

12. Lotman Iu. M. Roman A. S. Pushkina "Evgenii Onegin". Kommentarii. Posobie dlia uchitel'ia / Iurii Lotman. – L. : Prosveshchenie, 1983. – 416 s.
13. Nikolaenko V. Literaturovedenie [Elektronnyi resurs] / Vladislav Nikolaenko // Literatura. – 1999. – № 40. – Rezhim dostupa k informatsii: <http://lit.1september.ru/article.php?ID=199904001>
14. Savenko S. Mir Stravinskogo / Svetlana Savenko. – M. : Kompozitor, 2001. – 328 s.
15. Sil'vestrov V. Dozhdat'sia muzyki. Lektsii – besedy. Po materialam vstrech, organizovannykh Sergeem Piliutikovym / Valentin Sil'vestrov, Sergei Piliutikov. – K. : DUKh I LITERA, 2012. – 368 s.
16. Stravinskii I. Dialogi: Vospominaniia. Razmyshleniia. Kommentarii / Igor' Stravinskii, Robert Kraft. – L. : Muzyka, 1971. – 416 s.
17. Stravinskii I. Publitsist i sobesednik / [Sost. V. Varunts]. – M. : Sovetskii kompozitor, 1988. – 504 s.
18. Stravinskii I. F. Stat'i i materialy / Igor' Stravinskii [sost. L. D'iachkova, red. B. Iarustovskii]. — M. : Sovetskii kompozitor, 1973. – 528 s.
19. Stravinskii I. Khronika. Poetika / Igor' Stravinskii. – M. : ROSSPEN, 2004. – 368 s.
20. Tyshko S. V. Stranstviia Glinki. Kommentarii k "Zapiskam". Ch. 1 : Ukraina / Sergei Tyshko, Sergei Mamaev. – K., 2000. – 222 s.
21. Tiun'kin K. I. Kommentarii / Konstantin Tiun'kin. – Kratkaia literaturnaia entsiklopediia. – M. : Sovetskaia entsiklopediia, 1966. – T. 3. – S. 691 – 693.
22. Umnova I. G. Poetika Sergeia Slonimskogo : k probleme vzaimosviasi muzykal'nogo i literaturnogo tvorchestva : avtoref. diss. ... doktora iskusstvovedeniia : 17.00.02 [Elektronnyi resurs] / Umnova Irina Gennad'evna. – Sankt-Peterburg, 2012. – 40 s. – Rezhim dostupa: <http://www.dslib.net/muz-iskusstvo/pojetika-sergeja-slonimskogo-k-probleme-vzaimosvjazi-muzykal'nogo-i-literaturnogo.html>
23. Fel'dman D. Problema real'nogo kommentariia: pochni pravda, pochni vsia, dalee – po tekstu... / David Fel'dman // Novyi mir. – 2000. – № 5. – S. 197–201.

УДК 781.03

Иванников Тимур Павлович,
кандидат искусствоведения,
докторант кафедры теории и истории
музыкального исполнительства Национальной
музыкальной академии Украины им. П.И. Чайковского
e-mail: premierre.ivannikov@gmail.com

О ПЕРСПЕКТИВАХ ФЕНОМЕНОЛОГИЧЕСКОГО ИССЛЕДОВАНИЯ СОВРЕМЕННОЙ ГИТАРНОЙ МУЗЫКИ (К ПОСТАНОВКЕ ПРОБЛЕМЫ)

В статье обобщены универсальные аналитические процедуры феноменологического исследования. Систематизированы феноменолого-психологические, эйдети-ческие, темпоральные, трансцендентальные, герменевтические подходы к изучению музыкальных феноменов, обозначены перспективы их апробации в области современного гитарного творчества. Актуализированы вопросы изучения философско-эстетического среза социодинамики гитарного искусства в контексте феноменологии культуры, психоакустических спектров гитарного звука и особенностей восприятия гитарной музыки, а также проблем гитарного исполнительства с позиций герменевтической феноменологии.

Ключевые слова: гитара, феноменология творчества, философия музыки.

Іванніков Тимур Павлович, кандидат мистецтвознавства, докторант кафедри теорії та історії музичного виконавства Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського

Про перспективи феноменологічного дослідження сучасної гітарної музики (до постановки проблеми)

У статті узагальнені універсальні аналітичні процедури феноменологічного дослідження. Систематизовані феноменолого-психологічні, ейдетичні, темпоральні, трансцендентальні, герменевтичні підходи до вивчення музичних феноменів, визначені перспективи їх апробації у галузі сучасного гітарного мистецтва. Актуалізовані питання вивчення філософсько-естетичного зрізу соціодинаміки гітарного мистецтва в контексті феноменології культури, психоакустичних спектрів гітарного звуку і особливостей сприйняття гітарної музики, а також проблем гітарного виконавства з позицій герменевтичної феноменології.

