

УДК 130.2:7(091)

О.В. Финслер

ФИЛОСОФСКИЕ КОНЦЕПЦИИ ВРЕМЕНИ В ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМ ИСКУССТВЕ

В данной статье анализируются философские концепции времени в контексте становления изобразительного искусства, осуществляется сопоставление взглядов мыслителей (Аристотеля, Канта, Лейбница, Бергсона и др.) на сущность времени с творческой манерой и художественным видением живописцев различных эпох (Леонардо да Винчи, Тинторетто, Ватто, Руссо и др.). Прослеживается непосредственное влияние ценностно-мировоззренческих оснований культуры и философских концепций на художественное воплощение, стилистику и замысел творцов.

Введение

Что есть время? Круг, линия, спираль или точка? Каждая эпоха, каждый мыслитель пытается для себя решить сущностное проявление временных характеристик того или иного вида искусства. Темпоральные аспекты музыкальных творений не вызывают больших споров и разногласий. Труднее проследить временное становление в изобразительных видах искусства. Э. Левинас считал, что изобразительное творчество заключает живую длительность жизни в интервал. «Статуя реализует парадокс момента, длящегося без будущего» [5, с. 13]. Действительно, в искусстве человек переживает время не так, как в жизни. В изобразительном искусстве мы имеем концентрацию настоящего времени в замкнутой форме, а в жизни оно постоянно течёт и изменяется. Это происходит благодаря активной направленности нашего сознания на динамику жизненных событий и способности человека последовательно удерживать их в памяти. Поэтому в жизни мы больше сталкиваемся с прошлым, либо с будущим. Таким образом, настоящее как разрыв в бесконечной длительности существования, как момент столкновения субъективности с вечностью не всегда поддаётся осознанию, но именно в искусстве оно предстаёт отдельно от человека, т.е. как слепок застывшего насыщенного мгновения. И только изобразительным видам искусства характерно стремление «стянуть» время в точку (представить одновременность событий в одном акте созерцания), о чём говорит особая специфика понимания и интерпретации данного вида искусств.

Понятие времени в истории философии и изобразительных искусства: сравнительный анализ

Одна из первых онтологических концепций времени создана древнегреческим философом Парменидом, различавшим неизменный «мир истины», реальность и «мир мнения», в котором происходят изменения благодаря человеческому сознанию. В качестве аргументов в пользу данной точки зрения сформулировал свои знаменитые апории Зенон Элейский (наиболее известная апория – «Ахилл и черепаха»). Спор между сторонниками идеи бесконечной делимости времени и идеи «атомов», мельчайших неделимых единиц времени, продолжили стоики и Стратон. Но первым философом, систематически разработавшим категорию времени, традиционно считается Аристотель. Основа его концепции задается связями понятия времени с понятиями существования и движения. Вопрос о существовании времени, согласно Аристотелю, парадоксален, поскольку прошлого уже нет, будущее еще не наступило, а «теперь» является не частью времени, а скорее границей между прошлым и будущим, которая, с одной стороны, соединяет прошлое с будущим, а с другой – разделяет их. Все временные характеристики относятся именно к этому моменту «теперь», неделимому и не длящемуся осознанному

моменту настоящего. Важно отметить, что, хотя Аристотель и подчеркивает, что время неотделимо от движения, изменения, он ни в коем случае не отождествляет их. Время есть мера движения, а единицей времени может быть мера какого-то конкретного движения. Он также описывает топологические свойства времени: оно едино, непрерывно, бесконечно делимо, однородно. Аристотель не только фактически вводит понятие психологической временной перспективы (цепочка прошлое – настоящее – будущее, память – восприятие – воображение), но и делает несколько ценных замечаний о восприятии времени, прежде всего о том, что восприятие времени существенно определяется возможностью восприятия движения, причем не только внешнего, но и того движения, которое «происходит в душе».

