышления, уходом натурфилософии на второй план были поставлены собственно философские вопросы в отношении музыки и человека. Если раньше музыкальная практика и музыкальная теория были слишком далеки от личности, как и четыре струны кифары от многообразия музыкально-интонационных проявлений человека, то музыкальная эстетика раньше других областей философского знания, ощутив пустынно бесчеловечные варианты философских теорий, предложила уникальные гуманистические системы значений музыки. Однако произошло это не сразу и не вдруг, а в столкновениях и противоборстве различных форм интерпретации музыки. Так, Аристотель в его восьмой книге “Политики” свидетельствует: “Не легко точно определить, в чем заключается природа музыки, ради чего следует ей заниматься” [3, с. 361]. Не имея возможности подробно остановиться на оценке музыкально-эстетических систем греческих философов, наметим лишь их основные содержательные контуры.

Богатая музыкальная практика греков породила оригинальные достижения философской мысли о музыке. Широко известны слова Демокрита о том, что музыка “младшее из искусств... ее породила не нужда, но родилась она от развившейся уже роскоши” [81, с. 288]. В толкованиях греческих философов многие историки музыкальной эстетики подчеркивают два момента. Во-первых, тот факт, что музыка возникает позже по отношению к другим формам художественных проявлений человека. Во-вторых, что она несет в себе не утилитарную, а качественно иную природу. Лишь с разделением физической и

духовной деятельности в классовом обществе стало возможным отделение эстетической функции музыки от функции удовлетворения прямых физических, нравственных, государственных потребностей человека.

Взгляд греков на музыку был слишком серьезным. От музыки они ожидали духовной пользы в эстетическом, педагогическом, политическом отношении. Оттого они и не слышали в ней абсолютную красоту. Человеческому слуху красота музыки открылась лишь тогда, когда она стала игрою, когда музыкальная деятельность стала универсальна, т.е. свободна. Грек меньше слушал четыре тона музыканта, а больше смотрел на него. Его мировоззрение было преимущественно направлено не на внутренние, а на внешние явления. Это позднее христианство сосредоточит интересы человека на внутреннем мире и обогатит сердечную жизнь новыми, более глубокими откровениями. Настроения христианской молитвы сочетают красоту звука, слитую с красотой чувства. Так, например, в песнопении "*Alleluju*" одно слово растянуто на 89 нот, из которых 81 нота приходится на слог "*le*".

В среде греческих философов зарождается и долгое время длится спор не о том, прекрасна ли музыка вообще, а в чем основания этой красоты, где истоки духовно-эстетических свойств музыки, где главная точка культурного развития человека средствами музыки? Ответы на эти вопросы порождали неоднозначные формы интерпретации музыки. Среди многих античных теорий философского познания музыки сосредоточим свое внимание на трех основных.

Рационалистическая партитура осмысления мира музыки была реакцией отторжения на магическую и мифологическую картину видения действительности. Прогресс математики определил магистральный путь развития музыкальной эстетики в трудах Пифагора и последователей его школы – так называемых каноников. Неопределенные, подверженные изменениям музыкальные звучания они пытались объяснить исходя из поддающихся измерению числовых отношений. Путь рационально конструируемых количественных отношений на основе изучения роли числа привел к разработке сохранившегося до наших дней свое значение учения о музыкальной акустике и гармонии. Пифагорейский образ мыслей во многом определил античную музыкальную теорию. Он заложил основы теории музыки и определил традицию мирового музыкознания. Достаточно сказать,

что в рамках этой теории сформировались основные музыкальные категории, такие как род, лад, строй, ритм, интервал, модуляция, мелодия, регистр и др. Математизация музыкальной теории была выразителем интеллектуализации философского объяснения музыки. О пренебрежении к другим системам познания, кроме числа, в музыкальной эстетике каноников свидетельствует Плутарх Херонейский: “Почтенный Пифагор утверждал, что достоинства ее (музыки) должны быть воспринимаемы умом, и потому судил о музыке не по слуху, а на основании математической гармонии и находил достаточным ограничить изучение музыки пределами одной октавы” [2, с. 288]. Аристид Квинтилиан свидетельствовал, что умирающий Пифагор завещал своим ученикам играть на монохорде, считая, что “вершина совершенствования в музыке достижима скорее посредством чисел, чем чувственно, через слух” [21, с. 25]. Обоснование единства музыкального порядка и космического мироустройства, предположение о постоянном звучании мировой музыки (*Musica mundana*), физико-акустическое изучение природных оснований системы значений звуков с помощью числа – все это говорит о заслугах исторической важности пифагорейства и его последователей-каноников в области философии музыки. В позднем пифагорействе математизация музыки приводит к аскетической и формализованной модели ее понимания.

Принципиальными противниками каноников были гармоники. Они считали, что не практика восприятия звуков и сравнения их по высоте лежит в основе познания музыки, а чисто чувственное и духовное познание музыки. Если каноники в оценке слухового восприятия исходят из логики числа и форм, то гармоники критерием музыки в слуховом восприятии считают не сами акустические нормы, а приятность звучания, не интеллектуальное наслаждение от арифметического совершенства музыки, а чувственное удовольствие от духовного ее истолкования. Здесь мы впервые сталкиваемся с обоснованием принципиально иного, не космически-онтологического, а антропоморфно-эстетического принципа построения философии музыки. Уже Демокрит разделял звуки на гладкие и расплывчатые. Тонкое понимание эстетических свойств элементов музыки у ряда античных авторов все чаще связывается с эстетическим наслаждением и красотой. Эстетика гармоников наиболее яркое свое теоретическое оформление получила в трудах Аристотеля и Аристоксена.

Аристотелевское учение о музыкальном мимезисе, к сожалению, часто переводится на язык натуралистически-плоского копирования действительности. Однако под мимезисом Аристотель понимал не столько обобщение и применение пластических принципов к музыке, сколько выражение единства внешних явлений и внутреннего человеческого содержания. Мелодии, считал Аристотель, содержат внутри себя подражание этическому [3, с. 367]. Они частью подражают природе, а частью завершают то, что она сделать не в состоянии [4, с. 45]. Вопрос о соотношении объективного и субъективного “подражания” и “завершения” в музыке, фактической музыкальной действительности и аффектов воспринимающего Аристотель исследует без высокомерно-аристократического уничижения чувственных сторон музыки. “Ведь каждый получает наслаждение от того, что свойственно его натуре” [3, с. 375].

Следуя за Аристотелем, Аристоксен видит основу эстетического отношения к музыке в чувственном восприятии. Он разводит и решительно отделяет два процесса: познание закономерностей музыкального звукового материала, которое возможно лишь с помощью акустического восприятия, и восприятие качества звуков подлинной музыки. Первая сторона требует знаний пифагорейской музыкальной эстетики, вторая же – специфически музыкального пространственного представления. Аристоксен совершил гениальное открытие оснований музыкального восприятия. Акустическая апперцепция по ориентации в музыкальном произведении, в его учении, предполагает три взаимосвязанных момента: точное восприятие высоты звука, созерцательное сравнение более ранних и поздних частей музыкального процесса и различие гармонических и негармонических элементов мелодического процесса. Тем самым греческий философ отрывает мышление о музыке от мышления самой музыкой. Он закладывает основы понимания специфически музыкального пространственного представления музыкального процесса, покоящегося на эстетическом восприятии. Философ близко подошел к антропоцентрической системе отношений, в рамках которой возможно открытие закономерностей становления музыкально-эстетического сознания, но, остановившись перед пониманием мимезиса как разновидности этоса, не смог решить дальнейшие вопросы музыкального познания.

В “Государстве” Платон высказывает уничижительное суждение по поводу обоих рассмотренных направлений философии музыки, поскольку “и те, и другие ценят уши выше ума” [65, с. 152]. В противоположность принципам гармоников, основанным на субъективном наслаждении музыкой, и каноников, отталкивающихся от математического исчисления звуковых форм, в учении Платона, а позднее Аристотеля формируется система значений музыкального этоса. Морально-эстетический идеал, ориентированность на человеческий масштаб античного греческого развития – одна из главных идей новой концепции. Положение об общественном характере музыки, ее связи с гражданским этосом и катарсическим воздействием определяют главные категории античной философии музыки в системах Платона и Аристотеля. Истоки их учения о воспитательном воздействии музыкального искусства мы усматриваем в учении афинянина Дамона. Он был учителем музыки Перикла и Сократа, принимал участие в решении политических и государственных вопросов. Филодем в трактате “О Музыке” так свидетельствует о понимании воспитательного значения музыки Дамона: “Когда же кто-то спросил, совершенствует ли музыка во всех добродетелях или в некоторых, музыкант Дамон, по его (Диогена Вавилонского) словам, ответил, что почти во всех: он-де говорит, что “поющему и играющему на кифаре ребенку подобает выказывать не только мужество и целомудрие, но и справедливость” [81, с. 420]. Дамон впервые указал на связь стихотворения, ритма, лада и человеческого характера. Мысль Дамона о симметрии музыкальной красоты и музыкальной добродетели стала истоком этико-гражданского и политического значения музыки. Опираясь на этико-эстетические критерии, Дамон ставил и решал вопрос о полезной и вредной для формирования личности музыке. Таким образом, исторически великому учению об этосе эпохи полисной демократии в теориях Платона и Аристотеля предшествовали в истории эстетики более ранние концепции общественно-этического значения музыки.

Новый этап и одновременно тип философского мышления о музыке складывается в эпоху эллинизма. Кризисное состояние общества и музыкальной практики, демонстрирующей упадок принципов этоса, вызвало к жизни эстетико-гносеологический скептицизм. Линия перелома античного понимания музыки проходит через вопрос, став-

ший центром философских раздумий: насколько обоснованно традиционное убеждение древних в этическом содержании и воздействии музыкального искусства? Так, например, философ Диоген из Селевкии, оставаясь приверженцем основополагающих положений античной философии музыки об этосе и аффекте, связывает музыкальное познание, прежде всего, с субъективными, индивидуально-психологическими характеристиками. Он указывал на сложность человеческой души, на то обстоятельство, что одно и то же музыкальное произведение оказывает разное действие на различных людей. Музыка для индивида, согласно его учению, выступает, прежде всего, сферой регуляции индивидуально-личностного мира, умиротворения страстей и страданий. Позднее Филодем и Эпикур, развивая субъективно-стоическое понимание ощущения, выделяют в нем алогичные, инстинктивные психологические моменты. Как антитезис по отношению к идеям музыкального этоса звучит положение о том, что музыка содержит лишь этически нейтральное чувственное наслаждение. Филодем считает, что музыка обладает нравственной ценностью не более, чем кулинарное искусство, которое способно лишь побудить вкусовые ощущения. Только слово дарует музыке этическое воздействие. Секст Эмпирик в своих суждениях исповедует не только музыкальный скептицизм, но и открытый нигилизм. Из субъективности музыкального восприятия он делает вывод о том, что музыка вообще не располагает объективным бытием, что в ней каждый слышит лишь самого себя. С развитием субъективизма, явившегося следствием философского скептицизма и нигилизма, позднее античная музыкальная эстетика вступает в свою последнюю стадию – соединяется на рубеже II и III столетий с христианской патристикой.

Кратко обобщив идеи основных направлений античной философии музыки, мы обнаружили ряд основных позиций в решении фундаментального вопроса о связи природы музыки и природы человека. Все системы интерпретации этой связи, несмотря на внешние противоречия, рассматривают разные стороны одного и того же процесса целостного познания музыки. Учения “гармоников” и “каноников”, “музыкального этоса” и “музыкальной субъективности” положили начало различным способам осмысления музыки в последующие исторические эпохи. Общим для них был в конечном счете пафос гуманистически содержательного элементарно-феноменологического под-

хода к единству музыки и человека. “Обертоны” человека-рода, гражданина греческого полиса, человека, наслаждающегося красотой музыки через число или чувственное удовольствие, указывают на антропологическое звучание музыкально-теоретических проблем в античной философии музыки. В этом плане человеческие масштабы рассмотрения музыки от чувственного восприятия до логоса соответствовали основному положению Протагора: “Человек есть мера всех вещей”.

Музыкальная эстетика Средневековья, Ренессанса и Просвещения, обращаясь к идеалам Античности, медленно, но неотступно продолжала динамическую линию возрастающей субъективности и апофеоза творческих сил человека. Подвижные витражи философского музыкального калейдоскопа тем не менее часто принимали неожиданные и трудно сопоставимые формы. Их внутренняя магия сбрасывания одних форм и порождения других не всегда успевала за динамичным развитием музыкальной практики. Однако как в самой музыке, так и в мышлении о ней набирало силу постепенное “крещендо” к кульминации антропоцентризма. Мерцающая гирлянда то вспыхивающих, то гаснущих точек гуманизации освещала музыкальную культуру: от аллегорий математической музыки неопифагорейских трактатов, удерживающих под “замком” музыкальное наслаждение, к средневековой католической музыке с канонизированными монодийными песнопениями григорианского хора; к расцвету в X – XI веках мира форм в полифонической музыкальной культуре; к христианской религиозной музыке, сдерживающей человеческую свободу и одновременно взывающей к эстетическому переживанию божества; к ренессансной гуманизации музыкальной жизни в придворной и городской музыкальной культуре, где светские песенные формы, включая многоголосные, открывают новую грань посясторонней жизни человека; к новым напряжениям гармонии и мажорно-минорных отношений в оперном жанре; к подъему музыки в XVII столетии, достижению кульминации выражения духовности в творчестве И.С. Баха; наконец, к знакам нового типа буржуазного мира чувств в теории аффективного содержания музыки эпохи Просвещения. Путь, который проделала музыкально-эстетическая мысль в эти эпохи, терпя кризисы, возвраты, повторения, но неустанно устремляясь к вершинам гуманизма, был одновременно путем развития социально-

исторической, национальной и индивидуальной сущности человека. Постепенно на исторических страницах музыкально-теоретических трактатов возникал образ не только акустического, но и антропоцентрического источника музыкальных звуков. От него исходил основной тон, к которому подстраивались один, два, три и более антропоморфных “обертонов”. Сами имена Великих, которые не стареют, – Августина и Гвидо д’Ареццо, Дюфай и Винченцо Галилея, Люлли и Лейбница, Рамо и Декарта, Д’Аламбера и Перголези, Баха и Спинозы – говорят о смене философских картин музыкального сознания, о поисках новых граней и узоров в созидании акустических витражей музыкального искусства. Однако принципиально новые стороны антропологического слышания музыки предстают перед нами в музыкально-эстетической теории великого немецкого философа Иммануила Канта. Ему удалось заложить принципиально новые традиции исследования музыки, ставшие основанием многих музыкально-философских концепций XIX и XX веков.

### ***§ 3. „Прекрасная игра ощущений”, или Возможность мыслить немислимое***

В “Критике чистого разума” Кант признается в том, что все его интересы сосредоточиваются вокруг трех вопросов: “Что я могу знать? Что я должен делать? На что я могу надеяться?”. По сути эти три вопроса, считает Кант, можно свести к одному: “Что такое человек?”.

Итак, что может знать человек? Поделив реальность на мир феноменов и мир вещей в себе, великий кенигсбергский мыслитель закладывает начала собственной философии – философии критицизма. Он считает, что мы можем познать лишь внешнюю, официальную сторону жизни, то, как она проявляется. Лишь мир феноменов, или явлений, доступен нашему чувственному опыту. Умопостигаемые объекты, или ноумены, обозначают границы опытного знания. За ними находятся вещи в себе, перед которыми законы логического мышления бессильны. Опыт синтезируется из чувственности и рассудка. Пока мы имеем дело с эмпирическим миром, безбрежным океаном возможного опыта – предела познанию нет, но ни понятия, ни суждения нашего рассудка не могут дать достоверного знания о вещах в себе. Вещи эти не познаваемы.

Что я должен делать? Кант советует руководствоваться доброй волей и категорическим императивом. Две формулировки этого императива составляют закон его этики: “Поступай только согласно такой максимы, руководствуясь которой ты в то же время можешь пожелать, чтобы она стала всеобщим законом” и “Поступай так, чтобы ты всегда относился к человечеству и в своем лице, и в лице всякого другого так же, как к цели и никогда не относился бы к нему только как к средству” [25, с. 260]. Заметим, что вторая формулировка, подчеркивая высшую самоценность человеческого существа, как бы ограничивает формализм первого морального постулата. Эти отвлеченные от конкретных проявлений жизни нравственные принципы, по Канту, являются всеобщими и обязательными для всех людей, народов и эпох. Связывая критерии эстетического поведения только с господством морального долга над страстями и склонностями, Кант все-таки в соответствии с принципом незаинтересованности эстетического суждения освобождает изящные искусства от морального ригоризма.

На что я могу надеяться? Кант считал, что нужно надеяться на волю, совпадающую с глубинной сутью человеческой природы, т.е. на гармонию воли и природы. “Имей мужество пользоваться собственным умом”, – писал Кант. Таким образом, он считал, что в этой жизни надо надеяться только на себя, а в той – на историю, которая воздаст каждому по заслугам.

Эстетика в системе Канта составляет конечную цель его теоретических исканий. Она выступает как целью, так и средством для достижения гармонии человеческого существа, природы и общества. Не случайно его эстетическая теория изложена в последней “Критике” – “Критике способности суждения”, которая, по мнению некоторых кантоведов, подводит черту под всеми философскими идеями Канта. Только через мир красоты лежит путь к Высшему благу. Оно же, согласно Канту, состоит в счастье Человека и Человечества.

Прежде чем перейти к анализу сложных форм связи философии, эстетики и кантовского понимания музыки, примем во внимание то противоречие, которое следует из исторического значения кантовской философии и эстетики и того места, которое он отвел музыке в одном из разделов “Критики способности суждения”.

Само восприятие на слух фамилии – Кант – рождает музыкальные ассоциации. Латинское “*cantus*” означает “пение”, “песня”. Кант как вид старинной песни, исполнявшейся ансамблем певцов или хором без инструментов, зародился в Европе еще в XVI веке. Первоначально это была песня-гимн религиозного содержания. Лишь позднее она превращается в излюбленный жанр светской домашней и бытовой музыки. Несмотря на приведенные ассоциации, в действительности отношение Канта к живой музыке было ограниченным. Герман Гюттлер, исследовавший музыкальную жизнь Кенигсберга и поставивший своей задачей выявить все возможные музыкальные впечатления Канта, вынужден был признать его низкую музыкальную культуру и образованность. Ученик Канта Э.А. Васянский, пастор и кантор, вспоминал: “Можно было бы думать, что глубокий метафизик должен был испытывать удовольствие от музыки, отмеченной чистой гармонией, смелостью модуляций, естественным разрешением диссонансов, или от произведений первейших композиторов, таких как Гайдн. Отнюдь нет! Шумную военную музыку он предпочитал всякой иной. Когда мимо проходили маршем караульные части, Кант открывал настежь двери комнаты и слушал музыку с вниманием и удовольствием” [63, с. 75]. Вытекающие из этих наблюдений выводы еще в большей мере обостряют в одном лице противоречие между философским гением и заурядным слушателем, что неизбежно усложняет задачу критики кантовской музыкальной эстетики.

Как было показано ранее, от эпохи Античности до Просвещения фундаментальный вопрос музыкальной эстетики о том, что несет мир музыки человеку, решался при всем многообразии подходов преимущественно на двух основаниях – аффективном и формалистическом. Каждое из них абсолютизирует одну из сторон музыкального мышления. В первом случае это эмоциональный характер, во втором – звуковая структура.

Первоначально музыкально-эстетические воззрения Канта были связаны с просветительским учением об аффектах, корни которого уходят, с одной стороны, в аристотелевские идеи катарсиса, с другой – в принципы интонационной теории Руссо. Музыкальная эстетика того времени усвоила лозунг эстетического отражения действительности, подражания природе, верного изображения и выражения жизни. Антропологического истолкования музыки как языка аффектов придержи-

живался и Кант. Он писал: “Так как модуляция есть как бы всеобщий, всем людям понятный язык ощущений, то музыка сама по себе пользуется ею как языком аффектов со всей выразительностью и так по закону ассоциации естественным образом сообщает всем связанные с этим эстетические идеи” [25, с. 347].

Воздействие музыки Кант понимает не как набор аффектов, а восприятие ведущего аффекта, который связан с определенной темой в музыкальном произведении. Концентрируя внимание на способе достижения ведущего аффекта, Кант обращается к истокам форм музыкального языка, которые связывает математическими основаниями. Красота музыки связана с чувством удовольствия от ее математической формы и игрой ощущений. Новое отношение Канта к математическим элементам и формам музыкального произведения в целом указывает на то, что он выходит за рамки традиционной теории аффектов. Хотя математическое расположение служит, по Канту, лишь для правильно рассчитанного изображения чувств и не препятствует движениям души, тезисы о роли порядка отдельных элементов, пропорциональности и единства структуры намечают понимание музыки как особой композиционной формы. И хотя в истории музыкальной эстетики от пифагорейцев до Лессинга сложилось немало аналитических формообразующих музыкально-теоретических систем, Кант находит новые аргументы обоснования роли формы. Он связывает их с бытием музыки как прекрасной игры ощущений. Если Лессинг обосновал организующую силу архитектоники музыкальных форм на ожиданиях личностью картин мира человеческих чувств, то Кант пытается освободить эстетику от этики, найти собственно эстетические основы музыки вне связи с содержанием чувств. Кант пытается освободить эстетическое воспитание от всяких дополнений: моральных, интеллектуальных, природных. Таким образом, как бы развивая теорию аффектов применительно к музыке, Кант в действительности отказывается от нее, поскольку образом прекрасного для него является музыка как “прекрасная игра ощущений”. Причем, чем больше красота очищена от этоса, тем больше она содержит чистого удовольствия. Музыка в оценке по одной лишь форме поднимается Кантом на вершину “чистой красоты”. Одновременно диалектика кантовских мыслительных конструкций позволяет в одной из точек этой вершины развить антиномию, согласно которой музыка не может быть названа прекрасным искусством.

Если удовольствие от многообразного в вещи основывается на понятии, то удовольствие от красоты не предполагает никаких понятий. Поскольку музыка, по Канту, говорит посредством соответствующих ощущений, без понятий, она “волнует душу многообразнее и при всей мимолетности глубже, но она, конечно, в большей мере наслаждение, чем культура... и по суду разума она имеет меньше ценности, чем всякое другое изящное искусство” [25, с. 347]. Различия в суждениях о сущности музыки, как видим, здесь углубились до неразрешимого противоречия. Надуманная иерархия и спекулятивные рассуждения об эстетических достоинствах и недостатках музыки могли возникнуть только в башне доктринерских построений и пренебрежении к живому музыкальному опыту.

Полемизируя с Кантом, Гердер пишет, что если бы удалось собрать историю тех воздействий, которые когда-либо оказывала музыка на человека, толпы, народы, то ряд этих чудесных рассказов сразу бы вознес музыку с того низкого места, на которое поставил ее Кант в отношении самой культуры человечества. Иронизируя над словами Канта о преходящих впечатлениях от музыки, Гердер замечает: “Жалка музыка, если произвольно повторяясь, она наскучивает нам! А дух, которому повторяющиеся вновь звуки, некогда приятные ему, теперь наскучивают, – в каком же положении находится он? Даже в сновидениях ничего не звучит так божественно, как музыка, прелестью своей она превосходит все самые прекрасные существа, которые когда-либо снились нам. А умирающего – это доказывают примеры – звук, слышимый им в душе, уносит ввысь с земли” [63, с. 94]. Одинаково жалкими, по Гердеру, выглядят музыка, достигающая лишь игры ощущений, и душа в звуках музыки, лишь играющая ощущениями.

Философия Канта сложно и противоречиво переплетает глубокую антропологическую рефлексию и поверхностно-эмпирический опыт, прогрессивные и застойные идеи, элементы материализма и критического формального идеализма. Многие попытки разработать на основах его философской системы новые принципы музыкально-эстетической гносеологии оказывались если не ущербными, то односторонними. Чаще всего в Канте видят основоположника музыкального формализма, считая, что на его философских аргументах обосновал свою систему музыкального формализма Эдуард Ганслик. Го-

раздо реже его идеи связывают с другим авторитетным в западной философии направлением – феноменологической музыкальной эстетикой. В последние годы особенно повысился интерес к исследованию кантовских предпосылок музыкально-феноменологических идей в зарубежной литературе [116, с. 350]. Исследование Кантом познавательных установок, способов, типов познания, обеспечивающих его предпосылки, исключительно важно для проведения границ мышления не только через “вершины” языка, но и музыки. Музыка как “прекрасная игра ощущений”, не связанная, по Канту, с человеческим аффектом и, следовательно, с определенным жизненным и моральным содержанием, оказывается по другую сторону от мышления в языке. На вершине “чистой красоты” она имеет возможность свободно мыслить немислимое. Будучи “прекрасной игрой ощущений”, она простирается за пределами вербального знания. Перефразируя мысль Р. Шумана о том, что музыка начинается там, где кончается слово, можно благодаря мудрости кантовских предостережений о границах познания мира человеком сказать: там, где еще не начинаются и уже кончаются слова, – начинается музыка.

По существу новый антропологический поворот Канта в центральной теме его философии – теории познания – был связан с проведенной им чертой между онтологией объекта и диалектикой познавательных процессов субъекта. В его философии такие способности человека, как чувственность, рассудок и разум, а также области их исследования – трансцендентальная эстетика, логика, диалектика – в большей мере связаны с условиями познания, но не с содержанием этого процесса. И в музыке Кант понимает процесс восприятия как результат субъективности, собственно продуктивной деятельности человека. Критики “слева” обвиняют Канта в стремлении исследовать процесс познания в стороне от объекта познания. Критики “справа”, напротив, высоко оценивают его трансцендентальный идеализм. Нам трудно также смириться со сглаживанием общественно-исторического содержания субъективности. Однако не следует забывать, что кантовская эстетика гораздо раньше Гегеля подготовила расцвет диалектики в последующих философских системах музыки. В гуманистическом направлении развивалась и сама музыкальная практика. Музыка, достигшая своих вершин в творениях Глюка, Гайдна, Моцарта, своим содержанием стремилась передать движения человеческого духа и субъективности. Постепенно таяла стена отчуждения между живой

музыкальной практикой, теорией музыки, музыкальной эстетикой и философией музыки. Если за творениями Моцарта стоят представления о мире и человеке эпохи классического буржуазного гуманизма, за романтической оперой Вагнера – разложение мира форм классической музыки, характеризующей, по Гегелю, конец искусства буржуазного периода, то эстетические противоречия нового этапа развития музыкальной культуры XIX – XX веков оставляют философам новый шлейф вечных вопросов о музыкальной красоте.

Вопрос об антропоцентрической сущности музыки по-новому был поставлен и решался в системе теоретических идей марксистско-ленинской философии и эстетики. В социально-исторических масштабах творчества и восприятия философы этого направления ищут новые критерии органической целостности мира Музыки и мира Человека. Новая шкала антропоцентрической сущности музыки связывается здесь прежде всего с социально-практическими доминантами жизнедеятельности. Поскольку марксистская концепция личности в контексте музыкальной культуры была предметом специального анализа автора [75, 76], мы обратим наш взгляд к феноменологическому зеркалу музыкального мышления.

## **Глава 2. ФЕНОМЕНОЛОГИЧЕСКОЕ ЗЕРКАЛО МУЗЫКАЛЬНОГО МЫШЛЕНИЯ**

А ты – одна. Тебе – подмоги нет.  
И музыке трудна твоя наука –  
не утруждая ранящий предмет,  
открыть в себе кровотечение звука.

*Б. Ахмадулина*

Во все века человечество мучил вопрос об истинности тех выводов, к которым оно приходило. На что опереться? Существует ли истина, и если существует, то как доказать ее? Веер философских систем раскладывался в поисках посылок и оснований диалектического единства триады “природа – род – человек”. Если грек слушал бытие и принимал его таким, каково оно есть, то человек в философии Гегеля устремлен к отождествлению с родом через музыку мирового разума. Лишь в ней он слышит ступень и средство соединения мирового и человеческого бытия.

## **§ 1. Смена “акцента” философичности**

Для европейской постклассической философии характерна смена акцента философичности. Предметом осмысления становится не связь “Природы и Человека”, “Рода и Природы”, а процесс слияния “Человека и Рода”. Вопрос о том, как человечество со всеми его противоречиями, катаклизмами, болью и мучениями укореняется и растворяется в человеческом индивиде – стал предтечей новых типов познания. В этой новой линии феноменологически-экзистенциальных и антропологических философских концепций XX века исследуется человек, погруженный в родовую и природную реальность, которая дедуцировала как бы из него самого. Предметом философии здесь выступает не объективное положение человека в мире, а попытка ответить на глубинные вопросы мироощущения из актов психики и проявления духа человека. Можно предположить, что феноменологическая тенденция возникла как реакция неприятия на тенденцию европейской философии культуры предельно рационализировать, “выпрямить”, логизировать многогранный процесс жизни и эволюции человеческого духа. Отсюда феноменологический поворот теории познания связан с желанием пробиться к более реалистическому и индивидуальному пониманию мира человека.

Выдающийся немецкий философ Эдмунд Гуссерль (1859 – 1938), основатель феноменологии, испытал влияние кантианских идей и занял по отношению к ним двойственную позицию. С одной стороны, он высоко оценил открытие Кантом основного различия между психологическим происхождением и логическим значением наших дней. В длительном споре эмпиризма и психологизма Кант впервые подметил границу в познании, которое психологически проистекает из опыта, но логически не может быть целиком основано на опытных данных. С другой стороны, Гуссерль выступил против психологизма и субъективизма в философии, распространению которых особо способствовал Кант, заставив весь объективный мир звучать в унисон человеческому сознанию. Перед начинающим философом встал вопрос о том, как совместить объективность математики и всей науки

вообще с психологическим основанием логики? Размышляя об отношении между субъективностью познания и объективностью содержания познания, Гуссерль в результате многолетних трудов создал новую философскую концепцию обоснования теории познания и методов, действующих в науках.

Задумавшись над вопросом о том, что отличает мышление феноменолога-аналитика, выделим ряд его характерных черт. Во-первых, естественным исходным пунктом его рефлексии являются интенциональные переживания, выраженные в значениях языка. Феноменолог созерцательно проникает в те феномены, которые язык обозначает соответствующими словами, или углубляется в те феномены, которые представляют собой наглядную реализацию опытных понятий (математических, музыкальных и др.). Во-вторых, интерес феноменологического исследования лежит как бы на общей территории, в "зазоре" психологического и логического рядов познания. Описание данностей опыта и совершающееся одновременно логическое постижение возможны только при помощи некоторого запаса понятий, научная ценность которых велика для дальнейших познавательных шагов. Они переходят в конечные результаты научных опытных суждений, которые и являются целью исследования. Их научная ценность не может основываться на наличности с самого начала, не может также возникнуть из опыта, не может быть установлена только логически. Здесь, в такой интерзоне – место феноменологического анализа сущности. Именно он позволяет определить и описать феномены со всей логической строгостью. Однако важное выяснение смысла понятия требует возвращения к анализу непосредственно воспринятого предмета. Поэтому зона феноменологического исследования содержит как бы две плоскости: абстрактного мышления и непосредственного усмотрения с "галереями" между ними. В-третьих, главный мотив деятельности феноменолога – погружение в смысл, т.е. в смысл данного в опыте бытия. Поскольку "данное" спутано в неопределенном опыте, настойчиво встает вопрос: как оно существует действительно, как его можно определить с объективной значимостью, как совершить скачок от наивного опыта к научному? Феноменолог не занимается приложенным к опыту содержанием, а берет его из действительного данного опыта. "Поймать" и привести к

объективно-значимому вопреки и до всякой психофизики предмета его “сущность” – вот главная задача феноменолога. Обосновывая феноменологическую критику разума, Гуссерль пишет: “Проклятье первоуродного натурализма заключается также и в том, что всем нам так трудно видеть “сущности”, “идеи” или правильнее... постигать их в своей образованности и не натурализовать их” [16, с. 28]. Созерцание сущности, или “идеация”, может быть зафиксирована в устойчивых понятиях, и этим открывается возможность для устойчивых объективно и абсолютно значимых утверждений. Обосновать философию духа, по мнению Гуссерля, в силах лишь феноменологическое учение о сущности.

## ***§ 2. Музыкальная “инверсия” идей Э. Гуссерля***

Открытия Гуссерля приобрели сугубо специальное значение для философии музыки. Чистая феноменология познания музыки предложила иной, на первый взгляд, противоестественный способ ее рассмотрения. Если обычно теоретический интерес музыковедения был направлен на сами музыкальные произведения, то “противоестественность” феноменологического анализа музыки состоит в том, что предметом мышления здесь выступает имманентный смысл “мыслимого” музыкального содержания, т.е. те акты музыкального мышления, которые конституируют художественный смысл. При естественной установке сознания анализ переживаний с целью выявления чистых сущностей остается в тени. Натуралистическая установка сознания состоит в простом объективном рассмотрении. Феноменологическая установка сознания – это выявление и исследование конститутивных элементов музыкального познания, это выявление сущностных структур идеального музыкального предмета и соответствующих ему музыкально-смысловых состояний. Феноменология музыки основывается на феноменологии музыкального мышления и познания. Однако она имеет дело не с эмпирическими переживаниями реальной музыки, а с музыкальными переживаниями, постигаемыми и анализируемыми в их чистой сущностной всеобщности. Феноменология музыки имеет дело с “Я” и с музыкальным сознанием, со всеми его переживаниями, актами и смысловой репрезентацией этих актов. Феноменологический анализ музыки – это анализ логических переживаний музыкальной целостности произведения, цель которого – выяснение

значения музыкально-логических понятий, достижение абсолютной ясности в отношении этих значений, выявление чистых сущностей музыкальных переживаний. Найденный Гуссерлем путь к новому измерению сознания активизировал сциентистский путь развития музыкознания. Философская музыкальная эстетика получила возможность для развития в качестве сущностной эйдетической науки.

Выявить имманентный смысл познаваемого музыкального содержания можно через постижение логики и связей музыкального языка. Однако не сами средства музыкальной выразительности – мелодия, гармония, ритм, фактурные решения – привлекают феноменолога музыки, а прежде всего те духовные реалии и значения, которые выражаются в них. Исследование связей между интенцией музыкального значения и реализацией этого значения путем выявления познавательного смысла, корреляций музыкального языка – цель феноменолога. Трудность и преимущество феноменологического исследования музыки состоит в том, что если обычное рассмотрение музыки оставляет за субъектом большую свободу “регистров” ее интерпретации, то феноменологический метод стремится к intersубъективно значимым итогам, которые бы передавали результаты музыкального анализа другим. Собственно ментальный феноменологический анализ музыки легко подменить чисто стилистическим музыковедческим анализом.

Однако мы считаем, что при всей их связи существует определенная дистанция между музыкальным мышлением и музыкальным языком. Следует различать феноменологический анализ музыкально-языковых форм и феноменологический анализ переживаний музыкальных значений. Выражение и значение в музыке – не одно и то же. Важнейшая цель феноменологии познания состоит не только в критике познания, но и в решении проблем корреляции познавательного смысла и познавательного объекта. Выражение в коммуникативном акте бытия музыкального произведения служит в качестве знаков для тех или иных сообщений. Смысл значения выражается в музыкальном знаке. Однако кроме обозначающей функции они имеют и смысловые. Каждый музыкальный знак может актуализировать то или иное музыкально-информационное значение. Он может направить наш интерес на основы смысла обозначенного музыкального явления, на сам его смысл.

В феноменологическом анализе внимание направлено на смысловые акты музыкального сознания. Сам Гуссерль признается, что такая позиция является идеалистической. Но это идеализм не метафизический, а теоретико-познавательный, поскольку он видит в идеальном необходимое условие возможности объективного познания вообще. Воспринимая то или иное музыкальное произведение, мы стремимся выделить его существенную данность, освобождая от всего индивидуального. Путем мысленного сопоставления и варьирования его свойств мы выделяем его инвариантные характеристики, а значит, совершаем процесс идеации, мыслим саму идею предмета. Гуссерль различает представление в смысле наглядного представления и представление в смысле значения, различает чувственно-наглядный образ и интенцию значения этого образа. Интенция как особое внимание в деятельности сознания на всеобщий предмет – основа феноменологического анализа. Интенциональное переживание музыки неразрывно связано с репрезентацией ее смыслового содержания, т.е. с “материей” факта музыкального познания. В нем выделяются два полюса, вокруг которых непрерывно синтезируется музыкальное сознание: предметный полюс самого музыкального произведения и полюс “Я”, выступающий в качестве субъекта всех переживаний. Чистый полюс “Я” в музыке – это единственный центр всей чистой субъективности, синтезируется в формах музыкального сознания личности. Содержание этого понятия достаточно многогранно. Выделим три основные его стороны:

– музыкальное сознание как состояние психического “Я”, переживающего музыку через сплетение многих чувств в единый поток психических переживаний;

– музыкальное сознание как внутреннее восприятие собственных психических переживаний музыки. Здесь звучит музыка, имманентная не столько самому музыкальному произведению, сколько моему сознанию. В этом смысле прав К. Дебюсси, который обронил фразу: “Девушка играла Моцарта и думала, что играет Моцарта”. Ее глубокое заблуждение состояло в том, что она играла прежде всего самое себя;

– музыкальное сознание как структура интенциональных переживаний музыки, в которых осознается музыкальный предмет.

Только третий тип музыкального сознания неразрывно связан с репрезентацией смыслового содержания и интенционального отношения в феноменологическом исследовании музыки. “Когда я редуцирую, – пишет Гуссерль, – я редуцирую свое собственное человеческое “Я” и мою духовную жизнь – сферу моего психического опыта, сводя ее на трансцендентально-феноменологическое “Я”, сферу трансцендентально-феноменологического самоопыта” [110, с. 65]. Феноменологическая редукция исследователя переориентирует его внимание с объективного бытия музыкального произведения на чисто имманентную деятельность музыкального сознания. Здесь исключается непосредственная предметность и сосредоточивается внимание на деятельности “Я”, которое синтезирует переживания, сводя логически-композиционные формы музыки к поэтически-интенциональным формам. Феноменологический горизонт исследования музыки просматривается как бы между двумя точками: конституированный смысл предмета, редуцированный с помощью трансцендентального “*Ego*”, и интенциональные переживания его в сознании, которое участвует в конституировании его предметного смысла. Феноменологи считают, что нам непосредственно даны только “феномены музыкального сознания”. Познающая субъективность музыкального сознания – здесь первоисточник всех смысловых образований. В ней заложены основы новой феноменологической научности исследований музыки.

Отказываясь от традиции однозначной принадлежности феноменологического направления философии и партиям, и лагерям, здесь лишь отметим, что, возникнув в первой трети XX века, феноменология быстро приобрела многочисленных сторонников среди философов и интеллигенции во многих странах мира. Непосредственно из феноменологии вытекают экзистенциализм, критическая онтология Гартмана, аксеология Шаклера, интерпретация искусства Ингардена. В настоящее время существует Международное феноменологическое общество, проводятся международные семинары феноменологов, издаются научные феноменологические журналы.

Конечно, популярность феноменологии меньше, чем таких течений западной философии, как прагматизм, неопозитивизм, экзистенциализм, неотомизм, однако за присущий феноменологии “академизм” в западной философской литературе ее справедливо называют “философией философов”.

К счастью, мы становимся сегодня свидетелями переворота односторонних позиций тотальной критики феноменологии. Так, раньше преобладала позиция, согласно которой, будучи феноменологом, "...в теории познания решить вопросы на основах идеализма и метафизического материализма – нельзя. Теория познания непосредственно смыкается с учением об обществе, а наука о нем с историческим материализмом" [70, с. 51]. Область философии музыки также "резонировала" общепринятую идеологическую тотальность. Феноменология – это "философская доктрина, которая в действительности далеко не универсальна, не строга, не научна", – повторяли музыковеды [68, с. 13]. Примечательно выглядят альтернативные позиции современных философов: М.К. Мамардашвили: "Я начну с такого утверждения, что феноменология, очевидно, есть момент всякой философии. И в этом смысле философия является как бы бесконечной культурной формой"; В.П. Филатов: "Феноменологический метод, по видимому, должен быть частью всякого достаточно развитого философского направления, в том числе современной марксистской философии"; Н.В. Мотрошилова: "Теперь поставим вопрос об отечественных исследованиях феноменологии: что у нас сделано, а что еще отстает от мирового уровня феноменологии чистого анализа, в чем мы, возможно, ошибались, когда дали феноменологии не те оценки, которые требуются сегодняшним временем. Ошибки, впрочем, были неизбежны, если вспомнить, каким было начало феноменологических исследований в нашей стране" [80, с. 43 – 85].

Путь учения Гуссерля к новым измерениям музыкального мышления также не был гладким. Однако академическое музыкознание других стран благосклонно обратило взоры в сторону этой философской системы. Успех феноменологического направления в философии музыки был связан с тем, что хотя оно и проигрывало в анализе социально-исторических сторон музыкальной культуры, все же оно позволяло схватить мир индивидуального музыкального бытия, который присутствует изначально в физическом и духовном материале музыки, в конкретных способах решения композиционных проблем, в том содержании, которое проявляется в свойственных самому произведению структурных элементах.

### **§ 3. О “консонансе” феноменологии и музыкознания**

Сама музыкальная жизнь и эстетика музыкального романтизма, предшествовавшая XX веку, подготовила звучание тональностей субъективного смысла и значений в музыке. Вот что, например, пишет Ференц Лист, ощущая тонкую феноменологическую границу между настоящим художником и просто ремесленником в музыке: “Между поэтом звуков и просто музыкантом огромная разница. В то время, как первый, желая передать свои впечатления, воспроизводит их в музыке, второй выстраивает, группирует и сочетает звуки согласно определенным, закрепленным традицией правилам и легко преодолевая препятствия добивается самое большее новых и смелых, а также необычных и сложных комбинаций. Но так как он не говорит людям ни о своих печалях и радостях, ни о своем смирении, ни, наоборот, о страстных желаниях, массы остаются к нему равнодушными, и он пробуждает интерес лишь в современниках, способных по достоинству оценить его профессиональную ловкость” [51, с. 305]. Композитор хочет сказать, что музыкант, просто мастерски владеющий инструментом и строящий свое исполнение на технических эффектах, никогда не найдет дорогу к сердцу и разуму слушателя. Этот частный пример служит иллюстрацией того, что в эстетике романтизма истины каждому человеку открываются лично.

Не только антропоцентризм музыкальной эстетики XIX века, но и западноевропейский принцип мышления определил контуры музыкального искусства в его философском. Существует различие в западном и восточном способах познания. Если европеец объясняет, как правило, одну вещь с помощью другой и тем самым вносит ее как бы в готовую пирамиду категорий, то восточная культура мышления, напротив, всякую вещь создает из нее самой, чтобы понять ее контекмплативно. Здесь человек не становится в центр мира, а стремится к забвению ради истинного познания. Эти два обстоятельства – толкование музыки с помощью чего-то другого и антропоцентризм – породили специфический способ понимания музыки: она всегда объяснялась чем-то, чем сама по себе не является, будь то “ощущения и чувства” (Руссо), “идеи” (Гегель), “неосознанная воля” (Шопенгауэр). Она всегда должна во что-то переоформляться в своем художественном медиуме, всегда должна что-то “выражать”, или “изображать”, или “демонстрировать”.

На фоне философской эстетики музыки XIX века видно, насколько был радикальный призыв феноменолога вернуться к самой музыке, к самому феномену. Отказавшись от готовых схем и пирамид понятий, феноменолог вместо объяснения музыки “извне” стремится к пониманию музыки “изнутри” благодаря прозрению ее сущности. Переход от субъективного (от переживания музыки) к объективному (к сущности самой музыки) невозможен как скачок, а лишь как постепенное поступательное “отступление” одной за другой субъективных черт в познании. Необходимо дать возможность зазвучать в сознании самой музыке, пойти от частного ощущения объективности музыкального произведения (которое нам дается время от времени в сознании), абстрагируясь от “мягких” музыкальных суждений и переносясь в такое состояние, когда мы непосредственно ощущаем внутреннее бытие музыки. Только затем мы можем увидеть человеческое и субъективное как один из возможных вариантов объективности. Сам Гуссерль не занимался философией музыки и искусства, но он дал музыковедению один надежный метод: не пользоваться собственными методами, чтобы позволить вещам показать, что они есть, что они представляют собой на самом деле, открыть сущность их феномена – это значит открыть именно то, что делает феномен специфическим и не позволяет его объяснить чем-то другим.

В этой связи глубоко феноменологично мыслил И. Стравинский, который говорил о том, что есть только один способ рассказать о музыке: сыграть еще одно такое же произведение. А. Шёнберг осуществляет подлинную малую феноменологическую редукцию, когда призывает отбросить все попытки объяснения музыки через что-то другое: “Относительно мало людей, которые чисто музыкально могут понять то, что музыка хочет сказать. Ни от одного искусства не требуется отказаться от представления, а лишь от банальных, неприятных всем. Люди благодарны действию самого материала искусства. Построение, сам предмет идет в других искусствах навстречу пониманию. Но после того как музыке не хватает одного непосредственно понятого построения, одни за ее эффектами ищут чисто формальную красоту, другие – поэтические переживания” [108, с. 704]. Композитор хотел сказать, что музыка не является ни показом, ни отражением, ни выражением, ни символом чего-то того, что вне ее несомненно существует. Одна не понятая в ней деталь способна разрушить репре-

зентацию сущности. Эйдосы музыки содержатся в самих внутренних тональных, гармонических, ритмических, фактурных и других связях и отношениях, благодаря им созданы и присутствуют. Музыкальные эйдосы не могут быть выражены не музыкальными сущностями. Иначе нельзя было бы объяснить эйдетический сингуляритет (единичность) музыкального произведения, факт его оригинальности и неповторимости.

