

## **ТЕМА 5. ВРЕМЯ ИЛИ ПРОСТРАНСТВО МУЗЫКИ: ПОЛЕМИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ПРОБЛЕМЫ МУЗЫКАЛЬНОЙ ТЕМПОРАЛЬНОСТИ**

«Самосознание, разум и воображение не входили в рамки гармонии, свойственной животным и, в конце концов, разрушили ее. Появление этих свойств превратило человека в аномальное явление, причуду Вселенной. Он является частью природы, субъектом ее физических закономерностей, изменить которые ему не под силу, и все же он не вписывается в рамки этой природы. Человек обособлен, будучи при этом частью, он бездомен, и при этом прикован к дому, который делит с другими существами. Зброшенный в этот мир, который он не выбирал, во время и место, которые нужно принимать, как есть, он оказывается выброшенным из этого мира, вне места и пространства, и опять же не по своей воле» [16, 59-60].

Данные слова Э. Фромма представляются нам удачным началом обсуждения сложных и противоречивых отношений человека к феномену времени, выражающих первую и основную «экзистенциальную дихотомию» – «разлад в природе человека», порождающий противоречия его существования, «которые человек не в силах разрешить, но на которые он может реагировать по-разному, в зависимости от своего характера и культуры» [16, 62]. Сопряженная с антиномией жизни – смерти, «экзистенциальная дихотомия» человеческого времени обусловлена тем, что «короткая протяженность жизни человека не позволяет ему реализовать все заложенные в нем потенциальные возможности человеческого существа, как представителя рода, даже в самых благоприятных условиях. Исходя из этого, можно заключить, что человек мог бы участвовать в процессе исторического развития человека только в том случае, если бы время жизни индивидуума равнялось времени жизни всего человечества» [16, 63].

Продолжая рассуждения Э. Фромма, скажем, что и причастность к историческому времени человеческого рода (гипотетическое приравнивание к нему срока бытия отдельного человека) не избавляет человека от

трудностей овладения временем и противоречий его осознания, так как и взятое в целом родовое «человеческое время» сохраняет оппозицию «космическому времени» (терминология П. Рикёра), космическому пространственно-временному универсуму, не поддающемуся человеческому истолкованию и исчислению. В связи с этим У. Эко указывает на отличие эйнштейневской концепции мира, по которой «все то, что для каждого из нас составляет прошлое, настоящее и будущее, дано в единстве, и вся совокупность последовательных (с нашей точки зрения) событий, определяющих существование материальной частицы, представлена одной линией, линией универсума этой частицы... Любому наблюдателю, по мере того, как протекает его время... открывает новые части пространства-времени, которые кажутся ему новыми, последовательно предстающими аспектами материального мира, хотя в действительности вся совокупность событий, составляющих это пространство-время, существовала уже до того, как была познанной» [17, 97].

Если связь с осмыслением явлений жизни – смерти (начала – конца человеческого существования, бесконечности – ограниченности, континуальности – дискретности, прерывности человеческой жизни как отражения дихотомии общеродового – индивидуального в ней, наконец, Вечности – скоротечности, моментальности и т. п.) определяет особое ценностно-эмоциональное напряжение отношений человека со временем, их, так сказать, эстетический пафос, то недоступность времени непосредственному чувственному восприятию, его ненаглядность и нематериальность для человеческой рецепции, а отсюда – невозможность его созерцания и описания как некоего объекта и отнесения к какому-либо классу объектов, создает особые условия рационально-логического постижения данного «явления» (которое, по сути, не «является» перед человеком), следовательно, и его научного познания, определения. Эти условия с достаточной ясностью названы А. Пигалевым, который, обособляя понятие «времени культуры», в частности, пишет: «Специфика времени

культуры состоит в том, что оно, в отличие от материальных предметов, не может быть воспринято с помощью органов чувств, а потому *его образ* переплетен с определенными метафорами и обусловлен ими. Эта особенность присуща восприятию всех без исключения явлений и процессов, недоступных органам чувств. В результате сверхчувственное заменяется чем-то наглядным, что, собственно, и позволяет сделать метафора. Время культуры, *принципиально не будучи дано восприятию*, конституируется каждой культурой по-своему. И это не есть тривиальная «разметка» некоторого объективно существующего времени культуры, а определенная рационализация *процессов становления и изменения, которые только и даны органам чувств»* (*курсив наш – А. С.*) [12, 81].

