

© В.Б. СОКОЛ

Тюменский государственный университет  
Vasu108@mail.ru

УДК 165.62

## ФЕНОМЕНОЛОГИЯ МУЗЫКАЛЬНОГО МЫШЛЕНИЯ

### PHENOMENOLOGY OF MUSICAL THINKING

*АННОТАЦИЯ.* В статье предпринимается научно-теоретическая апробация усовершенствованной методологии феноменологической редукции в поле эстетико-антропологической предметности на примере исследования сущности музыкального мышления. Исследование регистрирует в установке феноменологического *epoché* экспликацию интенционального горизонта изначальных музыкальных переживаний, тождественных по своей ноэтической сущности целостному потоку актов переживаний чистого сознания, а значит, генерирующих ноэматические смыслы музыкально-интенционального языка и, соответственно, музыкального = интенционального мышления. Искомый «общий порядок», к которому стремится музыкальное мышление, конституируется в «живой» динамике ноэтико-ноэматических структур интенционального разума, реализуемого в актах интерсубъективно-коммуникативного освоения (познания) «Жизненного мира» (*LebensWelt* Э.Гуссерля). Человек в позиции субъекта феноменологической установки познания, направленного в сферу эстетически-антропологических интенций, посредством музыкального мышления, понимаемого исключительно в статусе эпифеномена интенционального разума, осознает окружающий мир «живым» как «мир-музыку» (А.Ф.Лосев).

*SUMMARY.* The author of the article attempts to approbate scientifically the advanced methodology of phenomenological reduction in the field of the aesthetic-anthropological concreteness through the example of studying musical thinking. The research shows that the establishing of phenomenological *epoché* is characterized by the explication of an intentional horizon of primary musical experiences which are equivalent in their noetical nature to a complete stream of pure consciousness experiences and therefore generating noematical senses of musical-intentional language and, accordingly, musical-intentional thinking. The required “general order” to which musical thinking aspires is constituted through the live dynamics of noetic-noematical structures of the intentional reason that is carried out in acts of intersubjective communicative development (knowledge) of “the Vital world” (*Lebens Welt* by E. Husserl). A man is a subject of phenomenological process of knowing the world which is diverted into the sphere of aesthetic-anthropological intentions by means of the musical thinking understood as the epiphenomenon of the intentional reason. In this process a man feels the world “alive” and realizes it as the “music-world” (A.F. Losev).

*КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА.* Эстетический вкус, феноменологическое мышление, психологическое «мышление», интенциональный язык и разум, антидискурс, музыкальный язык и мышление.

*KEY WORDS.* Aesthetic taste, phenomenological thinking, psychological thinking, intentional language and reason, anti-discourse, musical language and musical thinking.

Западная философия, с самого зарождения в античной культуре, вынуждена держать экзамен на оправдание «практического смысла» своего «общественно-полезного» существования. Прецедент неудачного эксперимента «апробации» теории государства Платона в Сиракузах обернулся своего рода социальным «проклятием», обязывающим философию то и дело разъяснять и «ставить на вид» свою хотя и «незримую», но, вместе с тем, «жизненно необходимую» ценность для повседневных людских забот и трудностей. При внешней неочевидности своей «практичности» философия, нисколько не смущаясь, заявляет себя «наукой наук» (Аристотель), открыто претендуя на право «священного служения» в роли руководства мышлением людей и даже их поступками. Исследования историков философии показывают, с каким великим трудом философам разных эпох европейской культуры удавалось сдавать этот экзамен на «разные», хотя в целом «удовлетворительные» оценочные «баллы» [1]. Современные философы все чаще вынуждены констатировать, что свой экзамен на научно-практическую пользу в обществе XXI в. новейшая философия, похоже, «заваливает» [2]. Особенно это касается феноменологии, вызывающей смущение в «доступности» даже для профессионально-философской аудитории. Отдавая должное «глубине философского проникновения» в сущность мира, философы вместе с тем указывают на крайнюю отдаленность феноменологического анализа от «нужд и проблем повседневной жизни», упрекая в запредельной «абстракции» и позиционирования как элитарной «философии для философов» (В.А. Кутырев). Между тем основатель феноменологии Э. Гуссерль, особенно в конце жизни, одновременно с признанием «трудного понимания» и тем более освоения созданной им феноменологической науки, гарантировал ее незаменимую роль в преодолении как «кризиса европейских наук», так и «кризиса европейского человечества» в целом [3; 101-126].

