

Егорова А.В.
старший преподаватель кафедры русского языка
Московского архитектурного института

Путятин И.Е.
старший научный сотрудник НИИ Теории и истории изобразительных искусств
Российской академии художеств,
доцент кафедры истории архитектуры и градостроительства
Московского архитектурного института

**Образ времени в языковой
концептуальной метафоре и в изобразительном искусстве**

Deus conservat omnia¹.

Tempus. Hanc aciem sola retundit virtus².

Изучение феномена времени никогда не являлось прерогативой какой бы то ни было одной области научного знания. Со времен античности и до наших дней время становилось объектом исследований физиков и философов, историков и лингвистов, биологов и геологов. 1966 год можно считать значимой вехой в исследовании времени, так как в этом году Т.Дж. Фрейзером было образовано Международное общество по изучению времени (The International Society for Study of Time – ISST), ознаменовавшее собой новый этап в развитии темпорологии, характеризующийся междисциплинарным подходом ко времени как к объекту научного анализа. Данная работа является попыткой осуществления междисциплинарного подхода на основе соединения лингвокультурологического и искусствоведческого анализа реализаций концепта «время» в естественном языке и в языке изобразительного искусства.

Соотношение языка изобразительного искусства и живого языка человека представляет несомненный интерес для всех, кто занимается изучением различных семиотических систем. Заметный вклад в эту область междисциплинарных исследований был внесен учеными московско-тартуской школы семиотики, такими как Ю.М. Лотман, Б.А. Успенский, Вяч.Вс. Иванов и другими. Ю.М. Лотман убедительно доказывает принадлежность искусства к знаковым системам, основываясь на том, что искусство представляет собой средство коммуникации, которое осуществляет связь между передающим и принимающим, благодаря чему искусство может быть определено как язык. Ученый называет искусство вторичной моделирующей системой, которая построена по типу языка, не воспроизводя при этом все стороны естественных языков [Лотман 1998: 21-22]. Вяч. Вс. Иванов в книге «Очерки по истории семиотики в СССР» целую главу

¹ «Бог сохраняет все» (лат.) – девиз под гербом Шереметевых.

² «Время. Только одна доблесть притупляет это острие» (лат.).

посвящает структурному исследованию знаков искусства, в которой он особое внимание уделяет как соотношению образа и изображения, так и уровням, составляющим эту семиотическую структуру [Иванов 1976: 138-250]. Об уровнях не в лингвистическом, а в семиотическом смысле размышляет и Б.А. Успенский в статье «К исследованию языка древней живописи», которой открывается книга Л.Ф. Жегина «Язык живописного произведения. Условность древнего искусства». Успенский считает возможным говорить «о семантическом, синтаксическом и прагматическом уровнях живописного произведения: семантический уровень исследует отношение изображения к изображаемому, то есть закономерности передачи отношений реального мира в картине; синтаксический уровень исследует внутренние законы построения изображения безотносительно к изображаемому, то есть внутренние композиционные закономерности изображения; прагматический уровень исследует отношение изображения к человеку, для которого оно предназначается» [Успенский 1970: 31]. Из новых междисциплинарных исследований можно назвать коллективную монографию «Культура интерпретации», в которой одна из частей посвящена трактату Теодориха Шартрского «О шести днях творения» [Воскобойников, Соколов 2009: 241-270].

В искусствоведении семантический уровень языка произведений изобразительного искусства стал объектом изучения европейской школы иконологии, основоположниками которой в первой половине XX века были Аби Варбург и Эрвин Панофский. Объектом изучения иконологии являются образная система произведения изобразительного искусства с точки зрения составляющих ее смыслов и художественные способы их выражения, однако необходимо отметить, что представители иконологического направления в искусствознании не рассматривали искусство как семиотическую систему. Они исследовали иконографию и смыслы как различных изображений календарных систем (в том числе с помощью знаков зодиака), например фрески в палаццо Скифанойя в Ферраре [Варбург 2008: 191-224], так и отдельные персонификации времени и его явлений [Панофский 2009: 123-164]. Тогда же была написана работа о Павла Флоренского о пространственности и времени в изобразительном искусстве, где в разделе, посвященном проблемам изображения времени, при осознании времени как целостного начала в искусстве, рассматриваются композиционные вопросы построения картины (иконы) при совмещенном изображении разновременных событий, а также – проблема восприятия (прочтения) произведения искусства как временной процесс [Флоренский 1993: 201, 205, 217, 220-222, 230-234, 246-250]. Из работ последнего десятилетия укажем русский перевод книги Жана Рише о космических символах в христианском искусстве [Рише 2007],

которая появилась еще в начале 1980-х как продолжение классических исследований по иконологии [Richer 1984]. Недавно вышло продолжение исследований историко-эстетических представлений И.-В. Гёте, который в своём дневнике итальянского путешествия особо отмечал морально-преобразующее воздействие времени на человека через памятники древней архитектуры. Гений немецкой литературы размышлял о связи времени и искусства, воплощенного в творениях архитектора А. Палладио, жившего за 250 лет до того [Lowe, Sharp 2005: 6, 20, 22]. Кстати, в эмблематике, на которой воспитывался Гёте, существовала прямая родственная связь между временем и добродетелью, которая представлялась его внучкой, т.е. дочерью его дочери – правды [Эмблемы и символы 1995: 33].

