

<https://doi.org/10.21638/2226-5260-2023-12-2-531-553>

АУДИАЛЬНЫЙ ОБРАЗ: ФЕНОМЕНОЛОГИЧЕСКАЯ ЛОКАЛИЗАЦИЯ ПРОБЛЕМЫ

АНАСТАСИЯ МЁДОВА

Доктор философских наук, доцент.

Сибирский государственный университет науки и технологий им. академика М. Ф. Решетнева.

660037 Красноярск, Россия.

Красноярский государственный педагогический университет им. В. П. Астафьева.

660049 Красноярск, Россия.

E-mail: amedova@list.ru

Целью статьи является конкретизация феноменологического подхода к проблеме аудиального образа. Исследование направлено на описание аудиальной образности как научного объекта и сопоставление различных научных трактовок этой проблемы, что позволяет зафиксировать возможности и преимущества ее феноменологической интерпретации. На первом этапе исследования посредством лексического анализа выделяются ключевые характеристики образа — это его перцептивная (преимущественно визуальная) природа, целостность и сущность (образ как идея). На втором этапе описываются представления о ментальной и аудиальной образности в физиологии, экспериментальной психологии, музыкальной психологии, музыковедении, междисциплинарных исследованиях. Далее в сравнительном анализе выявляются характерные для феноменологии пути осмысления аудиального образа. Интерес феноменологии сосредоточен на вычленении воспринимающего образ сознания как из процесса восприятия, так и из вовлеченности в образ; она специфична тем, что располагает аудиальный образ на границе воспринимаемого и воспринятого. Образ мыслится как единство способов его данности, большинство из них оригинальны и не экстраполируемы в другие научные сферы: это связность всех этапов временного развертывания, самоорганизация во времени, самоотсылание, нереперенциональность, асемантическая, периодичность/хаотичность, событийность, квазителесность. Исключительно феноменологическими являются проблемы конституции, горизонтности, интересубъективности, региональной отнесенности аудиальных образов. Автор приходит к выводу, что образ не мыслится в феноменологии как устойчивое слуховое представление, связанное с аудиальной памятью. Его перцептивная природа не играет здесь ключевой роли, более того, перцептуально-семантическая раздвоенность образа не фиксируется феноменологической дескрипцией. Также феноменологический подход уникален тем, что исчерпывающим образом исследует аудиальные данности, не прибегая при этом к их анализу в семантическом или реперенциональном ключе. Главная особенность феноменологической

© ANASTASIA MEDOVA, 2023

дескрипции аудиального образа — ориентация на его целостность. Элементы аудиальных данностей интерпретируются здесь в синтезе, как различные уровни единства слухового образа: пространственно-временного, ментально-физиологического, как единство образа звука и источника звука в горизонте восприятия, как единство формы и содержания.

Ключевые слова: элементарные свойства звука, перцепт, образ-идея, представление, ноэтический смысл, музыкальный образ, семантика образа, акустическое время, акустическое пространство.

AUDITORY IMAGE: PHENOMENOLOGICAL LOCALIZATION OF THE PROBLEM

ANASTASIA MEDOVA

DSc in Philosophy, Associate Professor.
Reshetnev Siberian State University of Science and Technology.
660037 Krasnoyarsk, Russia.
Krasnoyarsk State Pedagogical University named after V. P. Astafyev.
660049 Krasnoyarsk, Russia.
E-mail: amedova@list.ru

The article aims to concretize the phenomenological account concerning the problem of an auditory image. The author considers auditory imagery as a scientific object and compares different treatments of the problem to fix the potential and advantages of its phenomenological interpretation. In the first stage of the study, the author distinguishes the key characteristics of the image by means the lexical analysis. This is the perceptual (predominantly visual) nature of an image, integrality, and essentiality (image as an idea). In the second stage, the understandings of the mental and auditory imagery in physiology, experimental psychology, music psychology, musicology, and interdisciplinary studies are described. In the third stage, the peculiar phenomenological ways of the comprehension of an auditory image are revealed. The phenomenological interest is to pick out consciousness which perceiving of an image equally from the process of perceiving and from entailing in an image. The specific phenomenological stance is placing an auditory image on the bound of transcendent (the process of perceiving) and immanent (an image that is already perceived). The auditory image is conceived as the unity of Modi of its givenness. Most fecks of this Modi are original, they cannot be transferred into other science scopes: they are the interconnection of all moments of the temporal unfolding, self-organization in the time, self-referentiality, non-semanticity, periodicity/randomness, eventuality, quasi-embodiment (physicality). Solely phenomenological problems are problems of the constitution of an auditory image, its life-horizon, intersubjectivity, and regional matching. The author infers that phenomenology does not conceive auditory image as sustained auditory representation, associated with acoustic memory. Its perceptual nature does not play a key role here. Moreover, the perceptual-semantic duality of the image is not fixed by the phenomenological description. The phenomenological approach is unique because it researches auditory data exhaustively but does not use semantic and referential analysis of them. The main feature of phenomenological description is the focus on the unity of auditory image: All the elements of auditory data are interpreted in their synthesis as the different levels of the unity of hearing image. Thus, the phenomenological approach as a whole is the most promising for comprehending such a dominant quality of the auditory image as integrality.

Keywords: elementary properties of sound, percept, image-idea, representation, noematic sense, musical image, semantics of image, acoustic time, acoustic space.

Цель нашего изложения — рассмотреть проблему аудиального образа в контексте различных теорий, чтобы затем очертить уникальность феноменологического подхода к ней на фоне существующих научных перспектив. Для осуществления этой цели мы обратимся вначале к конститутивным признакам образа как универсального понятия (секц. 1), затем к представлениям об аудиальном образе в разных научных дискурсах (секц. 2). Сравнение научных подходов образует контекст, в котором будет произведен анализ феноменологической постановки проблемы. В центральной части работы (секц. 3) мы обозначим специфику феноменологической трактовки аудиальных образов и выделим аспекты их понимания, не предлагаемые ни одним научным направлением. В заключении (секц. 4) мы обобщим результаты сравнения феноменологической интерпретации слуховых образов с подходами таких наук, как психофизиология, *Toppsychologie*, музыкальная психология, музыковедение, теория ментальной образности (*mental imagery*).

1. СОДЕРЖАТЕЛЬНЫЕ ДОМИНАНТЫ ЛЕКСЕМЫ И ПОНЯТИЯ «ОБРАЗ»

Концепт «образ» несет в себе двойственность. С одной стороны, образ имеет выраженное визуально-перцептивное происхождение. Образ есть нечто наглядное, визуализируемое, пространственное. В значительно меньшей степени образы формируются другими модальностями восприятия. Например, достаточно редко можно встретить апелляцию к вкусовым или обонятельным образам. За понятием «образ» стоит визуальная и в целом перцептивная конкретность. Другое неотъемлемое свойство образа — это целостность. Она проявляется уже на перцептивном уровне. Целостная структура образа-перцепта всегда доминирует над восприятием его отдельных элементов. Целостность, наряду с константностью и предметностью, является свойством первичных пространственно-временных и модально-интенсивностных характеристик воспринимаемого образа (Vekker, 1998).

