

ИСТОРИЧЕСКОЕ И СИМВОЛИЧЕСКОЕ ВРЕМЯ В КАРТИНЕ П. ВЕРОНЕЗЕ «ПИР В ДОМЕ ЛЕВИЯ» («ТАЙНАЯ ВЕЧЕРЯ»)

Чернов Д.В., преподаватель

Харьковская государственная академия дизайна и искусств

Аннотация. В статье рассматривается проблема исторического и символического времени в композиционном строе картины Веронезе.

Ключевые слова. Символизм, время, вечность, Ренессанс, композиция, история, Венеция, христианство, религия, символическая форма, Фортуна, миф.

Анотація. Чернов Д.В. *Історичний та символічний час у картині П. Веронезе „Свято у будинку Левія” („Остання Вечеря”)*. В статті автор розглядає проблему історичного та символічного часу у композиції картини Веронезе, де, на перший погляд, відсутні алегорії часу та ключі до символічного осмислення.

Ключові слова. Символізм, час, вічність, ренесанс, композиція, Венеція, християнство, релігія, символічна форма, Фортуна, міф.

Summary. Chernov, D.V. *Historical and Symbolical Time in Veronese's "Feast in the House of Levi" („The Last Supper")*. The author studies the issues of historical and symbolic time in composition of Veronese's masterpiece.

Key words. Symbolism, time, eternity, Renaissance, composition, Venice, history, Christianity, religion, symbolic form, Fortune, myth.

Постановка проблемы и анализ последних исследований. Проблема категории времени в изобразительном искусстве не нова, но и сегодня, ввиду спорности некоторых положений, она остается открытой для дальнейших исследований. Прошло более сорока лет с тех пор, как Б. Р. Виппер написал, что, по сравнению с анализом пространственных отношений в изобразительном искусстве, категория времени «подвергается очень случайной и эпизодической трактовке» [1]. С тех пор было проведено немало исследований, результаты которых зачастую отличаются противоречивостью. Некоторые исследователи критически относятся к постановке вопроса о четвертом измерении в двухмерном пространстве живописи. Так Р. Ингарден вообще сомневается, что в картине возможно присутствие «временного момента» [2]. Близкие мысли высказывает И. Е. Данилова в работах об искусстве Средних веков и Возрождения (см. ниже). А. Каменский в статье «Время как образ» связывает категорию времени с эпичностью образов и сериями картин, в которых разворачивается действие [3]. Каменский оперирует понятием «время автора», которое, по его мысли, «порождает многие непривычные приемы вплоть до разновременных сопоставлений и контрастов, замедления и убыстрения времени или даже своего рода включения его из числа действующих художественных категорий» [4]. В то же время ряд ученых вообще не представляют себе визуальное искусство без категории времени (С.М.Даниэль, М.Н. Соколов).

В западной науке проблему времени в искусстве рассматривали такие эстетики и теоретики искусства, как Э. Сурио, Э. Гомбрих, А. Хаузер, Э. Панофский, Р. Фрай, Э. Кастели и др. В контексте настоящего исследования небезынтересна концепция «вечного возвращения» М. Элиаде и труды Р. Генона, посвященные символам, в том числе символам времени. Среди искусствоведов, освещавших проблемы времени в структуре живописного произведения,

представляется необходимым выделить Б. Р. Виппера, О. В. Семенова, С. М. Даниэля [5], К. Антонову [6], М. Н. Соколова, Л. Ф. Жегина, В. О. Кулакова, М. Ротлишбергер [7], Дж. Элкинса [8], Г. Ревзина [9], И. Духана [10]. В недавно изданной книге М. Баттистини, посвященной символам и аллегориям в искусстве, первая глава посвящена символизму времени [11].

Однако, несмотря на обилие теоретических трудов, посвященных категории времени и символизму времени в искусстве, в том числе и в искусстве Позднего Возрождения [12], тема по-прежнему актуальна, а поле для дальнейших исследований обширно.

Будучи впитанными несколькими поколениями художников разных школ, ренессансные представления о времени не обязательно воплощались через символический ряд. Они неожиданно проступали в композициях, нарочито отвергающих каноны, новаторских, реализующих иные идеи и замыслы. В настоящей статье рассматривается произведение, где выдвигаемые художником задачи, на первый взгляд, далеки как от установившейся христианской символики, так и символики времени – картина П. Веронезе «Пир в доме Левия». Таким образом, на первый план нашего исследования выдвигается проблема исторического и символического времени в композиционном строе картины, где отсутствуют его аллегии, символические образы и ключи к символическому прочтению. Однако прочтение «скрытой символики» становится более возможным при рассмотрении искусства как «символической формы культуры».

