

СИМВОЛИЧЕСКИЕ ОБРАЗЫ ВРЕМЕНИ В ЖИВОПИСИ

Чернов Д. В., преподаватель кафедры рисунка

Харьковская государственная академия дизайна и искусств

Аннотация. В данной статье рассматриваются аспекты категории времени в изобразительном искусстве, ее роль в создании образно-смыслового строя живописного произведения. Основное внимание уделено проблемам интерпретации временных образов и их связи с композицией и символикой картины.

Ключевые слова: символизм, аллегория, время, вечность, Ренессанс, композиция, живопись, история, философия, вечное возвращение, символическая форма, миф.

Анотація. Чернов Д. В. **Символічні образи часу у живопису.** В даній статті розглядаються аспекти категорії часу в образотворчому мистецтві, її роль у створенні образно-змістовного строю живописного твору. Основна увага надана проблемам інтерпретації образів часу та їх зв'язку з композицією та символікою картини.

Ключові слова: символізм, алегорія, час, вічність, Ренесанс, композиція, живопис, історія, філософія, вічне повернення, символічна форма, миф.

Summary. Chernov D.V. **Symbolic Time Images of Painting.** The subject matter of the research is notion of Time in the composition of a classic painting. The headstone of the study is the Time images interpretation in the intrinsic juxtaposition between symbolism and the structure of the work of art.

Key words: symbolism, allegory, time, eternity, Renaissance, composition, painting, history, philosophy, eternal return, symbolic form, myth.

Анализ последних исследований и постановка проблемы. Вот уже более сорока лет в отечественном искусствоведении обсуждается проблема времени в изобразительном искусстве. Проблема эта противоречива и сложна, так как требует в определенном смысле подключения философских методов для изучения некоторых аспектов понятия пространства-времени, отраженных в картине¹. Так как проблема времени в искусстве обсуждается сравнительно недавно, то и многие вопросы остаются нерешенными, в то время как проблема времени и хронотопа в литературоведении значительно более проработана и исследована; эти категории являются более очевидными для литературы, по сравнению, например, с живописью.

В живописи практически все является «иллюзией»², за исключением, пожалуй, времени, которое, при ближайшем рассмотрении (например, для теоретиков, вдохновленных идеями Просветительства, как Г. Лессинга, Д. Дидро), окажется в живописи лишь «моментом»³. Этот «момент», лишенный длительности, становится, при символическом прочтении художественного произведения, *вечностью*, или *художественным временем автора*⁴, *знаком* или *символом времени*. В данном случае символ времени – это *символ per se*, структура которого направлена на то, чтобы погрузить каждое частное явление в стихию «первоначал» и дать через него целостный образ мира.

Итак, оставив споры относительно обоснованности включения категории времени в понятийный аппарат изобразительного искусства, продолжим рассматривать проблемы символики времени, среди которых, в первую очередь, выделим проблему соотношения между категориями *символа* и *времени* в философско-эстетическом контексте. Камнем преткновения в решении этой

проблемы является разграничение собственно категории *времени* и производных от нее *символов*. Однако, провести это разграничение с определенной точностью не представляется возможным, исходя из самой природы искусства как символической формы, где происходит взаимопроникновение не только базовых категорий бытия⁵, но и отдельных элементов символических форм культуры⁶. На эту сторону указывали, в частности, Э. Кассирер⁷, С. Лангер⁸, Э. Панофский⁹, Э. Гомбрих¹⁰, Г. Башляр¹¹; много интересных положений относительно данной проблемы развернул Б. Виппер в своей книге «Введение в историческое изучение искусства». Так он пишет: «Обычно принятое деление искусств на пространственные и временные, то есть на такие, где образы существуют в пространстве и где они следуют друг за другом во времени, как будто бы полностью выключает время из сферы архитектуры, скульптуры и живописи как искусств пространственных. Действительно, образы живописи и скульптуры не меняются, не развиваются во времени, подобно музыкальной мелодии или ритму танца. Но значит ли это, что пластическим искусствам совершенно чужды идея и чувство времени, что с ними невозможно соотносить понятие динамики, ритма и т. п. Само собой разумеется, что это не так. Пусть образы пластических искусств неподвижны и неизменны, но они стремятся и способны воплощать совершенно определенные представления времени, указывать направление и последовательность движений, внушать переживания темпа и динамики временного потока. Больше того, можно утверждать, что именно дыхание времени, исходящее от картины или рисунка, потенция перемены, чувство становления образа или события, раскрытие их в статической плоскости придают подлинную жизнь образам живописи и графики, хотя в действительности они неподвижны»¹². В связи с этим можно вспомнить, что еще Э. Гомбрих оспаривал взгляды Лессинга на отражение времени в изобразительном искусстве, утверждая, что произведения пластических искусств (с учетом некоторых налагаемых естественных ограничений) могут вызывать впечатление движения, то есть ощущение времени, затрагивая тем самым одну из сторон символики времени¹³. Однако ключевой позицией для нас является не психологический аспект восприятия времени при взгляде на произведение изобразительного искусства, а сама структура композиции, включающая *время* в символический строй произведения.

