

УДК 130.2; 115.4

СОЦИОКУЛЬТУРНЫЕ ОСНОВАНИЯ ВРЕМЕНИ КАК ОНТОЛОГИЧЕСКОГО РЕСУРСА МУЗЫКИ

М.А. Петина

ФГБОУ ВО «Самарский государственный технический университет»,
г. Самара

Рассматриваются социокультурные основания времени в музыке. Время в музыке образуется, создается, производится композитором, осуществляется исполнителем и воспринимается слушателем. Данные порядки имеют не только онтологические основания в музыкальной структуре произведения, но и социокультурные основания в опыте человека. О соотношении данных порядков в структуре произведения и смыслах, ими порождающих, а также отделении музыкального времени от объективного и посвящена статья.

Ключевые слова: музыка, время, музыкальное время, темпоральность, порядок, вневременное, квазивременное, объективное время, переживание, смысл, восприятие.

Время в современной науке, как и в прошлые столетия, остается *актуальным* и фундаментальным вопросом и стягивает к себе по-прежнему многие исследовательские проблемы: что есть время, что мы можем измерять, говоря о времени, время иллюзия или реальность, время непрерывно или дискретно. И за респектабельной областью измерения времени нередко прячется вопрос о десубъективации времени ввиду сомнительности его «тела», «объема», измерением которого мы занимаемся, заменяя дефиницию физического времени на имманентное время сознания как первичного опыта времени. Но тем не менее в культурном опыте человека время многолико и связано со множеством своих субстантиваций: время как эпоха, время как единство модусов прошлого, будущего и настоящего, время как возрастная характеристика, время как культурное событие, время как эпоха, время как календарь, время как творчество, а также многие другие определения и характеристики времени, которые уже давно существуют в языке, демонстрируя изначальность темпоральной субстанции. Что скрывается за вопросом о множественности временных представлений, с одной стороны, и практик его проявления, закрепления в культуре – с другой? Посмотрим, можно ли отказаться от каких-либо представлений о времени и что они значат для человека? Так, если подумать, невозможно освободиться от эпохи, от времени смены периодических циклов природы, от различия подходящего и неподходящего времени и, наконец, от временности и конечности своего существования. Следовательно, если слово и термин «время» функционируют в культуре в разных контекстах, значит, прояснение его оснований в культуре требует философского рассмотрения. В силу многообразия экспликаций данного термина решение вопроса о прояснении природы и сущности времени, необходимо искать в основании человеческого опыта культуры, задаваясь вопросом о характеристике и описании социального опыта времени.

В этой связи продуктивным решением проблемы, на наш взгляд, будет обращение к *опыту* построения времени и восприятия его в музыкальном производстве как частному случаю данного опыта.

Первое. Музыка нередко становилась примером для иллюстрации философских рассуждений о времени [10, с. 8–32]. Причина этого кроется в самой природе музыкального звука, эйдетическая природа которого более близка к чистому феномену времени и в этой связи может стать тем уникальным опытом, в котором время переживается непосредственно. Кроме того, музыка не только процессуальна в астрономическо-объективном смысле, но и обладает уникальной временной структурой, темпоральной организацией на субъективном уровне, данном в процессе исполнения, звучания и восприятия, и на объективном – как конструктивный объект, закреплённый в партитуре. Более того, музыкальное произведение как документ исторического времени культуры является полноправным символом эпохи, хранящим в себе интонации и звукокомплексы исторического времени. Все присутствующие модальности времени только в музыкальном произведении уже заслуживают пристального внимания. Актуальными вопросами для философского исследования времени в данном ракурсе являются следующие: как тема времени вводится в философский дискурс, какой категориальный язык является самым емким и содержательным для отображения полноты раскрытия сущности времени, каким образом музыка может предоставить нам уникальный опыт постижения времени. Аналитика предшествовавшей традиции охватывает не только историю философии, но и другие исследовательские практики культуры.