Таким образом, «субъективное восприятие времени и его объективированные представления тесно взаимосвязаны, что проявляется не только в объективации субъективных образов времени, но и в воздействии значимых для некоторой культуры теорий о сущности времени... на его восприятие людьми, принадлежащими к данной культуре» [12, 81]. А. Пигалев справедливо приходит к выводу, что поскольку «...все его (времени – А. С.) определения тавтологичны и используют связанные с ним самим ассоциации», постольку суть времени стремятся выразить с помощью свойств, присущих пространству. «Последнее далеко не случайно, и связь с пространством принадлежит к числу наиболее существенных всеобщих свойств времени» [12, 81].

Неразрешимость (необъяснимость) усилиями человеческого разума антиномии жизни – смерти во многом провоцируется загадочностью феномена времени (недоступностью и неуправляемостью времени как объекта, что не отменяет предположений о его объективной природе – но только как о «надчеловеческой») и ведет к возникновению внутренней «экзистенциальной дихотомии» самого времени, ведет к его самопротиворечивости как познаваемого (естественного природного явления) – непознаваемого (условного, конвенционального культурно-

исторического предмета с преобладающей отражательно-рефлексивной функцией); субъективированного в образе и переживании – абстрагированного путем рационализации в понятиях и научных категориях; абсолютного, «чистого», идеального, аморфного, то есть свободного от формы – материально конкретизированного, хотя и частичного, гипостазированного в предметно-материальных реалиях человеческого мира, структурированного с помощью пространственных координат.

Даже не пытаясь сколько-нибудь развернуто представить общие теоретические основания проблемы времени, которая, несомненно, является метанаучной и интердисциплинарной, все же отметим две главные, на наш взгляд, методические предпосылки, способные повести далее – к определению своеобразия музыкального времени:

- во всех своих формах время выступает антиномичным феноменом – как в силу его отражательной природы, так и в силу тенденции универсализации, устремленности к общечеловеческому времени. В последнем случае категория времени оказывается особенно тесно связанной с антиномиями бытия – небытия, жизни – смерти, Вечности – скоротечности, эсхатологического исхода – возрождения. *Коренным внутренним противоречием в понимании явления времени становится его «перевод» на язык пространственных характеристик, то есть опредмечивание времени в пространстве;*

- восприятие времени есть восприятие представлений о ней, причем с эффектом двойного отражения – предметно-событийной реальности (включая опыт социальных отношений, реализации человека в социуме) и психологической смысловой «внутренней» реальности человека, «сознания как формы бытия» (Л. Выготский). Воссоздаваемое из внутренней человеческой реальности время становится «свободным», креативным и концептуальным, интенциональным предметом, выражающим право человека на переконструирование и домысливание жизненного процесса, его упорядочивания на новых интерсубъективных началах. *Следовательно,*

ведущим аспектом «человеческого времени» является психологический, связанный с процессами осмысления как внешнего жизненного ряда, так и путей и способов его отражения в человеческом сознании.

Данные предпосылки позволяют сформулировать подходы к музыкальному времени, а именно:

1. Необходимая метафоричность понятий о времени обуславливает особое значение его художественного понимания и связанной с ним символики. В этом отношении время в музыке ни в чем не уступает другим формам временных представлений, порождает собственные темпоральные закономерности и хронотопические измерения, изучение которых способно прояснить и общекультурные концепции времени, например, его модальную структуру. И хотя У. Эко замечает, что «всегда рискованно утверждать, что метафора или поэтический символ, звуковая реальность или пластическая форма дают более основательные средства познания реальности в сравнении с теми, что предлагает логика», он же, вступая с самим собой в некоторую полемику, утверждает, что «искусство не столько *познает* мир, сколько привносит в него *созданные им* дополнения, свои самостоятельные формы, которые присоединяются к уже существующим, являя свои собственные законы и свою самобытную жизнь»; а потому «любую художественную форму вполне можно рассматривать если не как замену научного познания, то как *эпистемологическую метафору*, то есть в любом столетии способ структурирования художественных форм отражает (в виде подобия, метафорическим, посредством разрешения понятия в образе) способ, с помощью которого наука, или, во всяком случае, культура той или иной эпохи воспринимают реальность» [17, 89-90].