Следует упомянуть также доклад Н.В. Злыдневой «Риторика и изобразительное искусство», сделанный на семинаре Института русского языка РАН «Проблемы поэтического языка» в 2003 году. В фокусе внимания автора доклада оказывается «роль естественного языка в формировании художественной изобразительности» [Злыднева 2003: электронный ресурс]. Автор намечает возможные пути описания и анализа использования различных тропов (метафоры, метонимии, параллелизма, каламбура, оксюморона и других) как средств выражения семантики зрительного образа.

Обозначив наиболее релевантные для нашего исследования теоретические положения, обратимся непосредственно к теме нашего исследования.

Существительное «время» представляет собой предельно абстрактное имя, т.е. такое, означаемое которого принимается носителями языка на веру, так как эмпирическим путем эту сущность постичь невозможно. В феноменологической шкале конкретности-абстрактности, разработанной Л.О. Чернейко, время, наряду с другими абстрактными именами, такими как «пространство», «движение» и пр., занимает крайнюю позицию справа, что свидетельствует о принадлежности этого имени к абсолютам невидимого метафизического мира [Чернейко 2009: 267]. Возникает вопрос о том, какие механизмы человеческого сознания позволяют визуализировать время, воплотить абстрактное в материальном, осуществляя «перевод» с естественного языка на язык вторичной семиотической системы, в данном случае на язык изобразительного искусства.

В естественном языке время, как умопостигаемая сущность, не имея собственного образа, овеществляется, уподобляется материальному. «Заземление» абстрактного, уподобление его конкретному происходит в метафоре [Чернейко 2009: 200]. Дж. Лакофф и М. Джонсон обратили внимание на то, что большая часть нашей концептуальной сферы метафорична. Метафоры, отражающие способы восприятия событий, деятельности,

эмоций, идей и т.п. как материальных сущностей и веществ, названы ими онтологическими [Лакофф, Джонсон 2007: 49].

Концептуальные метафоры, передающие представления о времени, могут быть разделены на два больших метафорических блока: **Время – живое существо** и **Время – неживой объект**, внутри которых могут быть выделены различные подгруппы. Онтологическая метафора **Время – живое существо** генетически связана с мифологическим временем, свойства которого подробно описаны А.Ф. Лосевым в работе «Античная философия истории». Первым свойством мифологического времени Лосев называет «неразрывность с вещами и даже подчиненность им, поскольку время есть обобщенно-родовое понятие, а следовательно тоже **живое существо**» [Лосев 1977: 33].

Внутри концептуальной метафоры **Время – живое существо** можно выделить разряд, образованный **символическими** метафорами. Под символической метафорой понимается особый тип генетивной метафоры, которая создается соединением конкретного существительного с абстрактным и передает чувственно воспринимаемые умозрительные представления [Чернейко 2009: 203]. Именно из символических метафор, большинство из которых являются антропными, складывается удивительный «портрет времени»: *лицо времени, рука времени, отпечаток времени, голос времени, дух времени, дыхание времени* и др. Другой разряд в метафорическом блоке **Время – живое существо** составляют метафоры, объединенные под условным названием **Время – высшее существо**. Время, представленное в данных метафорах, выступает как некая высшая сила, определяющая все бытие человека и которой человек вынужден подчиняться. Метафоры этой подгруппы могут быть как генетивными, так и предикативными: *велеие времени, время велит; требование времени, время требует, диктат времени, время диктует; время правит, царство времени* и т.п.

Представления о движении времени находят выражение в предикативных метафорах, составляющих разряд **Время – движущаяся сущность**: *время идет, время проходит, время уходит, время бежит, время летит, время ползет, время мчится, время проносится, время несется, время мигает* и т.п. Представление о необратимости времени диктует выбор бесприставочных однонаправленных глаголов движения (идти, бежать, лететь, ползти, нестись, тащиться) и глаголов с приставками при-, у-, про-, под-. Все глаголы, кроме *идти*, передают субъективное восприятие человеком скорости течения времени. В языке закрепились и субстантивные метафоры, выражающие представления о времени как движущейся сущности: *ход времени, шаги времени, поступь времени, бег времени*. Время, как и любое движущееся существо, способно оставлять после себя *следы*.

Из приведенных выше метафор складывается образ времени как антропоморфного живого существа, обладающего неограниченной властью над жизнью человека, отличительным свойством которого является способность к движению. Воплощением этих представлений о времени, свойственных мифологическому сознанию, становится божество. С сожалением следует признать, что нам не удалось найти в языческом пантеоне славянских народов такого божества, единственной функцией которого стало бы олицетворение времени. Вероятно, дальнейшие исследования историков искусства и культурологов смогут пролить свет на эту сложную проблему. Однако несомненно, что многие европейски ориентированные культуры (в их числе и русская культура) восприняли древнегреческие и соответствующие им римские божества как образные воплощения многих абстрактных понятий. В древнегреческой мифологии одной из персонификаций времени являлся Хронос (Χρόνος), который олицетворял собой системообразующую космическую силу, порождающую огонь, воду и воздух. Народная этимология сблизила это понятие по созвучности с образом одного из титанов Кроноса (Κρόνος), отца Зевса. Плутарх первым письменно заявил о тождестве Хроноса и Кроноса, сказав, что Кронос означает Время так же, как Гера означает Воздух, а Гефест – Огонь [Панофский 2009: 128]. В римской мифологии Кроносу соответствовал Сатурн. Таким образом, Кронос-Сатурн выступает олицетворением абстрактного понятия «время». А.Ф. Лосев, говоря об отличии олицетворения от символа, не случайно обращается к древнегреческой мифологии. Он пишет, что «единственная возможность говорить об олицетворении как о чем-то специфическом заключается в том, чтобы олицетворялись не вещи, не явления природы или жизни, но исключительно только абстрактные понятия ... Художественность олицетворения не имеет никакой собственной структуры, а является только овеществлением, фактическим оформлением и субстанциализацией тех или иных отвлеченных понятий» [Лосев 1995: 114, 116].

