

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Ляшенко Д. Н. Определение понятия «знак» как проблема понимания [Текст] / Дмитрий Николаевич Ляшенко // Перспективы. — 2011. — № 1. — С. 50–55.
2. Райхерт К. В. Аналогия типа изоморфизм и принцип двойственности в параметрической общей теории систем [Текст] / Константин Вильгельмович Райхерт // Наукове пізнання. Методологія та технологія. — 2009. — № 1. — С. 103–108.
3. Райхерт К. В. О значимости концепта в параметрической общей теории систем [Текст] / Константин Вильгельмович Райхерт // Параметрическая общая теория систем и её применения: сборник трудов, посвящённый 80-летию профессора А. И. Уёмова / под общ. ред. А. Ю. Цофнаса. — Одесса : Астропринт, 2008. — С. 71–79.
4. Райхерт К. В. Фердинанд де Соссюр и параметрическая общая теория систем. Знак и система [Текст] / Константин Вильгельмович Райхерт // Перспективы. — 2009. — № 1. — С. 126–129.
5. Соссюр де Ф. Курс общей лингвистики [Текст] / Фердинанд де Соссюр; редакция Ш. Балли и А. Сеше; пер. с франц. А. Сухотина; Т. Де Мауро. Биографические и критические заметки о Ф. де Соссюре; Примечания / пер. с франц. С. В. Чистяковой; под общ. ред. М. Э. Рут. — Екатеринбург : Издательство Уральского университета, 1999. — 432 с.
6. Степанов Ю. С. Язык и метод. К современной философии языка [Текст] / Юрий Сергеевич Степанов. — М. : Языки русской культуры, 1998. — 784 с.
7. Уёмов А. Общая теория систем для гуманитариев [Текст] / А. Уёмов, И. Сараева, А. Цофнас. — Варшава : Wydawnictwo Universitas Rediviva, 2001. — 276 с.
8. Broglie de, L. Recherches sur la Théorie des Quanta [Texte] // Annales de Physique. — 10 Serie. — Tome 3. — Janvier-Février 1925. — P. 1–111.
9. Peirce Ch. S. Speculative Grammar [Text] // Collected Papers of Charles Sanders Peirce, Volume 2. Elements of Logic / ed. by C. Hartshorne and P. Weiss. — Cambridge, Mass. : Harvard University Press, 1960. — P. 219–244.

Русяева М. В — кандидат искусствоведения, доцент кафедры культурологии философского факультета Одесского национального университета имени И. И. Мечникова.

УДК 130.2

ОБРАЗНО-СТИЛЕВЫЕ ПАРАДИГМЫ КУЛЬТУРЫ XX ВЕКА В КОНТЕКСТЕ ФРАНЦУЗСКОГО ИНСТРУМЕНТАЛИЗМА («ВОЕННЫЕ» СИМФОНИИ А. ОНЕГГЕРА)

В статье исследуются основные композиционно-стилистические приемы «военных» симфоний А. Онеггера в контексте образно-стилевой парадигмы современной культуры. Выделяются ее характерные черты, нашедшие проявление в музыкальном искусстве. Подчеркивается типичность целого ряда приемов воплощения трагического в музыке для середины XX века в инструментально-симфонических жанрах в послевоенные годы в искусстве Франции.

Ключевые слова: образно-стилевая парадигма, музыка, симфония, программность, хорал.

ОБРАЗНО-СТИЛЬОВІ ПАРАДИГМИ КУЛЬТУРИ XX СТОЛІТТЯ В КОНТЕКСТІ ФРАНЦУЗЬКОГО ІНСТРУМЕНТАЛІЗМУ («ВІЙСЬКОВІ» СИМФОНІЇ А. ОНЕГГЕРА)

У статті досліджуються основні композиційно-стилістичні прийоми «військових» симфоній А. Онеггера в контексті образно-стильової парадигми сучасної культури. Виділяються її характерні риси, що знайшли прояви у музичному мистецтві. Підкреслюється типовість цілого ряду прийомів втілення трагічного в музиці для середини XX століття в інструментально-симфонічних жанрах в післявоєнні роки в мистецтві Франції.

Ключові слова: образно-стильова парадигма, музыка, симфонія, програмність, хорал.