По мысли А. Гурвича, «любой явленный объект отсылает к самой явленности, к своему порядку существования» [2, с. 134]. Это означает, что любой продукт художественного творчества, в данном случае мы говорим о музыке, необходимо представлен в особом смысле и территории пространства–времени, самостоятельно вписанной и расположенной среди объектов и процессов реального мира. Онтологическая собранность структурных элементов музыкального произведения, явленного как целого, устанавливает автономный порядок существования, противопоставленный бесконечно протяженным контекстам повседневности, в свою очередь поддерживаемых и упорядоченных реальностью объективного времени. Термин «порядок существования» используется нами не в плане отнесения объекта в конструкцию и последующую его каталогизацию и унификацию, подчинение единому. Напротив, данное понятие реализуется для обозначения широкого диапазона контекстуальных элементов, примыкающих к динамически изменчивому тематическому полю. Если экстраполировать данный термин к структуре социального бытия, то можно отметить схожие алгоритмы в любом порядке существования. Благодаря универсальной значимости организованной структуры (в данном случае музыкального произведения), наше восприятие целиком целостно и упорядочено, т. е. оно исключает фрагментарность и разорванность данных, представляя событие, объект в смысловой слитности всех его элементов и частей. Так звуковые потоки не рассыпаются, а согласованно связываются в единое целое: образ, форму, даже когда неминуемо увеличиваются референции (сообщения) и «квалифицированные переживания» (А. Гурвич), образующие различные степени расплывчатости и неопределённости. Тем не менее ощущение бесконечного продолжения темы, с

одной стороны, и переживание релевантности данного контекста, а не какого-либо другого (5 соната Бетховена всегда остается той же самой, узнаваемой), с другой стороны, конституирует реальность явленного музыкального произведения в единстве и целостности. Как совершенно справедливо отметил Лосев, музыкальное высказывание мыслимо лишь в постоянном становлении, когда один звук плавно перетекает в другой, другой – в третий, и т. д., причём весь смысл музыки состоит именно в этом [6, с. 67–68]. Но, вступая в область феноменологии переживания, текст музыкального высказывания всегда открыт для нового прочтения. В силу перечисленного тематическое поле непременно расширяется, и углубляется его контекстуальный горизонт. В отношении музыки как произведения художественной, установленной экстенсивной реальности, а также вследствие попытки дать описание самих процессов его переживания в системе образов и перфектов, сознание наполняется различными индексами. К основным индексам или предикатам реальности, которые устанавливают смысловые отношения сознания с миром, Э. Гуссерль относит следующие два: *предикат реальности* (Wirklichkeitsprädikationen) и *экзистенциальный предикат* (Existenzialprädikationen). Первый фиксирует объект в системе объективной реальности (данности конкретного описания, его фактичности). Вторым, экзистенциальным, выражает модальность существования, его вероятностное *развитие* или вовсе его отмену, т. е. любые допущения и установки, не связанные с миром реального, но переживаемого, воображаемого, заново осмысленного.

Второе. Если мы затронули вопросы референции в музыке, то следует отметить, что явление музыкального исполнения – это не только онтологическая реальность, сконструированная композитором и реализованная исполнителем. Но это и *отсылка к субъекту восприятия*, где со-бытие участников музыки – это особая хронотопическая ситуация, которая в определенном порядке удерживает смысл или модус существования всех участников события. В таком порядке существования мы отслеживаем, измеряем, переживаем не количественный равномерный поток времени, а особое его проявление – темпоральность. Выхваченная из потока повседневного объективного времени, темпоральность связана со сферой человеческой перцепции. С той субъективностью, лежащей во внутреннем психическом опыте переживания времени, о парадоксальной сложности, виртуальности которой писал Августин: «Я измеряю движение временем, но разве я не измеряю само время?» – вопрошал Августин [1, с. 208]. Хотя для обыденного понимания мы включаемся во множественные темпоральные ситуации, и наш опыт показывает универсальность обращения со временем, включенность времени в повседневную жизнь каждого из нас. Мы со знанием дела говорим о времени, планируем время, тратим время, ощущаем его напряженность или нехватку и т.п. Но парадокс остается актуальным и для наших размышлений: при всей амплитуде социального опыта времени, сам феномен времени, ускользает от определения.

