

О.Я. Лукьянова

магистрант кафедры кино и современного искусства

факультета истории искусства РГГУ

lukyanolga@gmail.com

К ПРОБЛЕМЕ ФЕНОМЕНОЛОГИИ ЗВУКА

Использование звука в качестве основного медиа позволяет раскрыть новые возможности искусства инсталляции. В саунд-инсталляциях соединяются свойства пространства, характеристики самого звука и особый модус вовлеченности зрителя. Звуковая инсталляция акцентирует внимание на взаимосвязи акустики и среды и её физических, тактильных, социальных, исторических, нарративных и других аспектах. Исходя из этого, искусство звуковой инсталляции требует специфических аналитических инструментов для её анализа и теоретического осмысления. Наиболее адекватным с этой точки зрения представляется феноменологический подход к звуку, то есть рассмотрение его как феномена, постигаемого в человеческом опыте восприятия и осмысления акустических импульсов.

Ключевые слова: саунд-арт, звуковая инсталляция, феноменология, Сюзен Филипс

The use of sound as a primary media reveals new dimensions of installation art. Sound installation combines features of space, parameters of sound itself as well as special mood of spectator's engagement. Sound installation focuses on the relationship of acoustics and space in the physical, tactile, social, historical, narrative and other aspects. Art of sound installation requires special analytical tools for its analysis and theoretical understanding. The most adequate will be phenomenological approach to the sound, which considers sound as a phenomenon in human experience of perception and of interpretation of acoustic effects.

Keywords: sound-art, sound installation, phenomenology, Susan Philipsz

Работа со звуком в поле современного искусства – явление не новое. Возможности звука как непосредственного проводника идей и смыслов, происходящего до их рационализации и объективного осмысления, служили и служат источником вдохновения не только для музыкантов, но и для более широкого круга художников. Однако, несмотря на свою более чем 100-летнюю историю, он всегда оставался маргинальной практикой, и лишь в последние десятилетия стал активно проникать в пространство музеев и галерей в виде звуковых инсталляций.

В начале XX века эксперименты со звуком были широко распространены в кругу советских и итальянских футуристов. Они манифестировали освобождение музыки и включение в неё всех возможных звуков¹, изобретали новые инструменты и дали начало шумовой музыке. Широко известна «Гудковая симфония» Арсения Авраамова, которая представляла из себя масштабное слияние заводских гудков, свиста пара, звуков пушечных и пистолетных выстрелов, шума самолётов и других «машинных» звуков, доносящихся из разных точек города. Симфония была впервые исполнена в 1923 году в Баку, а затем – в Москве. Вовлекая целый город в осуществление своей затеи, Авраамов стремился трансформировать это колоссальное пространство, объединив заводы, улицы и их обитателей в едином триумфальном порыве празднования пятой годовщины Октября.

На Западе важным периодом становления искусства звука, бросившего вызов академической традиции, стали 50-60-е годы XX века. Джон Кейдж (John Cage), Элвин Люсьер (Alvin Lucier),

Макс Нейхаус (Max Neuhaus), Мариенн Амаршер (Maryanne Amacher) и другие открыли новые возможности работы с акустическим медиумом. Они исследовали резонанс и эхо, тишину и молчание, существование звука в пространстве и различных средах, их взаимное влияние друг на друга и на слушателя.

В конце 60-х Макс Нейхаус, описывая свою работу “Drive-In Music” (1967), придумал термин «звуковая инсталляция» (sound installation)². Работа состояла из нескольких десятков радиопередатчиков, размещенных на обочине обычной дороги в Буффало (штат Нью-Йорк, США). Передаваемый звук улавливали и воспроизводили приемники проезжающих мимо машин таким образом, что в каждой из них складывалась уникальная композиция, которая зависела от скорости и направления движения. Нейхаус подчеркивал, что в отличие от музыки, звуковая инсталляция ни имеет ни начала, ни конца, и звук в ней располагается «скорее в пространстве, чем во времени»³.

Вплоть до 1980-х годов существовал серьезный экономический барьер, препятствующий развитию как звуковых инсталляций, так и саунд-арта в целом – звукообработывающая и звуковоспроизводящая техника была достаточно дорога, и лишь массовое распространение персональных компьютеров и MIDI⁴ позволило художникам во всем мире начать активно развивать различные формы искусства звука, спровоцировав огромную волну различных саунд-практик⁵.