Дальнейшее развитие эти идеи получают у Августина, который анализирует незнакомые античной философии проявления субъективного переживания времени: ожидание будущего, созерцание настоящего, воспоминание о прошлом и впервые приходящего к сознанию «исторического времени» (жизнь человечества мыслится Августином развертывающейся во времени между сотворением мира и Страшным судом). Провозглашение превосходства человеческой души над телом, ее близости Богу проходит через все творчество Августина, в том числе и через его рассуждения о времени, содержащиеся в его основном труде «Исповедь». Бездействие Бога объясняется тем, что Бог существует в Вечности, т.е. в вечном настоящем, вне времени и становления, в то время как люди живут в мире времени, сотворенного Богом. Можно сказать, что для существования Бога принимается статическая концепция времени, а для существования человека – динамическая. С одной стороны, обсуждая вопрос о «начале времен», сотворении мира, Августин утверждает существование времени и в мире вещей: время есть отношение порядка между вещами, выражающееся в их следовании друг за другом через момент настоящего. Таким образом, существующим в мире вещей оказывается только настоящее. С другой стороны, рассматривая парадокс Аристотеля, Августин приходит к выводу, что прошлое и будущее всё же существуют, но существуют только в сознании человека. Итак, Августин Блаженный отвечает на второй из исходных вопросов нашего исследования, предлагая психологическую трактовку онтологического времени, но в то же время не смешивая время психологическое и физическое.

В изобразительных искусствах новое понятие времени находит отклик в ряде своеобразных приемов рассказа и композиции. В представлении средневекового художника пространство и время не дифференцированы: пространство понимается через время как некий одномерный поток. Отсюда радикальное отличие средневековых принципов композиции в живописи от античных, классических. Вместо центрической, уравновешенной схемы античного искусства средневековая композиция развертывается обычно в одном направлении – слева направо или наоборот, подобно чередованию писем. Основной принцип рассказа в средневековом искусстве заключается в сопоставлении на одной и той же плоскости изображения не одного, а нескольких событий. Зритель вместе с главным героем как бы переходит из одного этапа событий в другой. Средневековый мастер изображает не концентрированный момент события, как это сделал бы художник Ренессанса, а его временную последовательность. Та же идея становления во времени господствует в готической архитектуре (пучки колонн, сбегаящиеся в вершине свода, устремление ввысь) и скульптуре. Готическая статуя полна непрерывного движения; это движение бездейственно, оно совершается без перемещения в пространстве, но все тело статуи насыщено неудержимым стремлением вверх, словно отрывающим статую от земли [2].

Художественная теория Ренессанса, возвращаясь к античному единству действия, требовала от изобразительного искусства прежде всего именно единовременного охвата всего поля зрения. Живопись, как считал Леонардо, должна в одно мгновение

вложить в восприятие зрителя все свое содержание. Стремясь к новому единству, художники Ренессанса изобрели множество приемов, незнакомых средневековому искусству. Сюда относится, прежде всего, центральная перспектива – одно из самых мощных средств концентрации впечатления. С изобретением центральной перспективы связаны единство масштаба, созвучие пропорций, завоевание глубины пространства. «Тайная вечеря» Леонардо является классическим образцом симультанной концепции Высокого Ренессанса, соединяющей единство места с единством действия. Однако композиция Леонардо лишена подлинной динамики текущего мгновения. Леонардо только суммирует отдельные, изолированные действия, индивидуальные движения, вызванные единой причиной – словами Христа: «Один из вас предаст меня». Для художников Высокого Возрождения движение есть не что иное, как смена неподвижных положений. На их картинах изображены не столько сами движения, сколько выхваченные из потока времени остановки, перерывы между движениями. Человек Ренессанса мыслит движение как переход из одного неподвижного состояния в другое.