Третье. Сама материя музыки, ее квазиреальность нередко строится на *противопоставлении с физической реальностью*. А.Ф. Лосев в своем раннем сочинении 1926 г. «Музыка как предмет логики» писал о свойстве, демонстрируемом музыкой и раскрывающем не столько физический, но символический ее характер: «Реальное явление музыки возможно лишь благодаря... колебаниям

воздушных волн. Есть ли это физическое основание музыки, её истинный и подлинный феномен? Нет, не есть <...> Слушая увертюру Рихарда Вагнера к «Тангейзеру», мы вовсе не думаем в это время, что вначале её звуковые волны имеют одну форму, а в конце другую, а если и думаем, то, конечно, тогда мы уже слушаем не музыку «Тангейзера», а научный физический анализ каких-то звуковых волн вообще. <...> Это... ни в коем случае не наука о музыке. Воздушные колебания не имеют никакого отношения к музыке как таковой, как не имеет никакого отношения к эстетическому впечатлению от картины... анализ химического состава тех красок, которыми живописец в данном случае воспользовался» [6, с. 37–38]. Как видно из приведенной цитаты, автор обнаруживает важное основание человеческого сознания в способности воспринимать в наборе звуковых волн, частот, амплитуд и гармоник и пр. осмысленный семиозис – музыку.

Тем самым мы подошли к важному различению времени объективного, физического, астрономического от символического, организуемого человеком в одной из его культурных форм деятельности. В данном значении наша позиция подкрепляется мнением А.Ф. Лосева о том, что естествознанию философские основания времени представляются отвлеченными, т.к. в своей метафизической основе уводят от эмпирического наблюдения, а значит, и от измерения времени при помощи прибора (часов). Но если вдуматься, то механизм, измеряя время в секундах, минутах и т. д. тем самым, измеряет не время, а координаты пространства, деля его на равномерные участки, или «куски» [6, с. 237].

Если провести различия между физическим и символическим временем на примере музыки, то они состоят в следующем. 1) Время физическое анизотропно, т. е. необратимо, а время в культуре выработало различные механизмы, позволяющие «остановить мгновенье», вернуть событие, закрепить и сохранить его для человечества. Примеры можно обнаружить, начиная с традиций и обычаев, праздников и календарей, предметов искусства до современных технических приборов, запечатлевающих время на фото– и видео– пленке. Для музыки универсальным способом закрепления времени является текст музыкальной партитуры – код, знак, всегда открытый к воспроизводству, исполнению.

2) Время физическое энтропийно, стремится к распаду, исчезновению. А время в культуре обретает почти безграничные рамки своего существования, приближаясь к вечности, *вневременности* своего существования по свойствам актуальности, значимости символического объекта/текста для культуры. Более того, давно замечено, что текст, получивший признание в культуре, вместе с тем получает и свое развитие, проявляющееся в многослойности его прочтений, увеличении его информативности с каждой последующей рецепцией. И если бы это было не так, то мы никогда бы не сталкивались в области исполнительской практики с проблемой аутентичности, правомерной интерпретации музыкального текста. Здесь мы солидарны с В. Рудневым, говорившим о том, что чем старше текст (любой, не только музыкальный), тем он информативнее: представьте сколько прочтений он выдержал за всю историю своего существования. И несмотря на это, текст по-прежнему открыт к новым обращениям и влечет к новым смысловым горизонтам [11, с. 15]. Например, музыка ушедших веков, которая несмотря на слышимые свои изначальные предписания, например барочная сюита для танцев или католическая месса для ритуальной службы в

церкви, сегодня воспринимается как образец светского, концертного, академического исполнительства, выходя тем самым за границы своего изначального предназначения.

Следовательно, текст в области художественной культуры все больше и информативнее с каждым витком развития общества. Его многослойные опыты исполнительской практики, рецепции и интерпретации составляют информационное знаковосимволическое поле для культуры. Обращаясь вновь к бессмертным художественным образцам, мы заново перезагружаем значимые смыслы, восстанавливая символическую связь поколений, передавая эстафету культурной памяти потомкам. Именно об этой ситуации писал М. Фуко: любое произведение – это каждый раз другое произведение [12, с. 26]. А что значит репрезентировать произведение искусства? Это воссоздавать его заново, пробуждать вновь и вновь ту реальность, которую запечатлел и закрепил художник в тексте. В этом значении интерпретатор – это «воссоздающий художник», писал Г. Зедльмайр, и его интерпретация – это воссоздание художественного события [3, с. 135].