2. Музыкальное время конституируется общим временем культуры как освоенным опытом осмысления отношений человека со временем, культурно-исторической типологией временной модальности. Но еще больше оно детерминируется отношением музыкального звучания к смыслу, а смысла – к звучащей (включая ее «незвучащие» структуры, «весомости», в

терминологии М. Аркадьева) форме музыки, представляя специфическую невербальную форму музыкального мышления. Полностью соглашаясь с Н. Герасимовой-Персидской, скажем, что «...следует признать, что существует и *музыкальная* мысль – не выражаемая словесно, но оттого не менее реальная. Тогда прояснится и «музыкальный смысл». Предлагаем следующее определение: *музыкальный смысл – атрибут музыкального выражения (произведения, его части и пр.), его суть не имеет адекватной вербальной формы и может быть передана лишь описательно, метафорически, по аналогии и пр.*» [6, б].

Но точно так же – «метафорически, по аналогии» – может быть передано-воспроизведено в вербальных понятиях и музыкальное время, и феномен «человеческого времени» в целом. Следовательно, напрашиваются **два вывода: во-первых, смысл и время в музыке отождествляются, и смысл можно определять как отношение музыкального звучания ко времени и времени – к звучанию с тем же правом, что и определять время как отношение смысла к звучанию и звучания к смыслу; во-вторых, смысл, обретая символическую форму (причем, не только в музыке и не только в искусстве, но и в семантике культуры), так же подвержен явлению гипостаза-спатиализации (опространствования), как и время.**

Так у времени и смысла в музыке возникают общие измерения – «глубинная структура» и «поверхностная структура», если воспользоваться подходом Л. Акопяна к принципам ритмической организации музыки и его терминологией. Причем связующим звеном данных двух измерений можно считать именно ритм, который, таким образом, становится главной сущностной характеристикой и времени, и смысла. А потому определение «ритма глубинной структуры», предложенное Акопяном, равно действенно по отношению к обоим (времени и смыслу в музыке): «Под ритмом глубинной структуры следует понимать ту ее характеристику, которая детерминирует распределение во времени парадигматических и

синтагматических позиций элементов, входящих в состав поверхностной (то есть, словами самого Акопяна, непосредственно данной наблюдению – А. С.) структуры» [1, 88]. Кроме того, Акопян особенно подчеркивает, что «принципиальное отличие ритма глубинной структуры от ритма поверхностной структуры (то есть от категории «ритм» в более привычном смысле...) состоит в том, что первый носит непрерывный, тогда как второй – дискретный характер» [там же].

Следовательно, единый для смысло- и время-образования в музыке ритм так же оказывается и «наглядным» и «невидимым, скрытым»; установкой и результирующими моментами, поднимающимися над (или уходящими далеко вглубь) по отношению к непосредственно данной «поверхности» композиции, одновременно, самой этой «поверхностью» – как совокупностью фактурно-пространственных приемов изложения музыкального текста. Иными словами, ритм, становясь музыкально выраженным, солидаризуется со спатальной формой, хотя и не становится ею до конца – и именно благодаря детерминирующей роли «глубинного» ритмо-смысла.

Не случайно А. Лосев выделял имманентные факторы времени, не переходящие на сторону пространственных условий – ритм, симметрию, метро-ритмический акцент – и называл их необходимыми музыкальными категориями, диалектически вытекающими из выразительной стихии «чистого числа», если в последнем последовательно выделять подвижный покой, самотождественное различие и единичность [7, 552-553]. Взятые на различных уровнях, в различных объемах композиции, они выражают автономную временную идею музыки, вернее, темпоральные факторы музыкальной композиции возводят до значения «ритма высшего порядка».

