
Лукшин Д. А. Музыка как квази-субъект : рецензия на монографию Анастасии Мёдовой о феноменологии музыкального опыта // Философия. Журнал Высшей школы экономики. — 2026. — Т. 10, № 3. — С. 423–436.

Денис Лукшин*

МУЗЫКА КАК КВАЗИ-СУБЪЕКТ**

РЕЦЕНЗИЯ НА МОНОГРАФИЮ АНАСТАСИИ МЁДОВОЙ
О ФЕНОМЕНОЛОГИИ МУЗЫКАЛЬНОГО ОПЫТА

Мёдова А. А. Феноменология музыкального опыта. — Красноярск : СивГУ им. М. Ф. Решетнева, Красноярский государственный педагогический университет им. В. П. Астафьева, 2021.

DOI: 10.17323/2587-8719-2026-3-423-436.

В 2021 г. Анастасия Анатольевна Мёдова опубликовала монографию «Феноменология музыкального опыта», название которой недвусмысленно говорит, чему посвящено ее исследование — рассмотрению музыкального опыта именно как феноменологического. В сферу интересов этой разносторонней исследовательницы входят эстетика, философия сознания, педагогическое образование, но прежде всего заслуживают внимания ее работы по онтологии и феноменологии музыки. В частности, в этой монографии исследовательница ставит фундаментальный для всего дискурса музыкальной феноменологии вопрос о том, «что мы слышим, когда слушаем музыку» (там же: 7). Хотя при первом рассмотрении исследовательская проблема кажется банальной, сам вопрос исследования оправдан, поскольку он проясняет *феноменологичность* феноменологии музыки.

Так сложилось, что в русскоязычной исследовательской литературе феноменологическое исследование музыки занимает маргинальное положение: во многом это связано с неоднозначным статусом самой музыкальной феноменологии как автономного поля феноменологических исследований. Несмотря на богатую историю и плодотворное наследие данной традиции за границей в лице философов В. Конрада, Ф. Дж. Смита, Т. Клифтона, Р. Ингардена, Д. Айди, Р. Скрутон (и этот список можно продолжать долго), русская исследовательская традиция не может

*Лукшин Денис Александрович, студент магистратуры, Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики» (Москва), dalukshin@edu.hse.ru, ORCID: 0009-0002-9694-3080.

**© Лукшин, Д. А. © Философия. Журнал Высшей школы экономики.

похвастаться подобным разнообразием имен. Так, среди крупных русскоязычных исследовательских работ по схожей теме вспоминаются «Этюды к феноменологической эстетике музыки» Риммы Куренковой (Куренкова, 2015), а также статьи уже упомянутой Анастасии Мёдовой (Мёдова, 2020; 2021; 2023:) и Елены Косиловой (Косилова, 2021; 2022; 2023; 2024; 2025). Но именно эта монография интересна тем, что, в отличие от той же Куренковой, Мёдова не работает с феноменологией музыки как со сформировавшимся «учреждением» — своей работой она очерчивает особый пласт *музыкального* опыта, который хотя и является эстетическим, но не редуцируется до него с очевидностью. Такой ход задает особое пространство для музыкальной феноменологии: ее автономность внутри феноменологического дискурса, собственные методологические ходы, онтология и эпистемология. Не стоит забывать, что это прежде всего феноменологическое исследование. Как пишет автор, ее исследование должно обнажать общезначимые принципы работы сознания, а также конкретизировать опыт восприятия акустических данных как музыкальных (Мёдова, 2021: 7). Для своих целей Мёдова выбирает инструментальную непрограммную академическую музыку¹, которая рассматривается через оптику музыкального восприятия, опыта ее слушания.

В свое время Андрей Паткуль написал отличную рецензию на работу Мёдовой (Паткуль, 2022), где отметил существенный вклад автора монографии в развитие проекта феноменологии музыки как автономной дисциплины внутри феноменологического дискурса. Тем не менее с момента публикации как монографии, так и рецензии прошло уже пять лет, а потому настало время перечитать те тезисы Мёдовой, а также попробовать оценить их влияние на феноменологов — исследователей музыки. Все это, как представляется, позволит увидеть особенность музыки как феноменологического предмета исследования, а также самобытность и притягательность самой дисциплины.

¹Разнообразие музыкального материала действительно является одной из сильнейшей сторон монографии: Бах, Бетховен, Булез, Гласс, Каспаров, Кейдж, Курляндский, Филановский, Шостакович, Штокхаузен и не только. Однако есть такие композиторы, которые не были рассмотрены Мёдовой, но они могли бы внести вклад в ее исследовательский проект: Сатти, Скрябин, Сорабджи, Прокофьев, а также так называемые неоклассики. Относительно последних Мёдова пишет, почему их работы нельзя назвать музыкальными в феноменологическом смысле этого слова, но через непосредственную работу с их материалом ее тезис приобрел бы большую убедительность и релевантность.