Ключові слова: *гітара, феноменологія творчості, філософія музики.*

Ivannikov Tymur, PhD in Arts, doctoral candidate of Theory and History of musical performance department of the Tchaikovsky National music academy of Ukraine

On Prospects of Phenomenological Research of Contemporary Guitar Music (to statement of the problem)

In the article the universal analytical procedures of phenomenological research are summarized. Phenomenological-psychological, eidetic, temporal, transcendental, hermeneutical approaches to the study of musical phenomena are systematized and the perspectives of their testing in the field of contemporary guitar art are designated. Questions of studying the philosophical and aesthetic cut of social dynamics of guitar art in the context of the phenomenology of culture, psycho-acoustic spectra of guitar sound and features of perception of guitar music and also guitar performance's problems from the standpoint of hermeneutic phenomenology are updated.

Key words: *guitar, phenomenology of creativity, philosophy of music.*

Обращение к философским дискурсам исследования художественных феноменов всегда содействовало углублению познаний об искусстве. Сейчас это стало своего рода "навигационной линией", стремительно раздвинувшей горизонт обозрения музыкальных явлений и влияющей на формирование сектора философии музыки как важнейшей области искусствознания.

Феноменологическое поле исследования музыки обеспечивается платформой философских теорий, концепций, идей, занявших ключевые позиции в новой генерации познавательных сфер. Феноменология сознания, восприятия, языка, времени, духа, религии, феноменологическая эстетика, социология, психология, психиатрия, герменевтика, термодинамика, феноменология культуры, искусства, художественного творчества – перечень локаций напоминает мелькающие картинки калейдоскопа. Возникает ощущение, что феноменология является своего рода лифтом, способным спустить к ядру планеты и также поднять на орбиту ее спутника, двигаясь с остановками на любой высоте. Незосновательность аллегории очевидна.

Феноменология есть учение о сущности явлений, раскрываемой сознанием в процессе непосредственного восприятия. Феномены живут в человеческом сознании, вычленяясь им из реального мира. В статусе объектов познания они наделяются различной смысловой нагрузкой, психологической окраской, суб-

ъективной оценкой и всем тем, что характеризует индивидуальный когнитивный поиск. Ключевое положение – в следующем: предметом феноменологии является не только сам феномен, но и сознание субъекта, его исследующего. Это обстоятельство переводит данное учение в разряд методологической аналитики и позволяет работать на разных "этажах" научного знания.

Цель данной статьи – систематизировать феноменологические подходы к анализу музыкального искусства и обозначить перспективы их апробации в области современного гитарного творчества.

Смысл феноменологического метода базируется на важном постулате: доступ к анализу явлений успешен только посредством сознания, субъективного контакта с познаваемой реальностью. Прежде чем рассуждать о статусе изучаемого явления, надо первоначально учитывать структуру самого сознания, его многослойность, протекаемость процессов из самых поверхностных слоев впечатлений в смыслогенерирующие глубины познавательной деятельности.

Специфика феноменологических подходов заключена в двойной функции сознания: это одновременно и средство исследования, и его предмет. Другими словами, из основной конфигурации изучаемого явления исключается фактор индифферентности, безразличия к нему, в отличие от того как это происходит в области точных наук. Субъективный поток сознания активизирует реакцию на объект. Это означает эффективность аналитических методов феноменологии к объектам, которые имманентно нацелены на подобную реакцию: субъективный отклик как знак приятия и отражения заложенных в явлении смыслов.

Фундаментальная характеристика сознания – интенциональность, т.е. постоянная направленность вовне, на предметы, явления, процессы до полного, ясного и отчетливого их понимания. Однако самонаправленность сознания как специфическая методическая установка дает познавательному акту "обратный ход": закручивает внутрь первичных импульсов, приближает к постижению их природы. Для изучения деятельности сознания существует метод феноменологической редукции, перенаправляющий акцент с внешнего созерцания предмета (что является природным, естественным фактором работы сознания) на смыслы, привнесенные в него процессом осознания, т.е. процессом собственно творческим, субъективным.

Феноменологическая редукция – комплекс аналитических процедур "эпохэ" (очищения от суждений о сознании как зеркале натуралистического отражения реальности) – состоит из нескольких операций. Согласно философии Эдмунда Гуссерля, "die phänomenologische Reduktion" включает три ступени освобождения сознания и соответствует трем разным типам редукции:

1. Феноменолого-психологическая редукция – освобождение от естественной установки на объект, находящийся вне сознания, в пространстве и времени; переход от восприятия внешнего мира к актам рефлексии, переживаниям сознания, внутрь которого погружен объект; сосредоточение на психологических процессах, концентрация на сути феномена.

2. Эйдетическая редукция – процедура очищения от эмпирического содержания феноменов сознания, накопленного предшествующим опытом; освобождение от фактической стороны их пребывания в сознании, перенос в обобщенный разряд надвременных сущностей (эйдосов).

3. Трансцендентальная редукция – процедура движения к чистой субъективности, "абсолютному переживанию"; анализ актов рефлексии, смещение центра тяжести в зону трансцендентального; реально воспринимаемый мир оказывается "вне игры", его место занимает смысл (ноэма).