В результате, в начале XXI века искусство звука прочно встало в арсенал жанров современного искусства, став темой ряда выставок и фестивалей как в музейных, так и в различных публичных пространствах. Только за последние несколько лет прошёл ряд масштабных выставок на важных мировых площадках: “Soundings: A Contemporary Score” в MOMA (Нью-Йорк), “Open museum. Open city” в MAXXI (Рим), “Word.Sound.Power.” в Tate Modern (Лондон) и др. Кроме того ни одно крупное событие в сфере актуального искусства не обходится без звуковых инсталляций (Джанет Кардифф и Джордж Миллер на dOCUMENTA13, Сьюзен Филипс на MANIFESTA 10, Камила Нормент на Венецианской Биеннале 2015).

Звуковая инсталляция – особый жанр саунд-арта, в котором соединяются свойства пространства, характеристики самого звука и особый модус вовлеченности зрителя (который одновременно слушатель). Звуковые инсталляции могут реализовываться в очень разных формах: они часто бывают site-specific⁶, но могут создаваться и без привязки к пространству, или вообще быть мобильными; они могут включать в себя элементы перформанса или видео; они могут объединять целую сеть различных пространств (причем, не только реальных, но и виртуальных). В отличие от музыки, важнейшей характеристикой которой является темпоральность, звуковая инсталляция акцентирует внимание на взаимосвязи звука и среды и её физических, тактильных, социальных, исторических, нарративных и других аспектах⁷. Это принципиально пространственное искусство.

Исходя из всего вышесказанного, искусство звуковой инсталляции требует специфических аналитических инструментов для её анализа и теоретического осмысления. Наиболее адекватным с этой точки зрения представляется феноменологический подход к звуку, то есть рассмотрение его как феномена, постигаемого в человеческом опыте восприятия и осмысления акустических импульсов. Такой ракурс исследования звука (точнее, сначала музыки, а потом уже более широко – звука) получил активное развитие еще в середине XX века, после того как публикации основных философских феноменологических трудов (Гуссерль, Хайдеггер, Мерло-Понти⁸) были

² *Ouzounian, Gascia*. “Embodied Sound: Aural Architectures and the Body.” *Contemporary Music Review* 25(1/2), 2006: 69-79.

³ *Ibid.*

⁴ Musical Instrument Digital Interface (Цифровой интерфейс музыкальных инструментов) – стандарт цифровой звукозаписи на формат обмена данными между электронными музыкальными инструментами (Wikipedia).

⁵ *Schedel, Margaret and Uroskie, Andrew V.* Introduction: Sonic Arts and Audio Cultures. *Writing about Audiovisual Culture / Journal of visual culture*, SAGE Publications, Vol 10(2), 2011.

⁶ Работы, созданные специально для заранее определенного пространства.

⁷ *Ouzounian, Gascia*. “Embodied Sound: Aural Architectures and the Body.” *Contemporary Music Review* 25(1/2), 2006: 69-79.

⁸ *Гуссерль, Эдмунд* «Логические исследования» (1900-01) и «Идеи I» (1913), *Хайдеггер, Мартин* «Бытие и время» (1926), *Мерло-Понти, Морис* «Феноменология восприятия» (1945).

переведены на английский язык, и в особенности после их распространения в США. Наиболее яркими теоретиками феноменологии музыки и звука считаются трое исследователей: Дон Ихде (Don Ihde), Томас Клифтон (Thomas Clifton) и Лоуренс Феррара (Lawrence Ferrara). Дон Ихде разрабатывает новаторские методы феноменологического расследования звука в "Listening and Voice. Phenomenologies of Sound" (1976). Томас Клифтон в книге 1983 года "Music as Heard. A Study in Applied Phenomenology" открывает путь для феноменологического подхода к звуку, а также к рассмотрению позиционных особенностей времени и пространства в музыке. Лоуренс Феррара разрабатывает практический метод философского анализа музыки, во многом основывающегося именно на феноменологическом подходе, в книге "Philosophy and the Analysis of Music. Bridges to Musical Sound, Form, and Reference" (1991).