Прежде всего стоит отметить, что монография делится на две части: методологическую и тематическую. Поскольку автор кратко излагает свои выводы после каждой главы, мы не намерены пересказывать их все. Вместо этого мы схематично представим ход мысли исследовательницы, чтобы проследить генезис *музыкальности* опыта как феноменологического предмета исследования, а также впоследствии отметим самые дискуссионные места в тексте.

Так, первая часть вычерчивает метод музыкальной феноменологии. Первая глава «Метод музыкальной феноменологии» открывается вопросом о том, как в принципе стоит подступиться к музыке с феноменологических позиций. Для этого Мёдова на манер гуссерлевского генерального тезиса феноменологии постулирует генеральный тезис феноменологии музыки — «тезис о существовании музыки» (Мёдова, 2021: 29). С его помощью можно охватить определенную область мира (точнее, того, как наше сознание вовлечено в него), которую мы понимаем как *музыкальное*. Для поиска чистоты и очевидности *музыкальности* музыкального феноменологу требуется несколько инструментов: эпохэ и редукция. Первое будет приостанавливать тезис так, что мы будем признавать любой опыт либо музыкальным, либо немusическим, в то время как вторая — отделять существенные музыкальные элементы от немusических и несущественных и учитывать универсальный (то есть бесконечный) горизонт опыта, привносящего все новые и новые потенциальные состояния предмета.

Вторая глава «Структура акта музыкального восприятия» намерена провести по феноменологическим регистрам акт восприятия именно как *музыкального*. Разбираясь в хитросплетениях классической феноменологии на примере текстов Гуссерля, Финка и Ришира (так, Мёдова проблематизирует *музыкальное* на уровне структуры интенционального акта, дихотомии формы и материи, предметных коррелятов акта, а также регистров смысла и значения), автор приходит к выводу, что качество музыкальности стоит обозначать как «*модальность* интенционального переживания в смысле, приближенном к дихотомии материя/качество интенционального акта. Интенциональные „переключения“ внутри актов этой модальности мы будем называть модификациями» (там же: 71). Простыми словами это значит, что переживание звуков как *музыкальных* становится возможным, если разнородная акустическая материя интегрируется в единую целостность и являет некоторый предметный коррелят (качество звука как нечто переживаемое) в его эстетическом модусе как данности сознания. Звуки не содержат музыку, но они

являются условиями возможности случиться для нее, иметь место, а потому они способны обрести ценность *музыкальности*. Причем сами звуки должны открываться сознанию в собственном музыкальном качестве: для Мёдовой музыкальный опыт характеризуется тем, что это «переживание акустических данных *как* красивых, непривычных, возвышенных» (Мёдова, 2021: 137). Тем самым и формулируется особый интенциональный характер музыкального опыта, который транслирует свою музыкальность посредством модификации акта слушания и являет себя в многообразных эстетических модусах.

Третья глава «Регионально-конститутивная проблематика музыкальной феноменологии» подхватывает мотив особого статуса *музыкального* для сознания и ставит перед собой цель выявить его концептуальное ядро. Поэтому автор решает проблематизировать онтологический статус музыки как региона/феномена (там же: 78–79, 87–88): так появляются возможности обоснования особого способа данности музыки сознанию, открывающего путь для постулирования автономности *музыкального*. Оказывается, что для этого есть все основания: (1) музыкальность можно тематизировать на уровне предметного содержания; (2) она конституируется во времени и тем самым может быть различной и тождественной, а потому в принципе иметь смысл для субъекта-слушателя. Все это возможно, если музыка является регионом бытия (то есть неимманентной данностью сознания):

...сама музыка должна задать все возможные способы ее восприятия и тематизации; она должна обнаружиться для сознания конкретного слушателя, равно как и для любого члена коммуникативного сообщества, независимо от каких-либо модификаций их восприимчивости (там же: 84).

И данный вопрос о региональном характере музыки оказывается нервом всей монографии: музыкальность либо будет безграничной, а потому свободно манифестируется сознанием в акте музыкального восприятия, либо она редуцируется только до способов данности акустической материи сознанию. На основании текста нельзя выделить однозначного ответа Мёдовой на собственный вопрос, но тем не менее она склона полагать, что музыка может претендовать на региональность, хотя этот статус неустойчив и зависит от немusicalных элементов (там же: 226–227).