О сложности процесса воссоздания ушедшей реальности, о чистом камертоне и тончайших настройках нашего внутреннего слуха, позволяющих исполнителю «попасть» настоящему времени во вневременное, покоящееся в произведении, и предстать во всей чистоте своей подлинности – в этом вся задача и труд таланта исполнителя: восстановить образ мироощущения, умонастроения эпохи, зафиксированные в тексте. В данном смысле познание доступных нам произведений и является возможностью познания минувшей эпохи, считает Р. Ингарден [4, с. 463]. Таким образом, перед нами возникают эпистемологические возможности, позволяющие вопреки необратимости физического времени обратить и вновь пережить события «давно минувших дней». Такие путешествия во времени доступны не только в области музыкального исполнительства, но и других форм культуры – фотографии, кинематографе и пр.

В продолжение данной мысли хочется отметить, что на протяжении многих столетий развития культуры и разнообразных форм ее деятельности человек никогда не упускал возможность сделать время своим инструментом, ресурсом для установления порядка. В таком намерении легко рассмотреть эстетическую установку на забвение объективного времени, его фатальной неустойчивости и необратимости. Временность, конечность – те формы экзистенции, за которыми прячется ужас и страх неотвратимости конца. Обратимое время в таком значении является формой эскапизма, ширмой, за которой прячется человек [9, с. 51].

Таким образом, мы в ходе рассмотрения выявили разные формы времени: объективное физическое время и время текста художественной реальности, открытое множественности прочтений, обратимое, закрепленное в партитуре. Каждое из этих двух видов времени обладает своей онтологией и характеристиками. Так, физическое время анизотропно, необратимо. Художественное – обратимо, темпорально, т. е. обладает конструктивными характеристиками, спроектированными и заданными человеком. Отсюда мы делаем вывод о том, что смысл времени и многообразие культурных его форм есть социокультурная черта, характеризующая мир человеческого бытия. И тот факт, что благодаря

сознанию, его способности из хаоса звуковых впечатлений, из шума внемузыкальной среды создавать музыку - порядок, обладающий коммуникативным смыслом, для нас потенциально всегда означает ту фундаментальную онтологическую способность человека, которой открыта возможность вырабатывать различные формы времени в конкретных видах социальной деятельности, в том числе, искусстве.

Четвертое. Предшествующее различие художественного времени в искусстве и физического – важный исследовательский шаг в расследовании феномена времени. Но аналитика была бы неполной без включения в исследование выявления различий и сравнения музыкального времени и исторического. Музыкальное время как автономный культурный феномен содержит в себе особые, значимые только для него характеристики. *Что делает отличным музыкальное время от исторического?* Первое, на что обратим внимание, – это упразднение модусов прошлого и будущего в пользу и актуальности «пребывающего теперь», непрерывного настоящего, слитности всех его звучащих мгновений. «Здесь [в музыке] слито всё, но слито в своей какой-то *нерасчленимой* бытийственной сущности. Любой предмет – в музыке, и в то же время – никакой. *Можно переживать, но нельзя отчётливо мыслить эти предметы*», – справедливо подчёркивает Лосев [6, с. 49] (курсив мой. – М.П.). Характеризуя музыкальное бытие, А.Ф. Лосев обращался к древне-греческим понятиям: *гиле, меон*¹.

«Чистое музыкальное бытие есть бытие гилетическое. Оно – безымянно и беспредметно, неоформленно и тёмно. Оно – чистое в-себе-бытие, не явившее своего полного лика. Лик его – в безликости, во вселикости. Эйдос его, единственно явившаяся нам сущность, – в неявляемости, в неспособности выделиться. <...> Она [музыка] – сущность, стремящаяся родить свой лик. <...> Музыкальное восприятие видит *обнажённую*, ничем не прикрытую, ничем не выявленную сущность мира, в-себе-сущность во всей её нетронутой чистоте и несказанности. <...> Меон есть, стало быть, *сплошное и непрерывное, алогическое становление*, неразличимое, неопределимое...» [6, с. 53–54, 109]. Тем самым, обнаружив качественные характеристики музыки как сплошного становления, как феномена самого времени, непрерывности, мы можем перейти ко второму моменту. Что значит «чистое становление», непрерывность настоящего момента? Если сравнивать исторические модусы прошлого и будущего и те же самые модусы в музыке, то мы увидим, что они не идентичны. Для истории прошлое всегда экзистенциально окрашено модусами *потери, вины, утраты* и пр. И будущее для истории обращено в экзистенциале *заботы* к событию, которое готовится к свершению, утверждению. Тем самым прошлое и будущее в историческом времени вступают между собой и с настоящим в острую полемику и борьбу. В музыке подобные столкновения невозможны в силу неразделенности всех модусов, их слитности в подлинное настоящее. По замечанию Ганса Зедльмайра, «истинное настоящее интегрирует (“исцеляет”) противоборствующие моменты времени в “цельное” (нерасщепленное) время.

