

На правах рукописи



ЛИХУШИНА Марина Владимировна

**Художественное время как выражение
темпоральности культуры**

Специальность 24.00.01 – теория и история культуры

АВТОРЕФЕРАТ

**диссертации на соискание ученой степени
кандидата философских наук**



004606643

Ростов-на-Дону

2010 год

Диссертация выполнена на кафедре философии и социологии архитектуры и искусства Института архитектуры и искусств Южного федерального университета

Научный руководитель: доктор философских наук, профессор
Штомпель Людмила Александровна

Официальные оппоненты: доктор философских наук, профессор
Яременко Светлана Николаевна

доктор искусствоведения, профессор
Шевляков Евгений Георгиевич

Ведущая организация: Южно-Российский гуманитарный институт

Защита состоится 24 июня 2010 года в 14.00 на заседании диссертационного совета Д 212.208.11 по философским наукам при Южном федеральном университете по адресу: 344038, г. Ростов-на-Дону, пр. Нагибина, 13, факультет философии и культурологии, ауд. 434.

С диссертацией можно ознакомиться в научной библиотеке ЮФУ (г. Ростов-на-Дону, ул. Пушкинская, 148).

Автореферат разослан «20» мая 2010 года.

Ученый секретарь
диссертационного совета



М.В. Заковоротная

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

Актуальность темы исследования. Современная гуманитаристика все чаще оперирует понятиями, обозначающими различные темпоральные характеристики социокультурной реальности: «время», «дление», «будущее», «прошлое», «настоящее», «одновременность», «ритм», «повседневность», «история», «современность», «эпоха», «период», «этап», «темп», «цикл», «скорость», «ускорение» и т.д. Всё более широкое использование «временных» понятий связано со стремлением увидеть во времени активный фактор социальных изменений, с попыткой придать времени статус некоей субстанции, «ответственной» за происходящее как в социокультурной реальности в целом, так и за реализацию судьбы и жизненной стратегии отдельной личности. Эта неявная установка нуждается в серьезном и философском, и культурологическом обосновании.

Значение времени в человеческой истории и в современном обществе, действительно, велико. Прежде всего потому, что время является формой, скрепляющей различные этапы истории любой культуры, обозначаемые затем как «прошлое», «настоящее» и «будущее». Кроме того, любая культура осознает себя, организуя собственную жизнь не только в пространстве, но и во времени, для чего, например, создаются календарные системы, в которых фиксируются наиболее значимые события, начало и кульминационные моменты истории¹. Наконец, время осмысливается как «другая сторона» информации, т.е. того, что изменяет воспринимающую ее систему². В рамках этой информационно-аксиологической концепции времени увязаны воедино информационная наполненность каждого момента времени с ценностным содержанием, выступающим стимулом человеческой активности. Эта содержательность времени приводит к кумулятивным эффектам, действие

¹ См.: Фролов Б.А. Происхождение календаря // Календарь в культуре народов мира. Сборник статей. – М.: Наука, издат. фирма «Восточная литература», 1993. С.7-37.

² См.: Штомпель Л.А. Линки времени. – Ростов-на-Дону; Санкт-Петербург: «Компьютериконь-АРИТА», 1997.

которых актуализирует проблему времени (темпоральности) культуры. Наконец, актуализация темы времени в культуре обусловлена возрастанием ценности времени как выражения быстротечности человеческой жизни, ускорением социальных изменений, рефлексией по поводу «конца истории» (Фукуяма) и «конца социального» (Бодрийяр).

Все эти обстоятельства делают проблему времени чрезвычайно интересной и важной для философско-культурологического анализа, тем более, что, как писал О.Тоффлер в предисловии к книге И.Пригожина и И.Стенгерс «Порядок из хаоса», «пересмотр понятия времени – неотъемлемая составная часть грандиозной революции, происходящей в современной науке и культуре»³.

Глубина и масштабность современных трансформационных процессов может оцениваться как пессимистически, так и оптимистически. С пессимистических позиций эта «великая трансформация» (К.Поланьи) видится сегодня не как грандиозный прорыв к новому порядку развития, а как низвержение в хаос бесконечных катастроф и рисков. В этих условиях перед искусством открывается все более широкий горизонт возможностей демонстрации всей гаммы переживания человечеством и каждой отдельной личностью времени своего существования, "супертемпоральности" (О.Тоффлер), особой чувствительности ко времени, характерной для современного человека, во всем богатстве ее проявлений. Ведь волшебное зеркало искусства способно не только преображать отражаемое, но «даже обнаруживать в нем то, что часто недоступно зрению историка, культуролога, биографа»⁴. Поэтому так важно не только исследовать произведения искусства через анализ обстоятельств их исторического бытия, но и интерпретировать историческую и культурную ситуацию через анализ

³ Тоффлер О. Предисловие //Пригожин И., Стенгерс И. Порядок из хаоса. М., 1986. С.20.

⁴ Данилова И.Е. «Исполнилась полнота времен...»: Сборник статей. – М.: РГГУ, 2004. С.17.

произведений искусства, которые являются ее конденсированным воплощением.

Степень разработанности проблемы. Содержанием проблемы времени в строгом смысле слова выступает «выяснение объективного содержания этой категории (категории «время» – *дисс.*), т.е. того, какие аспекты реальности она отражает»⁵. Однако, с одной стороны, точно и однозначно определить эти аспекты трудно, поскольку существует опасность сведения времени к содержанию тех процессов, формой которых оно выступает, и тем самым «растворить» время конкретного процесса в его «вещественной» конкретике. С другой стороны, рассматривать время вне содержательных моментов конкретных процессов также невозможно, поскольку время – это форма содержательная. Балансирование между этими двумя опасностями – методологическими «Сциллой и Харибдой» проблемы времени – в современных теоретических работах осуществляется постоянно.