Однако следует отметить, что в древнегреческой мифологии существовало и другое божество, олицетворявшее время – Кайрос. Кайрос – это бог благоприятного момента, времени, подходящего для тех или иных действий. Интересно, что и в современном греческом языке (димотике) различие в значении слов χρόνος и καιρός сохраняется. «Χρόνος в представлении грекоговорящих можно охарактеризовать как абсолютное, абстрактное время, четвертое измерение, не соотнесенное с человеком и его деятельностью... Время-καιρός, в свою очередь, соотносится со сроком бытования вещей, совершения действий, протекания событий, т.е. с конкретным материальным миром, где

время существования каждого отдельного предмета определено и конечно» [Егорова 2009: 36].

Благодаря олицетворению представлений о времени в двух его ипостасях – Хроносе и Кайросе, как о двух антропоморфных божествах, формируются два разных образа времени, поддающихся визуализации, посредством которой идеальное может быть представлено в виде материального, может обрести художественную «плоть», т.е. воплотиться в произведении изобразительного искусства. Ментефакт преобразуется в артефакт.

Эволюция иконографии Хроноса и Кайроса со времен античности до конца Высокого Возрождения обстоятельно изложена Э. Панофским в книге «Этюды по иконологии. Гуманитарные темы в искусстве Возрождения». Кайрос «изображался в виде находящегося в стремительном движении мужчины (первоначально обнаженного), обычно молодого и никогда – очень старого. Он имел крылья – как за плечами, так и на пятках. Его атрибутами были весы с двумя чашами, первоначально балансировавшие на лезвии бритвы, и несколько позднее – одно или два колеса» [Панофский 2009: 127].

По меткому выражению Э. Панофского, «синтез, в конце концов породивший знакомый нам образ Старика Хроноса, произошел не без многих превратностей» [Панофский 2009: 129]. Особенности образа Хроноса берут свое начало не столько в иконографии Времени, сколько в иконографии Кроноса-Сатурна. Время изображается величественным стариком, так как Кронос и Сатурн были старейшинами в греческом и римском пантеонах. Вспомним, что у А.С. Пушкина время названо седым: «Лихой ямщик, седое время везет, не слезет с облучка» («Телега жизни» 1823 г.). Кронос и Сатурн являлись покровителями земледелия, о чем призван был напоминать серп, который они держали в руках, поэтому при смешении Хроноса и Кроноса серп становится атрибутом олицетворения времени, зачастую его заменяет коса, сближая образ Времени и Смерти.

Русская культура легко восприняла и усвоила древнегреческую мифологию благодаря универсальности представлений о времени и их оязыковлени в метафоре. В современном русском языке встречается генетивная метафора *коса времени*: Девяносто миллионов людей прошли под косою времени... [И. А. Ефремов. Час быка (1968-1969)]³. Вспоминается и первая строфа из известного стихотворения Осипа Мандельштама «Холодок щекочет темя...» 1922 года:

Холодок щекочет темя,
И нельзя признаться вдруг,-

³ Пример взят из Национального корпуса русского языка <http://www.ruscorpora.ru/>

И меня срезает время,
Как скосило твой каблук.

В приведенном четверостишии особого внимания заслуживает сравнение, создающее наиболее яркий поэтический эффект, основанный на зевгме – одновременном прочтении двух значений у одного слова. Предложение «И меня срезает время, как скосило твой каблук» может быть интерпретировано двояко: в первом случае время *срезает меня*, оно же *скосило* (т.е. срезало косой) *каблук*, при этом глаголы представляют собой однородные сказуемые при субъекте *время*; во втором случае предложение является сложным с обобщенно-личным предикатом *скосило* во второй части, т.е. каблук сделался косым. При любом прочтении внутренняя форма глагола *скосить* однозначно указывает на *косу*, важнейший атрибут времени.



Иллюстрация 1. Акимов И.А. Сатурн с косой, сидящий на камне и обрезающий крылья Амуру. 1802 г. Государственная Третьяковская Галерея.

Однако и Кронос-Сатурн кое-что приобрел из арсенала темпоральных символов, он мог изображаться со змеей или драконом, которые кусают свой хвост, что должно было выражать идею вечного повторения временных циклов. Известны его изображения на облаках на колеснице, запряженной крылатыми змеями, которые здесь символизируют

водную стихию как «первоматерию» (что в античности относилось и к облакам, и к рекам) и вечных духов-хранителей (гениев) [Chevalier, Gheerbrandt 1994: 869, 875]. Начал ассоциироваться со временем и мифологический сюжет о Кроносе, который, узнав, что его лишит власти собственный сын, проглатывал своих новорожденных сыновей. До наших дней дошла онтологическая метафора *время пожирает своих детей*, можно предположить, что она является универсальной для многих европейски ориентированных лингвокультур: «Мы - дети своего времени, а время *всегда* *пожирает* *своих* *детей*». [Олег Маслов. Черный дельфин. (2008)]. Эта метафора неоднократно находила воплощение в произведениях изобразительного искусства. Наиболее впечатляющим образцом ее визуализации является картина Франсиско Гойи «Сатурн, пожирающий своих детей» (1819-1823 гг.).