Но, с другой стороны, образ есть смысл, идея, замысел; этот семантический слой явно прослеживается в русских словах «прообраз», «преобразовать». Соединение перцептивного (в первую очередь визуального) и интеллигибельного модусов этого понятия заметно уже в древнегреческом слове *εἶδος* (эйдос). Лиддел и Скотт указывают на следующие значения слова *εἶδος*: то, что видимо, внешняя форма, очертания, внешность, нечто физическое, телесная конституция, паттерн, род, тип, класс, положение вещей, план действий, формальная

причина, сущность, природа чего-либо (Liddel & Scott, 1996, 482). Семантический диапазон слова *εἶδος* разворачивается от внешнего вида объекта до его природы или сущности, что демонстрируют такие устойчивые выражения, как «образ жизни» или «образ мысли». Этот диапазон сохранен во многих языках, где выражение «я вижу» эквивалентно выражению «я понимаю». При этом образ может иметь и собственное семантическое измерение, если он становится символом, но изначально оно ему не присуще. Все сказанное касается акустических образов: они сложны тем, что имеют и перцептивный, и когнитивный, и семиотический (культурно сконструированный) модусы (Filimowicz & Stockholm, 2010, 6).

Самое первое приближение к понятию «образ» выделяет в нем три доминирующих смысловых компоненты — это его перцептивная (визуальная) природа, целостность и сущностность (образ как идея). Последняя подтверждается лексическим значением «конституция», присущим греческому слову «эйдос», когда оно употреблялось в медицинских описаниях. Оно унаследовано как русским, так и немецким языками. От русского корня «образ» происходят слова «образование», «образовывать», которые в свою очередь имеют два значения — и как создание чего-либо, и как обучение, воспитание. Подобным образом от немецкого *Bild* происходит слово *Bildung*, употребляющееся в следующих значениях: образование, формирование, возникновение, учреждение, просвещение.

Уже в первом приближении заметны особенности аудиального образа. Он не имеет модуса сущностности, не является эйдосом: «я слышу» не означает «я понимаю», скорее «я воспринимаю». Это вызывает удивление, ведь концептуальная информация закодирована с помощью языка и поэтому может принимать как визуальную (знаковую), так и аудиальную форму. Но глагол «слышать» несет скорее психологическую или экзистенциальную коннотацию: оборот «ты меня не слышишь» интерпретируется как «ты не готов принять мою точку зрения», «ты не даешь мне права думать по-другому» и т. п. То есть на когнитивном уровне услышать — это нечто принципиально иное, чем увидеть.

Визуальной природой аудиальные образы также не обладают, хотя имеют определенную форму наглядности. Можно говорить о слуховой наглядности, но это особое образно-перцептивное измерение. Суть в том, что собственно о звуке (а не о его источнике, реальном или предполагаемом) сложно рассказать. При этом характеристики звукового комплекса или отдельного звука будут скорее метафорическими. Так же как и пространственный предмет, звук проще «показать». Наглядность звукового образа — это его воспринимаемая целостность: тембр, высота, динамика, пространственная удаленность и т. п.

Мы можем констатировать, что аудиальный образ имеет «наглядность», перцептивную конкретность и целостность, но не имеет концептуального, эйдетического модуса.

2. АУДИАЛЬНЫЙ ОБРАЗ В НАУЧНОМ ДИСКУРСЕ

Разрабатывая понятие «образ» в той или иной сфере, невозможно игнорировать отмеченную нами двоякую природу этого явления. Образ — это вид, форма и одновременно идея, его можно назвать синкретическим ядром сознания. Этим объясняется тот факт, что исследования образа востребованы во многих отраслях знания, часто никак не связанных между собой, — в психологии, когнитивных науках, информатике, эстетике, искусствоведении. В самостоятельную группу можно объединить междисциплинарные исследования ментальной образности (*mental imagery*). В первую очередь под таковой подразумеваются перцептивные процессы, которые активизируются без раздражений в данной модальности, т. е. в отсутствии внешних стимулов (Pearson et al., 2015, 590; Dijkstra, Boschand & van Gerven, 2019). Ментальные образы, в отличие от художественных, часто не обладают наглядностью, отчетливостью, детальностью; они могут быть обобщенными. При этом они синкретичны и синестетичны (Nanay, 2021, 282). Ментальная образность не всегда сознательна, поэтому она также не тождественна работе воображения. Из нее неустранима когнитивная, пропозициональная составляющая. В определенном смысле ментальные образы — это своего рода явленные идеи или амодальные смыслы (Agafonov, 2003, 102).

Исследования ментальных образов затрудняет смешение двух значений этого термина. В первом из них понятие «ментальные образы» используется для обозначения психологической установки, которая по своей природе подобна восприятию. Во втором значении — это часть ментального содержания, которое может быть воспринято с помощью различных отношений (Arcangeli, 2020, 304). Эту же двойственность можно обнаружить и в феноменологической интерпретации образа, хотя в феноменологии она сохраняется преднамеренно в соответствии с идеей интенциональной природы сознания.

На фоне предельно обширной научной проблематики образа, включающей исследования ментальных, визуальных, компьютерных и художественных образов, изучение акустического образа имеет более узкий ареал, но и здесь можно наблюдать характерное разнообразие слабо пересекающихся научных перспектив. Помимо феноменологии, изучение акустических образов сосредото-

точено в рамках психофизиологии, музыкознания, музыкальной психологии. Психология определяет слуховую образность (*auditory imagery*) как интроспективное постоянство слухового опыта, в том числе построенного из компонентов, извлеченных из долговременной памяти, в отсутствие прямого сенсорного стимулирования этого опыта (Intons-Peterson, 1992, 46). То есть образ здесь идентичен представлению. В качестве источников слуховых образов рассматриваются как чисто акустические, так речевые и музыкальные данные.

Физиология исследует локализацию возникновения слуховых образов, выявляя, какие структуры мозга участвуют в их ментальной репрезентации, кодировании, хранении. Экспериментальные психологические исследования направлены на анализ отчетливости, скорости распознавания, дифференциации в одновременности и т.п. элементарных характеристик звука (высота, тембр, громкость)¹ или же сложных музыкальных и невербальных стимулов (мелодия, гармония, темп, длительность звука, воссоздание звучания по нотам, звуки окружающей среды). Отдельную топику составляют исследования слуховых образов вербальных стимулов (речь, текст, внутренний монолог), связь слуховых образов с процессами или структурами в восприятии и памяти (обнаружение, припоминание, мнемоника, «фонологическая петля»). Психологический интерес представляет также вопрос о том, как индивидуальные различия людей (активность восприятия, музыкальные способности и опыт, синестезия, психопатология) могут влиять или находиться под влиянием слуховых образов (Hubbard, 2010, 302–303).

В психологии достаточно активно исследуются навязчивые слуховые образы (*earworms*). Как правило, это мелодии популярных песен, от звучания которых невозможно избавиться сознательными усилиями. В контексте изучения этого явления поднимаются вопросы о ментальном контроле над слуховыми представлениями и связи появления навязчивых слуховых образов с уровнем когнитивной нагрузки. Исследуется роль артикуляционной моторики (мысленного пропевания или так называемой субвокализации) в возникновении и подавлении этого эффекта (Beaman, Powell & Rapley, 2015), обсуждается его патологичность, галлюциногенная природа (Williams, 2015, 6). Наконец, поднимается вопрос о собственно музыкальных причинах навязчивых аудиальных

¹ Первые опыты музыкальной психологии (Helmholtz, 1877; Stumpf, 1883) связаны с исследованием элементарных свойств звуков и особенностей их восприятия, при которых испытуемым предъявлялись единичные тоны и их сочетания. В этой связи за экспериментальной психологией слуха в немецкой литературе закрепилось название «тонпсихология».