Проблема времени - это прежде всего проблема философская, имеющая более чем двух с половиной тысячелетнюю историю своего исследования, начиная с Фалеса, Анаксимандра, пифагорейцев, заложивших трактовку времени как субстанции, и Гераклита, стоявшего у истоков динамической концепции времени. Прослеживание истории философского изучения времени мы находим в работе Ю.Б.Молчанова, а также во многих других трудах, посвященных времени как форме культурно-исторического бытия и как категории сознания (Я.Ф.Аскина, М.А.Барга, А.Я.Гуревича, А.Н.Зелинского, С.Н.Иконниковой, Т.К.Керимова, Г.С.Кнабе, Т.Ф.Кузнецовой, А.Н.Лоя, В.И.Молчанова, В.С.Поликарпова, Н.Н.Трубникова, В.П.Яковлева и др.). Всеобъемлющим исследованием, посвященным положению истории в системе наук, но тем самым и времени как «третьей классификационной оси», является книга И.М.Савельевой и

⁵ Молчанов Ю.Б. Четыре концепции времени в философии и физике. – М.: Изд-во «наука», 1977. С.4.

А.В.Полетаева⁶. Органическая связь между временем и сознанием исследовалась А.Бергсоном, идея о темпоральной структуре сознания и бытия является важнейшим положением философии Э.Гуссерля и М.Хайдеггера. Повествовательность как способ «высвечивания» временного (темпорального) характера человеческого опыта исследовалась П.Рикёром.

Художественному времени посвящен целый пласт других работ. Наиболее интересный с культурологической точки зрения анализ художественного времени содержится в работах М.М.Бахтина и Д.С.Лихачева. Эти мыслители выдвинули ряд идей, разработка которых позволила всесторонне исследовать данную проблему – это прежде всего понятие «хронотоп» (М.М.Бахтин), идея структуризации художественного времени на основе темпорализма культуры и исследование проявления различных аспектов художественного времени в произведениях словесного искусства (Д.С.Лихачев).

Ставшие сегодня классическими идеи о связи отдельных видов искусства с художественным временем выдвигались Л.Б.Альберти, Леонардо да Винчи, Г.Э.Лессингом, Ф.В.Шеллингом.

Проблема специфики художественного времени изобразительного искусства, литературы, кино, музыки интенсивно изучается искусствоведами, эстетиками, литературоведами и музыковедами. В литературоведении исследуется функционирование пространственно-временных моделей в конкретных литературных произведениях, а само время рассматривается как сюжетообразующий компонент и предмет художественной рефлексии (работы И.В.Бибиной, В.Виноградова, Е.А.Головиной, С.Г.Горбовской, В.А.Днепров, Г.В.Заломкиной, Т.Н.Ковалевой, А.Г.Цейтлина и др.). Анализ сущности и структуры музыкального времени исследуется в работах Т.Адорно, Б.В.Асафьева, Б.Б.-Д.Дондокова, Р.Гюнтер, М.С.Кагана, А.Ф.Лосева, О.Н.Малиновской, И.В.Малышева, Е.В.Назайкинского,

⁶ См.: Савельева И.М., Полетаев А.В. История и время. В поисках утраченного. – М.: Языки русской культуры, 1997.

С.Х.Раппопорта, А.Ритмюллера, Ю.Н.Холопова и др. Исследование времени в «искусствах действия» было осуществлено Яном Мукаржовским на основе сравнения кинематографического времени со временем драматическим. Изучение проблемы времени в изобразительном искусстве основывается на исследовании П.А.Флоренского⁷ и продолжается в работах Б.Р.Виппера, И.Е.Даниловой, Л.Ф.Жегина и др.

Проблема согласования художественного времени и времени культуры анализируется в трудах Ю.Г.Васильева, Х. де ля Мотт-Хабер, А.Г.Тевосян, Л.А.Штомпель, В.Н.Ярской. Особый интерес для анализа исследуемой нами проблемы представляют работы Ж.Делеза, поскольку в них мы находим ключ к решению заявленной в названии диссертации проблемы. Именно Ж.Делез показал интегрирующую и проясняющую роль искусства в понимании смысла культуры⁸.

Однако следует отметить, что до сих пор нет обобщающих работ по проблеме художественного времени как выражения темпорального характера культуры, где использовался бы методологический и концептуально-теоретический тезаурус современной теории и истории культуры.

Объектом исследования является темпоральность культуры.

Предметом исследования выступает художественное время как особая форма существования художественной реальности.

Цель исследования состоит в определении сущности художественного времени и выявлении его возможностей в репрезентации темпоральности культуры.

Данная цель реализуется в решении следующих *задач*:

- эксплицировать сущность и основные характеристики темпоральности культуры;

⁷ См.: Флоренский П.А. Анализ пространственности и времени в художественно-изобразительных произведениях. – М.: Прогресс, 1993.

⁸ См.: Делез Ж. Логика смысла. – М.: Издат центр «Академия», 1995; Делез Ж. Марсель Пруст и знаки. Статьи. – СПб.: Алетейя, 1999.

- проследить генезис образов времени в культуре до возникновения философии и науки;
- определить роль искусства в утверждении формирующихся в культуре представлений о времени;
- выявить сущность художественного времени;
- зафиксировать трансформации отображения времени в искусстве в период от Средних веков к Новому времени;
- показать взаимообусловленность динамики ценностно-смысловой сферы культуры и конструирования художественного времени;
- определить темпоральные критерии развития искусства на материале архитектуры;
- зафиксировать изменения темпоральных размерностей человеческого бытия в современной культуре и выражение их в искусстве.

Теоретико-методологические основы исследования. При рассмотрении художественного времени мы исходили из нескольких философских концепций времени: реляционной, динамической и информационно-аксиологической. Одновременно мы опирались на известные исследования времени в искусстве.

В работе использованы также идеи П.Сорокина и М.Вебера, выдвинувших и обосновавших идею обеспечения целостности «социальной совокупности» миром культуры и не существующую вне жизненных смыслов, разделяемых человеком. Для нас важна мысль А.Кребера о взаимосвязанном культурном континууме, обеспечивающем развитие культуры вплоть до «взлетов» в «создании высоких культурных ценностей»⁹. Принципиально важной для нас оказалась идея П.А.Флоренского о том, что «рост, жизнь делает время, а не время движет жизнь»¹⁰. Эта мысль

⁹ Крёбер А.Л. Конфигурации культурного роста // А.Л.Крёбер. Избранное: Природа культуры. – М.: РОССПЭН, 2004. С.776.

¹⁰ Флоренский П.А. У водоразделов мысли// П.А. Флоренский. Соч. в 4-х томах. Т.3 (1). – М.: Мысль, 2000.. С.477.