Во второй половине XVI века происходит новый перелом в представлениях времени и пространства. Если концепцию времени в искусстве Ренессанса можно назвать статической, то концепцию барокко следует квалифицировать как динамическую. Ренессансная теория искусства удовлетворялась описанием различных типов движения и определением их функций. Их занимает вопрос о причинах движений, о силе, энергии, лежащей в основе движения. Наряду с этим искусство барокко выдвигает впервые проблему темпа движения, скорости времени. Чувства темпа, динамики явления или события могут быть внушены характером композиции, контрастами света и тени, быстрым сокращением пространства и избытком ракурсов – спецификой восприятия природы и ее перевоплощения. Не менее важное значение может иметь и содержание изображенных событий или явлений, их характер, эмоциональный тон. Во всех этих направлениях искусство барокко по сравнению с классическим стилем стремится к большей динамике, к разнообразию и ускорению темпов [2]. Есть, однако, еще одна особенность в концепции времени, которая принципиально отличает барокко от Ренессанса. Дело в том, что необходимо различать два измерения времени – последовательность и одновременность. Время привыкли мыслить движущимся в одном направлении, как прямую линию, нанизывающую одно за другим чередующиеся события. Однако если бы это было действительно так, то человек был бы неспособен в одно и то же время переживать несколько объектов сознания. Но человек может одновременно воспринимать зрительные и слуховые впечатления, способен одновременно говорить об одном и думать о другом и т.д. Такая же одновременность разного присуща и объективному времени. Все это означает, что у времени есть не только протяженность, но и «объем», или время разворачивается по меньшей мере в двух измерениях. Именно это сознание многомерности времени и отличает искусство барокко от искусства Ренессанса. Так, в картинах Высокого Ренессанса речь всегда идет только об одном событии и о полном единообразии всех составных элементов этого события, а барочная картина часто изображает одновременность нескольких различных событий и переживаний. Особенно яркие примеры дает творчество Тинторетто. Он в одно и то же время изображает целую вереницу событий. Если средневековый живописец изображал в одной картине разновременные события, живописец Ренессанса ограничивался одним событием, то Тинторетто стремится зафиксировать в картине одновременность разных событий. Этот прием воплощен в «Тайной вечере». «Вместо длинного стола, параллельного плоскости картины, стол помещен под углом и апостолы сидят кругом стола, иные из них скрыты в тени, другие повернулись к зрителю спиной. Вместо индивидуально характеризованных образов, которые зритель должен изучать по отдельности, здесь общий и одновременный наплыв чувств, которые зритель воспринимает как нечто целое» [2, с. 90].

Если искусство Ренессанса достигло синтеза, как бы жертвуя временем, то в Новое время пространство все более насыщается временем, приобретая его стремительность и изменчивость. С каждым новым этапом возрастает динамизация пространства. Для философской мысли этого времени «пространство» – понятие более доступное, обладающее более объективными свойствами, чем «время». Декарт понимает пространство как субстанцию, а время только как меру вещей, как одно из условий познания вещей, а Гоббс считает, что время существует не в вещах вне нас, а только в мышлении нашего разума. С другой стороны, Ньютон приходит к выводу, что пространство и время обладают объективным характером и не зависят от человека и его сознания.

Чрезвычайно утонченный анализ нюансов времени, его непрерывного потока мы находим в философии и искусстве начала XVIII века. Научные понятия времени входят в философию вместе с первыми продвижениями физики и связаны с такими именами, как Лейбниц и Ньютон. В философии Исаака Ньютона приобретают законченную форму понятия абсолютного пространства и времени. Его концепция включает в себя абсолютное пространство (бесконечную протяженность, служащуюместилищем всей материи) и абсолютное время (равномерную бесконечную длительность). Абсолютное время Ньютона – физическое, это реальное условие существования всех вещей. В то же время Лейбниц относит пространство и время не к реальностям, а к феноменам – явлениям, вытекающим из существования других реальностей, поскольку время представляет собой порядок последовательности тел, а пространство – порядок размещения тел.