образов, поскольку последние практически не бывают представлены как шумы или другие немзыкальные комплексы (Halpern & Bartlett, 2011, 428).

Музыкальная психология, нацеленная прежде всего на изучение психических процессов профессиональных музыкантов, также оперирует не понятием «звуковой образ», а понятием «слуховые представления»² или «внутренний слух» (Терлов, 1947, 225; Ovsjankina, 2007, 18). Для нее актуальны проблемы звуковысотных представлений музыкантов, связанные с зонной природой музыкального слуха (Garbuzov, 1948; Grebel'nik, 2003, 115), в частности отчетливости и вариабельности представлений аккордов, интервалов, мелодических ходов, ритмических последовательностей. Исследуются также явления предвосхищающего слышания во время исполнения (это своего рода музыкальные протенции), связь слуховых и двигательных представлений (она выражается, в частности, в беззвучном интонировании пальцами или связками) и т. п.

Наконец, музыкальный образ осмысливается в музыкознании (преимущественно в отечественном) как целостная интонационная система, результат отражения действительности в музыкальном искусстве (Ocheretovskaja, 1979, 13). Здесь, как и в теории ментальной образности, доминирует синкретическая трактовка; музыкальный образ есть одновременно художественная категория, интонируемый смысл и чувственный комплекс. В качестве последнего он полимодален, т. е. образует целостность на основе слуховых, а также зрительных, тактильных и других ощущений, в том числе синестезий. Так, в музыкальных образах различаются яркость или приглушенность звучания, плотность или разреженность фактуры, теплые или холодные тембры.

Как и для художественного образа в целом, для музыкального образа большое значение играет диалектика внутреннего и внешнего, чувственной формы и идеального содержания. Музыкально-художественный образ уникален, конкретен и имеет чувственно-ментальную природу, ему присуща одновременно воспринимаемая материальность, предметность и семантика. Семантическая сторона музыкального образа предполагает наличие связей музыкально-выразительных средств с моделируемой в музыке действительностью, выявление их образного значения. Поэтому оценка степени содержательности или смысловой информативности образа произведения есть оценка всех его характеристик, в центре которой находятся структурная и семантическая характеристики (Voroncov, 2015, 127–128).

² Слуховые представления рассматриваются как корреляты модусов музыкального слуха; они могут быть мелодическими, гармоническими, ладовыми, ритмическими, архитектурными и т. п.

Таковы основные топики исследований слуховых образов. Образ понимается в них как 1) слуховое представление, связанное с аудиальной памятью; 2) совокупность элементарных или сложных акустических характеристик (тонпсихология); 3) целостное образование, задействующее моторные, визуальные, тактильные, пространственные модальности; 4) навязчивое или патологическое проявление, галлюцинация. Особняком стоит музыкальный образ, интерпретируемый как 5) интонационное единство формы и содержания, имеющее структурный и семантический аспекты.

Вышеизложенное может вызвать вопрос о том, что объединяет все многообразие данных, квалифицируемых как образы. На уровне феноменальных «материалов» у слуховых, зрительных, тактильных, обонятельных образов, казалось бы, нет ничего общего. Разнородность подходов к трактовке аудиального образа тоже наводит на мысли об отсутствии здесь единого понятия. Предварительное рассмотрение поставленной нами проблемы позволяет выделить следующие инвариантные для любого рода образов характеристики. Образы суть:

1. *репрезентации*, их природа граничит с психологическим *представлением*; так, музыкально-слуховые представления являются одновременно акустическими образами;

2. относительно самостоятельные устойчивые образования, связанные с функцией памяти, этот аспект иллюстрирует феномен *навязчивых образов*. Показательно, что навязчивые видения рассматриваются как патология, тогда как аудиальные *earworms* — это вполне обычное явление;

3. в известной степени эмансипированные от внешних стимулов и располагаются на границе перцептивного и когнитивного пространства, поэтому они содержат потенцию концептуального или семантического наполнения, хотя необязательно ее реализуют. Наиболее ярко этот аспект проявляется в художественных образах.

3. ФЕНОМЕНОЛОГИЧЕСКИЕ ИНТЕРПРЕТАЦИИ АУДИАЛЬНОГО ОБРАЗА

Феноменология исследует все обозначенные выше аспекты образности, но в совершенно уникальном ключе. Первое обращение к проблеме образа в феноменологии происходит в § 17 второго тома «Логических исследований» Э. Гуссерля, где идет речь об образной поддержке при понимании значений слов (Husserl, 1968, 61–65). В гёттингенских лекциях 1904 г. (Hua XXIII) Гус-

серль вплотную приближает к проблеме визуального образа, описывая его тро-якую структуру. Последняя включает различие между *Bildobjekt* (объектом-образом), *Bild* (собственно изображением на материальном носителе) и *Bildsujet* (изображенным предметом, сюжетом) (Husserl, 1980, 18–21); главный интерес представляет *Bildobjekt*. Начиная с этой работы проблема образа находит развитие в анализе соответствующего типа сознания — *Bildbewusstsein*. Образное сознание представляет собой род презентификации, вовлекающий в себя перцепцию, или «существенно иначе устроенное ощущение» (Husserl, 1913, 186).

Несмотря на значимость работ Гуссерля и последующих феноменологов (Ингардена, Мерло-Понти, Сартра, Финка, Деррида, Ришира, Дюфрена), их достижения в области анализа наглядно-визуальных содержаний сознания, в том числе образа собственного и чужого тела, поэтических и живописных образов, слабо экстраполируемы на проблему аудиального образа. Конституирование аудиальных образов, хотя и не изолировано от визуально-пространственного опыта, все же имеет принципиально иную природу. Феноменология акустического опыта должна следовать собственным путем, в связи с чем она начинает развиваться сравнительно поздно. Одним из ее первых представителей, занимавшийся чисто акустическими, а не только музыкальными феноменами, был Дон Айди; он изложил свою концепцию в 1960–1970-х годах. Оригинальными для феноменологии звука являются также идеи современника Айди электроакустического композитора Пьера Шефера (Schaeffer, 1966).

Феноменологические исследования аудиального опыта не являются магистральным направлением феноменологии. Это почва исследований столь же благодатная, сколь и не возделанная. В этой связи поставленная нами задача — выделение основных траекторий интерпретации слуховых феноменов на основе общей специфики феноменологического метода — более чем востребована. Для широты охвата мы будем понимать под аудиальным образом все возможные варианты слуховых данностей. В качестве примеров мы будем обращаться к отдельным элементам звучания (образы тембра, громкости, высоты и т. п.), к предметным образам (шумы, пение птиц, тиканье часов и т. п.), наконец, к музыкальным образам разной степени развернутости. Такое обобщение допустимо в связи с нашей задачей — показать характерные направления описания звуковых образов, отличающие феноменологический стиль от стилей других наук.

Феноменология обращена к схватыванию непосредственных данных сознания, к тому исходному опыту, в котором сознание и действительность взаимно конституируются. Сам факт перцептивного происхождения образа

в данном случае ничего не проясняет. Он скорее проблематичен, поскольку феноменологические дескрипции разворачиваются именно на границе воспринимаемого и воспринятого. Если образы есть результат ощущений, то для формирования образа тембра фортепиано достаточно услышать звук, исполненный на фортепиано. Но звук фортепиано — это не ощущение, а ощущаемое, или, точнее, то и другое одновременно. Если помыслить качество, формирующее образ, не как элемент сознания, а как свойство объекта, то ощущаемое качество, если взять его в том самом опыте, который его обнаруживает, «предстает столь же богатым и столь же неясным, как и сам объект» (Merleau-Ponty, 1962, 5).