подтверждает недостаточность измерения времени лишь абстрактными количественными единицами и указывает на качественные, содержательные изменения, которые, собственно, и порождают время. Мы опирались также на идею Д.А. Леонтьева, показавшего, что смысл есть не некий объект, а некоторая смысловая реальность, которая проявляет себя в разных формах, в разных структурах, на различных уровнях психики и регуляции человеческой деятельности.

Был использован также целый комплекс общенаучных методов: анализа, синтеза, обобщения, сравнения, принцип противоречия, исторический подход, системный метод. Именно системный метод позволил выявить внутреннюю организацию художественного времени во всем богатстве его проявлений.

Научная новизна диссертации выражается в следующих положениях:

- темпоральность культуры определена как культурная форма, т.е. как «рисунок» переломных моментов, внутренних границ культуры, образующихся в процессе расхождения идеального смысла и предметно-вещественных продуктов культуры;

- генезис образов времени в культуре выведен из трех взаимосвязанных обстоятельств: различения начала и конца какого-либо конкретного процесса; наделения определенного момента времени абсолютной ценностью; фиксации ритмических трансформаций, циклических изменений в человеческой жизни, соотнесенных с подобными же изменениями в природе;

- выделен сущностный момент выражения времени в искусстве: возникновение, «пробуждение» эмоционального отношения зрителя к тем моментам и модусам времени, через которые передаются базовые культурные смыслы;

- проведено различие между сущностью и характерными признаками художественного времени, исходя из его апофатического и катафатического определений;

- выделена инструментальная роль художественного времени в репрезентации ценностно-смысловой сферы культуры;
- определен критерий развития искусства, заключающийся в степени соответствия искусства «духу времени»;
- зафиксированы следующие изменения темпоральных размерностей человеческого бытия в современной культуре, выраженные в искусстве: ускорение, ведущее к обесцениванию времени, но, одновременно, возрастание его ценности; утрата и, одновременно, напряженный поиск смысловых ориентиров, «привязанных» к определенному модусу времени; увеличение ценностной значимости настоящего момента повседневности.

Тезисы, выносимые на защиту:

1. Темпоральность культуры не тождественна социальному времени, т.е. хронологически измеряемой длительности социальных процессов. Сущность темпоральности культуры состоит в сопряжении, согласовании темпоральных характеристик предметных результатов человеческой деятельности и незримых, чувственно невоспринимаемых трансформаций духовных оснований культуры. Темпоральность культуры выражает диалектику и взаимообусловленность изменений предметно-вещественного и идеального, объективно-социального и духовного, связанного с целеполаганием и интерпретацией культурно-историческим субъектом смысла происходящих процессов.

Темпоральность культуры как культурная форма, «рисунок» прерывов непрерывного культурного континуума проявляет себя с наибольшей очевидностью в переломные моменты истории, когда достигнуты пределы, границы конкретной культуры или стадии ее развития.

2.. Образ времени (как и любой другой образ) первоначально воспроизводит в чувственно-конкретной форме тип отношений индивида и целого внутри данной социокультурной целостности. Интуитивное постижение времени возникает тогда, когда человек начинает различать,

отличать один предмет от другого, а также начало и конец какого-либо конкретного процесса.

Второй важнейший момент в генезисе образа времени – это удержание, приостанавливание преходящего мгновения жизни и придание ему абсолютной ценности, и тем самым – отнесение его к вечности, что происходит на стадии «преанимизма».

Третий момент в возникновении образа времени определяется ходом хозяйственной жизни, связанной с периодическими усилиями, ритмическими трансформациями, циклическими изменениями, ассоциирующимися с природными явлениями.

3. Данные моменты генезиса представлений о времени закрепляются в сфере искусства, которое превращает эмоционально-образное впечатление одного человека в абсолютную ценность для всех. В связи с этим ключевым моментом выражения времени в искусстве выступает переживание отдельного момента времени (или совокупности моментов) как явления уникального, а затем и абсолютно ценного, а в своем пределе – сакрального, трансцендентного.

Художественное время и образы времени, создаваемые в искусстве, выражают ассоциации и опыт переживания длительностей и их прерывов, закрепленные в сознании художника, а затем опредмеченные в произведении искусства. Эти образы переинтерпретируются в ходе восприятия их зрителями

4. Художественное время, как особая форма существования художественной реальности, не сводится к сюжетному времени. Для выявления сущности художественного времени прежде всего необходимо дать его апофатическое определение, т.е. выделить те моменты, которые выражают не его сущность, а лишь внешние характеристики. К ним относятся: время автора (т.е. его положение на временной шкале описываемых событий), время исполнителя (количество времени, необходимое для исполнения произведения), время зрителя (т.е. то

количество времени, которое затратит зритель, читатель, слушатель на восприятие данного произведения искусства), личная ориентация художника на тот или иной модус времени (поскольку она может выступать лишь художественным приемом), интерпретация времени художественного произведения зрителем. Все выделенные моменты, несомненно, важны, однако не они по отдельности или в сумме составляют сущность художественного времени.

Сущностью художественного времени выступает не точность воспроизведения (не копирование) хронологии и длительности описываемых событий, а конструирование такого строения темпоральных мгновений, их длительности, ритмики, последовательности, через которую выражается ценностно-смысловое отношение художника к модусам времени, направлению и течению времени.

5. Подчинение темы времени проблеме вечности в средневековой культуре нашло свое отражение в искусстве. Произведения средневекового искусства предполагали внутреннее духовное постижение смысла, не воплотимого до конца в чувственных образах. Зритель не столько стоял перед произведением, созданным другим человеком, сколько предстоял перед знаком божественного откровения. Произведения средневекового искусства выражали прежде всего не время, но божественную вечность или, в отдельных случаях, конец человеческого времени, наступающий в момент Страшного суда. Напротив, произведения эпохи Возрождения можно рассматривать как структурно-временные модели земного мира, который можно постоянно улучшать. В художественной культуре Нового времени вновь возникает интерес к вечности, на фоне которой разворачиваются события человеческой жизни, осознаваемые как краткие и преходящие. Основной доминантой художественного времени новоевропейского искусства выступает осознание самоценности настоящего и, одновременно, его мимолетности, неотвратимости конца.

