

Диденко Валерий Дмитриевич, Калицкий Виталий Валерьевич

ТЕМПОРАЛЬНАЯ ПРИРОДА МУЗЫКИ В КОНТЕКСТЕ ФИЛОСОФСКО-ЭСТЕТИЧЕСКОГО АНАЛИЗА

Актуальность темы статьи обуславливается её недостаточной изученностью современной эстетикой и музыковедением. Цель исследования заключается в раскрытии фундаментальных процессов функционирования музыкального времени. Задачи статьи: показать музыкальный смысл как упорядочивающее отношение звучания ко времени и времени к звучанию; выявить хронологическое представление смысла в процессе интерпретации музыки; проанализировать музыкальный образ как конкретизацию "фигуры" смысла в её уникальном композиционном воплощении.

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/3/2017/9/18.html

Источник

Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики

Тамбов: Грамота, 2017. № 9(83) С. 76-80. ISSN 1997-292X.

Адрес журнала: www.gramota.net/editions/3.html

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/3/2017/9/

© Издательство "Грамота"

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: www.gramota.net

Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: hlist@gramota.net

УДК 18

Философские науки

Актуальность темы статьи обуславливается её недостаточной изученностью современной эстетикой и музыковедением. Цель исследования заключается в раскрытии фундаментальных процессов функционирования музыкального времени. Задачи статьи: показать музыкальный смысл как упорядочивающее отношение звучания ко времени и времени к звучанию; выявить хромотопическое представление смысла в процессе интерпретации музыки; проанализировать музыкальный образ как конкретизацию «фигуры» смысла в ее уникальном композиционном воплощении.

Ключевые слова и фразы: музыкальное время; эстетика; хромотоп; темпоральность; концепция; художественное сознание; интерпретация; реципиентарность; стиль; жанр.

Диденко Валерий Дмитриевич, д. филос. н., профессор

Государственный университет управления, г. Москва

vddidenko@rambler.ru

Калицкий Виталий Валерьевич, к. филос. н.

Российская государственная специализированная академия искусств, г. Москва

kalitzky@yandex.ru

ТЕМПОРАЛЬНАЯ ПРИРОДА МУЗЫКИ В КОНТЕКСТЕ ФИЛОСОФСКО-ЭСТЕТИЧЕСКОГО АНАЛИЗА

Музыкальный язык не имеет непосредственных прототипов за пределами музыки – во внехудожественной сфере. Язык музыки символичен по природе – по условиям формирования, то есть связан со сложно-опосредованными путями семантической конкретизации, а сложность эту усиливает непредметность, нефактографичность, свобода от внешней реальности музыкальных символов, их «не-изобразительность» и «не-описательность». Отсюда особенности ассоциативного восприятия музыки, с одной стороны, опирающегося на личностно-психологические условия – на переживание в связи с ведущими эмоционально-экспрессивными значениями музыкального звучания, с другой – на временные условия – и исторические, и композиционные, – на реципиентарную – музыкальную память как на эстетическую память, то есть память об эстетически значимых временных отношениях в музыке, так или иначе отразившуюся в ее композиционной форме.

«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» [6, с. 360]. Эти слова Г. Орлова как нельзя лучше определяют отношение времени к музыке, то есть вхождение «времени культуры» – признанных в данном типе культуры представлений о времени – в содержание музыки, а значит, зависимость музыкального мышления (как реализации в деятельности специфической музыкально-семиотической способности, обеспечивающей акт музыкальной коммуникации) от общих культурных норм. Поэтому среди междисциплинарных тенденций музыковедения, так или иначе сопрягающегося с проблемой времени, выделяется как необходимый философско-эстетический подход.

С другой стороны, в исследовании А. Самойленко отмечается, что прямо или опосредованно опорной категорией для многих авторов становится «время», поскольку данное понятие может рассматриваться как синонимичное по отношению к понятию о памяти и, таким образом, ориентировать на сохраняющееся, «вечное» в человеческой жизни; оно же может трактоваться как знак изменчивости, скоротечности бытия. Таким образом, подтверждается важность антиномии временного – вечного для понимания феномена времени [8, с. 29].