Разумеется, философский метод феноменологической редукции уходит в сферы "чистого сознания", "универсума сознания", растворяя по пути следования сам объект аналитического импульса и смещаясь в зону полной субъективной свободы¹. Между тем он содержит определенные установки, привлекательные для анализа музыкально-художественных феноменов вследствие их "цепляемости" за почти неовеществляемый, но осязаемый звуковой мир, направленный на психологическое его переживание и субъективно окрашенное осознание. Не следует также забывать, что отрыв анализируемого объекта от "жизненного мира" и обнаружение его "чистого смысла" в глубинной структуре сознания, ставшего стратегией и конечной целью феноменологического исследования, на самом деле не всегда несет характер необратимости, как это постулируется радикальными позициями Э. Гуссерля в его поздних трудах.

Вернемся к основному постулату. Задача феноменологического анализа – выявление генезиса понятий, полученных из "жизненного мира", повседневного бытования феномена. Для научного знания это дает ресурс для крупных обобщений, называемых в феноменологии "теорией опыта". Прямая траектория феноменологической методологии направлена на анализ генезиса явлений исходя из деятельности сознания. Как это работает в разных секторах научного исследования?

Ответ очевиден: в каждой области искусства – в прямой зависимости от видовой специфики – плоскостной, пространственной, темпоральной, визуальной, слуховой и т.д. Важны ощущения, эмоции, аффекты, чувства, переживания, художественные образы, ассоциации, представления, значения, смыслы, а также те каналы, через которые они транслируются сознанием. Разнятся языки искусств. Синтезируются каналы восприятия. Музыку можно слушать и "смотреть" в партитуре, не говоря о сценическом воплощении. Но музыкальная эмоция "как процесс, результат, образ и опыт переживания музыки человеком" рождается и "живет не в нотных знаках на бумаге, а в слуховом опыте человека" [14, 257]. Приведенный фрагмент суждений В. Холоповой резонирует сходным мыслям З. Фоминой: "Музыка как таковая имеет для нас ценность, прежде всего, как звучащая музыка – именно здесь, в феноменах звучания обнаруживается ее ни с чем не сравнимое воздействие и приобретают значение все остальные ее характеристики и опосредствования – от социально-культурной обусловленности и этической составляющей до знаковых форм выражения и числовых соотношений. Поэтому философское исследование музыки с необходимостью предполагает в качестве своего центрального звена феноменологический анализ музыки" [13, 87].

В настоящее время горизонт методологических возможностей феноменологии в исследовании музыки обозначен довольно широко и логически обоснован: "В контексте феноменологического исследования важно то, что главная суть произведения искусства – то, что определяет его назначение, вызывает его

к бытию (несомый им смысл) – не может быть выражена и постигнута иначе, как в чувственных образах, возникающих в процессе непосредственного восприятия. Здесь, в феноменах восприятия, заложено все – и внешняя, чувственно воспринимаемая оболочка, и внутренний, интимный смысл. Именно в этом направлении и ориентирует познание феноменологический метод. Суть его состоит в стремлении обнаружить в явлениях нашего сознания некоторые глубинные смыслы, обнаруживающиеся в процессе непосредственного восприятия вещей. Это ориентирует исследователя на внимание к опыту сознания – с тем, чтобы через опыт непосредственного восприятия, не доверяясь уже существующим мнениям и теоретическим трактовкам, пробраться к исходному смыслу. Специфика феноменологии как философского учения состоит в отказе от любых идеализаций в качестве исходного пункта и принятии единственной предпосылки – возможности описания спонтанно-смысловой жизни сознания. Музыка, будучи одной из самых сложных и глубоких форм постижения бытия, <...> менее всех поддается экспликации скрытых в ней смыслов, их вербальному, рационально-логическому выражению. В силу отсутствия в ней какой-либо предметности, музыка содержит в себе все возможные смыслы, и вместе с тем эти смыслы, будучи явлены в самом ее звучании, не даны прямо и однозначно – их еще следует выявить, сделать доступными пониманию. Именно это и позволяет сделать феноменологический анализ музыки" [13, 90-91]. Как работают процедуры феноменологического анализа в сфере музыкального искусства? Каким образом они модифицируются в зависимости от смен объектов исследования и его целеполагания? Где пролегают границы продуктивности метода и заложены ресурсы расширения его амплитуды?

Интеграция данного метода в музыковедческий научный аппарат предполагает прояснение некоторых позиций. Благодаря направленности (интенциональности) сознания любой изучаемый музыкальный объект оказывается феноменом. Это одновременно и явление (точнее, "явленная сущность", "эйдос"), осознанное через совокупность чувственных ощущений, и сам процесс его восприятия (акт переживания), ставший частью субъективного опыта². Феноменологическая аналитика курсирует между описанием (дескрипцией) чувственно воспринимаемого и обнаружением смыслообразующего, сущностного (эйдетического, ноэматического) в произведении. Соответственно, "феноменология музыки означает не что иное, как феноменологический метод постижения и дескриптивного выражения смысла музыки. Поскольку внимание феноменологии сосредотачивается на музыкальном процессе, необходимо различать стадии и формы бытийствования музыки как процесса зарождения, выражения и восприятия музыкального смысла. Структура этого процесса вполне адекватно выражается триадой Б. Асафьева: "композитор – исполнитель – слушатель". Соответственно, феноменологический анализ музыки предполагает исследование феноменологии творчества композитора, феноменологии звучащей музыки (исполнения, творческого воспроизведения), феноменологии слушания (творческого восприятия) музыки" [13, 98-99]. Генерализация аналитического поиска на любой из составляющих этой триады есть феноменология творчества – композиторского, исполнительского и слушательского. Наше восприятие в согласии с избранным