Цель статьи – *рассмотреть символику времени в структуре живописного произведения П. Веронезе.*

Изложение основного материала. В картине «Тайная Вечеря» Веронезе окружает Христа и его учеников второстепенными персонажами, одетыми в современные художнику одежды. Все эти люди так поглощены своими делами, что они практически не обращают внимания на то, что происходит в центральной части композиции, изначально, по замыслу художника, изображающей Тайную вечерю. Может создаться впечатление, что художник иронизирует, показывая равнодушие современных ему людей к священному писанию. Сам Веронезе не только строго не придерживался композиционных схем, в известной степени служивших образцами, но и, вероятно, не очень хорошо знал евангельский текст. Это следует из его ответов на заседании трибунала инквизиции, где он путает сюжет «Тайной вечери» и сюжет «Пир в доме Симона Фарисея». Вскоре после создания картины (1573 г.) она была, под давлением церковных властей и инквизиции, переименована в «Пир в доме Левия», что дало возможность автору не вносить требуемых изменений. Эти факты являются для нас важными ввиду поставленной задачи: исследовать проявления ренессансной концепции времени и его символики в произведении, где они присутствуют латентно, возможно, помимо авторской воли и намерений. Если отойти от прямого и упрощенного прочтения композиции и перейти на более высокий уровень ее осмысления, соответствующий уровню и масштабу философских, религиозных и общекультурных знаний и представлений современников Веронезе, можно

высказать предположение, что картина допускает и предполагает символическое прочтение.

Согласно Евангелию от Иоанна, Иисусу принадлежит высказывание, что через него человек может найти «жизнь вечную» (Иоанн 3:15). Эта мысль находит своеобразное развитие в положении *вечная жизнь – вечное настоящее*, высказываемое в трудах таких философов, как Н. Кузанский (один из аспектов времени в картине). Отметим, что категория *настоящего* (в смысле хронотопа) очень важна в символическом строе живописного произведения. *Настоящее* картины – это ядро развивающихся событий. Однако *настоящее* картины предполагает взаимосвязь с прошлым и будущим и находит свое воплощение в определенном членении композиции.

Композиция рассматриваемой картины Веронезе разделена арками на три почти равные части, что соответствует делению времени на три психологически представимые состояния расчлененного времени: прошлое, настоящее и будущее. В контексте такой постановки проблемы эти три части картинного пространства приобретают временные характеристики, а Иисус, изображенный в центральной части, таким образом, находится «в центре Времени». В подтверждение этого тезиса можно сослаться на устоявшуюся традицию центрального композиционного расположения фигуры Иисуса в сюжете «Тайная Вечера», в том числе и в произведениях, близких по времени к созданию картины Веронезе (Я. Тинторетто, А. дель Сарто, Эль Греко, П. Поурбс и др.). Согласно христианской теологии (Григорий Нисский, бл. Августин и др.), все историческое время делится на два основных периода – *до* и *после*, а его центром является земная жизнь Христа. Это согласуется с мнением современных исследователей культуры о Христе как о ключевой фигуре человеческой истории. Так Г. Деллинг и О. Кулман [13] характеризуют время Нового Завета в свете явления Христа: «Время существовало для того, чтобы мог появиться Христос. Он – абсолютный центр во всех значениях и ядро времени». [14]

Таким образом, композиция Веронезе может быть рассмотрена в соответствии с моделью: средняя арка, соответствует *настоящему* («вечное настоящее»), боковые – *до* и *после*. Р. Генон, ссылаясь на эзотеризм, говорит, что идея центра в кресте (в нашей картине – это центр композиции) связана с понятием «божественная стоянка» [15].

Далее, для того, чтобы следовать логике, вытекающей из этой исходной посылки, следует разобраться в сложной взаимосвязи двух тенденций – следование выработанным правилам и традициям и авторские отступления и нарушения. Прямая перспектива направляет глаз зрителя к Иисусу как главному участнику сцены, но архитектурные детали и персонажи, расположенные на переднем плане, частично перекрывают стол, за которым происходит трапеза, скрывают фигуры нескольких апостолов, снижая ощущение важности происходящего. Таким образом, сюжет десакрализируется, а картина обнаруживает свою связь с произведениями на евангельские сюжеты, где в центр выносятся идеи главенства времени и природного движения. Ярким примером таких произведений являются картины П. Брейгеля Старшего.