В учении А. Лосева о музыкальном времени (музыкальной темпоральности), изложенном в его ранней работе «Музыка как предмет логики» глубоко обоснованы подходы к временной природе музыки как к смысловой по преимуществу, а также указаны основные взаимопереходы

времени – пространства в музыке и найдены критерии исследовательской оценки отношений между названными феноменами. К сожалению, данная работа Лосева до сих пор недостаточно изучена музыковедами; мы же обратим внимание лишь на два ее направления, существенные для вопросов данной статьи.

1. А. Лосев делает центральной категорией своей системы теоретических представлений о музыкальном времени, так сказать, главным регулятором механизма рационализации феномена времени, понятие о числе как о «бескачественной качественности», имеющей только один признак – полагание, самоутверждение как «нечто», как «качество», таким образом, полностью уходя от необходимости противопоставления количественной и качественной форм времени. Музыкальное время, основанное на связи числа с энергичностью самовозрастающего смысла, обусловленное природой числа как самотождественного различия сущего или «этого смысла», всегда «качественно», то есть креативно и концептуально. Лосев предлагает находить в числе-эйдосе «умную фигуру», которая может применяться к любому материалу, но является свободной от любого материала, а потому является свободной от количества, которое всегда материально [7, 530-531].

2. Воплощенное, оплотненное – звучащее – музыкальное время, являя алогическую сторону временного процесса (алогическое становление числа-смысла), становится его переходом – гипостазой в спатальные формы, потому что чистая алогическая гипостазированность числа есть его вещьность. Таким образом, А. Лосев позволяет нам также понять, во-первых, как происходит в музыке переход от темпоральных факторов к спатальным и чем он вызван – при сохранении основополагающей временной природы музыки; во-вторых, то, что пространственные условия, композиционная вещьность музыки являются своего рода гипонимом по отношению к временным параметрам музыки, могут рассматриваться только на их основе и после них.



Однако, многие авторы, обращаясь к явлению времени в музыке, сосредотачивают свое внимание на пространственных свойствах композиции, а, ограничиваясь ими, – не выявляют подлинной сути музыкального времени и приходят в силу методической неточности к ошибочным выводам. Так, например, В. Мартынов, легко подменив категорию музыкального времени пространственными характеристиками, к первой так и не возвращается, что, по-видимому, и заставляет его писать, что в музыке Палестрины время отсутствует, поскольку пространство едино и не расчленено, а пространство в произведениях Бетховена, благодаря своей неограниченности и непрерывности, перестало играть ту формообразующую роль, которую оно играло у Баха [8]. Примеров подобного рода музыковедческих «странностей» немало; однако не они сейчас привлекают наше внимание, а, напротив, те концепции, которые позволяют подтвердить наше понимание музыкального времени как идеационного смыслового феномена, становящегося аналитически доступным благодаря конкретному воплощению («вещной» выраженности) спатально-композиционным путем, – и концепция А. Лосева является одной из них.

Привычное для большинства музыковедческих работ двойное понятие «время и пространство музыки», которое в ходе обсуждения или анализа музыкального материала весьма часто уводит от явления времени или же становится предлогом для того, чтобы «потерять» его на территории музыкального пространства, то есть, фактически, становится «одинарным», в связи с вышерассмотренными особенностями музыкального времени напрашивается на замену формулировкой «время *или* пространство музыки».

Целесообразность, одновременно, некоторая парадоксальность предложенной формулировки в том, что, во-первых, она указывает на невозможность одномоментного рассмотрения времени и пространства в музыке – как невозможно одномоментно созерцать две стороны одной медали, в то же время, подчеркивает их взаимозаменяемость и нераздельное единство – с какой стороны ни возьми, медаль остается медалью; во-вторых,

именно потому, что музыкальное время доступно лишь в своей гипостазированной «поверхности», оно нуждается в специальном пролонгированном изучении своей «чистой» смысловой формы – поверх конкретных композиционных и пр. приемов, отталкиваясь от них – в контексте симвонологических возможностей музыки – и с возвратом к ее конкретным структурно-семантическим условиям.