Чтобы основательнее обосновать тезис о том, что музыка есть регион бытия, в четвертой главе «Феноменологическая эстетика и ее применимость к исследованию музыкального опыта» Мёдова разводит

в разные стороны категории *эстетическое* и *музыкальное*, поскольку, как ей представляется, между ними есть существенная разница. В качестве обоснования она предлагает следующее: «музыкальный опыт, как правило, является опытом эстетическим, акустические данные могут наделяться качеством музыкальности, но не приобретать эстетический модус, и наоборот» (Мёдова, 2021: 89). Например, может существовать антихудожественная музыка, или композитор намеренно выбирает неэстетические модусы при сохранении системности акустической материи и ее предметных коррелятов. Кстати, подобную несводимость *эстетического* к *музыкальному* она также обосновывает и с позиций первой категории:

Эстетическое и все его модусы — смешное, трагическое, отвратительное и прочие — имеют четко выраженные способы данности сознанию, переход в которые всегда заметен для сознающего Я. Другое дело, что регион эстетическое нельзя локализовать территориально. Он покрывает собой предметности всех остальных регионов, «ложась» поверх них (там же: 103).

Поэтому автор полагает, что с точки зрения опыта сознания особый метод музыкальной феноменологии требует сосредоточиться не на субъективной вовлеченности в предмет искусства, а на том, как музыка как самотождественная эйдетическая сущность интендируется в акт восприятия и являет саму себя. При этом такой вывод не умаляет эстетическую значимость музыки, так как, наоборот, он подчеркивает ее особый онтологический статус среди других видов искусств. Таким образом, можно утверждать, что музыкальная феноменология имеет право быть автономной дисциплиной внутри эстетико-феноменологического дискурса.

Вторая часть монографии, как было обозначено ранее, является тематической: здесь Мёдова обращается к «поиску имманентных сознанию принципов, позволяющих общаться с музыкой» (там же: 109). Для этого в пятой главе «Слои редукции музыкального восприятия» автор совершает многослойную процедуру эпохэ генерального тезиса в одном из его изводов: «нам известно, как следует слушать музыку и что в ней нужно (можно) услышать» (там же). Повествование в этой главе во многом напоминает метод варьирования Ингардена (Ингарден, 1962), с которым Мёдова разделяет исходную исследовательскую цель определения особого онтологического статуса *музыкального*. Приостановка тезиса вскрывает несущественные, немusикальные элементы акта восприятия:

например, совершенно не важно знать название работы или иметь знания об эпохе и личности композитора, требуется воздерживаться от вопросов «как это сделано?» или «как музыкант это исполняет?» и обращать внимание на движения музыкантов и их выражения лиц, а также ассоциации и образы², возникающие в процессе слушания. Все это трансцендентно интенциональному характеру музыки, но, как отмечает Мёдова, «если музыка воспринимается с конкретными профессиональными целями, музыковедческими или исполнительскими, то многие из этих слоев, конечно, будут сохранены» (Мёдова, 2021: 125). Является ли такой жест уступкой многозначности понимания *музыкального*, что обнажается приостановкой генерального тезиса, или это попытка сохранить связь с культурными и производственными составляющими *музыкального*? Это и не только это еще стоит прояснить, так как дальше автор больше не обращается к данной проблеме в монографии.

Шестая глава «Интенциональный смысл музыки» снова возвращает читателя к проблеме идеи *музыкального*, открывающегося в акте восприятия. С этого момента рассмотрение проблемы приобретает новый качественный прирост. Например, Мёдова последовательно ниспровергает лингвистическую предпосылку в исследованиях музыки (если кратко, «музыка = язык»): «Семантическая предпосылка не только сужает регион музыки, но в значительной мере выводит музыку из региона „эстетическое“» (там же: 131). Разбирая способ смыслопридавания актам *музыкальности*, она выявляет существенные нередуцируемые характеристики музыкальности: самореферентность или рекурсивность (замкнутость в самом себе) музыкального опыта, бесконечное эйдетическое варьирование предметных коррелятов, бессмысленность³ из-за априорных принципов объединения акустических содержаний в целостности. Отдельное место в главе занимает обоснование тезиса об отсутствии фантастических элементов в музыке: поскольку в музыке нет предметности, к которой она могла бы отсылать с достоверностью (между звучанием и источником звука есть онтологическая разность).

²Подробнее эта тема была рассмотрена автором рецензии в бакалаврской работе, где, в частности, музыкальные образы как эйдетические сущности реабилитируются в рамках дискурса музыкальной феноменологии через придание большей роли пассивным синтезам в конституировании музыкального опыта.

³«Смысл в данном случае — аудиальное единство, связность, уместность, аналогичные разговорному языку. Трудно представить себе последовательность звуков, „бессмысленную“ для любого стиля, хотя нетрудно представить немusicalную последовательность звуков» (Мёдова, 2021: 141).