Кайросу в иконографическом отношении повезло меньше. Его античных изображений сохранилось очень мало. Э. Панофский в качестве примера приводит рельеф, где лысый молодой человек с чубом надо лбом, с крыльями на спине и у ступней, балансируя в неустойчивой позе, старается удержать в одной руке качающиеся весы, опорой которым служит лезвие. Это изображение почти полностью совпадает с дошедшим до нас описанием статуи Кайроса, изваянной великим древнегреческим скульптором Лисиппом (2-ая пол. IV в. до н.э.). Этой статуе была посвящена эпиграмма, принадлежавшая перу поэта Посидиппа (2-ая пол. III в. до н.э.), которая вошла в знаменитую Антологию, составленную Планудом (годы жизни 1260-1310 гг.), и была переведена на русский язык известным невропатологом и замечательным переводчиком-любителем Л.В. Блуменау под названием «На «Случай» Лисиппа» [Посидипп 1935: 57]. Перевод заглавия объясняется тем, что в римскую эпоху Кайрос стал ассоциироваться с *ocassio*, т.е. с шансом, счастливым случаем, что привело к доминированию обстоятельственного компонента значения лексемы *καιρός* при ослаблении временной составляющей. Приводим текст эпigramмы на древнегреческом языке и его перевод на новогреческий и русский языки:

Τίς, πόθεν ο πλάστης; Σικυώνιος.
 Ονόμα δὴ τίς; Λύσιππος.
 Σύ δέ τίς; Καιρός ο πανταμάτων!
 Τί 'πε δ' ἐπ' ἄκρα βέβηκας; Αεὶ τροχῶω.
 Τί δε ταρσοῦς ποσσὶν ἔχεις διφυεῖς; Ἴπταμ' ὑπηνέμιος.
 Χειρὶ δε δεξιτερῆί τί φέρεις ξυρόν;
 Ἀνδράσι δείγμα, ὡς ακμῆς πάσης οξύτερος τελέθω.
 Ἡ δε κόμη τί κατ' ὄψιν; Ὑπαντιάσντι λαβέσθαι, νη Δια!
 Τα 'ξόπιθεν πρὸς τί φαλακρά πλελει;
 Τον γὰρ ἀπαξ πτηνοῖσι παραθρέξαντά με ποσσὶν οὔτις
 εἶθ' ἰμεῖρων δράζεται ἐξόπιθεν!
 Τοῦ 'νεχ' ο τεχνίτης σε διέπλασεν;

Ποῖος και ἀπό που εἶναι ο δημιουργός σου; Από την
 Σικυώνα.
 Και ποῖο εἶναι το ὄνομα του; Λύσιππος.
 Και εσύ ποιός εἶσαι; Καιρός, ο πανταμάτων.
 Και γιατί ελαφροπατάς; Πάντοτε τρέχω.
 Και γιατί διπλοπτέρυγα ἔχεις στις πτέρνες σου;
 Ἴπταμαι σύμφωνα με τον ἄνεμο.
 Και γιατί στο δεξί σου χέρι κρατάς ξυράφι; Δείγμα προς
 τους ανθρώπους, ὅτι εἶμαι οξύτερος ἀπό κάθετί
 αιχμηρό.
 Και γιατί ἔχεις κόμη μόνο προς το πρόσωπο; Για να
 μπορέσει να με πιάσει αὐτός που θα με συναπαντήσει,

Εἶνεκεν υμέων, ξείνε, και εν προθύροις, θήκε
Διδασκαλίην!

μα τον Δία!
Τα πίσω μέρη πρὸς τί είναι φαλακρά;
Διότι ἀπαξ και δεν με πιάσει κάποιος «βγάζοντας φτερά
απότα πόδια του», κανείς πιά δεν μπορεί να με πιάσει
μόλις φύγω, όσο και να το θέλει!
Για πιο σκοπό σε έπλασε ο καλλιτέχνης;
Για εσάς, ξένε, για εσάς το έκανε και τοποθέτησε στα
πρόθυρα ολόκληρη Διδασκαλία!

Перевод Йоргоса Латириσα
(Γιώργος Λαθύρης).

Кто и откуда твой мастер-ваятель? – Лисипп, сикионец. –
Как называешься ты? – *Случай* я, властный над всем. –
Что ты так ходишь, на кончиках пальцев? – Бегу постоянно. –
Крылья к чему на ступнях? – Чтобы по ветру летать. –
Что означает в руке твоей нож? – Указание людям,
Что я бываю для них часто острее лезвия. –
Что за вихор на челе у тебя? – Для того, чтобы встречный
Мог ухватить за него. – Лысина сзади зачем? –
Раз только мимо тебя пролетел я на стопах крылатых,
Как ни старайся, меня ты не притянешь назад. –
Ради чего ты изваян художником? – Вам в поученье;
Здесь потому, у дверей, он и поставил меня.

Перевод Л.В. Блуменау.