Один из очевидных и убедительных примеров «высшей практичности» и незаменимости применения феноменологической философии представляет собой *эстетико-антропологическая* проблематика [4]. Нужно согласиться с обоснованным максимализмом тех классических и современных философов, которые по праву дают высшую оценку «практического значения» *эстетического вкуса* человека как определяющего фактора детерминации всех аспектов его рационально-теоретической и эмпирически-чувственной жизни [5; 4-7]. Человек, прежде всего занят поиском прекрасного — неуловимой реальности неосознаваемого вдохновения от всей гаммы переживаемых отношений к окружаемому «живому» и «неживому» миру. Очевидно, что эстетическое бытие — самое близкое к каждой личности, чем какое-либо еще: «эстетика — вот подлинная ось бытия» [5; 4]. Выработанная шкала эстетических вкусов осознанно или бессознательно определяет персональный выбор тех или иных этических норм, ценностно-аксиологических ориентиров и соответствующих им концептуально-теоретических мировоззренческих установок, определяющих качество создаю-

щей (прогрессивной) либо разрушающей (регрессивной) социальной деятельности (реализация «полной гармонии Я с Универсумом» [6; 11]). Эстетический *вкус* как бескорыстное (не основанное, по Канту, ни на каком утилитарном интересе [7; 205]) чувственное освоение мира, — сам по себе «одухотворяет» этот мир — «оживляет» его. В контексте феноменологии эстетический вкус — не что иное, как акт переживания потока *сознания*, поэтому он вводит человека в «живой мир» интенциональной коммуникации. Так мы находим прямую корреляцию фундирующей роли «практического смысла» эстетической «оси бытия» с абсолютной потребностью проникновения в «Жизненный мир» (LebensWelt) феноменологической установки Гуссерля, что возможно исключительно в интерсубъективной коммуникации посредством *интенционального разума* [8; 382-403].

В феноменологической установке *очевиден* факт, который в то же время крайне парадоксален, спорен и даже неприемлем в своей радикальности для «наивной» *естественной установки* [9; 90-101]: все акты переживаний *чистым сознанием* потока эстетико-антропологических интенций сводятся (опять-таки исключительно в феноменологическом мышлении) к общему *универсальному опыту*, который может быть обозначен *музыкальным опытом*. В столь категоричном заявлении мы отнюдь не оригинальны. Достаточно вспомнить нашего философа-соотечественника А.Ф. Лосева, автора, между прочим, лучшей в XX в. философской теории музыки (по оценке Ю.Н. Холопова): «Мир — музыка, а наука — его накипь и случайное совпадение» [10; 65]. Нужно понимать под упоминаемой здесь «наукой» «галилеевский» тип европейской рациональности, который Э. Гуссерль преодолевает посредством принципиально иной, единственно «строгой науки» феноменологии [11; 40-70]. Вот почему Лосев в своем обосновании сущности музыкального бытия опирается, прежде всего, на феноменологическую редукцию как единственно релевантный метод «фиксирования подлинного эйдоса музыки», который с необходимостью должен быть «лишен всяких зрительных, словесных и прочих не-музыкальных образов» [10; 36]. С еще более глубокой феноменологической пронизательностью специфику музыкального опыта определяет Генрих Орлов: «Начнем с парадоксального утверждения: вне опыта нет музыки. Только в опыте она становится реальностью, обретает существование и раскрывается как особый мир смыслов, специфических отношений, измерений и логики» [12; 1]. Идея универсальности музыкального восприятия мира интерпретируется Орловым наблюдением факта того, что *музыкальный опыт отнюдь не сводится к опыту слуховому, но охватывает и пронизывает собою совокупное эстетически-антропологическое бытие*: «То обстоятельство, что музыка оживает только через звук и воспринимается слухом, отнюдь не означает, что музыкальный опыт сводим к [опыту] слуховому. Напротив, этот опыт *универсален*, потому что он вовлекает всего человека и «говорит» на языках всех сфер его чувственного восприятия, ума, души и духа. Обычно подчеркиваемая слуховая специфика этого опыта фиктивна, и прилагательное «музыкальный» должно восприниматься лишь как указание на то, что музыка послужила его первоисточником» [12; 4]. Убеждения Орлова подтверждает американский исследователь немецкого происхождения Виктор Цукеркандль: «Единичный опыт — это изолированный момент, жизнь — протяженна. Чтобы музыка обрела жизнь в уме, один