При рассмотрении символики времени в композиции живописного произведения мы руководствуемся принципом образного единства всех составляющих ее компонентов (материалы, размер, пропорции, формальные признаки, размещение на плоскости, пространственное решение, идейная составляющая и др.), которые работают на образную самодостаточность в семантике произведения. Произведение искусства наилучшим образом демонстрирует единство материального и духовного, так как в этом единстве и проявляется художественная экзистенция. Единство – это есть уже, в своем роде, символ: «идейная образность в символе есть *Общность, закономерно разлагаемая в ряд отдельных единичностей*»¹⁴ – утверждает А. Лосев в книге «Символ и реалистическое искусство».



*Пуссен Н. Ballo della Vita Humana, 1640, холст, масло 84,8 x 107,6 см,
Коллекция Уолес, Лондон*



*Пуссен Н. Царство Флоры, 1631, холст, масло 131 x 182 см,
Gemäldegalerie, Дрезден*

Цель статьи – рассмотреть аспекты категории времени в изобразительном искусстве, ее роль в создании образно-смыслового строя живописного произведения.

Результаты исследования. *Образ Времени и его персонификации.* Человек, воспринимая произведения искусства, погружаясь в мир образов, тем самым восстанавливает в своем воображении мифические, религиозные или исторические образы, а значит, имеет дело с временным и пространственным «переносом». Иначе говоря, время смещается, и зритель



*Арчимбольдо Дж. Рудольф II в образе
Вертумна, 1590, холст, масло 70,5x75,5,
Замок Скокlostер*



*Бальдунг Г. Три возраста женщины и смерть,
около 1540, доска, масло 151x61, Прадо*

не просто воспринимает какой-либо момент действия или события на картине; время для него обретает *инаковость*. Этот термин имеет для нас несколько иной смысл, чем тот, который вкладывал в него Э. Левинас¹⁵. Нам интересует *инаковость*, где, порой, архаичное чувство времени выступает особенно рельефно, разрушая привычную линейность в представлении зрителя и вынося его воображение к горизонтам бытия, где мировые законы проявляются в другом обличье, где привычный уклад жизни ставится под сомнение. Человек как бы вырывается из потока жизненной рутины и задается вопросами о Вечности, о *вечном возвращении*. *Вечное возвращение* – это имеющий образно-символическую окраску термин, введенный в культурологию М. Элиаде и означающий в одном из своих аспектов «... периодическое повторение космогонии и периодическое обновление времени, придающее историческому событию значение метаисторического»¹⁶. Обряды, связанные с архетипом вечного возвращения, в свое время породили искусство во всем его многообразии. Они продолжают питать его образами,



Брейгель П. Мужичий. Падение Икара, около 1558, масло, перенесенное с доски на холст 74x112



Брейгель Я. Бархатный. Пейзаж с ветряной мельницей, около 1607, доска, масло 34x50, Прадо

которые воспроизводятся и воспринимаются, как непреходящие. Так, статус *непреходящих* приобрели в западной культуре образы природы, включая (в широком контексте) художественное воплощение представлений о красоте обнаженного человеческого тела, мифологические и религиозные образы. Среди религиозных и мифологических тем, ставших постоянными в искусстве, можно выделить темы аркадских пастухов, Парнаса, вакханалий, сатурналий, фонтана молодости и др. Темы рая, ада божественной любви, мученичества наиболее связаны с сознательной акцентировкой авторами или заказчиками моральных аспектов *времени и вечности*. Отметим, что характеристика времени – линейного или цикличного – раскрывается у разных авторов по-разному.