Необходимо остановиться на созвучиях, которые можно установить при сравнении искусства Ватто, мастера эмоциональных и красочных оттенков, и философии Лейбница, одного из самых известных мыслителей позднего барокко, соединяющего идеализм и метафизику с диалектической идеей о движении материи и о взаимосвязи всех форм проявления жизни. «Различие между осознанными и неосознанными представлениями Лейбниц иллюстрирует на примере морского прибоя: шум моря возникает из отдаленных ударов волн; каждый из этих отдаленных шумов слишком ничтожен для слуха, хотя мы и воспринимаем их, но не осознаем в виде отдельных, отчетливых представлений. Точно так же и в нашей душевной жизни существует много неясных, скрытых, словно дремлющих представлений, которые Лейбниц называет «малыми представлениями» и которые слишком незначительны для того, чтобы проникнуть в наше сознание» [2, с. 122]. Идея Лейбница о бесчисленных точках зрения на вселенную, о неуловимых, недоступных ясному сознанию ощущениях оказывается чудесным образом, воплощенным в рисунках и картинах Ватто. Один из излюбленных приемов Ватто – рисовать одну и ту же фигуру в различных позах и поворотах или в одном и том же повороте, но с разных точек зрения. Ватто не любит ни чистого профиля, ни прямого фаса; его не удовлетворяют даже более сложные повороты головы в три четверти. В работах Ватто головы изображены в неощущаемых полуповоротах, еле уловимых профилях, которые в повседневной жизни ускользают от сознания даже очень внимательного наблюдателя. В рисунках и картинах Ватто мы воспринимаем не только физическую неуловимость образа, но столь же сложные и утонченные градации душевных переживаний: вместе с поворотами и наклонами женская голова становится то надменной, то радостной или взволнованной. На рубеже XVIII века происходит перелом, находящий отклик в философии и изобразительном искусстве. Происходит открытие двух очень важных, чуждых философии XVII века признаков времени – непрерывности и длительности (в смысле продолжения прошлого в настоящем и будущем). Именно эти свойства времени и стремится воплотить живопись Ватто.

Новый перелом в концепции времени совершается в начале XIX века. Уже Кант относил пространство и время к категориям не рассудка, а созерцания, связывая их только с миром явлений (не «вещей в себе») и ограничивая их роль функцией познающего субъек-

та. Время – форма внутреннего чувства, созерцания нас самих и нашего внутреннего состояния. Но Кант оставляет за пределами время как физическую сущность [7].

До работ Канта преобладала точка зрения об эмпирическом характере постижения времени. Длительное время была популярна соответствующая его взглядам эмпирическая теория восприятия времени, в пользу которой свидетельствовало отсутствие у человека специальных органов чувств, служащих для восприятия времени. В критический период Кант разрабатывает теорию «субъективного времени»: время становится для него не самостоятельным предметом исследования, но средством человеческого познания, определяющим одновременно и его возможности, и ограничения. Переворот, совершенный Кантом в понимании познания, коснулся и этой категории. Итак, Кант рассматривал время и пространство как априорные формы чувственного созерцания, изначально присущие человеческому восприятию. Однако если «пространство как чистая форма внешнего созерцания ограничено как априорное условие внешними явлениями», то время, поскольку оно определяет «отношение представлений в нашем внутреннем состоянии», это общее условие возможности всех явлений, необходимое представление, лежащее в основе всех созерцаний.

Поскольку время понимается как средство структурирования познания, оно выступает и как средство описания сознания. Кант рассматривает не проблему времени в контексте проблемы сознания, но проблему сознания в контексте проблемы времени. Кант неоднократно подчеркивает, что время имеет только субъективную реальность. Оно не принадлежит к числу «вещей в себе», т.к. в противном случае не воспринималось бы чувствами. Однако поскольку оно воспринимается, то время является свойством человеческого познания. Понятия движения и изменения также возможны только благодаря этой априорной форме познания.

Итак, познание времени как специального объекта невозможно потому, что оно само является формой человеческого познания, и кроме этой формы времени никакой другой формы времени не существует.