Философский базис

Феноменология не является завершенной философской парадигмой, она скорее представляет собой развивающуюся практику системного исследования структур опыта и сознания. Она ставит в центр своего рассмотрения первичный опыт человека, окруженного миром и встроенного в него. Исследование строится на идее о том, что сознание, человеческое бытие и предметный мир принципиально неразрывны и одновременного взаимно несводимы⁹. Комментируя знаменитый Гуссерлевский лозунг «Назад, к самим вещам!», Мерло-Понти пишет: «Все, что я знаю о мире, пусть даже и через науку, я знаю исходя из моего видения или того жизненного опыта, без которого символы науки были бы пустым местом»¹⁰. В феноменологическом анализе, благодаря отстранению от причинных и функциональных связей между сознанием и предметным миром (и тем самым, отказу от предзаданных научных, идеологических, культурных схем обоснования явлений) становится возможно воссоздание максимально чистого и непосредственного смыслового поля, поля значений между сознанием и предметами¹¹.

Морис Мерло-Понти в «Феноменологии восприятия» в поиске точки первичного контакта человека с миром, где изначально это смысловое поле возникает, обращается к понятию восприятия, трактуя его как искомый феномен, благодаря которому происходит контакт. Роль субъекта в этом процессе философ отводит человеческому телу, говоря о нем, как об изначально укоренённом в физическом мире вещей, явленном ему. Тело существует до оппозиции субъекта и объекта. Оно трактуется как естественное продолжение мира, состоящее из того же вещества что и мир, материально с ним созвучное и за счет этого способное быть его «универсальным измерителем»¹². Мир в своей материальности отражается в теле. «Исходя из формулировки М. Мерло-Понти о том, что посредством восприятия, чувственности и рефлексии мы познаем мир и одновременно принадлежим ему»¹³. Тактильность восприятия и его синестетичность (выражающаяся в комплексности чувственной рецепции) имманентны телу. Оно в такой перспективе рассмотрения является не просто посредником, не просто связкой между нами и миром вещей, оно выступает в роли экзистенциальной опоры всего существующего и воспринимаемого.

Сознание при это не является чем-то отдельным, равно как и не является более высоким уровнем осмысления мира. Оно понимается не как замкнутая система, но как сознание чего-то, то есть открытое миру и обладающее направленностью к объекту: физическому или воображаемому, равно как к событию или идее. Таким образом, всегда существует что-то, к чему сознание устремлено. Эту устремленность Гуссерль обозначает термином «интенциональность». Мерло-Понти в свою очередь определяет сознание как «бытие в отношении вещи посредством тела»¹⁴, подчеркивая

⁹ Философия: Энциклопедический словарь. – М.: Гардарики, 2004.

¹⁰ Мерло-Понти, Морис. Феноменология восприятия. – СПб.: Ювента; Наука, 1999.

¹¹ Философия: Энциклопедический словарь. – М.: Гардарики. Под редакцией А.А. Ивина. 2004.

¹² Мерло-Понти, Морис. Феноменология восприятия. – СПб.: Ювента; Наука, 1999.

¹³ Демченко Л.М., Гончаров Н.В. Феноменология восприятия и понятие телесности как альтернативный способ раскрытия специфики субъективности в философии М. Мерло-Понти // Вестник ОГУ . 2012. №7 (143).

¹⁴ Мерло-Понти, Морис. Феноменология восприятия. – СПб.: Ювента; Наука, 1999.

феноменологическое значение телесности, через которую интенционально направленное сознание встречается с объектами мира. Через восприятие сознание выполняет функцию, которая заключается главным образом в проектировании мира вокруг субъекта и его включенности в мир. Интенциональность, раскрывающаяся в способности тела воспринимать и двигаться (или интенцией восприятия и двигательной интенцией) – «это выражение исходного бытия-в-мире, исходного опыта мира, располагающегося в виде вещей и событий не перед или за существующим, а вокруг него, в который существующий вплетён интенциональными нитями – своими двигательными и перцептивными проектами»¹⁵. Тело является первоисточником окружающего пространства со всем его содержанием – оно «проецирует значения вовне», позволяя вещам существовать у нас под руками и перед глазами¹⁶. Иными словами, восприятие пространства всегда телесно-опосредованно и берет свое начало в комбинации рецепторных воздействий.

Феномен звука в современном искусстве

Среди разнообразия путей и способов воздействия на человеческие чувства, ощущения и состояния, звук является одним из мощнейших инструментов. Реакция организма на акустические стимулы не ограничивается только тем, что мы «слышим что-то», воспринимаем какую-то информацию: текст, мелодию или просто шум. Звук имеет комплексное воздействие на человека и способен нести в себе сложносочиненные смысловые и аффективные конструкции. Так, с помощью звука можно с легкостью создать необходимое эмоциональное состояние: вызвать у слушающего тревогу, или тоску, или наоборот радость, воодушевление, вплоть до эйфории¹⁷.