Как мы видим, эпиграмма представляет собой диалог между посетителем дома Лисиппа и ожившей статуей Кайроса, украшавшей вход в дом скульптора. С помощью приема олицетворения поэт Посидипп создает антропоморфный образ Кайроса, в котором реализуются представления человека о модусе настоящего времени. По существу весь диалог является развернутой метафорой: время-Кайрос *бежит, летит*, его можно *поймать*, что несомненно сближает его с моментом (*лови момент!*), оно *учит* и *властвует над всем*. Кайрос, в отличие от Хроноса, который воплощает собой идею о цикличности времени, время необратимое. Хронос – это время квантитативное, поддающееся измерению, ему противопоставлено время кваликативное, имеющее качественные характеристики – Кайрос [Бибиков]. Общими чертами этих двух божеств является, во-первых, их антропоморфность, во-вторых, крылатость (*время летит*), и, в-третьих, иконография Хроноса и Кайроса предполагает наличие у них в качестве атрибутов режущего предмета: косы или серпа у Хроноса, ножа или только лезвия – у Кайроса.



Иллюстрация 2. Кайрос. Деталь саркофага. Древнеримский рельеф со скульптуры Лисиппа IV в. до н.э. Музей в Турине.

Крылатые юноши встречаются в античном искусстве: так изображали известных еще грекам демонов, которые были персонификациями как отрицательных, так и положительных побудительных сил, руководящих человеческими действиями [Лосев, Иванов 1994: 366-367]. Их иконография хорошо известна по росписям этрусских гробниц, где такие крылатые существа (в поздний период – с устрашающими лицами) забирают усопшего в загробный мир. Поскольку действия этих полубожественных существ совершались в определенные непродолжительные моменты человеческой жизни, они сближаются с Кайросом и по смыслу, и в изобразительном искусстве, где тоже становятся изображением именно такого вида времени. Кратко заметим, что древнегреческие демоны осуществляли посредничество в общении богов с людьми, а в древнеримской культуре им соответствовали гении, которые, будучи изначально покровителями мужчин и родов, к концу античности приобрели более широкое значение покровителей всякого человека или даже определенного места [Штаерман 1994: 272], поэтому и в культурном, и в изобразительном отношении гении и демоны являются предшественниками ангелов в христианстве.

В современном изобразительном и прикладном искусстве можно найти случаи визуализации метафоры **Время – живое существо** посредством изображения различных часов, обладающих несвойственными им в реальности деталями. С помощью компьютерных технологий визуализируются метафоры: **время идет** – будильники,

шествоющие по пустыне на своих несколько видоизмененных ножках; **время летит** – от циферблата плоских настенных часов отделяются небольшие фрагменты в форме бабочек или изображается парящий будильник с крылышками. Нам показался забавным настольный прибор под названием «**Время летит**» - четыре самолетика на мраморной подставке, у которых на месте переднего пропеллера расположены циферблаты часов, однако последний пример принадлежит к другой группе метафор, так как в данном случае время осмысливается в категориях неживых объектов.

Онтологическая метафора **Время – неживой объект** подразделяется на несколько подгрупп: **время – поток**, **время – объект посессии**, **время - ценность** и другие. Мы будем говорить лишь о тех метафорах, примеры визуализации которых нам удалось найти. Первая **время – поток** отражает представления, берущие свое начало в далеком прошлом. Во фрагментах древнегреческого философа Гераклита мы читаем: «Нельзя войти в одну и ту же реку дважды», «мы входим и не входим в одну и ту же реку, мы те же самые и не те же самые» (Фрагменты ранних греческих философов, DK b¹, c²). В языке представление о том, что **время – это поток**, текучая жидкая субстанция, реализуется в предикатных метафорах *время течет*, *время истекло* и в субстантивных метафорах типа: *поток времени*, *течение времени*, *река времени*, *вода времени*, *волны времени*, *водоворот времени*, в которых, по словам В.Н. Телия, конкретные существительные выступают в роли скрытых семантических предикатов [Телия 1981, 141].

Скажем несколько слов о визуализации моделей времени в искусстве, связанных с метафорой **время – это поток**. Представление времени в виде потока встречается во многих древних культурах. Характерный пример – различные спирали в крито-микенском искусстве, которые впоследствии породили орнамент в виде меандра в искусстве древнегреческой классики. Термин «меандр» происходит от древнегреческого названия самой длинной и очень извилистой реки в западной части Малой Азии (сейчас эта река носит имя «Большой Мендерес»). В Древней Греции, вероятно, под влиянием древневосточной символики [Лелеков 1978: 85], появляется усложненный вариант орнамента из чередующихся завитков, «обрастающих» листвой и превращающихся в растительную гирлянду (из побегов аканта или виноградной лозы). Иногда эти растения изображаются с цветами и плодами и даже становятся символами различных времен года. Известный пример – росписи свода одной из кубикул раннехристианских катакомб Претекстаты в Риме, где растительные гирлянды обвивают ажурную беседку. Расположенные в четыре яруса вокруг свода помещения, они состоят (снизу вверх) из роз

(весна), пшеницы (лето), винограда (осень) и лавров [Фрикен 1877: 67-69]. Последние указывают и на зиму, и на вечную жизнь за пределами смерти.