М. Н. Соколов, анализируя композицию «Несение креста», пишет: «...брейгелевская Мельница-фортуна, представленная в религиозной сцене, сводит на нет трансцендентализм символики крестной жертвы, ибо воплощает в первую очередь представление о Вечном движении мироздания» [16].

Нетрадиционная и вольная трактовка Веронезе такого важного, с точки зрения церковной догматики, сюжета как «Тайная вечеря» вызвала гнев со стороны доминиканского ордена, в результате чего над художником состоялся суд, и ему, в конце концов, пришлось, чтобы не вносить изменений, поменять название на «Пир в доме Левия». Этот сюжет (Евангелие от Луки, 5:29) считается второстепенным в священной истории и на него не распространяется строгий регламент, принятый на Тредентском Соборе. Нас интересуют не внесенные изменения, а первоначальная концепция картины, что дает право сравнивать ее с трактовками сюжета «Тайной Вечери» в творчестве ближайших предшественников и современников Веронезе.

Классический тип композиции «Тайной вечери» в эпоху Возрождения представляет фреска А. Кастаньо, где единое нерасчлененное пространство объединяет все действие, тем самым, апеллируя к образу остановившегося «вечного времени». В этот момент линейного исторического и, одновременно, «священного» времени происходит *событие*, максимально близкое к центру всего времени (в понимании христиан). То есть этот центр как бы соотношен с началом и концом времени, а также с Вечностью. Находя общие черты композиции Веронезе с другими произведениями, нельзя не отметить, что картины на этот сюжет, созданные в Западной Европе имеют концептуальные различия и, при их классификации, могут быть отнесены к разным типам. А. Майкапар выделяет литургический (или символический) и исторический типы [17]. По его мнению, «историческая Тайная вечеря акцентирует момент предсказания предательства Иуды, литургическая Тайная вечеря – сакраментальный характер установления Евхаристии» [18]. Далее автор говорит, что известны примеры «смешанного типа Тайной вечери», когда художник соединяет те или иные обстоятельства исторической Тайной вечери с учреждением Христом Евхаристии, то есть литургической Тайной вечерей» [19]. Композиция Веронезе не акцентирует ни тот, ни другой момент таинства, и поэтому не принадлежит ни к одному, ни к другому типу; можно сказать, что в ней присутствуют черты обоих. Веронезе исключает историчность (то есть не воссоздает исторического времени жизни Иисуса и его учеников и соответствующих ему реалий); в изображении одежды и архитектуры сосуществуют два подхода – приближение к современности (времени жизни автора) и творческая фантазия. Такое «осовременивание» (и не только у Веронезе) было необходимым при разработке библейских и евангельских сюжетов, чтобы показать зрителю важность изображаемого – не только как события, происходившего в далеком прошлом, но и сопричастного человеку – современнику художника. Но такой характерный для эпохи Возрождения «сплав» времен, когда древность обретает новые формы, а люди прошлого – носители вечных (а значит актуальных, современных) ценностей и идей облекаются

в современные художнику одежды, имеет и более широкий, мировоззренческий контекст. Он становится понятным при сопоставлении представлений о времени и переживаний времени человеком средневековья и человеком Возрождения. Такой развернутый сравнительный анализ дает И. Е. Данилова: «Для средневекового человека время текло на фоне Вечности; однажды сотворенное, оно неизбежно должно было кончиться, и все его изменения, все события и поступки, которые оно несло в своем потоке, неизбежно запечатлевались, как бы вписывались в бесконечное и неизменное настоящее вечности. И человек средневековья, увлекаемый этим потоком, жил в постоянном напряженном ожидании двойного конца: его собственного времени, отмеренного ему творцом, и общего конца всего человеческого времени.

Для временной позиции человека Возрождения характерно повышено интенсивное переживание не конца времени, а его начала. Не случайно из искусства кватроченто почти исчезает тема страшного суда – одна из основных в эпоху средневековья. Осознание своего времени как начала, как точки отсчета, с которой начинается новое, определяет самосознание эпохи во всех областях духовной деятельности. *Наше* время, *мое* время, то настоящее, в котором живет каждый человек Возрождения, приобретает при этом небывалую значимость» [20].