Как указывает тот же автор, скоротечное, временное предстает единственно возможной формой существования вечного, как «арифметика» культуры позволяет возникнуть ее «алгебре», «малое» время истории – «большому». В связи с этим С. Аверинцев вводит «понятие о высшей математике гуманитарных наук, в которой есть свои “бесконечно малые”, не поддающиеся недвусмысленному обнаружению сами по себе, но весьма осязательно влияющие на общий баланс» [1], – можно также сказать – есть и свои «бесконечно большие» – те «величины», которые, однажды возникнув (открывшись), навсегда остаются частью культуры (традиции), постоянно «обрастая» новыми значениями, возрастая [8, с. 29].

Как и представители философской мысли, А. Самойленко связывает понятия о времени в культуре и искусстве с явлением символизации; следовательно, музыкальные символы можно рассматривать как своего рода метафору времени, причем время делится на историческое и личное. Но эти две его ипостаси существуют в непрерывном эстетическом взаимодействии. Каким образом возникает и функционирует данная музыкальная символика? Попробуем ответить на этот вопрос, опираясь на ряд положений исследования вышеназванного автора.

Музыкальные символы указывают на модальность переживания как целого, «схватывают» эстетическую направленность переживания, позволяют музыкальному звучанию стать особым «знаком» состояния человеческого сознания. Таким образом, музыка обладает особой предметностью – указывает на целостный

характер переживания, отсюда – на особые переживания, адекватные целостности смысла. С другой стороны, будучи непосредственно процессуальной и мобильной, музыка обеспечивает эмоциональную полноту временных моментов психологического процесса – и через нее отсылает к миру объективных процессов, опосредуя их содержание.

Время и переживание являются основными условиями формирования музыкального содержания, причем если время – продолжительность, временная развернутость, фиксированность музыкальной композиции – позволяет заметить переживание (то есть определить его качество, аксиологический аспект), то переживание позволяет заметить время как движение, становясь его проживанием и насыщая нейтральное течение времени эмоционально-волевым, ценностно-напряженным содержанием. Без такой помощи – без имманентного насыщения временного процесса – время воспринимается как неподвижное, следовательно, остается незамеченным и не оформленным в сознании. Таким образом, музыка в целом позволяет осознать движение времени, причем времени не только физического, но и художественного, оставаясь при этом опытом переживания, то есть опытом целостного вхождения сознания в определенное ценностное состояние как во «временное состояние мира» [Там же, с. 45].

Таким образом, единым стержнем всех предпосылок трактовки времени является его эстетическое восприятие как вечности, как средства накопления ценностей, с одной стороны, как скоротечности, убывания жизни – с другой.

Сказанное подтверждает значение времени как субъективного фактора музыки, как специфического субъекта истории. Становясь частью художественного образа, время насыщается пространственными координатами, наделяя последние новыми выразительными возможностями. О художественных хронотопах можно говорить как об особой области приемов, решающих опять-таки двойственную задачу: с одной стороны, выявить вечное в аспекте временного, с другой – утвердить вневременное, то есть независимое от времени бытие человека. Следовательно, можно говорить о том, что, с одной стороны, искусство открывает особые способы владения временем – проживания его как настоящего, смыслово насыщая его, обращая к нему сознание, заставляя присутствовать, остро ощущать каждый момент текущего времени; с другой – в акте художественного творчества стираются границы между настоящим и будущим: он устремлен к тому, что «навсегда», а таким образом к единству времен присоединяется и прошлое, ибо то, что навсегда, – основа будущей памяти, исходя из которой будут судить и о проходящем, и о прошедшем.

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 [4, с. 71]. Таким образом, жанр-стиль – участники и инициаторы диалога «культура-музыка», каждый со своей стороны. Перевес активности одной из таких сторон (авторитетность жанра или эмансипация стиля в музыке) обуславливает доминирование общих интересов культуры (социального ангажемента) в случае «победы» жанра или самозаконность, самодостаточность, обращенность на себя самое музыкальной семантики – в случае «торжества» стиля. В связи с этим жанр в музыке представляется носителем этических норм, тогда как стиль непосредственное всего выявляет эстетическое наполнение музыкально-семиотических структур.