С точки зрения феноменологии образы не есть результат перенесения объектов в сознание. Такое перенесение подразумевает, что вещи наделяются тем, что мы знаем о вещах в их непосредственной и опосредованной данности, и в итоге восприятие тотально смешивается с воспринимаемым. Это не соответствует главной задаче феноменологии — вернуться «назад к вещам». В этом смысле феноменология образа диаметрально противоположна психологии образа.

Согласно Л. Визингу, феноменология образа раскрывает суть общения человека с миром, поскольку восприятие образов есть восприятие *sui generis*. Образ можно описать как единственное средство видеть что-то, не становясь автоматически, просто видя, физической частью того, что мы видим. Феноменология представляет созерцание образа как исключительное состояние восприятия, столь активно искомое и востребованное, ибо феноменологический подход избавляет зрителя и слушателя от того, что неизбежно испытывает каждый субъект восприятия: от сопричастности воспринимаемому (Wiesing, 2014, 133). «Растворение» субъекта в эстетическом объекте часто фиксировалось феноменологами, вплоть до версии, что художественное произведение, поглощая зрителя или слушателя, «приглашает» его быть собой, «учит» его тому, что он есть (Dufrenne, 1973, 555). Однако эта нераздельность неизбежно дифференцируется, становясь объектом феноменологической дескрипции. Вычленив воспринимающего образ из восприятия — это уникальная задача, чуждая психологии, искусствоведению и эстетике и доступная только феноменологии.

Природа аудиального образа приобретает здесь новую двойственность, отличную от перцептуально-семантической раздвоенности, выделенной нами в начале статьи. Это двойственность имманентного и трансцендентного. Слышим ли мы звук как таковой или уже воспринятый звук, т. е. свое восприятие звука? Идея интенциональности сознания приводит к тому, что непосредственное восприятие звука и образ звука фактически не делимы. Но мы должны вернуться к тому, что Гуссерль зафиксировал понятием *Bildobjekt*.

Bildobjekt — это то, что воспринимается на изображении (Гуссерль анализировал только визуальные образы). Объект-образ есть особый результат работы образного сознания (*Bildbewusstsein*), поскольку нельзя сказать, глядя на картину или фотографию, мы воспринимаем сам изображенный объект (по Гуссерлю эта интенциональная позиция называется *Bildsujet*). Но также мы не воспринимаем в прямом смысле и материальный носитель изображения — холст в раме, пигменты, фотобумагу и т.п. (этот полюс восприятия Гуссерль называет *Bild*) (Husserl, 1980, 18–21). При восприятии образа интенция как бы проходит сквозь материальный носитель, он не кажется нам «конечным пунктом» восприятия, хотя можно сделать интенциональное переключение и сосредоточиться, например, на мазках краски, утратив таким образом *Bildobjekt*. Но и до изображенного объекта в его объективной данности (*Bildsujet*) образное восприятие тоже по понятным причинам не добирается. То есть воспринимается именно эта специфическая «срединная» интенциональная позиция — *Bildobjekt*, возникающая в зазоре между *Bild* и *Bildsujet*.

Эта схема мало применима к аудиальным и музыкальным образам. В образе, например, лая собаки, трудно усмотреть *Bildobjekt*. Когда мы слышим лай, записанный на пленку или цифровым способом, в позиции носителя образа (*Bild*) будет, тем не менее, не компьютерная программа и не пленка, а материя звука — то, что мы слышим. Потому что при восприятии образа мы можем не понимать, лает ли настоящая собака или это запись. На возникновение непосредственного аудиального образа это никак не повлияет. Есть также источник звука (*Bildsujet*); в известном смысле можно сказать, что образ лая есть часть образа собаки. Но в этом восприятии ничего не соответствует *Bildobjekt*.

Если же говорить о музыкальных образах, например мелодическом обороте, исполненном скрипкой, то в позиции *Bild* будет, конечно, не скрипка, а сам фонизм этого оборота, целостность всех характеристик его звучания. *Bildobjekt* в данном случае — это художественное, эмоциональное, символическое и иное содержание, которым мы наделяем данный оборот. *Bildsujet* же здесь отсутствует, его можно обнаружить только в изобразительной музыке, имитирующей звучание каких-то объектов. Таков, например, эпизод полета шмеля из оперы Н. А. Римского-Корсакова «Сказка о царе Салтане».

У аудиального восприятия, в отличие от визуального, есть дополнительный интенциональный вектор — это источник звука, не включенный непосредственно в акустические данные слухового образа. Казалось бы, этот факт должен сообщить слуховым образам еще один полюс образного восприятия, наряду с *Bild*, *Bildobjekt* и *Bildsujet*. Но, напротив, этот факт, как мы могли убе-

даться, отнимает одну из интенциональных позиций, предложенных Гуссерлем. На наш взгляд, отсутствие у аудиального образа интенционального полюса *Bildobjekt* не отрицает его образной природы. Это говорит лишь о том, что нельзя создать универсальную феноменологическую схему для визуального и аудиального образного восприятия.

Заслуга Гуссерля в интересующем нас вопросе заключена в том, что он сосредоточил интерес феноменологии на различии между восприятием образа и восприятием предметов. Образ звука есть то, в чем присутствует «объективный» звук, у него есть свой предметный смысл, но также верно будет сказать, что образ звука — это способы его схватывания, модусы его данности.

Феноменология полагает, что предметы каждого типа имеют свои способы данности, посредством которых формируется опыт этих объектов (Гуссерль говорит об этом в §§ 42, 138, 149 *Идей I*). Объяснить конституирование аудиального образа в таком случае — это исследовать пути, какими он становится сначала доступным сознанию в своей актуальности, а затем превращается в содержание сознания в виде воспоминания, образа, объекта фантазии и т. п. И здесь, казалось бы, задачи феноменологии близки к *Tonpsychologie*, изучающей восприятие отдельных параметров звука. На деле это не так. Фиксируя моменты акустического восприятия, *Tonpsychologie* детально изучает результаты слышания, но не наделяет их ноэматическим смыслом. Элементарные качества звука, такие как тембр, громкость, высота, также рассматриваются феноменологией в качестве репрезентирующих содержаний или гилетических данных интенционального акта. Но способы данности звукового образа мыслятся здесь принципиально иначе, они гораздо сложнее, чем акустические качества звучащих. Помимо того, что акустические данности, с точки зрения феноменологии, имеют свой ноэматический смысл, сопрягающий их с интенциональной предметностью, к модусам их развертывания относится, например, то, что звучание всегда ведет вовнутрь себя, к своему «содержанию» или качеству. Звучания как бы относят сознание к самому себе, тогда как визуальный опыт выводит нас «наружу», обращает вовне, к окружающему миру. Поэтому у опыта темноты нет эстетического модуса, а у опыта тишины есть — она может переживаться как нечто прекрасное.