Сохранился документ, раскрывающий понимание Веронезе задач своего искусства и относящийся к картине «Тайная Вечера» («Пир в доме Левия») – протокол заседания трибунала венецианской инквизиции, на котором художник обвинялся в отсутствии в этой картине должного религиозного благочестия. Объяснения художника говорят только об одной стороне его художественного видения и метода – это праздничность, декоративность: «... поскольку у меня на картине остается некоторое свободное пространство, я украшаю его вымышленными фигурами [...] мне было заказано украсить ее [картину – Д. Ч.] так, как я сочту подходящим; а она велика и может вместить много фигур [...] я их сделал [персонажей, не имеющих отношения к самой Тайной вечере – Д. Ч.], предполагая, что эти люди находятся за пределами того места, где происходит вечеря» [21]. Но эти, имеющие, казалось бы, столь простое объяснение черты композиции – по сути, ее праздничность – тоже связаны с концепцией времени в живописи Возрождения. «Если средневековая икона, – пишет И. Данилова, – это разрыв человеческого времени, это окно в вечность, «праздник», то ренессансная картина – это не столько «праздник», сколько празднество, зрелище, и в этом смысле она вся в настоящем; зрелище, которое разворачивается на улице современного города, в современном интерьере на фоне современной природы. И даже если архитектурные и пейзажные фоны ренессансных картин не всегда портретны, они очень точно определены во времени – это природа современной Италии и современная архитектура, реально существующая или предназначенная для осуществления, но воспринимаемая как уже сбывшаяся. Еще в большей степени связывают картину с настоящим изображения реальных лиц, присутствующих среди зрителей или даже выступающих в главных ролях. Но настоящее Возрождения –



1. А. дель Кастаньо. Тайная вечеря, 1445 – 50 фреска. Флоренция, Церковь Санта Аполлония, трапезная



2. Л. да Винчи: Тайная вечеря, 1495 – 97 Милан, Санта Мария дела Грацие, Рефекториум



3. П. Веронезе. Пир в доме Левия, 1573 Музей Академия, Венеция

это гипертрофированное настоящее, которое «свернуто включает в себе все времена», ибо «прошедшее было настоящим, будущее будет настоящим, и во времени не находится ничего кроме последовательного порядка настоящих моментов»; настоящее втягивает в себя и все прошлое, и все будущее» [22].

Со времени А. Мантеньи европейская живопись все больше стремится к исторической правдивости, тем самым, нивелируя вневременной характер религиозной живописи. Дж. Арган, сравнивая творчество Тинторетто и Веронезе, противопоставляет их методы: «[...] для первого характерно «понимание истории как драмы [...], и природы как фантастического видения, омраченного или озаренного происходящими событиями, и напротив, понимание природы как идеального места для жизни у Веронезе, а за ее пределами история разворачивается как фантастическое видение» [23]. Далее Арган, развивая мысль о живописи Веронезе, подчеркивает, что «в традициях прошлого Веронезе ищет не формальные образцы для подражания или определенные темы, а методы и процессы создания *чисто художественных ценностей* (курсив мой – Д. Ч.). И поэтому художник рассматривает живопись в качестве чисто цветового контекста, он не проявляет особого предпочтения к историческому или повествовательному сюжету. Он стремится к тому, чтобы образ воспринимался как нечто современное и реальное и чтобы глаз схватывал его полностью и сразу, не обращаясь к значению» [24]. Однако «значение» в произведении может носить не только моральный и исторически-смысловой характер, но и абстрактно-философский характер, а пространственно-временной континуум говорит уже на своем языке, часто отстраняясь от воззрений и смысла, вкладываемого художником в его произведение. Арган также говорит о близости живописи Веронезе к «музыке с ее чистыми сочетаниями звуков». Это небезынтересно в контексте нашего исследования ввиду того, что музыка – это «временное» искусство и, вводя понятие «музыкальность живописного произведения», мы тем самым переводим категорию времени в изобразительном (то есть не временном) искусстве в новое качество, неразрывно связанное с символическим строем произведения [25].