Циклическая и линейная модели времени и их выражение в естественном языке и в языке искусства представляют несомненный интерес для исследователей. Как пишет К.Г. Красухин, «этимология слова *время* не представляет особых трудностей. Слово это заимствовано из церковнославянского; собственно русское *веремья* известно в памятниках XIII-XV в. Оно образовано от того же корня, что и *вертеть*, *вращать*, *ворочать*, *ворот*, *ворота*, а также *веретено*» [Красухин 2008: 38]. Таким образом, можно сказать, что внутренняя форма лексемы *время* указывает на идею цикличности, которая находила воплощение в визуальных образах со времен античности. В Древней Греции классического периода сложились развернутые системы изображения процесса непрерывного циклического движения времени в форме зодиакальных систем. В фигуративном отношении эти системы в основном состояли из образов животных, входивших в зодиак, который тогда буквально был «звериным кругом». Поскольку греки представляли небо состоящим из двенадцати секторов, соответствующих двенадцати зодиакальным созвездиям, через которые движется солнце, то все «зооморфные» созвездия, находившиеся в секторе, соответствовали одному знаку зодиака, а их животные-символы становились его изображением [Рише 2007: 217-218], поэтому сцены погони (бега), борьбы животных передавали идею течения времени, видимого в годовом движении солнца. В позднеантичный период зодиакальные животные часто изображались вписанными в завитки растительных гирлянд, что дополнительно подчеркивало их темпорологический смысл. Впоследствии эти изобразительные системы перешли в раннехристианское, византийское и средневековое искусство, как убедительно доказал Ж. Рише. Одним из основных их смыслов стало изображение годового круга христианских праздников, символизирующего вечное повторение событий во времени, в таких местах, где невозможно были поместить священные фигуративные иконы (например, на полу). Сам по себе круг праздников сначала в декорации храмов средневизантийского периода, а затем в праздничном ярусе высокого иконостаса тоже является изображением времени, но реализация представлений о циклической и линейной моделях времени в человеческом языке должна рассматриваться особо, а в изобразительном искусстве она подробно исследована о. П. Флоренским [Флоренский 1994], Л.А. Успенским [Успенский 1989: 223-231] и их последователями.

В целом же, орнаментальные гирлянды со спиральными завитками в изобразительном искусстве пережили средневековье и снова ожили в эпоху Возрождения, хотя неизвестно,

осознавались ли они по-прежнему как изображение метафоры временного потока. Зато в восточном коврикатчестве эти античные мотивы были переработаны во всем знакомый растительный орнамент на цветном фоне, и эти элементы композиции ковра получили названия, обозначающие время (орнамент) и пространство (фон) [Лелеков 1978: 40].

Среди известных примеров современной визуализации представлений о течении времени – картина Сальвадора Дали «Постоянство памяти» 1931 года, на которой изображены деформированные, как бы расплавленные, карманные часы. К теме времени Дали обратился еще раз через два года, создав картину, которую он прямо называет «Мягкие часы». Н.В. Злыднева считает, что образ стекающего циферблата обусловлен «литературностью Дали» [Злыднева, электронный ресурс]. С этим трудно согласиться, так как метафоры, в основе которых лежат представления о времени, по природе своей не художественны, их образность ослаблена вынужденной номинативностью. Это метафоры «по необходимости», к ним прибегают «не от желания охарактеризовать явления, а из-за отсутствия прямых номинаций, поэтому образ сопровождает номинацию. Он средство номинации, а не ее цель» [Чернейко 2009: 200]. Реализацию метафоры **время – поток** в визуальном образе мы наблюдаем в изображении, созданном в наши дни фотохудожником из Санкт-Петербурга Андреем Строгановым.



Иллюстрация 3. Андрей Строганов. «Run-down...», 2008. Печатается с разрешения автора с сайта <http://www.photodom.com>

Необходимо подчеркнуть, что появление механических часов явилось предпосылкой изменения визуального образа времени в искусстве. Изобретение часов приписывается Римскому Папе Сильвестру II, который, будучи еще простым монахом Жильбером (Гербертом) из Ориллака (вспомним Герберта Аврилакского, рукописи которого якобы приехал разбирать Воланд в романе М.А. Булгакова «Мастер и Маргарита»!), создал первые механические часы. К сожалению, этот факт не находит подтверждений. Доподлинно известно, что первые железные башенные куранты были установлены в Вестминстерском аббатстве в 1288 году. Изобретение песочных часов также произошло в Средние века. Приборы, назначением которых является измерение времени⁴, посредством метонимического переноса становятся знаком всех представлений, заключенных в понятии «время». В произведениях изобразительного искусства образ часов или только циферблата часто превращается в символ времени, поэтому в средневековой иконографии Сатурна-Хроноса часто присутствовали песочные часы, они же, лежащие на боку, могли означать напрасную и пустую трату времени [Эмблемы и символы 1995: 32].

Очень интересными для анализа являются не только изображения часов, но и сами часы как произведение искусства и символ времени одновременно. В XVII веке с распространением механических часов в повседневном обиходе им стали придавать сходство с архитектурными сооружениями, в чем отразились представления эпохи Возрождения о мироздании как точно действующем механизме. Тогда же складывается система эмблематики, в которой символические изображения соответствуют латинским изречениям, переведенным на современный язык. Среди этих эмблем, конечно, есть связанные со временем. Причем, как и в античности, время здесь присутствует в двух своих древних видах. Время как абсолют изображается аллегорически Стариком Хроносом в образе Сатурна с косой [Эмблемы и символы 1995: 42, 45, 181 (№433)], время же моментальное и изменчивое, о котором ясно говорится в подписях под эмблемами (например: «Буде мне время благоприятствует» [Эмблемы и символы 1995: 120]), в основном, изображается в виде деревьев, растущих или плодоносящих [Эмблемы и символы 1995: 105 (№136), 137 (№ 264), 169 (№ 386), 171 (№ 397), 189 (№ 465), 201 (№519)]. Видимо, не совсем понятный обиходному североевропейскому представлению

⁴ Необходимо отметить, что измерение времени – это тоже всего лишь метафора, так как приборами время не измеряется, а лишь демонстрируется соотносительность двух различных процессов: движения небесных тел и какого-либо события.