*Винне В. 1629-1702 Суета суета
Холст масло 64x49 музей имени
Пушкина, Москва*



*Класс П. Натюрморт с подсвечником, 1627,
доска, масло 26,1x37,3*



*Вермеер Я. Молодая женщина,
читающая письмо, холст, масло
46x39, Rijkmuseum, Амстердам*



*Гверчино Л. Et in Arcadia Ego, 1618, холст,
масло 82x91, Галерея дворца Барберини*

Говоря о *времени* и его непостоянстве, можно вспомнить мифического Вертумна¹⁷, мастера перевоплощений, и аналогичную ему фигуру Протея, в образах которых мифическое сознание пытается отобразить один из аспектов времени. Аллегорические образы трансформации и движения (их можно рассматривать как ключи к раскрытию символики времени) проявляют себе через специфику композиционной структуры: ритмическое членение плоскости, организацию пространства через планы, взаимодействие и взаимопроникновение большого и малого, главного и второстепенного, темного и светлого и др. Этот ряд пар противоположностей бесконечен, но он



Кранах Л. Фонтан молодости, 1546, доска, масло 122,5x186,5, Берлин



Мантенья А. Парнас, 149,7 холст, темпера, Лувр

находит свое упорядочение в живописном произведении через *взаимодействие*, мыслимое как развитие во времени.

Однако время имеет, помимо непостоянства, еще одну характеристику: это однонаправленность, анизотропия, которая с особой драматичностью воспринимается в искусстве: жанр натюрморта обязан этой характеристике времени, что выражается в образах «суеты сует». Так в голландском натюрморте 17 века запечатлены разнообразные проявления жизни, бытовые сценки и даже сюжеты из священной истории наряду с такими символами бренности жизни, как череп, огарок свечи, останки животных и насекомых¹⁸.

«Важнее, однако, – замечает Г. Гадамер – и это первая фаза языка онемения, различимого в этих картинах, что и само изображенное, без всех этих символов и их эксплицитного понимания, выражает своим чувственным избытком свою эфемерность»¹⁹. Некоторые исследователи искусства²⁰ предпринимали попытку объявить сумрачную патетику бренности главной темой искусства северной части западной Европы. Однако на понятие *бренность* можно посмотреть и с другой, более отстраненной точки зрения: «время вообще предстает как дление-бренность – самопрехождение всех материальных объектов»²¹. Понятие *бренность* не всегда несет в себе морализаторский характер, а любование художником увядания, старения имеет в большей степени эстетическую оценку и является выражением течения времени, которое в некоторых работах западноевропейского искусства становится главенствующим.



Пейнас Я. Историческая аллегория, ок. 1600-1610, доска, масло 32 x 52 см, Будапешт, Музей изящных искусств



Пуссен Н. Аркадские пастух.. 1650-1655, холст, масло 87 Ч 120 см, Лувр, Париж

Ведь только через пространство, через пространственную структуру художник может выразить время: «Иногда мы думаем, будто познаем себя во времени, тогда как мы знаем лишь последовательность фиксаций в некоторых пространствах стабильности нашего существа, которое противится текучести бытия и, даже отправляясь в прошлое на поиски утраченного времени, хочет «остановить» его бег. Во множестве своих сот пространство содержит сжатое время. Для того оно и предназначено»²².

Мифическая фигура Януса²³ с его одним лицом, повернутым в прошлое и другим – в будущее, является еще одним символом времени. Одним из наиболее интересных примеров



Тициан В. Аллегория времени управляемая благоразумием, 1565, холст, масло, Национальная галерея, Лондон

включения этого образа в композиционно-семантический строй произведений западноевропейской живописи 16-17 веков можно считать произведение Н. Пуссена «Танец жизни под музыку Времени». Здесь художник изобразил многоаспектный символический образ времени, несмотря на то, что все главные фигуры-образы имеют аллегорическую природу²⁴. В картине воплощается идея линейного времени; драматизм достигается здесь передачей разных, обусловленных им, состояний: от осознания его необратимости до радости бытия, связанной с архетипом вечного возвращения. Танцующие девушки исполняют карнавальнй танец, выражающий «концепцию кругового космического времени»²⁵, на дальнем плане – колесница Аполлона, заключенного в зодиакальный круг. Казалось бы, время неумолимо, но эта неумолимость сглаживается самой природой, сущность которой заключена в постоянном повторении самой себя изо дня в день, из года в год. Аналогичная по замыслу и настроению работа Пуссена «Царство Флоры» выражает его философские взгляды. Эта картина проанализирована С. Даниэлем: «Фигуры действующих лиц, расположенные в разных пространственных планах и охарактеризованные выразительными движениями, смыкаются вокруг танцующей Флоры наподобие венка. Эта, если можно выразиться, «композиционная метафора» позволяет Пуссену представить отдельные эпизоды сцены как фрагменты вечно совершающегося круговорота жизни. Трагизм гибели героев отходит на второй план, их смерть дает начало новой жизни. Даже запечатленный в момент самоубийства Аякс воспринимается, как участник веселого хоровода. Свет, даруемый лучезарным богом, колесница которого совершает свой изо дня в день повторяющийся бег по небу, сообщает еще большую праздничность»²⁶. Подробный анализ на основе сходных



*Хобема М. 1639-1709. Водяная мельница, доска, масло 62x85,
Rijkmuseum, Амстердам*

идейных и методологических посылок проведен нами в отношении другого произведения в статье «Историческое и символическое время в картине П. Веронезе «Пир в доме Левия» («Тайная Вечера»)»²⁷.