Такому видению пространственного, не временного искусства живописи через призму временного искусства музыки резко противостоит позиция Леонардо да Винчи. Главную заслугу живописи Леонардо видит в том, что она преодолевает время, сохраняя настоящее для вечности. Очень важный аспект леонардовского понимания категории времени в живописи отмечает И. Данилова: «Живопись, по мысли Леонардо, способна противостоять времени не только в этом своем мемориальном качестве. Живопись – искусство, принципиально не временное, и именно в этом состоит ее специфика. Леонардо проводит четкое различие между поэзией и музыкой, с одной стороны, и живописью – с другой. Первые два вида искусства рассчитаны на последовательное восприятие во времени, живопись же должна открываться взгляду смотрящего вся одновременно» [26]. Вывод, который делает Данилова, она распространяет на живопись Возрождения в целом: «...картину Возрождения правомочно рассматривать не с точки зрения передачи в ней временного развития, а, наоборот, с точки зрения преодоления



4. П. Поурбс. Тайная вечеря, 1548 Музей Гронинг, Брюгге



5. Я. Тинторетто. Тайная вечеря, 1547 Сан Маркула



6. Я. Тинторетто. Тайная вечеря, 1592 – 94 Венеция, Сан Джорджио Маджоре

его; картина Возрождения не разворачивает, а свертывает временную перспективу, спрессовывает в «одновременность, в которой замыкается созерцание живописной красоты», все сюжетные *прежде* и *после*. В картине Возрождения нет четвертого измерения, разновременные эпизоды вписываются в трехмерную структуру настоящего».

В картине Леонардо «Тайная Вечеря» образ вечности и времени находит, пожалуй, самый классический и уравновешенный характер. Христос, безусловно, – центр композиции, над его фигурой нет (как в картине Веронезе) давящей массы арок. Единое пространство расчленяется окнами на зоны, органично связанные с композиционными группами, но не разрушается и не теряет своей цельности; сохраняется «единство конкретного и вечного» [27]. «Тайная вечеря» была имени тайной и не допускала других участников, кроме Иисуса с учениками. В произведении Леонардо воплотился принцип отождествления «трансцендентного средневекового бога с миром» [28]. Тайная вечеря, по сути, перестает быть тайной в картинах более поздних художников, по мере нарастания отчуждения божественного, вечного от мирского, временного [29]. В композиции Леонардо «безвременность» образов и связанная с нею загадочность главных героев породила массу интерпретаций картины. Веронезовская картина – это не изображение таинства в христианском понимании – это изображение движения, жизни, всепоглощающего течения времени.

Во многих отношениях Веронезе повторяет общую композиционную схему, характерную для решения сюжета «Тайной вечери» (Д. Гирландайо, А. дель Кастаньо, Л. да Винчи и др.) Но в композиции Веронезе появляются такие особенности, которые заставляют говорить о принципиальном отличии этой картины в темпоральном аспекте. Однако надо помнить, что мы рассматриваем символику времени в ее неразрывной целостности с пространственным решением. Классическая модель изображения этого сюжета – Христос – ключевая фигура, расположенная в центре картины, важнейшие силовые линии картины естественно подчеркивают его главенствующую роль как центра исторического времени (для христиан означавшего все время). В картине Веронезе центральная фигура – Христос – самый важный момент жизни на Земле – подчеркнута погружена в поток событий, где время приобретает абстрактный и не зависящий от хода «Священной истории» характер. Отмечая эту особенность, нельзя обойти вниманием «Тайные вечера» Тинторетто, где также подчеркивается погруженность этого события во временной поток, однако это достигается другими средствами. В Тайной вечере из Сан-Маркуоло (1547 г.) практически нет фона, что создает ощущение приближенности к героям картины, а пол, ввиду сильного перспективного искажения, создает впечатление скользкости. Динамизм и подчеркнута временной характер композиций Тинторетто заключен не только в движениях фигур: «[...] это в большей степени особенность техники художника» [30].

В композиции Тинторетто 1592-94 гг. Тайная вечеря показана как динамичное событие, где смысловой центр смещен вправо по восходящей линии, что усиливается линией горизонта, проходящей над головой Христа,



7. П. Брейгель. Несение креста, 1564 Вена, Музей истории искусства



8. Н. Пуссен. Тайная вечеря, 1640 Замок Бельвуар, Грэнтхем



9. Я. Бассано. Тайная вечеря, 1542 Галерея Боргезе, Рим

а значит ставящей фигуру Христа ниже зрителя. Веронезе, формально продолжая традицию изображения Христа как ключевой фигуры Священной истории в центре, композиционно подчиняет ее другим, более масштабным фигурам и элементам композиции. Этим он ставит под сомнение главенство Священной истории над обыденным временем.