Британская саунд-художница Сьюзен Филипс создает в своих инсталляциях особые пространственные акустические отношения. Ее многоканальные объемные произведения буквально приглашают зрителя проникнуть внутрь своего акустического полотна, испытать все нюансы звука и его мельчайшие изменения. Именно полотна, поскольку благодаря своей композиционной и (возможно, даже в большей степени) пространственной структуре звук в этих работах очень вещественный, осязаемый. Он обволакивает зрителя со всех сторон, погружая его в эфемерную сонорную игру метафорически возникающих смыслов. Проекты Филипс всегда site-specific – они создаются для определенного пространства и нацелены на глубокую интеграцию в него таким образом, что на грани визуального и акустического возникает новая особая среда, наполненная воображаемыми образами, отражающими историю, память и мифологию места. Имея образование скульптора, Филипс работает со звуком так, словно это вещественный медиум, который, оставаясь невидимым, способен создавать объем и трансформировать окружающее пространство. «Для меня главный вопрос – это каким образом эмоциональные и психологические эффекты звука способны изменить наше ощущение места, в котором мы находимся», – говорит художник в одном из интервью¹⁸.

Её проект “Part File Score” (2014) создавался специально для берлинского музея Hamburger Bahnhof, бывшего прежде железнодорожной станцией. Филипс разработала аудио-визуальную инсталляцию для главного зала музея, представляющего собой огромное светлое прямоугольное пространство, интерьер которого ритмически задан каскадом из 12 арок. Филипс обживает зал, воссоздавая звуком образ и характер здания – железнодорожного вокзала как места отправления и прибытия, встреч и расставаний, радости и тоски, словом, места, где до сих пор незримо живёт история тысячи судеб. Художница рассказывает об одной из них – о богатой событиями жизни композитора Ганса Эйслера (1898-1962), жившего в Берлине во времена, когда вокзал ещё выполнял свою изначальную функцию. Эйслер иммигрировал в США в 30-е годы, но был депортирован оттуда из-за своих коммунистических политических убеждений в 1948 году, и вернулся в Восточный Берлин. Будучи композитором, он, как и русские авангардисты-производственники, отстаивал

¹⁵ Шпарага, Ольга. Феноменология опыта: опыт как «почва и горизонт» познания // Логос # 2 2001 (28).

¹⁶ Мерло-Понти, Мерло. Феноменология восприятия. – СПб.: Ювента; Наука, 1999.

¹⁷ Фишер-Лихте, Эрика. Эстетика перформативности. М.: Межд. театр. агентство Play&Play, Канон+, 2014.

¹⁸ Ibid.

необходимость искусства быть полезным и служить народу, прежде всего пролетарскому классу. Стремясь сделать свое творчество социально ангажированным, он писал музыку для театра и кино. Именно композиции Эйслера для фильмов легли в основу 24-канальной звуковой инсталляции Филипс, дополненной двенадцатью принтами документов о музыканте из архивов ФБР, наложенными на его партитуры. Часть документов не поддаются прочтению, текст на них закрашен черным маркером, так что восстановить историю полностью не удастся уже никогда. Нам остаются лишь осколки утраченной биографии.

Инсталляция Филипс не просто концептуально рассказывает эту историю, она тактильно погружает зрителя в свой нарратив за счет пространственно-акустической структуры, характеризующейся раздробленностью и неполнотой, звук здесь так и норовит развалиться на части, но всегда остается на грани целостности и гармонии. Художник добивается этого эффекта, раскладывая композиции Эйслера на тона и паузы - она привязывает отдельные инструменты и партии к определенным колонкам. Таким образом, формируется целый оркестр, распределенный в помещении. В результате восприятие внутреннего объема и архитектуры огромного зала плавно меняется, повинувшись звуку, пребывающему в постоянном пространственном движении.

Звук и пространство

Звуку по его природе присуща пространственная составляющая, он окружает слушающего со всех сторон, и в отличие от видимого, которое доступно лишь в поле зрения смотрящего, достигает слушателя из любой точки пространства. Смотрящий волен в любой момент перевести взгляд и увидеть другую картину. Слушающий же полностью погружен в акустический поток, у которого не бывает четких границ. Звук окружает человека с целью захватить его тело и сознание¹⁹.