6. Смысл культуры как культурная форма «стягивает» социальные факты в некоторое единство, выступая контрапунктом, латентной «темой», сопровождающей явные, проговариваемые, рефлекслируемые темы. Если понимать смысл как форму, организующую содержание на данный момент бытия, то он не имеет временного измерения. Однако если смысл рассматривать в качестве совокупности культурных универсалий, возникающих, трансформирующихся и переинтерпретируемых в ходе исторического становления и развития общества в результате «кристаллизации» типологических ситуаций человеческого опыта, то смысл фиксируется в своей динамике, т.е. как процесс, длящийся во времени.

Любая ценностная система есть совокупность ценностей, отражающая и репрезентирующая определенное состояние социокультурной реальности: прошлое, настоящее или будущее. Ориентация конкретно-исторического субъекта на ту или иную ценностную систему связана с ориентацией на определенный модус времени. Именно поэтому художественное время выполняет инструментальную роль в репрезентации ценностно-смысловой сферы культуры.

Ориентация автора, героя и зрителя на тот или иной модус времени есть выражение оценки соответствующих моментов истории. «Заражение» зрителя или возбуждение в нем интереса к тому или иному модусу времени как носителю определенного ценностного содержания – вот главная функция художественного времени.

7. Трансформации и развитие архитектуры следует рассматривать как взаимосогласованный процесс духовно-практической проектной деятельности архитектора и других факторов, детерминирующих образ будущего сооружения: архетипы коллективного бессознательного, мифологические сюжеты, неосознанные ассоциации, рационально поставленные цели, достигнутый уровень технологий и качество строительных материалов, наконец, ценности культуры. Ценностная координата выступает важнейшим измерительным эталоном архитектурного

творчества. Отделить её от архитектуры можно лишь условно, поскольку любой человек, занятый созидательной деятельностью, с необходимостью воссоздаёт определённую систему ценностей.

Важнейшим критерием развития архитектуры выступает степень соответствия произведения архитектуры «духу времени». «Дух времени» - это те установки, идеи, настроения, ценности, которые придают прескриптивный импульс складывающимся в данный конкретно-исторический момент жизненным практикам. Последние, в свою очередь, получают свою легитимацию в них. Это касается и произведений архитектуры, каждое новое состояние которой (стиль, форма, направление и т.д.) есть ответ на определенное общественное настроение. В этом обращении к сфере смыслов, в степени адекватности выражения смысла, т.е. в соотношении с «духом времени» и состоит важнейший критерий развития архитектуры.

8. Необходимо выделить три тенденции в изменениях темпоральных размерностей человеческого бытия в современной культуре, выраженные в искусстве: ускорение времени, утрата и напряженный поиск смысловых ориентиров, обостренный интерес к настоящему моменту повседневности.

В начале XX в. искусство зафиксировало ускорение темпов человеческой жизни и возрастание ценности времени, которое, однако, превратилось в свою противоположность: скорость уничтожает время. Искусство XX в. не столько выражает настроение ностальгии по утраченному времени, сколько надежду на обретение нового времени.

Широко применяемый в современном искусстве постмодернистский прием цитирования известных, легко узнаваемых классических произведений, их интерпретация и реинтерпретация, манипулирование временными модусами свидетельствует о настойчивых попытках по-новому понять прошлое, осветив его «обратным светом» настоящего, вступить с ним в диалог, найти утраченный смысл существования.

Научно-практическая значимость исследования.

Результаты диссертационной работы позволяют углубить теоретические представления в области теории и истории культуры, искусствоведения, социальной философии, связанные с проблемами художественного времени, рассмотренными под углом зрения выражения динамики ценностно-смысловой сферы культуры в искусстве.

Полученные результаты можно использовать в преподавании общих и специальных курсов по культурологии, истории искусства и философии. Они имеют значение для работников культуры и искусствоведов.

Апробация работы. Основные положения диссертационного исследования отражены в 5-ти публикациях общим объемом 1,9 п.л. и выносились на обсуждение на 2-х конференциях: V Российском философском конгрессе (Новосибирск, 2009) и международной научно-практической конференции «Градостроительство. Архитектура. Искусство и дизайн» (ИАрХИ ЮФУ, 6-9 окт. 2009 г.).

Структура работы. Диссертация состоит из введения, трех глав, включающих семь параграфов, заключения и списка литературы.

ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ

Во *Введении* обосновывается актуальность темы исследования, характеризуется степень её разработанности, определяются объект и предмет исследования, формулируется его цель и задачи, определяется научная новизна и практическая значимость работы, формулируются основные положения, выносимые на защиту.

В *первой главе «Сущность темпоральности культуры»* выявляется связь времени и культуры на онтологическом уровне и предпосылки, позволяющие эту связь осознать.

В *первом параграфе «Темпоральность как форма существования культуры»* мы исходили из того, что культура как совокупность надбиологических программ человеческой жизнедеятельности

разворачивается (как и все процессы во Вселенной) не только в пространстве, но и во времени. При этом связь времени и культуры многократна: зримые, предметные изменения в культуре (в ее материальных результатах, в их порядке и длительности) и незримые, чувственно невоспринимаемые трансформации ее духовных оснований составляют два содержательных ряда того, что мы предложили называть «темпоральностью культуры». Конфигурации, взаимное расположение и взаимовлияние различных состояний и процессов культуры не только относительно внешней для них хронологии, но и применительно к создаваемым этим взаимовлиянием ритмам и направлениям социокультурного развития создают темпоральность культуры.

Темпоральность культуры не сводится к длительности социальных процессов. Во-первых, потому, что само время не тождественно длительности, а есть также рисунок прерывов, которые и отделяют один момент времени от другого, а настоящее – от прошлого или будущего. Во-вторых, темпоральность культуры определяется ее сущностью как способа скрепления социальных фактов через придание им смысла. Время культуры – это прежде всего те переломные моменты, осуществление и осознание которых ведет к изменению направления и скорости протекающих в обществе процессов. Культура не просто «протекает» во времени – именно смена культурных состояний создает время или темпоральность культуры.

Такое понимание темпоральности культуры стало возможно благодаря антинатуралистической установке в исследовании общества, берущей свое начало в философии В.Виндельбанда и социологии культуры Г.Зиммеля. На основе выдвинутых ими идей стало возможно представить время культуры не как застывшую организационную форму, реализующую культурный опыт, а как форму, фиксирующую прерывы в ткани социального на основе глубочайших духовных сдвигов.