Сам сюжет композиции предполагает изображение религиозного таинства. М. Элиаде отмечал, что вся история религий – это «ряд иерофаний», проявлений священной реальности. То есть священная реальность может являть себя в различных формах (храм, гора, камень, дерево и др.), при этом земной образ берет на себя символическую функцию сакрального. По мысли Элиаде высшая форма иерофании – Иисус Христос – Бог, воплотившийся в человеке. «Благодаря этому, линейное время Библии оказывается сакрализованым, а события Нового Завета, происходящие в профанном времени, стали Священной Историей, так как их экзистенция трансформирована фактом иерофании» [31]. Однако факт иерофании в живописных произведениях Нового времени часто ставится под сомнение, и в связи с этим нарушается вертикаль священное – профанное, они как бы вступают в борьбу, и время становится безучастной абстрактной категорией в духе абсолютного времени Ньютона.

В композиции Веронезе возникает противоречие между строгостью пространственного решения и смысловой наполненностью изображенного события (в контексте христианской культуры). По мысли М. Н. Соколова, для культуры 15-17 веков характерна доминирующая роль символического образа Фортуны: «Развитие предгуманистических настроений в позднесредневековом сознании выводит Фортуну на передний план художественной культуры [...]. Постоянно сближаясь с Матерью-природой, порой до полной неразличимости, Фортуна включает в число своих символических манифестаций времена года, естественные природные циклы, что имеет место уже у Бозция. В динамическом космосе Ренессанса, идущем на смену статическому космосу средневековья, богиня Судьбы вновь обретает облик повелительницы плодородия, направляющей круговое движение сезонов [...]. Повелительница стихий, она постоянно тяготеет к тому, чтобы узурпировать права Бога. Колесо Судьбы разрастается до масштабов всей Земли, охватывая весь orbis terrarum, более того – очерчивает собой и космические сферы» [32]. В картине Веронезе скрытое присутствие Фортуны выражается во вращательном движении фигур (совершенно случайных с позиции иконографии этого сюжета) вокруг стола, где находятся главные действующие лица. Композиционные приемы всячески дают почувствовать, казалось бы, незначительность этого «исторического» события в мировом течении времени. Наиболее примечательно в этой композиции, что вращение выражается не в буквально выстроившихся по кругу фигурах, а через сложную систему пространственного построения. Движение происходит, большей частью, в горизонтальной плоскости, которая в картине показана при помощи низкой линии горизонта, четко совпадающей с поверхностью стола, на котором стоит чаша (символ Евхаристии). Таким образом, все ключевые фигуры своего рода придавлены массой архитектуры [33].



10. Ф. Бароччи. Тайная вечеря, 1599 Урбинская капелла



11. А. дель Сарто. Тайная Вечеря, 1526-1527 Музей Ченаколо, Флоренция

В произведении Веронезе столкнулись две взаимно исключаящие тенденции: произведение создавалось для пропаганды христианского вероучения, каноны изображения Тайной вечери имели глубокие традиции, во многом композиция была обоснована с точки зрения теологических догматов и испытала влияние мистицизма. В эту композицию вторглась культура, родственная больше Ф. Рабле, чем папскому Риму. В произведении присутствует время народной стихии, которое воспринимается «в значительной мере циклично, как повторение» [34] и линейное время иудео-христианской традиции. Исследователи творчества Веронезе отмечают, что его «таланты были наилучшим образом пригодны для изображения мифологических и аллегорических сюжетов в живописи» [35].

Подводя итог на данном этапе исследования, представляется необходимым подчеркнуть сложную взаимосвязь античной мифологической модели времени и линейной необратимой модели в культуре Западной Европы на рубеже Нового времени. По мнению М. С. Кагана «признание библейского «Всё возвращается на круги своя...» лишает время его главного отличия от пространства и дезаксиологизирует его восприятие. Даже ренессансный переход от религиозно-мифологического сознания к научному начался с открытий астрономии, предметом которой является пространственная организация космоса и циклического возвращения уходящего во времени» [36]. Неслучайно, наряду с открытиями в естественных науках, мыслители 15-17 веков (П. дела Мирандола, М. Фичино, Парацельс, Коперник, Галилей, Т. Браге, Дж. Бруно, Я. Беме и др.) часто обращались к мистицизму и возрождали некоторые гностические идеи времен поздней античности. Обращение к архаическим моделям времени и пространства соседствовало с революционными открытиями в астрономии. «Культура Запада вернулась к открытой античностью «мере всех вещей» в Человеке, а не в Боге, и тем самым признала ценность протекающего во временной структуре человеческого бытия, а не вневременного бытия богов, ценность преходящего в реальности, а не вечного в воображаемом посмертном «существовании», неповторимого — ибо «нельзя дважды войти в одну и ту же реку...», а не периодически возвращающегося в новом цикле уподобленного жизни растительного мира бытийного круговорота» [37].