И действительно, человек, чье внимание сосредоточено на музыкальном произведении, буквально погружается в его пространственно-временное полотно. Он закрывает глаза и словно растворяется в звуковом потоке, приобретая совершенно специфический опыт. Морис Мерло-Понти отмечал: «В концертном зале, когда я открываю глаза, видимое пространство кажется мне слишком узким по сравнению с тем другим пространством, которое только что раскрывала музыка, и даже если я оставляю глаза открытыми, когда исполняют какой-либо определенный отрывок, мне кажется, что музыка в действительности не умещается в это четко очерченное незначительное пространство»²⁰. Пространство и музыкальное произведение сливаются в комплексном восприятии слушателя, они неотделимы друг от друга. Так звук трансформирует физическое пространство в пространство акустического события²¹.

Искусство инсталляции, и в особенности звуковых инсталляций, из-за неотъемлемой у них пространственности и темпоральности, является способом трансформации пространства, его оживления и переоценки.

Так, в инсталляции Филипс акустика с одной стороны повторяет ритмический строй пространства вокзала, встраиваясь в главный элемент его интерьера – 12 арок; в то же время звук заставляет это пространство раскрыться с новой стороны – оно предстает как динамическая, дышащая, живая структура, обладающая своей историей, атмосферой и памятью. Посетитель окунается в пространственно распределенный звук, в специфическую среду. Он попадает («входит», «включается») в инсталляцию и движется внутри неё. Он обретает своего рода синестетический опыт комбинации (или взаимодействия) пространства, образа и звука.

Звук, тело и движение

Томас Клифтон объясняет пространственные свойства звука через телесность. Он рассматривает

¹⁹ *Ihde, Don* (2007). *Listening and Voice. Phenomenologies of Sound*. 2nd edition. Albany, NY: State University of New York Press.

²⁰ *Мерло-Понти, М.* Феноменология восприятия. – СПб.: Ювента; Наука, 1999.

²¹ *Clifton, Thomas*. *Music as Heard: A Study in Applied. Phenomenology*. New Haven, CT: Yale University Press. 1983.

тело как систему, в которой синестетически соединяются сонорная, зрительная, тактильная рецепция²², и утверждает, что пространство выстраивается заново в каждом отдельном акте восприятия²³. Акустическая среда с его точки зрения – трехмерна, и в её объемности мы тактильно, через телесность переживаем «феноменологические позиции высокого и низкого звучания, приближенного и отдаленного, находящегося позади и спереди, окружающего и вовлекающего нас»²⁴. Таким образом, звук обладает способностью воздействовать на наше ощущение пространства: специфическим образом выстраивать и изменять его, конструировать иллюзорные среды или подчеркивать особенности существующей архитектуры. Посредством звука возникает особый мир непосредственного чувственного погружения. Мы при помощи тела воспринимаем физические, пространственные качества звука, такие как резонанс, обертоны, направленность и искажения при распространении в среде. Все это в свою очередь формирует особый виртуальный образ места, в котором могут отражаться его история, память, мифы или искусственно привнесенные в него идеи²⁵.

Мы видим причину такого эффекта звука в физиологических основах слуха. Восприятие звука – процесс глубоко тактильный. Слушание представляет из себя ни что иное как вибрацию барабанных перепонки в нашем ухе. Именно эта вибрация и есть первичное восприятие, передающее услышанное далее в виде импульсов на обработку в высшую нервную систему. То есть наше тело реагирует на звук как резонатор, и это происходит в буквальном смысле так. Звук, проникая в воспринимающего, способен даже спровоцировать внутренние висцеральные реакции. Исследования психофизиологов показывают, что слушание музыки оказывает непосредственное воздействие на вегетативную нервную систему, которая регулирует сердечный ритм, дыхание, пищеварение и потоотделение²⁶.

Таким образом, тело вовлекается в слушание всё целиком, реагируя не только эмоционально, но и кинестетически. Томас Клифтон даже описывает динамику развития музыкального произведения как телесный опыт: «Воспринимая композицию мы движемся вместе с ней; так, если она “изменяет свой темп”, это происходит потому, что мы внутренне изменяем его»²⁷.

В работе Филипс звук устроен так, что он не только воздействует на тело зрителя и тактильно ощущается в своей объемности, но и приглашает посетителя к движению. Так как разные музыкальные инструменты привязаны к разным точкам в пространстве, восприятие общей композиции зависит от положения слушающего. Двигаясь по залу, он конструирует свой уникальный вариант произведения, развивающийся в зависимости от его перемещений. Инсталляция динамична и находится в постоянном развитии, в котором зритель играет роль завершающего звена.