опыт должен соединяться с другим, музыкальный опыт — с опытом различной природы; все это должно расти вширь и вглубь. Недостаточно просто снова и снова встречаться с музыкальными звучаниями» [13; 4]. Эстетическую универсальность музыкального опыта и зарождающегося в нем *универсально—эстетического феноменологического мышления* отмечает также Д. Фергюсон: «Музыка в своем наиболее полном значении есть описание опыта», причем «музыкальное описание опыта непереводаемо ни на какой другой язык». И «неважно, каково средство выражения: передача значимых идей, как правило, достигается связным представлением множества взаимодополняющих деталей. Но в тот кульминационный момент, когда мы, наконец, схватываем смысл целого, нас перестают занимать детали, послужившие фундаментом нашего понимания. В этот момент, даже если средством служит слово, наш опыт более не является словесным, но становится полнокровным осознанием новой реальности, которое заостряет на себе все наши способности — чувственные, интеллектуальные и эмоциональные» [14; 15]. В продолжение *сопоставления музыкального и словесного (дискурсивного) способов смыслообразования и коммуникации*, на приоритетное положение музыки указывает Мендельсон: «Музыка обладает большей определенностью, чем речь, и стремление передать ее смысл при помощи слов делает ее неясной. Не думаю, что слова годятся для этого. Некоторые упрекают музыку в неопределенности, говоря, что слова всегда можно понять. Я убежден в обратном: слова кажутся мне темными, невнятными, если сравнить их с настоящей музыкой. То, что выражает для меня музыка, кажется мне слишком определенным, чтобы это можно было сопоставить со словами» [12; 40].

Для феноменологии известный парафраз «Музыка начинается там, где кончаются слова» обретает строгий эвристический смысл: *музыкальный язык вне-дискурсивен* и тем самым сопоставим с *интенциональным языком*, рождающимся в «*одинокой жизни души*» (einsames Seelenleben), где «слова еще не служат знаком» [15; 46]. *Интенциональный язык* суть специфическая система «ноэматических коррелятов», имманентных региону *чистого сознания* Гуссерля, принципиально отличного от дискурсивно-психологического мышления, в котором смыслы генерируются по типу «*сверху-вниз*» (от интенционально-смыслогенетических актов к знакам) в прямой противоположности обычному дискурсивному языку, в котором смыслы формируются «*снизу-вверх*» (от лингвистических знаков к дискурсивно навязанным смыслам-интерпретациям) [8; 205-218]. Соответственно, *интенциональный язык* становится фундирующим принципом «нового мышления» феноменологической рациональности — *интенционального мышления (разума)*.

Гуссерль ставил перед своей феноменологией как «строгой наукой» цель преодолеть классический рационализм на пути к «новому, *совершенно измененному* в сравнении с *естественными установками* опыта и мысли *способу установки*» [9; 19]. Тем самым основатель феноменологии бросил вызов традиционной онтологии *психологического мышления* на предмет наивного ограничения *всякой мысли* исключительно пределами психических актов, эксплицируемых посредством «лингвистических фиксаций». Так основатель феноменологии наметил путь к принципиально иной — *внеязыковой* — перспективе мышления и разума. Гуссерль категорически против наивного «само собой