Филимович и Стокгольм предлагают свою версию способов данности аудиальных образов, помещая их в трехмерную систему координат, одна из осей которых — это «периодичность/непериодичность». На стороне периодичности повторность, размеренность, регулярное время, метричность, преобладание схожести над контрастом, на стороне непериодичности — преобладание кон-

траста над схожестью, аметричность, нерегулярность, хаотичность звуковых событий. Вторая ось координат слухового опыта — «звук с точной высотой / шум», формирующая оппозиции «внутреннее (исходящее из сознания и тела человека) / внешнее (приходящее извне)», «голос человека / звуки окружающего мира», «гласные (эндогенные) / согласные (экзогенные) звуки». Третья ось — «абстрактный/конкретный (референциональный) звук», т. е. звуки с неизвестным/определенным источником и семантикой (Filimowicz & Stockholm, 2010, 8). Таким образом, способы данности слухового образа мыслятся как градации модусов его периодичности и определенности (имеется в виду определенность высоты, источника звука, его локализации и т. п.).

Нельзя не заметить, что, если визуальные образы фундированы пространственными переживаниями, то слуховой опыт, напротив, есть опыт времени. Мы подошли ко второму важному моменту феноменологического понимания аудиального образа — его временной природе. Гуссерль в исследованиях внутреннего сознания времени (*Zur Phänomenologie des inneren Zeitbewusstseins* (1893–1917), Hua X) исходил из различия объективного времени протекания материальных процессов и имманентного времени сознания. Ярким примером последнего для Гуссерля было переживание музыки: имманентное время дает о себе знать в осознании смены тонов звучащей мелодии (Husserl, 1969, 5). Мелодия показывает характер протекания временных процессов, а именно тот факт, что с прекращением актуального звучания тоны не прекращают присутствовать в сознании. Во время вступления следующего тона предыдущий продолжает звучать, иначе мы не могли бы почувствовать связность тонов, их акустические отношения, интервальные ходы и т. п. Для нас существовали бы лишь разрозненные звуки (именно так описывают неудачный музыкальный опыт — «это был набор звуков»). Но тоны мелодии при этом не «застревают» в сознании, а гибко сменяют друг друга, иначе они наслаивались бы, образуя диссонансы, как при неумелой педализации на фортепиано.

Из слухового образа мелодии Гуссерль, следуя за Brentano, выводит всеобщий закон организации данностей сознания: к каждому представлению естественным образом присоединяется непрерывный ряд представлений, и каждое из них прикрепляет к следующему представлению момент прошлого (Husserl, 1969, 11, 35). Так сознание «истекает» в протенциях и ретенциях. Внутреннее сознание времени не тождественно временной форме аудиальных образов: восприятие временного развертывания звуков само обладает своей временностью. Время актуального восприятия-переживания мелодии не тождественно времени ее представления внутренним слухом. Например, хотя каждый мо-

мент времени звучит только один конкретный звук мелодии, мы не говорим, что звучит один звук, напротив, звучит вся мелодия (Husserl, 1969, 38). Точно так же актуально звучит один такт, но посредством него звучит все музыкальное произведение. Его звучание завершится только с последней нотой, а до этого все предыдущие звуковые комплексы актуальны, и каждый временной этап развития музыки отсылает ко всем предыдущим. Это еще один примечательный аспект конституирования слухового образа, актуальный и для простых акустических переживаний: он конституируется в своей собственной временной целостности.

У слухового образа есть инициальный момент, когда он был воспринят актуально, и есть его последующее существование. Эти две фазы не изолированы. Когда мы слышим знакомое нам пение птицы, например щебет воробьев, актуальное переживание и репрезентация образа протекают одновременно. Когда мы говорим, что знаем или помним какую-то мелодию, мы ощущаем ее пребывание в памяти как «свернутой» во времени, одномоментной. При этом акустические образы не отнесены ни к прошлому, ни к будущему, ни к настоящему. Но если речь идет об развертывании аудиального образа при напевании, воспоминании или возвращении навязчивого мотива, то время мелодии восстанавливается: все временные отношения (длительности звуков, темп) должны быть точно такими же, ибо они и есть сама мелодия. Время слухового образа — не собственно время протекания процессов в трех модальностях прошлого, настоящего и будущего, а время чистых темпоральных отношений.

Мы приходим к выводу, что образы отдельных акустических параметров — тембра, высоты, интервальных соотношений, созвучий, шумов — могут не иметь внутреннего времени, но образы более сложных образований — мелодий, мотивов, музыкальных тем — суть образы аутентичных им временных отношений. Сложный звуковой образ пребывает в сознании вместе со своим имманентным временем, поэтому, например, дискомфортно слышать хорошо известное классическое произведение, исполняемое в неподходящем для него темпе, хотя бы даже чуть быстрее, чем нужно. Временная структура аудиального образа есть модус его целостности: адекватный музыкальному произведению темп чувствуется интуитивно. Темп как скорость звучания каким-то образом связан со всеми остальными акустическими элементами (в музыковедении это означает, что темп обуславливает музыкальное содержание). Изменения темпа искажают музыкальный образ; не нужно обладать музыкальным образованием, чтобы почувствовать, что темп музыкального произведения противоречит целостности его образа. Здесь мы можем зафиксировать еще один

способ открытости музыкального образа сознанию: он «самоорганизуется» во времени, так как обладает аутентичной связностью своих элементов. Эта органичность музыкального образа является также предметом изучения музыковедения, но в принципиально иной, семантической плоскости: самоорганизация и целостность образа мыслятся как корреляция «значений» выразительно-акустических средств. В то время как феноменология не рассматривает проблему образа, в том числе эстетического, в семантическом ключе.

Помимо особых временных синтезов, особенно актуальных для музыки, звучания открываются также в пространственных модусах данности. На важность последних обратил внимание еще Пауль Беккер. Чувство времени и чувство пространства для него являются основанием слухового образа, установленными дуалистической природой звукового явления. Из них вытекают единицы порядка, структуры, «внешнего вида» звука и все предпосылки его стилизации в музыке. Пространственность музыки он связывает с явлениями гравитации (гармонические тяготения), а само развертывание музыки есть взаимодействие физической статики и моторной динамики, т. е. силы движения в пространстве (Bekker, 1925, 6). Немало ценных замечаний на эту тему сделал Э. Курт. Он зафиксировал пространственные переживания на всех уровнях реализации музыкального звука, обозначив их как *мнимую телесность тона*. С точки зрения высоты возможно растяжение тона, т. е. его завышение или занижение в пределах, допустимых музыкальным строем; поэтому музыкальная высота «пластична». Тон может быть концентрированным или расплывчатым благодаря тембру или способу звукоизвлечения. Музыкальная фактура может иметь плотность, объем, массу, упругость, даже ритм предстает как эластичный или зыбкий. Гармонические нагнетания неустойчивых созвучий создают гравитацию, ладовую напряженность, тяжесть, но напряженность сообщается также тембром или высоким регистром звука — все это напряженность различного качества (Kurth, 1931, 15–17, 39).