Звук и внимание

Теоретики феноменологии звука сходятся на том, что, чтобы добиться необходимого качества слушания от воспринимающего требуется активная осмысленная включенность. Расфокусированное сонорное восприятие не может дать всей полноты погружения в звуковое произведение.

²² Дон Айде также рассматривает рецепцию звука не как изолированную, но в её единстве с другими чувствами. Он утверждает, что единство чувств изначально присуще человеку, и его восприятие телесно и глобально (global experience). Для него практика звуковой феноменологии не означает изолированного рассмотрения только слуха. Она лишь смещает акцент. Более того, звук и музыка пронизывают все воспринимающее тело. Мы слышим не только при помощи ушей, звук также отражается в наших костях и внутренних органах, а движения и ритмы музыки оживляют тело, проникая в него. – *Ihde, D. Listening and Voice. Phenomenologies of Sound. 2nd edition. Albany, NY: State University of New York Press, 2007.*

²³ *Clifton, Thomas. Music as Heard: A Study in Applied. Phenomenology. New Haven, CT: Yale University Press. 1983.*

²⁴ *Ibid.*

²⁵ *Waterman, Ellen. The poetic dimension of sound art: Gordon Monahan's Claybank Installations // Sighting, Citing, Siting: Crossfiring /Irwin Kathleen, ed. Mama Wetotan: Theorising Practice, University of Regina Press, 2009.*

²⁶ *Christensen, Erik. Music Listening, Music Therapy, Phenomenology and Neuroscience / PhD Thesis, Aalborg University, Denmark, 2012.*

²⁷ *Clifton, Thomas. “Music as Constituted Object” // Music Man, 2, 1976, 73-98.*

Дон Айде самой целью своего феноменологического исследования ставит выявление незаметных аспектов музыкального опыта²⁸. Для этого нужно, говорит он, заменить «естественный подход» к слушанию на «феноменологический подход». Это означает необходимость пристального сфокусированного внимания непосредственно на музыке. Айде, следуя феноменологической редукции Гуссерля, призывает отбросить научные, культурные, обыденные предпосылки восприятия звука, и направить восприятие на само раскрывающееся музыкальное полотно, позволяя ему в Хайдеггеровских терминах «показать себя в самом себе»²⁹.

Лоуренс Феррара называет такое восприятие «открытым слушанием» (open listening), описывая его как лишенное каких-либо предзаданных установок и характеристик, и позволяющее слушающему свободно реагировать на звук³⁰.

Томас Клифтон, развивая эту линию, приходит к мнению, что прослушивание музыки – это активный процесс. Причём, он никогда не является окончательным, это непрерывное развитие. Более того, Клифтон говорит, что смысловое содержание акустического произведения также не является окончательно предустановленным и зафиксированным автором, но во многом достраивается слушателем³¹. Поэтому от последнего требуется позиция активного восприятия, сфокусированного внимания. Когда слушатель полностью поглощен звуком, он чувствует, что его интенционально направленное сознание в свою очередь наполняется музыкой, поглощается ей. Словами Клифтона: «я схватываю музыку, а музыка схватывает меня»³².

В дополнение, слушатель волен манипулировать собственным восприятием, смещая акценты на различные аспекты произведения: звук отдельного инструмента, нюансы композиционной структуры, источник и направленность звука, общую музыкальную панораму. Айде называет это свойство рецепции «изменчивостью фокуса» (variable focus)³³, описывая этим понятием наши возможности по трансформации слухового поля и конструированию индивидуального опыта встречи с музыкой.

Снова обратившись к работе Филипс, мы увидим, что без осознанной включенности и внимания зрителя она бессильна раскрыть всю полноту своего художественного содержания. Она превращается просто в фоновую музыку, пусть и немного странную, но в целом мало чем отличающуюся от музыки в парке, на вокзале или любом другом публичном месте. Искусство рождается из встречи внимательного зрителя с произведением. Только в этом случае инсталляция будет способна вовлечь его в свою внутреннюю динамику, свою глубину, настроение и содержание. Только через внимание возможно восприятие тонкого баланса между гармонией и раздробленностью, с помощью которого художник закладывает в произведение эмоциональное переживание отдельно взятой судьбы, рассказывая эту историю на ином уровне, до её рационального и сознательного понимания. Передавая смыслы невербально, воздействуя звуком на тело напрямую, минуя первоначальное осмысление, Филипс добивается у зрителя внутреннего чувственного отклика.