Символами времени обычно принято считать изображения часов, астрологических знаков, сфинкса, химеры²⁸, жерновов, Сатурна²⁹ или «смерти с косой», однако закрепление в символах разных аспектов времени этим никак не ограничивается: «Даже горный пейзаж может символизировать время, если он вызывает в нашем представлении промежуток времени в миллионы лет. Символы времени не обязательно должны показывать признаки какого-либо движения, совсем не обязательно динамика»³⁰. Можно согласиться с Дж. Элкинсом относительно того, что «...время может быть передано в картине посредством символов, а не только через показ движений и жестов»³¹. Картины, изображающие определенные времена года, могут выражать идею годового цикла, а иногда и цикла в тысячи лет. Живописцы Возрождения обращались к идее совмещения в одной сцене трех, реже – четырех возрастов человека, в виде отдельных ипостасей»³².

Кроме того, простые геометрические формы также можно связывать с «опространственными» моделями времени. В частности, в русском языке слово «время» имеет родство со словами, выражающими понятия вращения, круга, пути: «*uertmen* – путь, колея, след колеса»³³, так что первоначальное его значение – *вращение*. Время воспринималось нашими предками как движение по кругу, и первый известный людям счёт времени – *циклический*.

Выводы. Символика живописного произведения предполагает медитативный и философский подход в постижении категории времени: «Когда живописец хочет изобразить процесс движения, тогда неизбежно возникает противоречие между изменчивостью (признаком движения) и неизменностью (знаком статики). Разрешение этого противоречия в искусстве тесно связано с философским

пониманием времени в ту или иную эпоху. Пожалуй, именно через время характер живописного образа природы наиболее тесно связан с философией»³⁴.

Живопись имеет много общего с поэзией, музыкой и театром, то есть временными видами искусства (что добавляет неоднозначности при рассмотрении категории времени в искусстве). Связь эта символическая, лишь через образный строй и воображение можно услышать звучание живописи и «увидеть» действие на плоскости картины.

В заключение хотелось бы обратить внимание на то, что в картине, исходя из многочисленных факторов, которые связывают пространственные и временные искусства, предполагается взаимодействие и *связывание* времени живописного произведения и времени мира. Ведь допуская отсутствие *времени в картине*, можно допустить и отсутствие самого *времени*. Эта проблема возникла в начале двадцатого века и обсуждается сейчас (хотя проблему отсутствия движения (статичный космос) обсуждали еще в элеатской школе). Таким образом, мы видим, что проблема времени очень стара, и каждая эпоха предлагает свои пути ее решения.

Примечания:

1. Философия пространства-времени имеет долгую историю, начиная со времен зарождения философии как таковой. Проблемам пространства времени посвящено значительное количество философских и междисциплинарных исследований, среди которых можно выделить: Аксенов Г. П. Причина времени. [Электронный ресурс]. Институт исследований природы времени. – Электрон. дан. – М., 2001. Режим доступа: http://www.chronos.msu.ru/RREPORTS/aksyonov_prichina/ch3.htm; Вернадский В. И. Размышления натуралиста. Пространство и время в неживой и живой природе. Кн. 1. М., 1975; Владимирский Б. М. Хронос и часы: [Электронный ресурс]. Институт исследований природы времени. – Электрон. дан. – М., 2001. Режим доступа: <http://www.chronos.msu.ru/RREPORTS/vladimirsky.htm>; Гансвинд И. Н. Дж. Т. Фрейзер и его теория времени: [Электронный ресурс]. Институт исследований природы времени. – Электрон. дан. – М., 2001. Режим доступа: http://www.chronos.msu.ru/RREPORTS/gansvind_o_freizere.htm; Грюнбаум А. Философские проблемы пространства и времени. – М., 1969; Дзюба С. В. Время и изменение: парадокс Д. Э. Мак-Таггарта. Актуальные проблемы социогуманитарного знания. Сб. научных трудов кафедры философии МПГУ, выпуск XXIII. – М.: Прометей, 2003; Молчанов Ю. Б. Комплексный характер проблемы времени // Фактор времени в функциональной организации деятельности живых систем. – Л., 1980; Шихобалов Л. С. Время – загадка мироздания: [Электронный ресурс]. Институт исследований природы времени. – Электрон. дан. – М., 2001. Режим доступа: http://www.chronos.msu.ru/RREPORTS/shikhobalov_vremya-zagadka.htm