Итак, время в музыке – это проекция на музыкальное творчество общих принципов отношения ко времени, представлений о нем, количественных и качественных параметров его характеристики. Оно является выражением времени культуры, то есть подчиняется универсальным культурно-историческим метафорам в определении времени. И для музыки несомненную важность имеет представление о времени как о последовательности, очередности и упорядоченности событий, фактов, явлений, отношений, таким образом, представление об их причинно-следственной обусловленности, так сказать, о каузальности и телеологичности человеческого мира (которая не укладывается только в схему «раньше – позже», «до – после», «начало – конец»).

Так или иначе, единым стержнем *всех* предпосылок трактовки времени является его восприятие как вечности, как средства накопления ценностей (памятливости культуры), с одной стороны, как скоротечности, убывания жизни (смертности человека), с другой. Становясь частью художественного образа, время оплотняется пространственными координатами, наделяя последние новыми выразительными возможностями. О музыкальных хронотопах можно говорить как об особой области приемов, решающих опять-таки двойственную задачу: с одной стороны, выявить вечное в аспекте временного (непосредственно данного звучания музыкальной композиции – и здесь на первый план выдвигается жанр, с его презумпцией композиционной структуры), с другой – утвердить в преходящем, быстротечном вневременной аспект (опосредованно осуществляемый и

постигаемый смысл – и здесь первостепенную важность приобретает стилевая идея, с ее презумпцией эстетической ценности).

В основе музыкальной памяти – совокупный опыт развития личностных сознаний как переструктурирования унаследованных не-генетическим культурным путем знаний. Именно такой подход к деятельности памяти в конкретном приложении ее к процессу музыкального восприятия предлагает Э. Тарасты (E. Tarasti). Его работа, обращенная к проблеме памяти, пока что остается наиболее значимой в том музыкально-психосемиотическом направлении, которое она развивает. Явление переструктурирования Тарасты раскрывает в связи с психологическими феноменами «ожидания» и «напряжения», соответствующими «плотности» – семантической наполненности, весомости музыкальной композиции [15].

Нетрудно заметить, что «ожидание» и его «напряжение», а также оправдание – неоправданность обусловлены, как эстетической дихотомией музыкального воздействия, каноничностью (нормативностью, «правильностью», типичностью) и антиканоничностью (оригинальностью, эвристичностью, индивидуализированностью) музыкальной логики. Данные полярные тенденции музыкального мышления закреплены в функциональных отношениях жанра и стиля, воплощенных в логике музыкальной композиции.

Если жанр выступает посредником между культурой и музыкой, то стиль совершает переход от композиторских (индивидуально-композиционных) личностных позиций в музыкальном творчестве к художественному, жизненному выбору культуры в целом. Таким образом, жанр-стиль – участники и инициаторы диалога «времени культуры» – личностного времени, каждый со своей стороны. Перевес активности одной из таких сторон (авторитетность жанра или эмансипация стиля в музыке) обуславливают доминирование общих интересов культуры (социального ангажемент), в случае «победы» жанра, или самозаконность, самодостаточность личностного смысла, в случае «торжества» стиля. В связи

с этим, жанр в музыке представляется носителем этических норм, тогда как стиль непосредственнее всего выявляет авторское эстетическое наполнение музыкально-языковых структур.

Жанр закрепляет мемориальные временные аспекты культуры, позволяет определять их как преимущественно этически-упорядочивающие. Поэтому М. Бахтин и писал, что жанр «долговечнее» стиля. Торжество стиля всегда преходящее и заставляет искать – для продления – новые жанрообразующие силы (или обновлять прежние). Стиль сопутствует опыту присвоения смысла, то есть мнемоническим аспектам культурной памяти, и раскрывает эстетическую функцию последних. Однако, как «собственник», он рискует оказаться в одиночестве, в «культурной изоляции», в ситуации «безответности» – и – «замолчать». Последнее обстоятельство «судьбы стиля» во второй половине XX столетия выразилось в феномене «отсутствующей музыки» – в отсутствии музыкального текста как звучания, в эффекте исчезновения звучания «на глазах» слушателей, погружения в тишину, в сокращении стилистических звуковых реалий музыки до минимума – как вслушивании в собственный голос в поисках ответа и тому подобном (см. об этом: [13, 61-62 и нек. др.]).