Одновременно понять музыку, как и любой другой предмет, – это значит объяснить ее в формах, которые дает нам логика. В этом смысле был прав Гегель, когда говорил: “Все действительное – разумно”. У нас нет другого доказательства реальности явления, кроме того, чтобы вслед за ощущениями утвердить и установить его в логических связях. Но логическое мышление индифферентно по отношению к субъективной жизни человека. То, что “объективно холодно”, приобретает эстетический смысл именно в эстетическом восприятии. Это не значит, что эстетическое заложено в субъекте. Но только для субъекта эстетическое имеет смысл. Скажем, мы ощущаем, что какая-то прелюдия обладает свежестью музыкального языка. Это нечто такое, что мы ощущаем, но она заложена в самой прелюдии. Эту свежесть не следует приписывать состоянию слушателя, а надо относить к предметной стороне его музыкального сознания. Субъективное переживание наслаивается здесь на единичное объективное состояние ощущения от услышанной прелюдии, на ее единичную окрашенность и единичную атмосферу, которая отличается от субъективного ощущения. В этой мозаике ригористического объективизма и интенциональной субъективности скрыта философская игра феноменологической школы. Феноменологическая редукция распространяется, следовательно, и на сам факт реальности музыкального произведения, и на сам факт реальности музыкального сознания. Вместе с тем она не относится миметически ни к предметной данности, ни к другим идеям, например красивого или доброго. Она порождает свою собственную априорную и идеально определенную музыкальную возможность и границу. Например, ни один композитор не может словами придумать музыку или что-то по своей природе не музыкальное сделать музыкальным. Как говорил Ганс Пфитцер: “В музыке развивается только музыка”.

В XX веке иные социальные, культурные и собственно художественные предпосылки композиторского творчества способствовали тому, что в России – Стравинский, Скрябин, Шостакович, Шнитке, Канчели; в Германии – Шёнберг, Хиндемит, Малер, Штокхаузен, Лакхентман; во Франции – Жюльетт, Мессиан, Булез, Дютийе – подготовили и совершили радикальные переломы в строе музыкального мышления людей современной цивилизации. Если переход от ренессансной музыки к классическим музыкальным парадигмам нового времени определялся тремя моментами: вытеснением модального строя мышления тональным, горизонтальной структуры – вертикальной, хорового звучания – инструментальным, то принципы, совершавшие поворот в музыкальном сознании и музыкальном творчестве европейцев в “новой музыке” нашего времени, родственны с феноменологическими принципами, поскольку они отражают дух перемен в культуре вообще и в музыке в частности.

Во-первых, изменилась система темпирования. Дебюсси первый стал применять интервалы, не укладывавшиеся в равномерный полутоновый строй.

Во-вторых, мелодия как главный носитель музыкального образа и квинтэссенции сокровенно-личностного высказывания ушла в тень, уступив пространство игре тембровых и гармонических красок, фоновому эпизодическому тематизму.

В-третьих, гармония как логический фактор классического формообразования уступила место чувственно-колористическим элементам. Сонорность стала определяющим средством художественного воздействия.

Однако самый важный признак перелома музыкального сознания был обозначен разрывом с организацией звуков на основе ладо-тональных тяготений. Тем самым была нарушена привычная логика движения музыкальной мысли. Отныне каждый полутон, не подчиняясь закону гармонических тяготений, представал равноправным к каждому тону. Новые системы взаимоотношения звуков – додекафония, атональность, серийность – не были, как внушали на протяжении десятилетий критики от социалистического реализма, “бездарными умозрительными поисками новизны”. Время показало, что новые парадигмы вобрали в себя новые формы мирослышания и миродуховности, характеризующие музыкальный XX век. Эпоха жестких раз-

рушительных войн и геноцида, концлагерей и политического насилия, атомных взрывов и экологических бедствий породила новое музыкальное мышление и язык, кричащий о гибели мира, стонающий в тоске о гуманизме, зовущий к уходу от низменных явлений и возвышению сфер духа.

Процессы усложнения музыкального сознания в XX веке, так же как и поиски философской мысли, способствовали развитию феноменологических исследований музыки. Неосознанно или осознанно, но многие музыканты, подобно философам-феноменологам, придерживаются положения о том, что музыкальный язык не переводим и музыку можно понять только из нее самой. Особенно близки к феноменологическому анализу музыковеды. И хотя они в большинстве своем не имеют философского образования, но, уважая логику, в поисках особенностей формы приходят к феноменологической эстетике.

Подводя краткий итог по рассмотренным идеям феноменологии применительно к области музыки, обозначим ряд положений, составляющих основу феноменолого-диалектического принципа музыкально-эстетических исследований.

Во-первых, как можно ближе подойти к самим феноменам музыки, охватить и рассмотреть их во всем разнообразии. Музыкальный феномен нельзя фиксировать произвольно, он должен быть описан и проанализирован исходя из сущностной музыкальной эйдетики. Антипсихологический призыв Э. Гуссерля, выраженный в его тезисе “к самим вещам”, сказался на приоритетах в научной интерпретации музыкального произведения. Однако сам анализ должен включать и предлогическое, преднаучное состояние переживания, не ограниченное сознательным контролем. Феноменолог предпочтет объяснению музыки “извне” понимание ее “изнутри”. Такое понимание происходит благодаря интуиции или прозрению сущности.

Во-вторых, эйдетическая сущность не может быть оторвана от музыкальной конкретики и собственно музыкальных характеристик произведения. Эта сущность воссоздана, представлена, выстроена в самом произведении. Это не значит, что музыка исчерпывается звуковым материалом и за ее тонами не лежат никакие духовные ценности. Напротив, эти ценности даны непосредственно самими тональными связями и отношениями, благодаря им созданы и присутствуют. Для их анализа необходим факт феноменологической редукции.

В-третьих, совершая музыкальную редукцию, следует в одном главном положении вернуться к музыкальному произведению и данностям нашего сознания. Поиски “ключей” к музыкальному произведению включают моменты интенциональности или индивидуальной заданности музыкального сознания. В музыкальной редукции снимается слой интенционального познания, обрабатываясь логико-теоретическим мышлением и переходя в область теоретического исследования. В музыкальной редукции совершается переход от переживания музыки (субъективное) к сущности самой музыки (объективное), и само музыкальное произведение предстает в слушательском “Я”. “Ключ” музыкальной редукции позволяет открыть “чистое” ощущение объективности, абстрагируясь от личных интересов и переносясь в состояние ощущения бытийности самого произведения.

В-четвертых, интерес субъективности явленного смысла как способ феноменологического познания музыки связан с тем, что сам способ существования музыки является глубоко гуманистическим. Музыкальное искусство существует не только в пространстве личностной интенции, пространстве разума, но и в пространстве человеческой культуры. Поэтому нельзя музыку заставить существовать в словах или что-то по своей природе не музыкальное сделать музыкальным. Невозможно музыкальное вывести из того, что не существовало как музыка в пространстве чувства – разума – культуры.

В-пятых, идентичный сингуляритет (тождественная единичность) как положение феноменологического метода связан с тем, что в музыкальном феномене открывается именно то, что делает его специфическим и не позволяет объяснить иными данностями, внесением априорных схем и готовых понятий. Феноменология “защищает” музыку от положения служанки среди других важных теорий.

Главный недостаток феноменологии состоит в том, что, описывая “чистые” музыкальные феномены, она считает несущественными те моменты, которые имеют важное значение, например, в социальной философии: принцип деятельностного развития музыкальных способностей субъекта, социально-исторические детерминанты музыкальной культуры и др. Тем не менее феноменология стремится схватить объективно-музыкальные сущности. Одновременно она редуцирует все субъективное и психологическое. Бесспорно, многие образы феноменологического “зеркала” музыкального мышления остаются “кривыми”, но основные его ориентации, отражающие специфику феномена музыки, имеют важное методологическое значение.

Глубоко прав югославский музыковед Иван Фохт, подмечая границы методологических возможностей феноменологии: “Поскольку сегодня ведущими философскими направлениями наряду с феноменологией являются марксизм, позитивизм, экзистенциализм, мы подчеркнем только некоторые основные различия в их методологических положениях.

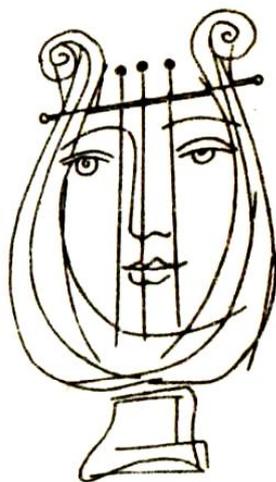
Феноменология и марксизм. Не расходятся во взглядах на объективность, ни в самом ее факте, ни в том, что редукция совершается, а в том, что редуцировано.

Феноменология – позитивизм. Не признают голый факт, не ищут ничего стоящего за ним. Но признают феномен в его сущностной чистоте. Факт – это то, что объясняется с помощью чего-то другого, а феномен – это то, что понимается из самого себя. Факт – это то, что позитивно мы видим, феномен же есть что-то духовное, уходящее от всякого уточнения.

Феноменология – экзистенциализм. Не объясняют вещи согласно их генезису, их смыслу, происхождению, но понимают их в их непосредственной данности и глазу открытом облике” [108, с. 689].

Основной методологический принцип феноменологии, связанный с вниманием к философскому измерению человеческой субъективности, был близок музыкальному искусству XX века. Казалось, что сама музыка с ее идеалами “автономного” и “духовно-возвышенного” образа человека шла навстречу феноменологическому сознанию, а феноменология, отрекаясь от всего априорного и “холодно-объективного”, подпитывает пути музыкального мышления.

Приведенная методологическая пропедевтика философского и музыкального феноменологических типов мышления позволяет приступить к анализу феноменологической линии в зарубежной музыкальной эстетике.



## Часть II

### ПРИОРИТЕТЫ ФЕНОМЕНОЛОГИЧЕСКОГО ПОДХОДА В СОВРЕМЕННОМ МУЗЫКАЛЬНО-АНАЛИТИЧЕСКОМ ПРОЦЕССЕ

Современная зарубежная музыкальная эстетика и музыковедение заняты изучением реальных художественных процессов проникновения в мир современного музыкального искусства. При этом показательна связь с традициями философского осмысления музыки. С XIX века ведущие центры теоретического музыковедения и эстетики музыки были сосредоточены в основном в Германии. К началу XX века они сложились в Австрии, Швейцарии, Скандинавии. Развиваются представительские школы музыковедения во Франции. К середине XX века строже оформляется музыкально-эстетическая мысль на североамериканском континенте. Однако по-прежнему во многих странах музыкальную эстетику представляют отдельные специалисты, решающие частные проблемы музыкально-эстетического знания. Музыкальная эстетика, будучи открытой нормативно-теоретической дисциплиной как для философии, так и для музыковедения, и занимая срединное положение между ними, в своем конкретном выражении определяется различной мерой воздействия философских и музыковедческих систем. Отсюда подвижность предмета концептуальных осмыслений. Немецкая музыкальная эстетика, хотя и связана с германской философской традицией, тем не менее сложилась под большим воздействием музыковедческой теории. Этого нельзя сказать об американской ветви музыкально-эстетической мысли. Алан Мерриам в книге “Антропология музыки” [126] излагает верное наблюдение о двух типах музыкально-эстетических концепций. Одни из них больше тяготеют к самой музыке, другие – к человеку, который создает, исполняет или воспринимает музыку. Он считает, что в Европе, особенно в Германии, предмет музыкальной эстетики концентрировался вокруг онтологии музыкального произведения, в то время как американские ученые в своих концепциях исходили из того, что музыка создается человеком и звучит для людей. Второе направление выдвигает задачу изучения музыки в культурном взаимодействии людей (*a study of music in culture*), когда в равной степени учитываются му-

зыковедческая и антропологическая сторона музыкально-эстетического отношения. Эта задача задолго до книги американского антрополога музыки была выдвинута в начале XX века в Европе феноменологическим направлением эстетики музыки.

Сделать музыку достоянием собственного духовного опыта может лишь человек, выступающий субъектом музыкальной воспитанности и культуры. Наиболее полное и глубокое отношение к музыкальному произведению он может выразить в формах, которые дает нам логика. Но логическое мышление чаще всего индифферентно по отношению к субъективной жизни человека. Одновременно логическое мышление имеет глубоко персональный характер, когда индивид не только включен в научные заключения, но и процесс решения задачи. Оказывается, что на процесс научного творчества не меньшее воздействие, чем интеллектуальные особенности личности, оказывают телесные особенности – от руки до манеры говорения.

“Объективно-холодные” предметы научного познания приобретают в высшей мере личностный смысл в эстетическом восприятии. Это не значит, что эстетическое заложено в субъекте. Но только для него эстетическое имеет смысл. Эта мозаически-мерцающая связь объективной и субъективной сторон музыкального отношения вот уже около века привлекает выдающихся музыковедов, философов, композиторов феноменологической ориентации.

Музыкальная предфеноменология открывается эстетикой австрийского музыковеда середины XIX столетия – Э. Ганслика. Под влиянием работ Б. Больцано и Р. Циммермена он выступил против произвольного и сентиментального толкования музыки. В начале XX века труды Гуссерля заинтересовали таких немецких музыковедов, как Х. Мерсман и Х. Шенкер, А. Хальм и Э. Клоссон, Г. Ветцель и П. Беккер. Волна феноменологии докатилась до Америки, где психологическую традицию музыкальной феноменологии заложили М. Смит и Е. Эдмонс. В России новый диалектико-феноменологический метод разработал и применил к музыке А.Ф. Лосев.

Вторая волна феноменологических исследований музыки пришла на 50 – 60-е годы XX века. Она выражала протест против все более разрастающейся неопозитивистской, прагматической, односторонне-сциентистской ориентации господствующих философских позиций в музыке. Казалось бы, сегодня, когда в Германии наступил пе-

риод стабилизации школы “новой музыкальной эстетики”, для которой понять музыку – значит осознать структуру ее языка, пространство феноменологии должно быть занято герменевтикой, изучающей “речевое оформление музыкальных феноменов” [97, с. 45]. Однако этого не происходит. Напротив, феноменология не только не утрачивает, а усиливает свое влияние на исследование музыки. На развитие музыкальной герменевтики в 70-е годы XX века оказало влияние то обстоятельство, что большинство западных философов культуры были философами языка. Среди них Хайдеггер, Мерло-Понти, Деррида, Фуко. В постструктуралистских построениях Фуко, Лакана, Делёза, Барта, де Мен и др. хаос бессмысленного и непознаваемого мира также оформляется на специфическом языке в терминах текста и письма. Исследование гносеологических вопросов музыкального искусства в герменевтических моделях смысла музыки в работах В. Брауна, К. Дальхауза, А. Фошера, Х. де ла Мотт-Хабер, А. Новака часто сводится к рассмотрению музыкального языка и способов его интерпретации. Однако, как пишет И. Гассен, в последнее время подвергались девальвации и идеи языка: “Язык – самое младшее божество нашей интеллектуальной элиты – находится под угрозой полной немощи. Это еще один бог, не оправдавший надежд” [110, с. 437 – 454]. Вот почему наряду с интересом к идеям Гадамера об анализе языка и его толкованию многие исследователи свое внимание вновь обращают на феноменологический метод исследования дихотомии музыкально-эстетического отношения. Ситуация стабилизации и подъема позиций феноменологии музыки третьей волны не нашла должной практической оценки и проблемного анализа в отечественной литературе. Между тем сегодня необычайно высок интерес феноменологов к деятельности сознания. Их интересует не музыкальная реальность сама по себе, а пределы, ее восприятие и осмысление человеком. В отличие от классической философской картины мира, которая запечатлевала некоторую материальную или идеальную предметность, отличную от сознания и познаваемую сознанием, как считает В.У. Бабушкин, “феноменологов же интересует само сознание, которое рассматривается не столько в качестве средства, сколько в качестве основного предмета подлинно философского анализа” [5, с. 14]. Шутка о том, что феноменологий столько, сколько феноменологов, содержит истину. Американский музыковед Л. Феррара пишет: “Одни феноменологи

считают, что в наименьшей мере здесь позволительны синтаксические и справочный смыслы... Другие феноменологи показали, что они имеют в виду только “онтологические” смыслы... Однако отточенный феноменологический анализ заранее благоговееет перед человеческим элементом в музыке” [106, с. 356 – 357].

Особая страсть феноменологии к жизни человеческого духа и сознания – важнейший мотив ангажированности этой философской системы музыкознанием и музыкальной эстетикой. Цель этой части книги состоит в том, чтобы выявить реальные возможности исследования отношения человека к миру музыки в исторически складывающихся и развивающихся моделях музыкальной феноменологии. Важно, оценив достоинства феноменологических интерпретаций музыкального сознания и культуры личности, выявить не только преимущества, но и слабости этих моделей. Важно показать безграничность и ограниченность возможностей музыкальной феноменологии.

## **Глава 1. ФЕНОМЕНОЛОГИЧЕСКИЕ “ТЕМЫ” МУЗЫКАЛЬНО-ЭСТЕТИЧЕСКОГО ОТНОШЕНИЯ В ЗАРУБЕЖНОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ ЭСТЕТИКЕ**

Не надо больше музыки. Устал я.  
Хоть, говорят, безумных ею лечат,  
Боюсь, я от нее сойду с ума.

*В. Шекспир*

### ***§ 1. Немецкие ученые 20 – 30-х годов XX века о феномене музыкального искусства***

Исторически первая транспозиция феноменологии на область музыкальной эстетики была предпринята В. Конрадом [95]. Исследуя эстетический предмет, он подробно обращается к области музыкального искусства. В отличие от “акустического природного объекта”, каковым является исполненное музыкальное произведение, по Конраду, существует “воздействующее произведение”. Оно образуется из “природного объекта”, в который “вчувствованы” особые свойства, отсутствующие в материале природного объекта. Они вызывают эмоции слушателя. Под воздействием этих эмоций складывается интен-

ция собственно “эстетического предмета”. Эстетический предмет как полагаемое произведение искусства отличается от собственно произведения искусства, поскольку первый имеет чувственную выразительность, а второй – реальность. Эстетический предмет – это идеальный предмет в его интенциональной предметности. Эта “полагаемость”, или зависимость предмета эстетического отношения от интенции автора, исполнителя, слушателя, привела к последующей постановке вопроса об онтологических свойствах эстетического сознания.

Говоря об исторически первой “теме” феноменологического направления музыки 20 – 30-х годов XX века, следует вспомнить имена таких немецких музыковедов, как Х. Мерсман, А. Хальм, Х. Шенкер, П. Беккер. Позднее идеи их музыкальной эстетики продолжают Э. Курт, В. Краг, Г. Роут и др. Объединяющей тенденцией в этой модели служит понимание музыки как единого организма, как мира духа из целого. Не изолированные гармонические и ритмические факты, а музыка как единая структурная данность находится над субъектом восприятия. Она лишь переживается отдельным индивидом, а целостное органическое бытие музыки неизменно. Существенная черта этой модели музыкально-эстетического отношения состоит в интересе к онтологическим реалиям целостного бытия музыки. Предмет музыкальной феноменологии еще не концентрируется вокруг проблем музыкальной редукции. На первую феноменологическую модель еще оказывает давление установка Декарта, выраженная в принципе “*compendium musical*”. Согласно ему при слушании дух воспринимает нечто единое, составленное из многих равных музыкальных членов. Музыка как некое живое неделимое единство основывается на отношениях тонов. Для прекрасного в музыке существеннее всего отношения между элементами, а не отдельные элементы сами по себе. Для музыкально-прекрасного необходимо большое число тонов, тем, мотивов, которые становятся центром изучения феноменологов. Только из отношений элементов складывается композиция, доставляющая чувство удовольствия.

В исследованиях восприятия музыки, из которого исключалось все внемузыкальное, первые феноменологи опирались на дискриптивно-аналитическую модель В. Дильтея [19, с. 149]. Он считал, что душа музыки, проистекая из целого, существует как некое тоталитарно-теологическое единство. Структура музыкального произведения

была расчленена на части, но функцию каждой из них можно постигнуть лишь исходя из целого. Это целое находится как бы над отдельным существом. Музыка возвышается над личностью, подобно тому как объективный дух возвышается над экономикой, наукой и государством. Для музыкального анализа Хальм использует понятие “феномен”, Мерсман обращается к выражению Гете и Шпенглера “морфология”. Шенкер более других обеспокоен вакуумом редукции, когда сущность музыки вместо духовного начала сводится к технике: “Является ли духом времени то, что создает некоторую композицию, или же об этом позаботится художественная техника, так как техника становится “фетишем”, а история музыки становится историей техники?” [133, с. 27].

В сочинении Мерсмана “Прикладная эстетика музыки” [127] музыка прежде всего сопряжена с реалиями самого звука. Один звук порождает более развернутые музыкальные феномены – “волны” как определенные типы развития музыкальной ткани. Выводя из оснований звука формы музыки, Мерсман в соответствии с принципами феноменологической редукции удаляет всю немusикальную ткань. После этого музыка может быть обращена к воспринимающему как организм первичных проявлений (мелодия, гармоника, ритмика) и вторичных проявлений (логика, динамика, тембр). Согласно Мерсману, все немusикальные импульсы гасятся в произведении конституцией звука и формами, которые вытекают из него. Специфика музыкального мышления состоит в его наполненности лишь таким содержанием, которое может иметься в виду лишь как звук или вызванные им “волны”. Мерсман подчеркивает полную автономию музыкального звука и снимает практически вопрос о его связи с немusикальным содержанием. Он ставит непреходимую границу музыкальному сознанию на звуковых реалиях произведения. Отсюда вытекает единство философской и музыкальной линий феноменологии, стремящихся к поиску собственно атрибутивных качеств предмета.

Идею тотального единства мира музыки на биологических основаниях развивает другой известный феноменолог музыки Х. Шенкер. В своих естественно-природных устремлениях он доходит до того, что говорит об анимальности тонов, о росте музыкальной формы, подобно росту всякого живого существа. Шенкерова модель аналогии реконструируется в цепочку: “В природе: инстинкт размножения –

повторения – индивидуального вида; в звуковом мире: инстинкт размножения – повторения – индивидуального мотива” [133]. Подчеркивая единство организмов музыки и природы, Шенкер, на наш взгляд, сделал интересный акцент на индивидуальной организации природных и музыкальных реалий. Его предостережение о том, что любое слушание партии или отрывка влечет разрушение целостного организма музыки, имеет немаловажное значение в вопросах воспитания культуры музыкального восприятия. Н. Кук, доктор музыки Гонконгского университета, подчеркивает актуальность теории форм Х. Шенкера для современных методов познания музыки. Он акцентирует внимание на важной мысли Шенкера о том, что “значение имеет не индивидуальное музыкальное событие как таковое, а его связь со структурным контекстом, в котором оно происходит. Видимая в таких структурах музыкальная форма может быть определена как влияние целого на восприятие частей” [96, с. 26]. Шенкер верил в то, что он открыл новый принцип слушания музыки. Бесспорно, идеи Шенкера верны для многих стилей тональных произведений, но и его аналитические работы не универсальны. Ценность его феноменологических идей связана с изучением возможности модифицировать нормальное восприятие к углубленному пониманию композиционных решений через постижение слушателем структурного единства музыкальной формы.

Крупный музыковед начала века А. Хальм в послесловии к книге “О двух музыкальных культурах” [109] признает влияние идей Шенкера на свое учение. Однако эстетический исток музыки он связывает не с индивидуальным мотивом, подобно Шенкеру, а с музыкальной темой. Как и другие феноменологи, Хальм уклоняется от толкований музыки с помощью чего-то другого. В этой связи он больше всего обрушивается на герменевтику, “которая пользуется представлениями и ощущениями из других реалий, чтобы музыку объяснить согласно ее так называемому содержанию”. Саму музыку Хальм понимает как нечто внелично-объективное, всеобщее закономерное. “Музыка вообще” являет собой сущность звукового искусства, в то время как отдельные опусы – это лишь явления этой сущности: “Я считаю музыку более важной, чем музыкальные пьесы” [109, с. 10]. Единая онтологичность “музыки вообще” венчает главную мысль в модели феноменологической музыкальной эстетики 20 – 30-х годов XX ве-

ка: в музыке есть нечто единое, надындивидуальное, возвышенно целое. Поиски целостной музыкальной красоты замыкались как на поисках единства имманентно звуковых форм, так и на теологизации музыкальных теорий. Теологические очертания исторически первой модели музыкальной теологии смыкаются с вариантами идей платонизма. В этой модели невозможно найти миметические идеи доброго, красивого, истинного. Основным выводом этого развития феноменологии состоял в том, что доподлинно музыка существует в пространстве чувства и разума как нечто единое, целостное и собственно музыкальное.

Принципиально иная модель музыкально-эстетического отношения складывается в феноменологии музыки в 50 – 60-е годы XX века. По-прежнему тематически важным является блок проблем, связанный с онтологическими характеристиками музыкального произведения. Однако в работах феноменологов музыки второй волны все чаще проблематика концентрируется вокруг проблем музыкального познания. Принимая тезис Канта о “вещи в себе”, феноменологи не признают возможность достоверной концепции способа бытия произведения искусства. Отсюда они направляют поиск на процессы “явления” субъекту художественных реалий. Бытие эстетического предмета они связывают только с сознанием. Эстетический объект появляется лишь как результат созерцания произведения. Отсюда интерес во второй модели феноменологии музыки перемещается с онтологической на гносеологическую проблематику. Причем процесс восприятия музыки обречен на “игру” материально-вещного и идеально-образного слоев произведения. В феноменологическом анализе правила “игры” предписывают обостренное внимание к идеальным собственно художественным граням бытия произведения искусства. Вместо поиска диалектических связей и антиномий материального и идеального мы встречаемся с позицией сведения произведения искусства к исключительно идеальной его стороне. Можно констатировать тенденцию к аналитическому расслоению материальной данности произведения искусства и оторванного от этой данности идеального созерцания. Например, у Ингардена это проявляется в терминах “бытийная основа” и “чисто интенциональный” объект, у Дюффрена – “материальный объект” и “до-реальный объект”. Чисто феноменальный эстетический объект оказывается абсолютно оторванным также и от

действительности. До эстетического восприятия эстетический объект во многих концепциях провозглашается несуществующим. Вот почему при всем внимании к вопросам исследования онтологии музыкального произведения во второй исторической модели феноменологии музыки главная роль принадлежит слушателю, а музыкальное произведение выступает предметом эстетического анализа лишь постольку, поскольку является коррелятом эстетического восприятия. Наиболее широко и всесторонне феноменологическое учение о музыке в Европе разрабатывали Р. Ингарден, Н. Гартман, Ж.П. Сартр и М. Дюфрен. Американская ветвь феноменологии в эти годы представлена работами С. Лангер, Г. Эпперсона, А. Пайка. Остановимся подробно на тех “темах” их концепции, которые исследуют специфику музыкального сознания.

## ***§ 2. Идеи об эстетической “явленности” музыки сознанию в сочинениях Р. Ингардена и Н. Гартмана***

Вопросы музыкального восприятия личностной музыкально-эстетической культуры не были центральной темой исследования Р. Гартмана. Он подчеркивал, что разработка “общей теории интенционального предмета” [10, с. 530] или “анализ особенностей комплексов, связанных с переживаниями” [10, с. 532] не входят в его задачу. Однако, во-первых, поскольку ученый работал над вопросами статуса бытия музыкального произведения, он вынужден был постоянно пространство онтологии маркировать гносеологией, делая ценные замечания в интересующей нас области. Во-вторых, сами средства феноменологического метода не позволяли обойти проблемы субъективности и музыкального сознания. Остановимся на трех вопросах музыкально-эстетического отношения к концепции Ингардена, которые не нашли подробного отражения в работах отечественных эстетиков, – вопросах об интенции восприятия, психологических элементах музыкального восприятия и культуры восприятия.

В своей книге Ингарден неоднократно подчеркивает, что музыкальное произведение есть “чисто интенциональный предмет”. Оно интенционально определено партитурой, сама партитура интенционально определена творческими актами автора. Музыкальное произведение имеет источником своего существования эти акты. Напомним, что Гуссерль рассматривает интенциональность как направлен-

ность сознания, воли и чувственности на какой-либо предмет. Это своего рода переживания мышления, которые даны вместе с вещной объективностью сознания. Благодаря интенции мы не просто соединяемся с актом познания, а, как бы сказал Гуссерль, “живем в нем”. При этом “мы воспринимаем истину в идентифицирующей абстракции как идеальный коррелят личностного субъективного акта познания” [16, с. 202]. Если Гуссерль рассматривает ситуацию познания прежде всего с позиций интенциональности действующего субъекта, то для Ингардена истоки интенциональности кроются прежде всего в самой партитуре и творческих актах автора. Он признает интенцию субъекта познания, но отличает ее от интенции, “излучаемой” самим произведением. Например, считает Ингарден, в нашем акте слухового ощущения содержится интенция относительно данной мелодии, которую эстетика называет “неочевидным содержанием акта” ощущения. Она относится к области сознания и уже этим отличается от внешне воспринимаемой мелодии. У нее нет свойств, имеющих у мелодии, и она должна быть познана совершенно иным способом, чем данная мелодия. Интенция мелодии дается нам в имманентном рефлексивном наблюдении, которое не тождественно чувственным переживаниям, тогда как конкретная, в данный момент звучащая мелодия дана нам в наблюдении внешнем (нерефлексивном) и чувственном. Мы согласны с мнением музыковеда И.В. Малышева, который убедительно показывает разницу в позициях Ингардена и Гуссерля, считая, что Ингарден онтологизирует интенциональность [61, с. 160]. Заметим, однако, что и другой – феноменологически-психологический – тип интенциональности также имеет место в теории Ингардена.

Особо следует подчеркнуть то, что дихотомия в понимании интенционального музыкального предмета позволила Ингардену избежать моноидеалистического понимания реального мира как особого рода интенционального предмета [61, с. 160]. Интенциональность, по учению Ингардена, скрыта в реальных музыкальных предметах, и это позволяет обосновать двуединое понимание музыкального произведения. Дихотомичное переплетение типов интенциональности ведет к утверждению о том, “что никакой реальный предмет не является чисто интенциональным предметом” [23, с. 531]. Ученый различает форму и способ существования, с одной стороны, реальных предметов, а с другой – чисто интенциональных. Достаточно убедительно

выглядит суждение, методологически близкое материалистической позиции решения основного вопроса философии о том, что существование чисто интенциональных предметов предполагает существование некоторых реальных предметов. Поскольку существовал или существует автор музыкального произведения и его психофизические действия, ведущие к созданию данного музыкального произведения, то можно согласиться с тем, что музыкальное произведение существует гетерономно. Для его интерсубъективной доступности должно существовать также какое-то средство его закрепления, например партитура. Конституирование музыкального произведения в его интерсубъективной форме требует от автора, исполнителя, слушателя некоторых конкретных психофизических действий, которые Ингарден называет эстетическими переживаниями, или эстетическим восприятием. Ингарден не берет на себя задачу, связанную с анализом переживания, но введенное им разграничение “содержания” сознания (*Inhalt*) и его интенционального предмета (*Geernstand*) позволяет выйти на важные положения в культуре музыкального восприятия и эстетического переживания.

Одно из таких положений состоит в том, что музыкальное произведение, подобно полифонии литературного произведения, содержит неакустические факторы, и именно они имеют основное значение “прекрасного” в музыке. Они не образуют отдельного слоя, а тесно связаны со звуками и звуковыми образованиями в едином целом, полностью оформленном произведении. К звуковой основе музыкального произведения Ингарден относит мотивы, фразы, предложения, части сонат и симфоний. Основа этих структур – отдельные звуки. Но они неспециалистами воспринимаются мимоходом, а основное внимание слушателя направлено на сочетания высшего порядка. Музыкальное произведение, выступая эстетическим предметом, не может быть исчерпано звуковой основой. Над ней надстраиваются незвуковые моменты, иначе его трудно признать за произведение искусства. Однако наличие или отсутствие – это уже вопрос не структуры, а ценности произведения искусства. Спорным выглядит утверждение о внемзыкальности временных структур музыкального произведения. С одной стороны, ученый признает то, что музыкальное время определяет не только чисто звуковую сторону произведения, но и все, что в нем возникает (типы течения времени, движения и разви-

тия звуковых пассажей). С другой стороны, признавая время чем-то интенционально высшим, за ним он полагает функцию создания воображаемого зрительного пространства, эмоциональные качества и эстетически ценные качества. Признавая возможность выделения в музыкальном произведении двух типов качеств – акустических и неакустических, мы считаем, что необходимо критически использовать теорию эмоциональных качеств музыкального произведения.

По Ингардену, эмоциональные качества возникают в содержании музыкального произведения на отдельных образованиях и накладывают отпечаток на всё произведение. Тембр звука не придает особый эмоциональный оттенок восприятию слушателя, а несет в себе этот оттенок. Тогда бы, например, иронически-философское вступление к Первой симфонии А. Шнитке было бы воспринято всеми слушателями и критиками адекватно этому уникальному эмоциональному оттенку, но этого не произошло. Каждый субъект эмоционально относится к произведению, исходя из многообразия личностного эстетического пространства. На наш взгляд, эмоциональные качества не могут быть даже “своеобразно”, как пишет Ингарден, “вкраплены” в музыкальное произведение, поскольку не могут быть оторваны от человека и перенесены на поверхность произведений в виде чувств и переживаний. Ингарден верно подметил ситуацию “ножниц”, или расхождения между реальным чувством слушателя и сферой эмоциональных смыслов и значений самого произведения. Однако положение его теории об “эмоциональных качествах”, будто бы возникающих в музыкальном произведении, противоречит его же позиции “слуховых видов”, или “слуховых феноменов”, которые охватывают всякий раз индивидуальную сферу эмоционального пространства того или иного произведения. В такой характеристике музыкально-эстетического отношения Ингарден близок теории вчувствования. Он утверждает, что есть слуховые восприятия в виде “психических реакций на музыку” и одновременно существуют специфические музыкально-эмоциональные качества самого произведения, как, например, “серьезность”, “ужас”, “тревога”. Феноменологическая ориентация ученого выражена в призыве довериться данным опыта и не затемнять его заранее ошибочными интерпретациями. И тогда в многослойной культуре музыкально-эстетического отношения предстанут:

- 1) эмоциональные качества, основанные на самом звуковом материа-

ле звуковых музыкальных образований; 2) ощущения, которые возможно возникнут у слушателя под воздействием услышанного музыкального произведения; 3) ощущения, выраженные посредством сыгранного произведения в конкретном исполнении; 4) чувственные впечатления автора, исполнителя, слушателя в форме впечатления, “дат”. Между ними могут возникнуть влияния и начнут стираться явные различия.

Культурный слушатель, по Ингардену, способен противопоставить эти различные эмоциональные явления, разграничить их во имя главного: постижения и осознания эмоциональных качеств, проявляющихся в самом произведении. В воспитании культуры восприятия, считает ученый, может оказать помощь изучение произведения посредством нот, партитуры, строения звуковых образований. Бескультурная позиция в музыкально-эстетическом отношении может привести к тому, что слушатель “приписывает” чуждые произведению “эмоциональные качества” и тем самым искажает его. Ингарден критикует позицию “проецирования” собственных чувств слушателя на произведение. Культуру восприятия он справедливо связывает с умением проникаться произведением, постигать свойственные ему характерные черты, что адекватно лозунгу Гуссерля “назад к вещам”. Ингарден обозначил его как вопрос об идентичности музыкального произведения, который связан с вопросами культуры восприятия музыки и музыкально-эстетической культурой личности в целом. Поскольку отклонения и искажения в прослушиваемом произведении значительно труднее установить, чем в живописи или архитектуре, то в условиях отсутствия строгого “оригинала” Ингарден предлагает согласиться с интенциональным характером музыкального произведения. Однако ученый не поддается искушению безбрежной интенциональности. Важно отметить, что критерием идентичности здесь выступает партитура произведения. Только на ее основе можно представить предмет во всей его эстетической ценности. Вводя понятие идеального музыкального предмета как совершенного эстетического предмета, Ингарден тем самым вводит меру личностной музыкальной культуры. И хотя идеальный музыкальный предмет во всей его эстетической полноте никогда не достигим, он должен существовать. Интервалы личностных музыкальных культур заданы “веером” возможностей реализации произведения, а также зависят от различных обстоятельств процесса

эстетического восприятия. К факторам, обуславливающим музыкальную культуру личности, Ингарден справедливо относит “слух” (анатомо-физиологическую основу данного слушателя), его психофизиологическое состояние во время прослушивания, его музыкальную образованность, художественную культуру, впечатлительность, зал и др. Эстетические переживания мы составляем в наше мнение, сводим их к системам понятий и соотносим с суждением специалистов и дилетантов. Тем самым вырабатывается интерсубъективный доминирующий эстетический предмет как эквивалент мнения всей музыкальной общественности.

Учитывая то, что критика идей Ингардена с точки зрения методологических оснований его теории в советской литературе состоялась, мы не считаем нужным подчеркивать в заключение ее слабые места. Важнее другое: критически использовать центральные положения его концепции музыки в разработке основ теории музыкальной культуры личности. К числу таких положений следует отнести: единство “объективности” и “феноменальности” музыкального произведения; различие “слухового предмета” и “слухового вида”; независимость музыкального произведения от переживаний слушателя; существование реальных предметов, обуславливающих существование “интенциональных предметов”; идею о многообразии типов реакций на музыку, мысли о культуре восприятия музыки, основывающиеся на идеальном эстетическом восприятии предмета, и др.

Другим выдающимся феноменологом этого исторического периода развития феноменологической теории был немецкий философ Николай Гартман. Его “Эстетика” [10] не выглядит как моноидеалистическая теория. О сложности его методологических вариаций говорят исследования ряда отечественных ученых [14, 26, 61, 82]. Однако к вопросам специфики и структуры акта музыкального восприятия авторы обращались эпизодически. К сожалению, наш анализ – не исключение. Мы остановимся лишь на проблеме эстетической специфики акта восприятия и той верификации, которую предпринимает Гартман с целью проверки этой спецификации в способе восприятия музыкального произведения.

За недостатком места перечислим лишь главные положения проведенного нами анализа идей Гартмана применительно к акту эстетического восприятия произведения искусства:

- свобода субъекта, “игра”, “отдых” в ощущении скрытого заднего плана произведения;
- “откровение” как центр эстетического восприятия, как ценностная точка зрения;
- свобода эстетического созерцания от узости опыта и вторжение через нее в царство возможного;
- возвышение и автономность созерцания, неподчиненность его в обыденном восприятии, переход к чему-то другому, присутствие его только благодаря самому себе;
- отсутствие тяжести долженствования и задачи обнаружения истины;
- явленность чувственной картины вне предметности и за пределами того, что в состоянии дать слово и тонко сформулированные понятия;
- существенность деталей, от которых зависит повышение интенсивности самого восприятия;
- направление восприятия, которое позволяет замечать незамеченное и которое задается силой откровения, существующей только в эстетическом акте созерцания;
- наличие форм “интуиции”, которые стоят на высшей ступени эстетического восприятия и соприкасаются со смыслами видения абсолютного духа;
- превосходство художественной интуиции над художественным мышлением.

Критическое рассмотрение этих позиций соотнесем с материалом музыки, тем более что Гартман сам задается вопросом: справедливы ли его выводы применительно к непространственным искусствам и прежде всего по отношению к музыке?

Последовательный материализм не согласуется с положением Гартмана о том, что “звучащий тон здесь образует “материю”, в которой он формируется” [10, с. 179]. Получается, что наряду со звучащим тоном существует “материя” этого тона, в то время как звучащий тон обладает свойством материальности. В качестве реального слоя и переднего плана в музыке Гартман принимает последовательность,

связь тонов и гармоний, а за задний – нечто “музыкально слышимое”, которое существует над чувственно слышимым и не сводится к чисто акустическому слушанию. Синтез и единство “чувственно” слышимого и музыкально слышимого проявляются лишь в последовательности временного развертывания музыкального произведения. Только там, где ощущается целостность в смене звуков, и лишь постольку, поскольку они воспринимаются, – вещь понимается музыкально. Синтез, или композицию, должен осуществлять сам слушающий вслед за композитором. Указание на то, что смысл и тонкое понимание музыки зависит именно от целостности, единства общей картины, роднит идеи Гартмана с традициями исторически первой модели феноменологии. Музыкальное слышание, как справедливо замечает Гартман, дает образы другого, высшего порядка, невозможные при акустическом слушании. Музыкально слышимый образ составляет “музыкальный задний план”. Гартман заблуждается, называя его “ирреальным” лишь на том основании, что это другое построение, которое не открывается в непосредственной чувственной последовательности звуков, что оно неустойчиво и прозрачно. Правда, феноменолог освобождает этот второй план от полного комплекса мистификаций благодаря вторичному искусству “игры”, в которой этот “ирреальный” план “пересаживается в реальность”, “царство чувственно слышимого”. Но искусство исполнителя дарит нам лишь мгновения, написанная композиция живет века. Уникальная роль исполнителя в том, что он “втягивает”, по выражению Гартмана, первый близлежащий слой заднего плана, который чувственно слышим, – слой тонов и гармоний. Этот слой акустически реализуем. Он выполняет промежуточную роль. Все остальное, что должно возникать в сознании слушателя, Гартман считает ирреальным. Заметим, что нам близка идея Гартмана о среднем слое эстетического восприятия, находящемся между первым акустически-слуховым и задним “ирреальным планом художественного произведения”. Гармонический консонанс собственно музыкального и эстетического элемента мы связываем также с идеей слияния, единства, целостности, взаимопроникновения материальных и духовных структур акта музыкального восприятия. Это хрупкое единство мы позднее обозначим понятием музыкального эстезиса. Принимая мысль Гартмана о существовании среднего слоя музыкального восприятия, мы воздержимся от сведения заднего слоя пережи-

вания музыкального произведения только к “ирреальным” структурам. Мы считаем, что в нем велико содержание и “реальных” идеальных образов и смыслов.

Если внешние слои музыки Гартман связывает с чисто музыкальным формообразованием, с “игрой звуков и гармоний”, то внутренние слои эстетического восприятия он связывает с высшей степенью субъективности, принадлежностью к тайнам духовной жизни. Если первые – предметны, имеют конструктивную основу, поддаются анализу, то внутренние духовные слои в своей субъективности трудно уловимы и обозначимы. Здесь Гартман “роняет” важную теоретическую деталь об одном из критериев возникновения во втором плане “увлеченного слуха” [10, с. 286]. Действительно, только заинтересованное музыкальное сознание способно породить эстетически переживающий слух. Второй план восприятия музыки предполагает переживание, хотя архитектурно музыка может обходиться безо всяких чувств. Одновременно, кроме наслаждения структурой, даже в произведениях Баха, Гартман предлагает услышать “другое” переживание: “истинно душевное возвышение, которое воспринимается как ощущение свободы в другом мире, мире чистоты и величия” [10, с. 287]. Этот второй слой “пробуждает” душу слушателя, его внутреннюю жизнь и неуловимые ощущения. Определена феноменологией и мысль Гартмана о том, что бытие музыкального произведения может быть представлено только в полном чувственном переживании музыки. “Музыка как бы проникает, – пишет Гартман, – в слушателя и становится его достоянием” [10, с. 209]. Описание этого явления у Гартмана носит скорее поэтически описательный, чем научно-концептуальный характер. Он считает, что в этом процессе главное – поглощение и самозабвение: “... собственно душевная жизнь полностью поглощается в музыкальном произведении и включается в модус его движения” [10, с. 209]. Гартман поэтически образно и справедливо с феноменологической точки зрения замечает, что увлеченность музыкой ведет к “уходу в какой-то несвойственный самой жизни порядок” – “интеллигибельный порядок, обладающий совершенством, гармонией, небесным очарованием” [10, с. 209]. Гартман заблуждается, говоря о том, что “при вхождении слушающего Я в музыку исчезает как раз предмет, противостоящий Я” [10, с. 209]. В действительности предмет эстетического восприятия – музыкальное произведение – не исчезает, а наше сознание открывает те области и смыслы, которые имеют лишь личностно-субъективные значения.

Идеям тотальности самозабвения в музыкальном восприятии противостоят более реалистические разновидности музыкальной феноменологии. Во времена студенческого антигитлеровского восстания в 1943 году погиб замечательный немецкий эстетик музыки Хуберт Курт. Его книга появилась лишь в 1954 году [124] и показала более широкий путь развития музыкальной феноменологии на основе систем музыкальной акустики, психологии слуха, теории музыки, истории музыки. Сущность содержания музыкально-эстетического наслаждения здесь во многом близка гартмановскому пониманию, но отсутствие слоев в описании акта восприятия музыки позволяет более жестко фиксировать связь эстетического наслаждения с объективно-структурными элементами музыкальных ценностей. Так, феноменологическую сущность он связывает с непосредственным вхождением в музыкальный объект, с изоляцией объекта наслаждения от всего постороннего, особенно от соображений практического характера, с сохранением дистанции между объектом эстетического наслаждения и чувствующим субъектом, с сохранением предмета эстетического наслаждения в себе самом, с восприятием музыкально-эстетического предмета как целого.

Чрезвычайно ценным в плане исследования вопросов культуры музыкального восприятия является замечание Гартмана о двух родах наслаждения музыкой. Первый он характеризует как легкое самоубаюкивание, увлечение, доходящее до “таяния” в настроениях музыки. Второе основано на структуре музыкального произведения, на овладении через расчленение сложным целым. Если в первом случае ускользают от слушателя структурные тонкости композиции и предметом наслаждения становятся окрашенные чувством звуки и собственные душевные состояния слушателя, то подлинно эстетическое наслаждение Гартман справедливо усматривает в наслаждении структурами и построениями композиции. Первый тип восприятия музыки полон эстетической фальши, поскольку в нем ускользает музыкальный предмет, существующий только посредством специфических структур и композиций. Удерживаются в музыкальном восприятии здесь лишь свои собственные чувства. Эстетически верна вторая позиция: идти за композитором, воссоздавать строение произведения. К тому же в хорошем произведении предметные композиционные структуры удерживают в предметном состоянии и внутренние слои.