¹ *Гиле* (ῥήλη [híli]) — сырьё, вещество, материал. *Меон* (μή ὄν [mé'ón]) — неоформленное бытие, чистая потенция [6, с. 56, 120]; в буквальном смысле — *не-бытие, не-сущее*.

Их *несет* настоящее, и они покоятся, примеренные друг с другом – снятые (т. е. сохраненные, а не просто упраздненные) – и в своей “взаиморасположенности” предвосхищенные в нем: *во всегда существе как всегда бывшее и всегда будущее существе*» [3, с. 236]. Равнозначность и слиянность прошлого и будущего в едином настоящем позволяет говорить о некоей «несомости», вневременности музыки. И в этом случае музыка исключает в себе экзистенциальные переживания, характерные для исторического времени, снимая, тем самым прошлое и будущее как экстазы бытия и устанавливая настоящее как самоосновной феномен. В данном случае музыка как деятельная форма культуры принадлежит к знаковосимволической реальности. Это выявляет и определяет особый статус художественного времени: являясь источником происхождения определенной социокультурной реальности, эпохи, он наряду с этим выходит в область творческой свободы, отстраняясь от объективного времени и реализуясь через авторскую конструкцию, идею. Поэтому художественное время (музыкальное в частности) – проективно, творчески реализовано автором и его свободной волей, его необходимо отличать от социально-исторического и физического времени, но для подлинного исследовательского интереса, знания истины и ее основания произведения необходимо рассматривать в контексте всех составляющих причин и связей, которые являются побуждающими условиями к его рождению.

Пятое. В вопросе об исполнении и восприятии музыки есть важный момент, касающийся становления особой *смысловой процессуальности*. Событие, в котором происходит осмысление звуков как музыки, выкраивается наблюдателем, его конкретной позицией в данном месте и времени. Как справедливо замечает Мерло-Понти, «нет событий, если нет кого-то, с кем они происходят и чья конечная перспектива обосновывает их индивидуальность. Время предполагает взгляд на время» [7, с. 520].

Взгляд и ситуация события музыки – это сложное и многосоставное событие исполнителя и слушателя. Именно в сопряжении сил интенсивностей участников события и рождается живое переживание произведения и вместе с ним разворачивающееся время звучания значимой музыки. В акте восприятия музыки как конкретного события, несмотря на фазы сменяющихся слуховых впечатлений, слушатель воспринимает тем не менее произведение не частями, а целиком, в осмысленной целостности, т. е., в едином порыве настоящего момента. И более того, для выражения и соединения всей образности в целое имеют значение не только слуховые или зрительные впечатления, но феномен выразительной тишины – прерывания звучания, которое является важным смыслообразующим элементом музыки. Речь идет о музыкальной паузе.

Продолжая вопрос о референции, субъекте и позиции восприятия, здесь, на наш взгляд, требуется обращение к *феноменологической традиции*, так как именно в ней прослеживаются проблемы истоков возникновения субъективных представлений и суждений. «Открытие феноменологии состоит как раз в том, что любой вопрос о генезисе – это вопрос о генезисе смысла» [8, с. 173]. Поэтому музыкальное время – категория не только связана с объективным временем (основанным на движении Земли, формируемая хронологию), но это и значимое время, в котором осуществляется тонкое различение изменений значимости и смысла, неуловимых органами чувств. Здесь время выступает основанием ментальности, внутренней основой человеческого опыта, о которых говорил И.