Акустические феномены не могут иметь предметными коррелятами «иной» реальности (что достаточно интуитивно), но это усложняется тем, что музыка не сообщает об объективной реальности, ее предметах: поэтому «реальность» и «нереальность» сводятся к способам тематизации механизмов данностей акустической материи. Также интересен список идеальных коррелятов, выдвигаемый Мёдовой, которые являются смысловой структурой предмета акта восприятия, исходя из самой сущности музыки (Мёдова, 2021: 158–159).

Седьмая глава «Музыкальная эйдетика» объясняет, почему мы идентифицируем слуховой опыт как музыкальный. Для этого нужны две необходимые составляющие: (1) установка слушателя, которая определяет «минимум музыки» (там же: 162) и «*готовность* воспринимать звуки как музыку» (там же: 163); (2) нередуцируемые содержания музыкального опыта, которые связаны с его онтическими составляющими: материал, высота звука, тембр, музыка, запоминаемость, контекстуальность и так называемое человекосоразмерное ядро (голос и физиология). В частности, эта глава интересна тем, что с каждым новым заходом добавляет новые штрихи к феноменологическому определению музыки:

...музыкальные феномены конституируются не только как звуковые (там же: 172).

...восприятие музыки подразумевает восприятие звукового континуума, в который укладываются все возможные в этом произведении высоты, хотя слушатель, как правило, не догадывается о существовании такового (там же: 177).

...существуют формы присутствия музыки как самостоятельного существа, конституируемого по аналогии с другими «Я», интерсубъективно (там же: 181).

...это практика фиксированного времени, но при этом свободного от астрономического, то есть от времени секунд и минут (там же: 183).

...три типа переживаний: уникальность и значимость длительности звучания каждого звука, равномерность и периодичность музыкальной пульсации или отсутствие таковой (свободный ритм) (там же: 186).

Все это и не только представляет феноменологическую ценность музыки как синергию: она не только должна заявить о своей музыкальности слушателю, но также субъект должен воспринимать и тематизировать акустические данности как *музыкальные*. Таким образом, музыка направляется собственной региональной идеей, но также требует от акта восприятия предпонимания и восприимчивости к звукам не только как таковым.

Последняя глава «Сущностное усмотрение музыки» является ключевой для всего исследования: музыка открывается в ее онтологическом измерении. На помощь Мёдовой в этом приходят идеи Дюффрена, Анри, Мариона и Долара. Так, интенциональный характер музыки предсказывает звуковым данностям качества из них самих внутри конкретной целостности в определенном эстетическом модусе. Отдельно обсуждается аффективная сторона музыки: все эти способы данности звучания в эстетическом модусе переживаются сами по себе как таковые свободно, при этом они всегда избыточны из-за многообразия форм и содержаний восприятий. Наконец, монография завершается ключевым тезисом автора о квази-субъективности музыки: «Она есть лишь интенция смысла, интенция придавания значения, позволяющая переживать предчувствие этого смысла как свою интенциональную предметность» (Мёдова, 2021: 221). Таким образом, музыка конституируется как другое Я, квази-субъективность чего и является, по сути, условием возможности разграничивать *музыкальное* и *эстетическое*, а также объясняет ее интенциональный характер в акустических данностях: «предметный коррелят актов музыкального восприятия — это сам способ их данности» (там же: 226). На этом исследование подходит к своему финалу.

Из сильных моментов данной работы стоит отметить способ пересмотра оснований музыкальной феноменологии. Мёдова не раз обращается к главным трудам Гуссерля, отца-основателя феноменологического дискурса, а также его учеников и последователей, но они не выполняют схематичную роль, чтобы просто подвязать музыку к феноменологии. Напротив, она через проблемы внутри феноменологического дискурса и дескрипцию музыкального опыта показывает те лакуны, которые репрезентируют музыкальный опыт с позиций механизмов сознания. Известно, что Гуссерль относился к музыке как внешнему возбудителю и утверждал, что ее интенциональный характер полностью исчерпывается способом называния произведения, которое репрезентирует определенное нечто (Husserl, Brough, 2005: 167). Однако Мёдова показывает, что музыкальность опыта можно обосновать как на онтическом и онтологических регистрах, так и на уровне методологии. Безусловно интересной представляется идея генерального тезиса феноменологии музыки, которая в итоге сводится к тому, что беспредпосылочности в общении с музыкой как таковой нет, а потому возникает вопрос об эпистемологическом статусе тезиса. Исследует ли феноменолог *объективность* или *субъективность* музыкального? Работает ли он только с концептуальным измерением музыкальности как региона бытия:

насколько он сужается/расширяется и т. д.? Другим интригующими тезисами являются «музыка была не изобретена, а открыта» (Мёдова, 2021: 143) и «В природе музыки — быть узнанной при повторной встрече с ней» (там же: 191): получается, имманентные принципы общения сознания с музыкой находятся на пересечении памяти и воображения⁴. Тем самым открывается по-настоящему подлинное трансцендентальное исследование музыки уже не только как региона бытия (что интересует Мёдову), но и сознательной жизни. Другая идея об эволюционном характере региона *музыкальности* (там же: 140) кажется также интересной, но она не получает должного развития: возможно, если подключить сюда концепцию настроенности и *Dasein*, удастся лучше обосновать данный тезис в комплексности феномена.