STYLE AND STYLISTIC PARADIGM CULTURE OF XX CENTURY IN THE CONTEXT OF FRENCH INSTRUMENTALISM ("MILITARY" SYMPHONY A. HONEGGER)

The article is devoted to the analysis of the main compositional and stylistic methods of the A. Honegger's "war" symphonies in the context of image-style paradigm of contemporary culture at the turn of

musicology and philosophy of culture. A. Honegger is a prominent representative of the French instrumentalism of the twentieth century. His work had not only summarized the artistic achievements of Western European art of XIX century, but also anticipated new trends of art and culture today. It is described three main areas of semantic A. Honegger tragic works, which he called himself as Grief – Happiness – Man. The article notes that as a result, it has amplified the connection with first principles of musical language, with so-called "primary" genres, such as the chant, a hymn, a song in the instrumental work of composer. Special attention is also paid to the genre of the chorale, which is cross-cutting, not only within each cycle of symphonies, but also for all the "war" symphonies with the characteristic evolution of its functions. The "estrangement" principle, which brought to the degree of extreme tension, strain, is investigated. Typicality of the number of methods of implementation in the tragic music of the mid-twentieth century instrumental symphonic genre in the postwar period in French art is stressed. It is confirmed that described methods and approaches are common, invariant for the other cultural phenomena of the twentieth century.

Keywords: *figurative and stylistic paradigm, music, symphony, software, chorale.*

XX век связан с целым рядом сложных концептуальных перемен, которые находят своё выражение как в самом облике современной цивилизации, так и в стремительных преобразовательных процессах художественной культуры. Традиционными атрибутами художественного сознания стали образы войны, жертвенного подвига, мессианства, пантеистически осмысленной природы, сакрального. Можно говорить о формировании особых образно-стилевых парадигм, которые находят свое воплощение в разных видах искусства. И, конечно, особый интерес вызывают творческие личности, которые формировали эти парадигмы. Такой яркой творческой фигурой является выдающийся представитель французского искусства: композитор, дирижер, музыкально-общественный деятель XX века Артур Онеггер.

Актуальной нам представляется задача анализа инструментального творчества А. Онеггера на стыке музыкознания и философии культуры. В связи с этим **целью** данной статьи является рассмотрение симфонического творчества А. Онеггера как выдающегося представителя французского инструментализма XX века, который в своем творчестве не только обобщил художественные достижения западноевропейского искусства XIX века, но и предвосхитил новые тенденции искусства и культуры современности.

Теоретической базой нашего исследования являются работы М. Арановского, Б. Ярустовского, Л. Раппопорт, С. Павчинского, Г. Шнеерсона [1, 2, 4, 5, 6, 7, 8] и музыкально-критическое наследие самого Артюра Онеггера [3].

Артур Онеггер (Honegger, Arthur) (1892–1955), французский композитор швейцарского происхождения. Значительную известность приобрел в качестве лидера творческой группы, в которую входили Д. Мийо, Ф. Пуленк, Ж. Орик, Л. Дюрей и Ж. Тайфер. Группа известна под названием «Шестерка» (по аналогии с «Пятеркой» — так во Франции называли русскую «Могучую кучку»). А. Онеггер создал целый ряд оркестровых и театральных произведений, среди них — оратория для солистов, хора и оркестра «Царь Давид» (Le Roi David, 1921) и симфоническая пьеса «Пасифик 231» (Pacific 231 — название модели паровоза из серии «Пасифик 4-6-2»), оперы на библейский сюжет «Юдифь» (Judith, 1925, вторая редакция — 1926), «Анигона» (1926), симфоническая поэма Регби (Rugby, 1928), кантата Крики мира (Les cris de monde, 1932), драматическая оратория Жанна д'Арк на костре (Jeanne d'Arc au bucher, 1935) и, наконец, пять симфоний.

Как мы уже указывали, в своем творчестве А. Онеггер осуществляет интерпретацию образов войны, жертвенного подвига, мессианства, пантеистически осмысленной природы, сакрального, которые являются общими для эпохи «трагического гуманизма». Именно так образно можно обозначить современную эпоху, используя термин, который чаще всего применяют для характеристики эпохи Возрождения. Выделим три отправные и самые общие свойства стиля А. Онеггера:

- синтез традиционных способов выражения (образов);
- сжатие, смысловая конденсация, лаконизм;
- экспрессивность, эмоциональная гипертрофия.