Этот субъективизм в концепции времени в еще более подчеркнутой форме выступает у немецких идеалистов XIX века. Так, Гегель определяет время как форму созерцания. Шопенгауэр рассматривает время как форму, обнаруживающую в человеке все ничтожество его стремлений. Пространство для него – утверждение, время – отрицание существования. Это связано с превращением времени в демоническую силу, иррационализирующую действительность. В изобразительных искусствах все эти противоречия мировосприятия, связанные с ростом субъективизма и идеализма и с их борьбой против материализма, находят очень яркое отражение. Одну из основных тенденций живописи XIX века можно было бы характеризовать как стремление подчинить пространство времени или наделить представление пространства свойствами времени. Первые попытки нового понимания времени можно видеть уже у Жерико, но в двояком направлении. С одной стороны, как ускорение темпа восприятия, как изображение скорости, как подчеркивание в движении переходящего элемента, одним словом, превращение «настоящего времени» в «теперь» («Скачки в Эпсоме»). С другой стороны, как направленность времени, его приближение и удаление, как переживание времени (время-ожидание, время-воспоминание) [6]. Примерами могут служить «Плот «Медузы» – картина, целиком проникнутая чувством острого ожидания спасения. Своего наивысшего выражения этот метод достигает в творчестве французских импрессионистов, для которых быстрота и одновременность восприятия служили гарантией оптического единства картины. Другой путь, ведущий к переживанию времени, к его эмоциональному переживанию был избран русской живописью. Возможности этого пути заметил уже Александр Иванов. Его «Явление Христа народу» не случайно показывает приближение Мессии издали: оно наполнено напряженным чувством ожидания не

только в смысле расстояния в пространстве, но еще больше в смысле дистанции во времени.

Наряду с двумя основными течениями в концепции времени, характеризующими эволюцию европейской живописи XIX века, уже с самого начала столетия намечается третье течение, захватывающее господствующее положение. Если первым двум течениям свойствен некий синтез, равновесие пространства и времени, то третий метод характеризуется тенденцией к поглощению пространства временем. Самые ранние симптомы этой тенденции встречаются у романтиков начала XIX века, в графике Блейка. Достаточно прислушаться к словам Бергсона или Шпенглера, явно оценивающих время выше пространства. По мысли Шпенглера, время создает пространство, пространство же убивает время. Для Бергсона пространство есть только «фантом времени», подменяющий качество количеством. Главную ценность времени – внутреннюю динамику, слитное единство – пространство дробит. В области художественной культуры эти тенденции находят отклик в самых разнообразных направлениях. Стоит сказать, что именно в эти годы происходит становление кино.

Своего апогея культ времени достигает в концепции футуристов. Некоторые картины итальянского футуриста Руссоло поразительно созвучны размышлениям Бергсона о времени, той внутренней динамике, которая, по мысли французского философа, превращает пространственную смежность событий в их взаимопроникновение [4]. Время существует как длительность, но мы бессознательно вводим в него пространство (длительность ассоциируется у нас с протяжённостью, а последовательность с непрерывной линией). А. Бергсон пришел к выводу об ограниченности геометрической модели времени, поскольку она не может адекватно отразить время протекания эволюционного процесса. В геометрической модели времени моменты времени равнозначны. Эта модель однородного времени адекватна задачам техники и физики, однако непригодна для описания живого. «Жизнь сознания протекает в длительности, времени, представляющем собой непрерывное становление, изменение состояний: если бы состояние души перестало изменяться, то длительность прекратила бы свое течение» [1, с. 9]. Физическое время представляет собой результат разлагающей деятельности интеллекта, в то время как живое время познается посредством интуиции – самодостаточной формой познания жизнью самой себя. Живое время сознания, или психологическое время, характеризуется, во-первых, постоянным изменением. Длительность не является сменяющимися друг друга моментами. Любой акт движения целостен и не может быть расчленен мысленно в силу того, что не является расчлененным в реальности. Во-вторых, психологическое время неоднородно, поскольку каждый последующий опыт включает в себя весь опыт предыдущий. А. Бергсон предлагает представить память человека, содержащую весь этот опыт, в виде конуса, основание которого неподвижно покоится в прошлом, в то время как вершина, изображающая образ тела в настоящий момент, будет непрестанно двигаться вперед, представляя собой «поперечный разрез через поток вселенского становления» [1, с. 284]. Эта метафора позволяет понять память как такую форму организации психологического времени, где прошлые моменты, представленные воспоминаниями, все до единого могут быть спроецированы в настоящее. Более того, для живого времени прошлое никуда не исчезает: если прошлое растет непрерывно, то оно и сохраняется бесконечно [7].