Жанр закрепляет исторические аспекты культуры, позволяет определять их как преимущественно этически-упорядочивающие. Поэтому М. М. Бахтин и писал, что жанр «долговечнее» стиля [2, с. 196]. Торжество стиля всегда временное 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 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» (явилось одной из причин рождения данного феномена) – 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. Пример такого явления – произведение Дж. Кейджа «4'33”».

В музыкальном исполнительстве стилиевые и стилистические знаки, как уже состоявшаяся интерпретация жанровых условий и канонов музыки, выступают знаками и исторического, и личного (биографического) времени, в зависимости от уровня их обобщенности. На их основе и может происходить исполнительская концептуализация времени или содержательно-смысловое заполнение (исполнение) креативного времени в музыке как художественное выражение его (времени) антиномичной природы. Слова Г. Орлова, в которых определение музыки дано с позиции проблемы времени, подтверждают вышесказанное. Автор пишет: «...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 конфигурации, а затем – “останавливать” его неуловимое и неотвратимое течение в представляемых, мыслимых кристаллических конструкциях» [7, с. 32]. Данные слова Г. Орлова можно принять как определение музыкально-исполнительского хроноартикуляционного процесса, являющегося главным условием формирования исполнительского концептуального времени.

Таким образом, феноменологический подход к проблеме времени ведет к обособлению исполнительства как той области музыкально-творческой деятельности, которая обеспечивает действительность и действительность музыкальной темпоральности. Вместе с тем все вышеизложенное еще не является категориально отчетливым определением времени как музыкального феномена – в его обусловленности возможностями познания

времени как основополагающей стороны человеческой культуры, хотя и создает существенные предпосылки такого определения. Добавим к ним еще одну, сформированную нами как некоторое обобщение, важную своей эстетической значимостью, теоретическую позицию – 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»).

Становясь оценочно-смысловой горизонталью человеческого опыта, время антиномично по своему исходному заданию и определению. Необходимо помнить также, что представления о времени в целом, не только о «времени культуры», рождены культурой и в этом отношении искусственны, следовательно, условны. «Человеческое» время – конвенциональное явление, хотя и согласуется с наблюдением за безусловным природным ходом времени. Поэтому деление времени (представлений о нем) на количественный и качественный типы или на квантитативный (механистически-измерительный) и квалитативный (концептуальный) является не только слишком прямолинейным и упрощенным, но и неверным.

В связи с этим новое значение приобретает работа А. Лосева «Музыка как предмет логики», третий раздел которой – «Логика музыкальной формы» – полностью посвящен систематической разработке проблемы времени, и музыкального времени в частности. Обращаясь к этой работе, М. Гамаюнов пишет о пророчестве А. Лосева, подчеркивая, что основные идеи книги Б. Асафьева «Музыкальная форма как процесс» навеяны данным исследованием Лосева [3, с. 111]. М. Гамаюнов указывает, что написанная в 20-е годы работа «Музыка как предмет логики» была обречена на провал, и некоторое возрождение идей Лосева начато лишь в начале 90-гг. Ю. Н. Холоповым [9; 10]. Но до сегодняшнего дня из-за трудностей философской конструкции Лосева данная работа, особенно в той ее части, которая посвящена феномену времени, остается совершенно не задействованной в музыковедении. Между тем именно предложенный А. Лосевым категориальный ряд в связи с понятием времени может стать, по нашему убеждению, теоретическим фундаментом проблемы музыкального времени.

А. Лосев, обладая профессиональными музыковедческими знаниями, так сказать, со стороны музыковедения, обнаруживает, что решить проблему имманентного музыкального времени, то есть того времени, которое само входит в культуру, определяет ее семантику, сохраняя свою автономию и инициативное положение, возможно только на основе философского подхода. Кроме того, Лосев развивает феноменологический метод, который представляется наилучшим по отношению к антиномичной природе времени и открывает вполне ясные пути к темпоральному содержанию и назначению музыки.