Разумеется, отдельно стоит отметить тезис о квази-субъективности музыки. Схожие интенции можно найти не только в феноменологии музыки, но и в психоанализе и структурализме. Например, Иво Де Геннаро на основе текстов Гуссерля и румынского дирижера-феноменолога С. Челибидаке⁵ выдвинул идею этического измерения музыки, где этическое (ἠθος) значит способ отношения музыки к собственному присутствию, удерживающего собственные конститутивные черты (De Gennaro, 2023: 207–208). Ж. Лакан связывал музыку как область артикулированного звука с речью как пространством символического порядка (цит. по: Кокс, Сафонов, 2024: 134–135). А Р. Барт, посвятивший несколько эссе немецкому композитору Р. Шуману, пришел к мысли, что музыка есть поле означивания (поток синтаксиса), а референт — тело (композитора, образ сознания которого отелеснивается и транслируется посредством производства музыкального) (Барт, Кислов, 2024: 292). Тем не менее тезис Мёдовой выдерживает проверку на оригинальность: это онтологический атрибут музыкального опыта, который репрезентируется в каждом конкретном музыкальном произведении.

Несмотря на сильные стороны монографии, в тексте также присутствуют спорные моменты. Например, уже упомянутый Паткуль отметил проблемы с процедурой музыкальной эпохэ и редукции, а также, на его взгляд, недостаточно проработана проблема региональности музыки с точки зрения текстов Гуссерля (Паткуль, 2022: 738, 740–741). Другая

⁴Подобную мысль высказывал композитор Пьер Булез в своих размышлениях о творчестве Пауля Клее (Булез, Митителло, 2025: 107)

⁵Который, кстати, также не представлен в монографии, несмотря на его работы по феноменологии музыки и достаточно культовый статус в западноевропейском феноменологическом дискурсе.

критическая позиция — А. Ганжи и ее соавтора М. Жиганова — адресуется к целям и методу проекта феноменологии музыки: без связи с устройством новоевропейского субъекта эссенциализм *музыкального* оказывается подвешенным в воздухе (Ганжа и Жиганов, 2025: 283–284, сн. 6). Мы же находим следующие моменты, появление которых могло бы еще усилить текст. Прежде всего это больший упор на сферу пассивных синтезов. Применяя метод Гуссерля к музыкальному опыту, американский феноменолог музыки Ф. Смит различает два регистра синтеза: активный, если сознание работает с акустическими или физическими данными, и пассивный⁶ — с музыкальными или идеальными (Smith, 1973: 287). По сути, эта сфера неосознаваемых реакции и анонимного опыта, и на этом регистре сознание аффицируется не физическим звуком, а своей собственной способностью возбуждаться и аффицироваться изнутри, то есть «своей собственной интенциональной жизнью» (Ямпольская, 2014: 231). По сути, *музыкальность* в этой монографии раскрывается преимущественно на активном регистре сознания, а подключение пассивных синтезов могло бы существенно углубить исследование, раскрыв интенсивную сторону музыкального опыта, которая, в частности, и самораскрывается в квази-субъективности музыки и формирует ее онтологию. Другой комментарий касается источников: работы феноменологов музыки не раскрыты в достаточной степени. Мёдова обращается к преимущественно доктринальным текстам по феноменологии Гуссерля, Ришира, часто к Дюфрену (незаслуженно непопулярный феноменолог-эстетик) и Ингардену, а также к постфеноменологам Анри и Мариону. Тем более что автор перечисляет имена ключевых феноменологов музыки (Мёдова, 2021: 11), но не уделяет им должного места в своей работе, оставляя их в качестве упоминания. Во многом такой ход кажется контринтуитивным, и даже несмотря на то что «ни один из имеющихся подходов (феноменологов музыки. — Д. Л.) к музыке нельзя воспроизвести» (там же: 14), отказываться от этого наследия — не продуктивный ход для исследования. Тем более что данное утверждение можно опровергнуть простым обращением к этим текстам⁷. И поэтому вопрос об источниках, на наш взгляд, является релевантным: например, появление позиций Щюца, Мерло-Понти, Мальдине, Смита,

⁶Пассивным синтезам посвящен отдельный том Гуссерлианы: см. Husserl, Steinbock, 2001.