Итак, с одной стороны, Бергсон разделяет время живое и время физическое. Что же касается познания времени, то единственный доступный для этого с его точки зрения метод – интуиция. Если для Канта время и пространство – чистые формы созерцания, априорные формы, то для Бергсона – это формы «явленности», которые можно познать. Отсюда модель познания, по Бергсону, многослойная, где длительность только

схватывается на дорефлексивном уровне, а на интеллектуальном она лишь выступает как сумма частей.

Феноменология, предложенная Э. Гуссерлем как единственно возможный вариант развития философии в качестве подлинной науки – науки о феноменах (единствах сущности и явления), кладет в основу познания метод феноменологической редукции, первая ступень которой заключается в воздержании от веры в реальность объективного мира. Отказываясь от исследования сознания через что-либо, не являющееся сознанием, Э. Гуссерль выделяет в качестве единственно возможного источника познания рефлексии. Каждый познаваемый феномен возникает через конституирование его в акте познания, и посредством выявления этой работы сознания, прояснения процесса конституирования. Понятие времени занимает особое место в феноменологии, и оно может быть рассмотрено двояко: как предмет исследования, к которому должен быть применен тот же метод феноменологической редукции, и как сознание времени. Сознание, основным свойством которого является интенциональность, для феноменолога не существует вне времени [3]. Э. Гуссерль подчеркивает априорность времени, в форму которого облекается любое познание; временная форма придаётся каждому виду существующего. Роль времени в сознании заключается в том, что любая фиксация смысла может произойти, с одной стороны, только через первичные временные различия, а с другой стороны – через приостановку потока сознания.

Э. Гуссерль не отрицает существования объективного времени, но это объективность иная. Объективное время рассматривается как проблема возникновения представления об объекте – тождественном, но изменяющемся. Э. Гуссерль «ставит вопрос о строгом различии объективного и субъективного времени». Описанные временные фазы отождествляются Э. Гуссерлем с частичными интенциями, направленными на отдельные свойства воспринимаемого предмета. Таким образом, совокупность фаз конституирует полный интенциональный акт, которым может быть любой акт сознания. Э. Гуссерль исключает объективное время и рассматривает внутреннее время нашего сознания. Он выделяет два уровня осознания времени: данность временных объектов и временность актов сознания, конституирующих схватывание временных изменений. Отсюда сознание внутри себя конституирует время, но не отражает его, не считывает его с объектов, само раскрывается как временное. Если сознание временное, то его деятельность заключается в синтезе различных временных фаз, в схватывании определённых интервалов и содержаний.

Интересны размышления Мерло-Понти о времени, стержнем которых предстает идея «интимной связи» между временем и субъективностью. Он стремится создать концепцию, где они «внутренне сообщаются» и возникает возможность проникнуть через время в конкретную структуру субъективности. По его мнению, «сознание разворачивает время», он не считает время «данностью сознания». «Прошлое и будущее возникают, когда я устремляюсь к ним. Я не мыслю и не наблюдаю переход от одного настоящего к другому, я осуществляю его, я уже нахожусь в наступающем настоящем. Я сам есть время – время, которое «пребывает», а не «течет» и не «меняется». Время не является реальным процессом, регистрируемым субъектом, оно рождается из *моей* связи с вещами, течет сквозь *меня*, чтобы я ни делал» [5]. В этом плане идеи мыслителя созвучны поискам современных художников-фотографов, кинематографистов, которые стремятся осуществить момент проникновения и соприкосновения сознания с действительностью, где главным является не достоверность передачи цвета, формы, настроения, а глубина собственного переживания в развёртывании образа. В то же время, Мерло-Понти приходит к выводу, что достаточно трудно понять, каким образом мыслящий субъект может полагать или воспринимать себя во времени.