### § 3. Французские этюды феноменологической музыкальной эстетики

Французская феноменологическая музыкальная эстетика середины XX века связана с именами таких крупнейших философов современности, как Ж.П. Сартр, М. Дюфрен, Э. Сурио, Е. Мумье, М. Мерло-Понти, Э. Левинюс, П. Рикер. Под влиянием их идей складывалось новое понимание красоты музыкального искусства в среде композиторов, музыковедов, исполнителей. К числу композиторов и музыковедов, философски осмысливающих процессы современной музыкальной композиции, относятся П. Булез, Э. Ансерме, В. Жанкевич, А. Мерриам, М. Андре, М. Скрябин и др. Кратко обратимся к их идеям в области музыкальной эстетики.

Переключение философского интереса с познания на человеческую субъективность, заложенное феноменологическим учением Гуссерля, стало исходным посылом феноменологически-экзистенциальных учений французских философов. Во второй исторической модели музыкальной феноменологии “тема” исследования музыкальной субъективности как главного предмета философского анализа музыки во французской эстетике музыки проявилась более ярко в сравнении с проанализированными ранее трудами Ингардена и Гартмана. Экзистенциальный субъект во многих случаях у философов приобретает черты субъекта эстетического восприятия. Тем самым философское сознание сближается с художественными позициями, что позволяет философию рассматривать как художественное мышление, а художественную критику – как философскую мысль. Обе эти ветви человеческой культуры склоняются к точке антропологизма, которую можно было бы обозначить как нерв личностной субъективности.

Ж.П. Сартр – известный писатель, философ, признанный всеми лидер французского экзистенциализма, в 40-е годы XX века активно изучал труды Гуссерля. В трактате “Воображаемое” Сартр создает концепцию ирреальности музыкального произведения. Художник реализует свой “мысленный образ” (*image mentul*) в материальном аналоге, или “аналогене”, который позволяет слушателю составить представление о произведении искусства. Партитура – это лишь аналоген музыкального произведения. Произведение искусства становится эстетическим объектом только тогда, когда его посещает ирреальное. Для этого слушатель должен соединить свое воображение со звучащей музыкой. Но музыка, которая противостоит слушателю, является

ли реальной? Сартр пишет: “В измерениях, где я ее улавливаю, там симфонии нет, между этими стенами, на кончике этих смычков. Ее тем более нет больше в прошлом, как только я думаю: это произведение зародилось в далекие времена в мыслях Бетховена” [130, с. 370]. Доказывая тот факт, что VII симфония Бетховена – это только аналоген, он пишет: “Она совершенно все, кроме реальности. 7 симфонии нет в этом времени, в этом пространстве. Она дается личности, которая присутствует как бы совершенно изъятая из формулировок: Красота – это сила, которая рождается при открытии мира структурной сущности. Поэтому глупо спутывать мораль и эстетику” [130, с. 372]. Поскольку время объектов ирреально, сами они также ирреальны. На определение ирреальности онтологического статуса музыкального произведения воздействовал общий закон феноменологии об интенциональности осознания. Разрыв материально-духовного единства в акте интенциональной редукции, по Сартру, проистекает из различия двух типов сознания – реализующего (*conscience realisante*) и воображающего (*conscience imageante*). Если первое улавливает материальные свойства предметов, то второе связано с порождением эстетического предмета в интенциональном акте. В такой позиции прочитывается единство как с идеями Ингардена о переднем и заднем планах произведения искусства, так и с учением Гартмана о многослойности процесса эстетического восприятия. Общее в том, что появление эстетического объекта связывается с состоянием ирреальности. “Мир воображаемого, – размышляет Сартр, – есть полностью изолированный мир. Я не могу туда войти иначе, чем с помощью своей ирреализации” [130, с. 254].

Интересна у Сартра совпадающая с Ингарденом мысль о болезненности пробуждения и выходе человека из ирреальности музыки: “Я не слышу ее в действительности, я слушаю ее в воображении... эстетическое созерцание есть спровоцированный сон, а переход к реальности – это настоящее пробуждение” [130, с. 245]. Если Сартр пишет о недомогании слушателя, то Гартман сравнивает ощущение после отзвучавшей музыки с болезненным пробуждением: “Этот феномен, очевидно, действительно существенен для настоящего наслаждения искусством, а в некоторых случаях, например, при слушании хорошей музыки, он может стать подавляюще сильным, так что впоследствии наступает прямо-таки болезненное пробуждение от востор-

га” [10, с. 27]. Сартр считает подлинными творцами музыки слушателей, поскольку конструируемый композитором аналоген – это лишь исходная точка восприятия. Подлинный процесс создания красоты – это созидание ирреального эстетического объекта слушателем. Такая позиция привлекает доминантной активностью слушателя. Одновременно трудно принять позицию принижения роли композиторского и исполнительского мышления.

Подобно Сартру, другой крупнейший французский феноменолог М. Дюфрен считает, что эстетический объект конструируется в эстетическом восприятии, которое отличается от неподготовленного, неразвитого восприятия. Только глубоко компетентный зритель, обладающий развитым эстетическим вкусом, способен завершить реализацию художественного произведения в эстетический объект: “Эстетическое сознание создает эстетический объект, но при этом отдавая ему должное, т.е. подчиняясь ему. Оно даже до некоторой степени завершает, но не создает его. Воспринимать эстетически – значит воспринимать верно; восприятие является работой, т.е. существуют неумелые восприятия, упускающие эстетический объект, и только адекватное восприятие осознает его эстетическое свойство” [101, с. 9]. Далее следует такой же парадоксальный на первый взгляд вывод, что и у Сартра: “Зрителю, который несет ответственность за освещение произведения, надлежит быть на уровне произведения в большей мере, чем автору” [101, с. 9]. Действительно, Дюфрен строит свою концепцию, широко опираясь на идеи предшественников. Так, одна из глав его “Феноменологии эстетического опыта” посвящена практическому анализу теорий Сартра, Конрада, Ингардена, Шенкера.

Одновременно концепция музыкального произведения у Дюфрена по ряду позиций противоположна, например, сартровской. Он не определяет произведение искусства как ирреальное или вневременное. Как только композитор ставит последнюю точку в партитуре, Дюфрен считает произведение искусства реально завершенным. Если у Сартра эстетический объект порождается интенциональным актом эстетического сознания, то по Дюфрену эстетическое восприятие не создает эстетического объекта, а только завершает его: “...когда мы анализируем эстетический опыт, мы будем предполагать правильное восприятие: феноменология будет по смыслу деонтологией” [101, с. 10]. Поскольку отношение онтологии и феноменологии

здесь рассматривается по принципу зеркального отражения, то развернутые в онтологический ряд феноменология или деонтология способны передать эстетический объект в фокусе эстетического опыта слушателя. По Дюфрену, музыкальный объект “всегда скрыт в производстве, пока я его не завершу, воспринимая его”. Реальным он становится только в чувственной данности. Она же возникает как общий акт воспринимающего и воспринимаемого. Тогда произведение музыкального искусства становится таковым исключительно благодаря восприятию. Понятия “музыкальный объект” и “музыкальное восприятие”, “эстетический объект” и “эстетическое восприятие” для Дюфрена нераздельны и даже синонимичны. Рассматривая во II главе своей книги “Музыкальное произведение”, Дюфрен описывает закономерности гармонии, ритма, мелодии, постоянно сопрягает их с законами восприятия: “Можно сказать, что музыкой называется пространство для провозглашения того, что имеется в ней от субъективного изучения” [101, с. 323]. Соглашаясь с идеей слитности объективных и субъективных сторон акта эстетического восприятия, трудно принять тот же механизм феноменологической редукции, в котором для предельной сосредоточенности на объекте восприятия вся действительность выносится “за скобки”. Тем самым теряется связь с объективной реальностью, и музыкальное произведение выступает автономно, само по себе. Однако такая позиция не мешает Дюфрену исследовать взаимовлияние видов искусства и социально-культурной среды, социальных потребностей и художественного стиля.

Работы Сартра и Дюфрена способствовали активизации направления феноменолого-музыкальных исследований во Франции. Так, В. Жанкелевич в статье по философии музыки в 19-томной Французской музыкальной энциклопедии, а позднее в книге “Музыка и неизреченное ” [113] вслед за Сартром постулирует недоступность подлинного бытия эмпирическому познанию. Музыка противоречит всему, что можно сказать словами. Для того чтобы музыка решила свою задачу и выразила невыразимое, к ней надо подойти с душой ребенка и сосредоточиться в молчании. Последняя глава у Жанкелевича так и называется: “Молчание как подлинный источник музыки”.

Развитию феноменологического метода применительно к музыке посвятил свое двухтомное исследование выдающийся дирижер и критик, швейцарский философ, близкий французской традиции, – Эр-

нест Ансерме [91]. Ансерме-философ противоречиво уживается с Ансерме-критиком. Если первый исследует природу музыкального мышления, процесс восприятия и зарождения музыкального образа, структуру и закономерности развития музыкального языка, то второй, исповедуя позиции упрощенно-демократического подхода к музыке, порой не позволяет верно оценить перспективы ее развития. Смысл музыки и природу ее восприятия Ансерме сводит лишь к общедоступности содержания и законам тонального письма. Специально Ансерме-философ обращается к проблеме музыкального чувства. Как же становится возможен переход сонорно-материального явления в духовно-чувственное?

Поскольку звуки не несут в себе никакого естественного или приобретенного смысла и за пределами музыки они используются только как знаки, не имеющие сами по себе никакого значения, в самих звуках невозможно найти, по мнению ученого, достаточно весомую основу музыки. Даже движения звуков и их траектории могут быть ощущаемыми, но непонятными явлениями: “Пока движения звуков происходят вне нас, в них не найти ничего, что могло бы в самом себе содержать прекрасное или смысл... Есть только один способ наделить мелодию определенным значением – это ощутить ее как путь. Путь – это тоже траектория, но каждый его проделывает сам” [1, с. 30]. Музыкальное сознание обретает этот путь на нижней кварте, затем на верхней квинте. Погружаясь слухом в позицию доминанты, сознание устанавливает внутреннюю связь с произведением. Это способствует аффективному познанию музыки, которое связано с напряжением и глубиной музыкального чувства. Момент аффекта и связанного с ним события внутренней жизни способствует образованию для нас музыки не извне, а изнутри. Музыка, по мнению Ансерме, отражает пережитое. Ощутить его можно, с одной стороны, через аффективное сознание, с другой – через динамический характер форм, в которых осуществляется действие музыкального чувства. Все способности, которые необходимы для свершения аффективного опыта, Ансерме связывает с культурой или “определенной, исторически сложившейся средой, где царит определенный мир чувств и определенная этика чувств, которой соответствуют музыкальные формы” [1, с. 87]. Пафос человеческого содержания музыкального чувства передают такие слова-предостережения ученого: “Если мир будущего бу-

дет создан новыми людьми, чуждыми душе нашей культуры, то возможно, что в этом мире сохранятся наши ноты и даже инструменты, но там некому будет услышать в симфонии Моцарта то, что слышим в ней мы” [1, с. 87].

В те же годы участники общеевропейской дискуссии о судьбах новой музыки Теодор Адорно и Пьер Булез предпринимают попытку философского обоснования новой шенбергской сериальной системы рациональной организации музыкального материала. Адорно защищает новую систему композиции и восприятия на том основании, что она разрушает сковывающие творчество тональные установления. Здесь возможна эмансипация слушателя от внешнего гнета музыкальных структур и подчинение ее природы самому человеку. Пьер Булез в подчеркнуто полемическом названии своей книги “Как мыслить музыку сегодня” [92] критерии новой музыкальности связывает также с 12-тоновой системой. В ней он видит диалектический прием, сочетающий свободу с сознательно принятыми ограничениями: сериальной интерваликой, длительностью, динамикой, тембрами звука и шума, линейной, гармонической и полифонической структурой серии в ее развитии. Булез, подобно Сартру, подчеркивает, что как в творчестве, так и в восприятии, воображение играет решающую роль. Сериальная система – это лишь база для воображения. Техника, считает композитор, – это зеркало, в котором отражаются находки воображения. Воображение будит интеллект, который в свою очередь является фундаментом воображения. В синтезе рациональности и интуитивности отражается синтез техники и свободы.

Марианна Скрябина верно подмечает тенденцию разрыва композиторского и слушательского сознания в новом музыкальном языке. Композитор все больше игнорирует интересы слушателей и творит как бы для себя [132]. Музыка превращается в непрерывный поток звуков, и случайность в восприятии музыкальных структур будто бы изначально заложена в случайности их построения. В отличие от оптимистических прогнозов Адорно и Булеза, негативистских оценок Ансерме, Скрябина считает невозможным дать оценку процессам, происходящим в музыке, поскольку они находятся в становлении. Если сравнить французское направление музыкальной феноменологии с немецкой феноменологической традицией, то окажется, что первая менее диалектична. В ней трудно найти анализ противоречивых от-

ношений части и целого, произведения и действительности, искусства и общества. Это отчасти связано с целостной картиной эволюции феноменологической эстетики. Известно, что из феноменологии первой волны вышел экзистенциализм, который не переставал на себе испытывать ее влияние. После атмосферы трагедий и ужаса Второй мировой войны появилась необходимость иным способом вдохнуть веру в человека. Феноменология позволяла менее крикливо и спокойно описать, как показала история, трагические отношения человека с миром. Тогда, в послевоенные годы, экзистенциализм принял позиции феноменологии, о чем пишет М. Дюфрен: “Экзистенциализм нашел также источник вдохновения в определенной интерпретации гуссерлевской феноменологии” [20, с. 98]. Рассуждая о причинах возвращения феноменологического метода в эстетику и сегодняшней его стабилизации, К.М. Долгов справедливо замечает: “...феноменология вновь почувствовала прилив сил и по мере утраты экзистенциализмом былой громкой славы она, используя более совершенный аппарат современной логики, математики и других точных наук, постепенно вытесняет его с занимаемых в течение трех десятилетий позиций” [20, с. 99 – 100]. Преодолевая отрицательное отношение экзистенциализма к значимости науки для человечества, французские феноменологи возрождали интерес к точным наукам и через пристальное внимание к произведениям раннего (*cogito*) и позднего (*revant*) Витгенштейна выходили в обновленном варианте в вечно вопрошающую философскую проблематику, потому что, как замечает Мерло-Понти, существующий мир существует в вопросительном виде. Вот почему музыкальная феноменология в третьей своей волне в 70 – 80-е годы XX века сближается со структурно-лингвистическими методами, успешно разрабатываемыми в школе Ф. де Соссюра и Ж. Дерриды.

#### **§ 4. Американские этюды музыкально-феноменологических исследований**

В Америке, где философская мысль развивалась прежде всего на традициях неопозитивизма и прагматизма, феноменология длительное время не имела стойких приверженцев. Поэтому встречающиеся в исследованиях эстетики музыки феноменологические идеи, как правило, не могли долгое время стабильно развиваться в конкуренции с идеями Б. Рассела, Р. Карнала, Д. Дьюи, А. Ричардсона и др.

Одним из наиболее авторитетных представителей музыкально-эстетической мысли середины столетия является Сусанна Лангер. В своей ранней концепции “символической трансформации опыта” Лангер, критикуя Б. Рассела и Р. Карнала, признававших лишь существование дискурсивного символизма, обосновывает познавательную деятельность сознания в двух типах символов – научных и художественных. В искусстве музыки в художественном символизме получает свое выражение “эмотивная жизнь”, сфера субъективного опыта, непередаваемая на язык дискурсивного мышления и языка. Рассматривая музыку как символ, а чувство как символизируемый объект, Лангер приходит к выводу о подобии тонально-ритмических структур музыки и структур человеческих чувств. Признание символической аналогии музыки и эмотивной жизни, однако, не приводит ее к языковому пути символизации: «Назвать звуки гаммы “словами”, ее гармонию – “грамматикой”, а тематическое развитие ее “синтаксисом”, значит использовать бесполезную аллегория, потому что музыкальные звуки не имеют... “словаря значений”» [125]. Отсюда музыка провозглашается не языком, а разновидностью художественного символизма, воспроизводящего структуру чувств человека. На эти позиции позднее будет опираться французский эстетик Этьен Сурио – представитель третьей волны во французской феноменологии. В своей заметке “Является ли музыка языком?” [135] он предостерегает от того, что музыкознание встало на путь музыкальной филологии. Аналог языка, по мысли как Сурио, так и Лангер, не затрагивает всеобщих свойств музыки. Более того, он приводит к одностороннему пониманию эстетических законов музыкального искусства. В работе “Чувство и форма” Лангер развивает мысль о незавершенной природе музыкального символа. Интерпретация музыки как иллюзии, созданной звуками, существует лишь в сознании воспринимающего, сближает позицию Лангер с идеей гуссерлевского интенционального предмета. Она лишь частично отказывается от своего раннего учения о художественном символе и считает, что музыка, выполняя некоторые символические функции, прежде всего отсылает нас к себе самой. “Назад к объекту” следует идти потому, что в произведении музыкального искусства мы имеем прямую репрезентацию чувства. В нем артикулируется эмотивное содержание, а коммуникативная функция

наряду с символической становятся ненужными. В этой второй своей концепции Лангер отказывается называть произведение искусства символом и предпочитает понятие “экспрессивная форма”. Музыкальное искусство провозглашается нерепрезентативным явлением и тем самым исключается понятие символа. Не значение, а значимость, которая видна в “экспрессивной форме”, воспринимается в ней интуитивно. Следует согласиться с новаторским характером концепции, особенно в той ее части, которая выходит на проблемы интуиции и виртуальности. Но отрыв от действительности и превращение музыки в чистый феномен, который ощущается нами лишь как качество формы, позволяют увидеть в концепции Лангер модифицированную форму гансликианства.

Г. Эпперсон во многом следует идеям С. Лангер. В символе он видит двойственное начало. Актуальное измерение музыкального символа – это “объективный образ”, или “звуковой образ”. Виртуальное измерение, будучи совершенно автономным, относится к идеальным формам восприятия символа. В процессе восприятия слушатель проникается музыкой, “погружается в символ”. Это предполагает состояние “трансценденции”, которая понимается Эпперсоном как особая направленность интуиции. “Трансценденция” позволяет соотнести опыт отдельного индивида с опытом человечества и привести структуру кажущегося музыкального хаоса в музыкальный порядок. Только на этом пути возможно постижение символа, “в котором человеческое воображение творит идеальные формы” [102]. Апелляция к трансценденции, которая по сути сводится к интуитивному восприятию виртуального предмета, продиктована весьма уязвимой попыткой ввести понятие со шкалой социальной природы музыкального восприятия. Эстетик оставляет без ответа вопрос о содержании понятия “состояние трансценденции”. Отсюда первоначальный тезис об актуальной и виртуальной стороне музыкального символа остается зыбким. Если музыкальная феноменология глубоко рассматривает лишь усеченную часть теории познания о связи объекта и субъекта мышления и бытия духа и природы, материи и сознания, то музыковеды социально-деятельностной ориентации [24, 27] предлагают различать в бытии музыкального произведения три стадии: потенциальное бытие, указывающее на его материально-физический статус и

возможность актуализации (партитура, вне исполнения, например); виртуальное бытие – связано с превращением произведения в действительность, реализацией сочинения, возникновением его индивидуальности в момент исполнения и восприятия; актуальное бытие – связано с существованием произведения не только в коротком исполнительском акте, а в общественном сознании как функционирующая художественная реальность. Виртуальное бытие музыки действительно связано со сменой и существованием психических процессов воспринимающего субъекта. Но если в концепции отечественных эстетиков это одна из образных форм отражения реально существующей концептуальности форм бытия музыкального произведения, то Лангер и Эпперсон выделяют виртуальную среду как автономную и не зависящую от реальной действительности.

Подводя итог рассмотрению второй феноменологической модели музыки, следует отметить, что при всем интересе к исследованию онтологических сторон музыкального произведения ученые отдавали приоритет исследованию процессов интенционально-духовных актов восприятия. В изучении природы и сущности музыкального восприятия были поставлены проблемы, которые имеют реальное познавательное значение в исследовании вопросов музыкальной культуры личности. К их числу относятся идеи о существовании невербальных форм мышления, о наличии у слушателя особой способности, связанной с интуитивно-личностным познанием музыкального произведения, о выяснении развития и связи понятий “произведение искусства” и “эстетический объект”, о действительном завершении произведения искусства в акте эстетического восприятия и др. Общим положением для европейских и американских феноменологов второй волны является рассмотрение музыки как “интенционального”, или “виртуального”, предмета, который связан с материей звуков, но принадлежит исключительно актам сознания и самосознания. Их функциональная роль доминирует в сравнении с онтологическими сторонами музыкального произведения. Последнее превращается в эстетический объект исключительно благодаря “тайне” (Н. Гартман) эстетического восприятия.

## Глава 2. ЭТЮДЫ СОВРЕМЕННОЙ МУЗЫКАЛЬНО-ФЕНОМЕНОЛОГИЧЕСКОЙ МЫСЛИ

Вслушайся!  
Вслушайся, брат мой,  
вслушайся в медленный,  
в запоздалый  
голос далекого,  
в голос сокровенного,  
в голос подспудного!  
Вслушайся в песню,  
боящуюся света.

*Л. де Грейфф*

Третья историческая волна в феноменологической мысли 80 – 90-х годов XX века в зарубежной музыкальной эстетике была не симметрична на европейском и американском континентах. На примере двух стран, представляющих собой крупнейшие музыкально-эстетические центры, – Германии и США – рассмотрим новые идеи, тенденции, логический аппарат и аналитические приемы исследования музыкально-эстетического сознания в контексте феноменологической традиции.

### ***§ 1. Крах сопричастности миру Музыки***

По мнению видного немецкого музыковеда К. Дальхауза, в 70 – 80-е годы XX столетия наметился распад произведения как способа существования музыки: “... модернистский подход к музыке как к событию оборачивается бунтом против форм ее бытия как концертной музыки и против созерцания, которое со времени XVII века оформилось как идеал музыкального восприятия” [100, с. 10]. Тенденция к раздроблению музыкальной формы, замене неповторимой индивидуальности произведения “событиями”, акциями, концепционными текстами словесно зашифрованных произведений, например в творчестве К. Штокхаузена, Дж. Кейджа, М. Кагеля, ведет к тотальному отчуждению композитора от результата, произведения – от слушателя, слушательского восприятия – от композиторского и исполнительского замысла. Новый тип практики музыкального искусства, озабоченный

композиционно-техническим конструированием в опоре на немусыкальные средства, не мог не сказаться на становлении нового типа музыковедческого мышления, который условно назван “новая музыкальная эстетика” [85]. Анализ музыки здесь близок “документалистически-эмпирическому интересу” (К. Дальхауз), в котором эстетико-художественные смыслы и значения оказываются малосущественными, а преобладает внеоценочное, равнодушно-информационное описание. И хотя такие талантливые музыковеды, как Ф. Хоммель, Г. Данузер, И. Кейзер, В. Нимёллер и др., стремятся воссоединить прежде всего эстетическое созерцание и музыковедческое толкование, их внимание все больше устремлено к историческому контексту. Вот как об этом пишет К. Дальхауз: “... Для восприятия новой музыки со времен Второй мировой войны характерно, что интерес к тенденции, которую представляет произведение, вытесняет интерес к самому произведению. В экстремальных случаях произведение становится информацией об уровне развития музыкальной техники. Оно воспринимается уже не эстетически, как в себе покоящееся построение, но исторически, как документ о проходящем сквозь него историческом процессе. Созерцание, самозабвенное и отрешенное от мира погружение в истинное содержание музыки приносится в жертву информированию” [99, с. 41]. Таким образом, композиторская практика, музыковедческая мысль и сам тип восприятия современной музыки пришли в противоречие с эстетической максимой о неделимой индивидуальности музыкального явления и обусловили вытеснение позиций музыкальной феноменологии с ее некогда передовых на немецкой почве рубежей.

В современной немецкой музыкальной эстетике трудно найти сколько-нибудь развитую и самостоятельную феноменологическую линию. Однако говорить о полном забвении феноменологических идей было бы также несправедливо. Они существуют, но не в столь определенной и индивидуализированной форме. Скорее для них характерна форма “включенности” в иные парадигмы мышления о музыке. Кратко рассмотрим моменты “включенной” музыкальной феноменологии.

В отдельной главе “Музыкальной эстетики” [98], которая называется “Феноменология музыки”, Дальхауз начинает прояснять феноменологические позиции с временной сущности этого искусства. Ес-

ли для Августина был не разрешим вопрос о том, как измерить время, то Гуссерль описал его не как скользящие мимо временные точки, а как пространственное время, которое зависит от действия процессов, наполняющих его. Целостная мелодия кажется звучащей до тех пор, пока ее тоны воздействуют на перспективу контекста. Дальхауз приводит слова Бергсона о том, что музыка – это форма продолжающегося времени, что звучание “беременно продолжающимся временем” [98, с. 77]. Дальхауз соглашается с Ингарденом в том, что пространственное музыкальное время – это специфическое, не реальное время. Вопрос состоит в том, насколько активна или пассивна рецептивная сторона осознания музыки. По мнению Дальхауза, гештальтпсихология, претендующая на познание психологии музыкального восприятия, “не может быть достаточной для описания впечатлений от тональных структур”, “для объяснения музыкальных последовательностей, существующих посредством длящегося времени”. Гештальтпсихологи хотели бы предопределить музыкальный анализ рассуждениями о предполагаемом интенциональном музыкальном предмете. Однако эти рассуждения могут быть ограничены, если прошлые временные музыкальные структуры не сохранились в памяти. Отсюда Дальхауз подчеркивает значение понятия “удержание” (как принадлежности будущему процессу). Дление и прерывность музыкального слушания интерпретируются как мотивы прошлого и будущего. Точки музыкального времени как бы вытягиваются в линию, заключающую фазы прошлого и будущего интенционально осмысливаемого музыкального движения. От этой интенциональной наполненности зависит ощущение непрерывного процесса в музыке. Модель движения будет беднее акустических наложений слушателя. Они не будут подобны фотографическим дублям музыкальной экспозиции. “Модель, – по словам Дальхауза, – тускнеет перед картиной, лежащей в памяти” [98, с. 77]. Однако факт симметрии между музыкальной моделью и слушательским вариантом будет ясен лишь в том случае, если есть мотив анонсирования и возвращения к началу музыкального движения. Слушатель стремится понять музыку как целое в ожидании единства в разнообразии. Неопределенность и неясность этих ожиданий на языке феноменологии порождает, согласно Дальхаузу, интенциональный объект. Ученый признает тот факт, что отдельное музыкальное восприятие пролегает через растворенный в нем ассоциативный опыт.

Музыкальное восприятие опирается отчасти на музыкальное ощущение тонов, которые объединяются в мотивы, периоды и другие формы движений, отчасти – на спонтанность. Одни слушатели приучены к целостной работе познания на основе ожидаемых связей музыкальных структур и останавливают свой процесс на них, другие – основывают свое восприятие на визуально детерминированных ожиданиях, которые присутствуют в неясных впечатлениях. Дальхауз подчеркивает разницу между акустическими процессами, длящимися во времени, и представлениями в абстракциях субъекта. Он справедливо отмечает, что музыкальное слушание не может исходить из идеи закрытого пространства. Тем не менее ассоциации он сравнивает с деталями, которые предполагают знание того, что за ними стоит. “Для достижения безупречной музыкальной действительности, – пишет Дальхауз, – существует самое важное понимание функций целостной формы” [98, с. 77].

В акустически реальном слое музыки Дальхауз видит лишь знак для интенционального момента, являющегося собственно музыкой. Другими словами, герменевтические построения Дальхауза исходят из положения о том, что между “музыкальной логикой”, или “внутренней динамикой”, музыкального произведения и звучащими фактами, которые обозначают эту “логику”, лежит интенция слушателя.

Разрабатывая вопрос о культуре восприятия музыкального произведения, Дальхауз выходит на проблему музыкального значения. Понимать – значит усваивать значение. В музыкальном значении он различает два уровня: естественно-звуковой и заданный исторической традицией. Первый аспект “воспринимается”, тогда как второй “понимается”. Нотный текст не дает знаков второго слоя, которые Дальхауз называет “знаками исторической интенции”. Их выявляет интерпретатор музыки. Вот почему важны тексты музыкальной теории и эстетики, выступающие как “часть самой музыкальной истории”. Даже в осуществленном акте восприятия музыки невозможно “вербально засвидетельствовать ее смысл” в силу множественности и сложности интенциональных связей внутри музыки. Поэтому акт понимания – это всегда личностный диалог с произведением. Таким образом, мы видим, что герменевтическая модель смысла музыки включает в себя “феноменологический интервал” соотношения музыки и субъекта ее восприятия. Мера культуры этого “феноменологического интервала” современными феноменологами музыки связывается с двумя обстоя-

тельствами: во-первых, с подчинением сознания воспринимающего коллективным нормам и детерминантам музыкального восприятия; во-вторых, с тем обстоятельством, что специфически музыкальный смысл, возникающий вместе с музыкальной формой, первенствует над всеми другими интенциональными связями.

На наш взгляд, заслуживает внимания новая постановка проблемы – феноменологии “предмузыкальной сферы” [107]. Ежи Финк рассматривает ее как основу феноменологического обдумывания и мирового познания музыки. Человек движется в предшествующем музыке, существовавшем до музыки “поле” вещей и языка. Все явления в мире мы привыкли связывать с разными значениями и универсалиями. Сон, смерть, любовь, дела находятся в общем мире, но, несмотря на это, каждый заключен в пожизненное одиночество. Наше “Я” находится в центре наших ощущений, чувств и опыта. Каждый узнает мир из себя, из того, что он есть сам. Одновременно новые знания приходят к нам от других людей. Через них мы воспринимаем уже интерпретированный, изложенный, признанный мир. Разрешить эти противоречия помогут “попадающие” в слух предметы слухового протекания – ветер, закат, гром. Слуховые ощущения возникают из их изменений, и, в свою очередь, они сами изменяют человека. Животные слушали Орфея до тех пор, пока не потеряли свои животные желания и не превратились в людей. Это произошло потому, что Орфей сумел возбудить в них чувства, одновременно с которыми и зародилось чудо искусства. Финк приводит “Сонет” Рильке об Орфее: “Только тот, кто уже поднял лиру даже среди призраков, может получить необъятную похвалу” [107, с. 87]. Музыковед интерпретирует слова поэта “о высоком дереве в ухе” и “храме в слухе”. Чтобы состоялась музыка, надо каждому построить такой храм, Финк связывает феноменологическую, сакральную и культурно-чувственную характеристики музыки. Подобно Ницше, он выводит дух музыки из духа трагедии. В этом исследовании предфеноменология музыки интерпретируется сквозь призму трансцендентальной теологии и духовной сакральности. Таким образом, хотя в современной немецкой музыкальной эстетике и затруднительно выделить целостное феноменологическое движение, в снятом виде принципы феноменологического анализа присутствуют в иных подходах к исследованию музыки. С одной стороны, это ведет к мутации феноменологических идей, а с другой – к новому развитию феноменологического метода.

## **§ 2. От когнитивного описания к личностной “включенности”**

В последнее время можно наблюдать определенный взлет философско-музыкальной мысли в США и Англии. Это связано не только с поворотом общественного сознания от сциентистских культов к гуманитарно-социальной направленности мышления, но и с внутренней логикой развития методологических оснований интерпретаций музыки. Господствовавший в 60-е годы XX века символический подход сменился приоритетами феноменологического анализа музыки в силу философского интереса к познанию индивидуализированного мира музыки. Среди ученых, активно работающих в области феноменологического анализа, следует назвать Альфреда Пайка, Лоуренса Феррара, Джозефа Смита, Кингсли Прайса, Михаила Марка и др.

Альфред Пайк считает, что основой всех высших процессов музыкального мышления является музыкальное восприятие. Оно развивается параллельно с потоком мелодии звуков, тонов и в какой-то степени осмысливает то, с чем сталкивается слушатель. Тем не менее при непосредственном восприятии музыки музыкальные понятия не отражают ее собственное содержание. Вот почему американский ученый обращается к феноменологическому анализу, называя его сложносоставным: “Он отражает субъективно-объективную структуру музыкального восприятия и объясняет иерархические функции этой структуры” [129, с. 429]. Смысл феноменологического анализа в том, чтобы ответить на вопросы: что личность испытывает, воспринимая музыку, и как она испытывает это. Специфические проблемы, на которых концентрируется музыкальная феноменология: 1) какой тип феномена противостоит слушателю, когда он слушает музыкальный предмет? 2) как этот феномен (предмет слушания) воспринимается непосредственно сознанием слушателя и относится к реальному тональному развитию? 3) как действуют функции музыкального восприятия, если его рассматривать как образующую основу в высших процессах музыкального мышления? [129, с. 430]. Пайк полагает, что музыкальное восприятие может быть изучено с двух позиций: 1) его можно изучить объективно через феноменальные сообщения различных слушателей, или 2) можно изучать субъективно, с учетом собственного опыта каждого [129, с. 430]. Ученый ориентирован на вторую точку зрения, на исследования собственного музыкального опыта, на прямое наблюдение “своего жизненного диалога с музыкой”.

Из этого ментального пространства он познает целый комплекс ситуативных процессов восприятия и их специфический объект – музыку. Процесс музыкального самонаблюдения Пайк в большей мере отождествляет с методами интеллектуальной интроспекции, чем с методами интроспективной психологии. Онтологическая сторона в музыкально-эстетическом отношении, связанная с инвариантами самого произведения, по мнению ученого, является решающей. Процесс тонального ”удержания” предшествующих и предвосхищения последующих тонов, “схватывание и отклик” на высоту звуков, их ритм, динамику, тембр – важнейшие черты процесса восприятия музыки. Анализ феномена музыки на психофизиологическом уровне в статье Пайка содержит ценные наблюдения. Однако выйти из сферы психологической интроспекции в эстетическую ему достаточно трудно, поскольку всю внемузыкальную действительность он “заключает в скобки”. Тем самым теряется интерсубъективная связь с композитором, исполнителем, окружающим миром. Музыка по существу отказывается в способности передавать что-либо. На наш взгляд, критика концепции Пайка В. Лукьяновым несколько упрощена: “В результате музыка была сведена к акустическому процессу, а ее слушание – к восприятию последовательности тонов и не более того” [60, с. 24]. Пайк рассматривает музыкальное восприятие в качестве основы всех последующих концептуальных синтезов. Его призыв к феноменологической манере исследования направлен на поиски взаимовлияний, взаимовключенности субъективно-объективно музыкальных отношений. Одновременно Пайк не считает, что феноменология предполагает отказ от других способов музыкального познания.

Американский исследователь Кингсли Прайс в статье “Имеет ли музыка значение?” [114] подробно исследует феноменологические силуэты музыки и пытается найти их новое видение. Во вступлении к статье автор подчеркивает, что ответы на вопрос, вынесенный в название статьи, у Спенсера и Вагнера, Ганслика и Стравинского, других крупных музыковедов, критиков, философов были различны. Ответ зависит от характеристики музыки, которая отлична от характеристик песка или ветра и при очень внимательном рассмотрении похожа на смыслы английского или французского языков. Ученый подчеркивает, что понимание значений и смыслов языка начинается с осведомленности и понимания формы. Форма любого произведения

искусства дает возможность “прорваться” к его смыслу. Этот тезис автор доказывает на примере феноменологической понятности языка. Языковая явленность смысла связывается им с процессуальным развитием языковых значений, исходя из целого ряда произведений. И все же бывают случаи в языке, когда понятность формы не приводит к пониманию смысла. В отличие от песка и ветра, музыка имеет характеристики, которые очень похожи на феноменологическую понятность языка. В их числе тональность, высота, длительность, форма. Все эти элементы могут обнаруживать значение в направлении непосредственно интуитивно понимаемой формы языка музыки. “Смысл, по-видимому, открывается формой языка, переступающей пределы представления, понимание смысла двигало мышление в творющемся чуде музыки” [114, с. 214]. В поиске ответа на вопрос о том, имеет ли музыка значение, ученый объявляет наиважнейшими два фактора: конструктивно-музыкальную связь тонов и трансцендентные представления. Поскольку самое главное ощущение значения одной вещи состоит в затребовании ею другой, то тоны и их присутствие в мелодии не надо переводить. Их имманентность в том, как ими самими высказано значение, специфическое же различие значений происходит из трансцендентных представлений. Таким образом, вопрос о смысле музыки решается Прайсом неотъемлемо от вопроса о феноменологической явленности музыки. Но сущностные эйдосы музыки Прайс связывает также с трансцендентной редукцией, выходящей за пределы чувственного опыта и эмпирического познания мира. На место трансцендентной субъективности, с которой феноменологи обычно связывают “подлинный источник” интенциональной деятельности сознания, Прайс, раздвигая границы чувственного музыкального опыта, вводит в восприятие музыки трансцендентальные связи с такими предметами веры, как бог, душа, бессмертие. В трансцендентализме, на наш взгляд, закладывается один из дискурсов современной модели музыкальной феноменологии.

Американский музыковед Л. Феррара в статье “Феноменология как инструмент музыкального анализа” [105] не отрицает пользы употребляемых музыковедением традиционных способов исследования музыки. Однако, по мнению ученого, они не дают объективной картины музыки, поскольку в них не ясны ценностные предположения и персональные решения слушателя. Теоретический стандарт традици-

онных методов склонен к получению результата. В них метод как бы преобладает над отношением к произведению. Но анализ, данный в категориальных характеристиках, не может быть открыт всем потенциальным областям смысла, которые могут скрываться в произведении. Получается, что метод формирует концептуальное препятствие между анализом и музыкой. Ученые, использующие традиционные методы, полагают, что нужны музыкальные данные, которые могут быть собраны и достаточны для понимания музыки. При этом подразумевается слушатель не как чувствующая, а как знающая личность. Феноменологи полагают, что на то, что слышит слушатель, воздействует то, каким образом он слышит. Аналитическая модель феноменологии ориентируется тем самым больше на анализ понимания и выражение отношения к произведению или, можно сказать, на анализ процессов культуры восприятия и осознания музыки. “Она одна, – по утверждению Феррара, – дает простор для нескольких потенциальных смыслов произведения и особый способ ориентации в нем” [86, с. 356]. Феноменологическая тактика не ограничена формальными аналитическими вопросами и позицией “Интерпретатор открывает, что в традиционном чувстве отношений субъекта и объекта, он сам – новый объект, а музыка как субъект ставит вопросы для анализа” [86, с. 356]. Вот почему вопрос Б. Фонтенеля: “Соната, чего ты хочешь от меня? Какое ты имеешь к нам отношение, непонятная инструментальная музыка?” – это сугубо феноменологический вопрос, в котором острая потребность к “диалогу” восходит не только к слушателю, но и к самой музыке. Некоторые феноменологи, например Э. Келин, считают, что возможность синтаксических и реферативных смыслов в таком анализе ограничена.

Л. Феррара, признавая важность синтаксических, семантических и онтологических смыслов, считает, что феноменологический анализ ответственен прежде всего за содержащееся в нем открытие мира композитора. Универсальность этого метода в том, что он работает во всех стилях, в тональной и атональной музыке. Не умаляя достоинств традиционных методов, он способен расширить понимание музыки, включая инструмент философской интерпретации. Иллюстрация феноменологического анализа на примере “Электронной поэмы” Вареза включает 13 этапов слуховой рефлексии от “открываний слуха” “синтаксического”, “семантического” и “онтологического” слушания к

“открытому” слушанию. Мы не считаем возможным разделить авторитетное мнение Т.В. Чередниченко в оценке метода Феррара: «Содержание музыки сведено к общим местам современной обыденной “философии истории”», к “расхожим смыслам, живущим в сознании музыковеда” [86, с. 45]. Эта оценка частично справедлива по отношению к характеристике онтологического слоя слушания, но она не верна по отношению к целостному феноменологическому анализу, который не исключает, а наоборот, включает музыкально-теоретический инструмент [86, с. 363].

Таким образом, идеи Феррара убеждают в том, что смысл музыки можно постигнуть, только учитывая интенцию воспринимающего сознания, вне которой музыка не имеет личностного значения. В анализе Феррара музыка становится частью слушателя. Она “совокупляется” со смыслами, существующими в его сознании. Слушатель, вслушиваясь в музыку, тем самым вслушивается в себя, понимая ее, он начинает понимать свое собственное “Я”. Метод Феррара и привлекает, и настораживает одновременно. Привлекает возможность прикосновения к “тайне” тождества объективной и субъективной сторон музыкально-эстетического отношения. Настораживает конкретное осуществление этого способа, всегда сохраняющего опасность выхода в безграничный эстетический поток индивидуального воображения. Инструменты анализа Феррара дают возможность человеку открыть звучание его собственной музыки. Но не станет ли меньше и беднее в таком случае пространство, очерченное исторической традицией музыкального искусства?

Проблему связи музыки и эмоций с помощью феноменологических включений пытается решить М. Будд [94]. Размышлениям предшествует древний, как мир, вопрос: “Правильно ли то, что музыка – это искусство выражения чувств?”. По его мнению, во-первых, не вся музыка служит выражению чувств, во-вторых, музыка – это не просто инструмент для передачи чувств. Ученый ссылается на слова И. Стравинского о том, что музыка ничего не может выразить полностью. Будд предлагает различать: ”1) эмоции определенного музыкального произведения, 2) вид чувства, им выраженный, 3) путь, по которому это чувство изменялось с развитием произведения” [94, с. 130]. В понимании музыкальных эмоций надо учитывать все три их разновидности. Автор работы справедливо критикует точку зрения, согласно

которой можно прийти к пониманию музыки, срывая лишь метафизическим способом покров эмоций с произведения. В этом случае музыкальное произведение, имеющее название, однозначно тяготеет к метафорическим смыслам и условности. Тем самым как бы оправдывается слушание, в котором музыка предстает как звуковая условность или как слышимая ссылка на эмоцию. С такой позицией слушателя нельзя согласиться, поскольку музыкальное выражение чувств – это эстетически более важный и сложный феномен. Теоретическая идея Будда, профессора лондонского колледжа, состоит в том, чтобы воспитывать восприятие не на метафорах, а на постижении художественной правды (*make believe truth*). Созданная в художественном произведении реальность – это не буквальная правда, это особая правда художественной природы музыки, сотканная из абстрактных и неопределенных эмоций. Как видно из статьи, феноменологическое описание музыкальных эмоций лишь “инкрустирует” целостное познание музыки, стремящееся к раскрытию ее художественной правды.

Одной из фундаментальных работ в области феноменологии музыки является монография американца Джозефа Смита [134]. Ратуя за целостную философскую критику музыковедческих проблем, автор предпочитает междисциплинарное, синтетическое, культуроведческое познание сферы музыки. Он ставит задачу открытия новых горизонтов музыкознания. Роль феноменологической философии и эстетики на этом пути определяющая. Автор обращается к феноменологии с целью преодоления традиционных ценностей и горизонтов анализа. Из десяти глав книги особый интерес для педагогов представляет девятая глава: “Применение феноменологии в музыкальном воспитании”.

Резюмируя рассмотрение третьей исторической модели феноменологической музыкальной эстетики наших дней, можно признать следующее:

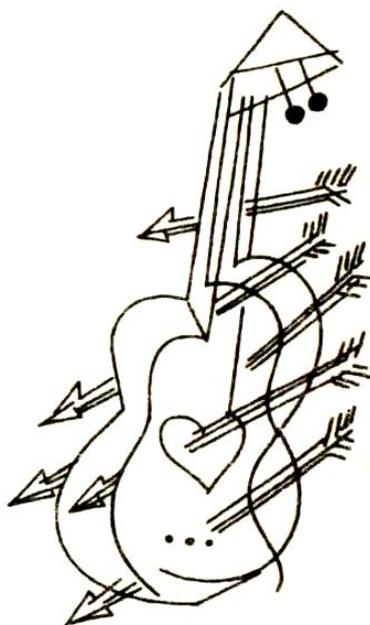
- во-первых, отсутствует одна, универсальная, общепринятая концепция феноменологического анализа музыкальных произведений;
- во-вторых, наряду с работами, в которых признается феноменология как самостоятельный метод анализа, все больше выявляется тенденция к “включенности” приоритетных сторон феноменологии в другие системы анализа, особенно герменевтику и структурно-аналитические направления;

– в-третьих, явления дискурса феноменологии и проникновения феноменологических идей в другие способы эстетического анализа порождают не столько самостоятельные феноменологические школы музыкальной эстетики, сколько феноменологический “подход” к анализу музыкальных произведений<sup>1</sup>;

– в-четвертых, наряду с герменевтическими, семиотическим, аналитическим, семантическим и другими методами анализа музыки, феноменологический подход – весьма влиятельный метод исследования, особенно в работах англо-американских ученых.

Все “вариации” современной музыкально-феноменологической мысли представляют собой ответы на главную, предложенную феноменологией тему: что нужно сделать, чтобы знание о музыке не закрыло доступ к самой музыке; когда и почему знание о музыке становится препятствием к узнаванию конкретного бытия и смысла музыки; как спасти в себе умение слушать музыку, не загораживая ее смысл заранее заготовленными словами?

В следующей части книги, учитывая исторический опыт этого направления в зарубежной философии и эстетике музыки, уместно поставить вопрос о судьбах феноменологического метода в русской философской музыкальной мысли.



---

<sup>1</sup>Учитывая то, что феноменология стремится открыть в музыке нечто “очевидное” и “разумеющееся само собой”, точнее было бы говорить не о феноменологическом “подходе” к музыке, а о феноменологической “включенности” всякого развитого музыкального анализа.