ракурсом достраивает феномен до его целостного образа, но в силу того, что всякий раз полнота восприятия меняется, смысловое наполнение оказывается различным. Совокупность всех ракурсов воплощает смысловую многослойность произведения в наиболее полном объеме. Выделение каждого из слагаемых формирует разные подходы, открывающие новые смыслы – инварианты смыслов изучаемого явления. Приведем ряд существующих феноменологических подходов.

Феноменолого-психологический подход, как первичный этап выявления смысла музыкального произведения, сосредоточен на актах рефлексии, переключающих внимание с объекта познания на внутренние психологические процессы его восприятия. Происходит некое смещение познавательного вектора с рациональных, логических операций "познающего интеллекта" на процессы погружения в глубинные слои психики, задействование "просветляющего интеллекта"³ – интуиции, "интуитивного разума", лежащего в иррациональных истоках художественного творчества. Слитость чувственно данного и интеллектуально осознанного образует прочную связь в результате психологического (симпатического) слияния с произведением искусства. Глубинной инициацией создания последнего не может служить обычное чувство, психологическое состояние, эмпатия или просто стремление к сублимации, переводу эмоции на язык звуков. Этот ресурс чувствований, безусловно, всплывает на поверхности творческого процесса. Но вдохновляет его, озаряет внутренний смысл художественного феномена "творческая интуиция, рождающаяся в самых потаенных глубинах Интеллекта" [8, 61]. Творческая интуиция является своего рода проводником, локатором, мгновенно улавливающим и схватывающим крупинцы смыслов на большой психологической глубине. Без нее невозможен путь ни к рождению художественного феномена, произведения искусства, ни к его художественному воспроизведению, исполнению. Более того, процесс непосредственного вслушивания в музыку, смешивающий сферы бессознательного и логически осознанного, психологически проистекает из созерцания ее "поэтического смысла", т.е. не рассудочно постигаемого, а чувственно воспринимаемого.

В интуитивной слитости музыки и человека рождается музыкальная эмоция – "сущность, неотъемлемая от феномена музыки" [14, 279], эмоции "кристаллизуются в самостоятельные категории смыслового порядка" [14, 260], пройдя путь от нижнего порога подсознательного, субсенсорного восприятия (скрытых, неосознанных ощущений) к верхнему, сознательному, где всплывают четкие эмоциональные образы, значения, содержания, закрепленные феноменом смыслового слуха⁴.

Эйдетический подход, сосредоточенный на выявлении сущности музыки в процессе восприятия, описан А. Лосевым [6; 7]. Механизм эйдетической редукции последовательно отключает фактическую обусловленность и причинную зависимость восприятия музыки от ее физических, акустических свойств, физиологических и психологических процессов⁵. В итоге он приводит к пониманию музыкального эйдоса⁶ как универсальной, "неизменной сущности музыкального произведения, независимой от формы его существования и восприятия" [13, 104], отражающей изначально специфическую бесформенность (беспредметность) звуковой материи и одновременно – ее потенцию принимать любые формы.

Темпоральный подход нацелен на выявление временных факторов становления музыкального эйдоса через музыкальный опыт как творческий поток сознания, обладающий динамикой непрерывных смен внутренних состояний. Время в феноменологическом понимании истолковывается как модус сознания и переживается субъективно, в текучести, совершенно не адекватной хронологическому измерению. Оно формируется в сознании как подвижный материал⁷, "живое и пульсирующее поле для развертывания собственно звукового интонационного процесса" [13, 112-113]. Ключевое понятие – ретенциональное сознание лежит в основе механизма восприятия непрерывной длительности музыки, слитости ее звуковых элементов, что в итоге обеспечивает целостность восприятия. Последнее наслаивает волны ретенций⁸, первоначальных впечатлений (отдельных тонов, интонаций, фраз), сохраненных в следах исчезающих звучаний, каждое из которых запечатлевается в последующем, соскальзывает в прошлое, актуализируется в настоящем и протекает в будущее, образуя "ретенциональный шлейф восприятия", "единство ретенционального сознания" (Э. Гуссерль) – удержания опыта восприятия в его нераздельности⁹. Это подобно мельканию отдельных кадров киноленты, сливающихся в зрительном восприятии в непрерывный ток плавного скольжения. Процесс постижения смысла феномена возможен в условиях целостности восприятия. А. Лосев пишет: "Музыка и музыкальное произведение не есть звуки, аккорды, мелодия, гармония, ритм и т. д., но она все это сочетает в одном лике и одном идеальном единстве. <...> Слитость и взаимопроникновение тонов и аккордов в музыке таковы, что нет ни одного в ней совершенно изолированного тона и совершенно отдельно от других воспринимаемых аккордов. Один такт входит в другой, внутренне проникается им, уничтожается как самостоятельная изолированность, представляет с ним некое идеальное единство" [7, 441-442].