Кант – априорной формой чувственности. К объективному времени, в котором есть природные циклы, мера движения и пррчее человеческое воображение и потребность, считает В.И. Молчанов, доформируют, добавляют символическую сущность времени [8, с. 266]. Изначальность живой природы, телесности, а также определенные социально значимые пространства и формы деятельности задают в субъекте интенциональные установки, связанные с формированием смысловых представлений о времени. Если исходить из установки о том, что время – не предмет, не вещь, не феномен мира, то онтологически чем оно выступает? Оно является некой модальностью, смысловой направленностью, указателем, это «своего рода транспортное средство» [8, с. 267], указывающее на определенное значение социальных пространств и процессов: от их длительности в секундах, минутах до цикличности и периодичности функциональных систем и, наконец, через определенную смысловую протяженность – экстазис, в котором время есть смысловая форма содержания сознания.

Феноменологическая позиция позволяет развернуть область музыкального восприятия от психологизма к когнитивным аспектам, выявив основания нашего познания и формирования смысла, которые укоренены в сознании. Тем самым переживание времени музыкального произведения становится не объективным временем, а временными процессами нашего сознания. На этом основании объект нашего знания становится полем нашего присутствия и изначального опыта, в котором субъект присваивает и усаивает событие «интенциональными линиями» (Мерло-Понти) [7, с. 526], а сами нозис и нозма осуществляются через процессы удержания в сознании чувственных впечатлений – ретенция, от изначальной импрессии до ожидающих протенций (Гуссерль). Так через трансформированные воспоминания (ретенция) только что отзвучающего момента и через модифицированные ожидания новых звуковых впечатлений (протенция) осуществляется обмен, порождающий силой нашего сознания смысловые целостности.

Время переживания, его отличие состоит в том, что оно, если основываться на опыте, всегда уже есть, всегда уже сейчас. Как понимать такое время? Приведем здесь два высказывания о музыке. Первое – Сартра. Вот что он пишет по поводу звучащей симфонии: «Она существует полностью вне реального. Она имеет свое собственное время, то есть она обладает внутренним временем, которое проходит от первой ноты аллегро до последней ноты финала, но это время не есть время, следующее за другим временем, которое бы оно порождало и которое бы было «прежде» аллегро; за ним также не следует какое-то, которое наступило бы после финала. Седьмая симфония не существует во времени» (цит. по: [5, с. 88]). Второе высказывание – Лосева: «Музыкальное время есть не форма или вид протекания событий и явлений музыки, но есть самые эти события и явления в их наиболее подлинной онтологической основе» [6, с. 239].

Из этих приведенных фрагментов мы отчетливо видим, что произведение «имеет свое время» и «произведение не существует во времени». Данная противоречивая фраза требует комментария. Сартр имеет в виду в первом случае время, созданное и сконструированное композитором и зафиксированное как указание в знаковой форме нотного текста. В нем автор указал четкие параметры метра, ритма, динамики, фразировки и многие другие, что неукоснительно требуется воспроизвести в исполнении. Такая временная структура,

естественно, абсолютно уникальна и имманентна конкретному произведению и есть нерасторжимое принадлежность ему, единое вместе с ним. Второе замечание касается отделенности, трансцендентности произведения от объективного времени, так как оно не едино с ним, т. е. не разделяет с объективным хронологическим временем его энтропийные, необратимые качества. Цитата Лосева говорит о том, что время, запечатленное в музыке, и сама конструкция музыкального времени есть не просто нечто психическое, но объективный феномен, обладающий не меньшей реальностью, чем объекты окружающего мира.

Мы теперь можем с уверенностью сказать, что музыкальное время, сконструированное композитором, ожившее в исполнении, есть квазивременная структура (Р. Ингарден), в которой произведение разворачивается во времени и воспроизводит автономную вневременную структуру, отличную от профанного повседневного или объективного времени. Такое время перестраивает нашу оптику в область других онтологических форм присутствия в этом мире, задает новую хронологическую ситуацию, отличную от пространственно измеряемого времени на часах. Бытие времени, переживаемое в музыке, есть опыт особого присутствия в жизни, где субъект созерцающий, включенный в *obsession* произведения, будучи им захвачен целиком, выдвигается в область вневременных переживаний, ибо произведение вытесняет в нем всяко иное настроение, предоставляя возможность пребывать как бы вне времени. Такую восхитительную возможность трансцендирования дает не только музыкальное искусство. Но музыка открывает возможности непосредственного контакта с живыми процессуальностями квазивременного развертывания музыкального произведения.