Кайрос здесь был замещен более-менее подходящим символическим эквивалентом, причем, тоже имеющим античные корни (вспомним, о растительных гирляндах).

В XVIII веке эмблематика становится важной основой содержательной стороны изобразительного искусства, а эмблемы времени получают многочисленные и многообразные воплощения, в особенности, конечно, в оформлении часов. Здесь можно встретить и Хроноса с косой, который старается удержать циферблат, и влекомые лошадьми колесницы античных божеств (например, Аполлона и Дианы) в стремительном движении. Метафорически очень насыщенными оказываются часы 1805 г. из Пале Рояль со скульптурным изображением лодки, в которой сидит Старик Хронос, а крылатый амур правит при помощи длинного весла, которое в эмблематике представлялось атрибутом Сатурна.



Иллюстрация 4. Каминные часы «Лодка Хроноса. Любовь и время». Франция, 1805 г. Blanc & Fils. Palais Royal.

В визуальный ряд, формирующий образ времени в этих часах, заложены две, казалось бы, различные по своей природе и поэтому противоречащие друг другу метафоры: **Время – живое существо** (старик Хронос как персонификация времени) и **Время – неживой объект**, в данном случае **время как поток**, так как лодка Хроноса недвусмысленно указывает на реку времени, а весло в руках Амура – на **движение** по этой реке. Многообразие метафорических значений здесь дополняется указанием на

вечность в виде античного саркофага (или ванны на львиных лапах), который служит основанием скульптурной группы (основание в форме саркофага часто встречается в каминных часах этого периода). «Река времени» как бы уже наполнила этот саркофаг до краёв, и вода начинает вытекать из него. Вообще саркофаг-фонтан (или саркофаг-источник) – очень распространенная в эпоху классицизма аллегория античной преемственности в отношении современности (см. например рисунки Ш.-Л. Клериссо или Дж. Кваренги) – обычно появляется в пейзажах с античными руинами.

Хотя персонификации Кайроса, казалось бы, исчезают из новой иконографии классических образов, представления о нём должны были сохраняться в среде знатоков древнегреческого языка и любителей античности, получивших к рубежу XVIII-XIX веков богатый художественный материал подлинных античных, бытовых и сакральных, предметов из раскопок Помпей и Геркуланума. Естественно, что в это время, кроме крылатых детей-амуров, появляются крылатые обнаженные юноши, которые иногда трактуются как «повзрослевшие амур», иногда же – как гении (например, фигуры с потухшими факелами на надгробиях эпохи классицизма) [Рязанцев 2005: 117-120, 122]. Впрочем, гении древних римлян почти никогда не изображались с крыльями, а название этих фигур относится к позднейшим толкованиям, и они, скорее всего, имели генетическую связь с Кайросом как конечным и моментальным временем. Яркий пример – скульптурная декорация французских каминных часов начала XIX века в собрании Музея-усадьбы Горки: крылатый обнаженный юноша-гений-Кайрос сидит, облокотившись на циферблат. Замечательное и остроумное противопоставление Кайроса Хроносу получилось, когда В.И. Демут-Малиновский на постаменте надгробия скульптора М.И. Козловского изобразил крылатого юношу в неустойчивой позе, опирающегося на знаменитый античный Бельведерский торс [Рязанцев 2005: 117]. Как будто скульптор ответил создателю фронтисписа книги с собранием античных скульптур, где Хронос (тоже находящийся справа) старается откусить кусок камня от этой уже изрядно пострадавшей от времени статуи [Пановский 2009: 137].

Циклическая модель времени тоже продолжает свое существование в изобразительном искусстве: на протяжении XVI-XVIII веков складывается устойчивая традиция помещать изображения знаков зодиака на плафонах дворцовых залов, часто они образуют композиционный круг (например, в куполе центрального «музыкального» зала в усадьбе Знаменское-Раек под Торжоком, спроектированного Н.А. Львовым). А с утверждением неоклассицизма (ампира), возобновляются «растительные» изображения четырех времен года. В России, например, они были распространены в парадных

спальнях, нередко трактовавшихся по образу античных гробниц. Так в московском особняке А.И. Лобковой в Козицком пер. изображены дети-путти, занятые сельскохозяйственными работами с различными растениями, зимой же они, закутавшись в плащи, греются у огня. Эти изобразительные вставки расположены по кругу под основанием купольного свода овальной части, специально выделенной в комнате для размещения кровати.

Одним из первых ученых, в чьих работах **время** характеризуется как **объект посессии**, был крупнейший гуманист эпохи Возрождения, архитектор и теоретик искусства, Леон Батист Альберти. Альберти писал, что три вещи принадлежат человеку: душа, тело и время (*anima, corpo e tempo*). Время у Альберти становится одним из важнейших факторов земного бытия. Предметная сущность времени раскрывается в метафорах, которые употребляет Альберти, говоря о предназначении времени. «Кто умеет не *терять время* даром, тот сумеет сделать почти все, кто умеет *использовать время*, будет господином всего, что пожелает. *Владеть временем* – значит активно использовать его, значит *тратить*, но не *терять*. Кто умеет *распоряжаться временем*, тот может практически все» [Цит. по Любинская, Лепилин 2002, 79], то есть, время у Альберти понимается как созидаящая сущность [Choay 1980, 1986: 120, 133, 154]. В наши дни этот ряд метафор пополнил рекламный слоган «*Ваше время в ваших руках*», которому почти буквально соответствует изображение, размещенное в Интернете: человеческие руки держат прозрачный, наполненный скоплениями звезд, светящийся шар, на котором размещены часовые стрелки. Впрочем, идея совместить циферблат часов с мировой звездной сферой была осуществлена еще в XVIII веке (см. напольные часы в собрании Государственного института искусствознания, где звездная сфера с циферблатом венчает высокий остекленный обелиск – символ вечности, в котором ходят гири и качается маятник).