разумеющегося» догмата абсолютного тождества всех возможных форм мышления и так называемой «внутренней речи» (т.е. дискурса) как единого «региона бытия» (тезис *психологизма*, с критики которого автор феноменологии начинал создавать свое учение). Для Гуссерля перспектива нового феноменологического рационализма заключена в открытии неведомой ранее «априорной логики» *внеязыковой* сферы аподиктической несомненности *чистого сознания*, открывающейся в *феноменологической установке*. Новую установку познания основатель феноменологии, как известно, характеризует прежде всего особым состоянием феноменологического *epoché*: воздержание от всяких суждений, конструируемых на лингвистически-знаковой основе под властью той или иной дискурсивной эпистемы — «власти дискурса» М. Фуко. Еще в «Логических исследованиях», характеризуя сущность «содержаний» интенциональных переживаний, Гуссерль однозначно разделяет *созерцание* (акт *сознания*) и *мышление* как разные акты: «сущность осуществляющего созерцания заключается в определенных актах: мышление и созерцание — как акты — должны различаться» [15; 321]. Вместе с тем Гуссерль понимал, что внутри интенционального мира актов созерцаний *сознания* с необходимостью царствует своя логика, причем логика аподиктическая: ее реализация — методологическая цель феноменологии познания. По-своему этот очевидный факт уникальности «содержания» логики Гуссерля отметил еще С. Франк в предисловии к первому российскому изданию «ЛИ»: «Гуссерль проводит резкую и ясную границу между объективным идеально-логическим содержанием мышления и субъективным, реально-психологическим процессом мышления» [16; 7]. В дальнейшей разработке нового философского метода «феноменологический разум *сознания*» и «*мышление* классического рационализма» окажутся у Гуссерля в разных «регионах бытия», что совершенно ясно и недвусмысленно утверждает основатель феноменологии в «Идеях I», отсылая к «опыту до мышления», точнее, «конституированию в системе многообразий опыта, *пред-шествующего* всякому "мышлению"» [9; 472]. Классическое *мышление* для Гуссерля — это «мышление» в кавычках, а именно та «совокупность мыслительных привычек», которая является решающим препятствием на пути к феноменологически-рациональной дескрипции аподиктических сущностей чистого *сознания* [9; 19]. Однако в чистом *сознании* также регистрируется согласованное взаимодействие элементов интенциональной структуры, подчиненное хотя и специфическим, но строгим законам *внеязыковой* априорной рациональности на основе обозначенного уникального смыслогенеза по типу «сверху-вниз» региона «одинокой душевной жизни».

Итак, смысло-конституирующая динамика «одинокой душевной жизни» *интенционального субъекта (сознания)* Гуссерля фундирует особый феноменологический рационализм, который оказывается *трансцендентным* по отношению к классическому рационализму «*мышления*» *трансцендентального субъекта* Канта, то есть к дискурсивному бытию. *Феноменологический разум* эксплицируется в «регионе» своеобразного *антидискурса*, которому Гуссерль подбирает точное обозначение — «*сознание разума*» (*Vernunftbewußtsein*) [9; 423]: оно подразумевает не психологически-дискурсивное «мышление» в кавычках, но *акты сознания, направленные на переживание* этих психологически-дискурсивных актов «мышления». Акты переживаний дискур-

сивного мышления сами по себе *вне дискурса*, поэтому конституируют анти-дискурсивные ноэматические смыслы, имманентные *сознанию* интенционального субъекта в *феноменологической установке*. Обнаружение феноменологического региона *интенциональных переживаний ноэматических «коррелятов» «мышления»* эксплицирует предметное поле рационального исследования «единственно строгой науки» Гуссерля, недоступное наивному «мышлению» *естественной установки*, обусловленному «властью дискурса». Соответственно, уникальность феноменологического рационализма можно охарактеризовать двумя положениями: 1) феноменология Гуссерля открывает перспективу нового мышления, которое онтологически несопоставимо с «мышлением в кавычках» традиционной философии: по Гуссерлю, существует истинное мышление и «мышление» (в кавычках) — первое как «живой» эйдос чистого *сознания* отрицает второе как механическую «мертвую» игру тех или иных знаков; 2) путь к новому феноменологически мыслящему *сознанию*, отрицающему классическое традиционное понимание мысли как внутренней речи, предполагает разрыв с внутренним дискурсом (редукция) и выходом в «регион опыта до мышления» (*epoché*), состоящим исключительно из чистых смыслов, свободных от языковой обусловленности (*антидискурс*).