Историческое время – постоянная подоплека человеческой деятельности, независимо от степени его замеченности, выраженности. Субъект диалога всегда оказывается субъектом истории – только на разных ее ступенях, в зависимости от ответственности диалога. Даже личная история – биография – происходит не в стороне от социальной жизни, а мотивируясь, направляясь последней. Поэтому ответственность музыкального творчества связана с поиском исторических, то есть необходимых на данный момент становления культуры, жанрово-стилевых авторитетов. Ссылка на авторитет, привлечение авторитетного суждения на свою сторону – это и есть цитация – важный аргумент художественной формы. Таким искомым авторитетом для музыки является традиция, причем, и жанровая, и стилевая.

Общим культурным прототипом взаимодействия – противостояния канонического – «вольнодумного», традиции – ее нарушения (авторской «дерзости») можно считать антиномию ритуала – карнавала – как антиномию сакрального – профанного: анагогического, поднятого до высоты несказуемого смысла – буднично-доступного, опущенного до общепонятного значения высказывания; из этой антиномии М. Бахтин вывел и свою теорию карнавала, и свою концепцию художественного хронотопа.

Как и в культуре в целом, интерпретация времени в музыке может проходить развитие от ритуализованных до карнавализованных форм, как от времени сакрального всеобщего к времени профанному частному. Данный путь музыкального времени отражает путь исторического становления музыкально-жанровых форм – от культовых ораториальных эпических внеавторских к светским инструментальным лирико-драматическим авторским; этот путь обуславливает символическое содержание музыки как фиксированного и транслируемого текста. Последний предстает совокупностью стилистических фигур – «умных фигур» (А. Лосев) музыкального смысла. Их взаимодействие образует то доступное слуховому сознанию и аналитическому наблюдению сопряжение музыкальных знаков и их значений, которое и является имманентной музыкальной темпоральностью. Причем данное сопряжение – констелляция организуется не только в пределах *отдельной композиции* – текста музыкального произведения, но и в *множественно-едином, исторически подвижном пространстве музыки* как ее общем материале, общей «ткани» для отдельных композиционных «изделий», а, значит, и как системе интертекстуальных связей, чья континуальность противостоит отграниченности, разделности музыкальных произведений.

Итак, музыка находит свои собственные формы отношений со временем, сохраняющие связь с универсалиями культурного сознания, но и отличающиеся от всех иных символических форм культуры. В музыкальной темпоральности обнаруживается ведущая сторона самополагания музыки, то

есть присущие только музыке и связанные с основными структурными уровнями музыкальной поэтики (жанровым, стилевым, композиционным) способы и средства формирования образов-символов *содержания* времени.

Следовательно, музыкальное время вносит свой порядок, устанавливает свою собственную, художественно-концепционную последовательность временных моментов и их соотношений, в том числе, переосмысливает и различные модусы времени. «Контроль над временем не был подарен музыке. Принципы организации времени и самое осознание этой задачи имеют долгую историю. Этот процесс отражал движение человеческих идей и представлений о времени – одной из сложнейших, мучительнейших загадок философии и религии, – был связан с мировоззрением разных эпох и на каждом этапе определял некоторые существенные черты музыкального мышления и стиля» [9, 360]. Эти слова Г. Орлова хочется дополнить мыслью о том, что, благодаря существенным чертам музыкального мышления и стиля, формируются «стиль мировоззрения» и ведущие идеи культуры; иными словами, музыка создает собственные автономные модели временного процесса, стремясь, если вспомнить слова И. Стравинского, внести порядок во все существующее, включая и отношения человека со временем.