## Часть III

### РУССКИЕ УЧЕНЫЕ В ПОИСКАХ ПОДЛИННОГО ФЕНОМЕНА МУЗЫКИ

Философия музыки как новый вид музыкально-теоретического знания в России начала складываться лишь в XVIII веке. Если в Европе от античности до Вагнера теория музыки выступала в качестве раздела философии, а музыкальная теория не ограничивалась только изучением музыки и порождала широко-концептуальные мировоззренческие идеи, то развитие отечественной философско-эстетической мысли протекало по двум основным путям. Первый – от начала XVIII века до 60-х годов XIX века – характеризуется интенсивным усвоением западноевропейской музыкальной науки. В этот период трудно выделить оригинальные отечественные музыкально-теоретические или музыкально-философские системы. Второе направление было связано с интенсивным развитием музыкальной жизни России, с появлением в 60-е годы XIX века – эпоху великих политических и культурных реформ – самостоятельных композиторских школ и направлений. Учебные курсы и учебники, музыкально-критические выступления в прессе таких выдающихся мастеров музыки, как А.Н. Серов, А.Г. Рубинштейн, Н.А. Римский-Корсаков, П.И. Чайковский, С.И. Танеев и др., представляли собой не только активный фактор русской культурной музыкальной жизни, но и служили фактором, стимулирующим развитие философско-музыкальных идей. В России постепенно складывалась философия музыки как высший отдел теории музыки.

К числу первых философско-музыкальных трактатов принадлежит сочинение Леонарда Эйлера “Новый опыт теории музыки”, изданное в 1739 году в Киеве. Ученый переносит в Россию систему взглядов и эстетические установки французского классицизма, идеи Рамо и Д’Аламбера. Этот выдающийся музыкальный теоретик, будучи одновременно физиком, астрономом, математиком, пытался применить к анализу явлений музыкального искусства математические методы исследования.

В немалой мере разработке методов музыкального мышления способствовали философские идеи В.Ф. Одоевского. Разрабатывая

статус отдельных областей теории музыки, таких как гармония, полифония, форма, инструментовка, он впервые попытался заложить начала новой отрасли науки – философии музыки. Появление такой разновидности музыкального знания представлялось ему особенно важным, поскольку “музыка уже такое несчастное искусство, что всякий почитает себя вправе судить о нем. Не архитектор – побоится говорить о здании, не живописец – о картине, но о музыке, о самом трудном из искусств, основания которого скрываются в недостижимой глубине души человека, толкует всякий, не только не одаренный эстетическими чувствами, но даже не умеющий отличать ре от фа” [62, с. 160]. Будучи одним из самых образованных музыкантов первой половины XIX века, Одоевский заложил основы профессионального музыкознания. Примечательно, что позднее собственно философские вопросы музыки не привлекали специального внимания музыкальных теоретиков и критиков XIX века. Причиной тому была богатая музыкальная жизнь эпохи и острота практико-композиторских и исполнительских проблем. Теоретические исследования в основном были посвящены ранним этапам истории русской музыки.

Подобно тому как XVII век породил на Руси принципиально новое музыкальное мышление, выразившееся в рождении к середине столетия партесного стиля и внецерковного светского жанра канта, в XVIII столетии на основе реформаторского поворота профессиональной музыки к народному творчеству и сближения с идеями европейской культуры музыка совершила скачок к принципиально новому методу художественного творчества. В ней открыто зазвучали гуманно-демократические устремления, идеалы, близкие жизни простых людей, утвердились методы народности и реализма. Передовая русская музыкальная культура XVIII века отразила в своем содержании идейно-эстетическую платформу русского просветительства, связанную с общеевропейским процессом развития искусства и философии, особенно с идеями французского Просвещения. В XIX веке этот процесс еще более усиливается. Происходит отход от штампов пасторальной и сентиментальной чувствительности предыдущей лирики. Складывается реалистический метод, отталкивающийся от задач психологической правды воплощения человеческого характера. На новых идейно-эстетических основах в неразрывной связи с музыкально-научной и музыкально-критической мыслью того времени развивались русская национальная опера, бытовой романс, хоровая и камерно-инструментальная музыка.

“Золотой век” русского музыкального искусства и начало русской музыкальной классики справедливо соединяют с именем М.И. Глинки. Ему же принадлежит немало свидетельств философской интерпретации музыки. Он исследовал эстетическое значение искусства и считал, что композитор подобен мыслителю в области звуков. В разговорах с А.С. Пушкиным, В.Ф. Одоевским, А.А. Дельвигом, А.С. Грибоедовым, А.Н. Серовым, В.В. Стасовым, М.А. Балакиревым у Глинки складывалось собственное представление о красоте в музыке: “Все искусство, а следовательно, и музыка требуют:

1) Чувства (*z'art e'est le sentiment*) – это получается от вдохновения свыше.

2) Формы (*forme*) – значит красота, т.е. соразмерность частей для составления стройного целого.

Чувство зиждется – дает основную идею; форма обтекает идею в личную, подходящую ризу.

Условные формы как каноны, фуги, вальсы, кадрили и пр., все имеет историческую основу.

Чувство и форма – это душа и тело. Первое – дар высшей благодати, второе приобретается трудом” [11, с. 602 – 603].

На этом спокойствии и гармонии чувства и формы как условия прекрасного в музыке стояли все киты русской музыкальной культуры, наследники Глинки второй половины XIX века. С появлением и критикой труда Э. Ганслика следует говорить о противостоянии в России двух диаметрально противоположных эстетических воззрений: за и против формалистической концепции музыки. Защитником и пропагандистом идей австрийского эстетика выступил Г. Ларош, за что В. Стасовым был окрещен “злейшим врагом новой музыкальной школы”. Резкую отповедь идеи Ганслика получили в России со стороны “Могучей кучки”, А. Рубинштейна и П. Чайковского. Известно, что одно из положений эстетического кодекса Чайковского гласит: “Где сердце не затронуто, не может быть музыки”. В противоположность реалистическим традициям русской музыкальной школы еженедельник “Музыка” отстаивал принципы чистой музыки.

## Глава 1. ЭТЮДЫ ФЕНОМЕНОЛОГИИ В РУССКОЙ ФИЛОСОФСКОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ ЭСТЕТИКЕ

Какой тяжелый, темный бред!  
Как эти выси мутно-лунны!  
Касаться скрипки столько лет  
И не узнать при свете струны!

*И. Анненский*

В 1912 году в еженедельнике “Музыка” Борис Попов писал: “ Искусство не служит ни добру, ни злу. Оно в себе ” [67, с. 957].

С этой одинокой феноменологической интонации русской философии музыки мы можем рассматривать тенденцию, в которой развивались феноменологические методы познания мира музыки. Подобно тому как в русской философской мысли мы открываем ориентированные на феноменологию концепции Н.О. Лосского, С.Л. Франка, Г.Г. Шпета, И.А. Ильина, Б.А. Яковенко, пришло время остановить наше внимание на работах малоизвестных русских философов-музыковедов конца XIX – начала XX века. Содержание и своеобразие феноменологических идей применительно к музыке в русской эстетике и философии музыки – основной предмет рассмотрения данной главы. Свою задачу мы видим в том, чтобы показать проблемы, поставленные русской музыкальной эстетикой в начале XX века, и указать на отдельные приоритеты в их решении с помощью феноменологической ориентации.

Для того чтобы ответить на вопрос о тенденциях феноменологической ориентации музыковедческого знания в России, остановимся на ряде малоизвестных работ русских философов-музыковедов конца XIX – начала XX века: А.А. Неустроев. О происхождении музыки. Эстетико-психологический очерк. СПб., 1892; А.И. Смирнов. Эстетика как наука о прекрасном в природе и искусстве. Казань, 1894; А. Саккетти. Из области эстетики и музыки. СПб., 1899; К. Эйгейс. Статьи по философии музыки. Кн. I. М., 1912; К. Эйгейс. Очерки по философии музыки. Кн. I. 3-е изд. М., 1921; Н.Н. Черкас. О музыкальности как основном вопросе музыкальной эстетики. Петербург, 1915. В целом мировоззрение этих эстетиков музыки несет печать популярных в России философских систем Спинозы, Гегеля, Ницше,

Шопенгауэра, позднее Гельмгольца. Однако логика их музыкального мышления способствовала зарождению новых оригинальных точек зрения, близких принципам феноменологии.

**§ 1. Музыкальное чувство как воздействие  
и музыкально-эстетическое чувство как наслаждение**

Для философии музыки конца XIX – начала XX века был характерен интерес к физиолого-психологическим основам музыкального искусства. Уважению к естественно-научному знанию способствовали как успехи отечественной медицины в лице И.М. Сеченова, В.М. Бехтерева, И.П. Павлова, так и распространенные в музыкальных кругах идеи Ч. Дарвина и Г. Спенсера. Музыку часто объясняли физиологическим выражением движения чувств. Ее рассматривали как идеализацию естественного языка душевных движений, продукт развития и совершенствования природного языка страсти. По мнению профессора Казанского университета А.И. Смирнова, эстетические чувства коренятся, с одной стороны, в простейших фактах чувственного удовольствия и страдания, с другой – они включают в себя участие высших, более сложных волнений и законов нашей умственной деятельности. Отличительный признак эстетического объекта он рекомендует искать в тех волнениях, которые вызываются им. Отсюда эстетика может успешно развиваться только на основе физиологической и психологической теории чувств. А.И. Смирнов связывает эстетические свойства музыки с приятностью или неприятностью звуков, интервалов, мелодий, ритма. Звук как здоровый или нездоровый возбудитель нервной системы составляет в его концепции основание сложного эстетического аффекта. Высоко почитался в то время среди людей музыкальной науки труд австрийского физика Гельмгольца “Учения о слуховых ощущениях”, в котором устанавливалась связь между естествознанием и музыкой, а также была заложена физиологическая теория музыки. Подобно Гуссерлю, русские ученые отдавали должное психологии и были подвержены психологизму. Однако психологическое начало они не считали единственной основой музыкально-эстетического чувства. Они писали, что элементарный слух и ощущения сами по себе еще не составляют звуковой музыкальный образ.

Русские философы музыки критически осмыслили положения теории аффектов, нити которой уходят во времена французского Просвещения и Античности. Признавая сам факт тесной связи музыки с нашими чувствами, А.И. Смирнов подчеркивает, что теория, рассматривающая музыку как язык чувствований, как способ выражения радости, скорби, силы, торжества, религиозного воодушевления, грешит односторонностью. Она игнорирует наиболее существенный характер музыкальных произведений и преувеличивает эмоциональный характер. Задолго до издания в России трудов Гуссерля А.И. Смирнов предпринял попытку предфеноменологического осмысления мира музыки. Она состояла в том, чтобы разграничить наслаждение музыкой и те чувства, которые может в нас возбуждать музыка: “Первое, т.е. наслаждение, обуславливается самими звуками, их художественными сочетаниями, последнее, т.е. то или другое настроение, испытываемое по поводу этих звуковых эффектов, есть лишь только сопровождение прямого музыкального чувства, такое сопровождение, которое может быть и не быть, и которое у разных субъектов может быть весьма различно” [73, с. 115]. Разделений воздействий музыки на прямое музыкальное чувство и настроение необходимо ученому для того, чтобы показать два разных предмета отношения внутри музыкального восприятия: прямое музыкальное чувство и наслаждение теми чувствами, которое музыка вызывает. Лишь позднее феноменологи проявят интерес к редукции второй области явлений. Смирнов был одним из первых музыкальных эстетиков, который показал такое различие и сделал феноменологический вывод о том, что “прямой тесной связи между музыкой и чувствами – не существует”, что прямое музыкальное чувство и, как позднее скажет А.Ф. Лосев, “музыкальный эйдос” – не одно и то же. Далее мы предпримем попытку доказательства суждения о том, что музыкальное чувство как результат психологического переживания музыки имеет преимущественно физиолого-бытовую мотивацию, в то время как музыкально-эстетическое чувство – это чувство высоко-духовного наслаждения собственно музыкальной “эйдетикой”. Заслуживает уважения феноменологический мотив ученого, который отказывается связывать красоту музыкального произведения с потоком слов, передающих психологические состояния, которые разлиты будто бы в тех или других частях творения. Как музыкальный фельетон он приводит одну из рецензий на “Неоконченную

симфонию” Шуберта: “Симфония начинается глубокой серьезностью, из которой возникает смущение, переходящее почти в болезненную тоску, которая разрешается неожиданным утешением, а это последнее постепенно переходит в весёлость, но резко обрывается. После минутных колебаний слышится какая-то угроза, которая опять замолкает. Повторяется опять весь этот ряд душевных возмущений: от ужаса мы переходим к радости, к какой-то игривости и нежности, короткое настроение сменяется гневом. Затем опять повторяется то же. Потом музыка говорит нам о страстном влечении и тоске, вследствие невозможности ее удовлетворения и т.д.” [73, с. 110].

Не принадлежит к сторонникам того мнения, что конкретное музыкальное произведение есть язык конкретного чувства, и А. Саккетти. Область музыки заключается, по его мнению, в изображении самых общих чувств: радости вообще, грусти вообще. Воплощая общие настроения, музыка служит «геометрической фигурой», в которую можно подложить множество текстов одного и того же характера. К. Эйгейс, желая подчеркнуть высокую духовную обобщенность музыкального чувства, вводит понятие “музыкальное тело” – общее тело, способное целостно чувствовать музыку. Таких людей музыка зовет от конкретной физической жизни к другой, высшей жизни чистого духа, которая должна быть также прекрасна и вечна, как прекрасны и вечны высшие создания музыкального искусства.

## **§ 2. Музыкальность и знание формы**

Н.Н. Черкас исследует музыкальное чувство и музыкальность как главные способности, которые характеризуют музыкального слушателя, исполнителя и сочинителя. Выступая по многим позициям представителем психологизма и разделяя в музыкальной эстетике теорию аффектов, он тем не менее оставляет пространство для автономной интерпретации музыки, исходя из закономерностей ее формы: “Чувство удовольствия, радости и восторга, испытываемое от внутреннего созерцания, красоты структуры самой музыки есть то главное чувство, которое характеризует музыкальность” [87, с. 55]. Фактические аффекты, вызываемые музыкой и сходные с объединенными чувствами радости и горя, не составляют, по мнению Н.Н. Черкаса, эстетической специфики искусства. Мысль о том, что их нужно искать в законах музыкальной формы, также близка феноменологии.

Огромную роль формы в наслаждении музыкой отмечали А.И. Смирнов и К. Эйгейс. А.И. Смирнов писал, что эстетическое впечатление музыки зависит не столько от материала, из которого строятся музыкальные произведения, сколько от той формы, которая придается этому материалу. Строгая определенность музыкальных тонов по высоте, ритму, тональным отношениям обуславливает точность и выразительность всех музыкальных форм. Задолго до работ феноменологов музыки А.И. Смирнов высказал мысль о музыке как определенном живом организме, основанном на отношении тонов и неделимости формального единства. Он писал: “Музыкальное произведение есть организм со строго определенным отношением частей, но организм движущийся, постепенно раскрывающийся, как бы развертывающийся, для нашего слуха” [73, с. 123].

В работах К. Эйгейса, с одной стороны, мы находим уважительное отношение к идеям Э. Ганслика, которые были им прочитаны достаточно глубоко. С другой стороны, будучи поклонником Ницше, Шопенгауэра, он на феноменологическое истолкование форм музыки накладывал чувственно-мистическое и одухотворенно-божественное отношение. Об узах родства содержания и формы он писал: “Для того чтобы музыка получила бытие, она должна кристаллизироваться в закономерной форме. Иначе говоря, музыкальное творчество кроме бога Диониса требует участие бога Аполлона, бога правильной красивой внешней формы” [89, с. 52]. Всякое прикосновение к музыкальной форме невозможно вне музыкальных знаний. А. Саккетти отмечал, что для того, чтобы точно излагать то, что замечается в произведении, нужно глубокое знание. У кого его нет, тот не может рецензировать музыку. Ощущая односторонний психологический акцент массовой музыкальной критики, он считал, что музыкальные рецензии должны пополняться основами позитивных наук.

### **§ 3. “Pro” и “Contra” теории мимезиса**

Естественно-научные традиции изучения музыкальных явлений не всегда создавали предрасположенность к их миметическому объяснению. А.А. Неустроев пишет, что изобразительные искусства подражательны, поскольку подражают формам органической и неорганической природы, искусство танца есть образное подражание, музыка – это психическое подражание живой жизни. А. Саккетти также счита-

ет, что музыка произошла из выражения психических настроений. Разделяя дарвиновскую теорию происхождения музыки, А.И. Смирнов не принимает мысль о музыке как одновременном повторении жизни. Музыка, по его мнению, более оригинальный факт человеческого творчества, чем идеальное воспроизведение предметов, существующих в природе. Осторожное отношение к аристотелевской теории музыкального мимезиса предотвратило болезнь выскивания идей в музыкальных произведениях, характерную для массовой музыкальной критики того времени. А.И. Смирнов писал: “Совершенно несправедливо, чтобы задача музыки состояла в выражении каких-либо идей или мыслей, так как мы наслаждаемся музыкальным воспроизведением без всякой мысли о том, что хотел и хотел ли что-нибудь выразить композитор” [73, с. 92 – 93]. Яркий феноменологический мотив как стремление проникнуть в собственно музыкальную суть музыки безотносительно к ее выразительности или изобразительности слышится в философских сочинениях К. Эйгейса: “Сами музыкальные темы и их развитие, иначе сама музыкальная красота достойна этого уважения не меньше каких-либо идей или мыслей” [90, с. 9]. Заметим, что А. Саккетти в своем сочинении предпочитает употреблять понятие “художественно-музыкальной идеи”.

#### **§ 4. Основная антиномия**

Отвечая на центральный вопрос философии музыки о ее сущности и красоте, русские ученые сделали попытку разграничить музыкальный материализм и музыкальный идеализм. Так, А. Саккетти считает, что музыкальный идеализм состоит в изображении мира, созданного воображением музыканта. Музыка, проникнутая религиозным настроением и окрашенная романтическим характером, может быть причислена к музыке идеальной. Музыкальный материализм состоит в увлечении звукоподражанием, в стремлении к внешней прелести звуковых тембров, в попытках воспроизвести конкретные жизненные впечатления. Еще определеннее противоположность материалистической и идеалистической тенденций в объяснении музыки формирует К. Эйгейс: “...в понимании сущности музыки всегда и во все времена существовало резкое разногласие, основанное на двояком и противоположном взгляде на музыку. А именно: музыка – это язык душевных движений. Это одно понимание ее сущности. Музыка – это прекрасная звуковая форма. Это противоположное ее понимание.

Вот основная ее антиномия” [89, с. 56]. Материалистическая традиция, согласно которой музыка – язык души, дающий возможность одному человеку передать или выразить всем другим людям те чувства, которые он испытал, оттесняет сами звуковые формы, сочетания звуков на второй план как нечто несущественное, как средство для выражения этих чувств. Тогда передать словами чувства, которые будто бы выражены даже в самой чистой музыке, – значит передать суть каждого произведения. К. Эйгейс считает, что идеалистическая концепция музыки удачнее всего выражена в книге Ганслика “О музыкально-прекрасном”. В ней музыка понимается как последовательности и сочетания звуковых форм, а чувства и настроения при этом отходят в дали горизонта. К какому же миру действительно следует отнести музыку: внешних физико-акустических явлений или миру внутренних душевных движений, к миру материальных или идеальных сущностей?

Феноменология лишь позднее придет к мысли о том, что для музыкознания несущественно ортодоксальное разделение на философские направления в той мере, в какой они важны в других областях, например гносеологии. Если оно и существует, то в рефлексии музыки принимает иной смысл, характер, значение. Главная пара противоположных направлений в эстетике музыки – это материалистическая и формалистическая эстетика, чисто теоретическая и эмпирическая, субъективистская и объективистская. Они же могут быть ориентированы материалистически и идеалистически.

А. Саккетти, предложив деление на музыкальный материализм и идеализм, обозначая собственную позицию, избегает резкого ”водораздела”. Он предпочитает дилемму объективное – субъективное: “Музыка, искусство преимущественно субъективное... Музыка становится все субъективнее вследствие самого характера современной культуры..., отряхивает с себя гнет всяких авторитетов и заставляет каждого индивида создавать свое собственное оригинальное мирозерцание, самостоятельно отвечать на вопросы жизни и свободно предопределять свою собственную судьбу” [71, с. 116]. Отметим, что именно “мотив” субъективности позднее предопределил феноменологическую ось размышлений музыковедов и философов. К. Эйгейс, московский музыковед, длительное время занимавшийся вопросами о сущности музыки, свои воззрения определяет не как материалистические или идеалистические, а как третью точку зрения, утверждающую “самостоятельность и автономность музыкальной красоты, несводи-

мость ни на что другое”. Не называя свой подход феноменологическим, Эйгейс, бесспорно знакомый с работами Гуссерля, симметрично его идеям нащупывает ”зазор”, вмещающий в себя цель и смысл отношения к музыке: “И специалисту-музыканту, и любителю-дилетанту от музыки нужно одно и то же, а именно ее сущность, живой, цельный и конкретно музыкальный (звуковой) образ, несводимый на прозаическую обычную речь так же, как не сводима на нее и поэзия, и живопись, и всякое иное искусство. Разница лишь в том, что любителю, всякому образованному человеку нужен только самый художественный образ, специалисту же музыканту нужно кроме этого владеть приемами для достижения этого образа, и теория, и техника служат ему в этом лишь средством” [89, с. 58].

### **§ 5. “...в музыке – душа всего Человечества!”**

Идеи К. Эйгейса, соединившие музыкально-теоретический позитивизм и мистико-трансцендентное понимание музыкальной красоты, синтезируются в феноменолого-метафизическую концепцию, близкую платоновским построениям. Хотя в 20-е годы XX века в последний период жизни и творчества философ был тесно связан с представителями акустики, физики, психологии, его позиции в решении главного вопроса музыкальной эстетики продолжали традицию развития русской религиозной философской мысли Вл. Соловьева и Н.Н. Федорова. К. Эйгейс предлагает слушать музыку как продукт художника-творца, как душевное состояние божества, сверхчеловеческое бытие которого свободно от деления на физическое и психическое, внешнее и внутреннее, объективное и субъективное. А. Саккетти также понимал музыку как “зерно” мировой жизни. Весь мир для нее служит как бы комментарием, а звучит в ней душа всего Человечества.

Таким образом, отдельные “мотивы” в партитуре русской музыковедческой мысли конца XIX – начала XX века посвящены размышлению о музыкальных феноменах. Русские музыкальные эстетики стремились освободить музыкальное сознание от натуралистических установок, от резкого расчленения материальных и духовных сторон музыки. Философский анализ музыки они связывали с рефлексией музыкального сознания и отдельных его актов. Они стремились раскрыть смысл музыки, ускользающий под давлением разноречивых мнений, слов и оценок.

Бесспорно, нам предстоит еще изучить то чрезвычайно ценное достояние, каким была представлена философия музыки в русском музыкознании этого периода. Важнее другое. “Мотивы” феноменологии, несмотря на почти “монопольную” тотальность социально-исторического метода познания музыки, позднее прозвучали в теории метротекстонизма Г.Э. Конюса, концепции строения музыкальной речи С.В. Протопопова, теории ладового ритма Л.Б. Яворского. Гениально и счастливо соединил эти “мотивы” с диалектикой один из самых значительных русских философов – А.Ф. Лосев. Он стал создателем оригинального диалектико-феноменологического метода в области философского музыкального познания.

## **Глава 2. ДИАЛЕКТИЧЕСКАЯ ФЕНОМЕНОЛОГИЯ МУЗЫКИ А.Ф. ЛОСЕВА**

Когда сидела Она, измученная и благодатная, за фортепиано и рождались ослепляющие светлы и тайные шумы; когда через тонкое тело Ее алели и розовели звуки и потрясалось судорогами иступленное естество ее; когда сидя рядом с Нею, Безмерною и Ликующею, теряя в сознании и Сидящую за фортепиано, и все заволакивалось огненным туманом, сквозь который виднелись то белые и тонкие пальцы, плясавшие свой мучительно сладкий танец, то трепещущее тело Ее, славившей своего Бога в радении и восторге, – открывалась тогда музыка вещему моему слуху как особое, самостоятельное, извечное – и уж не единственное ли? – мироощущение.

*А.Ф. Лосев*

В мае 2013 года исполнилось 125 лет со дня рождения одного из самых значительных русских философов и филологов XX века – Алексея Федоровича Лосева. Его принято называть ученым-

энциклопедистом, уникальным для нашей науки, развивающейся по законам дифференцированного знания. Пройдя прекрасный и трагический путь как в науке, так и в жизни, он не дожил до своего 95-летия всего четыре месяца. Открытия А.Ф. Лосева позволили нам прикоснуться к тайнам Символа, Мифа, Имени, Античного Космоса. В фейерверке блистательных работ по античной культуре и эстетике Возрождения, логике и семиотике, математике и лингвистике, средневековой диалектике и феноменологии остановим внимание нашего, как любил повторять Алексей Федорович, “слуха и духа” на трудах по философии музыки. Кроме того, философский анализ музыки “разлит” во всех восьми лосевских фолиантах “Истории античной эстетики”, ученый написал немало и специально-эстетических работ. Среди них: “Музыка как предмет логики” (1927), “Античная музыкальная эстетика” (1960), “Исторический смысл эстетического мировоззрения Рихарда Вагнера” (1976), недавно опубликованы статьи о мировоззрении А.Н. Скрябина. Архив ученого содержит и другие неизвестные нам работы, подобно той, которая появилась в журнале “Советская музыка” под названием “Основной вопрос философии музыки”.

Редкое переплетение линий музыки, философии и эстетики в мышлении ученого связано с рядом фактов его биографии.

### ***§ 1. Музыка в человеке***

Окончив в 1911 году Московскую классическую гимназию с золотой медалью, одновременно Алексей Федорович окончил по классу скрипки частную музыкальную школу известного итальянского педагога Ф.А. Стаджи. На выпускном экзамене он играл достаточно непростое по стилю исполнения произведение – Чакону (*g-moll*) И.С. Баха.

Будучи с 1915 года членом Религиозно-философского общества им. Вл. Соловьева и слушая выступления Н.А. Бердяева, С.Н. Булгакова, П.А. Флоренского, Алексей Федорович не мог не унаследовать духовно-соборное отношение патриархов русской религиозно-философской мысли к музыкальному искусству. Достаточно привести

здесь лишь одно высказывание П.А. Флоренского, чтобы понять, как для этой плеяды философов был важен в связке всех других философских ключей к миру ключ музыкальный. “Мне думается, – писал П.А. Флоренский матери, – что настоящее мое произведение не наука и не философия, а музыка. Она мне представляется моей, из меня звучащей, мною творчески воссоздаваемой, во мне строящейся. Я даже не могу сказать, что люблю музыку, ибо вижу в ней часть себя, своей жизни” [79, с. 82].

Другим обстоятельством, способствовавшим совместному обогащению музыкального и философского мира Лосева, стала его работа в Московской государственной консерватории. Окончив в 1916 году Московский императорский университет по двум отделениям – философскому и классической филологии с дипломом 1-й степени, он был оставлен для подготовки к профессорскому званию при университете. В 1919 году его избрали по конкурсу профессором классической филологии в Нижегородском университете, а в 1923 году – утвердили в звании профессора. Все двадцатые годы (с 1922 по 1931) Алексей Федорович работал профессором Московской консерватории, где читал курс эстетики.

О том, что музыка никогда не была чем-то внешним, случайным в мироощущении ученого, свидетельствуют его впечатления о трех вечерах, проведенных с клавиром в Большом театре на представлении оперы Р. Вагнера “Кольцо Нибелунга”: “В университетских стенах все казалось так надежно и пристойно, все так спокойно и благополучно, а здесь со сцены Вагнер в каком-то экстазе вещал о всесветном пожаре, о гибели богов и героев, о тщете и ограниченности всякого индивидуализма, основанного на невероятном превознесении изолированных личностей, и о единственном выходе из этого мирового тупика – об отказе от всякого изолированного существования и об отречении от всех индивидуалистических восторгов. И вот вывод, к которому я тогда пришел в результате своих философско-музыкальных восторгов: великий композитор-мыслитель пророчествует о гибели европейской буржуазной культуры...” [53, с. 259 – 260]. Из этих слов следует, что на подлинно философский ряд обобщений юному сту-

денту Лосеву позволила выйти музыка. Музыкальный универсализм Вагнера, всеохватывающая человечность, драматизм музыки привели к озарениям философского духа. Можно сказать, что здесь произошло чудо перехода, “модуляция” музыкальности в философичность, когда определенные свойства и смыслы музыки ”переплавились” в общефилософские знаки и символы. Видимо, имел место в этом открытии и обратный процесс возникновения обостренного музыкального восприятия сквозь призму философского отношения к миру. Поэтому А.Ф. Лосев и не разделяет эти две стороны своей духовной жизни, а говорит о философско-музыкальных восторгах. Позднее Лосев напишет: “Чтобы понимать эстетику “Кольца Нибелунга”, его лейтмотивы (а их здесь более девяноста), в самом деле необходимо понимать все это не только музыкально, но и философски, а вернее, и не музыкально, и не философски, но синтетически, как этого требовал Вагнер” [55, с. 32].

В одном из эпизодов “Античной музыкальной эстетики” А.Ф. Лосев задается вопросом о том, почему “... отвлеченнейшие умы, вроде Платона и Аристотеля, с глубочайшим вниманием и с непонятным для нас восторгом вникали в эту напряженную эстетику тональности и отводили ей в своей философии самое почетное место” [52, с. 110]. Зададимся и мы вопросом о том, почему и каким образом в работах ученого сложилась симметрия музыкальности и философичности, породившая новый этап и направление философии музыки?

## ***§ 2. Симметрия музыкальности и философичности***

Предварительно поясним, что под симметрией мы понимаем не геометрический принцип, подразумевающий свойство совпадения геометрических фигур, лежащих на равном расстоянии от одной из плоскостей, и не художественный принцип, состоящий в гармонизации художественного произведения. Симметрия для нас выступает в самом широком смысле как закон сохранения, инвариантности, неизменности структур объекта относительно его духовно-предметных преобразований. Дословно с греческого языка *δύμμετρία* следует перевести как соразмерность. Имеют ли совместный метр, меру, размер

явления музыкального и философского рядов мышления? Образуют ли связь целостность, равенство парадигмы музыкальности и философичности?

Основной музыкально-философский труд А.Ф. Лосева “Музыка как предмет логики” был издан на средства автора в 1927 году тиражом всего 1500 экземпляров. И хотя в предисловии автор отказывается от претензий на целостную систему музыкально-эстетического знания, новизна метода ставит эту работу в число крупнейших в ряду отечественных исследований по философии музыки. Будучи действительным членом Государственной академии художественных наук и Государственного института музыкальной науки с 1920 по 1925 год, А.Ф. Лосев прочитал ряд научных докладов, сообщений и лекций в различных учебных заведениях, обществах, кружках и собраниях. Так, например, основоположения своей музыкальной эстетики в 1921 году он доложил в присутствии К.Р. Эйгейса, С.Л. Франка, Е.А. Мальцевой, С.Н. Беляевой-Экземплярской, В.М. Лосевой-Соколовой. Они легли в качестве очерков в основу книги. Сам Алексей Федорович позднее скажет, что “...в своей книге он дал анализ логической структуры музыкального феномена” [54, с. 218].

Метод исследования ученого определенно имеет феноменолого-эйдетическое содержание, несмотря на ряд вариаций в его названии. Так, в одной работе он называет его “феноменолого-диалектическим” [54, с. 20], в другой – “диалектической феноменологией” [58, с. 30], в третьей – “диалектической философией” [58, с. 17], в четвертой – опять же “феноменолого-диалектическим” [54, с. 34, 36, 37] методом. Какое же содержание вкладывает исследователь в понятия “феноменология”, “диалектика” и почему на пути поисков симметрии музыкальности и философичности вынужден обосновать новый метод научной рефлексии?

Очевидно, что то внимание, которое в начале XX века проявляло научное мировое сообщество к новой феноменологической философии, не могло бесследно пройти для молодого ученого. Он внимательно изучает труды Э. Гуссерля, Э. Кассирера, М. Дессуара, М. Жигера, которые знакомят с самим феноменологическим методом и его применением к специальной эстетике.

Для Лосева феноменология связана с особой культурой ума, которая способна высветить прежде всего сущность вещи: “...феноменология, – замечает ученый, – как раз не исследует конкретных *hic et nunc* и не связывает их в отвлеченные законы, но фиксирует каждое *hic et nunc* в его сущностной природе” [56, с. 9]. Он предупреждает, что обсуждение предмета по его смыслу ни в какой мере не зависит от обсуждения его по его факту, хотя реально смысл можно иметь при помощи фактов и их наблюдения. Феноменологию он отличает от физических, психологических, физиологических и других изменяющихся проявлений предмета на том основании, что она позволяет сохранить некоторый неизменный образ, идеальную неизменность предмета. Именно это обстоятельство позволяет феноменологии видеть свой предмет не в фактах, но в смыслах. Для феноменологии, отмечает ученый, “важен смысл данность в идеальном сознании, в интеллигенции, а не факт как таковой” [56, с. 19].

Признавая выдающиеся заслуги Э. Гуссерля и называя его гением, А.Ф. Лосев подчеркивал отличие своих идей от идей немецкого мыслителя: “Надо отдать всякую дань справедливости и благодарности за то, что Гуссерль дал, наконец, формулировку простому и ясному, давно забытому, понятию эйдоса и тем вывел философию на подлинно философский разумно осмысленный путь смелого общения с фактами и бытием. Однако Гуссерль остановился на полдороге, и давши правильную концепцию феноменологии эйдоса, привязал к ней систему не категориально-эйдетических, но только схемно-аритмологических связей” [58, с. 16 – 17]. Если метод Гуссерля, несмотря на то, что позволяет оперировать живой смысловой динамикой вещи, останавливается лишь на статическом фиксировании смысла вещи, натуралистически описывая этот смысл, то Лосев ищет возможности не натуралистического, а эйдетического объяснения эйдоса. Любовно обращая разум к миру античных категорий, таких как “логос”, “этос”, “патос”, “меон”, понятие “эйдос” Лосев определяет как “цельный смысловой лик вещи, созерцательно и умственно осязательно данная его фигура” [58, с. 14]. Эйдос, по Лосеву, – это для предмета явленная сущность, известный нам и нами сформулированный смысл его: “Эйдос – это то, что мы знаем о вещи. Все, что есть в вещи – есть ее эйдос” [58, с. 16].

Гуссерль открыл путь обобщения и сведения фактов через описание смысла к логической формуле. Лосев предлагает эйдетическое объяснение фактов с помощью диалектики, поскольку именно диалектика оперирует категорическими эйдосами, а специфически категориальная эйдетика связей есть не что иное, как диалектика. Феноменология – описание статистических данных эйдосов как некоторым образом оформленных смыслов. “Диалектика – смысловое объяснение диалектически-эйдетически взаимосвязанных эйдосов” [54, с. 19 – 20]. Но диалектика, будучи двойкой, подразделяясь на объективную и субъективную диалектику, занята не только “смыслами”, но и “фактами”. “И факты эти сначала надо увидеть, – пишет ученый, – а потом уже строить их диалектику. Отсюда я нахожу возможным говорить о феноменолого-диалектическом методе, предполагая, что хотя они оба как методические структуры совершенно различны, все же прикровленно друг друга предполагают и обосновывают и истина – только в их единстве” [54, с. 134]. Таким образом, предвидя угрозу научному сознанию, с одной стороны, на путях психофизиологизма, а с другой – в формально-логических методах, Лосев пытается синтезировать лучшие черты феноменологии и диалектики: “Если феноменология есть вообще точнейшее знание, то диалектика есть тоже наиболее точное из всего, что человечество до сих пор сумело построить в мысли” [58, с. 7]. Четко проводя различия в спектре методологий между логическими, физиолого-психологическими, метафизически-натуралистическими, трансцендентально-диалектическими методами, Лосев видит новизну своей позиции в чисто смысловом, эйдетическом объяснении сущностей, остающихся в сфере смысла. Только диалектическая феноменология, по убеждению А.Ф. Лосева, позволяет соединить нити познания от первого элемента эйдоса до эйдоса как имени. Изучая используемые античными мыслителями диалектические категории, в книге “Античный космос и современная наука” Лосев открыл и обосновал новый диалектико-феноменологический метод, а в двух последующих своих работах применил его к области филологии и музыки.

В предисловии к “Философии имени” Лосев пишет: “Мимо наших языковедов проходит вся современная логика, психология и

феноменология” [58, с. 6]. Аналогичная ситуация в 30-е годы XX века, когда в гиперболических масштабах развивался моносоциологический метод, складывалась в музыкознании. Лосев, заботясь о проникновении передовых философских идей в широкие круги музыковедов, разрабатывает диалектико-феноменологическую эстетику музыки. Вот некоторые ее основные положения, доказывающие лосевскую интерпретацию симметрии музыкального и философского рядов мышления.

1. На пороге феноменологии музыкального бытия следует различать истинные феномены музыки и лжемузыкальные феномены. Чрезмерно частые ссылки на физические, физиологические и психологические законы, которыми управляется музыка, не раскрывают специфику музыкального предмета по его смыслу. Не отрицая причинной, фактической связи музыки с каждой из этих трех областей, следует помнить, что подлинный феномен музыки никакого отношения к этим законам или ситуации не имеет. Ослепление стихией фактичности и материализма не способствует пониманию существа музыки. Лосев считает, что смысл музыки, ее подлинный явленный лик, ее подлинный феномен никогда и ни при каких обстоятельствах не может быть отмечен признаками физическими, физиологическими или психологическими [56, с. 13].

2. Прикоснуться к подлинному феномену музыки можно, лишь постигая музыкальное бытие как бытие эстетическое. Если психологизация музыки не позволяет разграничить вопрос о существовании музыки и характере изображаемого предмета, то эстетический образ не содержит в себе психологический поток... и может с ним соединиться. Эстетическое бытие связано с бытием некоторой особой формы предмета. Если психический процесс беспорядочен и форма протекания его достаточно случайна, то эстетическая выразительность музыкальных образов существует благодаря строжайшей форме искусства музыки. Подробно проанализировав понятие смысла, понимания, выражения в “Диалектике художественной формы”, Лосев связывает эстетическое и специфическое художественное бытие с постижением границы явственного смысла к являющемуся смыслу, понимаемой

сущности к сущности самой по себе. Открывается эта граница мышлению одновременно с открытием формы: “Художественное выражение или форма есть то выражение, которое выражает данную предметность целиком и в абсолютной адекватности, так что с выражением не больше и не меньше имеет смысла, чем в выражаемом ” [54, с. 35]. Однако надо иметь в виду, что взаимоотношение художественной формы и художественного факта антиномично. Форма по факту тождественна с самим произведением. Но по смыслу она отлична от него. Музыка – это просто физические звуки, сама тождественность с их формой еще не есть красота. Смысл произведения иной, чем смысл художественной формы. Но пути к его эстетическому смыслу, отличного от пути постижения формы, не существует. Звуки, не будучи красотой сами по себе, должны получить оформление в сознании слушателя, чтобы превратиться в художественную форму, являющуюся в искусстве носителем эйдоса и истоком красоты. Секрет художественности музыкального феномена Лосев связывает с такой данностью, которая не является конкретно-предметной. Защищая подлинно эстетическое понимание музыки, он выступает против примитивной, салонной теории жизни “чувств к музыке”. Он доказывает, что музыка, будучи искусством и обладая художественной формой, выражает чувства более высокого порядка, чем жизненно бытийные, это – эстетические чувства, или чувства красоты.

3. Анализ логической структуры музыкального феномена предполагает учет следующих его первоначальных характеристик:

а) внепространственность, так как в музыкальном бытии нет предмета, к которому можно было бы обратиться, который можно было бы назвать. Это, с точки зрения пространственного предмета, – абсолютная красота, слышимое ничто;

б) бесформенность и хаотичность, так как форма искусства может воплощать нечто совершенно бесформенное, до конца хаотичное;

в) особая слитность звуков, которая сопровождает музыку. В музыке все слито в какой-то нерасчленимой бытийственной сущности. Любой предмет – в музыке, и в то же время – никакой. Предельная вдвинутость одного предмета в другой – есть их нерасчленимое воссоединительно-множественное единство;

г) сплошная процессуальность и динамизм музыкального бытия. Музыка непрерывно движется, стремится, влечет. В ней играют струи взаимопроникновенной текучести.

4. Отвечая на вопрос о том, что такое музыкальный феномен с точки зрения научно мыслящего рассудка, ученый предлагает подходить к подлинно музыкальному предмету “снизу”, от эйдетики, к “меону” – его иному, “гелиотическому качеству” – несказанности и невыявленности, и, наконец, к “логосу”, суть которого скрыта в числе. Остановимся коротко на этих феноменолого-диалектических характеристиках чистого музыкального бытия:

а) любое музыкальное произведение таит в себе эйдетический предмет. Несмотря на то, что одна и та же симфония переживается каждый раз по-разному, как явление психическое и субъективное, она может существовать в бесконечно разнообразных вариантах, существует сама симфония как творение композитора, как идеальная неизменность, как некоторый идеально-музыкальный предмет, который “не зависит от того, жив или умер композитор, хорошо ли, плохо ли воспринимают данное произведение, и даже воспринимается ли. Анализом такого идеально-музыкального предмета и занята феноменология” [56, с. 13]. Там, где феноменология, считает Лосев, – там царит критический ум, который позволяет видеть свой предмет не в фактах, а в смыслах. Эйдетически-диалектическая модель говорит не о том, как существует предмет, а о том, что в предмете, оперируя с ним как с готовой цельной идеальной данностью;

б) эйдос, будучи оформленным в определенных границах, сохраняется и отличен от нечто иного. Это иное, дающее раздельность эйдосу, есть меон. В переводе с греческого “меон” (*meon*) – не сущее, указывает на отличие от эйдоса, будучи иным эйдоса, не имея своей собственной жизни, дает возможность прикоснуться к сущностям идеального. Условием эйдетического видения, созерцания оформленных ликов, бытия, слышимости вечной жизни является “иное”, т.е. алогическое становление. Меональная означенность эйдоса позволяет выделить нечто не-эйдетическое [56, с. 108];

в) особенности “иного” (меона) в сравнении с эйдосом предполагают обращение к основаниям гилетической логики. Гилетическое бытие избегает какого бы то ни было предметного оформления, оно существует в движении и во времени, в тождестве логического и алогического моментов, совпадении субъекта и объекта. Если разум видит сущность мира сквозь схемы, формы и эйдосы, то в музыкальном восприятии гилетическое бытие связано с предчувствием в музыке сплошности и нерасчлененности всего во всем, данностью как длительным настоящим. Заслуга Лосева в том, что его феноменолого-диалектический метод позволил обозначить пространство интуитивно-иррационального бытия музыки. Не менее поэтично, чем в приводимых им фрагментах Одоевского и Мережковского, Лосев так описывает гилетическое бытие музыки: “Оно безымянно и беспредметно, неоформленно и темно. Оно – чистое в себе бытие, не явившее своего полного лика. Лик его – в безликости, во вселикости. Эйдос музыки явил нам сущность, и сущность эта – несказанность, невыявленность и гилетичность. В этом, может быть, разгадка той всеобъемлющей силы музыки, создаваемого ею страдания, тоски и тайной радости. Она – безумна, живущее исполински-сильной жизнью. Она – сущность, стремящаяся родить свой лик. Она – невыявленная сущность мира, его вечное стремление к логосу, и – муки рождающегося Понятия” [56, с. 30]. Лосев смело называет предрассудком современной “научной философии” признание лишь логического слоя познания. Он считает непростительно грубым игнорирование гилетического слоя;

г) в отличие от эйдетического, меонального и гилетического слоев познания, логический слой связан с отвлеченно-смысловым конструированием парадигмы всякого знания. Однако музыкальное знание – это не знание в понятиях, а музыкальная истинность – это не логическая истинность. Музыкальное суждение как единица музыкального знания есть музыка в сознании или становящееся знание. Музыкальное бытие, не требующее для себя никаких иных оснований, кроме самое себя, порождает музыкальную норму как музыкаль-

ную истину. Тогда в музыке истина = бытию = норме. Музыка воздействует не какой-то нормой, законом, а убеждает исключительно силой музыкальности. Самоутверждение общей музыкальной идеи, становящейся как живое самопротиворечие, Лосев связывает с числом: “Ясно, что музыка – жизнь, т.е. и самопротиворечие, и самопротивоборство, и хаос, но жизнь иного как чисел. Жизнь чисел – вот сущность музыки” [56, с. 84]. Опираясь на логико-философский ряд познания музыки, Лосев создает две выдающиеся теории: теорию музыкального числа и теорию музыкального времени.

5. Музыка идеальна. В ее основе лежит выразительно символическое конструирование и протекание числа в сознании. Число, выражающее всякую сущность в предельном становлении, позволяет сохранить музыке самоидентичность. Число – это инобытие музыки, инокачество, логосная абстракция вещи. Музыку как жизнь числа, как логическую форму следует определить в общей системе разума. Музыкальное число, данное нам в слуховом ощущении, отлично от математического числа, выраженного цифрой. В нем мы слышим смысловую фигурность числа, которая проявляется в звуко-высотных и метро-ритмических связях. Музыкальный феномен обладает огромной обобщающей силой, раскрыть которую способно только число.

6. С теорией музыкального числа тесно связана теория музыкального времени. Время – это жизнь, совершающаяся с изменением числа. Время в музыке объединяет длящееся с недлящимся. Длящийся поток музыкального числа ложится на духовный мир человека. Музыка – это идеальное число, реализованное во времени, овеществленное в движении. Это число, неразрывное со временем, и время, представленное в движении. Музыкальное время слагается из временных моментов и частей, несущих в себе энергию целого. Это некое воссоединение последовательных частей. “Музыкальное время, – пишет Лосев, – собирает развитие и разнообразные куски бытия воедино, преодолевая точку пространственного распятия бытия” [56, с. 63].