Выводы. Каждое живописное произведение имеет свою темпоральность: в каждом произведении категория времени – немаловажная категория наряду с пространством. Для нас представляется неправильным рассматривать по отдельности категории пространства и времени, так как они являются двумя неразрывными категориями бытия – не только физического мира, но символического мира искусств, в котором действительность переплетается с ителегибельными образами, образуя особую темпоральность в символической форме. Эта темпоральность включает в себя несколько положений, которые, в свою очередь, образуют единую систему в восприятии художественного произведения: время, эпоха создания произведения; жизненный опыт и время автора, его мировоззренческая установка; символический строй живописного произведения, восходящий к архетипическим образам пространства и времени;

непосредственно опыт зрителя и его умение «читать» живописную картину. Все эти четыре компонента в восприятии символики времени нужно учитывать с позиции скрытой и явной символики. Скрытая и явная символика находятся в диалектической зависимости.

Дальнейшие исследования будут также посвящены раскрытию символики времени в живописных произведениях 16–17 веков.

Примечания:

1. Виппер Б. Р. Проблема времени в изобразительном искусстве // сб. “50 лет ГМИИ им. А.С.Пушкина”, М., 1962. – С.134.
2. Ингарден Р. Исследования по эстетике. М., 1962. – С. 375.
3. Каменский А. Время как образ. О некоторых концепциях в советской живописи 60-х начала 80-х годов // Искусство 12, 1985. – С. 4-13.
4. Ibid, с. 4.
5. Культурологический метод в искусствоведении этого автора мы считаем для себя определяющим. Некоторые положения об отражении времени в структуре картины рассмотрены им в книгах: Даниэль С. М. Картина классической эпохи. – Л.: Искусство, 1986. – С. 59-97; Даниэль С. М. Искусство видеть: о творческих способностях восприятия, о языке линий и красок и о воспитании зрителя. – Л.: Искусство, 1990. – С. 64-66, 145-146.
6. Antonova, Cl. Florensky’s “Reverse Time” and Bakhtin’s “Chronotype”: a Russian Contribution to the Theory of the Visual Arts // Slovo Vol. 15, No 2; Autumn 2003. – Pp. 101-114; Antonova, Cl. Seeing the World with the Eyes of God: The Vision Implied by the Medieval Icon: [Электронный ресурс]. – Editor in Chief Jay Gates. Hortulus, an interdisciplinary, peer-reviewed, Web-based journal of medieval studies – Электрон. дан. – Hortulus, 2007. Режим доступа: <http://hortulus.net/jan05journal/antonova.html>.
7. Marcel G. Roethlisberger. The Dimension of Time in the Art of Claude Lorrain // *Artibus et Historiae*, Vol. 10, No. 20 (1989), pp. 73-92.
8. 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>.
9. Ревзин Г. Очерки по философии архитектурной формы. – М.: ОГИ, 2002. – С. 19-36, 53-84.
10. Духан И. Теория искусств: категория времени в изобразительном искусстве и архитектуре: учебное пособие. / Игорь Духан; предисл. Дж. Бараш. Минск: БГУ, 2005, – с.13-22, 80-87. В рекомендованной программе обучения искусствоведов в РФ большое внимание уделяется категории времени в изобразительном искусстве. См.: Примерная программа дисциплины «теория искусства» федерального компонента цикла ОПД.Ф.07 ГОС ВПО второго поколения по специальности 020900. Совет по истории и искусствоведению УМО по классическому университетскому образованию. – М., 2002. – С. 12.
11. См.: Батистини М. Символы и Аллегии // Энциклопедия искусства. Пер. с ит. – М.: Омега, 2007. – С. 8 – 97, 360 – 365.
12. В последнее время общепринятая периодизация искусства Возрождения оспаривается, и мы используем термин «Позднее Возрождение» условно.
13. Cullmann, Oscar. Christ and Time: The Primitive Christian Conception of Time and History. Rev. ed. Translated by Floyd V. Filson. Philadelphia: Westminster, 1964. – Pp. 81–93, 121–74.
14. Delling, G. Das Zeitverständnis des Neuen Testaments. Gütersloh: Bertelsmann, 1940. – P. 28; цит. по: Jackelén A. Time and Eternity: the question of time in church, science, and theology. – Philadelphia and London: Templeton Foundation Press, 2005. – P. 74.
15. Генон Р. Символы священной науки // Пер. с фр. Н. Тирос. – М.: Беловодье, 2004. – С.86.