Начнем с того, что Лосев, определяя время как свершение и становление числа, исходит из «бескачественной качественности» числа – из его единичности, «имеющей только один признак, это полагание, положенность, самоутверждение как “нечто”, как “качество”» [5, с. 524-525, 552]. Тем самым полностью снимается необходимость противопоставления количественного и качественного аспектов времени. Лосев пишет: «В каждом временном промежутке есть определенная счетность, определенное число, и выбросить из времени число значит уничтожить самое время, так как необходимо, чтобы было нечто само по себе, устойчивое и неизменное, что именно дано во временном потоке, и это устойчивое есть число. Время течет, число – неподвижно. Время есть всегда ожидание, выслушивание, свершение; число – законченная данность, не выслушиваемая, но созерцаемая в своей полной наличности. Время есть протекание и становление определенного смысла; число есть сам нетекущий и нестановящийся, вечно устойчивый смысл...» [Там же, с. 524]. «Числовое движение – есть движение самого смысла...» [Там же, с. 533].

Определяя число как «цельную собранность множественного, или раздельное единство смысла» [Там же, с. 529], Лосев тем самым очень близко подходит к музыковедческим понятиям текста, семантики и цикличности как единства множественного и множественности единого. Лоно рождения числа – энергичность самопорождающегося смысла [Там же, с. 530] (как не вспомнить здесь о гераклитовском «самовозрастающем логосе музыки»?); число как самотождественное различие сущего (или «этого» смысла) возникает в связи с переходом от «одного» к «иному»; так возникает подвижный покой самотождественного различия смысла.

Формула Лосева «число есть единичность (“одного”, “сущего”), данная как подвижный покой самотождественного различия» [Там же, с. 531] подсказывает возможность выделения, обозначения единиц смысла во времени и обособления их процессуальной стороны на основе парного явления тождества – различия. Особенно важно то, что Лосев подходит к числу-смыслу (эйдосу) как к «умной фигуре», применимой к любому материалу, но свободной от любого материала, а потому свободной от количества, которое всегда материально.

Как некое умное целое, число-смысл содержит в себе части, отличные от умного (поскольку они именно части), но и тождественные с целым (поскольку целое только из них ведь и составляется). «Это и есть то, что нынешние математики именуют как множество... наиболее общая и исходная сфера, развивая которую можно прийти к любому типу числа и которая есть наиболее всеохватывающая область всех вообще математических построений» [Там же, с. 537]. Данное лосевское понятие числового (смыслового) множества вполне соотносимо с музыковедческим понятием стилистического множества как смысловой единицы музыкального текста.

Сравнивая категории числа и количества, Лосев подчеркивает, что число, прежде всего, «содержит в себе идею порядка, следования. Количество же не имеет порядка, кроме чисто формального следования от одного смыслового полагания за другим. Число, понимаемое нами как математическое “множество”, характеризуется той или иной структурностью своих смысловых полаганий. Последние сплетены здесь в ту или иную, но всегда определенную фигурность, и от одного момента можно перейти к другому только в связи с тем порядком, который характерен для этих моментов во всей структуре целого» [Там же].

Таким образом, обращение к мыслям Лосева уже на этом этапе, во-первых, подтверждает правомерность нашего определения времени как упорядочивающей последовательности; во-вторых, открывает возможность подхода к изучению музыкального времени со стороны структурно-семантических стилистических фигур, то есть открывает путь анализа временных параметров музыки. Рассматривая стилистические множества в музыке как фигуры смысла, «умные фигуры», временное движение музыки можно определять как различные способы конstellляции данных фигур, предусматривающие и самотождественность смысла, и отличия «этого» смысла (стилистической фигуры) от «иного».

Число-смысл – отправная категория в системе лосевского умозрения, но не первая категория, как указывает он сам, в диалектической системе разума [Там же, с. 538]. Ученый находит «более неразложимые» категории покоя, движения, тождества, различия, сущего (эйдоса) как конституирующие принципы числа-смысла. Комбинирование данных начальных категорий определяет природу смысловой конструкции. Поэтому понимание этой конструкции Лосев связывает с выделением какой-нибудь одной категории и рассмотрением в ее свете «всех прочих» [Там же]. На основе такого подхода он осуществляет изучение сущности времени в музыке – как в «искусстве и числа, и времени, и движения» [Там же, с. 545]. По его мысли, «музыка возникает как искусство времени, в глубине которого (времени) таится идеально-неподвижная фигурность числа и которое снаружи зацветает качествами овеществленного движения» [Там же].