*Музыкальное мышление* в феноменологической установке (*epoché*) в статусе «остатка» феноменологической редукции регистрируется как *эпифеномен феноменологического мышления (интенционального разума)*, переживаемого в эстетико-антропологическом «регионе бытия», то есть фундирующим всякую эстетическую деятельность человека. Соответственно, *интенционально-интерсубъективно-коммуникативный «Жизненный мир» Гуссерля, переживаемый в сфере эстетического бытия человека, становится «миром-музыкой» (Лосев) [10; 65].*

Пожалуй, первым, кто четко обозначил научную предметность музыковедения как специфический язык и мышление, стал отечественный теоретик музыки Б.В. Асафьев: «Музыка проявляет себя как язык, как сфера выражения чувств и как мышление» [17; 203]. А.Ф. Лосев в необходимости «сначала научиться видеть музыку в мысли» [10; 37] увидел приоритетную задачу философии музыки и активно разрабатывал категорию *музыкального мышления* в ее диалектическом измерении. Поэтому понятие «*музыкальное мышление*» эвристически более востребовано в советско-российской теоретико-философской и музыковедческой традиции, хотя, безусловно, генеалогически восходит к фундаментальной аксиоматике философии искусства Ф. Шеллинга, А. Шопенгауэра и Ф. Ницше, которые видели в искусстве совершенный инструмент познания вселенной. Неклассическая рациональность науки и философии XIX в. также зарождалась в противопоставлении искусства как *мышления в образах* и науки как *мышления в понятиях* (Г. Гегель, В. Дильтей, В. Виндельбанд, Г. Риккерт, А. Потебня). Однако путь к определению *музыкального мышления* последовал традиционной психологистической методологии саморефлексии западной философской традиции, что повлекло неизбежные «разнотечения на сущность музыкального мышления», которые не преодолены современной философией музыки до сих пор, по причине чего «понятие «музыкальное мышление» еще не получило статуса строго научного термина» [18]. Строго говоря, сущность категории *музыкального мышления*, хотя и удачно выделенного в му-

зыковедческом дискурсе и широко используемого в научной и методической литературе, вместе с тем, до сих пор не определена «строго научно», то есть в понятиях чисто-феноменологической (=чисто-музыкальной) рациональности.

Демонстрируя обнаруженную «недоступность музыкального опыта для описания и передачи» эмпирически-дискурсивными средствами коммуникации, Г. Орлов обращает внимание на злословную «локальную» проблему исключительно западной философии музыки: «все эти препятствия не останавливают человека Запада», традиционно ориентированного на ограничение исследования музыки «объективными аспектами». На Западе, — продолжает автор, — «все, имеющее отношение к импульсам, породившим музыкальное выражение, и к воздействию на слушателя, пренебрежительно отбрасывается как субъективные толкования и ценностные суждения, которым не место в науке. В результате музыка, разделившая эту печальную участь с другими искусствами (и, добавим, религией), изучается как «вещь», изолированная с обоих концов — от своих источников и от эффектов ее воздействия на человека» [12; 6]. Джон Дьюи также указывал на негативную специфику западной научно-философской эстетики в тенденции «изоляции» художественных объектов «от условий своего возникновения и проявлений в опыте», возводя искусственную «стену, делающую почти непрозрачным их смысл, с которым эстетика имеет дело как теоретическая дисциплина» [19; 3]. Поэтому Дьюи ставит «первой задачей» «восстановить связь и преемственность между очищенными и концентрированными формами опыта (т.е. произведениями искусства) и повседневными событиями, деяниями и страданиями, которые составляют содержание человеческого опыта» [19; 3].