В практическом поле темпоральный подход актуализирует задачи изучения музыкальных произведений с позиций усмотрения их ретенциональных пластов в сознании (сопряжений интонационных комплексов разного масштаба, развертывающихся во времени). Для исполнителей эти задачи финализируются позже – в непосредственном воспроизведении "уже осознанной во времени" музыкальной ткани. В целом "феноменологический анализ времени-сознания позволяет приоткрыть тайну художественного творчества как процесса, осуществляющегося и в ходе создания произведений, и в ходе их восприятия" [13, 119].

Трансцендентальный подход обращен на смыслообразующую деятельность сознания и предполагает разные уровни феноменологического исследования. Первый уровень – внешний, абстрагированный. Логистика осуществляется в режиме поиска трансцендентальных возможностей познания о "музыке вообще" и фокусируется на условиях проявления музыкальных смыслов в сознании, без акцентуации их предметного содержания. Второй уровень – внутренний, конкретизированный. Сосредоточен на постижении нозматической, смысловой наполненности конкретных музыкальных произведений, обнаруженной в самом их содержании посредством переживания. Данный подход стал основой трансцендентально-феноменологической теории музыкального произведения, предложенной С. Филипповым [12]. Трансцендентальный подход оставляет за

скобками непосредственный опыт восприятия и перемещает акцент в зону логических возможностей знания: музыкальная ткань произведения, поначалу улавливаемая чувственным восприятием как сеть контрастов физических и психологических индикаторов звуков, включает логическую активность слуха и становится продуктом "интеллектуальной деятельности слушающего" [12, 85]. В работе сознания в свёрнутом виде перемешиваются персональные интенции воображения слушателя, эмоционально-чувственные миры композитора и исполнителя, создается особый, логически проявленный, индивидуально осмысленный поток, в котором механический звук становится носителем музыкального смысла, "художественно и смыслово оформленного звучания". Выяснение условий, которые обеспечивают превращение нейтральной звуковой акустической волны в музыкальный феномен, одухотворенную субстанцию, является важнейшей процедурой феноменологии. К решению этого вопроса ученые подходят разными маршрутами, но сохраняют верность общей стратегии:

- механизм омузыкаливания звука мыслится как пространственно-временной переход материального в идеальное; "музыкальная процедура разворачивается в направлении: звуковая волна → время → смысл, где звуковая волна выступает материальной предпосылкой, время – условием и смысл – целью и конечным уровнем диалектического снятия целостного бытия музыкального" [11];

- трансцендентальные условия бытия музыки в некоем абстрактном, идеальном виде идентифицируют ее как временной процесс и результат смыслообразующих актов, воспринимаемый как единство [12];

- в условиях конкретики звучащего музыкального произведения, в его непосредственной, чувственно воспринимаемой данности, работа сознания разворачивается с учетом характера субъекта, его "горизонта сознания", что делает существенно важным различие субъектов музыкального творчества в разговоре о феноменологии творчества композитора, феноменологии исполнения и феноменологии восприятия.

Указанный подход успешно реализован М. Аркадьевым в работе "Антон Веберн и трансцендентальная феноменология" [3], где автор гипотетически выводит тезис о философствовании музыкой и усматривает корреляции гуссерлевских понятий ноэма, ноэзис с музыкальным мышлением А. Веберна. В "точечной" ткани, имманентно схватываемой сознанием, даже пауза становится феноменом незвучащего, но при этом воспринимаемого смысла¹⁰, "это – как бы ноэзис, чистое трансцендентальное поле сознания, а тон – ноэма, трансцендентальный "объект", отслаивающийся в феноменологическом умозрении" [3]. Микроформу веберновских произведений исследователь называет трансцендентальной, ретенциональной: лаконично, сжато излучающей послы праймпессий, ретенций, протенций, словно радаром улавливаемых сознанием в единое, живое, "задержанное мгновение" настоящего.

Феноменолого-герменевтический подход нацелен на интерпретацию смысла музыкального произведения. Ориентирует на выполнение ряда последовательных операций: интуитивное схватывание смысла в процессе восприятия музыки; логическое понимание, прояснение смысла; интерпретирование, соотнесение смысла с системой уже существующих значений; экстериоризация, перевод

смысла в сферу словесной коммуникации [13]. Проблемы понимания и интерпретации образуют предметное поле герменевтики. Следует учесть, что данный подход применительно к музыке не рассчитан на строго научную, гарантированно выверенную однозначность результатов. Экзистенциальная природа феноменологического познания в своей сердцевине содержит слитое, нераздельное единство субъекта и объекта восприятия, что обеспечивает многомерность полей интерпретации смысла и перспективность процедур их сравнения. По словам З. Фоминой, "возможность постижения "истинного", изначального смысла музыкального произведения и адекватности его вербальной интерпретации не является общепризнанной и очевидной для всех, занимающихся исследованием музыки – это в большой мере обусловлено спецификой музыкальных феноменов, однако в немалой степени зависит и от особенностей самой герменевтики как метода познания" [13, 141]. Выражаясь метафорически, герменевтический подход плавно колеблется между наукой и искусством толкования смыслов.