Таким образом, можно заключить, что музыка как искусство времени образует в своем оформлении определенный порядок, устанавливаемый композитором и репрезентируемый в исполнении. Музыка, вписанная в реальность, представляет собой территорию художественного пространства и времени. Как особая онтологическая реальность, музыка расположена вне естественных характеристик времени. В данном случае музыкальное время следует отличать от физического или объективного времени. Кроме этого, музыка – объект культуры и социальной реальности, поэтому как форма культуртворческой деятельности принадлежит не только композитору, но и представляет собой документ конкретной эпохи. В данном смысле при исследовании текстов музыкальных произведений, исследователю открываются эпистемологические перспективы в изучении состояния, духа и мировоззрения исторических периодов через призму знаковосимволической формы музыкального произведения. Но если музыка есть вполне автономный порядок существования, то его характеристики отличны не только от естественных установок времени, но и от социально-исторических временных свойств и связанных с ним временных экзистенциалов: заботы, вины, страха и др. Для аналитики музыки как темпорального феномена необходим инструмент феноменологической философии, который представлен Гуссерлем, Мерло-Понти и др.

Список литературы

1. Августин А. Исповедь блаженного Августина, епископа Гиппонского. М.: ООО «Издательство АСТ», 2003. 443 с.

2. Гурвич А. Порядки существования / пер. с англ.: А. М. Корбут // Социология власти. 2014. № 1. С. 10–30.
3. Зедльмайр Г. Искусство и истина: Теория и метод истории искусства. СПб.: Аxiōта, 2000. 276 с.
4. Ингарден Р. Исследования по эстетике / пер. с польск. А. Ермелова и Б. Федорова. М.: Изд. иностр. лит. 1962. 572 с.
5. Лехциер В.Л. Введение в феноменологию художественного опыта. Самара: Самарский университет. 2000. 236 с.
6. Лосев А.Ф. Музыка как предмет логики // Лосев А.Ф. Из ранних произведений. М.: Правда. С. 194–368.
7. Мерло-Понти М. Феноменология восприятия. СПб.: Ювента; Наука, 1999. 606 с.
8. Молчанов В.И. Феномен пространства и происхождение времени. М.: Академический проект, 2015. 277 с.
9. Орлов Г. Древо музыки. Вашингтон; СПб.: Советский композитор, Н.А. Frager & Co, 1992. 408 с.
10. Петинова М.А. Темпоральность музыки (Социальные и культурно-философские основания музыкальной культуры XX века): монография. Самара: Самар. гос. техн. ун-т, 2016. 186 с.
11. Руднев В. Морфология реальности: исследования по «философии текста». М.: Гнозис, 1996. 210 с.
12. Фуко М. Археология знания. Киев: Ника-центр, 1996. 208 с.

SOCIO-CULTURAL FOUNDATIONS OF TIME AS THE ONTOLOGICAL RESOURCE OF MUSIC

M.A. Petinova

Samara State Technical University, Samara

The article deals with the socio-cultural foundations of time in music. Time in music is formed, created, produced by the composer, performed by the performer, and perceived by the listener. These orders have not only ontological grounds in the musical structure of the work, but also sociocultural grounds in the human experience. The article is focused on the correlation of these orders in the structure of the work and their generating meanings, as well as on the separation of musical time from the objective one.

Keywords: *music, time, musical time, temporality, order, timeless, quasi-temporal, objective time, experience, sense, perception.*

Об авторе:

ПЕТИНОВА Марина Александровна – кандидат философских наук, доцент кафедры «Философия» ФГБОУ ВО «Самарский государственный технический университет», Самара. E-mail: shloss@yandex.ru

Author information:

PETINOVA Marina Alexandrovna – PhD (Philosophical Sciences), associate Professor of the Samara state technical university, Samara. E-mail: shloss@yandex.ru