7. Важнейшим основоположением феноменологического обоснования музыкального бытия выступает “слитно-взаимопроникновенное

самопротивоборство субъектно-объектного единства”. Определяя меру личностного постижения музыки, Лосев вводит понятие коэффициента субъективности. Если не может быть никакой истинной философии без отчетливого чувства своеобразия субъективного бытия, то еще в большей степени несотворима и неуничтожима субъективная индивидуальность в мире музыки. “Не ощутивши в музыке, – пишет ученый, – своеобразного слиятия с объективным бытием субъекта, мы не можем понять и сформулировать, может быть, самое интимное и центральное в музыке” [56, с. 68]. Так происходит тогда, когда музыка ”входит” в наше “Я” и начинает жить с ним единой жизнью. Слушая музыку, мы ощущаем весь мир в себе и себя в жизни всего мира. Таким образом, тождество субъекта с музыкальным произведением – это важнейший предикат музыкального познания.

8. При описании подлинного музыкального феномена важно оставаться на независимой и подлинно философской позиции. Обезличение музыки может произойти в сопряжении с двумя крайностями ее познания. Первая проявляется там, где “мы будем метафизически натурализовать самый смысл, интеллигенцию, идеальное сознание” [56, с. 9]. Вторая точка обезличения искусства прямо противоположна первой: там, где “поэтически и художественно изображают в словах сущность отдельных музыкальных произведений” [56, с. 9]. И в том, и другом случае выбраться в царство чистой диалектики и описать подлинно музыкальный феномен – невозможно. Философская рефлексия музыки ставит своей задачей реконструкцию живого музыкального предмета в сознании с “помощью не художественных образов и не мертвых отвлеченных понятий, а эйдосов, которые позволяют рассматривать музыкальное бытие, не спуская ухо с живого лица музыки и неустанно стремясь в мысли дать музыку, но конструированную в понятиях”.

9. Универсальность феноменологической эстетики музыки состоит в том, чтобы ... отвлеченную картину живой музыки, оставляя живую музыку и живое восприятие ее нетронутыми, и только говорит: “такова музыка, конструированная в понятиях” [56, с. 21]. При-

меры приложения феноменолого-диалектического метода к музыкальной форме мы встречаем в итоговых разделах книги Лосева, при выведении категорий ритма, метра, мелодии, гармонии, темпа, высоты, тональности и полного тона, тембра, каденции, светлости, длительности, цветности и других характеристик звука.

В снятом виде сущность нового метода и разработанных с его помощью новых положений философии музыки даны А.Ф. Лосевым в краткой феноменолого-диалектической формуле предмета: “Музыка есть: 1) единичность, 2) подвижность покоя, 3) самотождественного различия и 4) данная в аспекте алогического становления и 5) рассмотренная как подвижной покой последнего, 6) порождающая, 7) сплошно-текущее неразличимое множество, 8) как некое единство, 9) в результате чего получается чистая выраженность (или соотнесенность с алогически инобытийными моментами), 10) самообоснованного, 11) взаимопротивоборства, 12) себя с самим собою” [56, с. 140 – 141]. Новый феноменолого-диалектический метод познания музыки, разработанный Лосевым на основе поисков симметрии музыкальности и философичности, значительно обогатил музыкальную науку. Говоря о симметрии музыкальности и философичности, мы имеем в виду систему общих существенно определенных свойств, инвариантных признаков музыки в философии. Тогда симметрия музыкальности и философичности означает единство, связь, целостность соразмерных свойств, качеств, принципов организации музыки и философии в эстетической концепции А.Ф. Лосева. В ней высвечены специфические философские точки осмысления музыкального феномена, исходя из законов целостности и универсальности его бытия. Новое знание, полученное в результате дедукции философских основоположений к области музыки и построения системы категориально-эйдетических связей на основе принципов симметрии музыкального и философского рядов мышления, позволило произвести детальный анализ логической структуры музыкального феномена.

### *§ 3. Искусство становления*

В статье “Основной вопрос философии музыки” А.Ф. Лосев продолжает философско-эстетический поиск специфики музыкального предмета, начатый в 20-е годы XX века. Как и в книге, он пытается отграничить подлинные феномены музыки от тех феноменов, которые не имеют к ней существенного отношения. “Только установивши музыкальный предмет, как он непосредственно делается в человеческом сознании и как бы в дальнейшем мысленно оформляется, мы и можем претендовать на сколько-нибудь научный подход в области философии музыки” [57, с. 65]. Размышляя над специфическим предметом музыки и отделяя от него все, что не является музыкой как таковой, но является сопричастным к ее факторам, ученый пишет: “...физика, физиология и биология, психология, социология и история изучают только те или иные условия возникновения или восприятия музыкального предмета, но не в малейшей степени не рисуют самого предмета музыки. ... сама музыка вообще не является их предметом” [57, с. 67].

В статье Лосев следует принципам двух разработанных ранее теорий: музыкального числа и музыкального времени. Он призывает читателя “...сделать решительный шаг и проявить настоящий героизм в отбрасывании от музыки всех ее образцов и картин или другими словами, всего качественного наполнения времени” [57, с. 70]. Полученное таким образом бескачественно протекаемое время он называет становлением. Не может существовать оснований музыки за пределами становления: “Становление есть основа времени, а это значит, что оно есть и последнее основание искусства времени, то есть последнее основание и самой музыки”. Разрабатывая идеи процессуальности, динамизма, текучести, Лосев и раньше пользовался понятием становления. Однако в этой статье из понятия о возникновении и исчезновении точек музыкального времени оно превращается в принцип происхождения музыки. Подчеркивая, что становлением обладает всякая

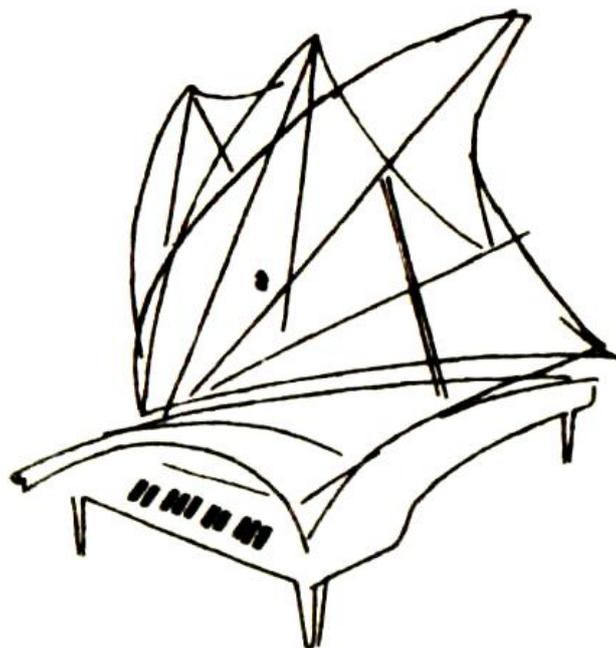
телесная и мысленная реальность, Лосев раскрывает специфику музыкального становления. Во-первых, оно лежит только в основе музыки. Во-вторых, музыка в основном и по преимуществу изображает становление. В-третьих, без становления невозможно объяснить то интимное внутреннее слияние человека с музыкой и то захватывающее внутреннее волнение, которое составляет сокровенный центр вовлечения слушателя в стихию жизни музыкального произведения. Итак, на “вопрос вопросов”, или основной вопрос философии музыки: “Что есть музыка?” – Лосев находит свой ответ. Она не сводится к физическим, физиологическим, психологическим и другим социальным реалиям. Это не салонно-пошлый язык чувств, не физико-акустическая структура, не историческая модель музыкальной субстанции. Это искусство времени, числа и становления, в которых воплощена сама жизнь в поистине художественных формах.

Система основоположений лосевской музыкальной эстетики противостояла вульгаризаторским моделям интерпретации музыки. По пути, близкому феноменологическим идеям Лосева, в музыковедении в 30-е годы шли Г.Э. Конюс, Я.С. Друскевич, И.И. Соллертинский. Очевидно, что в условиях моноидеологической ориентации музыковедческих методов исследования на историко-социальное содержание, а также в обстановке пренебрежения к законам музыкальной формы под видом борьбы с формализмом и идеализмом, судьба музыкальной эстетики Лосева складывалась многострадально. Анализируя труды музыковедов в 50-е годы XX века, можно прийти к мысли о том, что линия диалектико-феноменологического метода исследования музыки была искусственно прервана и заменена либо методикой “чувственно-содержательной интерпретации” музыкального произведения, либо социально-историческими способами рассмотрения музыки.

М.М. Гамаюнов, выполнивший примечания к работе А.Ф. Лосева “Музыка как предмет логики” из серии “Из отечественной философской мысли”, справедливо подчеркивает отличие пифагорейско-

платоновских ориентаций Лосева от тенденции феноменологии музыки Р. Ингардена или Э. Ансерме. М.М. Гамаюнов отмечает приоритет Лосева в применении феноменологического метода к музыке по сравнению с учением Э. Ансерме. Однако, прослеживая историю развития феноменологического метода к философии музыки, нельзя не видеть тех влияний, которые оказали на Лосева как работы первых немецких феноменологов музыки, так и отечественных ученых.

Рассказывают, что С.В. Рахманинов как-то на вопрос о том, что главное в искусстве, ответил: “В искусстве ничего не должно быть главного”. Действительно, чтобы понять искусство, нужно понять все в искусстве. Однако это короткое “все” складывается из многих истин, добытых многими способами познания. Чтобы музыкально понять музыкальное произведение, нужна философия музыки и нечто большее. Достойный вклад в ее развитие внесли отечественные философы музыки. Диалектико-феноменологический метод, разработанный и примененный А.Ф. Лосевым к материалу музыкального искусства, позволил открыть новые и оригинальные страницы отечественных и мировых феноменологических концепций.



## Часть IV

### АНТИНОМИЯ ЭСТЕТИЧЕСКОГО И МУЗЫКАЛЬНОГО В МУЗЫКАЛЬНО-ЭСТЕТИЧЕСКОЙ КУЛЬТУРЕ ЛИЧНОСТИ

Философская эстетика музыки зародилась около двух тысяч лет назад и развивалась на протяжении столетий как наука о началах и истоках музыкальной красоты. Она представлена в мировой традиции музыкального мышления огромным количеством идей, школ, направлений. Однако со времен Пифагора до нашего времени вся музыкальная эстетика вращается вокруг двух главных полюсов. Основаниями двух видов понимания музыки выступают либо слуховое наслаждение, либо рациональное осмысление музыкального порядка. Теория чувства, или эстетического наслаждения, вела к дискредитации рационально точного слуха в осмыслении музыкально-прекрасного. Теория логоса, или музыкального числа, вела к эстетико-гносеологическому скептицизму, парадоксально предавая забвению слышимую музыку. Смена философских картин мира всякий раз в новых исторических условиях меняла это соотношение в пользу либо субъективно-чувственного, либо формально-логического понимания мира музыки. Мнимая альтернатива интеллектуального и чувственного моментов музыкального познания, понимания и эстетической оценки была разгадана еще Гегелем, который писал, что дилетант любит в музыке преимущественно понятное выражение чувств и представлений, материал, содержание, и потому он обращается главным образом к сопровождающей стороне музыки. Знаток, которому доступны внутренние музыкальные соотношения звуков и инструментов, любит в инструментальной музыке художественную разработку гармоний, мелодических переплетений и сменяющихся форм. Он наполнен самой музыкой и стремится лишь сравнить услышанное с известными ему правилами и законами, чтобы в совершенстве оценить достигнутое и насладиться им. Попытки преодолеть это мнимое раздвоение понимания и эстетического наслаждения музыкой предпринимались на путях магистрального метафизического развития знания от Платона до Ницше.

Казалось бы, на первый взгляд, нас не должен волновать вопрос о том, какими путями-дорогами идут люди в мир музыкально-

прекрасного. Одним доступны лишь чувственные наслаждения, другим – образы и ассоциации, более связанные с околomuзыкальными сторонами восприятия, чем законами музыкальной композиции, третьим восторги даются от проникновения в совершенство художественной формы. Важнее другое: чтобы каждый пришел в Мир музыкального искусства. Однако противоречия современной музыкальной жизни все больше ставят ”шлагбаумов” на путях к истинно-духовной музыкальности и культуре. При тотальной “музыкальной атмосфере”, созданной средствами массовой коммуникации, человек все чаще становится в позу “эстетической автономности” от музыки. Все реже можно встретить слушателей, которые получают истинно эстетическое наслаждение от музыки. Современный слушатель, не обремененный ни традициями, ни образованием, все чаще уходит в стандарты и моду суррогатно-технического восприятия. Музыка в его сознании превращается либо в малозначимый бытовой фон, либо вовсе воспринимается нейтрально. По существу музыка для него перестает быть музыкой, поскольку теряет свою эстетическую, духовно-художественную ауру. Вот почему вопросы экологии музыкальной культуры необходимо, думается, прежде всего видеть в разрешении такого противоречия, когда музыка перестает быть для человека музыкой: когда в его сознание “вошла” некая музыкальная реальность, но она для него не является эстетической реальностью; когда сплошь и рядом звучит для людей музыка, но она не является их собственной музыкой. Возможна и обратная ситуация нейтрального существования музыки и человеческого “Я”. Порой слушатель упивается переживанием собственных чувств на фоне звучащей музыки и ему нет дела до “жизни” художественного организма самого музыкального произведения. Не упиваясь гармонией, он сразу обливается слезами, хотя у А.С. Пушкина на первом месте стоит строка “...гармонией упьюсь” и лишь затем “Над вымыслом слезами обольюсь”.

К сожалению, в теории долго не предпринимался анализ антинормии музыкального и эстетического, поэтому практика руководствовалась расхожими лозунгами: “Музыка воспитывает!”, “Прекрасное пробуждает добро!”. Над вопросами – как, когда, какая музыка, какие ценности воспитывает – серьезно задумываться было не принято, жизнь рушит иллюзии, давая примеры того, как соединяются рок-музыка и злодейство, гитара и обрез.

Известно, что Платон усматривал в мусических занятиях людей возможное благо и возможное зло. Отсюда само музыкальное воспитание предпочитал проводить жесткими аскетическими средствами. Дж. Локк в “Мыслях о воспитании” замечает: “Как трудно достичь хотя бы посредственных успехов в искусстве музыки и как оно часто вовлекает в дурную компанию” [27, с. 64]. Д. Лукач, отмечая антагонизм субъективности и объективности в своеобразии музыки, писал: “Музыка одновременно и ближе к жизни и отдаленнее от нее, чем другие искусства, она более непосредственно содержит в себе категории этических решений и в то же время значительно менее конкретно влияет на них. Она более непосредственно захватывает и увлекает своих слушателей, но вместе с тем значительно меньше обязывает по характеру своих последствий” [59, с. 51]. Высочайший катарсис и магию неопределенности видел в музыке Томас Манн, называя ее областью “демонического”, “иррациональной первозданностью”. Серен Кьеркегор в статье о “Дон Жуане” писал, что “Музыка – это христианское искусство с отрицательным знаком” [123, с. 110].

Постановка вопроса о сущности и причинах интервала между эстетическим и музыкальным началом в культуре личности, о явлениях трансформации музыкально-прекрасного в эстетически-безобразное и наоборот – одна из задач этой части книги.

## **Глава 1. ИНТЕРСУБЪЕКТИВНЫЕ ОСНОВАНИЯ МИРА МУЗЫКИ, или СЛЫШИМ ЛИ МЫ МУЗЫКУ “ДРУГОГО”?**

Так, ты – жилица двух миров,  
Твой день – болезненный и страстный,  
Твой сон – пророчески-неясный  
Как откровения духов...

*Ф.И. Тютчев*

Если от Баумгартена сложилась традиция параллельного рассмотрения эстетики и логики, понимания эстетики как части гносеологии, повествующей о низшем чувственном познании, то с развитием феноменологии музыкальная эстетика получила иной философский фундамент. Метафизическая философия как материалистическо-

го, так и идеалистического направления всегда если не игнорировала субъект познания, то оставляла солидную дистанцию между объектом познания и познающим “Я”. Феноменология же во всяком акте познания обращается через антропоморфное “Я” к предмету сознания, который особым образом “встроен” в царство феноменального мира. Тогда в феноменологии музыки сочетается сущность эмпирически данной действительности с многообразными проявлениями личностного сознания.

Феноменология позволила открыть мир музыки через обозначение самого сущего в его бытии. Поставив в центр и постоянно имея в виду закономерности собственно музыкальной бытийственности мелодии, ритма, лада, гармонии, фактуры, феноменолог не сводит свой метод к онтологии. Сущее только тогда сущее, когда в нем представлена напряженность внутреннего мира человека. Сущее музыкального бытия, затребованное и определенное человеком, восходит к его устремлениям, открывает его антропоморфное присутствие, его музыкальную интенцию. Человек, выступающий слушателем сущего в музыке, слышит его в актах своего сознания. Феноменология позволяет запечатлеть в живых явленных, категориальных данностях силуэты слияния объективности и субъективности, онтологии и гносеологии, эйдоса и логоса.

Согласно феноменологии, прежде чем говорить о музыке, следует изучить те свойства музыкального сознания, которые определяют наши контакты с ней и благодаря которым проявляется сама возвышенность контакта человека с миром музыки. С феноменологической точки зрения представляют огромный интерес вопросы о том, что такое музыкальное сознание, чем отличаются его акты от тех, которые не контролируются музыкальным сознанием, что лежит в основе первоначальных интересубъективных контактов музыкального сознания с музыкой? Для того чтобы выяснить, какое место занимает проблема интересубъективности в логике феноменологической интерпретации музыкального сознания, обратимся к иерархии различных уровней и актов сознания, благодаря которым осмысливается мир музыки.

## ***§ 1. Феноменологическая интерпретация фаз музыкального сознания***

Первый этап функционирования музыкального сознания феноменологи связывают с его до-собственно музыкальной или досимволической формой. Донаучную, дотеоретическую почву сознания они называют “жизненным миром” [5, с. 17].

Элементарные музыкальные восприятия и представления являются предпосылками и источником последующих музыкальных суждений. Допонятийный мир чувственного музыкального опыта создает естественную установку для последующего феноменологического анализа деятельности музыкального сознания.

Как профессионалу, так и любителю достаточно трудно осуществить переход от общих психологических околomuзыкальных чувств, сопровождающих процесс исполнения или слушания музыки, к сущностно-эстетическим чувствам, характеризующим саму музыку. Первая ступень на пути к музыкальному феномену состоит в том, чтобы, несмотря на трудности, максимально освободиться от субъективизма и антропоцентризма и дать зазвучать самой музыке. Здесь происходит как бы абстрагирование и отстранение от всех личных, субъективно окрашенных примесей и преходящих локальных явлений внутреннего мира эстетического субъекта. В музыкально-эстетическом отношении важно первоначально пойти от чистого ощущения объективности, абстрагируясь от личных интересов и переживаний. Необходимо приблизиться и войти в музыкальное произведение настолько, чтобы ощутить его собственно музыкальную меру, его собственную пульсацию.

Следующий, второй уровень активности музыкального сознания протекает уже в условиях “чистого сознания” и “чистой субъективности”. Вызвать их можно, освободившись от наивности естественной установки музыкального сознания. При этом следует не интересоваться самими музыкальными произведениями с их значениями. Внимание надо направить на сами акты музыкального сознания, в которых осознаются эти музыкальные предметы. В конечном счете именно само музыкальное сознание является по логике феноменолога источником как научного, так и донаучного знания о музыке.

Проанализировать музыкальное сознание феноменологам позволяет редукция, состоящая из ряда операций. Первой из них является эпохе. Оно рассматривается феноменологами как воздержание от по-

лагания реального существования музыкального мира. Эпохе позволяет занять позицию не по отношению к музыкальному произведению, а к исследованию характеристик музыкального сознания. Оно позволяет проникнуть в самую “чистую субъективность”. Музыкальные данности здесь представлены не реально существующими предметами, а всего лишь феноменами. Однако смысл эпохе состоит не в дереализации музыки, ибо осуществить полную редукцию, исключая всю музыкальную реальность из сферы музыкального мышления с целью достижения “чистого музыкального сознания” – невозможно: мир музыки всегда остается для слушателя значимым (структурно-содержательным) миром. Осуществить редукцию музыки в полном объеме – это значит лишить слушателя опоры на всякий предшествующий музыкально-слуховой опыт. Эпохе в музыке поэтому невозможно использовать как универсальное средство, оно может стать лишь одним из методических приемов мышления, когда все внимание слушателя концентрируется не на музыкальном произведении, а на том, как его феномены даны сознанию. В этом смысле, по Гуссерлю, эпохе является методом отыскания трансцендентальной субъективности.

Вторая ступень активности музыкального сознания связана с самой фундаментальной характеристикой сознания в феноменологии – интенциональностью. Интенциональность музыкального сознания превращается в одно из универсальных его свойств постольку, поскольку возвращает нас из “чистого сознания” к объекту. Благодаря ей становится возможен переход к следующей ступени музыкально-эстетического отношения – конституированию предмета. Постоянная направленность музыкального сознания на музыкальное произведение приводит к онтологизации интенциональности. Получается, что каждое интенциональное переживание музыки содержит в себе два реальных компонента: активность “Я” (ноэзу) и чувственные данные (гиле). Эти два компонента обретают единство в интенционально-идеальном компоненте (ноэме). В нем сконцентрированы результаты активной деятельности музыкального сознания и “мнится” или “подразумевается” сама музыкальная действительность. Поэтому здесь возможны различные интерпретации интенциональных музыкальных переживаний – как субъективные, так и объективные. Они связаны с субъективно ориентированной и объективно ориентированной интенциональностью.

Третья ступень музыкально-эстетического отношения в последовательно-феноменологической редукции связана с объективным эксплицированием и понятийной фиксацией сущности музыкального произведения. Эта сущность не явно репрезентирована субъекту, но как бы выстроена, воссоздана в самом произведении. Тоны и тембровые краски – это качественные сущности музыкального феномена, которые в принципе не зависят от экзистенции чувственного субъекта. В противном случае, растворяя, например, Квинтет А. Шнитке (1976) в хаосе и капризах личного переживания, мы не получим это определенное музыкальное произведение. Путь к сущности этого нового “поворотного” для творчества композитора произведения скрыт в абсолютно нетрадиционных формах развития музыкальной ткани. Языком произведения создан особый способ развития, когда форма развивается по принципу множественно-концентрированного воздействия слоев той же формы, когда в каждой музыкально-звуковой “капле” свернуто “пространство” всего исторического музыкального разума. Здесь каждый музыкальный тон несет в себе музыкальную историю и историческую музыку. Только языковедческая редукция внутренних тональных динамических, ритмических, мелодических связей позволяет музыкально выразить музыкальные сущности. Неповторимость и оригинальность произведения, его эйдосный сингуляритет нельзя объяснить никакими вне или околмузыкальными характеристиками. Когда феноменолог стремится открыть сущность феномена, значит, он хочет открыть именно то, что делает его специфическим, что не позволяет объяснить его чем-то другим. Выраженный в музыкальных категориях эйдос того или иного произведения содержит в снятом виде эмпирически обобщенный опыт соприкосновения с ним. Однако сущностное эйдетическое познание музыкального произведения не является познанием его как материального факта. Начальным актом сущностного музыкального восприятия являются не опыт и непосредственно слышимый звук, а музыкальное представление, ладово-слуховое ощущение, ритмические структуры, представленные в музыкальной памяти, интуиции, фантазии воспринимающего субъекта. Передавая музыкальный эйдос, они не оторваны, а непосредственно связаны с конкретикой музыкального произведения, его непосредственными характеристиками. Есть “неумелое” музыкальное восприятие, упускающее эйдетическую сущность музыкаль-

ного произведения и тем самым нивелирующее его собственное эстетическое бытие. В адекватном эстетическом восприятии постигается эйдетический смысл произведения и осознаются его эстетические свойства. Таким образом, из смутной среды субъективных музыкальных произведений на начальной ступени музыкально-эстетического отношения мы совершаем редукцию в область музыкального сознания на второй ступени познания, затем выделяем музыкальный эйдос произведения в единстве с субъективной интенциональностью и, наконец, на четвертой ступени конституирования музыкального предмета возвращаемся к личностному “Я”, чтобы преодолеть холодную объективность и определить для себя и других “музыкальную истину” со всей эйдетической строгостью и личностным чувством.

Четвертая ступень в диалектике музыкально-эстетического отношения связана с так называемым феноменологическим конституированием. Его следует рассматривать с позиции возрастающей деятельности субъекта: роли стремлений, желаний и всех “личностных” актов сознания. Анализ конституирования музыкального предмета означает вычленение тех элементов музыкального сознания и субъективности, в которых конституируются существенные свойства музыкального произведения. На этом этапе музыкальное сознание осуществляет синтетическую деятельность, благодаря которой музыкальное произведение мы можем воспринимать в качестве идентичного ему самому. К числу важнейших факторов конституирования музыкального предмета относятся:

– наглядно-слуховое конституирование чувственного музыкального предмета посредством самой ищущей и основополагающей ступени активности сознания – чувственных ассоциаций. Их Гуссерль называет “чувственным”, или “эстетическим синтезом” [112, с. 18]. Применительно к музыке мы их назвали музыкальным эстезисом;

– казуальное конституирование и конституирование музыкального предмета, связанное с работой музыкально-теоретического мышления;

– индивидуально-личностная и историко-социальная “инкрустация” конституирования музыкального феномена.

Однако в конечном счете доминантой конституирования музыкального феномена и всех его актов в феноменологической методике является сам субъект и его разум.

Пятая ступень в диалектике музыкально-эстетического отношения связана с завершением превращения музыкального произведения в эстетический объект, с реализацией его в качестве эстетического объекта. Если на первой ступени рассматриваемой нами динамики музыкально-эстетического отношения мы только фиксируем наличие общих и музыкально-эстетических чувств, на второй и третьей выявляем и отделяем музыкально-эстетические чувства от иных путем получения характеристик музыкального эйдоса, то на четвертой ступени осуществляется тождество собственно музыкальных и антропологических структур музыкально-эстетического отношения. Вне своеобразного слияния объективного и субъективного поля в мире музыки трудно понять, почему в одном случае мы принимаем, а в другом отвергаем музыкальные творения. Считается, что музыкально-эстетическое отношение не развивается далее описанной нами первой ступени, когда происходит лишь субъективистски-психологическое растворение музыкального объекта в процессах личных переживаний. Бывает, что процесс музыкально-эстетического отношения завершается на третьей ступени, когда объективные смыслы и значения музыкального произведения как бы нейтрализуют и делают ненужным одухотворенное вмешательство субъекта. В целостном музыкально-эстетическом отношении имманентно присутствуют как бытие музыкального произведения, представленное в эйдосе, так и субъективное бытие личности, творящей, исполняющей или слушающей музыку во всей полноте ее индивидуальности.

Если первая ступень музыкально-эстетического отношения не дает нам право произносить приговор о качестве музыки, поскольку там мы лишь обнаруживаем свои впечатления и по возможности анализируем психические процессы, переживаемые при слушании музыки, то на последнем этапе диалектической связи возможна та личностная субъективная точка зрения, которая основана на знании музыкального эйдоса. Понять музыкальный эйдос и соединить с собственной интерпретацией – это значит понять и принять слушаемую музыку. Музыкально-эстетическое чувство как начало и как результат музыкально-эстетического отношения – не одно и то же. В первом случае можно говорить о музыкальном чувстве как субъективном восприятии, во втором – как о субъективности, без которой бедна и безжизненна всякая объективность музыкального произведения. В этом смысле мы отличаем повествования писателей и музыкальных

критиков, которые описывают документальные, общие чувства, вызванные музыкой, но которых, в сущности, в музыке вовсе нет, и чувства, которые возникали из явлений сущности художественной материи самой музыки. Только в последнем случае, когда совпадают тождественно-музыкальная объективность и субъективность, когда совпадают художественно постоянное и неизменное с субъективно-психическим и становящимся, – можно говорить о состоявшемся музыкально-эстетическом отношении и интерсубъективности как акте музыкальной культуры.

Феноменологическое конституирование состоит в способности музыкального сознания воспроизводить музыкально-слуховые представления, которые вызваны музыкальным мышлением в настоящий момент. Они как бы закрепляются на “экране” личностной музыкальной культуры в зависимости от интенционального опыта слушателя. Однако главный смысл феноменологического конституирования состоит не в воссоздании музыкального предмета, а в осознании и понимании слушателем самого себя. А это возможно лишь на интерсубъективной основе. В процессе конституирования не могут оставаться без внимания те акты музыкального сознания, благодаря которым конституируется человеческое содержание музыки. Очевидно, что прежде всего слушатель устанавливает связи с личностно-субъективным “Я” композитора, исполнителя, в целом человечества. Такая постановка вопроса вплотную приближает нас к проблеме интерсубъективности. Одним из главных в ней является вопрос о том, какая ведущая способность музыкального сознания лежит в основе формирования интерсубъективных связей?

## ***§ 2. Музыкальный диалог “Я” и “Другого”***

На наш взгляд, всякая интерсубъективность возможна лишь при наличии диалога между отдельными субъектами. Только существование общих черт музыкального сознания и музыкального языка делает возможным существование “Мы” как интерсубъективной единицы восприятия музыки. В этом случае процесс конституирования интерсубъективного “Мы” возможен только в условиях самоконституирования музыкального “Я”. Такое “Я” образуется посредством “вхождения” в интенциональный музыкально-эстетический опыт “Другого”. Согласно Гуссерлю, “Другой” может пониматься как душевное, личностное и трансцендентальное “Я”. Причем подлинную сферу интерсубъективности он связывает с последним типом

”Другого”. Вот эти три формы вхождения в интенцию ”Другого” предполагают наличие специфической апперцепции воспринимающего. Музыкальный опыт ”Другого” не может быть адекватно воспринят помимо музыкально-эстетического чувства, по отношению к которому музыкально-эстетическое сознание является вторичным и более сложным образованием. Благодаря интерсубъективному конституированию чужое “Я”, воссозданное языком музыки, конституируется в музыкальном предмете по аналогии с “Я” воспринимающего. И наоборот, “Я” слушателя благодаря интерсубъективному присутствию в ткани воспринимаемого музыкального произведения оказывает воздействие на творческое “Я” композитора или исполнителя. Здесь образуется важный “нерв” контактности людей, чье восприятие опосредовано музыкой. Эту форму интерсубъективности в музыкальной культуре личности мы назвали “музыкальным эстезисом”. Благодаря ему становится возможным введение критерия личностного освоения мира музыки. Начальный момент соприкосновения с миром музыки, протекающим вне интерсубъективной интенции, не позволяет осознать человеческое измерение музыки. Однако мир личностной культуры способен формироваться и существовать лишь в гармонии интерсубъективных отношений. В системе феноменологии “только благодаря конституированию интерсубъективности возникает возможность говорить об объективном мире как о мире общезначимом” [5, с. 50]. Чем же определяются нормы и нормальность конституируемых межсубъективных отношений? В отличие от естественной нормальности, которую феноменолог связывает со значениями тела и чувственности, личностная нормальность определяется теми ценностями, на которых основывается та или иная культура. Нормальность в восприятии музыки всегда относительна и формируется музыкальными нормами определенного стиля. Все то, что не соответствует нормам этого стиля, может восприниматься как чужое или ненормальное. Гармония норм – это трансцендентальное “Эго” для всякого культурного конституирования музыкального предмета.

Задача, которую выдвинула феноменология, – конституировать музыкальный предмет в пространстве интерсубъективной действительности, – даже в абстрактно-формальных построениях музыки почти неосуществима. Элиминировать аспекты музыкальной деятельности человека из сферы культуры и сознания невозможно, пренебрегая адекватностью социального аспекта интерсубъективных связей и отношений. Если музыкальное сознание согласно феноменологии явля-

ется “пракатегорией” всякого музыкального бытия вообще, что ведет к абсолютизации смыслопорождающей деятельности и сознания, то свою задачу мы видим в том, чтобы через понятие музыкального эстетизиса представить единство духа смыслопорождающих источников возникновения самой музыкальной действительности. При этом важно не отказываться как от тезиса об объективной реальности существования музыкального произведения, так и от тезиса его конституирования музыкальным сознанием. Если феноменолог музыки стремится объяснить музыку только из нее самой, полагая при этом ее наличие в актах сознания, то метод диалектической феноменологии, по которому мы идем вслед за А.Ф. Лосевым, требует признания опыта “Другого”, а следовательно, в конечном счете признания общественно-исторической детерминанты музыкального сознания. Взаимодействие двух противоположных, но не взаимоисключающих методологий, на наш взгляд, возможно в разработке понятия музыкального эстетизиса, которое, выражая меру диалога с “Другим” в музыке, ведет к ее подлинно гуманистическому восприятию. Эхо “Другого” пробуждает в человеке слышание не музыки вообще, а его собственной музыки. Только осознав Музыкальный мир “Другого”, человек приобретает способность строить свой “Музыкальный мир”.

## **Глава 2. МУЗЫКАЛЬНЫЙ ЭСТЕЗИС, или СЛЫШИМ ЛИ МЫ СВОЮ МУЗЫКУ?**

Не обоснована ведь ни бытом,  
ни – даже страшно сказать – бытием  
музыка!

Разве чем-то забытым,  
чем-то, чего мы не сознаем.

Все-таки встаем и поем.

Все-таки идем и мурлычем.

Вилкой в розетку упрямо тычем,  
чтоб разузнать о чем-то своем.

*Б. Слуцкий*

Обращение к новому понятию музыкального эстетизиса предполагает прежде всего рассмотрение особенностей музыкально-эстетического отношения как взаимодействия эстетического субъекта и

объекта в мире музыки. Красота музыкального произведения – это не что-либо объективно присущее ему, как, например, другие его свойства или качества – мелодия, ритм, гармония. Она возникает как момент озарения и слияния музыкального произведения и нашего музыкального сознания. На первый взгляд кажется, что красота, подобно прекрасной морской раковине, помещенной в прозрачный аквариум, помещена в музыкальный предмет. Однако объективные свойства музыкального предмета в качестве эстетических свойств произведения искусства предстают таковыми лишь в пространстве нашего субъективного чувства. Воспринимая красоту музыкального произведения, мы открываем в нем его объективные музыкальные качества: лад, форму, динамику и др., но никогда не открываем самой красоты. Открытие музыкально-прекрасного, как удачно назвал его Э. Ганслик, – это всегда открытие личностной точки зрения, личностной оценки произведения музыки, которые основываются на объективных свойствах как самого музыкального предмета, так и на чувствах эстетического удовольствия или неудовольствия, которые возбуждены отдельными свойствами данного музыкального предмета или им в целом.

Чувство удовольствия или наслаждения как важный и необходимый момент эстетического отношения человека к музыке имеет сложносоставную природу. Следует отличать удовольствие от красоты тонов и других структур самой музыки от чувств удовольствия и даже радости или восторга, испытываемых от своих чувств. Музыка способна порождать как собственно эстетические музыкальные чувства, так и возбуждать, воздействуя на сферу общих чувств человека или житейские чувства. И хотя последние возникают под влиянием музыки, к чисто эстетическому музыкальному чувству они имеют весьма опосредованное отношение, как и к художественному статусу музыкального произведения. Музыкальный эстезис питается ценностью и смыслом собственно художественных структур самой музыки.

Начальную, исходную точку перехода эйдосно-антропоморфной третьей ступени феноменологического развития музыкально-эстетического отношения в четвертую фазу конституирования музыкального предмета мы называем музыкальным эстезисом. Первое касание, точка слияния музыкально-эстетического знания в пространстве субъективного состояния слышания музыки с опытом интерсубъективного конституирования музыкального предмета в созна-

нии слушателя образует исток музыкального эстетизма. Вводя в научный оборот данное понятие, обратимся к его терминологическому статусу.

### § 1. Эстетика и эстетизм

Как правило, современное толкование слова “эстетика” в историко-лингвистическом плане связывают с греческим понятием αἰσθητικός – “чувствующий, чувственный”. Однако Греческо-Русский словарь [72, с. 23 – 24] дает нам достаточно богатую палитру оттенков, сопутствующих значению этого понятия. Так, глагол αἰσθαίωμαι переводится как “ощущать, воспринимать чувствами, замечать, слышать, видеть, обонять, узнавать, чувствовать, понимать”. Существительное αἰσθημα означает предмет чувства, слово αἰσθηδὴς – чувствование и ощущение, ставшее доступным чувствам, т.е. обнаруженное в чувстве, а также орган чувства. Интересно, что в понятии αἰσθητικὸν сближается значение терминов “орган чувства”, “смысл”, “ум”, “рассудок”. Прилагательные “ощущающий”, “чувствующий” отличаются от прилагательных “чувствительный”, “ощутительный”, “чувственный”, “заметный”. Возможно, неоправданное желание свести все богатство значений слов, близких к понятию “эстетика”, только к одному – αἰσθητικός – “способный чувствовать, чувствующий” – обедняет диалектику процесса эстетического познания. Заметим, что А. Баумгартен, который в XVII веке ввел термин и понятие “эстетика” для того, чтобы дополнить логику и теорию познания Вольфа, различал “*empirica aesthetica*” и “*critica aesthetica*”. Первое понятие рассматривалось им как наука о чувственном знании и служило в качестве низшей теории познания. Второй термин употреблялся им для обозначения области философии художественного творчества. Интересно то, что в конце своей исторической диссертации, составляя индексацию понятий, немецкий ученый не счел нужным вынести термин “эстетика” в индекс терминов, важнейших по значению. И только позднее Кант и Гегель придадут эстетике статус “философии искусства”, а Гуссерль сохранит и разовьет значение термина “эстетика” в контексте феноменологической философии.

Вводя термин “музыкальный эстетизм”, мы обращаемся к греческому слову αἰσθητικός и останавливаемся на окончании “с”, подобно греческим понятиям “этос”, “патос”, “логос”, “пафос”, создавая объем

понятия, связанного со свершившимся актом доступности предмета в чувстве. Подобно тому как греческая основа и исток αἰσθητικὸς входит во все оттенки слов греческого языка, передающих чувственное отношение к предмету, понятием “музыкальный эстетизм” мы обозначаем истоки и основы эстетического отношения человека к миру музыки. Прилагательное “музыкальный” передает причастность и способность к музыке. Тогда термин “музыкальный эстетизм” будет означать исходную точку, начальный момент интересубъективного осознания музыки человеком. В отличие от односторонней интерпретации своих чувств на фоне музыки или объективистского слышания только музыкальных форм вне слышания своего “Я” посредством ”Я” “Другого”, мы вводим понятие, обнаруживающее важность момента касания объективной, субъективной и интересубъективной сторон целостного музыкально-эстетического отношения.

В искусстве музыки, как бы сотканном из эмоционального логоса и “умных эмоций” (Л.С. Выготский), многое решает первое живое и непосредственное соединение внутреннего душевного переживания с сущностно-звуковым ликом музыкального произведения. Встреча сознания и воли с эйдетическим слуховым представлением данной музыки, их соединение в одно целое дарует человеку чудо музыкального эстетизма, или музыкально-эстетического бытия в мире музыки. Эта первая встреча мыслящего музыкального сознания с осмысленным (эйдетичным) музыкальным предметом, поиски конституирования эстетического смысла музыкального произведения, переход его реальной логики в область личностных идеальных значений и смыслов через постижение интересубъективных норм – образуют как бы художественно-промежуточный мир, два-три “аккорда”, с помощью которых совершается ”модуляция” в область духовного наслаждения музыкой. Музыкальный эстетизм мы понимаем как некую субстанцию наслаждения зародившимся бытием музыки в сознании человека. Нам близко понимание сущности эстетического, высказанное советским эстетиком В.В. Бычковым, который пишет: “...эстетическое, как самая общая категория эстетики, характеризует такую систему взаимоотношений человека с окружающим его миром, результатом которой является духовное наслаждение. Иначе говоря, к сфере собственно эстетического может быть отнесено все в окружающем человека мире (природном, предметном, социальном), выступающее объ-

ектом неутилитарного, самодовлеющего созерцания, и в самой деятельности (предметно-практической и духовной) человека, доставляющее ему духовное наслаждение. Именно духовное (эстетическое) наслаждение в самых разнообразных его формах выступает сущностной характеристикой эстетического. Фактически же говорить об эстетическом, забыв о духовном наслаждении, – значит говорить о чем угодно, только не о нем” [9, с. 296 – 297]. Действительно, эстетическое всегда отражает вполне конкретную, объективно существующую реальность, возникающую в системе отношений субъекта и объекта. Только яркая вспышка, момент духовного озарения, связанный с особым наслаждением или страданием неутилитарного, самопроизвольного созерцания, способен перевести объектно-субъектные отношения из обыденной сферы в пространство с эстетическими координатами. Наслаждение и страдание образуют два важных и необходимых полюса, между которыми простирается бездна эстетических состояний человека.

## ***§ 2. Музыкальное чувство и музыкальный эстетизм***

Как мы подчеркивали ранее, следует отличать то специфическое состояние эстетического наслаждения, вызванного духовным конституированием музыкального предмета, которое мы назвали музыкальным эстетизмом, от тех естественных чувств, которые может возбудить в нас музыка. Если музыкальный эстетизм обусловлен правильностью, порядком, логосом самих звуковых форм, их сочетанием и законсообразностью, а также масштабами субъективности и интерсубъективности, то настроения, испытываемые по поводу тех или иных звуковых эффектов, являются лишь сопровождением прямого музыкального эстетизма. Эти настроения могут возникать или не возникать, их оттенки зависят от темперамента, характера, нервной возбужденности, психологического состояния человека. Но не будем забывать, что эти настроения – лишь по поводу музыки, возникшие под впечатлением музыки. Однако это еще не собственно музыкальное чувство или музыкальный эстетизм, который далек от ”скорлупы” личных ощущений, поскольку возвышается как на познанной сущности музыкального произведения – его “эйдосе”, так и на антропоморфной интерсубъективности. Вот почему переживания чувств не есть необходимое усло-

вие для композиторского творчества. В этом вопросе мы далеки от ошибок Э. Ганслика, который отрицал символическое и выразительное звучание музыки. Тем не менее, когда композитор пишет траурный марш, ему не нужно переживать горе и страдание так, как люди, провожающие этой музыкой в последнем шествии родного им человека, достаточно того, что композитор знает, какие ритмы, гармоника, фактуру целесообразно применить, создавая стиль траурного произведения. Есть люди, которые грустят, слушая веселую музыку, и, наоборот, чрезвычайно печальны при звуках торжественной музыки. Все это говорит о том, что наслаждение собственно музыкой и его первичный момент – музыкальный эстетизм – есть нечто другое, чем те чувства, которые может возбуждать, а может и не возбуждать в нас музыка. Наслаждение носит и физиологический характер, когда музыка выступает лишь раздражителем легко возбудимой чувственности и может быть заменена любым другим художественным или внехудожественным предметом. Физиологическое наслаждение может “поставляться” музыкой, но оно не связано с духовным эстетическим чувством, не согрето звуками открытой личностью посредством интересубъективности музыкальной красоты. Музыкальный эстетизм обусловлен прежде всего интеллектуальным наслаждением эйдосами самой музыки, а затем появляющегося на его основе шлейфа эстетических, нравственных, гуманистических представлений личности. Он выступает синонимом чувства красоты музыки, поскольку диалектически сочетает смысловую явленность музыкального произведения и субъективную “самой личности”, постигнутую через “самость Другого”. В музыкальном эстетизме сходятся в диалектическом синтезе одно и многое, смысл и явление, объективное, субъективное и интересубъективное, целое и части, предмет и идея. В музыкальном эстетизме мы как бы совершаем первый шаг к эстетическому измерению музыки через первое прикосновение к ее сущности и первое чувство духовного наслаждения интересубъективными антропоморфными слоями. В нем “снимаются” имманентность музыкального феномена и данность человеческого масштаба духовного наслаждения. Чувство полагания иного в самом себе и, напротив, себя самого в музыкально ином связано с тождественным слиянием горизонтов объективности, субъективности и интересубъективности. Тождества внутреннего и внешнего,

логического смысла музыкального предмета и алогичного бытия самосознания личности, смысловой предметности и непредсказуемости чувства – содержатся в музыкальном эстезисе.

Музыкально-слуховое представление как отзвук музыкального произведения в музыкальном сознании является важным неизменным свойством музыкального эстезиса. Вне такого представления всегда существует опасность скольжения по внемusикальным впечатлениям.

Форма существования, выражения и фиксации музыкального эстезиса может быть весьма различна: от молчаливого шока до развернутых аналитических суждений по поводу пережитого впечатления от музыки. Вот, например, как свой музыкальный эстезис описывает А.Ф. Лосев: “Когда я высказываю своему собеседнику свой восторженный отзыв о пьесе или иллюстрирую это каким-нибудь отрывком, то эти 3 – 4 такта, которые составляют отрывок, действительно полны для меня жизни, полны играющих и трепещущих красок, они для меня – реальный и живой момент реального и живого целого. Я переживаю совершенно непосредственно и глубоко место этого отрывка в целом: все для меня течет и играет, бьется и трепещет, передо мною живая ткань и нервный внутренний пульс музыки” [56, с. 77].

Музыкальный эстезис – это не подарок природы, хотя и обусловливается во многом природной предрасположенностью уха к музыке. Но, поскольку видит – не глаз, слышит – не ухо, а человек, то музыкальный эстезис имманентен как истории человечества в целом, так и истории отдельной личности в частности. Общее духовное развитие человечества породило усложнение личностных эстетических чувств. Своеобразие музыки как искусства предполагает и требует от человека особой способности чувствовать красоту музыкального произведения. Музыкальный эстезис как первый толчок к этому особому духовному состоянию связан с сущностной полнотой чувственного переживания мира музыки. Не у всех людей в одинаковой мере развито музыкальное чувство и его эстетический эпифеномен – музыкальный эстезис. Некоторые не имеют их вовсе, так что музыка для них представляется весьма неинтересной и скучной областью. Встрече с музыкой они готовы предпочесть любое другое удовольствие. Степень развития музыкального эстезиса зависит как от природной музыкальной одаренности, так и от музыкальной воспитанности и культуры человека.