Здесь следует отметить, что звуковые образы примечательны физиологическим модусом своей данности. Они могут сопровождаться ощущением вибрации, удара звуковой волны, сонливости и т. п. Дескрипции опыта на границе сознания и тела актуальны для постфеноменологии и философии *Embodied Cognition*, ведущей начало от работ М. Мерло-Понти и продолжающейся в исследованиях Ш. Галахера, Д. Захави, Э. Томпсона. В русле «воплощенного сознания» интерпретирует звуковой образ Т. Клифтон. Музыкальные звуки, согласно его концепции, ни к чему не отсылают. Они сами по себе имеют значение, потому что интонационный образ есть движение, известное телу. Это своего

рода жест: восхождение, спуск, приближение, удаление, начало и конец, прерывание, отдых и напряжение. Такие феноменальные значения имеют свою основу в изначальном телесном знании, которое предшествует возможным метафорическим описаниям (Clifton, 1983, 20–21, 32–35, 45–48), а координаты «телесного сознания» скорее пространственны, нежели темпоральны. Здесь обнаруживается общая топика феноменологии и психофизиологии, в том числе исследований синестетических реакций (цветной слух, высотно-фонемная, высотно-графическая, тембро-тактильная синестезии и т. п.). Уникальность феноменологического ракурса состоит в том, что пространственные содержания слухового опыта соотносятся не с физическими объектами и не с психическими процессами, а с интенциональными предметами.

Мы можем теперь поднять вопрос о том, что за пространство конституирует звуковой образ, является ли оно действительным или иллюзорным. Речь не идет здесь о физическом пространстве, например о расположении источника звука, — слуховой опыт далеко не всегда содержит эту информацию (Nudds & O'Callaghan, 2009, 31). Так, например, в концертном зале симфоническая музыка находится «повсюду». Феноменология схватывает квазипространство и в известном смысле квазивремя³. Пространственные качества акустического образа не являются подлинными физическими качествами звуковой волны, как если бы речь шла о дистанции, которую преодолевают колебания воздуха, если звуки доносятся издали. Образ удаленного звука сирены скорой помощи таков же, как и громкий его образ вблизи; он в любом случае сохраняет свое напряжение и квазиматериальность.

Все отмеченные особенности дескрипции звукового образа имеют отношение к такому важнейшему его качеству, как целостность. В объяснение единства акустического образа вовлечены сразу несколько феноменологических проблем: «части и целого», конституирования интенционального «смысла», горизонтности сознания. Первая из них связана с вопросом «как из разрозненных перцептивных и интенциональных данностей возникает звуковой феномен»? Моменты времени в аудиальном опыте схватываются и функционируют принципиально иначе, чем моменты качества звучаний. Временные синтезы объединяются с моментами качества, такими как тембр, высота, громкость и т. п., которые в свою очередь переживаются не изолированно, хотя сами они

³ В. И. Молчанов полагает, что по аналогии с квазипространственным полем зрения можно назвать первичное временное поле квазивременным (Molchanov, 2010, 143). Это не типичная позиция; имманентное время обычно рассматривается в феноменологии как исходная генетическая сфера сознания.

с точки зрения феноменологии тоже двойки. Они могут быть описаны и как гилетические данные («материя акта»), и как интенциональные переживания («предметность акта») (Husserl, 1913, 173). Завершает целостный образ его предметный смысл — мы слышим не просто звуки, а звучащий объект.

Это конструирование предметности можно рассматривать в рамках идеи горизонтности человеческого бытия и герменевтической пред-понятности мира. Мы, как отметил Хайдеггер, никогда не слышим чистые звуки (Heidegger, 1979, 367). Для того, чтобы услышать звук как таковой, нужно проделать феноменологическую редукцию; мы же слышим звуки вещей, людей, животных. Любой звук «ведет» к своему источнику в рамках заранее данной понятности мира. Это переводит нас на новый уровень целостности и открывает новый спектр проблем, связанных с региональной эйдейтикой слуховых образов. Если я слышу, например, звук захлопывающейся двери, справедливо ли также сказать, что я слышу саму дверь? Если да, что следует понимать под аудиальным образом двери? Когда источники звуков воспринимаются благодаря осознанию звуков, является ли это восприятие косвенным, или же это полноценный контакт с объектом? Наконец, входят ли незвучащие вещи в содержание слухового опыта? Вопрос о том, слышим мы звуки или вещи, принципиально важен для феноменологии в перспективе понимания того, образуют ли звуки, и в частности музыка, самостоятельный регион бытия, или же это модусы данности региона «материальная вещь».

Здесь в проблему целостности включается проблема ноэматического смысла или предметного ядра (Husserl, 1913, 269–270) звукового образа. Ноэматический смысл, по Гуссерлю, есть «подразумеваемый» предмет как таковой, в соответствующих способах своего содержательного наполнения; посредством смысла ноэма сопрягается со «своим» предметом. Интенциональный объект переживания или содержание переживания — это и есть его предметный (ноэматический) смысл. Точка схождения интенциональных векторов — это предметное ядро акта (см. Идеи I, §§ 90, 129). Каким образом конституируется интенциональный объект слухового восприятия? Как мы уже говорили, источник звучания не включен в состав аудиального образа. С другой стороны, образ машины скорой помощи как объекта предметного мира не отделим от образа звуков ее сирены: машина входит в предметное ядро звукового образа своей сирены. Но положение вещей меняется в регионе эстетического. В звучании скрипки, например, сущностным качеством является отнюдь не то, каким образом и из какого предмета исходит этот звук. Представление об инструменте ничего не добавляет к полноте слухового образа. Ценность имеет пережива-

ние самого звука как уникального акустического содержания. Таким образом, предметное ядро здесь образовано вокруг специфической звуковой материи, никакого другого предмета не подразумевается в акте: образ инструмента может возникнуть лишь как новое предметное ядро. Неслучайно в электронно-акустической музыке, синтезирующей различные звучания (в этой области известны опыты Булеза, Шеффера, Шнитке, Штокхаузена и др.), столь важен акустический опыт, когда слушатель лишен возможности представить себе источник звука. Сущностное усмотрение звука не связывает его с физическими источниками. Настоящее слышание подразумевает определенный «кризис коннотации», отсутствие референции. Оно входит в сознание с определенной остротой благодаря отсутствию эмпирического багажа (Filimowicz & Stockholm, 2010, 5). Региональная эйдейтика слухового образа заходит столь далеко, что приводит к проблеме квалификации звуков как предметно-подобных или же событийно-подобных индивидуумов (Nudds & O'Callaghan, 2009, 6), а музыки как квази-субъекта (Medova, 2021, 221–223).

Применительно к аудиальному образу подлинно феноменологический вопрос, невозможный ни в какой другой области, звучит так: как воспринятый акустический звук тематизируется и превращается в интенциональный предмет, например в музыкальный тон? Иными словами, как наше сознание конституирует аудиальный образ, шум или музыку, и, если конститутивная активность сознания является здесь решающим фактором, можно ли услышать любые звуки как музыку⁴? Это вопросы содержательного этапа конституирования аудиального образа. Э. Курт полагал, что, только обретая энергию, пространство и материю, включаясь во внутренний мир музыки и подчиняясь определенным законам восприятия, звук обретает значение, превращаясь из чувственного явления в смысл, в музыкальный тон (Kurth, 1931, 27). Филимович отмечает, что контраст — как в сочиненном, так и в реальном звуковом ландшафте — может сам по себе быть моментом, приносящим значение в аудиальный образ (Filimowicz & Stockholm, 2010, 8). В целом важно то, что значение аудиального образа, как и любого феномена, не мыслится референционально, наподобие языковой семантики. Речь не идет также о «воплощении» какой-то идеи, «изображении» объекта, как это трактуется в музыковедении. Интенци-

⁴ Дон Айди утвердительно отвечает на этот вопрос. Его феноменологический метод заключается в «расфокусировке» музыкального восприятия. Эпохэ относительно музыки позволяет ему утверждать, что в фундаментальном смысле все звуки мира являются первой музыкой, а «то, что мы называем музыкой в более узком смысле, является своего рода абстрагированием от этой слуховой сферы» (Ihde, 2007, 191).