16. Соколов М. Н. Бытовые образы в западноевропейской живописи 15 – 17 веков: Реальность и символика. – М., 1994. – С. 42.
17. Майкапар А. Тайная вечеря // приложение «ИСКУССТВО» к газете «Первое сентября» №38(206), октябрь 2000.
18. Ibid.
19. Ibid.
20. Данилова И. Е. О категории времени в живописи кватроченто // В сб.: И. Е. Данилова. Искусство средних веков и Возрождения. – М.: Советский художник, 1984. – С. 81.
21. Мастера искусства об искусстве. В 7 т., Т. 2. Эпоха Возрождения. Под ред. А. А. Губера, В. Н. Гращенкова. – М.: Искусство, 1966. – С. 248 – 249.
22. Данилова И. Е. О категории времени в живописи кватроченто // В сб.: И. Е. Данилова. Искусство средних веков и Возрождения. – М.: Советский художник, 1984. – С. 81.
23. Арган Дж. История итальянского искусства. Пер. с ит. В 2 т. Т. 2. – М.: Радуга, 1990. – С. 101
24. Ibid, с. 103.
25. Также не безынтересен тот факт, что в трактатах по искусству, начиная с середины шестнадцатого века, живопись сближали с поэзией. Эти идеи воплотились в знаменитом принципе «ut Pictura Poesis». См.: Rensselaer W. Lee. Ut Pictura Poesis: The Humanistic Theory of Painting // The Art Bulletin, Vol. 22, No. 4 (Dec., 1940), pp. 197-269, Мусвик В. А. «Говорящие картины» и «застывшие стихотворения»: представления о родстве поэзии и живописи в Англии на рубеже XVI–XVII веков // XVII век в диалоге эпох и культур: Материалы научной конференции. Серия «Symposium». Выпуск 8. – СПб.: Издательство Санкт-Петербургского философского общества, 2000. – С.105 – 107.
26. Данилова И. Е. О категории времени в живописи кватроченто // В сб.: И. Е. Данилова. Искусство средних веков и Возрождения. – М.: Советский художник, 1984. – С. 85-86.
27. Свидерская М. И. Леонардо на рубеже Ренессанса и Нового времени // Мастера классического искусства Запада – М.: Наука, 1983 – с. 31.
28. Ibid, с. 27.
29. Тайные вечера таких художников как А. дель Сарто, П. Веронезе, Я. Бассано, Ф. Бароччи и др., хотя несколько выпадают из этого ряда произведения Н. Пуссена.
30. Арган Дж. История итальянского искусства. Пер. с ит. В 2 т. Т. 2. – М.: Радуга, 1990. – С. 96.
31. Михельсон О. К. М. Элиаде. Религиозная культура и современность // Христианская культура на пороге третьего тысячелетия. Материалы научной конференции. 12-14 июня 2000 г. Серия “Symposium”, выпуск 5. СПб.: Санкт-Петербургское философское общество, 2000. – С. 96.
32. Соколов М. Н. Бытовые образы в западноевропейской живописи 15 – 17 веков: Реальность и символика. – М., 1994. – С. 28.
33. О символике времени в архитектуре см.: Ревзин Г. Очерки по философии архитектурной формы. – М.: ОГИ, 2002. – С. 30-31, с. 56.
34. Гуревич А. Я. Средневековый мир: культура безмолвствующего большинства. – М.: Искусство, 1990. – С.77.
35. Humfrey P. Splendid hedonism: Peter Humfrey reviews an exhibition of Veronese’s secular art, which transfers from Paris to Venice later this month. Apollo. Feb 2005. FindArticles.com. 06 Oct. 2007. режим доступа: http://findarticles.com/p/articles/mi_m0PAL/is_516_161/ai_n13592229.
36. Каган М. С. Бытие и время в культурологическом контексте (не по М. Хайдеггеру) // Miscellanea humanitaria philosophiae. Очерки по философии и культуре. К 60-летию профессора Юрия Никифоровича Солонина. Серия «Мыслители», выпуск 5. – СПб.: Санкт-Петербургское философское общество, 2001. - С.75.
37. Ibid, с. 76.