Так междисциплинарному изучению времени посвящена деятельность целого института, с работой которого можно познакомиться здесь <http://www.chronos.msu.ru>. Искусствоведческие и культурологические исследования: Абдуллин А. Р. Культура и символ (монография) Уфа: Гилем, 1997; Арманд А. Д. Время в учениях востока: [Электронный ресурс]. Научно-философский журнал благотворительного фонда «Дельфис» – Электрон. дан. – М., 2002. Режим доступа: http://delphis.goerich.com/14/del_14_1.shtml; Арнхейм Р. Новые очерки по психологии искусства. Пер. с англ. – М.: Прометей, 1994; Бенеш О. Искусство Северного Возрождения. Его связь с современными духовными и интеллектуальными движениями. М., 1973; Башляр Г. Избранное: Поэтика пространства // Пер. с фр. – М.: Российская

политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2004; Батракова С. П. Образы времени и язык искусства. – СПб.; М., 2003; Бестужев-Лада И. В. Развитие представлений о будущем: первые шаги. // Советская этнография. 1968. № 5; Гей Н. К. Время и пространство в структуре произведения // Контекст. 1974. Литературно-теоретические исследования. М.: Наука, 1975; Гуревич А. Я. Время как проблема истории культуры // Вопр. философии. – 1969. №3; Генон Р. Царство количества и знамения времени. – М., 1993; Генон Р. Символы священной науки. – М., 2002; Даниэль С. М. Картина классической эпохи. – Л.: Искусство, 1986; Даниэль С. М. Искусство видеть: о творческих способностях восприятия, о языке линий и красок и о воспитании зрителя. – Л.: Искусство, 1990; Даниэль С. Европейский классицизм. – С.-Пб.: Азбука-Классика, 2003; Даниэль С. М. О «теории модусов» Пуссена // Советское искусствознание – 79. Вып. 1. – М., 1980; Джохаде Н. И. К методологии исследования проблемы времени в искусстве и эстетике. // Вопр. философии. 1983; Духан И. Теория искусств: категория времени в изобразительном искусстве и архитектуре: учебное пособие. / Игорь Духан; предисл. Дж. Бараш. Минск: БГУ, 2005; Еремеев В. Е. Время в древнекитайской арифмосемиотике. // Музыка и категория времени: сб. материалов 5 конференции «Григорьевские чтения». – М.: АСМ, 2003; Звезда Ю. Н. Эмблематика в мире старинного натюрморта. К проблеме прочтения символа. М., 1997; Кэмпбелл Дж. Мифический образ; Пер. с англ. К. Е. Семенова. – М.: ООО «Издательство АСТ», 2004; Лазарев Е. Мистический венок года. // Наука и религия. 6-7 1992; Смолина А. Н. Оппозиция время-вечность как конститутивный элемент культуры. Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата философских наук. – Волгоград, 2003; Соколов М. Н. Бытовые образы в западноевропейской живописи 15 – 17 веков: Реальность и символика. – М., 1994; Соколов М. Н. Время и место. Искусство Возрождения как первоубеж виртуального пространства. – М., 2002; Суханцева В. К. Категория времени в музыкальной культуре. – К.: Лыбидь, 1990; Чернов Д. В. Время, человек и природа в западноевропейской пейзажной живописи 16-17 веков. // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. Перші Богуславські читання. – Харків, 2007; Чернов Д. В. Историческое и символическое время в картине П. Веронезе «Пир в доме Левия» («Тайная Вечера»). // Вісник ХДАДМ: Зб. наук. пр. / за ред. Даниленка В. Я. – Харків: ХДАДМ, 2007. – № 11; Флоренский П. А. Анализ пространственности и времени в художественно-изобразительных произведениях. Курс лекций, прочитанных во ВХУТЕМАСе. М.: «Прогресс», 1993; Ямпольский М. Ткач и Визионер: очерки истории репрезентации, или о материальном и идеальном в культуре. – М.: Новое литературное обозрение, 2007.