ональные переживания любого рода уже имеют смысл, благодаря тому, что над сенсуальными моментами располагается «одушевляющий» их слой, превращающий ощущение в конкретное интенциональное переживание. Это переживание присутствия интенционального предмета, в нашем случае аудиальной данности, монотетически полагаемой в определенной полноте (Husserl, 1913, 172, 256–257).

Последний аспект, на котором мы остановимся, — это интересубъективность аудиального образа. В известном смысле речь идет о реконструкции совместного или параллельного слышания. Аудиальный образ описывается феноменологией с опорой на интроспекцию. Поэтому при анализе конституирования предметностей мира проблемой является то, что восприятие включает самовосприятие: воспринимаем ли мы свое слышание звука или себя как слышащих звук? Уже здесь происходит «искривление» интенциональной перспективы. Но все усложняется еще более, если попытаться переключиться на перспективу от третьего лица, т. е. учесть, что и другие тоже воспринимают аудиальные образы, себя как слышащих эти образы, да еще окружающих людей, включая меня самого, как тех, кто также слышит эти образы. Феноменологическому методу органична перспектива от первого лица, ибо в поисках достоверности опыта мы не можем «поменяться» перспективами с другими людьми. Но на деле мы вынуждены допустить, что реальность — это параллельное развертывание множества таких перспектив (Merleau-Ponty, 1968, 8–9). Как можно получить доступ к перспективе Другого, как можно узнать, что он слышит? Можно ли исходить из интуиции идентичности слухового опыта? В контексте изучения аудиальных образов открываются новые перспективы решения проблемы интересубъективности. Это связано с существованием такой интенциональной предметности, как музыкальный образ. С точки зрения культуры и художественной традиции музыкальное сочинение есть неизменный, стабильный, ценный звуковой объект. Следовательно, одни и те же произведения присутствуют в жизненном мире всех людей, становясь объектами их общего опыта. Но здесь кроется противоречие: специфика музыкального образа такова, что для отдельных людей он не конструируется вовсе как музыкальный, но только как звуковой. То есть содержания предметного ядра акустических переживаний могут быть предельно различны. И тем не менее слушание музыки в концертных залах — это многовековой опыт совместной деятельности людей. Его нельзя определить иначе как форму интересубъективной общности.

Сказанное позволяет допустить смешивание бытийных горизонтов людей, если в них возникают одни и те же музыкальные произведения или зву-

ковые образы (Nahn, 1997, 46). Согласно Ингардену, будучи высшей формой аудиального образа, музыкальное произведение существует в двух модусах: как акустическое a priori и как предметность, возникающая в процессе постепенного формирования его интересубъективной концепции (Ingarden, 1989, 110–120).

4. ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Феноменологический подход к проблеме аудиального образа специфичен во многих отношениях.

1. Феноменология, в отличие от всех других научных сфер, располагает аудиальный образ на границе объективного и субъективного, воспринимаемого и воспринятого. Можно сказать, что термин «образ» не принципиален для феноменологии, поскольку речь идет о единстве феноменальных данностей и интенциональной предметности. С развитием феноменологии происходит расширение границ ее фокуса, связанное с избеганием субъект-центрированной позиции (Ash & Simpson, 2016, 49). Поэтому аудиальный образ понимается как форма опыта, способ переживания себя-в-мире.

2. Все элементы слухового опыта, фиксируемые психологией, физиологией и музыкознанием, актуальны для феноменологических дескрипций. Все эти элементы рассматриваются феноменологией, но не как качественные характеристики звучаний или восприятий, а как способы данности аудиальных предметностей. Феноменология специфична не только сменой исследовательского ракурса, но и тем, что она выявляет уникальные модусы данности слуховых образов: самоорганизация во времени, самоотсылание, нереперенциональность, периодичность, событийность.

3. Наиболее исследованным является восприятие элементов слухового образа, это область экспериментальной психологии, или *Tonpsychologie*. Образ при этом понимается как самостоятельный элемент сознания, «адаптированный» психикой объект. Феноменология обращается к аудиальному образу в принципиально ином ключе, нежели психология. Она не рассматривает образ как устойчивое пролонгированное представление, к которому субъект может обратиться произвольно, поэтому для нее, среди прочего, не стоит проблема бессознательной активности слуховых образов или навязчивых слуховых представлений. Образ с феноменологической точки зрения всегда сознателен, но это не продукт фантазии, воображения или отражения действительности в музыке, это результат конституирования предметности в живом опыте. Конституция в данном случае — это не «творение», не «создание», а, скорее, раскрытие, разрешение объек-

ту показать себя осмысленным образом (Moran & Cohen, 2012, 92). Зачастую оно пассивно, поскольку протекает по проторенным траекториям работы сознания на основе мира преданных смыслов, но может быть и активным.

4. Временные аспекты аудиального образа изучаются психологией восприятия в контексте проблемы памяти. Феноменология совершенно иначе подходит к этой проблеме. Для нее воспоминание — это один из типов направленности сознания, в котором содержание акта может становится предметным, наряду с восприятием, воображением, ожиданием, предикацией и т. д. (Husserl, 1968, 409–410). То есть аудиальный образ в памяти и воображении различаются лишь модусом интенционального акта, интенциональный предмет здесь один и тот же.

5. Феноменологический подход уникален тем, что здесь возможна дескрипция актуального переживания образа во времени, т. е. приближение к его имманентному времени. Кроме феноменологии, эти процессы интересны также для музыкальной психологии. Наиболее презентативное явление здесь — это свертывание и развертывание временной формы музыкального произведения в сознании. Темпоральность музыкальных образов дана в квазиреальном времени: мы представляем себе действительный темп пьесы, ритмические отношения и т. п., но это не требует режима «реального времени», как при прослушивании. Дескрипция этого интереснейшего темпорального аспекта акустических образов — территория феноменологии. Она возможна, если удерживать фундаментальное различие между абсолютным потоком сознания и имманентными временными объектами, конституированными в этом потоке (Brough, 1972, 298).

Еще один исключительно феноменологический ракурс — это исследование конституирования временной целостности звукового образа, в результате которой отдельные звуки не переживаются как изолированные во времени и каждый момент звучания отсылает ко всем предыдущим и последующим.

6. Мы можем констатировать, что феноменологический подход в целом наиболее чувствителен к доминантному качеству образа — его целостности. Ни одна другая научная область не фиксирует первичную целостность аудиального образа настолько продуктивно, что перцептивный и когнитивный образы не исключают друг друга, а напротив, образуют органическое единство. Возможно, по этой причине феноменология не обращается к акустическим образам слов, столь активно изучаемым психологией.

Как мы отметили в начале статьи, природа образа заключена в пограничности между чувственным и ментальным. Однако эта пограничность осмысляется в феноменологии, как и в исследованиях *mental imagery*, в качестве нового уровня целостности. Но здесь феноменология идет гораздо дальше теории мен-

тальной образности, дальше исследований синестезий и межмодальных переносов. Все дескрипции аудиальных данностей являются по сути дескрипциями различных уровней единства слухового образа: пространственно-временного, ментально-физиологического, единства образа звука и источника звука в горизонте восприятия, единства формы и содержания, — тогда как для музыковедения художественная форма и содержание — это ключевая оппозиция. Последнее возможно в силу того, что феноменология выработала оригинальную трактовку содержания слуховой образности, не семантическую и не референциальную.