Они сочетаются с всегда продуманной конструкцией целого, с логическими принципами изложения, граничащими с классическими по своей ясности и выдержанности. Одновременно композитор развивает и такое характерное свойство многих музыкальных концепций XX века, как

интроспективность — авторизованность и монологичность, в этом отношении очень близко подходя к методу Шостаковича. Весьма показательными являются размышления М. Арановского в «Музыкальных «антиутопиях» Шостаковича», где он говорил о методе композитора: «Интонационное новаторство Шостаковича было безусловным. Он вводил в современное искусство если не новый тип высказывания, монологичность свойственна и классикам, и романтикам, — то, по крайней мере, его новую, современную форму, ориентированную на внутреннюю диалогичность, а следовательно, на живую, разговорную речь. Отсюда свобода высказывания — свобода ритма (апериодичность, асимметричность разномасштабных реплик) и свобода в выборе тональных средств (расширенные «шостаковические» лады, микромодуляционность, атональность)» [1, с. 223]. По мнению М. Арановского, одной из важнейших сторон музыки Шостаковича стало сочетание различных методов воплощения художественной идеи, таких, как:

- непосредственное эмоционально открытое высказывание, как бы «прямая музыкальная речь»;
- изобразительные приёмы, нередко ассоциирующиеся с кинематографическими образами, связанными с построением «симфонического сюжета»;
- приёмы обозначения или символизации, связанные с персонификацией сил «действия» и «контрдействия» [2, с. 15–27.]. Эти же свойства объясняют и интелектуализм музыкальных образов А. Онеггера, прежде всего проявившийся в его симфониях, то есть в «чистой» (не программной) музыке.

Именно симфонии А. Онеггера, и в первую очередь Вторая, Третья и Пятая, «симфонии войны и мира» (Б. Ярустовский), первыми нашли многообразное толкование в отечественном музыковедении. Каждая из симфоний отражает определенный этап духовной жизни не только А. Онеггера, но многих его современников, пытавшихся осмыслить жестокие уроки Второй мировой войны.

Во всех трех симфониях в известной мере есть черты программности, однако отнюдь не литературного или узко-сюжетного порядка. «...Симфония — это экстракт жизненной драмы — говорит А. Онеггер в предисловии ко Второй симфонии. — Я не ищу ни программы, ни литературно-философской подоплеки. Если мое произведение волнует, то это естественно, ибо я выражаю в музыке, порой даже бессознательно, свои сокровенные мысли...» [Цит. по: 5, с. 228]. Именно особенностями «программы», то есть идейно-эмоционального истолкования симфонии как жанра в творчестве А. Онеггера объясняется и характерный для него способ композиции, в том числе настойчивое обращение к трехчастной форме. «Я не могу себе представить симфонию иначе, чем в трех частях», — говорит композитор. А. Онеггер отказывается от классического четырехчастного построения симфонии, создавая трехчастный цикл со сквозным развитием образов. Надо сказать, что трехчастность вообще характерна для французского симфонизма (К. Сен-Санса, С. Франка, В. д'Энди). Он открывает свои общие принципы развития симфонического цикла:

- драматическое *allegro* (сонатное), не дающее разрешения конфликта;
- *Adagio*, как бы осмысливающее события первой части в углубленно-философском плане;
- отсутствие скерцо (которое в лаконичной онеггеровской драматургии разрыхляло бы форму); в Пятой симфонии с несколько иным соотношением частей цикла, скерцо вытесняет медленную часть, которая переносится в начало симфонии;
- финал во всех трех симфониях трактован как важнейшая часть цикла, дающая ответ на вопросы, заложенные в первых частях, причем не только путем противопоставления этой части всему предшествующему (что типично для многих классических образцов), а через динамичнейшее сквозное развитие ведущих образов внутри финала, с тем или иным выводом в коде.

Выдающимся мастером и новатором проявляет себя А. Онеггер в трактовке сонатной формы. Для сонатных *allegro* его симфоний характерны сконцентрированность материала, временная скупость, лаконизм, сочетающийся с драматизмом и динамизмом совершающихся событий. Композитору чужды многословные формы выражений (как это было, например, у Г. Малера) с их длиннейшими эмоциональными «высказываниями» и жанровыми вставками, которые порой вуалируют логическое единство целого.