Время культуры характеризуется не просто тем, что оно есть форма ее существования, но также тем, что моменты времени неоднородны: их

значение определяется степенью достижения поставленных человеком (или группой людей) перед самим собой целей и задач. Отсутствие содержания, смыслового тяготения у какого-либо момента времени говорит об «исторической ничтожности» (Г.Зиммель) совершаемого в этот момент события.

Во втором параграфе – «Генезис образов времени в культуре» - мы сосредоточиваем свое не на объективных размерностях происходящих в культуре процессов, а на образах, представлениях, идеях времени, которые не просто различаются от культуры к культуре, но возникают и трансформируются по мере развертывания культуры. Понимание времени и рефлексия этого понимания - два качественно различных процесса, однако оба они детерминированы культурным складом конкретной эпохи. Время выступает важнейшим элементом того образа действительности, который создается на каждом историческом этапе истории культуры и составляет важнейшую характеристику целостного культурного бытия данного народа. В культуре создается и множество образов времени, репрезентирующих темпоральные особенности культуры: это и мифологические образы, и естественнонаучные представления, и философские концепции времени. В связи с этим возникает вопрос: когда, на каком этапе развития культуры возникают первые образы времени вообще и представления о его отдельных модусах, в частности?

Если бы мы поставили вопрос несколько иначе - когда возникает рефлексия по поводу представлений о времени, - то можно было бы ограничиться обращением к идеям античной философии, и не только к изречению Фалеса «мудрее всего время, ибо оно открывает все», но и к его исследованию метрических свойств времени. Сами же представления об изменениях, происходящих в мире, и божествах, «ответственных» за эти изменения, возникают, как отмечали многие исследователи, еще в мифосознании. Время как порождающее мир начало понималось в

зороастризме¹¹ (Зерван – андрогинный принцип «безначального времени», рождающий Ормузда /Добро/ и Аримана /Зло/), у древних греков был бог времени Хронос (Кронос), у римлян – повелитель Золотого века Сатурн. Особое значение придавалось моментам, когда обновлялись «животворные силы космоса», у древних китайцев, ацтеков, майя. В китайской мифологии было великое божество времени – Тай-Суй, в древнеиндийской мифологии – божество, воплощающее образ времени, – Кала. Обряды жизненного цикла, календарные обряды воплощали в себе представления древних народов о циклическом изменении в мире.

Архаические представления о времени образуют фундамент последующих – философских и научных концепций времени. Тщательный и всесторонний анализ понимания времени в философии и исследование становления субстанциальной, реляционной, динамической и статической концепций времени был проделан рядом исследователей, что позволило нам поставить вопрос несколько иначе: какой образ времени мог быть исторически первым? Мы попытались реконструировать возникновение образа времени, опираясь на исследование образа, проведенное Г.Гачевым, и пришли к выводу, что исторически первым образом времени был образ «сейчас», образ настоящего, образ свершающегося в данный момент. Конечно, это еще не в полной мере время, поскольку здесь нет дифференциации на прошлое, настоящее и будущее, но есть предвосхищение, интуиция *свершения*.

Далее анализируются последующие ступени генезиса образа времени – придание ценности отдельному конкретному моменту времени и закрепление в сознании ритмического характера человеческой деятельности и явлений природы. При рассмотрении ритмического характера человеческой деятельности вновь возникает мотив соединения времени и смысла: повтор-

¹¹ См.: Гуревич А.Я. Категории средневековой культуры [Текст] / А.Я.Гуревич. - М.: Изд-во «Искусство», 1972; Молчанов Ю.Б. Четыре концепции времени в философии и физике [Текст] / Ю.Б.Молчанов. – М.: Изд-во «наука», 1977 и др.

ритм выступает формой изначального смысла и, одновременно, - средством фиксации времени как способа упорядочивания первоначального хаоса. Собственно же идея времени, т.е. отделение длящегося настоящего от прошлого и будущего, рождается вместе со словом. Возникновение слова уже не как звука, а как выражения мысли означало, что в образе представлялись уже не только *действия* с предметами, а движение ассоциаций. Искусство поэтому не копирует действительность, не следует за ней, а переосмысливает наличную действительность, передает переживание ее.

Во второй главе «Художественное время как форма существования художественной реальности» исследуется сущность и особенности художественного времени.

В первом параграфе «Особенности художественного времени» мы исходим из того, что в широком смысле слова время, каким оно воспроизводится и изображается в художественном произведении, есть художественное время. Другими словами, оно есть разворачивание художественного образа от одной фазы к другой для выражения движения, изменения, развития изображаемого. Однако художественное время не сводится к сюжетному времени. Обращаясь к уже рассмотренным в ряде работ аспектам художественного времени, мы приходим к выводу, что необходимо сформулировать катафатическое и апофатическое определения художественного времени. В апофатическом определении художественного времени зафиксированы его важнейшие аспекты, которые, однако, не составляют сущности художественного времени в виду их разорванности, дифференцированности, тогда как важнейшее качество художественности – схватывание и выражение целостности.

Художественный образ всегда выражает лишь одну из возможных проекций, усечений действительного положения вещей. Он должен был бы включать в себя все изменения изображаемого объекта во времени, весь ритм его жизни, однако этим часто пренебрегают. Это «усечение» преодолевается

благодаря синтетической деятельности сознания. Причем этот синтез может осуществляться разными способами, что порождает, в свою очередь, особенности художественного стиля, манеры и приемов. Принципиально важно, что синтез времени требует особой активности восприятия со стороны зрителя (слушателя), именно благодаря ей и достигается искомый синтез: когда удается в своем сознании охватить произведение в целом, произведение перестает существовать только во времени, но и подымается над временем, оно запечатлевается в человеческой душе как нечто единое, мгновенное и вместе с тем - вечное. Другими словами, художественное произведение усматривается единым взором его творца и восприниматься слушателем должно также едино, что позволяет побеждать раздельность чувственного времени.

Катафатическое определение сущности художественного времени должно удовлетворять требованию выделения его цельности и единства, возвышающегося над хронологией изображаемых разделенных чувственных мгновений благодаря возможности эмоционально-образного постижения выражаемого смысла. С этих позиций художественное время есть художественно созданная конструкция из временных мгновений (разной длительности и последовательности), выражающих ценностное отношение к модусам времени, направлению и течению времени и «заражающих» зрителя этим отношением.