В контексте феноменологической парадигмы акт восстановления «разорванной» связи внешнего эстетического восприятия с его внутренним опытом «эстетических переживаний» возможен исключительно в феноменологической установке интерсубъективной коммуникации «Жизненного мира», выход в который может обеспечить процедура полной (усовершенствованной) 3-ступенчатой феноменологической редукции [8; 320-330]. С феноменологическим проникновением в глубину «многослойного музыкального опыта» [12; 8-13] оказывается, что в своей «целостной форме» музыкальное мышление даже «выходит за пределы чисто эстетического, внушая чувство универсальности порядка, единства и красоты, с которым слушатель может отождествиться, поскольку он соучаствовал в его создании» [12; 12]. В соответствии с интуицией Орлова, чтобы акт «этого глубоко значимого переживания [музыкального опыта] возник, все конкретные идеи и мысли должны исчезнуть», что является авторским описанием «своими словами» процедур лингвистически-психологической и интенционально-феноменологической (трансцендентальной) ступеней полной феноменологической редукции [8; 281-330]. Только когда «рассеиваются грезы под музыку», тогда «сама музыка может быть услышана»: «Богатые, живые ассоциации должны уступить место отчетливому слышанию слагаемых звуковых тканей. В структурных единствах самоценность и чувственная индивидуальность отдельных тонов отходит на второй план, а поиски общего порядка в сочинении отодвигают чувственные качества на периферию восприятия» [12; 13]. На языке феноменологического «антидискурса» это значит, что в состоянии феноменологического *eroshe* эксплицируется

*(наделяется смыслом) интенциональный горизонт изначальных музыкальных переживаний, тождественных по своей ноэтической сущности целостному потоку актов переживаний чистого сознания, а значит, генерирующих ноэматические смыслы музыкально-интенционального языка и, соответственно, музыкального (=интенционального) мышления. Соответственно, искомый «общий порядок», к которому стремится музыкальное мышление, представляет собой не что иное, как реализацию интенционального разума в интерсубъективно-коммуникативном освоении (познании) «Жизненного мира».*

## СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Смирнов И. Может ли философия быть практичной? // Звезда. 2011. № 8. URL: <http://magazines.russ.ru/zvezda/2011/8/sm21.html>
2. Мельников В.И. О кризисе в современной философии. URL: [http://filosofia.ru/o\\_krizise\\_sovremennoy\\_filosofii/](http://filosofia.ru/o_krizise_sovremennoy_filosofii/)
3. Гуссерль Э. Философия как строгая наука: сборник сочинений. Новочеркасск: Сагуна, 1994. 357с.
4. Щербинин М.Н. Эстетико-антропологическое освоение социума // Эстетико-антропологическое бытие социума: колл. моногр. Тюмень: Вектор Бук, 2010. С. 6-32.
5. Тимошук А.С. Эстетика ведийской культуры. Владимир: ВЮИ МЮР, 2003. 112 с.
6. Бычков В.В. Эстетика. М.: Гардарики, 2002. 556 с.
7. Кант И. Собрание сочинений в 6 тт. Т. 5. Критика способности суждения. М.: Мысль, 1966. 564 с.
8. Сокол В.Б. Сознание против Мышления. Тюмень: ТюмГУ, 2013. 440 с.
9. Гуссерль Э. Идеи к чистой феноменологии и феноменологической философии. Книга первая. М.: Академический Проект, 2009. 489 с.
10. Лосев А.Ф. Музыка как предмет логики. М.: Академический Проект, 2012. 205 с.
11. Гуссерль Э. Кризис европейских наук и трансцендентальная феноменология. СПб.: Санкт-Петербургский университет МВД России, 2004. 399 с.
12. Орлов Г. Древо музыки. СПб: Советский композитор, 1992. 408 с.
13. Zuckerkandl, V. The Sense of Music. Princeton: Princeton University Press, 1971. 255 p.
14. Ferguson, D. Music As Metaphor, The Elements of Expression. University of Minnesota Press, 1960. 212 p.
15. Гуссерль Э. Собрание сочинений. Т. 3 (1). Логические исследования. Т. II (1). / Пер. В.И. Молчанова. М.: Гнозис, 2001. 471 с.
16. Франк С.Л. Предисловие / Э. Гуссерль. Логические исследования. Минск: Харвест; М.: АСТ, 2000. С. 3-8.
17. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс: в 2-х кн. Кн. II. Интонация. Л.: Музыка, 1971. 378 с.
18. Елистратова Г.Б. Музыкальное мышление как форма креативной деятельности: автореф. дисс. ... канд. филос. наук. Саранск, 2003. 25 с.
19. Dewey, J. Art As Experience. New York: Capricorn Books, 1958. 355 p.