Одной из задач, которые сформулировал для себя А. Онеггер, было сохранение строгой формы, отказ от репризы, принятой в классической сонатной форме, где она вызывает ощущение длиннот. В первой части Второй симфонии сонатная форма в сущности представляет трехкратное сопоставление темы вступления и главной партии, в третьей части Второй и Третьей симфонии и второй части Пятой симфонии сонатная форма объединяется с чертами рондо, вторая часть Третьей

симфонии и первая часть Пятой симфонии — сложная трехчастная форма с элементами сонатности. Композитор считает принцип классической репризности устаревшим. Отказываясь от традиционного следования тем и насыщая форму разработочными эпизодами, А. Онеггер, однако, добивается удивительной монолитности и органичности развития, сочетающихся с рельефностью основных тем. Форму объединяют легко узнаваемые «арки» при напряженнейшей и драматичной сквозной линии разворачивающихся событий.

К основным принципам симфонического творчества композитора относится предельная конкретность и узнаваемость тем в их драматургических «столкновениях». Сонатное *allegro* насыщается напряженным развитием. Разработочность, присутствующая уже в экспозиции, «захватывает» и репризу, в которой нет пространного изложения экспозиционного материала; «арки» с экспозицией образуют отдельные тематические «островки», следующие почти всегда в зеркальном порядке. В целом, можно отметить приверженность Онеггера к зеркальным репризам — этим он стремится уравновесить архитектуру. Отказываясь от классической репризы, А. Онеггер не отказывается от репризности в целом, но понимает ее как свойство нового, достаточно самостоятельного этапа развития.

В общем стилевом содержании симфоний на жанровом уровне возникает опора на общеизвестное, чем, собственно, и является ряд музыкальных жанров (обычно «первичных»), приобретающих различные стилистические и смысловые модификации.

Большое значение приобретает опора на жанр хорала. Как образ глубоких раздумий хоральность предстает в первой части Второй симфонии. Трижды появляясь в следующей трехчастной форме, этот трех-, четырехголосный хорал не изменяется. А секундовые ходы его верхнего голоса обнаруживают близость интонациям русских причитаний и колыбельных.

К «раздумью с просветлением» можно отнести хорал в коде финала Третьей симфонии (у засурдиненных струнных), служащий стилистической основой ведущего образа, который в тематическом отношении проявляется и как своеобразный рефрен, и как остигатный фон. Звучание хорала отмечается экспрессивно-ламентозными чертами (благодаря усилению роли малой секунды — моноинтонации данного цикла и «интервала — гегемона» (термин Канчели) для всех трагедийных симфоний Онеггера — шире — для трагедийной сферы музыкального языка в целом). В подчеркнуто ясной структуре изложения (3 + 4 и 4 + 3) почти слышится голос, произносящий четыре фразы, идущие «от сердца к сердцу».

В коде второй части Третьей симфонии также звучит хорал. Но здесь он звучит отрешенно — траурно и служит фоном теме птицы — символу надежды и утешения.

Как нечто значительное и скорбное хорал звучит:

- в конце первой части Второй симфонии, где тема вступления звучит в котрапункте с темой побочной партии и аккордами хорала. Этот эпизод близок и по образности и по фактуре седьмой сцене из оратории «Жанна Д'Арк»;

- в теме «De Profundis» во второй части Третьей симфонии. Малый объем, опевание тоники, равномерность движения четвертями, начальное изложение в глубоких басах создают эффект величия. Мрачно-напряженному характеру темы способствует несовпадение мелодических и гармонических функций — на «кульминационный» тонический звук мелодии приходится резко диссонантная гармония;

- в главной партии первой части Пятой симфонии, где аккордово-хоральный склад, медленный темп, преобладание поступенности, однообразие ритмических формул, частое опевание тех или иных ступеней (в частности, «горестное» опевание тонической квинты в ядре темы) — вызывает ассоциации как с торжественной органной музыкой, так и с культово-хоровой. Поступенное движение неуклонно тяготеет вниз, что характерно для образов судьбы, неумолимого рока. Остановки почти на каждом четвертом такте еще более усиливают связь с хоровыми жанрами, рождая мысль о стихотворном тексте, рифмы которого и отмечаются этими остановками.