⁷Например, Лоуренс Ферарра (Ferrara, 1984) вводит понятие «онтологический мир» и через него осуществляет феноменологический анализ «Электронной поэмы» Э. Вареза (1958).

Локхэда могло бы несомненно обогатить монографию и укрепить ее внутри традиции феноменологии музыки.

Тем не менее монографию Мёдовой можно (и нужно) назвать сильным и образцовым феноменологическим исследованием. Во многом она дает базовое понимание того, как стоит рассматривать музыку феноменологически, а потому ее можно назвать пролегоменами ко всякой музыкальной феноменологии. Ее исследование своим стилем постановки вопросов открывает новые проблемы для исследователей музыки⁸. Надеемся, что мы еще увидим новые монографии по феноменологии музыки от Анастасии Анатольевны, но с уже большим прикладным уклоном на анализ музыкального опыта.

ЛИТЕРАТУРА

- Барт П. Rasch* / пер. с фр. В. Кислова // *Образ. Музыка. Жест* : пер. с фр. — М. : Ад Маргинем Пресс, 2024. — С. 283–295.
- Булез П.* Плодородный край Пауля Клее / пер. с фр. В. Митителло. — М. : Ад Маргинем Пресс, 2025.
- Ганжа А., Жиганов М.* Музыкальное переживание и проблема чувственной очевидности : от эпифании к эмпауэрменту // *Horizon*. — 2025. — Т. 14, № 3. — С. 277–310.
- Ингарден Р.* Музыкальное произведение и вопрос его идентичности // *Исследования по эстетике* / пер. с пол. А. Ермилова, Б. Федорова. — М. : Иностранная литература, 1962. — С. 403–570.
- Каюткин Д. Ю.* О новом начале философии музыки // *Ессе Номо*. — 2025. — № 3. — С. 385–387.
- Клименская Е. А.* Музыка как темпоральный аффект : феноменология слушания и конституирование времени // *Ессе Номо*. — 2026. — № 2. — С. 582–586.
- Кокс К.* Звуковой поток. Звук, искусство и метафизика / пер. с англ. Н. Сафонова. — 2-е изд. — М. : Новое литературное обозрение, 2024.
- Косилова Е. В.* Понимание как переживание // *Вестник Московского университета. Серия 7: Философия*. — 2021. — № 2. — С. 50–63.
- Косилова Е. В.* Феноменология музыкального понимания : случай рок-музыки // *Horizon*. — 2022. — Т. 11, № 2. — С. 607–624.
- Косилова Е. В.* Онтология музыкального смысла // *Вопросы философии*. — 2023. — № 1. — С. 52–62.

⁸Во многом не только эти, но и другие интенции автора были подхвачены молодыми исследователями феноменологии музыки (Каюткин, 2025; Клименская, 2026; Лукшин, 2026).

- Косилова Е. В.* Пространственно-временная природа музыкального понимания // Вестник РГГУ. Серия «Философия. Социология. Искусствоведение». — 2024. — № 2. — С. 12–28.
- Косилова Е. В.* Музыкальный мир. Феноменологический анализ // Вестник РГГУ. Серия «Философия. Социология. Искусствоведение». — 2025. — № 1. — С. 122–142.
- Куренкова Р. А.* Этюды к феноменологической эстетике музыки. — М. : Издательство ВлГУ, 2015.
- Лукшин Д. А.* Музыкальное время в феноменологии музыки : от метафоры к сущности феномена // Ессе Номо. — 2026. — № 2. — С. 596–600.
- Мёдова А. А.* Музыкальный модус : перспективы онтологической интерпретации // Философские науки. — 2020. — Т. 63, № 12. — С. 26–46.
- Мёдова А. А.* Феноменология музыкального опыта. — Красноярск : СибГУ им. М. Ф. Решетнева, Красноярский государственный педагогический университет им. В. П. Астафьева, 2021.
- Мёдова А. А.* Аудальный образ : феноменологическая локализация проблемы // Horizon. — 2023. — Т. 12, № 2. — С. 531–553.
- Паткуль А. Б.* Рецензия на книгу А. А. Мёдовой «Феноменология музыкального опыта» // Horizon. — 2022. — Т. 11, № 2. — С. 735–742.
- Ямпольская А. В.* От пассивности к аффективности // (Пост)феноменология : новая феноменология во Франции и за ее пределами / под ред. С. А. Шолоховой, А. В. Ямпольской. — М. : Академический проект, Гаудеамус, 2014. — С. 229–240.
- De Gennaro I.* Ethics of Musical Time (Celibidache, Husserl) // New Yearbook for Phenomenology and Phenomenological Philosophy. Vol. XXI / ed. by B. C. Hopkins, D. De Santis. — London, New York : Routledge, 2023. — P. 206–231.
- Ferrara L.* Phenomenology as a Tool for Musical Analysis // The Musical Quarterly. — 1984. — Vol. 70, no. 3. — P. 355–373.
- Husserl E.* Analyses Concerning Passive and Active Synthesis : Lectures on Transcendental Logic / trans. from the German by A. J. Steinbock. — Dordrecht : Kluwer Academic Publishers, 2001.
- Husserl E.* Collected Works. Vol. XI. Phantasy, Image Consciousness, and Memory (1898–1925) / trans. from the German by J. B. Brough. — Dordrecht : Springer Netherlands, 2005.
- Smith F. J.* Musical Sound as a Model for Husserlian Intuition and Time-Consciousness // Journal of Phenomenological Psychology. — 1973. — Vol. 4, no. 1. — P. 271–296.