В реконструкции смыслов важна установка интерпретатора на полную психологическую идентификацию с музыкальным произведением, его автором, исполнителями, необходим акт дивинации, перевоплощения, интуитивного погружения, вчувствования в "чужое". Методология строится в проекции на интуитивные (субъективные) и дискурсивные (объективные) способы расшифровки произведения, в том числе – анализ его текста и языка. Суть заключена в органичном слиянии данных проекций – живого, одухотворенного, интуитивно постигаемого смысла, внутренней формы произведения, не извлекаемой из текста, и внешней формы, вынимаемой сознанием из грамматики музыки посредством ее логического истолкования. Соотнесение результатов ведет к оценочным суждениям об их адекватности: в случае непротиворечивости сигнализирует об успешности психологической интерпретации и наоборот. Итак, в герменевтическом ключе феноменологии процесс исследования музыки развернут "не от идеальной, рациональной конструкции – к чувственному образу, а, наоборот, от чувственного восприятия – к дескриптивному описанию и от него – к рациональной интерпретации" [13, 166].

Эффективность феноменологической аналитики, ее эвристические возможности раскрываются при анализе музыкальных феноменов во множестве аспектов, но все они примыкают к двум глобальным магистралям исследования: философско-эстетической и аналитически-прикладной. От первой из них ответвляется много дорог, уже освоенных трудами философов и искусствоведов в крупных тематических секторах, а именно: философия музыки, феноменология музыки, психология музыки, феноменология композиторского творчества, феномен художественного времени, феномен художественного восприятия, музыкальная герменевтика, интерпретология и теория исполнительства. Вторая из магистралей сообщается с данными крупными зонами исследования, отражая их частные идеи, демонстрирует опыт аналитически-прикладной апробации стратегий феноменологии на избранном материале и в четко обозначенном радиусе. Объектами анализа музыки в феноменологическом ключе, в частности, стали произведения Д. Шостаковича [1], Г. Уствольской [15], А. Веберна [3] и других.

Широта обозначенных направлений музыкально-эстетической мысли, с одной стороны, и определенная аналитическая избирательность музыки, с дру-

гой, продуцируют эффекты наращивания опыта, его транзита через новые объекты исследования. Выражаясь языком феноменологии, поисковая зона будет находиться в постоянном движении ретенций научных концептов.

Современное гитарное искусство является новым перспективным объектом феноменологического исследования. Предметное поле выглядит ёмко и простирается масштабно, захватывая несколько сегментов научного поиска – от психологии восприятия гитарного звука, его новых тембровых модификаций, до музыкально-эстетических плоскостей, пересекающихся в гитарном искусстве со сходными явлениями и творческими процессами в разных слоях культуры. Идеи феноменологии творчества фактически могут служить универсальными смыслообразующими "струнами" исследования современного гитарного искусства, генераторами концепционных взглядов и частных аналитических наблюдений над любой деталью общей картины: неизученными гитарными сочинениями, новыми исполнениями мастеров-виртуозов, особенностями слушательских реакций и характером восприятия. Здесь арсенал вопросов феноменологии творчества преобразуется в метафору бесконечности, "овременить" которую можно разве что хронологической рамой.

Ограничимся обозначением нескольких наиболее крупных перспектив исследования современного гитарного искусства в аспекте феноменологии творчества:

- философско-эстетический срез социодинамики гитарного искусства и феноменология современной культуры;
- феномен гитарной музыки в спектрах психологии чувственного восприятия;
- герменевтическая феноменология и проблемы гитарного исполнительства;
- феноменологический анализ новой гитарной музыки.

Аналитические стратегии апробации различных феноменологических подходов вариативны. Их комплексные сочетания позволят изучить вопросы, связанные с динамикой формирования моделей коллективного сознания и модусов индивидуального восприятия гитарной музыки с учетом специфики слушательской аудитории, музыкальных вкусов, исполнительской интуиции, степени близости воспроизведения музыки к вложенным в нее эмоциям, смыслам, художественным образам, национальным колоритам. Можно внедрить как самостоятельную секцию исследования вопросы психологии восприятия гитарного тембра и увязать их градации с новыми страницами гитарной органологии. Важны факторы целостности поставленных задач и возможности их решения путем интеграции с гуманитарными концептами знаний.

Феноменология творчества как важный аспект философии музыки открывает новые проекции исследования современного гитарного искусства.

Примечания

¹ Отсюда – уязвимость и критика гуссерлевского толкования данного метода многими философами, применявшими его лишь частично (М. Хайдеггер, Ж.-П. Сартр, М. Мерло-Понти).