Заклучение

Итак, по итогам рассмотрения развития категории времени в истории философии можно выделить следующие основные идеи, касающиеся проблематики изучения времени в науке. Во-первых, большинство философов рассматривают время как субъективный феномен. В качестве одной из основных особенностей психологического времени выделяется переживание психологического настоящего (эта мысль прослеживается, начиная с Аристотеля и вплоть до Э. Гуссерля, раскрывающего структуру «теперь» как структуру интенционального акта). Яркая характеристика психологического времени – существование его в виде психологической временной перспективы, где прошлое время представлено памятью, настоящее – созерцанием, а будущее – воображением, выделяется практически всеми авторами. Выделены также другие особенности психологического времени, такие как неравномерность и неоднородность (А. Бергсон). Наконец, представляется крайне актуальной не в полной мере нашедшая свое воплощение в когнитивной науке идея активного конституирования сознанием своих объектов во времени.

Оглядываясь назад, мы видим, как неисчерпаемо разнообразны могут быть аспекты времени в изобразительном искусстве, как непрерывно меняются представления времени в смене эпох и стилей. Есть эпохи, которым проблема времени близка и родственна, и есть другие, которым она более чужда. Есть эпохи, более тяготеющие к стабильности пространства (классицизм), и другие – более проникнутые динамикой времени (барокко). Но при всей изменчивости этой эволюции некоторые выводы вытекают из нее с достаточной ясностью. Прежде всего не подлежит сомнению, что представление времени является неотъемлемым элементом, важнейшим творческим стимулом в концепции скульптора, живописца и графика, сообщающим подлинную жизнь их образам. Сегодня постепенно намечается последовательная эволюция мировоззрения в сторону все более тесного слияния времени и пространства, их неотделимости в точке настоящего. При этом в искусстве всегда присутствует обречённость на вечное настоящее, в нём происходит собирание мира, его целостного образа. Художественное время как целостный феномен, как настоящее переживается зрителем только благодаря глубине смыслов, заложенных в творении, но прежде схваченных, прочувствованных самим художником.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Бергсон, А. Творческая эволюция. Материя и память / А. Бергсон. – Минск : Харвест, 1999. – 1407 с.
2. Виппер, Б.Р. Введение в историческое изучение искусства / Б.Р. Виппер. – М. : В. Шевчук, 2010. – 368 с.
3. Делёз, Ж. Что такое философия? / Ж. Делёз, Ф. Гваттари. – М. : Ин-т экспериментальной социологии, СПб. : Алетейя, 1998. – 288 с.
4. Духан, И. Авангард и авангарды в искусстве и проектной культуре XX века / И. Духан // Авангард и культуры: искусство, дизайн, среда : мат. Междунар. науч. конф., Минск, 17–19 мая 2007 г. / редкол.: И.Н. Духан [и др.]. – Минск : ГИУСТ БГУ, 2007. – С. 12–19
5. Духан, И. Теория искусств : Категория времени в изобразительном искусстве и архитектуре : учеб. пособие / И. Духан. – Минск : БГУ, 2005. – 104 с.
6. Искусство и философия: мат. Междунар. науч. конф., посвящённой 100-летию со дня рожд. Ж.-П. Сартра и Э. Левинаса, Минск, октябрь 2005 г. / редкол.: П.И. Бригадин [и др.]. – Минск : ГИУСТ БГУ, 2007. – 301 с.

7. Микешина, Л.А. Философия познания. Полемические главы / Л.А. Микешина. – М. : Прогресс – Традиция, 2002. – 624 с.

Finsler O.V. Philosophical Conceptions of Time in Fine Arts

The article analyses philosophical conceptions of time in the context of the development of fine arts, compares the views of thinkers (Aristotle, Kant, Leibniz, Bergson and others) on time with creative manners and artworks of painters of different epochs (da Vinci, Tintoretto, Vato, Russolo and others). Direct influence of values and world outlook basis of culture and philosophical concepts on and embodiment, style and intentions of creators is observed.

Рукопис паступиў у редакцiю 04.04.2011