Lukshin, D. A. 2026. "Muzyka kak kvazi-sub''yekt [Music as a Quasi-subject]: retsenziya na monografiyu Anastasii Mëdovoy o fenomenologii muzykal'nogo opyta [A Review of Anastasia Mëdova's Monograph on the Phenomenology of Musical Experience]" [in Russian]. *Filosofiya. Zhurnal Vysshey shkoly ekonomiki [Philosophy. Journal of the Higher School of Economics]* 10 (3), 423–436.

DENIS LUKSHIN

MA STUDENT IN PHILOSOPHY

HSE UNIVERSITY (MOSCOW, RUSSIA); ORCID: 0009-0002-9694-3080

MUSIC AS A QUASI-SUBJECT

A REVIEW OF ANASTASIA MËDOVA'S MONOGRAPH ON THE PHENOMENOLOGY OF MUSICAL EXPERIENCE

MËDOVA, A. A. 2021. *FENOMENOLOGIYA MUZYKAL'NOGO OPYTA [PHENOMENOLOGY OF MUSICAL EXPERIENCE]* [IN RUSSIAN]. KRASNOYARSK: SIBGU IM. M. F. RESHETNEVA / KRASNOYARSKIY GOSUDARSTVENNYY PEDAGOGICHESKIY UNIVERSITET IM. V. P. ASTAF'YEVA [RESHETNEV SIBERIAN STATE UNIVERSITY OF SCIENCE AND TECHNOLOGY AND KRASNOYARSK STATE PEDAGOGICAL UNIVERSITY NAMED AFTER V. P. ASTAFYEV]

DOI: 10.17323/2587-8719-2026-3-423-436.

REFERENCES

- Barthes, R. 2024. "Rasch" [in Russian]. In *Obraz. Muzyka. Zhest [L'Obvie et l'obtus]*, trans. from the French by V. Kislov, 283–295. Moskva [Moscow]: Ad Marginem Press.
- Boulez, P. 2025. *Plodorodnyy kray Paulya Kleye [Le pays fertile de Paul Klee]* [in Russian]. Trans. from the French by V. Mititello. Moskva [Moscow]: Ad Marginem Press.
- Cox, C. 2024. *Zvukovoy potok. Zvuk, iskusstvo i metafizika [Sonic Flux: Sound, Art, and Metaphysics]* [in Russian]. 2nd ed. Trans. from the English by N. Safonov. Moskva [Moscow]: Novoye literaturnoye obozreniye.
- De Gennaro, I. 2023. "Ethics of Musical Time (Celibidache, Husserl)." In *New Yearbook for Phenomenology and Phenomenological Philosophy*, ed. by B. C. Hopkins and D. De Santis, XXI:206–231. London and New York: Routledge.
- Ferrara, L. 1984. "Phenomenology as a Tool for Musical Analysis." *The Musical Quarterly* 70 (3): 355–373.
- Ganzha, A., and M. Zhiganov. 2025. "Muzykal'noye perezhivaniye i problema chuvstvennoy ochevidnosti [Musical Experience and the Problem of Sensory Self-Evidence]: ot epifanii k empauementu [From Epiphany to Empowerment]" [in Russian]. *Horizon* 14 (3): 277–310.
- Husserl, E. 2001. *Analyses Concerning Passive and Active Synthesis [Analysen zur Passiven Synthesis]: Lectures on Transcendental Logic [Aus Vorlesungs- und Forschungsmanuskripten 1918–1926]*. Trans. from the German by A. J. Steinbock. Dordrecht: Kluwer Academic Publishers.
- . 2005. *Phantasy, Image Consciousness, and Memory (1898–1925) [Phantasie, Bildbewusstsein und Erinnerung (1898–1925)]*. Vol. XI of *Collected Works*, trans. from the German by J. B. Brough. Dordrecht: Springer Netherlands.
- Ingarden, R. 1962. *Muzykal'noye proizvedeniye i vopros yego identichnosti [Utwór muzyczny i sprawa jego tożsamości]* [in Russian]. In *Issledovaniya po estetike [Studies in Aesthetics]*, trans. from the Polish by A. Yermilov and B. Fedorov, 403–570. Moskva [Moscow]: Inostrannaya literatura.