REFERENCES

- Agafonov, A. (2003). *Fundamentals of the Semantic Theory of Consciousness*. St. Petersburg: Rech' Publ. (In Russian)
- Arcangeli, M. (2020). The Two Faces of Mental Imagery. *Philosophy and Phenomenological Research*, 101 (2), 304–322.
- Ash, J., & Simpson, P. (2016). Geography and Post-Phenomenology. *Progress in Human Geography*, 40 (1), 48–66.
- Beaman, C. P., Powell, K., & Rapley, E. (2015). Want to Block Earworms from Conscious Awareness? B(U)Y Gum! *The Quarterly Journal of Experimental Psychology*, 68 (6). <http://dx.doi.org/10.1080/17470218.2015.1034142>
- Bekker, P. (1925). *Von den Naturreichen des Klanges. Grundriss einer Phänomenologie der Musik*. Stuttgart, Berlin: Deutsche Verlags-Anstalt.
- Brough, J. (1972). The Emergence of an Absolute Consciousness in Husserl's Early Writings on Time-Consciousness. *Man and World*, 5 (3), 298–326.
- Clifton, T. (1983). *Music as Heard: A Study in Applied Phenomenology*. New Haven: Yale University Press.
- Dijkstra, N., Boschand, S. E., & van Gerven, M. A. J. (2019). Shared Neural Mechanisms of Visual Perception and Imagery. *Trends in Cognitive Sciences*, 23, 423–434.
- Dufrenne, M. (1973). *The Phenomenology of Aesthetic Experience*. Evanston: Northwestern University Press.
- Filimowicz, M., & Stockholm, J. (2010). Towards a Phenomenology of the Acoustic Image. *Organised Sound*, 15 (1), 5–12.
- Garbuzov, N. (1948). *Zone Nature of Pitch Hearing*. Moscow, Leningrad: Akad. ped. nauk SSSR Publ. (In Russian)
- Grebel'nik, S. (2003). Zone and point Musical Ear: Questions of Opposition and Unity. *Vesnik Vicebskaga dzjarzhaj'naga ŷniversitjeta*, 1 (27), 106–115. (In Russian)
- Hahn, L. E. (Ed.) (1997). *The Philosophy of Hans-Georg Gadamer*. Chicago: Open Court.
- Halpern, A. R., & Bartlett, J. C. (2011). The Persistence of Musical Memories: a Descriptive Study of Earworms. *Music Perception*, 28 (4), 425–431.
- Heidegger, M. (1979). *Prolegomena zur Geschichte des Zeitbegriffs (Sommersemester 1925)*. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann.
- Helmholtz, H. (1877). *Die Lehre von den Tonempfindungen als physiologische Grundlage für die Theorie der Musik*. Braunschweig: Vieweg.
- Hubbard, T. L. (2010). Auditory Imagery: Empirical Findings. *American Psychological Association. Psychological Bulletin*, 136 (2), 302–329.

- Husserl, E. (1913). *Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie. Erstes Buch: Allgemeine Einführung in die reine Phänomenologie*. Halle: Max Niemeyer Verlag.
- Husserl, E. (1968). *Logische Untersuchungen. Zweiter Band I. Teil: Untersuchungen zur Phänomenologie und Theorie der Erkenntnis*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag.
- Husserl, E. (1969). *Vorlesungen zur Phänomenologie des inneren Zeitbewusstseins*. Den Haag: Martinus Nijhoff.
- Husserl, E. (1980). *Phantasie, Bildbewusstsein, Erinnerung: Zur Phänomenologie der anschaulichen Vergegenwärtigungen*. Den Haag: Martinus Nijhoff.
- Ihde, D. (2007). *Listening and Voice. Phenomenologies of Sound. 2nd Edition*. Albany, NY: State University of New York Press.
- Ingarden, R. (1989). *Ontology of the Work of Art: The Musical Work — The Picture — The Architectural Work — The Film* (R. Meyer & J. T. Goldthwait, Trans.). Athens: Ohio University Press.
- Intons-Peterson, M. J. (1992). Components of Auditory Imagery. In D. Reisberg (Ed.), *Auditory imagery* (45–71). Hillsdale, New Jersey: Erlbaum.
- Kurth, E. (1931). *Musikpsychologie*. Berlin: Max Hesse.
- Liddel, H. G., & Scott, R. A. (1996). *Greek-English Lexicon*. Oxford: Clarendon Press.
- Medova, A. (2021). *Phenomenology of a Musical Experience*. Krasnoyarsk: Sibirskii gosudarstvennyi universitet nauki i tekhnologii im. Akademika M. F. Reshetneva Publ.; Krasnoyarskii gosudarstvennyi pedagogicheskii universitet im. V. P. Astaf'eva Publ. (In Russian)
- Merleau-Ponty, M. (1962). *Phenomenology of Perception* (C. Smith, Trans.). London: Routledge & Kegan Paul.
- Merleau-Ponty, M. (1968). *The Visible and the Invisible* (A. Lingis, Trans.). Evanston: Northwestern University Press.
- Molchanov, V. (2010). The Origin of Immanent Time: Sensation and Space. *Ezhegodnik po fenomenologicheskoi filosofii*, 2009/2010, II (119–157). Russian State University for the Humanities Press. (In Russian)
- Moran, D., & Cohen, J. (2012). *The Husserl Dictionary*. London, New York: Continuum; Bloomsbury.
- Nanay, B. (2021). Synesthesia as (Multimodal) Mental Imagery. *Multisensory Research*, 34, 281–296.
- Nudds, M., & O'Callaghan, C. (Eds.) (2009). *Sounds and Perception: New Philosophical Essays*. Oxford: Oxford University Press.
- Ocheretovskaja, N. (1979). *On the Reflection of Reality in Music*. Leningrad: Muzyka Publ. (In Russian)
- Ovsjankina, G. (2007). *Musical Psychology*. St. Petersburg: Soiuz khudozhnikov Publ. (In Russian)
- Pearson, J., Naselaris, T., Holmes, E. A., & Kosslyn, S. M. (2015). Mental Imagery: Functional Mechanisms and Clinical Applications. *Trends in Cognitive Sciences*, 19, 590–602.
- Schaeffer, P. (1966). *Traité des Objets Musicaux: Essai Interdisciplines*. Paris: Éditions Du Seuil.
- Stumpf, K. (1883). *Tonpsychologie. 2 Bände*. Leipzig: Hirzel-Verlag.
- Teplov, B. (1947). *The Psychology of Musical Aptitudes*. Moscow, Leningrad: Akad. ped. nauk RSFSR Publ. (In Russian)
- Vekker, L. (1998). *Mind and Reality: Unified Theory of Mental Processes*. Moscow: Smysl Publ. Retrieved from <http://ligis.ru/psylib/090417/books/vekk101/index.htm>. (In Russian)
- Voroncov, G. (2015). *Musical and Artistic Image as a Category of Aesthetics*. Moscow: Russkii Libmonstr Publ. (In Russian)
- Wiesing, L. (2014). *Philosophy of Perception: Phenomenology and Image Theory* (N. A. Roth, Trans.). New York: Bloomsbury Academic.
- Williams, T. I. (2015) The Classification of Involuntary Musical Imagery: The Case for Earworms. *Psychomusicology: Music, Mind and Brain*, 25 (1), 5–13.