² Сошлемся на утверждение о том, что "феномен заключает в себе сущность и при этом раскрывает, "показывает" ее в самом процессе непосредственного восприятия" [13, 95].

³ Термин французского философа Ж. Маритена, утверждавшего тезис о присутствии "просветляющего интеллекта" в бессознательных процессах: "Существует не только логический разум: ему предшествует разум интуитивный" [8, 77], "обитающий в тех высоких и темных сферах, близких к средоточию души, в которых интеллект действует у единого корня способностей души, и действует совместно с ними" [13, 109].

⁴ Термин В. Холоповой, примененный (без уточняющей дефиниции) в ходе рассуждений автора о первичной бессознательности восприятия музыкального смысла и последующей фиксации интонационных архетипов содержательного мышления в коллективном слуховом опыте [14, 177].

⁵ А. Лосев [6] представляет анализ опыта сознания в психологическом ракурсе (как неделимого потока, состояния первоначальной слитости, нерасчлененности сознания) и познавательном (как процесса смен структурированных форм, суждений, умозаключений, состояния оформленности структур опыта). Однако, согласно идеям ученого, "феноменология музыки не есть психология музыки, ибо в таком случае ей пришлось бы исследовать все те разнообразные законы, которые управляют нашей психикой в явлениях ассоциаций, апперцепций, внимания, эмоций и т.д. и т.д. А феноменология 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" [7, 410]. И далее: "Смысл музыки, т.е. ее подлинный явленный лик, ее подлинный феномен, никогда и ни при каких обстоятельствах не может быть отличен признаками физическими, физиологическими или психологическими" [7, 413].

⁶ Под музыкальным эйдосом А. Лосевым подразумевается "обнаруживаемая в процессе звучания (слушания) музыкальная сущность (смысл)" [13, 105]. Как частный случай, эйдетический подход к изучению эстетических феноменов приводит другого исследователя, В. Бычкова к толкованию сути художественного образа как "духовно-эйдетической целостности", познаваемой "в процессе эстетического восприятия конкретного произведения искусства конкретным реципиентом в его внутреннем мире" [4, 266].

⁷ "Материал, с которым работает композитор, – утверждает М. Аркадьев, – упругое необратимое время. Это время – не абстракция и не безразличное последование измеряемых отрезков, но само бытие как процесс и жизнь во всех своих проявлениях – от темных и горячих подсознательных процессов до процессов становления материальных объектов. Композитор имеет дело с временем как жизненно-эмоциональным, движущимся материалом. Ему время дано как поток экспрессивного сознания, как стихия волевых импульсов, как магма аффективно-энергичных коллизий. Время упруго и требует руки мастера, который пульсационным резцом придаст этой живой необратимой материи очертания конкретного поля для развертывания музыкальных событий" [2, 167].

⁸ Ретенция (от лат. *retentio* – удерживание) – задержка, удерживание или сохранение чего-либо. В психологии – удержание приобретенной информации. В сходном значении термин используется в философии Э. Гуссерля: ретенция как первичное удерживающее усилие сознания, первичная память.

⁹ О переживании музыки как непрерывно длящегося настоящего пишет А. Лосев: "Всякое музыкальное произведение, пока оно живет и слышится, есть сплошное настоящее, преисполненное всяческих изменений и процессов, но тем не менее не уходящее в прошлое и не убывающее в своем абсолютном бытии. Это есть сплошное "теперь", живое и творческое, – однако не уничтожающееся в своей жизни и творчестве" [7, 451].

¹⁰ М. Аркадьев ставит под сомнение правомерность определения феноменологии музыки как исключительно звучащего феномена (физически сейчас-звучащего феномена): внутренним слухом мы в состоянии воспроизвести всю структуру музыкального процесса, уже не звучащего в физической реальности, но сохраненного памятью во внутрислуховом поле и свернутого сознанием в чисто "психологическую" форму [2].

Литература

1. Акопян Л. О. Дмитрий Шостакович: опыт феноменологии творчества / Л. О. Акопян. – СПб. : Дмитрий Буланин, 2004. – 473 с.
2. Аркадьев М. А. Креативное время, "археписьмо" и опыт Ничто / М. А. Аркадьев // Логос. – 1994. – № 6. – С. 164–178.
3. Аркадьев М. А. Антон Веберн и трансцендентальная феноменология [Электронный ресурс] / М. А. Аркадьев / Режим доступа: <http://phenomen.ru/public/journal.php?article=25>
4. Бычков В.В. Эстетика: Учебник. / В. В. Бычков. – М. : Гардарики, 2004. – 556 с.
5. Гуссерль Э. Феноменология внутреннего сознания времени / Э. Гуссерль; [пер. с нем. В. Молчанова] // Собр. соч. – М. : Гнозис, 1994. – Т. 1. – 163 с.