Важнейшим моментом подхода Лосева к музыке является определение музыкального времени, числа и движения (музыкального смысла) как выраженного: «во-первых, диалектическая сущность “выражения” заключается в соотношении “смысла” с окружающей его инаковостью; во-вторых, выражение смысла есть тождество логических моментов его с алогическими или “выраженная предметность”, “понимание предметности”, “понятая предметность”, “ее имя” как предел инаковостной конструированности ее в той или иной или в любой среде и материале» [Там же, с. 546-547]. Следовательно, в музыкальном времени разграничиваются логические и алогические стороны, этапы, а само оно предстает тождеством числа (смысла) с его иным, или алогическим, становлением числа [Там же, с. 542].

Об этом свидетельствуют следующие слова А. Лосева: «Наконец, число есть подвижный покой. Время, как иное числа, есть подвижная сплошность и текущая неразличимость, в которой один последовательный момент водвинут в другой, так что вместо раздельно данного смыслового перехода от одного точно фиксированного момента к другому дается тут алогическая текучесть от одного неизвестного момента к другому. Время алогично именно в аспекте своей текучести, откуда время только тогда и возможно, когда в нем есть будущее и, самое главное, неизвестное будущее» [Там же, с. 542-543].

Таким образом, А. Лосев позволяет нам также понять, во-первых, как проходит в музыке трансформация от темпоральных структур к спатальным и чем она вызвана – при сохранении основополагающей временной природы музыки; во-вторых, то, что пространственные условия, композиционная вещьность музыки являются своего рода гипонимом по отношению к понятию времени и жанрово-стилевым параметрам музыки, могут рассматриваться только на их основе и после них.

Подчеркнем еще раз те главные обобщения, к которым приводит анализ работы А. Лосева:

- определяя число как цельную собранность множества или раздельное единство смысла, Лосев очень близко подходит к музыковедческим понятиям текста, семантики и цикличности как единства множественного и множественности единого;
- сравнивая категории числа и количества, Лосев подчеркивает, что число содержит в себе идею порядка, последовательности – в отличие от количества, которое является лишь формальным переходом от одного смыслового полагания к другому;
- определение времени как упорядоченной последовательности смысловых полаганий (связанной с числом как с множеством, которое характеризуется структурностью смысловых полаганий) открывает возможность изучения музыкального времени со стороны структурно-семантических стилистических фигур («умных» фигур смысла): рассматривая стилистические множества в музыке как фигуры смысла, временное движение музыки (музыкальную темпоральность) можно определять как различные способы конstellляции данных фигур, направленные и на самоотождествление смысла, и на отличие данного смысла (стилистической фигуры) от другого.

В связи с вышеизложенным можно предложить следующие определения темпоральной природы музыки.

Музыкальный смысл – упорядочивающее отношение звучания ко времени и времени к звучанию, при котором звучание структурируется и приобретает количественное выражение, а время опредмечивается и приобретает качественное выражение. Музыкальный образ – хронотопическое (временное и пространственное) представление смысла в звучании или звуковое воплощение временной (хронотопической) структуры смысла, временная и пространственная звуковая конфигурация смысла. Музыкальный образ со стороны материала самой музыки, то есть как конкретизация «фигуры» смысла в ее отдельном (единичном) композиционном воплощении, – стилистическое наполнение (содержание) звуковой конфигурации смысла. Отсюда представление стилистической фигуры (формулы, комплекса, построения, лексемы («лексии»), высказывания) как логико-семантического прототипа музыкального содержания (В. Холопова), то есть предпосылки осмысленности музыкального звучания. Музыкальный образ – выражение взаимодействия жанровой и стилиевой сторон музыкальной композиции (музыкального текста), ведущее к обособлению структурно-семантической функции какого-либо средства звукового изложения (звуковой последовательности), вследствие чего данное средство и становится «выразительным», реализуя жанровую условность и стилиевую «безусловность» музыки; таким образом, данное средство становится стилистическим, то есть музыкально-знаковым.