Заключение

Феноменологический подход к искусству звука раскрывает широкие возможности глубокого комплексного анализа акустических произведений, более полного и глубокого их понимания и восприятия. Мы попытались наметить лишь несколько характеристик звука, на основе которых строится существование саунд-инсталляций и восприятие их слушателями.

²⁸ *Ihde, Don* (2007). *Listening and Voice. Phenomenologies of Sound*. 2nd edition. Albany, NY: State University of New York Press.

²⁹ *Christensen, Erik*. *Music Listening, Music Therapy, Phenomenology and Neuroscience* / PhD Thesis, Aalborg University, Denmark, 2012.

³⁰ *Ferrara, Lawrence*. *Philosophy and the Analysis of Music: Bridges to Musical Sound, Form, and Reference*. London: Greenwood Press, 1991.

³¹ *Clifton, Thomas*. "Music as Constituted Object" // *Music Man*, 2, 1976, 73-98.

³² *Ibid*.

³³ *Ihde, Don* (2007). *Listening and Voice. Phenomenologies of Sound*. 2nd edition. Albany, NY: State University of New York Press.

С феноменологической точки зрения человек, попадая в наполненное звуком пространство произведения искусства, оказывается включенным в комплексный процесс взаимодействия его субъективности и внешней акустической среды. Звуку внутренне присуща пространственность и темпоральность, а его восприятию человеком – тактильность, так как звук способен вызывать непосредственные телесные и эмоциональные реакции. Переживая этот опыт, субъект конструирует восприятие места и раскрывающегося в нём художественного произведения специфически, аффективно его переживая и наделяя концептуальными смыслами. Тело зрителя приобретает особое качество движения, оно выстраивает собственный образ и образ окружающего мира в соответствии с изменяющейся сонорной средой. При этом, для полноценного взаимодействия с произведением от слушателя требуется особое качество внимания, его восприятие активно, и он в некотором смысле оказывается соавтором, так как фокус его интенционально направленного сознания придает произведению статус завершенности. Все эти свойства звука позволяют художникам обращаться напрямую к чувственному восприятию зрителя, погружая его в специфический опыт и вызывая в его теле и сознании особый отклик и особое состояние включенности и внимания к миру.

ЛИТЕРАТУРА

1. Вдовина, И.С. Морис Мерло-Понти: интерсубъективность и понятие феномена // История философии / под ред. Г. Тавризян. Вып. 1. – М.: ИФ РАН, 1997. [Электронный ресурс] Режим доступа: <http://iph.ras.ru/page50935802.htm> (Дата обращения: 12.06.2015)
2. Гуссерль Э. Идея феноменологии: Пять лекций / пер. с нем. и комментарии Н.А. Артеменко, вступ. ст. И.И. Мавринского. – СПб: ИЦ «Гуманитарная академия», 2006.
3. Демченко Л.М., Гончаров Н.В. Феноменология восприятия и понятие телесности как альтернативный способ раскрытия специфики субъективности в философии М. Мерло-Понти // Вестник ОГУ. 2012. №7 (143).
4. Мерло-Понти М. Феноменология восприятия / М. Мерло-Понти; пер. с фр. под ред. И.С. Вдовиной, С.Л. Фокина. – СПб.: Ювента; Наука, 1999.
5. Шпарага, О. Феноменология опыта: опыт как «почва и горизонт» познания // Логос, 2001, №2 (28).
6. Фишер-Лухте, Э. Эстетика перформативности. М.: Межд. театр. агентство Play&Play, Канон+, 2014.
7. Философия: Энциклопедический словарь / Под ред. А.А. Ивина. М.: Гардарики, 2004.
8. Christensen Erik Music Listening, Music Therapy, Phenomenology and Neuroscience / PhD Thesis, Aalborg University, Denmark, 2012.
9. Clifton Thomas Music as Constituted Object // Music Man, 2, 1976, 73-98.
10. Ferrara L. Philosophy and the Analysis of Music: Bridges to Musical Sound, Form, and Reference. London: Greenwood Press, 1991.
11. Gallagher Shaun, Zahavi Dan The Phenomenological Mind: An Introduction to Philosophy of Mind and Cognitive Science / Routledge, 2008.
12. Ihde D. Listening and Voice. Phenomenologies of Sound. 2nd edition. Albany, NY: State University of New York Press, 2007.
13. Kathleen Irwin, ed. Sighting, Citing, Siting: Crossfiring/Mama Wetotan : Theorising Practice / University of Regina Press, 2009.
14. Ouzounian G. Embodied Sound: Aural Architectures and the Body / Contemporary Music Review 25(1/2), 2006: 69-79.
15. Ouzounian G. Sound art and spatial practices : situating sound installation art since 1958 / PhD Thesis, UC San Diego, USA, 2008.
16. Pollack B. Now hear this: sound art has arrived by / Artnews, November 2013. [Электронный ресурс] Режим доступа: <http://www.artnews.com/2013/11/14/now-hear-this-sound-art-has-arrived/> (дата обращения: 10.06.2015).
17. Schedel M. and Uroskie A.V. Introduction: Sonic Arts and Audio Cultures. Writing about Audiovisual Culture / Journal of visual culture, SAGE Publications, Vol 10(2), 2011.