6. Лосев А.Ф. Строение художественного мироощущения / А. Ф. Лосев // Форма. Стиль. Выражение. – М. : Мысль, 1995. – С. 297–320.
7. Лосев А.Ф. Музыка как предмет логики / А. Ф. Лосев // Форма. Стиль. Выражение. – М. : Мысль, 1995. – С. 405–602.
8. Маритен Ж. Творческая интуиция в искусстве и поэзии / Ж. Маритен; [пер. с франц. В. П. Гайдамаки]. – М. : Российская политическая энциклопедия, 2004. – 400 с.
9. Новейший философский словарь / Сост. А.А. Грицанов. – Минск : Книжный дом, 1998. – 896 с.
10. Самойленко А. И. Музыковедение и методология гуманитарного знания. Проблема диалога: монография / А. И. Самойленко. – Одесса : Астропринт, 2002. – 244 с.
11. Суханцева В. К. Музыка как мир человека [Электронный ресурс] / В. К. Суханцева / Режим доступа : <http://www.philosophy.ru/library/suhanceva/index.html>
12. Филиппов С.М. Искусство как предмет феноменологии и герменевтики: дисс. ... д-ра филос. наук: спец. 09.00.04 "Эстетика" / Сергей Михайлович Филиппов. – М., 2003. – 254 с.
13. Фомина З. В. Философия музыки: уч. пособие для студентов и аспирантов музыкальных вузов / З. В. Фомина. – Саратов : СГК, 2011. – 208 с.
14. Холопова В. Н. Феномен музыки / В. Н. Холопова. – М. : Директ-Медиа, 2014. – 384 с.
15. Шенбергер Э. Искусство жечь порох / Э. Шенбергер. – СПб., 2007. – 400 с.
16. Шип. С.В. О семиотических предпосылках музыкальной герменевтики / С. В. Шип // Музичне мистецтво і культура : Науковий вісник ОДМА ім. А. В. Нежданової. – Одеса : Друк, 2004. – Вип. 4, кн. 2. – С. 18–29.

References

1. Akopian L. O. Dmitrii Shostakovich: opyt fenomenologii tvorchestva / L. O. Akopian. – SPb. : Dmitrii Bulanin, 2004. – 473 s.
2. Arkad'ev M. A. Kreativnoe vremia, "arkhepis'mo" i opyt Nichto / M. A. Arkad'ev // Logos. – 1994. – № 6. – S. 164–178.
3. Arkad'ev M. A. Anton Vebern i transtsendental'naia fenomenologiiia [Elektronnyi resurs] / M. A. Arkad'ev / Rezhim dostupa: <http://phenomen.ru/public/journal.php?article=25>
4. Bychkov V.V. Estetika: Uchebnik. / V. V. Bychkov. – М. : Gardariki, 2004. – 556 s.
5. Gusserl' E. Fenomenologiiia vnutrennego soznaniia vremeni / E. Gusserl'; [per. s nem. V. Molchanova] // Sobr. soch. – М. : Gnozis, 1994. – Т. 1. – 163 s.
6. Losev A.F. Stroenie khudozhestvennogo mirooshchushcheniia / A. F. Losev // Forma. Stil'. Vyrazhenie. – М. : Mysl', 1995. – S. 297–320.
7. Losev A.F. Muzyka kak predmet logiki / A. F. Losev // Forma. Stil'. Vyrazhenie. – М. : Mysl', 1995. – S. 405–602.
8. Mariten Zh. Tvorcheskaiia intuitsiia v iskusstve i poezii / Zh. Mariten; [per. s frants. V. P. Gaidamaki]. – М. : Rossiiskaia politicheskaiia entsiklopediia, 2004. – 400 s.
9. Noveishii filosofskii slovar' / Sost. A.A. Gritsanov. – Minsk : Knizhnyi dom, 1998. – 896 s.
10. Samoilenko A. I. Muzykovedenie i metodologiiia gumanitarnogo znaniia. Problema dialoga: monografiia / A. I. Samoilenko. – Odessa : Astroprint, 2002. – 244 с.
11. Sukhantseva V. K. Muzyka kak mir cheloveka [Elektronnyi resurs] / V. K. Sukhantseva / Rezhim dostupa : <http://www.philosophy.ru/library/suhanceva/index.html>
12. Filippov S.M. Iskusstvo kak predmet fenomenologii i germenevtiki: diss. ... d-ra filoz. nauk: spets. 09.00.04 "Estetika" / Sergei Mikhailovich Filippov. – М., 2003. – 254 s.
13. Fomina Z. V. Filosofiiia muzyki: uch. posobie dlia studentov i aspirantov muzykal'nykh vuzov / Z. V. Fomina. – Saratov : SGK, 2011. – 208 s.
14. Kholopova V. N. Fenomen muzyki / V. N. Kholopova. – М. : Direkt-Media, 2014. – 384 s.
15. Shenberger E. Iskusstvo zhech' porokh / E. Shenberger. – SPb., 2007. – 400 s.
16. Ship. S.V. O semioticheskikh predposylkakh muzykal'noi germenevtiki / S. V. Ship // Muzychne mystetstvo i kultura : Naukovyi visnyk ODMA im. A. V. Nezhdanovoi. – Odesa : Druk, 2004. – Vyp. 4, kn. 2. – S. 18–29.