С различных позиций стремится рассматривать временное содержание музыки В. Суханцева, справедливо обращая внимание на значение процессов стилеобразования и стилистического моделирования. Так, она выделяет три «обстоятельства» музыкального интонирования:

во-первых, «от интонации речевой музыкальную интонацию отличает то, что она представляет процесс эмоционально-психологических состояний человека, разворачивающийся и проистекающий во времени в сжатом, концентрированном виде. В этом смысле конкретная интонация действительно позволяет *реконструировать художественные и мировоззренческие сущности целой эпохи*. Так, бетховенская интонация способна пробудить у квалифицированного слушателя весь эстетический

ассоциативный ряд патетики Шиллера, романтического бунтарства Гете, вплоть до грандиозных построений гегелевской диалектики»;

во-вторых, «...музыкальная интонация, при всей своей «сжатости», процессуальна, ибо временная сторона психологического процесса в ней присутствует всегда. Можно сказать, что в музыкальной интонации постоянно совершается *переход культурно-исторического времени в психологическое время индивида*: сколь бы масштабны и общественно значимы ни были содержательные сферы, скажем, Девятой симфонии Бетховена, их восприятие, нахождение в процессе слушания личностного смысла обусловлено именно «внутренним» характером музыкального восприятия. Дело здесь еще и в том, что панорама общественных процессов, воплощенных в симфонии, раскрывается перед слушателем через отношение к ней самого композитора, а «интонационный словарь» эпохи обретает субъективный смысл в интонации столь же эпохальной, сколь и авторской»;

в-третьих, интонация «становится музыкальной речью, т.е. способом выражения и передачи образно-значимой информации, тогда, когда оформляется во времени по *законам музыкальной логики* и музыкального ритма. Об этом писал Б.Л. Яворский: «Музыкальная речь есть присущая человеку способность выражения. Эта способность осуществляется человеком при помощи расчленения бесконечно текущего времени звуковым оформлением» (здесь и ранее *курсив наш – А. С.*) [14, 131-132].

Может быть, и не с исчерпывающей ясностью, но приведенные положения свидетельствуют о «встрече» в музыке трех форм времени (как форм его осмысления и представления) – исторического «времени культуры», личного психологического времени и собственного музыкального времени – имманентной логики музыкально-временного процесса. Каждая из них вносит свою лепту в становление музыкальной символики; последняя является интегрирующей и завершающей «усилия» предшествующих, переводящей их на уровень «музыкальной мысли» (вспомним высказывание Н. Герасимовой-Персидской). Следовательно, музыкальные символы можно

рассматривать как своего рода метафору времени, причем времени и культурно-исторического и личностно-психологического, и эти две стороны музыкальной символики – как две ипостаси времени в музыке – существуют в непрерывном взаимопереходе.

Взаимоотношения жанра и стиля образуют «большой» текст и «большое» время музыки – ее *исторический ритм* как порядок ответственных за музыкальное смыслополагание моментов; взаиморасположение стилистических фигур – стилевых знаков в пределах отдельного произведения образуют *композиционный ритм*, в том числе, и «ритм высшего порядка» – авторскую эстетическую идею как индивидуальную концепцию «больших» временных возможностей музыки.

Таким образом, в музыкальной стилистике можно находить пространственное выражение закономерностей музыкальной темпоральности, обусловленное жанровыми факторами музыкального творчества. Но она же, в «большом» диалоге с музыкой, формирует время как выбор и распределение, координацию значащих моментов музыкального звучания, *ритмизацию проявлений смысла*. Следовательно, в музыкальном творчестве, как в композиторском, так и в исполнительском, стилевые означаемые и стилистические означающие, как уже состоявшаяся интерпретация (принятие или опровержение) жанровых условий и канонов музыки, выступают знаками и исторического (культуры) и личного (психологического) времени, в зависимости от уровня их обобщенности. На их основе и может происходить *концептуализация времени или – содержательно-смысловое заполнение (ис-полнение) креативного времени в музыке* как художественное выражение его (времени) антиномичной (экзистенциально-дихотомической) природы. Не случайно Г. Орлов предлагает общее определение музыки именно со стороны ее временных параметров: «...музыку можно определить как способ и результат расчленения, упорядочивания и организации времени. Звук – чувственный материал музыки – материализует время, позволяет ставить его под



контроль, придавать ему всевозможные фигуры, а затем – «останавливать» его неуловимое и неотвратимое течение в представляемых, мыслимых кристаллических конструкциях» [11, 32].