Линия хорала находит продолжение и во второй части этой симфонии. Однако характер ее иной, нежели в первой части. Если там ощущались связи со старинной органно-хоровой музыкой, то здесь образы приобретают причудливую фантастичность, в которой есть что-то от хореографической пластичности. Парадоксально, но велико влияние на эту траурную музыку и джаза; от него и изложение синкопированными аккордами и сурдины медных, и рисунок басового голоса. Наиболее яркое применение жанра хорала находим в коде финала Второй симфонии, где хорал превращается в гимн, в песню победы. Это «результативный образ». Нарочито простая мелодия хорала интонируется трубой и звучит как выражение светлого начала — «позитивного» в широком смысле.

Таким образом, можно сделать вывод, что жанр хора является сквозным не только внутри каждого цикла симфоний, он также является сквозным для всех «военных» симфоний с характерной эволюцией его функций. Во Второй симфонии он в итоге звучит светло, гимнично, как символ надежды; в Третьей симфонии хорал превращается в слабый, «отрешенный» фон, а надежда — еще оставшаяся — звучит у холодного тембра флейты (тема птицы); в Пятой симфонии — просветления уже нет, и хорал появляется в виде реквиема по несбывшимся надеждам. Опора на хорал позволяет открыть тонкие взаимопереходы между тремя основными семантическими сферами трагедийных произведений Онеггера, названных им самим, как Горе — Счастье — Человек. «Моя симфония есть драма, в которой играют три действующих лица: Горе, Счастье, Человек» [5, с. 228].

Большое место в симфониях занимает тематизм вокального происхождения, в частности, опора на рецитацию, псалмодию. Так, во второй части Второй симфонии — «горестный монолог — исповедь, полумелодия, полуречитатив» [8, с. 225] — мелодический речитатив у виолончелей. Близка драматическому речитативу и главная партия первой части Третьей симфонии с подчеркнутыми отрывистыми аккордами нижнего регистра, характерными для онеггеровских речитативов. Ритмика сложна и многообразна, короткие мотивы разорваны паузами. Создается впечатление «исступленной речи стоящих на краю гибели людей» (Ярустовский).

Ощущению «программности», сюжетного действия в музыке онеггеровских симфоний способствует использование стилистики различных жанров как средства и обобщения, и конкретизации образов; среди них такие, как песня, гимн, марш, скерцо, токката, пассакалия, танец, тяготение к пантомимной пластике ритмов.

Симфонии композитора хотя и насыщены жанровыми связями, но сами жанры являются иногда не первичными, а вторичными. А. Онеггер словно чуждается использования жанров в «сыром виде», идущих непосредственно от быта. Например, в его симфониях богато представлены драматический речитатив, жанры токкаты (вторая половина связующей партии первой части Третьей симфонии, побочная партия третьей части Пятой симфонии, второй части Пятой симфонии — эпизод перед репризой), пасторали, хора, но не вальса или марша в его элементарном бытовании. Нет у Онеггера в симфониях и романсовых образов, «облегчающих» восприятие широкой аудиторией сложных симфонических концепций. Связи с танцем рода тарантеллы или с траурным шествием нередки, но обычно опосредованы через очень сложные выразительные средства. Элементы скерцозности также не служат целям отключения от напряжения драматических ситуаций.

Примером использования вторичных жанров в роли первичных стилистических моделей может являться и следование типичным принципам контрастности в классической симфонии, таким, как соотношение драматического, волевого образа первой темы и хрупкого, нежного в побочной партии *allegro* Второй симфонии. Также к стилистическим прототипам, связанным с иллюстративной театральностью, можно отнести «небесные» звучности в верхнем регистре или «угрожающие», с резкой аккордикой в низком.

Трагическое воздействие музыки А. Онеггера обусловлено отчетливым противопоставлением, поляризацией ценностной направленности основных тематических сфер — «позитивной» («Счастье») и «негативной» («Горе»).

Для позитивной сферы характерно использование линейности, преимущественно вокально-кантиленной основы, особой ролью трезвучных гармоний. Надо отметить определенную эволюцию светлых, позитивных образов «Счастье». Если в первых произведениях Онеггера преобладают такие образы, то в более поздних его произведениях тема радости предстает лишь как тема отключения от мира страданий.

Для негативной сферы характерными становятся острая диссонантность, гротеск, прием «остранения», доведенный до степени крайнего обострения, деформации.