- Kayutkin, D. Yu. 2025. "O novom nachale filosofii muzyki [A New Beginning in the Philosophy of Music]" [in Russian]. *Ecce Homo*, no. 3, 385–387.
- Klimenskaya, Ye. A. 2026. "Muzyka kak temporal'nyy affekt [Music as a Temporal Affect]: fenomenologiya slushaniya i konstituirovaniye vremeni [The Phenomenology of Listening and the Constitution of Time]" [in Russian]. *Ecce Homo*, no. 2, 582–586.
- Kosilova, Ye. V. 2021. "Ponimaniye kak perezhivaniye [Understanding as Qualia]" [in Russian]. *Vestnik Moskovskogo universiteta. Seriya 7: Filosofiya [Lomonosov Philosophy Journal]*, no. 2, 50–63.
- . 2022. "Fenomenologiya muzykal'nogo ponimaniya [Phenomenology of Musical Understanding]: sluchay rok-muzyki [The Case of Rock-Music]" [in Russian]. *Horizon* 11 (2): 607–624.
- . 2023. "Ontologiya muzykal'nogo smysla [Ontology of Musical Meaning]" [in Russian]. *Voprosy filosofii*, no. 1, 52–62.
- . 2024. "Prostranstvenno-vremennaya priroda muzykal'nogo ponimaniya [The Spatio-Temporal Nature of Musical Understanding]" [in Russian]. *Vestnik RGGU. Seriya "Filosofiya. Sotsiologiya. Iskusstvovedeniye" [Bulletin of RGGU. Series "Philosophy. Sociology. Art History"]*, no. 2, 12–28.
- . 2025. "Muzykal'nyy mir. Fenomenologicheskiy analiz [Musical World. Phenomenological Analysis]" [in Russian]. *Vestnik RGGU. Seriya "Filosofiya. Sotsiologiya. Iskusstvovedeniye" [Bulletin of RGGU. Series "Philosophy. Sociology. Art History"]*, no. 1, 122–142.
- Kurenkova, R. A. 2015. *Etyudy k fenomenologicheskoy estetike muzyki [Etudes to Phenomenological Aesthetics of Music]* [in Russian]. Moskva [Moscow]: Izdatel'stvo VIGU [VISU Publishing House].
- Lukshin, D. A. 2026. "Muzykal'noye vremya v fenomenologii muzyki [Musical Time in Phenomenology of Music]: ot metafory k sushchnosti fenomena [From Metaphor to the Essence of the Phenomenon]" [in Russian]. *Ecce Homo*, no. 2, 596–600.
- Médova, A. A. 2020. "Muzykal'nyy modus [Musical Modus]: perspektivy ontologicheskoy interpretatsii [Perspectives for Ontological Interpretation]" [in Russian]. *Filosofskkiye nauki [Russian Journal of Philosophical Sciences]* 63 (12): 26–46.
- . 2021. *Fenomenologiya muzykal'nogo opyta [Phenomenology of Musical Experience]* [in Russian]. Krasnoyarsk: SibGU im. M. F. Reshetneva / Krasnoyarskiy gosudarstvennyy pedagogicheskiy universitet im. V. P. Astaf'yeva [Reshetnev Siberian State University of Science and Technology and Krasnoyarsk State Pedagogical University named after V. P. Astafyev].
- . 2023. "Audial'nyy obraz [Auditory Image]: fenomenologicheskaya lokalizatsiya problema [Phenomenological Localization of the Problem]" [in Russian]. *Horizon* 12 (2): 531–553.
- Patkul', A. B. 2022. "Retenziya na knigu A. A. Médovoy 'Fenomenologiya muzykal'nogo opyta' [Review of Anastasia Medova 'Phenomenology of Musical Experience']" [in Russian]. *Horizon* 11 (2): 735–742.
- Smith, F. J. 1973. "Musical Sound as a Model for Husserlian Intuition and Time-Consciousness." *Journal of Phenomenological Psychology* 4 (1): 271–296.
- Yampol'skaya, A. V. 2014. "Ot passivnosti k affektivnosti [From Passivity to Affectivity]" [in Russian]. In *(Post)fenomenologiya [(Post)phenomenology]: novaya fenomenologiya vo Frantsii i za yeye predelami [New Phenomenology in France and Beyond Its Borders]*, ed. by S. A. Sholokhova and A. V. Yampol'skaya, 229–240. Moskva [Moscow]: Akademicheskii proyekt / Gaudeamus.