Список источников

1. **Аверинцев С. К.** К уяснению смысла надписи над конхой центральной апсиды Софии Киевской [Электронный ресурс]. URL: http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Literat/aver/sm_nadp.php (дата обращения: 25.06.2017).
2. **Бахтин М. М.** Проблема речевых жанров. Из архивных записей к работе «Проблема речевых жанров». Проблема текста // Бахтин М. М. Собрание сочинений: в 5-ти т. М.: Русские словари, 1996. Т. 5. Работы 1940-х – начала 1960-х годов. С. 159-206.
3. **Гамаюнов М. М.** Союз музыки, философии, любви и монастыря // Лосев А. Ф. Форма. Стиль. Выражение / сост. А. А. Тахо-Годи. М.: Мысль, 1995. С. 90-126.
4. **Калицкий В. В.** Полифоничность личности композитора в свете философско-эстетических идей М. М. Бахтина // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. 2017. № 7. С. 70-72.
5. **Лосев А.** Музыка как предмет логики // Лосев А. Ф. Форма. Стиль. Выражение / сост. А. А. Тахо-Годи. М.: Мысль, 1995. С. 405-602.
6. **Орлов Г.** Время и пространство музыки // Проблемы музыкальной науки: сб. статей. М.: Советский композитор, 1972. Вып. 1. С. 358-394.
7. **Орлов Г.** Структурная функция времени в музыке (исполнение и импровизация) // Вопросы теории и эстетики музыки. Л.: Музыка, 1974. Вып. 13. С. 32-57.
8. **Самойленко А.** Жанр как музыкально-культурологический феномен: методологические аспекты современного музыковедения: дисс. ... д. искусствоведения. Одесса, 2003. 437 с.
9. **Холопов Ю. Н.** А. Ф. Лосев и советская музыкальная наука // А. Ф. Лосев и культура XX века. Лосевские чтения. М.: Наука, 1991. С. 57-69.
10. **Холопов Ю. Н.** Музыкально-теоретическая концепция А. Ф. Лосева. Теория музыкального времени // Проблемы музыкальной теории: сб. тр. кафедры теории музыки Московской государственной консерватории / ред.: В. В. Протопопов, Е. В. Назайкинский, Т. Н. Дубравская, Л. Н. Логинова. М.: Наука, 1991. С. 3-11.

TEMPORAL NATURE OF MUSIC IN THE CONTEXT OF PHILOSOPHICAL-AESTHETIC ANALYSIS

Didenko Valerii Dmitrievich, Doctor in Philology, Professor
State University of Management in Moscow
vddidenko@rambler.ru

Kalitskii Vitalii Valer'evich, Ph. D. in Philology
Russian State Specialized Academy of Arts in Moscow
kalitzky@yandex.ru

Relevance of the topic of the article is conditioned by its insufficient study in modern aesthetics and musicology. The aim of the research is to reveal the fundamental processes of musical time functioning. The objectives of the paper are the following: to show musical meaning as ordering relation of sound to time and time to sound; to identify chronotopic representation of meaning in the process of music interpretation; and to analyze the musical image as specification of the "figure" of meaning in its unique composition realization.

Key words and phrases: musical time; aesthetics; chronotope; temporality; conception; artistic consciousness; interpretation; recipient nature; style; genre.

УДК 94(410).06

Исторические науки и археология

В статье рассматривается трактовка понятия суверенитета английским мыслителем и идеологом партии вигов Джеймсом Тирреллом (1642-1718). Разработка идеи суверенитета велась Тирреллом в контексте политико-идеологической борьбы между политическими группировками тори и вигов в Англии в период кризиса по вопросу об исключении. Трактовка суверенитета, предложенная Тирреллом, позволяла вигам опровергнуть взятые на вооружение торийскими идеологами теории божественного происхождения власти и обосновать ограниченность власти монарха.

Ключевые слова и фразы: суверенитет; тори; виги; Джеймс Тиррелл; Роберт Филмер.

Журавлев Александр Викторович
Новосибирский государственный университет
aleksandr.jouravlev@gmail.com

ИДЕЯ СУВЕРЕНИТЕТА В ПОЛИТИЧЕСКОЙ ТЕОРИИ ДЖЕЙМСА ТИРРЕЛЛА (1642-1718)

В 1679-1681 годах в Англии разразился острейший политический кризис, получивший название кризиса по вопросу об исключении (*Exclusion crisis*). В ходе этого кризиса происходит оформление идеологических