## REFERENCES

1. Smirnov, I. Can philosophy be practical? *Zvezda*. 2011. № 8. URL: <http://magazines.russ.ru/zvezda/2011/8/sm21.html>. (in Russian).
2. Melnikov, V.I. About crisis in modern philosophy. URL: [http://filosofia.ru/o\\_krizise\\_sovremennoy\\_filosofii/](http://filosofia.ru/o_krizise_sovremennoy_filosofii/) (in Russian).



3. Husserl, E. *Filosofiiia kak strogaia nauka: sbornik sochinenii* [Philosophy as rigorous science: a collection of works]. Novocherkassk, 1994. 357 p. (in Russian).
4. Shcherbinin, M.N. Aesthetic-anthropological development of society / In: *Aesthetic and anthropological society existence: coll. monogr.* [Estetiko-antropologicheskoe bytie sotsiuma: koll. monogr.]. Tyumen, 2010. Pp. 6-32. (in Russian).
5. Timoshchuk, A.S. *Estetika vediiskoi kul'tury* [Aesthetics of the Vedic culture]. Vladimir, 2003. 112 p. (in Russian).
6. Bychkov, V.V. *Estetika* [Aesthetics]. Moscow, 2002. (in Russian).
7. Kant, I. *Sobranie sochinenii v 6 tt. T. 5. Kritika sposobnosti suzhdeniia* [The complete collection of works in 6 vol. Vol. 5. Criticism of capacity of judgment]. Moscow, 1966. 564 p. (in Russian).
8. Sokol, V.B. *Soznanie protiv Myshleniia* [Consciousness against thinking]. Tyumen, 2013. 440 p. (in Russian).
9. Husserl, E. *Idei k chistoi fenomenologii i fenomenologicheskoi filosofii. Kniga pervaiia* [Ideas to pure phenomenology and phenomenological philosophy. Book 1]. Moscow, 2009. 489 p. (in Russian).
10. Losev, A.F. *Muzyka kak predmet logiki* [Music as subject matter of logic]. Moscow, 2012. 205 p. (in Russian).
11. Husserl, E. *Krizis evropeiskikh nauk i transtsendental'naia fenomenologiia* [Crisis in European sciences and transcendental phenomenology]. St-Petersburg, 2004. 399 p. (in Russian).
12. Orlov, G. *Drevo muzyki* [The tree of music]. St-Petersburg, 1992. 408 p. (in Russian).
13. Zuckerkandl, V. *The Sense of Music*. Princeton: Princeton University Press, 1971. 255 p.
14. Ferguson, D. *Music As Metaphor, The Elements of Expression*. University of Minnesota Press, 1960. 212 p.
15. Husserl, E. *Sobranie sochinenii. T. 3 (1). Logicheskie issledovaniia. T. II (1)* [A complete collection of works. Vol. 3 (1). Logical Investigations. Vol. II (1)]. Moscow, 2001. 471 p. (in Russian).
16. Frank, S.L. *The Foreword* / In: *Logicheskie issledovaniia* [Logical Investigations]. Minsk; Moscow, 2000. Pp. 3-8. (in Russian).
17. Asaf'ev, B. *Muzykal'naia forma kak protsess: v 2-kh kn. Kn. II. Intonatsiia* [The musical form as a process. In 2 books. II. Intonation]. Leningrad, 1971. 378 p. (in Russian).
18. Elistratova, G.B. *Muzykal'noe myshlenie kak forma kreativnoi deiatel'nosti* (Avtoref. diss. kand.) [Musical thinking as a form of creative activity (Cand. Diss. thesis)]. Saransk, 2003. 25 p. (in Russian).
19. Dewey, J. *Art As Experience*. New York: Capricorn Books, 1958. 355 p.

#### Автор публикации

**Сокол Владимир Борисович** — докторант кафедры философии Тюменского государственного университета, кандидат философских наук, доцент

#### Author of the publication

**Vladimir B. Sokol** — Cand. Sci. (Philos.), Associate Professor, Department of Philosophy, Institute of Philology and Journalism, Tyumen State University