REFERENCES

1. Christensen Erik. *Music Listening, Music Therapy, Phenomenology and Neuroscience*. PhD Thesis, Aalborg University, Denmark, 2012.
2. Clifton Thomas. "Music as Constituted Object" in *Music Man*, 2, 1976, 73-98.

3. Demchenko L.M., Goncharov N.V. "Fenomenologija vosprijatija i ponjatje telesnosti kak al'ternativnyj sposob raskrytija specifični subektivnosti v filosofii M. Merleau-Ponty" [Phenomenology of perception and concept of embodiment as alternative way to discover intersubjectivity in the philosophy of Maurice Merleau-Ponty] in *Vestnik OGU*. 2012. №7 (143).
4. Ferrara L. *Philosophy and the Analysis of Music: Bridges to Musical Sound, Form, and Reference*. London, Greenwood Press, 1991.
5. Fischer-Lichte Er. *Jestetika performativnosti* [The aesthetics of the performativity], Moscow, Mezhdunarodnoe teatralnoe agentstvo Play&Play, Kanon+, 2014.
6. Gallagher S., Zahavi D. *The Phenomenological Mind: An Introduction to Philosophy of Mind and Cognitive Science*. Routledge, 2008.
7. Husserl Ed. *Ideja fenomenologii: Pjat' lekcij* [The idea of phenomenology: five lectures], transl. and comment. N.A. Artemenko, intro. I.I. Mavrinskogo. Saint-Petersburg, Gumanitarnaja akademija, 2006.
8. Ihde D. *Listening and Voice. Phenomenologies of Sound*. 2nd edition. Albany, NY: State University of New York Press, 2007.
9. Ivin, A.A., ed. *Filosofija: Jenciklopedičeskij slovar'* [Philosophy: encyclopedic dictionary] Moscow, Gardariki, 2004.
10. Kathleen Irwin, ed. *Sighting, Citing, Siting: Crossfiring*. Mama Wetotan: Theorising Practice, University of Regina Press, 2009.
11. Merleau-Ponty M. *Fenomenologija vosprijatija* [Phenomenology of perception] transl. I.S. Vdovina, S.L. Fokin. Saint-Petersburg, Juventa; Nauka, 1999.
12. Ouzounian G. "Embodied Sound: Aural Architectures and the Body" in *Contemporary Music Review* 25 (1/2), 2006: 69-79.
13. Ouzounian G. *Sound art and spatial practices : situating sound installation art since 1958*. PhD Thesis, UC San Diego, USA, 2008.
14. Pollack B. "Now hear this: sound art has arrived by" in *Artnews*, November 2013. [URL: <http://www.artnews.com/2013/11/14/now-hear-this-sound-art-has-arrived/> (free: 10.06.2015).
15. Schedel, M. and Uroskie, A. V. "Introduction: Sonic Arts and Audio Cultures. Writing about Audiovisual Culture" in *Journal of visual culture*, SAGE Publications, Vol 10 (2), 2011.
16. Shparaga Olga. "Fenomenologija opyta: opyt kak "pochva i gorizont" poznanija" [Phenomenology of experience: experience as a "basis and horizon" of the knowledge] in *Logos* (Moscow), 2011, 28 (2).
17. Vdovina, I.S. Maurice Merleau-Ponty: intersubektivnost' i ponjatje fenomena [Maurice Merleau-Ponty: intersubjectivity and the concept of the phenomenon] in *Istorija filosofii* [History of Philosophy], ed. G. Tavri-zjan. Vol. 1. Moscow, Institute of Philosophy, Russian Academy of Sciences, 1997. URL: <http://iph.ras.ru/page50935802.htm> (12.06.2015).