### § 3. Типы музыкального эстетизма

На наш взгляд, можно выделить несколько типов музыкального эстетизма соответственно динамике и силе музыкального наслаждения. Обратимся к примерам из дневников и писем П.И. Чайковского, которые бы проиллюстрировали эти типы.

Негативный музыкальный эстетизм связан с чувством неприятия и отторжения эстетической ценности музыкального произведения. Акт музыкального познания здесь прерывается в силу односторонности воспитания, отсутствия в нем элементов духовно-эстетической заданности и позитивной интерсубъективной шкалы музыкального самосознания. В наследии Чайковского можем прочесть о таком эстетизме: “Играю всякую дребедень издания Бесселя, Кюи и т.п. дрянь с претензией. Злюсь” [83, с. 89]; “С отвращением фабриковал романс. Пороху нет, но как посвятить Императрице не менее, по крайней мере, 10 романсов?” [83, с. 86].

Нейтральный музыкальный эстетизм демонстрирует одинаково равнодушное принятие или неприятие музыкального произведения. Здесь нет эстетической реакции, основанной на эстетическом интересе или потребности. Сознательное слуховое восприятие не ведет к появлению эстетического чувства. Личность остается как бы нейтральной к музыке и не испытывает от нее особых эстетических и гуманистических впечатлений. Так, Чайковский пишет: “Две моих новых пиэски...суть безделки, написанные по особенным случаям, и вовсе не заслуживают Вашего внимания” [83, с. 87]; “Решился, нуждаясь в деньгах, заняться мелкими пиэсками для фортепиано и положил себе в день писать по одной в течение месяца. Эти музыкальные блины пеку аккуратно и таковых уже набралось десять” [83, с. 103].

Позитивный музыкальный эстетизм связан с духовным наслаждением музыкальной красотой звукового содержания, движения, динамики, формы. Музыкально развитый человек испытывает позитивный музыкальный эстетизм от восприятия совершенных музыкальных творений. “Любя все в Моцарте, – пишет Чайковский, – я не стану утверждать, что каждая, самая незначущая вещь его, есть *chef d’oeuvre*. Нет! Я знаю, что любая из его сонат, например, не есть великое произведение и все-таки – каждую его сонату я люблю потому, что она его, потому что этот Христос музыкальный запечатлел ее светлым своим прикосновением” [83, с. 89].

Аффектный музыкальный эстетизм мы связываем с необычайно сильной чувственно-эстетической реакцией на музыкальную красоту. Есть люди, которые, будучи теоретиками от природы, склонны к строго научному исследованию предмета. Другие люди – практические натуры – предпочитают строить свою деятельность по осуществлению эстетических идеалов преимущественно вне теоретической сферы. Но есть и такая категория художников, философов, юристов, которые, умело сочетая чувственное и рациональное, тем не менее не могут преодолеть сильнейшее возбуждение всего естества от конструирования духовных высот музыки. Вот что пишет П.И. Чайковский о своем романсе “На землю сумрак пал”: “Написал несколько романсов, один из них мне безмерно нравится, и иначе, как расточая слезы, не могут играть” [83, с. 72]. ”В камерной музыке, – пишет П.И. Чайковский Н.Ф. фон Мекк, – Моцарт пленяет прелестью, чистотой фактуры, удивительной красотой голосоведения. Но иногда встречаются и вещи, наводящие на глаза слезы. Укажу вам на *adagio* из *g-moll*-ного квинтета. Никто и никогда с такой красотой не выражал в музыке чувства безропотной, беспомощной скорби. Когда это *adagio* играл Лауб, то я всегда прятался в самый дальний угол залы, чтобы не видели, что со мной делается от этой музыки” [83, с. 64]. Трудно Чайковского заподозрить в том, что он осмысливал эту музыку не как профессионал, т.е. пренебрегая собственно музыкальными достоинствами. Однако, будучи человеком исключительно тонкой психической организации, он своим музыкальным эстетизмом демонстрировал многообразие типов музыкально-эстетического отношения к музыке от срединно-спокойного до страстной любви или ненависти к отдельным творениям.

#### **§ 4. Объективное – Интерсубъективное – Субъективное**

Каждый получает наслаждение в музыке от того, что ближе его натуре. Но особенность музыкального эстетизма состоит в том, что он оказывает большое влияние не только на само произведение, но и на воспринимающую его индивидуальность, внешнее и внутреннее, на субъективное, на “Я” и не “Я”. Это особая форма слышания музы-

кального произведения в себе и себя в музыке через осознание чувственности “Другого”. Данная форма не принадлежит всецело психологической области, а переходит в сферу более высокого – эстетического интеллектуального порядка. Присутствие музыкального эстезиса не позволяет “перепрыгнуть” через саму музыку и, не касаясь самого существенного и антропоморфного в ней, описывать свои чувства и настроения. Без музыкального эстезиса нет эстетической “увертюры” к глубинным процессам духовного конституирования музыкального произведения. Гегель как-то заметил, что в идеальном плане слух является наиболее сильным из чувств, превосходящим даже зрение, а голос, следовательно, в наибольшей степени выражает внутреннюю субъективность. Следовательно, антропологическая направленность слышания музыки, узнавание человеческого мира в музыкальной форме, восприятие “человеческого масштаба” в консонансах и диссонансах, в динамике разрешений и напряжений функционально новых гармоний – все это признаки гуманистической сущности музыкального эстезиса. Он может сложиться лишь там, где исторический человек мыслит интересубъективно и антропоцентрически чувствует свойства музыки. Деантропоцентрическое и деинтерсубъективное восприятие вне присутствия человека в мире музыкальных звуков никогда не сможет породить музыкальный эстезис личности. Антропоцентризм и интересубъективность, присутствующие в музыкальном эстезисе, – это гаранты подлинно эстетического освоения музыки, поскольку они содержат тенденцию самосознающей идентификации личности как с музыкальным целым, так и с исторически закрепленным в нем человеческим опытом эстетических отношений.

В музыкальном эстезисе музыка “намагничивается” флюидами нашей чувственности. Она начинает вращаться вокруг нашего “Я”, которому стало доступно эстетическое “Мы”. Личностное бытие музыкального эстезиса означает нечто большее, чем обобщенно антропоцентрическое слышание музыки. В музыкальном эстезисе явленная сущность музыки предстает в той мере, в которой сформирована наша музыкальная культура. В свою очередь, музыкальная культура формируется в той мере, в которой она содержит музыкальный эсте-

зис. Музыкальное произведение эстетически касается нас. Точка музыкального эстетизиса означает, что сущее в его личностном и intersубъективном измерении в данном музыкальном произведении представлено перед нами, и, наоборот, оно сущим стало постольку, поскольку создано и представлено творящим музыку человеком. С одной стороны, сущее в музыке восходит над человеком, с другой – человек сам себя открывает музыкальному бытию, когда его слушает и слышит. Репрезентация человеческого мира в музыкальном бытии означает дословно (*repraesentatio*) – представление или нечто, поставленное перед собой. Музыкальные представления intersубъективны и выступают как Другое “Я”, с которым предстоит вступить в диалог, но в то же время и отношение с самим собой, поскольку в репрезентации музыкального сущего человек попадает в центр антропоморфного Музыкального Космоса. Себя он переносит на отношение к музыкально сущему, а музыкальный диалог ведет с площадки своих человеческих возможностей. Представляя или ставя перед собой музыку, мы как бы перемещаем ее от себя к себе и тем самым стремимся схватить, остановить, получить одновременно ”печать” человеческого бытия Музыки, своего собственного и Другого “Я”.

В познании музыки закономерно встает вопрос: должен ли человек слышать безличную музыку вне своей чувственности, или же ему должна являться музыка в человеческо-гуманистическом измерении? Этот вопрос невозможно решить в рамках абстрактной гносеологии, поскольку его решение переходит в компетенцию исторической антропологии и музыкально-эстетического знания.

М.М. Бахтин часто подчеркивал, что человек не только субъект деятельности, но и субъект “обращения”. Человек способен освоить мир музыки только в общении с ней. Открыть, понять и принять музыку, так же как и Человека, нельзя, делая ее объектом нейтрального анализа. Глубина собственного “Я” может постигаться только посредством “обращения” к intersубъективному “Я” и общению с ним. Здесь возникает момент диалогичности в общении с музыкой. “Быть, – писал М.М. Бахтин, – значит общаться диалогически” [7, с. 291]. Быть в мире музыки – это значит вступить в диалог с “Я” композитора, ис-

полнителя и в широком смысле слова – всего Человечества. Через систему закрепления музыкальных форм в музыкальном сознании личности возникают чувственно переживаемые отношения и представления о мире музыки в форме музыкального эстетизма. Он кладет начало эстетическому диалогу субъекта музыкальной культуры с музыкальным произведением. Подобно тому как Бахтин исходит из несводимости физически очевидного бытия к собственно человеческому, в отношении субъекта к музыкальному произведению можно исходить из двух измерений: художественно-онтологического и художественно-антропологического. Последнее устремлено вверх, к нравственному движению к самому себе, к Человечеству в рамках интерсубъективного события. Попадая посредством музыкального эстетизма в сферу действия музыкальной культуры, мы ощущаем человеческое “излучение” музыкального произведения. Только в этом случае конституирование музыкального предмета в сознании происходит не по внешним абстрактным законам, а по законам собственного человеческого бытия и искусства.

Марксистская философская концепция позволяет обнаружить связи микрокосмоса личности и мировой истории, страстной субъективности и объективно-гуманистического содержания эпохи. Вопрос о том, слышим или нет мы себя в музыке, становится праздным, как только мы переводим его в целостно-мировоззренческую плоскость. Как только мы поставили свою жизнь на первое место в системе отношений к музыкальному произведению, мы задали меру всякому музыкальному существу. Появилась претензия слушать не только музыку, но и себя в музыке. Слушать музыку, прийти к музыкальной истине, измерить ее мерой воспринимающего человека – это значит занять исходную для эстетического отношения позицию музыкального эстетизма, где сливаются бытие музыки и личностно-антропоморфное бытие.

В музыкальном эстетизме музыка не “опрокидывается” только во внешний мир и не “висит” в хрустальном сосуде замкнутого “Я”. Она обретает особое гуманистическое тождество, порождающее глубинные связи музыкально-эстетического отношения. Без такого тожде-

ства музыка может оставаться “музыкой в себе” и быть эстетически и нравственно нейтральной к чувственным наслаждениям. Вне музыкального эстетизма музыка остается только чувственной силой, выпадающей из наслаждения природой гуманизма самой музыки. Нравственную и эстетическую ценность такого отношения “суживает” здесь не музыка, а ее психические воздействия. Вне музыкального эстетизма музыка остается предметом музыкально-сциентического отношения и не переживается эстетически. Для развитого субъекта музыкально-эстетической культуры теоретическое “анатомирование” музыкального предмета вне чувственного наслаждения его совершенством, вне проекции собственного “Я”, вне открытия гуманистической интерсубъективности также патологично, как односторонний эстетизм по поводу музыки.

Вопрос о том, слышим ли мы “Другого”, а через него и себя в музыке, не является риторическим для философской музыкальной эстетики. Говоря о том, что личность не может играть подчиненную роль в познании музыки, а должна подняться до осознания “Другого” и самого себя, тем самым сделать музыку достоянием самосознания, мы считаем необходимым введение понятия музыкального эстетизма.

Таким образом, под музыкальным эстетизмом мы понимаем интерсубъективную способность музыкального сознания личности к эстетическому наслаждению эйдетикой музыкального произведения на основе познания его антропоморфности с целью конституирования этого произведения в духовно-практическом опыте композитора, исполнителя, слушателя. Именно интерсубъективность музыкально-эстетической чувственности позволяет преодолеть границы феноменологической идеальности и на путях диалектико-феноменологического метода выйти в материальные и социальные слои жизни.

В работах отечественных эстетиков и музыковедов традиционно проводится идея о многоуровневости и сложной структуре процесса музыкального восприятия. Обычно выделяют четыре его стадии: 1) возникновение интереса к произведению, которое предстоит услышать, и установка на его восприятие; 2) слушание как физический процесс; 3) переживание и понимание музыки; 4) ее интерпретация и оценка.

Даже принимая всю условность такого деления, трудно согласиться с его логикой, которая не отражает такого центрального вопроса восприятия музыки, каким является вопрос об intersубъективности музыкально-эстетического отношения. Думается, что диалектико-феноменологическая редукция, антропологическая рефлексия, снятые в понятии музыкального эстетизма, отчасти восполнят научную картину “Музыкального приношения” Человечества.

Вместе с феноменологией исчезает одна из тайн антиномии эстетического и музыкального в музыкально-эстетической культуре личности. Соединяя в себе ипостаси эстетического, intersубъективного и глубоко интимного отношения человека к музыке, музыкальный эстетизм охраняет природу нашей культуры от крайностей как scientифически-музыкологического толка, так и бездумной чувственности. Присутствие развитого музыкального эстетизма в культуре личности означает наличие способности человека эстетически воспринимать музыку и музыкально обосновывать ее красоту.

Однако читатель этих строк может выразить справедливое недоверие к той части философско-эстетических построений, которые верифицируемы музыкальным опытом. О нашем эксперименте по формированию музыкального эстетизма слушателей речь пойдет в следующей части.



## Часть V

### ФЕНОМЕНОЛОГИЯ КАК МЕТОДОЛОГОС СОВРЕМЕННОГО ХУДОЖЕСТВЕННО-ОБРАЗОВАТЕЛЬНОГО ПРОЦЕССА

Следует признать, что кризис системы образования, который является зеркалом кризиса многих сторон жизни нашего общества, проявляется и в сфере музыкального воспитания детей. Подобно тому как система образования в целом не способна пока ввести общество в новый информационно-технический мир, система музыкального воспитания не обеспечивает полностью цивилизованное функционирование музыкально-культурных процессов [69, с. 6]. Одновременно критика и анализ негативных сторон сами по себе недостаточны. Необходимо вносить реальные изменения и делать практические шаги в области достижения музыкальной воспитанности школьников. Не впадая в очередную мистификацию воспитательных целей, не рассчитывая на построение человеческого здания всеобщей гармонии, совершенной красоты и абсолютной добродетели, в прогнозировании процессов музыкального образования и культуры важно опираться на ту позитивную систему философских координат, которая позволит педагогу и ребенку создать мир музыкальной красоты.

На наш взгляд, новые культурные формы музыкального воспитания детей не могут сложиться вне научного философского осмысления самих оснований проблем цивилизации, культуры и человека. Концепция музыкального воспитания детей в современных условиях не просто наталкивается на тотальность глобальных проблем, стоящих перед человечеством, а как бы погружена в контекст кризисных социально-культурных противоречий, свойственных современному способу человеческого бытия. Каково будущее музыки и нашей музыкальной жизни? Как будут существовать музыка и публика в компьютерно-техническом веке? Будет ли публика завтрашнего дня абсолютно отличаться от сегодняшней? Как можно богатое мировое музыкальное наследие сделать универсальным средством взаимопонимания всех людей на Земле? Эти вопросы требуют ответа не только со стороны музыканта, педагога, но и философа. Возникает необходимость пересмотра и прогнозирования музыкально-педагогических идей, исходя из предельных философских и культурологических оснований. Тем самым в “партитуру” музыкально-педагогических идей, где прежде уютно сосуществовали “расчеловеченные” знания, умения

и навыки, стремительно врываются новые вопросы Человеческого бытия. Размышление над современными музыкально-эстетическими реалиями, которые порождают творческий мир будущих поколений, – важное профессиональное направление деятельности философов и эстетиков. К сожалению, приходится признать, что духовный веер всеобщих философских понятий совершает лишь легкое касание рельефов мысли отечественной музыкально-педагогической науки. Боязнь философской рефлексии, на наш взгляд, отчасти объясняет трудности выхода теории музыкального воспитания из эмпирического плена музыкальных реалий и досадно низкий уровень осмысления проблематики нашей науки.

Стоит ли углубляться в поиски связей между столь различными по характеру областями научного знания, как музыкальное воспитание и философия? Что дадут музыканту-педагогу поиски “философского камня” в здании концепций музыкального воспитания? Как связаны философские системы и музыкально-педагогическая мысль? Способно ли философское “предслышание” определить точки изменения музыкальной жизни и участвовать в моделировании музыкально-воспитательных позиций? Что может дать феноменологический метод анализа музыки педагогу-практику? К размышлению над этими и другими вопросами, отражающими современное состояние философских основ музыкального воспитания, мы приглашаем уважаемого читателя.

## **Глава 1. ФЕНОМЕНОЛОГИЯ В КОНТЕКСТЕ СОВРЕМЕННОЙ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЙ СИТУАЦИИ**

Есть три заветных песни у людей,  
И в них людское горе и веселье.  
Одна из песен всех других светлей –  
Ее слагает мать над колыбелью.

Вторая – тоже песня матерей.  
Рукою глядя щеки ледяные,  
Ее поют над гробом сыновей...  
А третья песня – песни остальные.

*Р. Гамзатов*

Образование – одна из основных ценностей всякого цивилизованного общества. С обыденной точки зрения образование определя-

ется как получение знаний. Действительно, образование ценно тем, что обеспечивает усвоение систематизированных знаний, умений, навыков, помогающих человеку в жизни. Традиционно главной составляющей образования считают знания, поскольку именно они культивируют те или иные ценности переживания, отношения и творчества. Однако личностно ориентированная гуманистическая парадигма образования XX века приобретение знаний, умений, навыков не рассматривает в качестве явлений первого порядка. Это лишь средство формирования цельной личности, человека "облагороженного образа" (Л. Андреев) и "космического развития" (В.И. Вернадский).

Современный смысл образования все чаще связывают с формой или способом вхождения, вживания индивида в мир, в целостное бытие, в природу и культуру. Дать образование – это значит помочь осуществить личности ее индивидуальное и родовое предназначение в жизни, развить ее человеческую сущность в соответствии с историческим уровнем социума.

В осмыслении сущности современного образования на первый план выходит вопрос о его цели. Если ее нет, то нет и фундаментальности в образовании.

Предфилософское, обыденное понимание целей образования идет от практики. Родители, например, видят в образовании прежде всего способ подготовки ребенка ко взрослой жизни, условие профессионального самоопределения и средство самостоятельного восприятия жизни.

Философское понимание целей образования связано с осознанием сущности таких явлений, которые образуют горизонты жизни. Однако именно постижение Логоса жизни, а не бесчисленного множества всех его микроскопических проявлений совпадает с предметом образования в самом широком смысле слова. Логос жизни в философии образования, на наш взгляд, связан прежде всего с тремя реалиями: человек – познание – культура. Философия образования и поиск главных методологических основ образования предполагают ответы на вопросы:

– на основе каких философских позиций развито понимание человека и личности ребенка или, иначе говоря, какова линия антропологии в понимании сущности образования;

– на основе каких философских позиций развито понимание процессов познания и сознания, или какова линия гносеологии в образовании;

– на основе каких философских позиций развито понимание современной кросскультурной ситуации или какова линия осмысления социокультурных оснований жизни индивида и общества.

Все это вопросы, вне решения которых невозможно определить задачи образования, понять, чем оно должно стать для личности, как может послужить в жизни. Именно они образуют сферу проблем философии образования.

### ***§ 1. Концепции связи философских и музыкально-педагогических идей***

Философия образования как новая, необычайно молодая для отечественной науки область педагогического знания имеет как своих сторонников, так и противников. В то время, когда министр образования России В.Д. Шадриков выпустил книгу "Философия образования и образовательной политики" [88], В. Кумарин на страницах журнала "Педагогика" выступил против развития идей философии образования и предложил восстановить в правах классическую науку о воспитании и обучении. Вопрос "Какую пользу дают мутанты: парадигмальное мышление, личностно-ориентированная парадигма, сущностный модус человека, атрибутивность и рефлексивность, синергетический и герменевтический подходы и т.д." [29] имеет для В. Кумарина не конструктивный, а лишь саркастически-риторический характер.

Между тем философия воспитания и образования на протяжении всей своей истории одну из существенных сторон своего предмета видела в постижении оснований человеческого типа жизни. Сократ и Платон, эпикурейцы и стоики, Отцы Церкви и средневековые мыслители, Гоббс и Локк, Руссо и французские энциклопедисты, Кант и Гегель, Дьюи, Гуссерль, Сартр, Шеллер, а также другие представители постклассической философии должны занять достойное место на педагогическом Олимпе. Острые вопросы современного образования о восстановлении духовности знания и об очеловечивании логики не решаемы вне обращения к сферам человеческой культуры, истории, философии. Освоение философского наследия, которое образует квинт-эссенцию человеческого опыта, истории, культуры, позволяет расширить горизонты видения современного образовательного процесса.

Заметим, что именно сегодня происходит переоценка ценностей философии в образовании. Такие философы, как Дж. Мур, Б. Рассел, Л. Нельсон, Э.В. Ильенков, Т. Адорно, К. Юнг, М. Липман, М.К. Мамардашвили и многие другие, открывая новые пути познания, одновременно открывали и новый свободный поиск истины в установке ученического сознания. За рубежом многие университеты и колледжи сегодня имеют обязательный учебный курс "Философия образования". В российских педагогических университетах начинается преподавание нового предмета "Философия и история образования".

Ориентация на решение гуманитарно-мировоззренческих, биолого-социальных, целеполагающих и культурно-исторических проблем – ведущая линия нового курса. В такой ориентации может и должна помочь философия как общая теория мира и человека, рожденная на основе совокупного социального и культурного опыта человечества. Между тем, с одной стороны, философские принципы и методы не сводимы к конкретным методам и принципам частных наук, в том числе и теории образования. Они имеют свою собственную природу, собственные средства и способы познания, свои критерии рациональности и научности. С другой стороны, сама педагогика не содержит в себе критериев и императивов соответствующего культурного и социального применения ее достижений.

Поэтому актуальна разработка вопросов о содержании, способах, формах воссоединения философских и образовательных теорий и самой практики обучения состоит в следующем:

во-первых, определить статус, модусы, типы связи феноменологии как одного из приоритетных направлений современной философской мысли и воспитательно-образовательной практики;

во-вторых, обосновать в качестве нового понятия философии образования понятие "методологос образования" и раскрыть его содержание в качестве одного из важнейших принципов воссоединения процессов "живой" жизни и актов совокупного образовательного бытия ученика в установке его учения;

в-третьих, раскрыть методологию современного образовательного процесса на примере конкретной образовательной ситуации школы-гимназии № 2 г. Вязники и принципов исследования образовательных явлений, вытекающих из такого мощного философского течения, как феноменология.

Как феноменология может предложить новые идеи образовательной практике и как практика образования может использовать феноменологические идеи?

Вялотекущий и медленно развивающийся кризис отечественного образования постсоветского периода является зеркальным отражением кризиса и смены основ социального строя в России. Произошел отход от марксистско-ленинского методологического монизма в образовательной теории и практике, и возникла необходимость идентифицировать педагогическое знание и опыт не с традициями обществоведческих идеологических дисциплин, а с человековедческими науками в соответствии с ценностями, относящимися к гуманистической человеческой природе и опыту.

Известно, что Гуссерль и его прямые последователи в области феноменологии Шутц, Мерло-Понти, Джеймс, а также более поздние философы герменевтической ориентации Хайдеггер, Гадамер, Рикер не делали анализа образовательных систем с позиций феноменологии. Исключение представляет собой эссе Макса Шеллера "Формы знания и образование" (1929). Более активно прокладывались "мосты" от образовательной практики к феноменологии педагогами-практиками и педагогами-теоретиками. Самое весомое слово в феноменологии образования было сказано Отто Больновым. Его основная работа [306] была издана в Цюрихе в 1969 году. В ней немецкий ученый убедительно показал, что путь всех педагогических процессов – это прежде всего антропоморфный путь. Отметим, что в Европе и Америке активно разрабатывался статус новой области знания – философии образования. Стали популярны работы П. Херста [111], И. Шеффлера [131]. В этих и других книгах ученые исследовали связи феноменологических, экзистенциальных и педагогических идей. Позднее появляются работы по герменевтике образования. Герменевтика основывалась на идее индивидуальной целостной личности. Здесь исследовался потенциал метода истолкования свойственных личности способов самовыражения. Развивавшийся от Шлейермахера к Дильтею и Гадамеру метод косвенных истолкований стал применяться в образовании. Кроме общепедагогических работ, появляются феноменологические исследования в области преподавания таких художественных дисциплин, как литература, архитектура, музыка.

Однако, на наш взгляд, результаты самого серьезного исследования в области феноменологии образования изложены в коллективной монографии американских ученых и практиков "Экзистенциализм и феноменология образования" [104]. Книга написана на основе результатов семинара, проводившегося американским обществом философии образования, на котором обсуждался вопрос о содержании вновь изданных работ философов-экзистенциалистов и феноменологов, их влиянии на образование. Поскольку не существовало специального издания, посвященного этим аспектам философии образования, решено было опубликовать эту работу.

Ее пафос состоит в идее применения новых методов экзистенциального и феноменологического анализа к вариативным образовательным ситуациям. Главная цель издания – ответить на вопрос о том, как феноменология и экзистенциализм могут культивировать новые идеи в теории и практике образования. Десять глав книги написаны десятью авторами, каждый из которых осмысливает один какой-либо вопрос в рамках поставленной проблемы. Причем задачи практико-образовательной работы стоят на первом плане исследования. Это не значит, что были "затемнены" собственно философские идеи. Внимание авторов сосредоточилось на применении философских идей в образовательной практике.

Так, в одной из начальных глав Георгий Кнеллер и Ван Моррис, с одной стороны, выступают против социально ангажированного образования, с другой – противостоят засилью теорий анализа языка в образовании. Акцент они сделали на вопросах значения и аутентичности в образовании. Кнеллер сконцентрировал свое внимание на проблеме аутентичности учителя, который является не только носителем знания, но и интерпретатором смысложизненных тем в образовании, таких как обязательство, мучение, страх, смерть. Поддерживая идеи своего коллеги, Ральф Халпер также задал вопрос о том, почему в школе нужно избегать осмысления трагически-серьезного опыта жизни, который уже имеется у ученика? Профессор Моррис, например, в этих целях продолжал разрабатывать сократовскую парадигму для экзистенциального обучения. Борьба шла как между теми, кто был сторонником социальных аргументов в образовании, так и теми, кто хотел оставить далеко позади себя проблемы социума и анализа языка. Халпер, Кнеллер, Моррис пытались привлечь внимание к проблемам, которым не было уделено внимания в обучении.

В книге остро поставлены проблемы исследования и применения идей феноменологии образования. Первые научные опыты Чемберлена и Дейтона, заложившие основы принципиальных экзистенциальных образовательных теорий, содержали большой заряд альтернативности и гораздо меньше конструктивного анализа и критики. Работы этих авторов не позволяли “перевести” образовательно-философские принципы в логику применения их в учебном процессе, т.е. на уровень дидактических принципов. И только с приходом философов новой генерации – Л. Трауфнергера, Д. Ванденберга – появились попытки анализа конкретной образовательной ситуации и использования в ней методов феноменологии. В действительности это оказалось не простой задачей, поскольку старый вопрос о применении феноменологических идей приобрел новые черты.

Остановимся на главах Гордона Чемберлена "Основные методологические приоритеты феноменологического отношения" и Дональда Ванденберга "Феноменология и образовательные исследования". Если первая являет собой образцовый пример дедукции в философии образования, то вторая развивает идею индуктивного применения феноменологических идей, исходя из конкретных ситуаций практики.

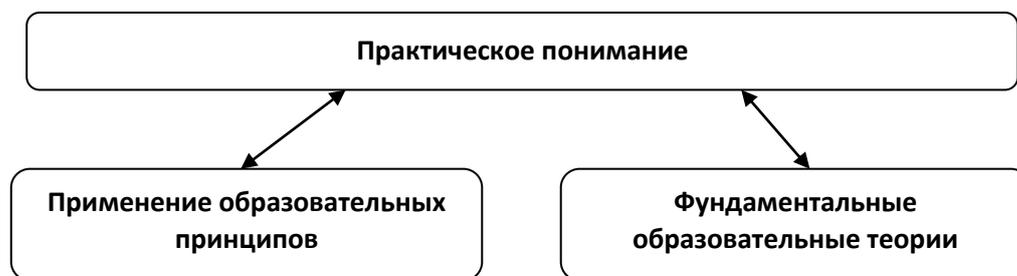
Г. Чемберлен идет по пути выделения основных методологических элементов, позволяющих феноменологу с новых позиций увидеть ситуацию обучения. Автор подчеркивает, что феномен – это событие чистого сознания и процесс образования следует строить, исходя из него, проясняя сущность феномена с точки зрения значений сознания. Важна идея применения интенциональности к учебному познанию. Тогда любое событие – это фикция сознания, так как познавательный объект существует первоначально в сознании как "интенциональный объект". Отсюда – интервал свободы, вымысла, парадокса в познании. Строить школьный познавательный процесс ученый предлагает в единстве всех сторон актуального "очевидного" опыта сознания ученика.

Подчеркивая роль феноменологической редукции, логики "естественных отношений" и возможности неожиданного, внезапного видения вещей, Чемберлен обосновал статус феноменологии как описательной дисциплины, помогающей проявлению вариативности значений, благодаря интенциональному анализу. В одно и то же время такой анализ является и активным, и пассивным, и рецептивным, и опи-

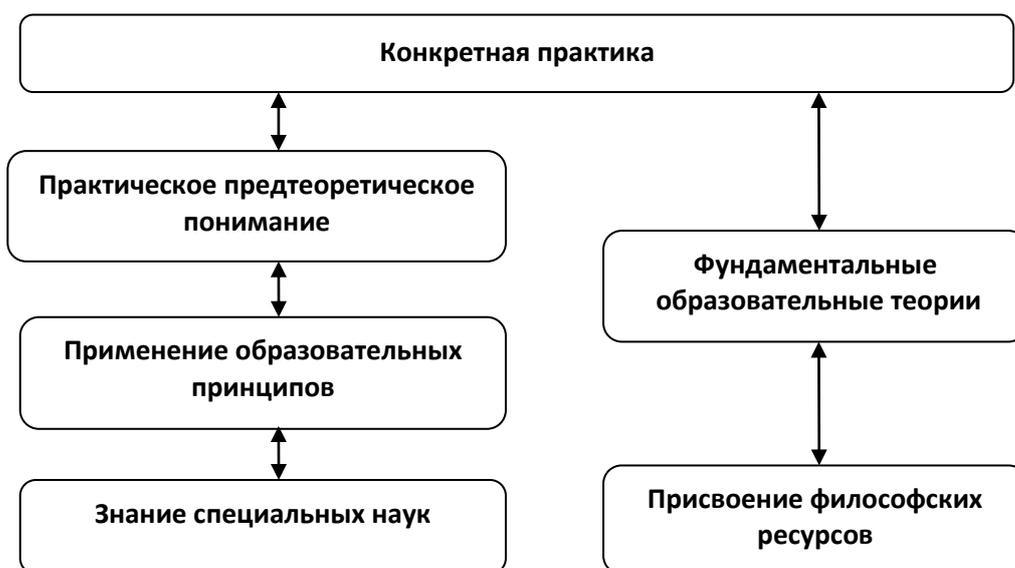
сательным, и конститутивным. Чемберлен справедливо подчеркивает, что феноменология не может ответить на все вопросы. Она не решает всех проблем образования. Но она помогает установить особенности образовательных процессов. Благодаря возможностям феноменологического метода, каждая личность может "поймать" свою собственную субъективность и лишь затем объективность познавательных оснований. Вывод автора состоит в том, что феноменология – это дорога, или направление, для учителя, позволяющее осмыслить процесс обучения. Видя в образовательном процессе глубоко интенциональные характеристики, учитель может "войти" в познавательную ситуацию и помочь ученику проанализировать ее как ситуацию, связанную с его личностными значениями и смыслами.

Дональд Ванденберг, рассматривая вопрос о соотношении феноменологических и образовательных исследований, предлагает отличный от своего коллеги путь индуктивного применения феноменологического знания. Ученый считает, что любое исследование сферы образования должно быть одновременно и практико-фактологическим исследованием, и теоретическим, и нормативным. Вариации в соотношении этих элементов могут быть разные, но представленность всех трех начал необходима. Автор подчеркивает, что многие педагоги протестуют против присутствия нормативной перспективы в образовательных теориях, поскольку определенные находки практика заглушаются сложившимися теоретическими положениями. Ванденберг указывает на сложность образовательных исследований, так как в них "задействованы все науки о человеке (психология, социология, астрология, экономика, политические науки и т.д.) и все нормативные науки (логика, философия, социология, политология) и большое число эмпирических учений". Но при этом остается вопрос об их взаимодействии. Проблема их связи с образовательной практикой разрабатывается через посреднические дисциплины: психология образования, философия образования, социология образования. Но, как правило, считает ученый, они растворяют в себе видение практических задач и ведут к еще более сложным "софистическим" исследованиям. Кроме того, они не отвечают на вопрос о конкретном применении конкретной модели знания в конкретном классе. Главная забота ученого-феноменолога состоит в поддержании "очевидности" образовательного феномена как такового.

Философ приводит подход Херста, согласно которому существует три формы образовательных теорий. Первая – это глубоко практическая форма теории, так как идет от понимания конкретной ситуации практики к образовательным фактам внутри этой ситуации. Через опыт педагогов в педагогических ситуативных знаниях оформляются теоретические идеи. Вторая форма теорий в образовании содержит реальные образовательные принципы, сформулированные в общих и специальных дисциплинах, но проистекающие из внутренних горизонтов практических ситуаций. Третья форма – это новый взгляд и видение из других наук, например философии, психологии, социологии, конкретной педагогической практики. Эти три формы теорий одновременно являются тремя уровнями исследования педагогической реальности. Графическое изображение этой связи в статье американского коллеги выглядит следующим образом:



Все три модели форм образовательных теорий едины, но каждая зависит от ресурсов, которые черпает со стороны. Укрепляя херстовскую точку зрения, Ванденберг разрабатывает следующую схему:



Данная схема развивает идею понимания образования исходя из педагогического опыта. Однако практическое понимание образования содержит лишь "подразумеваемое знание". Это предтеоретическое, предфилософское, по большей части не осознанное знание учителя включает большую педагогическую мудрость, интуитивное понимание смысла педагогической работы. Опыт здесь сосредоточивается в некоем чувстве, ситуации, аналогичной "опыту доктора", и т.д. Затем практики, строго применяющие рефлексия и интерпретацию, приходят к фундаментальным образовательным теориям. Из практики и ее понимания нельзя сразу вывести образовательные теории. "Лоск интеллектуальной научности, – как пишет Ванденберг, – практика может получить через трансформацию образовательных теорий". Аналогично нормативные, в том числе философские, науки распространяют идеи на образовательные принципы, закрывая горизонты непонимания. Это происходит, по Ванденбергу, в герменевтике образования на основе диалогических принципов образовательной и философской сфер при опоре на экспериментальные феномены и характеристики педагогической практики. Отсюда в образовательной теории следует приоритет метода. Метод – это всегда путь, включающий прежде всего философское понимание познавательного процесса. От предтеоретического до макрокосмического понимания образования – везде просматривается уровень философских идей и ресурсов.

Ознакомление с работами зарубежных коллег в области феноменологии образования позволяет сформулировать определенные ответы на вопрос, поставленный в начале данной главы. Зарубежные ученые досконально разрабатывают вопрос о статусе философского знания в контексте образования и ищут пути применения новых, в том числе феноменологических, идей в практике образования. Причем соотношение образовательной практики и научной философии рассматривается как сложный процесс перехода от предфилософского к макрокосмическому осмыслению.

## ***§ 2. Методологос образования***

Какое содержание мы вкладываем в понятие "методологос" и почему оно может объединить образовательные и философские начала в конкретной ситуации школьного обучения?

Цель данного параграфа состоит не в углублении сложившихся методологических идей, а в обосновании иного научного подхода к исследованию современных образовательных явлений. Увидеть методологическое в феноменологическом и оформить эти динамические жизненно-педагогические связи мы считаем возможным в новом научном понятии "методологос". Если последняя книга президента Всемирного института феноменологических исследований называется "Логос и жизнь" [139], то содержание феноменологической методологии в образовании можно сформулировать как проблему "методологос и образование". Итак, в чем же состоит жизненное содержание методолого-феноменологической ориентации по отношению к современной педагогике и образованию?

Если сущностный фокус феноменологического движения в философии – человеческое сознание, то в образовании привилегии феноменологии сопряжены с конструированием личностных индивидуализированных смыслов и значений познания. С точки зрения феноменологии обосновываются неэффективность и некомпетентность систем мышления без возвращения к индивидуальным смыслам, значениям и желаниям познающего. По словам Мерло-Понти, феноменология есть инвентаризация того, как универсально-всеобщее живет в индивидуальном сознании.

Две оппозиционные системы методологической ориентации образования исходили из применения двух научных моделей познания в обучении: естественно-научной или позитивистской, когда педагогические связи выступали аналогом содержания естественных наук и моделью гуманитарных дисциплин, представленных в движении описательной философии, названной феноменологией и процветающей в начале XX века. Гуссерль вручил многим наукам, в том числе и педагогике, надежный метод, позволяющий вступить на дорогу познания человеческой жизни и человеческого существования, отождествленную с сущностной уникальностью человеческого мира. Феноменологические приоритеты выстраиваются на основе индивидуализации значений и смыслов существующей реальности.

Сущностная дифференциация "*phenomen*" и "*noumen*" идет от Канта. Гуссерль утверждал, что эти два типа реальности – "*noumen*", фиксирующий существование в реальности самих вещей, и "*phenomen*", обозначающий появление реальности в сознании, – предна-

значены для анализа двух типов наук – естественных и гуманитарных. Ошибка гуманитарного знания состояла в том, что позитивистская, естественно-научная парадигма была перенесена на область, где господствуют феномены. Отсюда в пространстве "*poimen*" описание сущностных сторон человеческого мира в гуманитарном знании было невозможно. В педагогической методологии утвердился мир аксиом, законов, принципов, категорий, тем самым закреплялись позиции жесткого научного знания. Бесспорно, что такая сциентистская методология существовала и будет существовать до тех пор, пока приносит позитивные научные и практические результаты. Так, например, деятельностный подход к развитию ребенка исходит из этих методологических оснований.

Современная гуманистическая педагогика, обращенная к личности ребенка, к миру его ценностей, чувств, интенций, опыта, любви, творчества, жизни, нуждается в изучении мира феноменов детского сознания. Это будет исходная точка в основании педагогического учения о человеческой жизни. Феноменология как "философия сознания" описывает акты сознания в их интенциональной направленности к чему-то или кому-то. Тогда в веере методологических идей педагогики появляется место для описания того, как что-то или кто-то переживается, испытывается сознанием ребенка или учителя. Здесь педагогика "убегает" от жестких законов, канонических предписаний, монопедагогической методологии. Она фиксируется на точках "очевидности" феноменологического опыта и обретает основания для вводимого нами нового понятия – "**методологос**". Гибкость и универсальность этого понятия способны противостоять научной парадигме педагогической монометодологии как недостаточной для полноты изучения человеческого существования в его педагогической перспективе. Глобальность пространства образования идентична пространству человеческой жизни в ее индивидуальном измерении. Отсюда вытекает задача обнаружения и разработки феноменологических ориентаций целостной ткани образовательного процесса в понятии "методологос".

Сущностно-феноменологическое понимание образовательных процессов приходит через диалог философии и педагогики. Природа любого познания носит вопросительно-философский характер. От специфических качеств образовательного процесса зависят качество и ценность избираемого философского подхода.

Вне методологоса философских идей нельзя развить многие образовательные принципы. Методологос образования включает критический взгляд на природу образования, исходя из педагогического и философского опыта. Однако по какому принципу возможно их объединение? Думается, что внутри обучающей перспективы возможен консенсус позиций как на основе антропологии, психоанализа, экзистенциализма, прагматизма, так и на основе феноменологии жизни. Тогда методологос выступит как применение меры и масштаба философии человеческой жизни к образованию. Он касается сферы всей человеческой жизни. Через образовательные факты методологос редуцирует философские факты.

Более тридцати лет продолжаются исследования и развитие феноменологических идей в феноменологии жизни известного американского ученого, президента Всемирного института феноменологических исследований (США, Белмонт), профессора Анны-Терезы Тименецки.

Благодаря созданию в августе 1993 года во Владимире Русского центра феноменологии образования и эстетики как филиала Всемирного института феноменологических исследований (Белмонт, США), президентом которого является А.-Т. Тименецки, ее научные контакты с владимирскими учеными стали глубокими и постоянными. Последний приезд нашей американской коллеги и ее выступление на международной научно-практической конференции "Феноменология художественного образования: методология, содержание, методики" в г. Владимире состоялись в декабре 1996 года. Свой научный доклад профессор Тименецки посвятила теме "Свобода в образовании". На новом ответственном этапе развития российской системы образования понятие "свобода" выступает одним из ключевых оснований новой педагогической парадигмы наряду с такими, как демократизм, гуманизм, духовность, культура, национальная идентичность и другие. Условия новых социальных свобод меняют образовательный менталитет всех участников процесса школьной жизни. Гораздо свободнее, чем раньше, стали в своих суждениях, оценках, поведении ученики. Гораздо больше педагогических свобод в организации учебного процесса имеет учитель.

Думается, что сегодня, так же как в самые сложные моменты истории образования, важно, обращаясь к фундаментальным принци-

пам современной педагогики, опираться на философское осмысление всех образовательных процессов. Такая попытка и была предпринята профессором А.-Т. Тименецки, исходя из собственной концепции философии жизни.

Во введении к докладу американский ученый подчеркнула контраст своих феноменологических идей с классическими концепциями философского знания. Она постаралась показать, как можно перейти от формалистической экспансии классической философии в образовании к новым ключевым понятиям феноменологической методологии, к открытию человеческой субъективности. Идеи феноменологии жизни, вырастающие из синтеза идей философии жизни, еще предстоит перевести в педагогическую плоскость. Однако для автора доклада очевидной была позиция, согласно которой феноменология, будучи не нормативной, а описательной наукой, исследуя образовательный процесс, не может опираться на классическую философскую традицию. Важнейшую задачу феноменологии жизни, обращенной в педагогическую плоскость, автор видит в исследовании не столько трансцендентального опыта, сколько в разработке феноменологии образования как феноменологии сознания.

Такое важное понятие феноменологии жизни, как "человеческое состояние" (*the Human Condition*), нельзя оценить посредством заранее заданных понятий и осмыслить с позиций их спонтанности. Только феноменология имеет дело со специфически человеческими значениями жизни в их индивидуальном бытии, в плоскости интерсубъективности и взаимосвязи всего живого с Космосом.

Образование – это нерв ученического бытия, наипервейшая его человеческая сущность. В нем присутствует вся внутренняя и внешняя организация человека, глубоко и полно представлена его субъективность. Педагогические теории многих мыслителей прошлого, по мнению А.-Т. Тименецки, не учитывали двух важных нюансов в понимании вопроса о свободе в образовании. Во-первых, цивилизация и технологический прогресс внесли глобальные изменения в жизнь человека и требуют не освоения нормативной схемы безличных образовательных операций, а видения специфически образовательных целей в космосе "человеческого состояния". Второй важнейший фактор обращенности педагогики к понятию "свобода" – это усложнение процессов жизненного существования на планете, в которых человечество нередко теряет всякие ориентиры и не видит возможности новых гуманистических ориентиров.

Главные вопросы, которые задает автор доклада: Что есть свобода? Как через призму "человеческих условий" жизни мы можем рассматривать свободу в образовании? Что дает привнесение свободы в образовательный процесс? В контексте собственной феноменологии жизни профессор Тименецки высказала тезис о следующих видах свободы: во-первых, свобода как спонтанность жизни; во-вторых, свобода, запрограммированная онтопоэтическим существованием индивида: в-третьих, условная свобода человеческой драмы; в-четвертых, безусловная свобода нравственного человека. Традиционный способ понимания свободы, в соответствии с которым свобода – это способность человека действовать в соответствии со своими интересами и целями, опираясь на познание объективной необходимости, скрывает спонтанность жизни. Сущность свободы А.-Т. Тименецки передала поэтической фразой "дыхание жизни", показав, что это не онтологическая категория, а сама модальность жизни как мера, способ, состояние ее протекания.

Хотя концепция феноменологической философии жизни, которая служит основой авторского понимания свободы и исходным пунктом для поиска ее корней, не знакома отечественному читателю, доклад А.-Т. Тименецки на конференции опубликован в двух русских изданиях: "Феноменология художественного образования: методология, содержание, методики". (Владимир, 1997); "Феноменологические исследования. Обзор основных идей и тенденций". Ежегодник. № 2 (Владимир – Белмонт, 1998). Познакомившись с ним, можно прийти к важному выводу, что "свобода, свойственная специфически человеческому состоянию, возникает как своего рода пробуждение морального чувства, которое предполагает эту свободу и распределяет нравственные принципы, эмоциональные качества, оценочные критерии, ведет к интеллектуализации всей сети моральных ценностей. Следовательно, свобода параллельно обеспечивает индивидуальные модальности расширения пространства жизненного мира, единство природного и социального существования человека до тех пор, пока возможно расширение жизненного пространства других людей.

Вопросы философии образования, в том числе и проблема свободы в образовании, были рассмотрены нами в Программе развития системы образования Владимирской области. В ней подчеркнута мысль о том, что работа со сквозными понятиями – достоинство че-

ловеческой личности, права личности, свобода личности – требует обращения к таким документам, как Всеобщая декларация прав человека, Конвенция о правах ребенка и др. Защита подлинно свободного развития личности ребенка требует правового изменения педагогического пространства. Так, например, статья 12.1 "Конвенции о правах человека" предусматривает "право свободно выражать... взгляды по всем вопросам, затрагивающим ребенка", статья 13.1 закрепляет "право свободно выражать свое мнение; это право включает свободу искать, получать и передавать информацию и идеи любого рода...".