Художественное время не одномерно, поскольку воспроизводит тончайшую паутину "темпоральных" переплетений в жизни человека. Эти переплетения и переживания времени можно рассмотреть как символы, за которыми скрывается огромный мир смыслов жизни героев художественных произведений. Мы показываем, что совмещение определенного модуса времени с конкретным смыслом является выражением отношения к жизни, к обществу, к окружающим. Через время герой реализует свой выбор жизненных целей, моральных норм и ценностей. Именно поэтому художественное время рассматривается как художественное средство

выражения идеи невозможности для человечества выйти за пределы преимущественно трагических проблем и ситуаций или, напротив, как средство, способное преодолеть время.

Репрезентация темпоральных особенностей изображаемого (сюжет, ориентация в модусах времени и т.д.) в произведении искусства способно выражать разные возможности: память о прошлом (его ценность или, напротив, отвержение ее), ощущение полноты настоящего (содержательной полноты или, напротив, пустоты), веру (или безверие) в идеалы (будущее). Если же принять во внимание, что художественное время, созданное в произведении искусства, воспринимается и переживается зрителем, то к его характеристикам необходимо добавить еще один момент: оно есть акт сотворчества художника и зрителя, есть результат взаимодействия времени, сконструированного в произведении, и времени, каким оно создаётся в восприятии его зрителем. Художественное время включает в себя последовательности и отношения между длительностями изображаемых событий, субъективную интерпретацию и переживание времени героем произведения, однако его сущность состоит в выражении ценностно-смысловой наполненности темпоральных мгновений.

Во втором параграфе «Трансформация образов времени в художественной культуре: от Средних веков к Новому времени» прослеживается изменение отношения к проблеме времени в европейской культуре и отражение этого изменения в искусстве (в основном на материале истории изобразительного искусства). Собственно, трансформация происходила как изменение ценностного соотношения вечности, «мирового времени» и человеческого времени.

Примат вечности по отношению к земному времени, характерный для средневековой культуры, самым непосредственным образом отражался в композиционном строе произведений искусства. Так, если в средневековой иконе воплощалось трансцендентное содержание, невидимый смысл, рассчитанный на духовное постижение, то в живописной картине, начиная с

XV в., изображался земной мир. В иконе господствует вечность, в картине – земное, человеческое время, которое имеет начало и конец. Образный строй картины менялся на протяжении всех веков ее существования, однако в картине всегда присутствовала ее способность в одном мгновении запечатлеть главный смысл бытия, как его понимал художник. Конечно, с XV по XVII вв. – в период классического существования картины – вечность «просвечивала» сквозь изображаемые частные моменты. Лишь в XVIII в. в европейскую культуру в целом и, в особенности, в живопись и литературу проникает мотив преходящести времени, краткости любого длящегося момента человеческой жизни.

Если для XVIII века характерно ощущение невозвратимости времени, уходящего в прошлое, назад, то для XIX века, одержимого идеей прогресса, время обращено вперед. Вечность же из прошлого переносится в будущее, жить в вечности – значит жить в памяти грядущих поколений.

В XIX в. в изобразительном искусстве утверждается сопряжение настоящего, событий современности с историей. Эта линия, наиболее ярко проявившаяся в русском искусстве, прослеживается на примере работ К.Брюллова, А.Иванова, И.Крамского.

В самом начале XIX в. в трагедии Гёте «Фауст» появляется новый мотив: «Остановись, мгновенье, ты прекрасно!». Ускорение темпов жизни отразилось в искусстве быстротой смены зрительных впечатлений о мире, утратившем былую стабильность. Задачу воплощения новых пространственно-временных представлений поставил перед собой импрессионизм. Для импрессионизма характерен интерес к нетипическому – неустойчивому, неповторимому, эфемерному, мимолетному. В качестве основного сюжета портрета, пейзажа, натюрморта у импрессионистов выступали впечатления повседневной жизни. Движение изображается не непрерывным, а дискретным, внимание художника концентрируется не на закономерном, а на случайном стечении обстоятельств как уникальном и неповторимом, свет и цвет изображаются вибрирующими, метущимися. С

помощью этих приемов импрессионисты выражали свое эмоциональное состояние и переживание – переживание неповторимого мгновения жизни.

Мимолетность впечатлений от подвижного и изменчивого мира у импрессионистов сменяется поиском постоянных начал бытия, устойчивых материальных и духовных сущностей у постимпрессионистов. «Поэзия мгновения» присутствует у постимпрессионистов в их стремлении создать устойчивые композиционные построения неизменных качеств предметного мира, передать его пластическое богатство.

В третьем параграфе «Динамика ценностно-смысловой сферы культуры и художественное время» показано, что смысл существует как система связей, объединяющая человеческие эмоции, ценности, цели, идеи и понятия и позволяющая понимать и осознавать различные культурные объекты. При этом смысл может существовать в неотрефлексированном виде и выражаться не понятийным, а художественным образом. Смысл «стягивает» в некоторое единство различные виды связей между человеком и культурным объектом, выступая контрапунктом, латентной «темой», сопровождающей явные, проговариваемые, рефлекслируемые темы.

Смысл обладает динамической природой, он разворачивается во времени. Если рассматривать смысл с содержательной точки зрения, т.е. как совокупность культурных универсалий, то следует признать, что он обладает длительностью. Эта длительность определяется интервалом его применимости.

В современной культуре фиксируется деградация, кризис смыслов, хаотизация социокультурной жизни. Это заставляет признать сопряженность смысла как формы со временем как культурной формой.

Проблема выражения динамики ценностно-смысловой сферы культуры посредством искусства, и, прежде всего, – художественного времени – имеет два возможных крайних решения. Одно из них представлено И.Стравинским, который отмечал, что музыкальное произведение в действительности ничего «не выражает», не передает никаких чувств или психологических состояний,

а является лишь некоей звуковой «конструкцией», «игрой форм», единственный смысл которой состоит в «упорядочении времени»¹². Однако именно «звуковая конструкция» музыкального произведения, будучи воспринята слушателем, возбуждает в нем определенный спектр ассоциаций, эмоций и мыслей.