2. Под иллюзией в данном случае понимается сама проблема трехмерного изображения, введенного Ренессансом. В то же время двухмерность картины относительна с учетом необходимости учитывать живописные материалы, их вещественность и, соответственно, – пространственность.
3. Часто, когда художники и специалисты говорят о проблеме *времени* в живописи как пространственном виде искусства, они исходят из того, что пластические искусства как бы отрицают *время* как таковое. Напрашивается мысль, что *время* в них присутствует, но в символическом виде. Стоит отметить, что «символическое» нужно воспринимать не как понятие, которое означает незначительное присутствие чего-либо, а как понятие фундаментальное. Утверждая это, мы апеллируем к представлению о том, что культура есть своеобразный мир символов.
4. «Феномен художественного времени, возникающий в искусстве и реализующийся в конкретных формально-содержательных системах художественных произведений, требует соотнесения с временем культуры, а через него – с универсалией социально-исторического времени. Несомненно, уже в последнем эстетизируются временные

- характеристики объективной реальности: только осязаемое, наполненное, активное время дает индивиду чувство самообретения в мире, выделяет его из природы, служит гарантом ценности, эстетической значимости родового смысла человеческой деятельности... Художественное время выступает как выражение неделимой целостности человеческой сущности и существования; экзистенциальная полнота обуславливает его многомерность. В этом плане художественное время аналогично самому искусству, которое никогда не обладает абсолютной разделенностью прошлого, настоящего и будущего. Его важнейшая особенность состоит в том, что оно есть для момента относительного настоящего через прорастание в последнем прошлого и будущего. Искусство – полифония времени». [См: Суханцева В. К. Категория времени в музыкальной культуре. – К.: Лыбидь, 1990. – с. 74-75].
5. пространства и времени.
 6. в смысле языка этих символических форм, так как, несмотря на их взаимовлияние, каждая символическая форма имеет свой ни к чему не сводимый понятийный аппарат и функции.
 7. Кассирер Э. Философия символических форм. Том 1-3. – М.; СПб., 2002.
 8. Как и для Кассирера, для Лангер проблема познаваемости мира превращалась в проблему конструирования мира с помощью символических форм. Основная функция мозга состоит в символической трансформации, в превращении эмпирических, чувственных данных в символы. Эта символическая функция присуща не только познанию, но и всем другим формам человеческой деятельности. Лангер обнаруживает символизм в языке, ритуалах, религии, сновидениях, искусстве. В книге «Чувство и форма. Теория искусства» Лангер дает новую дефиницию искусства, определяя его как «творчество символических форм человеческих чувств» [Langer S. Feeling and Form. A Theory of Art. – N.-Y., 1953. – P. 40.].
 9. Панофский Э. Перспектива как «символическая форма». – СПб.: Азбука-классика, 2004; Панофский Э. Ренессанс и “Ренессансы” в искусстве Запада. М., 1998; E.Panofsky. Studies in Iconology. – N.-Y., 1964.
 10. Gombrich E. Studies in the Art of the Renaissance: Symbolic Images. – Oxford, Phaidon, 1985.
 11. Башляр Г. Избранное: Поэтика пространства. // Пер. с фр. – М.: Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2004.
 12. Виппер Б. Р. Введение в историческое изучение искусства. – 3-е изд. – М.: Издательство В. Шевчук, 2004. – с. 240.
 13. См: Souriau E. Time in the Plastic Arts // Journal of Aesthetics and Art Criticism, 7 – 1949. – p. 294-307.
 14. Лосев А. Ф. Проблема символа и реалистическое искусство. – М., 1976. – с. 65.
 15. Levinas E. La Realite et son ombre // Les Temps Modernes. 1948. № 38 (November). – p. 782.
 16. Eliade M. Cosmos and history. The Myth of the Eternal Return. Translated from the French by W. Trask. – N.-Y, 1959. – p. 142.
 17. например, в 16 веке эти образы приобрели еще одну яркую визуализацию в картинах Дж. Арчимбольдо.
 18. Основные символические соответствия в нагюрморгах 17 века:
 - Череп – визуальный эквивалент латинского высказывания *memento mori* [помни о смерти], напоминание о том, что всем суждено умереть;
 - Песочные или обычные часы, свеча – указание на быстротечность времени;
 - Перевернутый сосуд (чаша, кувшин или кубок) – указание на значение *vanitas* – пустота;
 - Корона, скипетр, драгоценности или монеты – сила и богатства этого мира, которые забирает смерть;

- Меч (и другое оружие) – напоминание о том, что оно не может защитить от смерти;
 - Цветы в этом контексте, особенно с каплями росы, – символ быстротечности жизни и увядания. Наделяется христианским значением, когда в него включаются: бокал вина, кувшин, предположительно наполненный вином, буханки хлеба – евхаристические элементы. В этом контексте ваза с цветами указывает на контраст земной жизни с тем, что следует после нее. Плющ (вечнозеленый) – вечная жизнь, и, когда он венчает череп – победа Воскресения над смертью. Христианский аспект подчеркивают пеликан или феникс, украшающие сосуды. Со всей очевидностью христианское выявляется при изображении Распятия и четок.