Методологос современных процессов образования и его важнейший принцип "свобода учиться" заключают главенство нравственности над политикой и идеологией, а также приоритет закона. Путь к развитию подлинной свободы в образовании состоит в развитии демократизма мышления, терпимости к противоположным мнениям, формированию компонентов личностной культуры, миролюбия, миротворчества. Стабильность процессов современной школы может быть создана уважением человеческих прав и свобод. Недооценка потребностей личности и переоценка прав государства, происходившие в советский период развития школы, деформировали понимание вопросов свободы в образовании. Чтобы проникнуться идеалами свободы, либерализма, уважения к неотъемлемым свойствам личности, потребуется единая целостная практическая и философско-теоретическая работа по созданию новых позиций методологоса современного образовательного процесса.

Некоторые, на наш взгляд, основные позиции методологоса образования коренятся в феноменологии жизни, разрабатываемой американским философом А.-Т. Тименецки. Ее темы феноменологии жизни безграничны, как и сама жизнь. Поэтому для удобства изложения схематизируем дальнейшее повествование, выделив в дискурсе три тезиса. Каждый из них представляет собой инверсию идей феноменологии в образовании и, несмотря на самостоятельность, логически связан с предыдущим.

**Тезис I.** Феноменологическая педагогика должна исходить из учения о Логосе самой жизни.

В первом разделе второй части последней книги А.-Т. Тименецки "Logos and Life" [139], убедительно показано, как разворачиваю-

щийся ранее стихийно Логос природы в человеческом состоянии жизни видоизменяется и бесконечно множится в мыслях, действиях и индивидуальном поведении человека. В процессе эволюции жизни возникают новые человеческие свойства и смыслы. Профессор Тименецки справедливо считает, что науки о человеке, и в их числе педагогика, должны найти доминанту в глубинах функционирования самой жизни. По существу феноменология жизни и человеческого состояния предстает обнаружением внутренних механизмов деятельности природы и конструктивного расширения пространства всего живого в неорганической, витальной и культурной сферах. Важно, что способности к самоопределению через эстетико-поэтический, нравственный и рациональный смыслы, характеризуя человеческое состояние, уходят своими корнями в глубины жизни. В этом свете совершенно по-новому предстает сущность тех реалий, с которыми имеет дело образование. Традиционная педагогика, исходившая из супранатуралистической установки, противопоставлявшей природу и культуру, оказывается витально беспредпосылочной. Теперь же нам предстоит осмысление целей и задач образования в целостном контексте жизни.

Мы редко задумываемся о том, что наша маленькая планета, возникшая около 5 миллиардов лет назад, около 3 миллиардов лет назад, согласно закону цефализации, или накопления предпосылок живого, породила первые формы органической материи. Миллиарды лет шел процесс разворачивания жизни, по выражению профессора Тименецки, "в сети всего живого", прежде чем сформировался сектор собственно человеческого существования. Материя и Дух планеты Земля "трудилась" миллиарды лет, и только в конце этого пути, 2 – 2,5 миллиона лет назад, появляется венец их творения – Человек! Педагог, подобно художнику, должен продолжить начатое в энтелехиальном ряду природой и, вводя ученика в пространство социума и культуры, завершить в согласии с Природой и самим Человеком разворачивающуюся версию жизни.

Углубляясь в исследование жизненных сил, А.-Т. Тименецки аргументированно выявляет ту нить, которая является основой "единства-всего-живого". Тогда экологию детства в педагогической деятельности следует рассматривать как экологию самой жизни. Ста-

новится очевидным, что не насилие, подавление и муштра, а толерантность, свобода и сотворчество будут возвращать семена энтелехиально-жизненного Логоса в индивидуальности ученика. Если образование рассматривать в широком смысле как ваяние "образа человека", феноменологическая педагогика может искать его истоки только в энтелехиально-творческих потенциях жизни. Когда мы отделяем образование от природы и от жизни, оно становится неестественным и сверхрациональным. Задача состоит в том, чтобы придать образованию жизненность, сделать его более органичным в русле творения самой жизни.

Методологическая идея Логоса жизни А.-Т. Тименецки, или вводимое нами понятие "методологос", как нельзя более убеждает педагогическое сознание в "вершинности" самой жизни, может осуществиться только на началах любви и уважения, благодарения и помощи, меры и ответственной мотивации. Феноменология жизни открывает перед школой глобальный контекст универсального "единства всего живого", ориентирует образование на формирование в человеке своеобразного чувства миссионерского служения Жизни.

Итак, первый тезис и вытекающее из него методологическое положение гласит: культура педагога – это культура отношения к самой жизни ученика в конструктивном потоке разворачивания этой жизни.

**Тезис II.** Если мы встали на точку зрения феноменологии жизни как онтопоэтического разворачивания всех ее частей, то для педагогики необычайно важен индивидуальный жизненный генезис, который имеет каждый человек.

В генезисе индивидуальной жизни происходит индивидуальное развитие функций человека. В теории профессора Тименецки виртуальные жизненные силы кристаллизуются вокруг четырех уникальных человеческих центров – воображения, памяти, интеллекта и воли. Хайдеггер метафорично писал о том, что жизнь – это только интервал между рождением и смертью. Что же определяет ее? В концепции феноменологии жизни главное – это самоиндивидуализирующий характер жизни. Становление, собственное развитие, самоиндивидуализацию жизни профессор Тименецки иначе называет онтопоэзией жизни. В таком определении как бы схватываются два фактора: энтелехиальность как целесообразно действующая сила, которая содержится в жизненном Логосе, и поэтизирующий принцип жизни, пред-

полагающий осуществление духовного творческого проекта саморазвития. Понятие "онто-" выражает незаменимость, направленность развития универсума. Метафора "поэзия жизни" – передает фактор индивидуализации, процессы чувств, психики, культуры индивида.

Жизнь – это система значений, которые человек проявляет, проектирует на основе самоиндивидуализирующей схемы. В соответствии с представлениями о **Мере** и **Оценке** в рамках онтопоэтического процесса реализуется самоиндивидуализирующее движение человека. Индивидуальная, культурная, социальная схемы жизни, или ее онтопоэзия, первичны по отношению ко всей экзистенциальной жизненной шкале. Позитивность "самости", или конструктивное осуществление самоиндивидуализации, предполагает гармонизацию целей жизни человека на основе меры и оценки, а также обусловленности Природой и Космосом.

Вопрос о том, как разворачивается самоиндивидуализирующее движение, как формирует и осуществляет духовный и телесный проект саморазвития тот или иной индивид и какое место в нем занимает учитель – один из важнейших в феноменологической педагогике. Если авторитарная педагогика лишь провозглашала ценность творческой личности, а на деле осуществляла социальный заказ на формирование личности определенного типа, то в феноменологии образования именно центры самоиндивидуализации позволяют человеку активизировать весь аппарат чувственности, мышления, нравственности и воли. Исключительный допуск к онтопоэтической панораме жизни возможен через самоиндивидуализацию. Однако умный педагог видит в ней выражение универсальной человеческой меры и не потакает негативным анархически-волюнтаристским замыслам ребенка.

Энтелехиальный онтопоэтический проект самоиндивидуализации в философии А.-Т. Тименецки рассматривается как ось универсальной меры в жизни человека. Для педагога важно понять, что жизнь любого ученика – это не набор слепых случайностей. Она разворачивается согласно энтелехиальным, индивидуально-психологическим, социокультурным закономерностям. Общее благо жизни состоит в чудесных мириадах ее путей, в движении по тем великолепным проспектам, авеню, стритам, которые человек оценивает и избирает.

В разных типах культуры люди по-разному формируют картину этой самоиндивидуализирующей оси. Если внимательно вчитываться и всматриваться в произведения западноевропейского искусства, то индивидуальный проект жизни европейского человека предстает преимущественно как проект поиска счастья и успеха.

Русский же менталитет с его византийско-православными корнями преуспевает не в переустройстве мира, а в поисках себя, своей индивидуальности и самости. Не счастье и успех волнуют героев Толстого, Чехова, Достоевского, а проблемы чести, совести, достойной жизни. Замечательный поэт Булат Окуджава пишет: "Совесть, Благодородство и Достоинство // вот оно, святое наше воинство. // Лик его высок и удивителен, // Посвяти ему свой краткий век. // Пусть не станешь в жизни победителем. Но зато умрешь, как человек".

Философия профессора Тименецки интересна тем, что она методологически ориентирует современную школу на развитие личности в пространстве многообразия культур.

Самоиндивидуализирующий энтелехиальный ход имеет свою точку равновесия. Дело педагога состоит в том, чтобы, не впадая в грех учительского всезнания и высокомерия, помочь ученику сформировать картину самоиндивидуализирующего жизненного проекта. Ось этой картины может проходить через ценность природы, через многообразие жизни во всех ее космических, исторических, нравственных, эстетических и интеллектуальных вариациях.

Учитель и ученик – это уникальные самобытные личности. Идея взаимодействия этих индивидуальностей становится ключевой в перспективе перехода школы из режима монолога в режим диалога. Диалог – это средство и состояние самоинтеллектуализации ребенка. Одновременно это средство его самоиндивидуализации. Самоиндивидуализация в образовании должна помочь ребенку стать активным, самостоятельным, умеющим осуществлять такие основные виды деятельности, как труд, общение, познание. Задача образования – помочь человеку выработать свою собственную позицию в жизни, стать субъектом взаимодействия в этой жизни, субъектом осуществления индивидуального Логоса жизни.

Важным критерием феноменологической педагогики является воспитание человека как субъекта поступания, как творца собственной жизни. Задача школы в том, чтобы, учитывая энтелехиальный ряд

и наличие индивидуального детского опыта, помогать ребенку в свободном опыте поступания. Педагог должен учитывать то, что выходит на осознание самоиндивидуализации и сфокусированные личностные духовные центры. Тогда школу можно рассматривать как экосистему, выполняющую функцию экологии индивидуальности человека.

Итак, второй тезис доклада и вытекающий из него педагогический методологос можно сформулировать следующим образом: педагогическая культура в пространстве феноменологии – это не только культура отношения к самой жизни в конструктивном потоке развития этой жизни, но это еще и культура выявления и развития самоиндивидуализирующего характера жизни человека.

*Тезис III.* Особое место, которое отводится в феноменологии жизни явлениям самоиндивидуализации, энтелехиального проектирования и творческой виртуальности, обуславливающим в совокупности человеческое состояние жизни, позволяет педагогике по-новому увидеть природу интеллектуальных, нравственных и эстетических способностей ученика.

Профессор Тименецки рассматривает человеческое состояние как уникальную ступень в эволюции типов жизни. Она вводит это понятие, чтобы достичь глубин понимания человеческой индивидуальности. Благодаря чему человеческое существо открывает важные горизонты самоиндивидуализирующего развития? По мнению американского ученого, на "крыльях творческого воображения живое существо ставится в позицию выбора способностей, которые оркестрируют мышление" [77]. Именно творческое воображение как бы "озвучивает", выбирает специфически индивидуальным образом, по метафоре профессора Тименецки, "оркестрирует" мышление и все другие элементы жизни. Креативный тип мышления связан с новой формой воображения, с присущим лишь человеку творческим воображением. Не всякое воображение является творческим. Это радикально новая способность, свойственная человеку и выступающая как существенно новый фактор его индивидуализации. Творческое воображение и изобретательность имеют решающее значение среди способностей человека и прежде всего ведут к самоиндивидуализации жизни.

Известно, что творческая активность не была предметом исследования в феноменологии Гуссерля. Он не дает ответа на вопрос об истоках интенциональности. В философии профессора Тименецки точка феноменологии жизни идентична точке творчества.

Человеческое творчество совпадает с условиями человеческого бытия. А.-Т. Тименецки отказалась от позиции Гуссерля в исследовании чистого сознания и увидела ключ к целостному функционированию живого человеческого существа в творческом опыте. Тем самым сместилась архимедова точка, или точка опоры, в понимании природы и происхождения рациональности. Материнским лоном человеческого состояния жизни становятся креативно-творческие процессы.

Необычайно интересен предпринятый американским ученым феноменологический анализ творческого акта. Он рассматривается как граница между биологическими формами жизни и человеческим поведением. Именно творческий акт выражает универсальную человеческую меру и универсальную человеческую прерогативу. Именно творческая составляющая человеческого существа позволяет ему развернуть весь аппарат мышления, чувственности, деятельности. Благодаря творчеству человек способен расширить горизонты реальности и реориентации.

Три акта выступают в уникальном единстве и определяют содержание творческого акта: поэтико-эстетическое чувство, интеллектуальное чувство и нравственное чувство. Эта триада красоты, добра и разума как факторов творчества была выявлена еще теорией воспитательного Этоса в античности. Но в феноменологии жизни предполагается необычайно интересная в педагогическом плане их иерархия.

Функция **поэтико-эстетического чувства** в актах человеческого творческого состояния справедливо рассматривается как первообразующая. Выход за природные возможности жизни, за пределы сущего был возможен благодаря эстетическому чувству человека. Эмоции, чувства, состояние удовольствия, духовного наслаждения расширяют специфически человеческое значение жизни и поднимают ее от животной ступени существования к подлинно человеческой. Радость бытия, ощущение свободы и игры природных сил человека, любование и созидание красоты – это тот необходимый колорит жизни ребенка, без которого не рождается творчество, а следовательно, и подлинно человеческое состояние.

Фактор **интеллектуального чувства** в творческом акте – основа для изобретения совершенно новых проекций человеческого состояния и жизни. Человек вынужден погружаться в банальную игру жизни. Интеллект позволяет измерять, оценивать, трансформировать содержание и правила игры посредством опыта и знания. Через ин-

теллект человек выходит на идею двойной – внутренней и внешней – центрации жизни.

Моральное чувство вносит новую систему оценок в творческий акт, определяющуюся интересами выживания "*Ego*". Сбалансированность с интересами и субъективностью другого, отношение блага к другому будут способствовать произрастанию в душе человека добра. Нам как философам и педагогам очень близки слова профессора Тименеcki о том, что у человека есть только одна привилегия, которая не может быть ограничена никакими пределами: делать добро! Действительно, прийти к подлинно человеческому состоянию – это значит развивать и реализовывать свои взаимосвязи с другими людьми по законам добра.

Все три фактора в единстве создают новую творческую оркестровку, новый креативный тип нашего мышления. Понимая это, педагог может иначе смотреть на выбор средств для становления и развития детского творчества. Функции креативной оркестрации – "способность изобретать, планировать, оценивать, принимать решения" – в творческих актах детей должны быть соотнесены с абсолютным триумvirатом человеческих ценностей: истиной, добром и красотой. Детское творческое воображение может иметь отрицательный вектор и быть разрушающим, циничным, злым. Новое даже в системе негативных ценностей требует творческого воображения. Заданные философской концепцией параметры человеческого творческого акта необычайно важны в педагогико-воспитательных целях.

Итак, третий тезис утверждает абсолютную ценность "человеческого творческого состояния как Архимедову точку опоры многозначной жизненной рациональности". В педагогико-методологическом плане это означает, что феноменологическая педагогика – это не только культура отношения к самой жизни в конструктивном процессе разворачивания этой жизни, но это еще и культура выявления и развития самоиндивидуализирующего характера жизни человека, а также это культура формирования человеческого творческого состояния в творческих актах ученика, освещенных позитивностью эстетического, интеллектуального и морального чувства.

Если задача Русского центра феноменологии образования и эстетики – разработка концептуально-методологических основ феноменологической педагогики, то значение философской теории феноменологии жизни профессора Тименеcki на этом пути трудно переоценить.

Во-первых, педагогика длительное время основывалась на классических философских теориях, обосновывающих приоритет интеллекта в понимании сущности человека. Поэтому главный акцент в образовании делался на знания, а затем на умения и навыки. Согласно новой феноменологической педагогике смыслообразующий фактор для рационального объяснения человеческого универсума лежит в творческих координатах жизненного мира человека, его самоиндивидуализации и универсуме самой жизни.

Во-вторых, творческий потенциал жизни, имеющий энтелехиально-онтопоэтическую структуру, изначально окрашен эстетическим чувством. В своих истоках подлинно человеческое состояние эстетично, ибо эстетична сама жизнь. Отсюда любая образовательная ситуация будет решаемая, если она вплетена в общий контекст красоты космоса, природы и человека. Педагогическое творчество содержит определенную аналогию с художественным процессом и заведомо предполагает пространство красоты и вектор эстетической чувственности. В этом смысле модель образовательного процесса есть аналог модели процесса художественного творчества.

В-третьих, поскольку образование рассматривается нами в широком философском плане как ваяние "образа человека", как процесс самоконструирования, самоиндивидуализации человека, становится ясной его укорененность в энтелехиально-творческих потенциях самой жизни. Жизненно-творческие истоки человеческого состояния пронизывают самоиндивидуализирующие проекты жизни каждого человеческого существа. Если образование отделяется от этих жизненных корней и ограничивается рациональной сферой, оно перестает быть органичным и целостным. Такое образование лишается антропологических истоков и феноменологической жизненности.

Вернуть процессам образования жизненность, сделать их более органичными по отношению к природе, жизни, космосу, человеку – это и значит положить начало новой феноменологически ориентированной педагогике.

Таким образом, важнейшее категориально-понятийное свойство феноменологического методологоса состоит в его модальности, представляющей "дыхание живой жизни", ее меру, способ, состояние протекания. Традиционная методология и философия образования стояли достаточно далеко от реальной школьной практики. Феноменоло-

гическая методология образования соединяет в себе чувственно-субъективный уровень восприятия образовательной ситуации, понятийно-личностное мышление рационального уровня, а также образовательную идею как обобщение культурно-исторического опыта и смысла образования. Такая идея будет философична, поскольку несет в себе формы существования уникального исторического разума. Она конкретно педагогична, так как опирается на живую реальность школьной практики. И если мы показали иерархию трех отдельно взятых феноменологических идей в методологии образования: идею Логоса самой жизни, идею индивидуального жизненного генезиса человека-ученика и идею творческого состояния человека, то дальнейшая наша задача состоит в том, чтобы рассмотреть картину формирования и развития феноменологического методологоса в жизни одной из современных российских школ.

## **Глава 2. ФЕНОМЕНОЛОГИЯ И ПРАКТИКА ОБРАЗОВАНИЯ**

Там дерево росло. О нарастанье!  
Орфей поет! О дерево в ушах!  
Все замерло. Но даже в том молчанье  
Внимала шагу нового душа.

*Р.М. Рильке*

Исходной основой для построения любой научной теории могут выступать только логико-методологические принципы философской культуры. Принятая не без возражений, но действующая в качестве программной в современной нашей общеобразовательной школе концепция музыкально-эстетического воспитания детей Д.Б. Кабалевского, опирается на три основных философско-методологических принципа: деятельности, отражения и целостности развития личности. Каждый из них указывает направления и средства содержательного исследования процессов музыкального восприятия. Однако следует признать, что марксистская философская парадигма в своем тяготении к объективно-социальному не позволяет редуцировать внутренние процессы музыкальной экзистенции в той мере, в какой редуцирует все субъективное и психологическое феноменология. Вот почему мы считаем не только позволительным, но и необходимым шагом

обращение к палитре методов феноменологического анализа музыки. К сожалению, отечественное музыкознание и музыкальная педагогика пока не могут предложить учителю музыки книги и статьи, например, с такими заголовками: “Феноменология как инструмент музыкального анализа” (Л. Феррара), “Взгляд на феноменологическую эстетику музыки” (И. Фохт), “Феноменология как метод для эстетического анализа” (Е. Келин), “Основные стороны музыкального восприятия. Феноменологический анализ” (А. Пайк), “Феноменология и самопознание в современном мире: кризис современности и возможности новой критической антропологии” (А. Сесевич), “Переживание музыкального звука. Прелюдия к феноменологии музыки” (Дж. Смит) и др. Не имея возможности остановиться на многих исследованиях, обратимся к последней работе американского ученого, профессора Дьюинского и Кентовского университетов, члена Гуссерльского общества – Джозефа Смита. Девятая глава его книги, которая называется: “Применение феноменологии в музыкальном воспитании” [134], содержит поучительный для практики музыкального воспитания детей опыт.

### ***§ 1. Позиция феноменологического метода в художественном восприятии***

Как происходило внедрение феноменологических идей в практику образования конкретных учеников, учителей, дирекции в стенах конкретного учебного заведения?

Приходу в школу научных идей феноменологии предшествовала длительная работа ученых [30 – 50]. Российско-американский научно-исследовательский проект по теме “Феноменологический подход к развитию художественного сознания учителя и ученика” был разработан и осуществлен научной лабораторией в составе Е.Н. Плеханова, Е.Ю. Рогачевой и Р.А. Куренковой с целью разработки феноменологически ориентированного подхода к практике школьного преподавания литературы и музыки. Более ста учителей области изучали феноменологическую философию, знакомились с методологическими разработками лаборатории, принимали участие в семинарах и конференциях, выполняли творческие задания. Квалификация восемнадцати педагогов-экспериментаторов подтверждена американо-российским сертификатом, удостоверяющим выполнение индивидуальной программы в рамках курсов по феноменологии образования.

Предметом исследования выступала динамика развития художественного сознания учащихся в процессе освоения ими произведений искусства. Предполагалось, что дополнение традиционной методики преподавания литературы и музыки феноменологическими приемами анализа произведений будет способствовать обогащению художественного сознания учащихся. В качестве методов экспериментально-исследовательской работы использовались как собственно эмпирические методы (изучение опыта работы учителей, анализ устных и письменных работ учащихся, экспертная оценка их сочинений и творческих заданий и т.д.), так и теоретические (интенциональный анализ, синтез, интерпретация, систематизация, типология и др.).

Принципиальное значение имело определение этапов проведения экспериментальной работы.

Диагностический этап позволил выявить ситуацию отчуждения учеников от изучаемого материала. В результате учитель часто испытывал затруднения в организации диалогического восприятия учащимися произведений искусства. Скажем, нередко ознакомлению детей с искусством в школьном образовании сопутствовали неосознанный негативизм, безразличие.

Прогностический этап исследования потребовал поиска путей разрешения исходного противоречия, теоретической разработки конкретных путей и способов преодоления ситуации отчуждения ученика от произведения искусства. Выдвинутое предположение состояло в том, что феноменологическое обращение к структурам субъективного и интересубъективного опыта сознания ученика откроет возможности более глубокого и адекватного понимания изучаемого произведения.

Подготовка к практическому осуществлению эксперимента включала в себя организацию двухгодичного теоретического семинара, проводимого учителями Владимира и области на основе подготовленной членами научной лаборатории программы по феноменологии. В рамках общего научно-исследовательского проекта каждый учитель-экспериментатор имел собственную программу работы в классе и осуществлял ее поэтапно при непосредственном научном консультировании.

Практический этап эксперимента проходил в общеобразовательных школах Владимира, Вязников, Камешково, а также на музыкально-педагогическом факультете Владимирского государственного педагогического университета. Этот этап, рассчитанный на два года,

завершился обсуждением и обобщением накопленного опыта на международной научно-практической конференции "Феноменология художественного образования: методология, содержание, методика", состоявшейся в декабре 2006 года во Владимире.

Реализация научно-исследовательского проекта проходила в средней школе-гимназии № 2 г. Вязники. Школа, отметившая свое 190-летие, прошла путь от уездного училища, городской школы первой ступени к школе-гимназии с углубленным изучением предметов художественно-эстетического цикла. Она оказалась восприимчивой к научным инновациям при сохранении ориентации на классическую модель образовательного учреждения. Перед коллективом школы стояла задача создания грамотной и научно обоснованной модели гимназического развития. Поэтому внедрение результатов работы лаборатории было нацелено на подготовку модели и феноменологической методологии современного гимназического образования.

Новые научные идеи, как бы они не были привлекательны для коллектива школы № 2, не могли сразу проникнуть в сознание учителей. Опытный школьный коллектив с прекрасными педагогическими традициями под руководством очень чуткого к инновациям директора школы заслуженного учителя РФ Т.Н. Маркеловой имел собственную логику развития, планы и задачи, которые первоначально трудно соотносились с феноменологией. Ключевым словом инновационного режима развития коллектива было слово "гимназия".

Сотрудничество ученых и учителей началось с совместных поисков основ концепции гимназического образования.

Основным критерием современной гимназии был принят повышенный, по сравнению с общепринятым, уровень образования. Наряду с подготовкой учащихся к получению высшего профессионального образования гимназия призвана способствовать становлению целостной, свободной и творческой личности, способной к эффективной самореализации в избранном ею виде социальной деятельности. Отношение учителей и учащихся к переходу на гуманистический тип образования было положительным. Осознавая перспективность данного типа учебного заведения, дети изъявляли желание учиться в гимназических классах. Они чувствовали гордость и ответственность за звание гимназиста. Интерес к работе в режиме школы-гимназии создал предпосылки для успеха будущих преобразований.

Проведенное лабораторией анкетирование педагогов школы дало интересные результаты. Отвечая на вопрос: "Каковы наиболее острые проблемы гимназического образования в школе?", учителя назвали три круга трудностей: материальные (недостаточная оснащённость технической базы школы, бедность библиотеки), методико-педагогические (отсутствие программ, учебников, методических разработок и пособий, эффективных методов и форм работы), научно-методологические (неразработанность теоретических основ современного образования повышенного уровня, отсутствие целостной концепции преобразования школы в гимназию). Многие учителя указали на важность поиска новой направленности содержания и целей образовательного процесса, на необходимость изменения форм и методов учебно-воспитательной работы, поиска принципиально новой методологии при переходе к гимназии.

Поэтапное и совместное решение выявленных проблем в режиме движения школы к современной гимназии позволило выявить следующую логику совместной работы.

Начальный, или подготовительный, этап – 1994/95 учебный год. В течение этого периода шел процесс изучения имеющегося опыта, поиск оптимального варианта и подготовка документации с целью открытия гимназических классов в школе. Происходило осознание общественностью и педагогическим коллективом перспективности образования повышенного уровня. Были разработаны и утверждены пакеты регламентирующих документов, получена лицензия на формирование гимназических классов.

Второй, или переходный, этап – 1995/96 учебный год. В статусе гимназических начали работать первые классы начального (1-й класс) и среднего (5-й класс) звена школы.

За это время были разработаны и утверждены Положение о гимназических классах, Устав и другие нормативные документы школы, разрабатывались авторские программы по базовым и вариативным курсам, изучался опыт гимназического образования в России и за рубежом, работа вновь созданных гимназий Санкт-Петербурга и Москвы, была улучшена материальная база школы, разработан учебный план гимназических классов.

Третий этап (1996/97 учебный год) характеризуется разработкой научно-педагогического обоснования гимназического образования и его детализацией. Предпринят проблемно ориентированный анализ

первых результатов проделанной работы, диагностировано качество знаний учащихся, определены основные параметры школы-гимназии, сформулированы ведущие педагогические идеи и цели образования повышенного уровня, выявлены социально-педагогические характеристики выпускника гимназии и профессиональные качества учителя гимназических классов, разработаны критерии приема учащихся в эти классы.

Группой ученых, осуществляющих научно-методическое руководство работой педагогического коллектива по переходу школы в новый статус учреждения с гимназическим образованием, обстоятельно изучены уставные, нормативно-правовые, методические и дидактические документы внутри школьного, областного и федерального уровней, касающиеся гимназического образования, выявлены педагогические позиции коллектива школы, своеобразие и специфика всех направлений учебно-воспитательной работы в школе. Совместно с администрацией школы составлен план преобразования школы в новую модель образовательного учреждения, предполагающий диагностирование и социологический мониторинг процесса реорганизации, разработку теоретической модели школы-гимназии № 2, подготовку концепции осуществляемого гимназического образования.

Четвертый этап – 1997/98 и 1998/99 учебные годы – этап практической, внедренческой работы и итоговой аттестации гимназических классов первой ступени. В этот период была завершена и представлена для обсуждения с последующим утверждением концепция гимназических классов школы. Проведена работа научно-методической группы ученых по конкретизации параметров гимназического образования в школе, семинары-практикумы с учителями по изучению принципов и идей феноменологической педагогики, составлены программы развития социально-гуманитарного, лингвистического и эстетико-художественного блоков дисциплин в гимназических классах. Было разработано Положение об аттестации преподавателей гимназических классов первой ступени, обобщены результаты работы по авторским программам. Был выпущен первый набор начальных классов гимназии. Администрация школы стала постепенно наращивать материальное обеспечение гимназического образования, формировать качественную библиотеку.

Пятый этап – 2000/2001 учебный год – этап подведения промежуточных результатов и аттестации гимназических классов второй

ступени. В этот период контролировалось качество подготовки гимназистов, были скорректированы учебный план, авторские программы и методики, обобщены накопленный опыт и результаты экспериментальной работы. В Положении об аттестации были отражены требования к преподавателям гимназических классов второй ступени, исходя из которых была проведена аттестация. В связи с проведением первого выпуска в среднем звене обобщен опыт работы учителей в этих классах по авторским программам. Предстояло создание научно-поисковых лабораторий и разработка школьными кафедрами концепций учебных курсов и методического обеспечения по всем предметам учебного плана.

Несмотря на то, что развитие гимназии – это живой, пластичный процесс, который может вносить в последовательность работы определенные коррективы, представленная в плане развития система концептуальных принципов, организационных и технологических действий необходима в качестве структурной основы гимназического пространства. Поскольку становление гимназического учреждения должно осуществляться исходя из его собственной внутренней логики, подчеркнем еще раз, что инновационными критериями становления школы № 2 самостоятельным учебным заведением повышенного уровня образования являются социокультурный, научно-исследовательский, методолого-феноменологический, креативно-педагогический параметры.

Сегодня можно осмыслить приобретенный опыт и подвести некоторые итоги.

Во-первых, были верно определены свойственные современному классическому образованию черты, носителем которых является современная гимназия. Среди них:

– демократичность, т.е. предоставление ребенку возможности выбора различных профилей и предметов, а педагогу – возможности самостоятельного определения вариантов учебных программ и дидактических средств;

– социальность, выражающаяся в соответствии гимназического образования реальным условиям социальной среды, остающимся при этом достаточно самостоятельным и гибким, чтобы противостоять негативным воздействиям последней;

– духовность, заключающаяся в том, что гимназия воплощает и сохраняет в себе традиции классической духовной культуры, дух европейской и национальной образованности и интеллигентности;

– открытость, в результате которой система гимназического образования тесно взаимосвязана с другими образовательными системами как в нашей стране, так и за ее пределами;

– природосообразность, т.е. учебно-воспитательная работа строится в строгом соответствии с возрастными и индивидуальными особенностями детей.

Второй вывод, вытекающий из совместно проведенной работы ученых и учителей, состоит в подтверждении совместно разработанных критериев инновационного гимназического развития. Среди них: социокультурный – подразумевает разработку содержания и форм гимназического образования в условиях периферийного города, учет исторических условий и культурной экологии российской провинции; научно-исследовательский – предполагает экспериментальную деятельность педагогов школы и научное осмысление ее результатов, изучение педагогической теории и практики по широкому кругу проблем гимназического образования; методолого-феноменологический – предусматривает знакомство с феноменологической методологией и ее применением в практике преподавания учебных предметов; креативно-педагогический – ориентирует на педагогическое творчество, создание авторских программ, методов и приемов преподавания.

Третий важнейший вывод состоит в верном выборе ключевого и собственно инновационного критерия – феноменологического методологоса. Именно этот новый вектор в области философии образования позволил провести радикальные преобразования сначала в учебном познании, а затем в осмыслении образования как духовно-культурного феномена. Именно феноменологический подход, предложенный лабораторией, позволил поднять на новый научный уровень отношение педагогов к трем важнейшим реалиям современной школы: человек – познание – культура. Дыхание самой жизни в феноменах сознания учителя и ученика, скрещивание перспектив жизни и образования обусловили ориентацию на "очевидность" феномена образования для конкретного ученика, конкретного учителя, конкретной школы.

Однако идея феноменологического методологоса берет свое начало в учебном процессе на уроках художественного цикла применительно к освоению художественных произведений.

Концептуальная роль этого метода внедрялась в методиках проведения уроков музыки, мировой художественной культуры, литературы в работе таких учителей школы, как К.Г. Тотиева, И.Э. Савельева, Л.И. Левкина. Позднее учителя истории М.В. Лебедева и О.А. Опарина, обобщая опыт собственных исканий, напишут научные статьи "Феноменология как метод переживания, понимания, осмысления истории" и "Феноменологический подход к технологии исторического исследования". Заслуженный учитель РФ М.Ю. Шуба выполнил научную работу "Феноменология в преподавании математики". В 1999 году педагоги школы стали авторами первого научного сборника статей "Феноменология образования: вопросы теории и практики (опыт сотрудничества)". Этой книге предшествовала работа двухгодичного семинара педагогов школы, научные конференции, разработка экспериментальных проектов и их осуществление в практике школьных уроков.

Открытый учеными и внедренный в учебный процесс учителями-практиками концептуально-методологический подход ориентировался на универсальное развитие сознания учеников. Не случайно, называя свой метод "радикальным и полным самоосмыслением", Гуссерль подчеркивал: "Феноменология есть не менее, чем целостное самовоспитание человека, совершаемое во имя универсального разума. Открывая основания жизни, она действительно освобождает поток нового сознания, направленный на безграничную идею целостного человечества, человечества действительного и истинного"[17, с. 20]. Идея самопознания и целостного самовоспитания стала ведущей в работе учителя. Она позволила изменить позицию школы в понимании самооценки, уникальности, достоинства каждой личности.

Готовность и способность к самовоспитанию принято рассматривать как важнейший итоговый результат процесса воспитания. Однако фокус самовоспитания присутствует инвариантно в структуре всего воспитательного процесса. Другое дело, что мера самоощущения человеком себя в качестве личности различна, и, следовательно, мера самовоспитания определяется тем, какая личность его осуществляет. С философско-образовательной точки зрения пространство самовоспитания уникально и самоценно в силу ряда причин.

Во-первых, содержание самовоспитания можно рассматривать как пространство самосознания. Проявление самобытных личностных черт, индивидуальных задатков и способностей предполагает знание своих собственных особенностей характера, мышления и поведения. "*Nosceteipsum*" – это греческое изречение, приписываемое Фалесу и начертанное, по преданию, на фронтоне храма Аполлона в Дельфах, включает в себе призыв – "Воспитай самого себя!" Самопознание как обращенность сознания человека внутрь самого себя позволяет не со стороны, а лично засвидетельствовать свой опыт. Человек знакомится с самим собой во имя будущей самореализации.

Во-вторых, самовоспитание – это пространство творчества. Здесь проводится новая самостоятельная работа человека по духовно-творческому и деятельностному освоению культуры. Самоопределение творческих свойств и качеств личности происходит в ситуации минимального интервала отчужденности. Исключается незаинтересованная или высокомерная позиция стороннего воспитателя, разворачивается самостоятельная практическая и духовная работа, открывается ее творческая перспектива.

В-третьих, самовоспитание – это пространство самоиндивидуализации. Поскольку человек является индивидом в отличие от совокупности, массы людей индивидов, его свойства как уникального живого существа могут быть не представлены в коллективе, социальной группе, обществе в целом. Каждый индивид наделен специфическими особенностями, не сводимыми к родовым и всеобщим характеристикам. Управление процессами его развития требует их выявления и учета. Очевидно, что такие виды воспитания, как школьное, внешкольное, профессиональное, по месту жительства и др., уступают место институту самовоспитания в становлении и индивидуализации человека. Ему важно иметь определенный внутренний индивидуальный стержень в условиях кроссцивилизационного кризиса эпохи. В противном случае всякое изменение курса развития общества, государства, личного жизненного пути может привести к крушению человеческой жизни, невротическим и шоковым реакциям, дезинтеграции и распаду личности.

С точки зрения системного подхода самовоспитание предполагает совмещение субъектов процесса, содержания, целей и функций воспитания в одном лице. Проблема конкретно-исторической цели воспитания здесь реализуется через опыт самопознания, творчества и

самоиндивидуализации. Взаимодействие всех элементов воспитательной системы здесь носит не опосредованный, а непосредственный характер. Не становится меньше угроза раздвоения сознания, поведения, морали.

Важным критерием педагогической целесообразности развития системы самовоспитания выступает самочувствие человека. Если в детском возрасте человек часто не испытывает дефицит самосознательной работы, то вся взрослая жизнь опирается преимущественно на опыт самовоспитания.

Итак, феноменология учебного познания и вытекающие из нее особенности самопознания привели к новому философскому осмыслению диалога ученика и учителя. Все образовательное пространство школы и человек внутри него погружены в удивительно теплую, почти семейную атмосферу смыслов и значений общения. Директор школы Т.Н. Маркелова в одном из классов на традиционных для школы "диалогах о нравственности" задала ученикам вопрос: "Как Вы считаете, любят ли Вас дома Ваши родные?". Во вполне благополучном классе руку поднял один ребенок... Последовала не только кропотливая работа с семьями учащихся, но и ориентация всего учительского коллектива на гуманистическую парадигму воспитания, где в общении детей и взрослых царят радость, уважение, любовь, добро, смех. Каждый, кто впервые попадает в эту школу, отмечает особенно приветливые лица и уважительно-доброжелательное поведение детей. Подчеркнем, что именно феноменологическая ориентация педагогического мышления, которое в целостном потоке сознания соприкасается с живыми проявлениями школьной жизни, породила идею феноменологического методолога в осмыслении не только философии познания, но и философии человека.

На современном этапе развития школы-гимназии проблемы познания и человека все чаще рассматриваются в контексте проблем культуры. Именно культура содержит основные ответы на вопросы жизни, будучи сама связана с логосом жизни.

Ценности культуры – это ее человеческие смыслы, общественно одобряемые и передаваемые из поколения в поколение образцы культуры, запечатленные в культурном облике человека, культурных образцах жизни, в общении и воспитательных отношениях, в педагогических теориях и системах, технологиях и способах педагогической деятельности и поведения.

Абсолютной ценностью воспитания является ребенок, человек как "мера всех вещей", человек – это и цель, и результат, и главный критерий оценки качества культуры.

Культура в человеческом измерении – это гуманистический, личностно ориентированный процесс. Для выявления сущности личностно ориентированного воспитания важно понять, на какой образ культуры оно нацелено.

Опираясь на достижения современной антропологии, можно утверждать, что человек является собой единство трех сущностей: природной, социальной и культурной. Соответственно этому и ребенка необходимо рассматривать в трех измерениях – как существо природное, социальное и культурное. Выделение этих сущностей не означает, что они как бы сосуществуют в ребенке каждая сама по себе. Нет, человек – существо целостное. Поэтому гимназическая система должна представлять собой целостный социально-педагогический комплекс. Признание самоценности человеческой личности делает необходимой реализацию гуманистического принципа школьного воспитания.

Гуманистическое воспитание строится на определенной совокупности идеалов, нравственных ценностей, почитаемых всеми членами педагогического коллектива, учащимися, их родителями. В истории человечества существовало много разных ценностей и идеалов. Но из эпохи в эпоху передаются проверенные тысячелетиями общечеловеческие духовные ценности, к определению которых существуют различные подходы. Первый из них – религиозный: отражение общечеловеческих ценностей существует во всех религиях мира. Второй – точка зрения повседневного, житейского сознания. Тысячелетия назад люди открыли, что самая высшая культурная ценность – любовь к ближнему, к человеку. Это значит, что нужно быть милосердным и великодушным, уметь терпимо относиться к недостаткам других людей, уметь прощать, жертвуя подчас своими интересами, быть скромным, мужественным, честным. Эти морально-нравственные установки регулируют человеческие отношения. В их основе лежит золотое правило нравственности: поступай по отношению к людям так, как ты хотел бы, чтобы люди поступали по отношению к тебе. Третий подход опирается на ценности более высокого уровня, на фундаментальные понятия, ориентация на которые и должна рождать в человеке добрые черты, высоконравственные потребности и по-

ступки. В.А. Караковский разработал один из вариантов классификации общечеловеческих ценностей, которые мы положили в основу гимназической системы школы № 2 г. Вязники. Он выделяет восемь общих понятий, характеризующих общечеловеческие ценности высшего порядка.

Человек – абсолютная ценность.

Семья – первый коллектив ребенка и естественная среда его развития, где закладываются основы его будущей жизни.

Труд – основа человеческого бытия, сущностная характеристика человека.

Знания – результат творческого труда.

Культура – богатство, накопленное человечеством в сфере духовной и материальной жизни, высшее проявление творческих сил и способностей человека.

Отечество – единственная уникальная для каждого человека Родина, данная ему судьбой.

Земля – общий дом людей и живой природы.

Мир – покой и согласие между людьми, народами и государствами – главное условие существования Земли, человеческой цивилизации.

Задача учителя – превратить эти понятия в реальные жизненные ориентиры, в личностные ценности школьников, пользоваться ими как внутренней гуманистической мерой на всех уровнях.

Итак, ”познание – человек– культура” – это принципиальные точки феноменологического методологоса, который апробировался в нашем исследовательском проекте. Впереди огромная работа. Ее продолжение мы видим на пересечении логоса жизни и методологоса образования.

## ***§ 2. Феноменологический подход к анализу фортепианного трио Б. Мартину «Bergerettes»***

Напомним, что существуют три направления в современном музыкальном анализе. Они различаются соответственно влиянию метода на анализ музыкального произведения. Метод трактования связан преимущественно с объяснением музыкальной формы, метод интерпретации выявляет отношения и связи внутри музыкального текста и его культурно-исторического контекста. Наконец, учение, применяющее феноменологические методы, ориентировано на описание музыки как процесса слышания, на описание звуков во времени.

Как музыкальная феноменология открывает дорогу к сущностной уникальности слушательского мира, покажем, демонстрируя результаты феноменологического подхода к анализу фортепианного трио чешского композитора Богуслава Мартину.

Отметим, что в отличие от существующих систем и критериев феноменологической описательности (Феррара, Клифтон и др.), опыт восприятия слушателей будет описан через три выделенные нами инвариантные «точки» феноменологического восприятия: время и пространство, субъективность состояния сознания, опыт эстетической вовлеченности в феноменальную жизнь сознания.

После восприятия фортепианного трио «Bergerettes» Б. Мартину студенты так пишут о собственном первом опыте слышания звуко-временного потока этого произведения: «Для меня эта пьеса означает перемену чувств, настроений, сравнима с определенными временами года, со сменой погоды»; «Радость, приятное возбуждение претерпевают развитие, изменяются»; «Впечатление непрерывного движения вперед с небольшими остановками, осмыслением сделанного и пережитого, крах мечты и понимание бренности бытия, слабая надежда на будущее». Музыкальное время, наблюдаемое в непосредственном музыкальном опыте, содержит больше, чем время актуальных музыкальных звуков. Оно движется внутри прошлых, настоящих и будущих тонов. Поднимаясь над хронологическим временем музыки, в интенциональном восприятии оно предстает в горизонтах феноменального мира слушательского «Я». Маша М. пишет: «При прослушивании музыки Б. Мартину у меня возникла параллель с какими-то движущимися картинками (мультфильмом). В них показывается человек, полный жизненной энергии и сил. В процессе жизни он постепенно теряет веру в хорошее и надежду на счастье. В последних частях темп музыки заметно замедляется, и это вполне оправдано, если воспринимать музыку с позиций временной ее природы».

Время в музыке неотделимо от музыкального пространства. Опыт музыкального пространства не заключен в залах и комнатах, где звучит музыка. Ощущение музыкального пространства возникает внутри «живущего тела» (Мерло-Понти). Слушательский уровень тела при эстетической перцепции «ангажируется» музыкальным звуком. Человек и музыка идентифицируются в музыкальном пространстве. Тональность произведения является пространственным центром, вокруг которого группируются все другие музыкальные элементы. Му-

зыкальное пространство, услышанное через *cogito*, гораздо уже феноменального пространства. Феноменологическое переживание опирается на чувственный опыт открытого и закрытого пространства, позиции звуков высоких и низких, далеких и близких, сзади и спереди. Так, о произведении Б. Мартину слушатели пишут: «Музыка далекая постепенно приближается к нам и становится родной, близкой»; «В каждой музыкальной звуковой «капле» свернуто пространство всех музыкальных произведений»; «Когда я слушаю эту музыку, то испытываю чувство, похожее на воспоминание. Воспоминание о том, чего, может быть, и не было».

Итак, переживание не хронологических времени и пространства, а тех ярких картин процессуальности и пространства музыки, которые возникают в самом человеке, предопределяет одну из важнейших «точек» музыкальной феноменальности.

Описания слушателей позволяют сделать вывод о том, что музыка чешского композитора перекрывает те звуки, формы и отношения, которые существуют в тексте звучащего произведения. Они всегда становятся событием субъективной жизни человека. Слушатели об этом говорят так: «Музыка проникает до глубины души», «Музыка пробуждает желание жить, чувствовать, любить, мучиться, побеждать, торжествовать и снова жить!».

Целостный феноменологический поток переживаний неоднороден. Оказывается, что состояния слушательских сознаний при восприятии одной и той же музыки различны. Природа состояния познания остро субъективна. Установка открытости восприятия допускает множественность и уникальность слушательских сознаний. Одни слушатели воспринимали музыку Мартину через счастливо-оптимистическое состояние, другие – через лирико-философское, а третьи восприняли прозвучавшую музыку в драматически-трагедийном измерении.

«Оптимистический» тип слушателей так передает свои чувства: «На меня обрушился шквал, наплыв радости, счастья, воли, света и блеска»; «Жизнь продолжается. Душа поет и радуется. Слышны отголоски тревоги, но жизнь продолжается и нужно радоваться»; «Музыка полна жизнелюбия, энергии, красоты. Она увлекает и покоряет своей красотой».