К данным словам Г. Орлова хочется добавить: музыка является структурированным в звучании и таким образом осмысленным временем постольку, поскольку – и прежде всего – вносит свой «строй и порядок» в чувства и мысли человека, приобщая его сознание к смыслу, а смысл – к сознанию, осуществляя «вторичный творческий синтез» эмоционального содержания сознания, обусловленный глубочайшей потребностью в трансформации «низших видов энергии, растратенных и не нашедших выхода в нормальной (обыденной – А. С.) деятельности организма в высшие виды...» [3, 281] Можно назвать это и потребностью реализовать глубинное содержание сознания на его «вершинных» уровнях, если вспомнить слова Л. Выготского о «столкновении нереализованного подсознательного стремления с сознательной частью нашего поведения» как о побуждении к творческой самореализации [3, 282].

Так, со стороны «чистого» музыкального времени, обособливается психологический аспект представлений об этом феномене, позволяющий находить в нем своеобразное «психологическое орудие» музыки, внутреннюю технику музыкального сознания, позволяющую совершенствовать смысл в звучании, а само музыкальное звучание понимать как особое «превращение сознания» – достижение им «вершинных возможностей» катарсиса [2].

Главное, что хотелось сказать: «время» – методически необходимая категория музыкознания и музыкальной культурологии, позволяющая реализовывать глубинный подход к явлениям жанра, стиля, стилистики, композиции, текста и нек. др. в музыке; диалог музыканта с «музыкальным временем» приносит несомненную пользу обоим – время открывает своего настоящего адресата и способы общения с ним, а музыковед – новые возможности обрести собственное «согласие со временем» (П. Рикёр).

## СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ:

1. Акопян Л. Анализ глубинной структуры музыкального текста. – М.: Практика, 1995. – 256 с.
2. Выготский Л. Психология искусства. – М.: Искусство, 1968. – 576 с.
3. Выготский Л. Педагогическая психология / Под ред. В.В. Давыдова. – М.: Педагогика, 1991. – 480с.
4. Выготский Л. Психика, сознание, бессознательное // Психология сознания. – СПб.: Питер, 2001. – С. 31-46.
5. Герасимова-Персидская Н. Целостность как универсалия и ее проявление в музыке // Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. Вип. 51: Питання організації художньої цілісності музичного твору. Зб. статей. – К., 2005. – С. 3-8.
6. Герасимова-Персидская Н. О восприятии музыки и постижении смысла // Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. Вип. 60: Теоретичні та практичні аспекти музичного смислоутворення. Зб. статей. – К., 2006. – С. 3-8.
7. Лосев А. Музыка как предмет логики // А. Ф. Лосев. Форма. Стиль. Выражение / Сост. А.А. Тахо-Годи. – М.: Мысль, 1995. – С. 405-602.
8. Мартынов В. Время и пространство как факторы музыкального формообразования // Психология художественного творчества. – Минск: Харвест, 2003.– С. 130-144.
9. Орлов Г. Время и пространство музыки // Проблемы музыкальной науки. Сб. статей. Вып. 1. – М.: Всесоюзное изд-во Советский композитор, 1972. – С. 358-394.
10. Орлов Г. Временные характеристики музыкального опыта // Проблемы музыкального мышления. Сборник статей. Составитель и редактор М. Арановский. – М.: Музыка, 1974. – С. 272-303.
11. Орлов Г. Структурная функция времени в музыке. (Исполнение и импровизация) // Вопросы теории и эстетики музыки. Вып. 13. – Л.: Музыка, 1974. – С. 32-57.
12. Пигалев А. Время культуры // культурология. XX век. Словарь. – Санкт-Петербург: Университетская книга, 1997. – С. 80-85.
13. Самойленко А. Музыковедение и методология гуманитарного знания. Проблема диалога. – Одесса: Астропринт, 2002. – 244 с.
14. Суханцева В.К. Категория времени в музыкальной культуре. – К.: Лыбидь, 1990. – 184 с.
15. Tarasti E. Music as sign and process // Analytica: Studies in the description and analysis of music. – Uppsala, 1985. – P. 97-115.
16. Фромм Э. Человек для себя. – М.: АСТ; Мн.: Харвест, 2006. – 352 с.
17. Эко У. Поэтика открытого произведения // У. Эко. Открытое произведение. Форма и неопределенность в современной поэтике.– Санкт-Петербург: Symposium, 2006. – С. 67-104.