Птицы в этом контексте служат символом человеческой души, как и другие крылатые создания, особенно бабочки. Гусеница, личинка и бабочка – все вместе – не просто жизненный цикл, но стадии земной жизни человека, смерть и воскресение. Птичьё яйцо, особенно с треснувшей скорлупой, также внушает мысль о Воскресении. Традиционные символы христианства – яблоко, гранат, черный и белый виноград, орех и др., обычные на картинах, изображающих Деву Марию и Младенца, вошли в том же значении в аллегорический натюрморт XVII в.

19. Гадамер Г.-Г. Актуальность прекрасного. – М.: Искусство, 1991. – с. 180.
20. См.: Bachtiger F. Vanitas-Schicksaledeutung in der deutschen Renaissancegraphik (diss.), Zurich, 1970; Splettzoff L. La notion du temps chez les artistes allemandes du XVI siecle // Revue d'aesthetique, 1974 (XXVII). – p. 133-142.
21. Юрманцев Ю. А., Трусов Ю. П. О свойствах времени. // Вопросы философии, 1961, – с. 70.
22. Башляр Г. Избранное: Поэтика пространства. / Пер. с фр. – М.: Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2004. – с. 30].
23. Двуликий Янус – бог порога, входа и выхода, дверей и всякого начала. Все ворота считались находящимися под его священным началом, так же как и начало любого деяния и прохождения всех входов. Среди божеств древних римлян считался одним из самых всеведущих и был наиболее популярен. Одно его лицо обращено в прошлое, другое – в будущее. Он охраняет дом, отпугивает чужаков и демонов и приглашает приятных гостей. В календаре его именем назван первый месяц года, его открывающий, – январь. Январь посвящался Янусу, богу небесного свода, покровителю путешественников и моряков. Он сопутствовал и счастью, и бедам. При обращении к богам имя Януса призывалось первым. По преданию, Янус был первым царем Лация. Янус был прежде Юпитера божеством неба и солнечного света, открывавшим небесные врата и выпускавшим солнце на небосвод, а на ночь запиравшим эти врата. Затем он уступил свое место владыке неба Юпитеру, а сам занял не менее почетное – владыки всех начал и начинаний во времени. Он принял у себя Сатурна и разделил с ним власть. Две головы Януса означают его способность предвидеть будущее и помнить прошедшее. Две короны - управление двумя царствами (мог видеть оба пути одновременно). Посох обозначает то, что он первый ввел правильные дороги и рассчитал расстояние. Ключ – знак того, что он ввел устройство дверей и запоров, а также отпирал им небесные врата. Поскольку Янус был богом времени, ведущим счет дням, месяцам и годам, то на его правой руке (на пальцах) было начертано число 300 (латинские цифры = CCC), а на левой – 65 (латинские цифры – LXV), что означало число дней в году. Как божество врат, вступления (лат. Janua), он считался также стражем входа в дом и изображался с жезлом привратника и ключом в качестве атрибутов. Он обозначал посредника в познаниях по агрономии и упорядоченному ведению жизни. В мифах о Янусе прослеживаются истоки древнейших верований, где Янус представлял как первобытный Хаос, из которого возник весь мир. В процессе становления Янус превращается в бога-блустителя мирового порядка, вращающего ось мира. Это