Другое, прямо противоположное решение, состоит в понимании искусства как способа не только познания мира, но и как фактора культурного развития. Соответственно, художественное время во всем богатстве аспектов своего существования выступает в этом случае как средство выражения динамики смыслов культуры. Содержание художественного произведения, будучи зафиксированным в формах времени, дает представление о его направлении, темпе, перспективах развития. Впрочем, само время при этом постоянно будет «скрываться» под пластами содержания.

В искусстве реализуется возможность реконструкции любой исторической эпохи, воссоздания ее ценностно-смысловой реальности. Сама эта реальность в индустриальном и постиндустриальном обществах не бывает гомогенной: в культуре нетрадиционного общества постоянно осуществляется поиск новых ценностей и смыслов. Причем однажды принятая система ценностей «привязывается», ассоциируется с определенной исторической эпохой, выражается в конкретных стилистических системах искусства. Поэтому и воссоздание определенной ценностно-смысловой системы может строиться на основе отличия прошлого от настоящего и будущего, а может осуществляться на принципиально иной основе – сосуществования всех временных пластов. В диссертации это положение конкретизируется на материале древнерусской живописи.

В третьей главе – «Развитие искусства как выражение «духа времени»» мы исходим из того, что искусство во всем разнообразии его

¹² См.: Стравинский И.Ф. Диалоги. – М., 1971.

видов и стилей вырастает из глубин своей культуры и специфическим образом выражает ее. Однако ошибочно было бы утверждать, что существует прямолинейная детерминация культурой художественного стиля или конкретного вида искусства. Напротив, между культурой и конкретным направлением и произведением искусства возникают сложные, опосредствующие связи. И одним из таких посредствующих звеньев выступает дух времени. В предыдущих главах мы обращались в основном к материалу изобразительного искусства, литературы и музыки. Однако было бы интересно проследить, как темпоральность культуры связана с самым статичным видом искусства, «искусством покоя», «застывшей музыкой» - архитектурой.

В первом параграфе «Дух времени» и критерии развития архитектуры» мы ставим под сомнение утверждение, согласно которому архитектура не развивается. Так, Т.А.Славина пишет: «...понятие «развитие архитектуры» и даже «история архитектуры» - суть абстракции, удобные для построения логических конструкций, но не адекватные сущности дела»¹³.

Архитектура является одним из древних видов искусства. На протяжении существования человечества было создано великое разнообразие зданий и сооружений самого разного назначения, принадлежащих к разным стилям и культурам. Исторические трансформации архитектуры выражают образ конкретно-исторической эпохи с помощью пространственных средств, и в то же время моделируют эту эпоху, материализуют ее в пространстве. Как и любой вид человеческой деятельности, а тем более творческой деятельности, архитектура изменялась под влиянием многих обстоятельств: социального заказа, вкусов и пристрастий «власть имущих», расширения функциональных требований, появления новых строительных материалов и технологий, климатических условий и т.д. Вместе с тем как особый вид

¹³ Славина Т.А. Историко-архитектурная наука и архитектурное образование// Сб. материалов научной конференции «Проблемы истории архитектуры». – М.: ВНИИТАГ, 1990. - С.22.

искусства, архитектура представляет собой некую целостность, о которой можно говорить как о развивающейся.

В истории искусства и в теории архитектуры уже было предложено два решения проблемы развития архитектуры. Первый вариант реализован в концептуальных разработках истории архитектуры, начатых еще Гегелем в его «Эстетике»; в 80-е гг. XIX в. широкое распространение получает циклическая теория эволюции архитектуры, у истоков которой стоял Г.Вельфлин, а затем П.Франкль. Однако и Г.Вельфлин, и П.Франкль берут в качестве эмпирического материала не всю историю архитектуры, а лишь ее отдельные периоды. Родоначальник же научного искусствознания XXв. А.Ригль рассматривал зодчество как нечто единое, развивающееся от первобытной эпохи до наших дней.

К сторонникам второго варианта можно отнести О.Шпенглера: отрицание им факта существования единого человечества влекло за собой отрицание и единой линии развития архитектуры. Есть и другая группа аргументов, базирующаяся на идее «вторичности» архитектуры по отношению к общественному развитию в целом.

Симптоматично, что А.Л.Крёбер, решая проблему временной, пространственной и сущностной соотнесенности «каждого феномена высокоразвитой культуры с другими ее проявлениями» и относя архитектуру к одному из наиболее значимых эстетических видов деятельности, был «вынужден отказаться от обсуждения архитектуры»¹⁴. Он считал, что условные классификации, вроде подразделения на дорический и ионический ордера, романскую и готическую архитектуру, ренессанс и барокко, страдают неопределенностью и «представляют собой ярлыки, которые прилагаются то к основной структуре здания, то к внешним деталям... Я

¹⁴ Крёбер А.Л. Конфигурации культурного роста//Крёбер А.Л. Избранное: Природа культуры. – М.: РОССПЭН, 2004. С.14, 27.

же... сомневаюсь в том, что культурологически внятная история архитектуры вообще может быть написана»¹⁵.

Архитектура – сложная синтетическая деятельность, включающая в себя и духовные (образное решение, моделирование, проектирование), и практические моменты, в ней объединены искусство, наука и техника. Однако превалирующим, на наш взгляд, является «встроенность» архитектуры в систему духовных образований конкретной исторической эпохи, ее связь с религиозными, мифологическими, идеологическими воззрениями, системами ритуала и искусства.

Опираясь на теорию культурной диффузии Б.Малиновского, понятие «фокусного центра» и идею «регионально индивидуализированного типа» А.Л.Крёбера, понятие «этнокультурного территориального комплекса» А.Г.Лазарева, положение Э.Кон-Винера о необходимости выявления творческой воли и художественных «задач любого стиля» при понимании развития искусства, мы приходим к выводу, что архитектурная среда является необходимым элементом сложноорганизованной социокультурной системы, и изменения архитектуры можно трактовать как ее развитие, детерминированное не только «социальным заказом», географическими и геополитическими особенностями, но и «духом времени». Архитектура «вторична» в том смысле, что отвечает определенному запросу времени, но, отвечая на него, она использует (или может использовать) все богатство приемов, форм и средств, накопленных мировой архитектурной практикой. Отвергая или принимая определенные приемы, архитектор не просто решает лишь конструктивные задачи, но «возводит» материальное воплощение определенной идеи.