Остранение у А. Онеггера связано с одной стороны, с «нарушением» нормативных для данного жанра фактурно-гармонических средств (в хоральной главной партии первой части Пятой симфонии); с другой стороны, со столкновением групп выразительных средств, принадлежащих к различным, противоречивым по смысловым функциям жанрам и стилям (столкновение хоральности и токкатности).

Промежуточной между положительным началом — «Счастье» и негативным — «Горе» комплексами является сфера «Человека». Средства музыкальной выразительности, характеризующие эту сферу, предельно напряжены, диалогизированы, так как она буквально воплощает полярность «Горя» и «Счастья», в ней антиномия смерти — бессмертия ищет своего преодоления, снятия, сближения полюсов.

© Семитоцька В. П.

Сферу «Человека» в симфоническом творчестве Онеггера можно разделить на две составляющие: «личностное» — индивидуальное страдание — протест и «коллективное» — социальное страдание, пассивное.

Если обобщить средства музыкальной выразительности сферы «Человек», то можно обозначить как диссонантный, напряженный комплекс «Зла», так и просветленный диатоничный комплекс «Счастье».

Не случайно именно творчество Онеггера — представителя французской школы — привлекает внимание своими возможностями воплощения трагического. Таким образом, на основе анализа творчества Артюра Онеггера можно сделать **выводы** о наиболее общих чертах образно-стилевой парадигмы современной музыки. Во-первых, это синтез традиционных музыкальных форм и одновременно разрушение жестких границ между ними. И как результат — появляются новые «гибридные» музыкальные формы. Во-вторых, это использование приема остранения, приводящего к реструктуризации традиционных композиционно-стилевых конструкций. Усиливается связь с первоосновами музыкального языка, так называемыми «первичными» жанрами, такими как хорал, гимн, песня. В-третьих, это характерная для эпохи «трагического гуманизма» антропологизация музыки, представленной как бытийная драма человека. У Онеггера данная черта нашла выражение в программном тезисе: симфония — это экстракт жизненной драмы. И, в-четвертых, это опора на хорал, который позволяет открыть тонкие взаимопереходы между различными семантическими сферами. В трагедийных произведениях А. Онеггера их три — Горе — Счастье — Человек.

Характерные особенности образно-стилевой парадигмы, выделенные нами на примере музыки, являются общими, инвариантными и для других феноменов культуры XX века. Перспективным в контексте данного исследования является анализ проявлений данной парадигмы в живописи, литературе, киноискусстве.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Арановский М. Г. Музыкальные «антиутопии» Шостаковича / Марк Генрихович Арановский [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://www.opentextnn.ru/music/personalia/shostakovich/?id=2495>
2. Арановский М. Г. Вызов времени и ответ художника / Марк Генрихович Арановский // Музыкальная академия. — М.: Музыка, 1997. — № 4. — С. 15–27.
3. Онеггер А. О музыкальном искусстве / Артюр Онеггер ; [пер. с фр.; коммент. В. Н. Александровой, В. И. Быкова]. — Л.: Музыка, 1979. — 264 с.
4. Павчинский С. Э. Симфоническое творчество А. Онеггера / Сергей Эразмович Павчинский. — М.: Советский композитор, 1972. — 224 с.
5. Раппопорт Л. Г. Артур Онеггер / Лидия Григорьевна Раппопорт. — Л.: Музыка, 1967. — 304 с.
6. Раппопорт Л. Г. Некоторые особенности гармонии А. Онеггера / Лидия Григорьевна Раппопорт // Проблемы лада. — Москва : Музыка, 1972. — С. 288–312.
7. Шнеерсон Г. М. Французская музыка XX века / Григорий Михайлович Шнеерсон; [2-е издание, дополненное и переработанное]. — М.: Музыка. — 623 с.
8. Ярустовский Б. М. Симфонии о войне и мире / Борис Михайлович Ярустовский. — М.: Наука, 1966. — 225 с.

Семитоцька В. П. — аспирант кафедры философии и социологии Государственного учреждения «Южноукраинский педагогический национальный университет имени К. Д. Ушинского»
УДК: 100+115

ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ ФИЛОСОФСКОГО ИССЛЕДОВАНИЯ ВРЕМЕНИ

В статье проанализированы междисциплинарные теоретические подходы к понятию времени, которые могут служить основанием для создания целостной философской концепции времени. Рассмотрены сущность и эвристические характеристики понятия «время» в категориальной системе социально-философского знания. Рассмотрены сущностные