- напоминает нам индийского бога Вайю, которого также при перечислении называют первым, и иранского Ваю, которого представляют в виде двойной фигуры – Добра и Зла. Как богу начала и конца, ему приписывали большое мистическое значение, ведь для римлян первый шаг имел решающее значение для успеха всего задуманного, первый шаг определял все остальные. Если человек начинает что-то новое, он переходит в ворота и попадает в другое пространство. Это касается как перемещения человека во времени и пространстве, так и перемещения душ.
24. Аллегория – это тоже в некотором смысле символический образ, в котором есть конкретность определенной идеи, ограничивающая полисемантическую символ. Однако не стоит отождествлять символ с аллегорией. Аллегория как часть символического образа вполне дополняет его, если рассматривается в комплексе с другими составляющими композиции. Так, согласно Лосеву, Символ не есть аллегория, «... поскольку в аллегории отвлеченная идея, ее предмет не имеет ничего или имеет мало общего с обратной стороной изображаемого предмета, так что идейно-образная сторона вещи гораздо содержательнее, пышнее, художественнее, чем эта отвлеченная идея, и может рассматриваться совершенно отдельно от той идеи, к иллюстрации которой она привлечена» [Лосев А. Ф. Проблема символа и реалистическое искусство. – М., 1976 – с. 137].
- Ф. Шеллинг включает аллереорию в структуру символа. Символ по Шеллингу – это образ, который «должен быть понят как то, что он есть, и лишь благодаря этому он берется как то, что он обозначает». Далее, расширяя определение символа, Шеллинг сравнивает его с аллегорией и схемой, тем самым включая в более общее понимание символа: «Тот способ изображения, в котором общее обозначает особенное или в котором особенное созерцается через общее, есть схематизм. Тот же способ изображения, в котором особенное обозначает общее или в котором общее созерцается через особенное, есть аллегория. Синтез того и другого, где ни общее не обозначает особенного, ни особенное не обозначает общего, но где и то, и другое абсолютно едины, есть символ. Эти три различных способа изображения имеют ту общую черту, что они возможны только благодаря способности воображения и суть его формы, причем единственно третий из них есть абсолютная форма» [Шеллинг Ф. В. Философия искусства. – М., 1999. – с. 115-124].
25. Батистини М. Символы и Аллегии. // Энциклопедия искусства. Пер. с ит. – М.: Омега, 2007. – с. 79.
26. Даниэль С. М. О «теории модусов» Пуссена. // Советское искусствознание – 79. Вып. 1. – М., 1980. – с. 132.
27. Чернов Д. В. Историческое и символическое время в картине П. Веронезе «Пир в доме Левия» («Тайная Вечеря»). // Вісник ХДАДМ: Зб. наук. пр. / за ред. Даниленка В. Я. – Харків: ХДАДМ, 2007. – № 11. – С. 148-162.
28. Р. Грейвс указывает на то, что Химера была календарным символом трехсезонного года, причем символами времен года были лев, коза и змея. Орфр, детьми которого от Ехидны были Химера, Сфинкс, Гидра и немейский лев, – это собака звезда Сириус, с появлением которого в Афинах начинался Новый год. У него было две головы, как у Януса, поскольку у афинян вместо трех времен года было два: сын Орфра – лев – символизировал одну половину, а его дочь – змея – вторую. Когда в эмблематике года для козы не осталось места, химера была заменена Сфинксом с телом льва и змеиным хвостом. Поскольку измененный новый год начинался тогда, когда солнце оказывалось в созвездии Льва и шел отсчет дням собаки. Орфр смотрит в двух направлениях – вперед к новому году, и назад, к старому. [Р. Грейвс. Мифы древней Греции. Пер. с англ. под ред. и с послесл. А. А. Тахо-Годи. М.: Прогресс, 1992. – с. 96]. Сравните образ Химеры с Зерваном, который в иранской мифологии почитался как божество времени и судьбы.

29. Кронос, Сатурн – в греческой мифологии один из титанов, сын Урана и Геи. Благодаря орфической традиции, в которой произошло примирение Зевса и Кроноса, возникло понятие о царствовании Кроноса как счастливом и благодатном времени. Народная этимология сблизила имя Кроноса с наименованием времени – Хроносом. В римской мифологии Кронос известен под именем Сатурн, который воспринимался как символ неумолимого времени, поглощающего то, что породило, или как семя, возвращающееся в породившую его землю (происхождение имени Сатурн связывали с корнем *sat*, что значить «сеять»). Под влиянием греческих кроний в Риме были преобразованы сатурналии (первоначальный смысл которых неизвестен) по греческому образцу, начиная с 217 г. до н. э. Во время праздника господа и слуги менялись своими обязанностями, и воцарялось безудержное веселье карнавального типа.
30. Elkins, J. Time and Narrative: [Электронный ресурс]. – James Elkins – Электрон. дан. – Department of Art History, Theory, and Criticism, School of the Art Institute of Chicago, 2006. Режим доступа: <http://jameselkins.com/Texts/narrative.pdf>.
- 31 здесь следует допустить, что жест может быть ключевым во всем символическом строе произведения и может, вместе с другими элементами композиции, концептуализировать не только большие периоды времени, но и рождение человеческого времени вообще. Пример: «Сотворение Адама» Микеланджело.
32. Там же: Elkins, J. Time and Narrative. – p. 17.
33. Преображенский А. Г. Этимологический словарь русского языка: Т. 1. – М., 1959.
34. Завадская Е. В. Мир природы и природа живописи // Эстетика природы. – М., 1994. – с. 93.