«Философствующий» тип слушателя воспринимает музыкальные произведения в созерцательных горизонтах. Размышления и глу-

бокие раздумья определяют состояния сознания этих слушателей. Вот что пишет Марина У. о музыке пьесы Б. Мартину: «Прослушанная музыка задает мне вопрос: что есть жизнь, зачем она дается? Мне кажется, что эти пять миниатюр – несколько страниц из жизни человека. Причем, жизнь ощущается очень трагично. Первая часть – молодость, бурление, сила, свежесть, и поэтому еще есть гармония, счастье. Но это быстро исчезает. Уже во второй части произведения музыка задает вопрос: «Куда идти?». При этом возникает ощущение бессмысленности, беспорядочности, растерянности. Появляются другие вопросы, но ответа нет. Потерянность, постоянное самобичевание третьей – это кульминационный момент. Здесь должны родиться ответы на вопросы или произойти обретение какого-то своего пути. И этот путь страшен. Именно так я воспринимаю музыку четвертой пьесы. Мне кажется, что человек поплыл по течению жизни. В этом трагедия. Это ведет его к духовной смерти. В пятой части я слышу уже усталость, обреченность конца. Но музыка не дает мне ответа. Композитор ставит вопрос, на который каждый отвечает сам».

Наконец, «драматически-трагедийный» тип состояния слушательских сознаний ту же самую музыку оценивает через полярные первым двум типам описания феноменальности: «Это произведение, по моему мнению, носит психолого-драматический и трагический характер», «Появляется какая-то тревога. Может быть, это тревога за близких, за жизнь, за идеалы?», «Общее впечатление от прослушанной музыки – это постоянное чувство тревоги, внутренней дисгармонии. Это чувство то усиливается, то уменьшается, но не прекращается ни на минуту».

Полярность феноменологической шкалы слушательских сознаний особенно ярко прослеживается в высказываниях слушателей о заключительной части трио. Оптимистически интенциональный тип слушателей отвечает: «Стремление к свету, к добру. Оттенок гротескности», «Жизнерадостный характер. Торжественность, радость, смятение». Трагедийное состояние музыкального сознания "идеирует" ту же музыку иначе. Передается это в таких описаниях: «Отрывки фраз, суета, калейдоскоп. Большой смех над растраченным, над потерянным. Душевная смерть. Я слышу усталость, обреченность конца»; «Мне слышится напряжение, тревога»; «Непрерывное движение к ка-

кой-то цели и полное разрушение этой цели, мечты». О субъективности состояния сознания говорят не только элементы психологической, но и эйдетической редукции. В ней проявляется близость к логически-понятийным характеристикам музыкального сознания. Один из видов феноменологической рефлексии – логические переживания музыкальных единиц, явленных нашему сознанию. Уровень логически-понятийного и чувственно-субъективного, удачно, например, соединяется в анализе Ларисы К.: «При повторном прослушивании внимание привлекает музыкальный язык и стиль композитора. Безусловно, это композитор XX века, наш современник. Что-то общее улавливается с Шостаковичем (по глубине размышлений, высокому пафосу, философичности музыки), но национальный колорит (особенно в танцевальных эпизодах) ощущается какой-то иной, не русский. Выделяется третья часть трио с ярким рисунком ритма в среднем разделе. Ритм очень задорный. Ноги как бы сами «идут в пляс», только «пляс» этот особый, изысканный, темпераментный и несколько лиричный. Еще контрастнее после этого звучит реприза – темно и мрачно». Интенциональная субъективность музыкального сознания здесь очень тесно переплетена с точкой логико-эйдетической редукции (приложение).

Таким образом, выделение субъективности состояния сознания как точки феноменологического метода позволяет обратиться к той содержательности музыки Б. Мартину, которая характеризуется многозначностью, открытостью, бездонностью слушательских впечатлений. Это, в свою очередь, показывает принадлежность произведений чешского композитора к совершенным образцам искусства. Их невозможно воспринимать и интерпретировать одномерно, плоско-прямолинейно. Глубина музыки Мартину порождает глубины слушательской интенциональности. Событие, заключенное композитором в музыкальном тексте, перерастает в событие произведения и слушателя в восприятии.

Высшим типом феноменологической субъективности является опыт эстетической вовлеченности слушателя в произведение. Для проявления этой точки феноменальности сознания недостаточно в описании наличия таких субъективных единиц, как: «Мне кажется», «Я чувствую», «Во мне производит впечатление», «Мне слышится» и др. В лучшем случае здесь сознание «проглядывает», но описание

может быть создано и без глубокого участия самой субъективности сознания. Это может произойти лишь в силу закономерности языка, когда сознание в языке получает определенную маркировку. Зрение и слух – объективные свойства сознания. А состояние сознания необъективно. Отсюда мера феноменальной вовлеченности в музыкально-эстетические отношения может быть различна. Она определяется не просто наличием интенциональности, идеаций, различных типов редукций, и даже не структурами феноменальности в форме ощущений, восприятий, воображения, припоминания, фантазий. Сила и единство этих форм жизни сознания с активным потоком жизни целостного субъекта – в опыте его духовного наслаждения. Духовное наслаждение, пропитывающее состояние и формы потока сознания целостного человека, – вот критерий эстетической вовлеченности в феноменологический опыт. Такие характеристики, как «я, во мне, мое, со мной; гораздо сильнее, гораздо ярче!» и др., обозначают особые формы и состояния сознания, когда существует возможность его «перевода» в сферу доступного эстетического опыта.

Состояние музыкального сознания слушателя, характеризующееся лишь субъективностью переживаний, не позволяет рассматривать его как эстетическое само по себе. Сознание «узнает себя» в эстетической форме и природе лишь через узнавание эстетического «Я». Тема «эстетического собственника» музыкального сознания была развита нами в монографии «Феноменологическая эстетика музыки» [43] в связи с категорией «музыкального эстезиса». Если под музыкальным эстезисом мы понимали момент касания объективной, субъективной и интерсубъективной сторон целостности музыкально-эстетического отношения, то эстетическая вовлеченность музыкального сознания связана с включением факта эстетического сознания в сферу своего музыкального «Я». Здесь «Я» оказывается внутри фактов и структур музыкального сознания. Можно сказать, что «мое музыкальное сознание» здесь захватывается опытом переживания индивидуальных эстетических механизмов сознания. Существует некое общее слуховое эстетическое пространство, характеризующее не только эволюцией, внутренним порядком, континуумом напряженностей. Музыкальное пространство открывает слушателю лицо его усталого и ошеломленного «Я». В этом пространстве вдруг обнаруживается, как по нему

пробегают «мурашки», и музыка, касаясь Бога и Души, становится частицей самого человека. В таких точках, моментах музыкального «Я»-бытия, ничего не нужно расчленять или анализировать. В этих старомодных «мурашках» заключена порой кульминация духовного наслаждения музыкой, или «эстезис» ее восприятия. Вот как описывают свой опыт эстетической вовлеченности музыкального сознания при слушании пьес Б. Мартину некоторые слушатели: «Веселье увлекает меня в кружение и маскарад. Поток масок и теней кружит меня. Во мне и в музыке звучат энергия, воля, сочность, юмор, движение, сила жизни, лирика»; «Прослушанную музыку я бы назвала народными картинками. Есть ощущение причастности к веселому музыкальному празднику. Я как бы участвую в сценах из жизни деревенской молодежи»; «Сборы, говор, болтовня, перезвоны, задор, молодость»; «Все похоже на игру детей, которые резвятся и бегают. Так и хочется самой пуститься в пляс»; «Я как бы участвую в картине большого, яркого народного праздника, народного гуляния, ярмарки с калейдоскопом лиц, живой речью».

В каждом из приведенных нами слушательских высказываний ощущается полнота слухового эстетического пространства сознания, вовлеченного в целостные структуры жизни человека. Здесь нет внеличностных, отвлеченно предметных состояний бытия. Структуры музыкального сознания здесь не просто континуальны и не просто субъективны. Мое «Я» как факт музыкального сознания, сливающийся с определенным эстетическим состоянием, осознает и участвует в опыте эстетической вовлеченности моего «Я» в феноменологический контекст музыки.

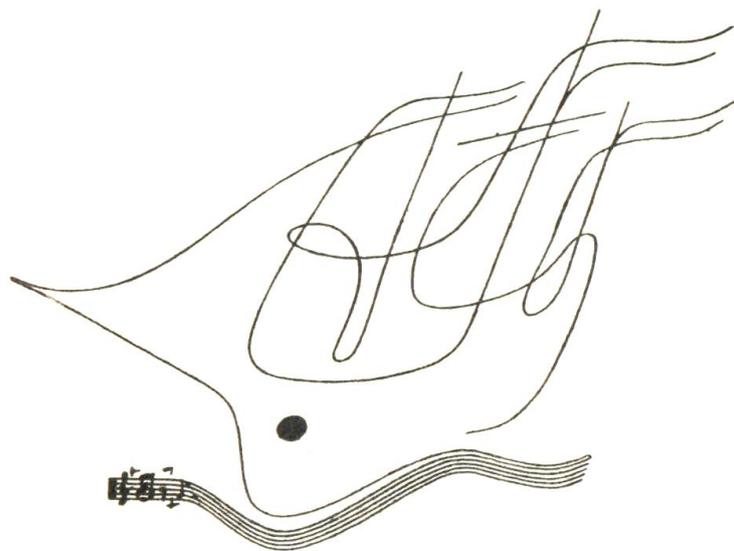
Подводя итоги проведенной нами теоретической и опытно-практической работы, считаем возможным сделать ряд кратких выводов.

Музыкальная феноменология – это теория и метод, исследующие жизнь музыкального сознания, состояния и проявления человеческой духовности в общении с музыкально-прекрасным. Исторический, социальный подходы оказались неспособными передать саму эстетическую сущность музыки. Природа вопрошания музыкальной феноменологической области – это природа раскрытия логически переживаемой целостности музыкальных произведений, «где постоянно сохраняется ссылка на сознание, сопровождающее или омывающее как стихия любое предметное мышление».

Установка открытости феноменологического анализа допускает множественность толкования музыкального произведения. Оно рассматривается как открытое целое через точки процессуально-пространственной «обращенности», субъективности и опыта эстетической вовлеченности. Это дает возможность расширить и допустить индивидуальные творческие горизонты музыкального анализа.

Рефлексия музыкального сознания, проводимая феноменологическими методами, позволяет отойти от метакритической ориентации традиционного анализа и защитить сознание слушателя от низкой морали «правильности» или «неправильности». Предмет музыки в пространстве феноменологического метода интенционален, мнится, идеируется, редуцируется на психическом, эйдетическом, трансцендентальном и интерсубъективном уровнях.

Применение феноменологического подхода и ориентации к восприятию музыки помогают выявить уникальность каждого музыкального произведения для слушательского сознания. Опыт феноменологического анализа позволяет «оживить» творения композиторов и запечатлеть всю их многомерность в реальном эстетическом опыте музыкального сознания слушателей. В заключение можно сказать, что тот, кто имеет в связке музыкальных ключей к анализу произведений ключ феноменологический, тот действительно может приблизиться к сущности самой музыки и может войти в ее мир изнутри.



**ЗАКЛЮЧЕНИЕ,  
или “ЧТО НУЖНО КУСТУ ОТ МЕНЯ?” (М. ЦВЕТАЕВА)**

Уверенную строгость береги:  
Твой стан не должен ни порхать, ни биться.  
Хотя у музыки легкие шаги –  
Она богиня, а не танцовщица.

*Н. Гумилев*

Марина Цветаева, как бы перефразировав вопрос Б. Фонтенеля “Соната, чего ты хочешь от меня?”, создала свой поэтический шедевр:

Что нужно кусту – от меня?  
Имущему – от неимущей!  
А нужно! иначе б не шел  
Мне в очи, и в мысли, и в уши.  
Не нужно б – тогда бы не цвел  
Мне прямо в разверстую душу.

Цветущий Куст и звучащая Соната словно переполнены желанием прильнуть к Человеческому Миру. Если их бессмертная сила – в воссоединении с долей человеческой, то Человек тоже неспроста обращает свой взгляд на чашу Куста и накрывает себя шатром Сонаты.

А мне от куста – тишины:  
Той, – между молчаньем и речью.  
Той, – можешь – ничем, можешь – всем  
Назвать: глубока, неизбывна.  
Невнятности! наших поэм  
Посмертных – невнятицы дивной.  
Невнятицы старых садов,  
Невнятицы музыки новой,  
Невнятицы первых слогов,  
Невнятицы Фауста Второго.

Полная тишина, которую даруют нам Природа или Музыка, – это тоже исток бессмертной человеческой силы. Это та прелюдия “Невнятицы дивной” к шуму людской жизни, в которой человек полнее всего ощущает тайну зарождения человечности, находясь между

“молчаньем и речью”. Чудо явленности, тайна феноменальности вводит нас в подлинно духовное измерение жизни. Чудо явленности музыки, тайна феноменальности музыкального произведения вводит нас в подлинно эстетическое измерение жизни человеческого духа в звуках музыки.

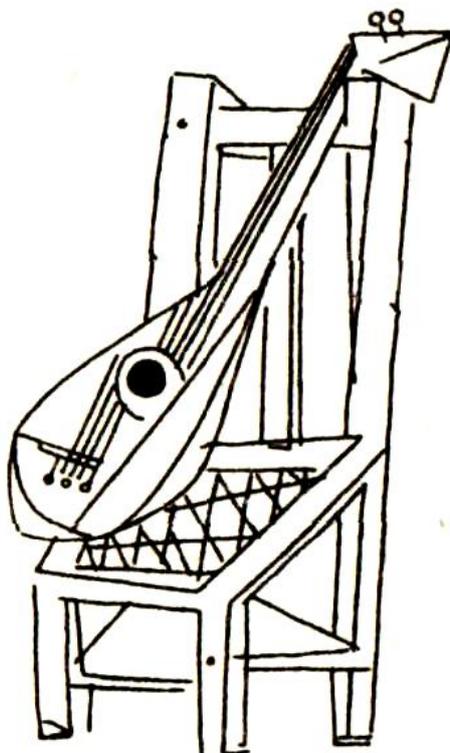
Органом самопознания музыкального бытия и бытия человека в мире музыки должна стать философская музыкальная эстетика. Ее задача не исчерпывается исследованием сложившегося круга проблем в опоре на методологические принципы какой-либо одной теории. Сегодня важно идти не от предубеждения в монототальной истинности той или иной философской методологии, а от обнаружения и решения реальных философско-музыкальных проблем с помощью адекватных им философских методов. Такой реальной проблемой, имеющей практическое значение для музыкального воспитания и формирования музыкальной культуры личности, является проблема воссоединения музыкального и эстетического пространства личностного бытия. Мало кого сегодня могут удовлетворить восторги по поводу того, как прекрасна музыка: “вливаясь” в человеческие уши, она пробуждает добрые чувства. Философская музыкальная эстетика не должна изобретать музыкальные факты. Она должна исследовать их. Трудно поверить в то, что одна методологическая система способна воссоздать всю гамму музыкального феномена. Диалектико-социологические методы, долгое время считавшиеся единственными в музыкальной эстетике, навряд ли способны, например, объяснить положение тональной музыки к политональной.

Задавшись в заключение вопросом о том, что можно ожидать от феноменологической методологии, когда речь идет о музыке, отметим, что большое значение феноменологической эстетики музыки состоит в том, что:

- 1) она предлагает понимание музыки через то, что она есть сама по себе без априорных схем и внемузыкальных систем и понятий;
- 2) она позволяет редуцировать существенные, собственно музыкальные сущности, запечатлевая в эйдосе “явленную сущность музыки”, и конституирует эстетико-феноменальные моменты познания;
- 3) выявив собственно музыкальную сущность произведения, феноменологическая эстетика позволяет редуцировать все субъективно-личностное и интерсубъективное в музыкальное восприятие.

Хотя со многими решениями феноменологического метода мы не можем согласиться, например с узостью предмета феноменологической редукции, каким выступают лишь результаты познавательного процесса, тем не менее феноменология не может не привлекать нас уважением к специфике музыкального феномена. Феноменологическая музыкальная эстетика имела традицию и развивалась на почве русской философской музыкальной мысли. Продолжая идеи диалектической феноменологии А.Ф. Лосева и учитывая достоинства зарубежных феноменологических теорий, на наш взгляд, особенно важно исследовать “сплавленность” чувственного и рационального, объективного, интерсубъективного и субъективного, индивидуального и общественного в истоках эстетического отношения мира Музыки и мира Человека, которые обозначены нами в понятии музыкального эстезиса. Именно в нем пафос вопроса об отношении Музыки и Человека сменяется пафосом утверждения их “прикровенной” (А.Ф. Лосев) связи. Глубокая феноменальность восприятия музыки не только открывает, но и дарует слушателю истину поэтических строк:

“... И эта жизнь, которая сама  
Одна сплошная Музыка и Мука”.



## RESUME

Never in human history, Perhaps, has there been a greater need for a common language than today. Music is the language that transcends words and come in useful as the language of concord. The phenomenology of music as a leading tradn in musicology is capable of making for a universal realisation of the feeling of concord among humanikind.

The pounder of phenomenology Edmund Husserl's revelations have asquired special relevance for the philosophy of music nowadays. In the past musicologists' theoretical interests were centered on the musical composition as such; now the "unnaturelness" of phenomenological analysic of music consists in the object of thought being the immanent word of man's musical conscionances, is those sets of musical thought that constitutes the music's content. When the analyst is no more than an objective observer. His musical conscionsness is ained at eliciting pure entities, emotions being shited to the background. The natural orientation of conacionsness to the background. The natural orientation of conacionsness consists in objective observation. The phenomenological orientation of man's musical conscionances is elicition and investigation of constitutive elements of musical cognition. The phenomenology of music is based on the phenomenology of music thought. However. It has to do not with the empirical musical experience but with the musical experience conseived and amaltsed in the essential universality. The basic of phenomenological analysic in musicology is intention understood as orientation of man's musical conscienamen at the generalized object. Phenomenological analysic in music is an analysis of the emotional conception of the composition's musical intergrity. Its pupure in elicitation of pure entities of musical experience, formulation of logical – musical notions and their verifications.

One can discern three historical models of music's phenomenological interpretation.

The first wave of phenomenological investigations swept over the german musicology of the 20ies of our centure. Among the phenomenologists weresuch well-know scholars as Habs Heramant, August Halm, Hef-nrich Schenker and others.

The second model of music's phenomenology shifted the interests of the explores from the ontological entines of a musical composition to the problems of its cognition and construction in the dpiritual experience of the listener. The following musicologicts of the 50ies and 60ies represented this trend in Germany: T. Hartmann, H.Kurt, J.F.Sartre, M.Dufrenn, V.Jankelevitch, M.Seriabine – in France; S.Kanger and G.Epperson – in America; R.Ingargen – in Poland. The third model of phenomenological

analysis of music belongs to our times. One can tentatively term it “inclusive phenomenology”. It consists in a discourse on the phenomenology of man’s musical consciousness combined with elements of other constructive contemporary models of musicological analysis. Among the modern phenomenologists one should take note of such names as Nicholas Cook, Lawrence Ferrare, Kingsley Price, Alfred Pike, Joseph Smith, A.-T. Timieniecka.

In Russia the phenomenology of music made itself evident at the turn of the century – through the works of aestheticians and philosophers of music A. Smirnov, K. Cherkas, K. Eigeis, A. Sekketti, but the peak of Russian musical phenomenology was reached in the investigations of A. F. Losev, father of a new – dialectical-phenomenological method of research in musicology. While admitting E. Husserl’s outstanding deserts and calling him a prodigious person, A. Losev stressed the distinctions between the German thinker’s ideas and his own. E. Husserl had formulated in clear – at terms and returned to the philosopher the long – forgotten notion and term of eidos (Gk. form. in E. Husserl phenomenology it in the highest mental abstraction represented, none the less, quite visually and independently), thus bringing philosophy in touch with the realities of being again. E. Husserl, however, got stuck half-way after creating a veritable picture of the phenomenology of eidos and tying to it system of schematic-arithmological connections instead of categorical-eidetic ones.

The aesthetic experience of the “Other” cannot be perceived outside a musical - aesthetic feeling. According to E. Husserl, the “Other” may be interpreted as the spiritual, the personal and the transcendental “Ego”, the genuine form of intersubjectivity being bound to the last type. Thanks to intersubjective construction the other “Ego” is built in an ideal musical object alongside the “Ego” of the recipient subject. And the other way round: the “Ego” of the listener – thanks to the intersubjectivity in the strains of the piece of music perceived – has a bearing on the composer’s or the performer’s “Ego”. And this is exactly the conductor of spiritual contact of people whose communication is limited to music. This form of intersubjectivity on musical culture may be termed musical aesthesis. Its value lies in the fact that it postulates a personal, “involved” attitude towards music. It is impossible to conceive the value of the word of music outside the medium of intersubjective relations. The new notion of musical aesthesis is believed to denote the ability of a person’s musical consciousness to experience spiritual – aesthetic pleasure from music on the basis of perception of its intersubjective humanistic content. The goal of music education is to instill beauty and concord, and awareness of the world in an ever-expanding audience.

## СПИСОК БИБЛИОГРАФИЧЕСКИХ ССЫЛОК

1. *Ансерме Э.* Статьи о музыке и воспоминания / пер. с фр. Е. Бронджи, Б. Урицкой. – М. : Сов. композитор, 1986.
2. Античная музыкальная эстетика / Вступит. очерк и собр. текстов проф. А. Ф. Лосева. – М. : Музгиз, 1960.
3. *Аристотель.* Политика. – М. : Собашниковы, 1911.
4. *Аристотель.* Физика. – 2-е изд., стер. – М. : Соцэкгиз, 1937.
5. *Бабушкин В. У.* Феноменологическая философия науки. – М. : Наука, 1985.
6. *Басин Е. Я.* Теория искусства в «новом ключе» // Буржуазная эстетика сегодня. – М., 1970.
7. *Бахтин М. М.* Эстетика словесного творчества. – М. : Искусство, 1986.
8. *Бычков В. В.* 2000 лет христианской культуры *sub specie aethetica* : в 2 т. – СПб. – М. : Университетская книга, 1999.
9. *Бычков В. В.* О предмете истории эстетики // Античная культура и современная наука. – М. : Наука, 1986.
10. *Гартман Н.* Эстетика : пер. с нем. / под ред. А. С. Васильева. – М. : Изд-во иностр. лит., 1958.
11. *Глинка М. И.* Литературное наследие. – М., 1953. – Т. 2.
12. *Груббер Р. И.* История музыкальной культуры. – М. – Л. : Гос. муз. изд-во, 1941. – Т. I, ч. 1.
13. *Гуддол Д., Лавик В.* В тени человека. – М. : Мир, 1974.
14. *Гуревич Е.* Музыкальное воспитание и образование на немецких землях : От средневековья к XXI столетию. – М., 1991.
15. *Гуренко Е.* К критике феноменологической эстетики Р. Ингардена // Научно-методические записки Новосибирской государственной консерватории. – Новосибирск, 1970. – Вып. 5.
16. *Гуссерль Э.* Логические исследования. – СПб. : Образование, 1909. – Ч. 1.
17. *Гуссерль Э.* Феноменология // Логос. – 1991. – № 1.
18. *Дениш З. Т.* Этнос и аффект. История философской музыкальной эстетики от зарождения до Гегеля : пер. с нем. – М. : Прогресс, 1977.
19. *Дильтей В.* Наброски и критика исторического разума. Приложение. Понимание музыки // Вопросы философии. – 1988. – № 4.
20. *Долгов К. М.* Социальность искусства в феноменологической эстетике М. Дюффена и Г. Морпурго-Тальябуэ // Искусство и общество. – М. : Наука, 1972.

21. *Дэйл Р. Э.* К социальной истории музыкальной гаммы // Современный прогресс философии и социалистическая мысль в США. – М., 1977.
22. Идеи эстетического воспитания : в 2 т. / ред.-сост. В. П. Шестаков. – М. : Искусство, 1973. – Т. 2.
23. *Ингарден Р.* Музыкальное произведение и вопрос его идентичности // Исследования по эстетике. – М. : Иностр. лит., 1962.
24. *Каган М. С.* Об изучении музыки в контексте художественной культуры // Вопросы методологии и социологии искусства. – Л., 1988.
25. *Кант И.* Сочинения : в 6 т. – М. : Мысль, 1965. – Т. IV, ч. 1.
26. *Конева Л.* Критический анализ эстетической концепции Николая Гартмана : автореф. дис. ... канд. филос. наук. – М., 1967.
27. *Корыхалова Н. П.* Интерпретация музыки. – Л. : Музыка, 1979.
28. *Кремлев Ю. А.* Избранные статьи. – М. : Музыка, 1976.
29. *Кумарин В.* Вместо педагогики философия образования? // Педагогика. – 1997. – № 3.
30. *Куренкова Р. А.* Идея эстетической сущности // Искусство и образование на рубеже тысячелетий. – Тула, 2000.
31. *Куренкова Р. А.* Красота современной культуры и культура современной красоты // Философия и будущее цивилизации. – М., 2005. – Т. 4.
32. *Куренкова Р. А.* Музыкальный эстезис // XXI век: будущее России в философском измерении. – Екатеринбург : Изд-во Урал. ун-та, 1999.
33. *Куренкова Р. А.* Мышление музыкой // Дидактика в предчувствии III тысячелетия. – Владимир, 2000. – Ч. 2.
34. *Куренкова Р. А.* Основоположения философии жизни в философии А.-Т. Тименецки // Человек – Культура – Общество. – М. : МГУ, 2002.
35. *Куренкова Р. А.* О специфике феноменологического метода в восприятии музыкального произведения // Материалы педагогических учений памяти И. Я. Лернера. – Владимир, 1997.
36. *Куренкова Р. А.* Феноменологическая педагогика и музыка // Педагогическое образование и наука. – 2002. – № 2.
37. *Куренкова Р. А.* Феноменологический методологос новой философии образования // Профессионализм педагога: сущность, содержание, перспективы расцвета. – М. : МГПУ, 2005.

38. *Куренкова Р. А.* Феноменологическое пространство новой философии образования // Материалы I Российского философского конгресса. – СПб., 1997.

39. *Куренкова Р. А.* Феноменологическое пространство новой философии образования // Преемственность традиций классического музыкального образования молодежи в XXI веке. – Кострома, 2002.

40. *Куренкова Р. А.* Феноменология в современной американской системе образования // Актуальные проблемы психологии, философии, этики и эстетики. – Владимир : ВГПУ, 2000.

41. *Куренкова Р. А.* Феноменология жизни, самоиндивидуализация и творчество в образовательном процессе // Российско-Американский ежегодник. – Владимир, 1998. – № 2.

42. *Куренкова Р. А.* Феноменология и музыка: скрещивание педагогических перспектив // Эстетический опыт личности как условие освоения культуры в образовательном процессе школы и вуза. – М., 2003.

43. *Куренкова Р. А.* Феноменологическая эстетика музыки : монография. – Владимир, 2006. – 344 с.

44. *Куренкова Р. А.* Философия образования и методологическая культура учителя // Интеграция образования. – № 1, № 2. – М. : МГУ, 1997.

45. *Куренкова Р. А.* Эстетика : учеб. для студентов высш. учеб. заведений. – М. : Владос-Пресс, 2003.

46. *Куренкова Р. А.* Эстетика – Музыка – Образование (феноменологическая целостность). – Владимир : ВГПУ, 2001.

47. *Куренкова Р. А., Махрова Э. В., Семенова Г. И.* Художественно-эстетическое образование и проблемы современной культуры // Информационный бюллетень № 1. – СПб. : Рос. гос. пед. ун-т им. А. И. Герцена, 2005.

48. *Куренкова Р. А., Плеханов Е. А., Рогачева Е. Ю.* Феноменологическая редукция как метод изучения произведения искусства // Вестник ВГПУ. – Владимир : ВГПУ, 1998. – Вып. 3.

49. *Куренкова Р. А., Плеханов Е. А., Рогачева Е. Ю.* Феноменология в практике художественного образования // Российско-Американский ежегодник. – Владимир, 1998. – № 2.

50. *Куренкова Р. А., Плеханов Е. А., Рогачева Е. Ю., Тименецки А.-Т.* Философия. Феноменология. Образование : коллектив. моногр. – Владимир : ВГПУ, 2000.

51. *Лист Ф.* Избранные статьи. – М. : Музыка, 1959.

52. *Лосев А. Ф.* Античная музыкальная эстетика. – М. : Музгиз, 1960.
53. *Лосев А. Ф.* Дерзание духа. – М. : Полит. лит., 1988.
54. *Лосев А. Ф.* Диалектика художественной формы // Форма, стиль, восприятие. – М. : Мысль, 1995.
55. *Лосев А. Ф.* Исторический смысл эстетического мировоззрения Р. Вагнера // Рихард Вагнер. Избранные работы. – М. : Искусство, 1978.
56. *Лосев А. Ф.* Музыка как предмет логики // Из ранних произведений. – М., 1990.
57. *Лосев А. Ф.* Основной вопрос философии музыки // Советская музыка. – 1990. – № 11.
58. *Лосев А. Ф.* Философия имени // Из ранних произведений. – М., 1990.
59. *Лукач Д.* Своеобразие эстетического : в 4 т. / общ. ред. К. М. Долгова. – М. : Прогресс, 1985 – 1987. – Т. 4.
60. *Лукьянов В.* Критика основных направлений современной буржуазной философии музыки. – М. : Музыка, 1978.
61. *Малышев И. В.* Критика идеалистических теорий способа существования музыкального произведения // Вопросы культуры и искусства. – М., 1974. – Вып. 15.
62. Материалы и документы по истории русской реалистической музыкальной эстетики : Классики русской музыки и музыкальной критики об искусстве : хрестоматия : для высш. муз. учеб. заведений. В 2 т. Т. 2: В. В. Стасов, М. П. Мусоргский, А. П. Бородин, П. И. Чайковский, Н. А. Римский-Корсаков / сост. А. С. Оголевец. – М. : Музгиз, 1956. – 687 с.
63. Музыкальная эстетика Германии XIX века. – М. : Музыка, 1982. – Т. 2.
64. *Назайкинский Е. В.* Звуковой мир музыки. – М. : Музыка, 1988.
65. *Платон.* Государство // Античная музыкальная эстетика. – М., 1960.
66. *Плеханов Г. В.* Письма без адреса. Искусство и общественная жизнь. – М. : Гослитиздат, 1956.
67. *Попов Б. В.* "Елка" Ребикова // Музыка. – 1912. – № 3.
68. *Причетий Е. Н.* Гносеологический анализ феноменологической концепции сознания у Гуссерля : автореф. дис. ... канд. филос. наук. – Киев, 1969.
69. *Прозерский В. В.* Критический очерк эстетики эмотивизма. – М. : Искусство, 1983.

70. *Рубинштейн С. Л.* О мышлении и путях его исследования. – М. : Изд-во АН СССР, 1958.
71. *Саккетти А.* Из области эстетики и музыки. – СПб., 1986.
72. Словарь Греческо-Русский / обраб. А. О. Поспишилль. – Киев, 1890.
73. *Смирнов А. И.* Эстетика как наука о прекрасном в природе и искусстве. – Казань, 1894.
74. *Тарасов Г. С.* Проблема духовных потребностей (на материале музыкального восприятия). – М. : Наука, 1979.
75. *Тельчарова Р. А.* Музыка и культура (личный подход). – М. : Знание, 1986.
76. *Тельчарова Р. А.* Музыкально-эстетическая культура и марксистская концепция личности : учеб. пособие к спецкурсу. – М. : Прометей, 1989. – 127 с.
77. *Тименецки А.-Т.* Свобода и образование // Феноменологические исследования. Российско-Американский ежегодник. – Владимир, 1998. – № 2.
78. Толковая библия, или Комментарий на все книги св. писания Ветхого и Нового Завета / Ин-т перевода Библии. – 2-е изд., стер. – Стокгольм, 1987.
79. *Трубачев С.* Музыкальный мир П. И. Флоренского // Советская музыка. – 1988. – № 8.
80. Феноменология и ее роль в современной философии // Вопросы философии. – 1988. – № 12.
81. Фрагменты ранних греческих философов. – М. : Наука, 1969.
82. *Хвошнянская С. Н.* Гартман о художественном произведении и его существовании // Ученые записи Томского государственного университета, 1975. – № 90.
83. *Чайковский П. И.* Об искусстве : Избранные фрагменты писем, заметок, статей / под ред. М. Ш. Бонфельда. – Ижевск, 1989.
84. *Чередниченко Т. В.* Два аспекта понятия музыкального произведения // Реферативный сборник. – М. : Музыка, 1978. – Вып. 2.
85. *Чередниченко Т. В.* Проблематика «новой музыкальной эстетики» (по трудам музыковедов ФРГ 60 – 70-х годов) // Реферативный сборник. Общие вопросы искусства. – М. : Информ-культура, 1981. – Вып. 1.
86. *Чередниченко Т. В.* Тенденции современной западной музыкальной эстетики. К анализу методологических парадоксов науки о музыке. – М. : Музыка, 1989.

87. *Черкас Н. Н.* О музыкальности как основном вопросе музыкальной эстетики. – Петербург, 1915.
88. *Шадриков В. Д.* Философия образования и образовательной политики. – М. : Логос, 1993.
89. *Эйгес К.* Очерки по философии музыки. – 3-е изд., стер. – М., 1921.
90. *Эйгес К.* Очерки по философии музыки. – Л., 1912. – Кн. 1.
91. *Ansermet E.* Les fondament de la musique dans la couscence humaine. – Neuchatel : La Ba conier. 1961. – Т. 1 – 2.
92. *Boulez P.* Penser la musugue aujourd' hui. Editions Conthier. – Paris, 1963.
93. *Bollnov O.* Der Wissenschafts cherakter der Pedagogik. – Zurich, 1969.
94. *Budd M.* Music and the Emotions. – London – Boston : Routledge and Kegan Paul, 1985. – P. 190.
95. *Conrad W.* Der ästhetische Gegenstand Fine phänomenologisch Studie // Zeitschrift für Ästhetik und allgemein Kunstwissenschaft. Bd. III, 1908; Bd. IV, 1909.
96. *Cook N.* Musical Form and the Listener // The Journal of Aesthetics and Art Criticism. – 1987. – Vol. 46. – № 1. – P. 23 – 29.
97. *Dahlhaus C.* Das “Verstehen” von Musik und gie Sprache der musikalischen Analyse // Musik und Verstehen Aufsstze zur semiotischen Theorie, Ästhetik und Soziologie der musikalischen Rezeption. – Köln, 1973.
98. *Dahlhause C.* Esthetics of music. – Cambridge Univ. Press, 1982. – P. 108.
99. *Dahlhaus C.* Musikästhetik / Aufl. – Köln, 1976.
100. *Dahlhaus C.* Thesen über engagierte Musik // Musik zwischen Engagement und Kunst. Cray, 1972.
101. *Dufrenne M.* Phenomenologie de l’experience esthétique. – Paris : Press universitaires de France, 1947. – Т. 1.
102. *Epperson G.* The Musical symbol. A study of the Philosophic Theory of Music. – Smes. Iowa, 1967.
103. *Edmonds E. M., Smith M. E.* The phenomenological description of musical intervals // American Journal of Psychology. – 1921. – Vol. 31. – P. 287 – 291.
104. Existentialism and phenomenology in Education. N.-Y. – London, 1974.

105. *Ferrara L.* Phenomenology as a Toll for Musical Analysis // *The Musical Quarterly*. – 1984. – Vol. LXX. – № 3. – P. 355 – 373.
106. *Ferrara L.* Philosophy and the analysis of music: bridges to music sound, form and reference. – Printed in USA, 1991.
107. *Fink E.* Grphische Wandlung // *Philisophische Perspektiven*. 1972. – Bd. 4. – S. 74 – 89.
108. *Focht.* Izgllledi fenomenoloske aistetike musike // *Forum*. – Zagreb, 1964. – № 2. – S. 679 – 712.
109. *Halm A.* Einfuhrung in die musik. – Bln, 1926.
110. *Hassen I.* Making sense : The Trials of postmodern discourse // *New literary history*. – 1987. – Vol. 18. – № 2. – P. 437 – 454.
111. *Hirst P. H.* Educational theory in the Study of Education. – London, 1966.
112. *Husserl Ed.* Husserliana. Bd. I. Grtesianische Meditationen. – Haag, 1959.
113. *Jankelevitch V.* La Musique et l’Ineffable. – Paris : Colin, 1961.
114. *Kingsley P.* Does music have meaning? // *British Journal of Aesthetics*. 1988. – Vol. 28. – № 3. – P. 203 – 215.
115. *Kuhns R.* Music as a representational Art // *The British Journal of Aesthetics*. – 1978. – Vol. 18. – № 2.
116. *Kulenkampff J.* Musik bei Kant und Hegel // *Hege*. – Student. – Band 22, 1987. – P. 143 – 163.
117. *Kurenkova R.* Философия образования сегодня // XXI World congress of philosophy. Abstract. – Istanbul, Turkey, 2003.
118. *Kurenkova R.* Music and Phenomenological analysis // *Phenomenological Inquiry*. – 1994. – Vol. 18, october. – Belmont, USA.
119. *Kurenkova R., Petrova O.* Music on the stage of life // *Analecta Husserliana LXXVII*, Kluver Academic Publishers, 2002.
120. *Kurenkova R., Plechanov E., Rogatchova E.* A Phenomenology of education: the foreshortenings of the proble // *Analecta Husserliana LVII*, Kluver Academic Publishers, 1998.
121. *Kurenkova R., Plechanov E., Rogatchova E.* The methodologies of life, self individualization and creativity in the educational process // *Analecta Husserliana LXVII*, Kluver Academic Publishers, 2000.
122. *Kurenkova R., Plechanov E., Rogatchova E.* Transcendental-phenomenological meaning of the notion philosophies of E. Husserl and G. Dewey // *Analecta Husserliana LXXVIII*, Kluver Academic Publishers, 2003.

123. *Kierkegaard S.* Mozarts Don Juan. Ueles Von Hermann Kiy, Zrich, Freiburg I Br., 1956.
124. *Kurt H.* Musikasthetik Beerb und hrsg. Von Otto, Ursprung Et-tab., 1954.
125. *Langer S. K.* Philosophy in New Key A Study in Symbolism of Reason. Rite and Art. – Cambridge, 1942.
126. *Merriam Alan P.* The anthropology of Music. – Evanston, ill: North West Univ. Press, 1964.
127. *Mersmann H.* Angewandte musikasthetik. – Berlin : XaX hes-severlag, 1926.
128. Music Education in the United States. – Univer. of Alab. Press., 1988.
129. *Pike A.* Foundational Aspects of Musical Perception. A Phe-nomenological Analysis // Philosophy and Phenomenological Research. – 1974. – Vol. 34. – № 3. – P. 429 – 434.
130. *Sartre J.-P.* L'imaginaire. Psychologue phenomenologique de l'imaginaire. – 9-e éd. – Paris, 1983.
131. *Scheffler.* The Language of Education, Springfield, 1960.
132. *Scriabine M.* Le langage musicale. – T.I. – Paris : Ed de minuit, 1963.
133. *Schenker H.* Neue Musikalische Theorien und Phantasien von Heinrich Schenker. – Bd. 1– 2. – Stuttgartund Berlin. – 1906 – 1910.
134. *Smith F. J.* The Experiencing of Musical Sound. Prelude to a Phenomenology of Music. – N.-Y. : London : Paris : Copyright, 1979.
135. *Sourian E.* La musique est-ell un Langage? // The international review of music aesthetics and sociology. – Zagreb, 1979. – Vol. 1. – № 1. – P. 97 – 99.
136. *Tylcharova R. A.* Muzykalno-eateticheskaya kul'tura: Voprosy sodержania I struktury // Bada Hudebni vychovy. Sbornik pedagogicke fakulty. –Praga, y Ustinad Labem. – C. 79 – 94.
137. *Tylcharova R. A.* A Rock – Kulturezeneiszteikuma // Eger. – 1989. – P. 111– 113.
138. *Tylcharova-Kurenkova R. A., Plechanov E., Sisova S.* La Phenomenologie de la Formation: Les aspects du Probleme // Analecta Husserliana. The yearbook of phenomenological research. Vol. LV. / Dor-drecht – Boston – London, 1998.
139. *Tyminiecka A.-T.* Logos and Life. Book 3. Klawer academic publishers, 1990.

## ПРИЛОЖЕНИЕ

### Оригинальные темы в творчестве Б. Мартину



### Фольклорный тематический материал в творчестве Б. Мартину



## ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ К ВВЕДЕНИЮ, или “СОНАТА, ЧЕГО ТЫ ХОЧЕШЬ ОТ МЕНЯ?” (Б. ФОНТЕНЕЛЬ).....	5
Часть I. ПУТЬ ОБРЕТЕНИЯ МУЗЫКИ ЧЕЛОВЕКОМ И ЧЕЛОВЕКА В МУЗЫКЕ .....	11
<i>Глава 1. “Обертоны” философии человека         в философии музыки .....</i>	11
§ 1. Предыстория к истории .....	12
§ 2. “Не легко точно определить, в чем заключается природа музыки...” .....	16
§ 3. “Прекрасная игра ощущений”, или Возможность мыслить немислимое .....	24
<i>Глава 2. Феноменологическое зеркало музыкального         мышления .....</i>	30
§ 1. Смена “акцента” философичности .....	31
§ 2. Музыкальная “инверсия” идей Э. Гуссерля .....	33
§ 3. О “консонансе” феноменологии и музыкознания.....	38
Часть II. ПРИОРИТЕТЫ ФЕНОМЕНОЛОГИЧЕСКОГО ПОДХОДА В СОВРЕМЕННОМ МУЗЫКАЛЬНО-АНАЛИТИЧЕСКОМ ПРОЦЕССЕ .....	45
<i>Глава 1. Феноменологические “темы”         музыкально-эстетического отношения         в зарубежной музыкальной эстетике.....</i>	48
§ 1. Немецкие ученые 20 – 30-х годов XX века о феномене музыкального искусства .....	48
§ 2. Идеи об эстетической “явленности” музыки сознанию в сочинениях Р. Ингардена и Н. Гартмана .....	53
§ 3. Французские этюды феноменологической музыкальной эстетики .....	63
§ 4. Американские этюды музыкально-феноменологических исследований .....	69

<i>Глава 2. Этюды современной музыкально-феноменологической мысли</i> .....	73
§ 1. Крах сопричастности миру Музыки .....	73
§ 2. От когнитивного описания к личностной “включенности” .....	78
<b>Часть III. РУССКИЕ УЧЕНЫЕ В ПОИСКАХ ПОДЛИННОГО ФЕНОМЕНА МУЗЫКИ</b> .....	85
<i>Глава 1. Этюды феноменологии в русской философской музыкальной эстетике</i> .....	88
§ 1. Музыкальное чувство как воздействие и музыкально-эстетическое чувство как наслаждение .....	89
§ 2. Музыкальность и знание формы .....	91
§ 3. “Pro” и “Contra” теории мимезиса .....	92
§ 4. Основная антиномия .....	93
§ 5. “...в музыке – душа всего Человечества!” .....	95
<i>Глава 2. Диалектическая феноменология музыки А.Ф. Лосева</i> .....	96
§ 1. Музыка в человеке.....	97
§ 2. Симметрия музыкальности и философичности .....	99
§ 3. Искусство становления .....	109
<b>Часть IV. АНТИНОМИЯ ЭСТЕТИЧЕСКОГО И МУЗЫКАЛЬНОГО В МУЗЫКАЛЬНО-ЭСТЕТИЧЕСКОЙ КУЛЬТУРЕ ЛИЧНОСТИ</b> ....	113
<i>Глава 1. Интерсубъективные основания мира Музыки, или Слышим ли мы музыку “Другого”?</i> .....	115
§ 1. Феноменологическая интерпретация фаз музыкального сознания .....	117
§ 2. Музыкальный диалог “Я” и “Другого” .....	122
<i>Глава 2. Музыкальный эстетизм, или Слышим ли мы свою музыку?</i> .....	124
§ 1. Эстетика и эстетизм .....	126
§ 2. Музыкальное чувство и музыкальный эстетизм .....	128
§ 3. Типы музыкального эстетизма .....	131
§ 4. Объективное – Интерсубъективное – Субъективное .	132

Часть V. ФЕНОМЕНОЛОГИЯ КАК МЕТОДОЛОГОС СОВРЕМЕННОГО ХУДОЖЕСТВЕННО-ОБРАЗОВАТЕЛЬНОГО ПРОЦЕССА.....	138
<i>Глава 1. Феноменология в контексте современной         образовательной ситуации .....</i>	139
§ 1. Концепции связи философских и музыкально-педагогических идей.....	141
§ 2. Методологос образования .....	148
<i>Глава 2. Феноменология и практика образования .....</i>	163
§ 1. Позиция феноменологического метода в художественном восприятии .....	164
§ 2. Феноменологический подход к анализу фортепианного трио Б. Мартину «Bergerettes» .....	175
 ЗАКЛЮЧЕНИЕ, или “ЧТО НУЖНО КУСТУ ОТ МЕНЯ?” (М. ЦВЕТАЕВА) .....	183
 RESUME .....	186
 СПИСОК БИБЛИОГРАФИЧЕСКИХ ССЫЛОК .....	188
 ПРИЛОЖЕНИЕ .....	196

*Научное издание*

КУРЕНКОВА Римма Аркадьевна

ЭТЮДЫ К ФЕНОМЕНОЛОГИЧЕСКОЙ ЭСТЕТИКЕ МУЗЫКИ

Монография

Редактор Е. А. Лебедева

Технический редактор Н. В. Тупицына

Корректор В. С. Тверовский

Компьютерная верстка Л. В. Макаровой

Подписано в печать 22.06.15.

Формат 60×84/16. Усл. печ. л. 11,63. Тираж 50 экз.

Заказ

Издательство

Владимирского государственного университета  
имени Александра Григорьевича и Николая Григорьевича Столетовых.  
600000, Владимир, ул. Горького, 87.