Принципиально важно, что культура – это не только трансляция образцов деятельности из прошлого – в настоящее, но и из настоящего – в будущее. Своей кульминации отдельные виды эстетической деятельности достигают в переломные моменты истории, когда предыдущие культурные

¹⁵ Крёбер А.Л. . С.27.

модели созрели, достигли своего пика развития, а новые находятся в стадии формирования и их - великое множество. Переломный момент – это момент выбора. Он может быть и неудачным, на первых порах незаметным, не повлиявшим непосредственно на дальнейшее развертывание исходного состояния, а может оказаться значительным, «судьбоносным», придающим импульс развитию в новом направлении. Второй случай и означает удачный ответ на «вызов» времени, соответствие «духу времени».

Рассмотрение истории романской и готической архитектуры подтвердило выдвинутое нами предположение о том, что архитектура не просто изменяется, а развивается. При этом ее развитие всегда означает удачный ответ на «вызов» времени» и его «дух».

Во втором параграфе «Темпоральные размерности человеческого бытия в современном искусстве» мы отвечаем на вопрос: какой именно пространственно-временной континуум культуры продуцирует современное искусство. Одной из социокультурных функций искусства является его способность быть способом расширения и обогащения жизненного опыта человека. Это воздействие искусства на человеческое сознание никогда не было одномерным, но в современную эпоху оно еще более усложнилось. Усложнилось прежде всего потому, что разнонаправленность векторов отношения человека к миру усилилась и стала очевидной, современное же искусство еще больше усиливает данную разнонаправленность. Это проявляется в акцентированном выражении следующих тенденций изменения размерностей человеческого существования.

Во-первых, возрастание скорости и темпов человеческой жизни. На эту тенденцию откликнулся еще Маринетти в «Первом манифесте футуризма», а затем Матисс, Де Кирико и ряд других художников, выразивших в своих картинах новую «формулу бытия» - свободу от пространственно-временных ограничений. Таким образом, мы видим, что в XX в. прерывается отношение ко времени человеческой жизни как к ценности, и рождается новое отношение – свобода от времени. Таким образом, происходит первое

столкновение противоположных интенций: ускорить время и остановить его. Возрастание ценности времени превратилось в свою противоположность: скорость «уничтожает» время.

Во-вторых, утрата смысложизненных ориентиров и попытки их обретения через погружение в повседневность или в другие культуры. Европейское искусство, начиная со второй половины XIX века, начинает ощущать грядущий *обвал* времени, катастрофический разрыв веков, который и произошел в ходе Первой мировой войны, переросшей в России в революцию. Эту социокультурную катастрофу «предчувствовало» искусство: его внутреннее беспокойство, творческие метания таились под покровом сияющей красоты и безмятежности.

В самом конце XIX в и в первой половине XX в. появляется новый сюжет в отношениях со временем: опыты художественной трансплантации культур начальных этапов цивилизации в европейскую современность. Эти попытки предпринимали Поль Гоген (культура аборигенов Полинезии), Пабло Пикассо (использование форм традиционной негритянской скульптуры в «Авиньонских девицах»), Ван Гог (японские мотивы). Если для импрессионистов время – это настоящее, освобожденное от груза прошлого, то для постимпрессионистов настоящее делается устойчивым (благодаря его *связи с прошлым*) и, одновременно, многомерным.

В-третьих, усиливается ностальгия по прошлому и осуществляются попытки его переосмысления. Об этом, в частности, свидетельствует возникновение и все более широкое применение приема цитирования (картины Э.Мане, Пикассо).

В-четвертых, возрастает тяга к настоящему времени. В этом плане интересны опыты со временем, предпринимаемые композиторами-авангардистами, которые исходят из следующей идеи: осознать присутствие времени и оценить время можно путем его изъятия. В данном контексте в диссертации рассматриваются некоторые произведения Джона Кейджа и К.Штокхаузена. Такое направление живописи, как «новая вещественность»

(которое известно своим повышенным интересом к повседневному, стремлением изобразить «здесь, теперь, сегодня»), непостановочная фотография (как разновидность искусства) и хэппенинг также выражают идею уникальности, неповторимости здесь-и-сейчас.

Наконец, все отчетливее звучит мотив сосуществования всех временных модусов, аннигиляция которых способна породить новое время. Вывод о надежде на обретение нового времени основан, в частности, на делёзовском прочтении произведения Пруста «В поисках утраченного времени».

В Заключение подводятся итоги исследования и намечаются перспективы развития темы времени в художественной культуре.

Основные положения диссертации изложены в следующих публикациях:

1. Лихущина М.В. Особенности художественного времени //Известия высших учебных заведений. Северо-Кавказский регион. Актуальные проблемы социальных и гуманитарных наук. Общественные науки. Спецвыпуск, 2009. С. 56-60 (0,6 п. л.);

2. Лихущина М.В. «Дух времени» и критерии развития архитектуры //Философия в XXI веке. Междунар. сборник научных трудов. Вып.17. – Воронеж: ВГПУ, 2008. С.94-103 (0,7 п. л.);

3. Лихущина М.В. Развитие архитектуры и устойчивость архитектурной формы //Наука. Философия. Общество. Материалы V Российского философского конгресса. Т.2. – Новосибирск, 2009. С.300-301 (0,1 п. л.);

4. Лихущина М.В. Архитектура и «дух времени» //Градостроительство. Архитектура. Искусство и дизайн. Тезисы междунар. научно-практической конференции (ИАрХИ ЮФУ, 6-9 окт. 2009). – С.163-167 (0,2 п. л.);

5. Лихущина М.В. «Управление временем»: в поисках смысла жизни // Время и человек (Человек в пространстве концептуальных времен): сб. науч. трудов. – Новочеркасск: «НОК», 2008 (в соавт.). С.132-137 (0,3 п.л.)

Сдано в набор 18.05.2010. Подписано в печать 18.05.2010.

Формат 60х84 1/16. Ризография. Усл. печ. л. 1,3.

Бумага книжно-журнальная.

Тираж 100 экз. Заказ 18405/1.

Отпечатано в ЗАО «Центр универсальной полиграфии»

340006, г. Ростов-на-Дону, ул. Пушкинская, 140,

телефон 8-918-570-30-30

www.copy61.ru

e-mail info@copy61.ru