Особой популярностью у современных фотохудожников, работающих с использованием компьютерных технологий, пользуется метафора **время - деньги**, о которой очень подробно пишут Дж. Лакофф и М. Джонсон [Лакофф, Джонсон 2007: 28-30]. Привлекательность данной метафоры для создания визуального образа объясняется не только актуальностью ее смысла, но и достаточной легкостью «прочитаемости» закодированного в тексте изображения послания: песочные часы, в которых песок при прохождении из верхнего резервуара в нижний превращается в монеты или в бумажные купюры; часовой механизм, в котором одна из шестеренок представляет собой пятирублевую монету; наручные часы, лежащие на пачке денег; просто соседство денег и

часов самых разных типов в одном визуальном ряду – примеры можно продолжать до бесконечности. Сама же эта метафора, видимо, имеет античное происхождение и у древних римлян существовала с другим оттенком значения. Они считали, что изготовлению металлических монет людей обучил Сатурн, и храм Сатурна на Палатине долгое время был основным хранилищем денег римлян [Hart, Hicks 2006: 65, 223 (n. 296)]. Можно сказать, что Сатурн был и родителем, и охранителем денег, а мог и «пожрать» их, как и других своих детей.

Несомненно, что достаточно разнородные представления о времени мирно уживаются в сознании человека, этим объясняется стремление художников разных эпох объединить в одном визуальном образе две или несколько метафор. Так, например, в современные бронзовые настольные часы итальянской фирмы “Venturi Arte” оказываются «вписанными» две метафоры: **время летит** и **время - деньги**. Подставка для часов представляет собой сложенные монеты, а верхнюю часть циферблата украшают фигурки летящих птиц.

Современный польский художник Яцек Йерка (Jacek Yerka), изобразительный язык которого отличается особо насыщенной метафорикой, обращается к теме времени в работе, названной “Nauka chodzenia” (буквально «Наука ходьбы», но, на наш взгляд, наиболее адекватно смысл передает фраза «Учимся ходить»). Название построено на игре слов, которая базируется на метафоре **часы ходят**.



Иллюстрация 5. Яцек Йерка. Наука ходьбы. 2005. Печатается с разрешения автора с сайта <http://www.yerkaland.com/>

В этом произведении оказываются зашифрованными в визуальных образах многочисленные метафоры, отражающие представления о времени. Художнику удалось отобразить двойственность этих представлений. Композиционным центром картины является странное громадное существо, олицетворяющее собой время. С одной стороны, его лапы, хвост и шкура, сквозь которую проступают кровеносные сосуды, свидетельствуют в пользу того, что существо это – живое. С другой стороны, звонки будильника на голове чудовища, заводные ключи, вставленные в спину, кнопки, идущие по хребту монстра, части механизма, видимые в отверстиях на месте соединения головы и туловища, циферблат вместо морды – говорят о вещной природе времени и механизации его современного восприятия. Существо сидит на дороге, ведущей в лес, (оно явно только что вышло из леса) в окружении многочисленных маленьких будильников. Как следует из названия картины, время-монстр учит своих деток ходить. При внимательном рассмотрении деталей картины становится очевидно, что будильники действительно плохо ходят – ни на одном циферблате стрелки не показывают то же время, которое мы видим на циферблате времени-матери. Однако на полотне есть часы, время которых совпадает со временем центральной фигуры. Это время показывают как бы вмонтированные в ствол сосны ходики, над ними расположено дупло, из которого вылетает механическая птичка. Зрителем сразу же прочитываются метафоры *время учит, время – учитель, дети времени, порождение времени*. Художник неслучайно помещает Время на дороге так, что ни одному путнику невозможно его миновать. Генетивная метафора *дорога времени* воплощается в данном случае не как онтологическая, т.е. уподобление времени дороге, но собственно как дорога, принадлежащая времени, т.е. в прямом значении родительного падежа.

И, наконец, огромный материал по осознанию необратимости и всеразрушающего, непреодолимого человеческими силами действия времени предоставляет иконография руин (реальных или вымышленных), которые в эпоху классицизма обильно изображались на картинах, гравюрах, а также специально проектировались и осуществлялись в виде построек или их деталей (например, гротов, криптопортиков или только монументальных росписей). В сущности, руины указывают на время как высшее существо (или форму активности высшего существа), которое властно и уничтожить самые прочные создания человеческих рук, и удивительным образом сохранить какие-то произведения, сделав их частью истории. Исследование метафор, отражающих представление о времени как о факторе изменений, требует отдельного тщательного изучения.

Литература:

1. Варбург А. Итальянское искусство и мировая астрология в палаццо Скифанойя в Ферраре (1912-1922) // Великое переселение образов. Исследование по истории и психологии возрождения античности / Сост. и пер. Е. Козиной. М., 2008. С. 191-224.
2. Воскобойников О.С., Соколов П.В. Трактат Теодориха Шартрского «О шести днях творения» // Культура интерпретации до начала Нового времени. М., 2009. С.241-270.
3. Егорова А.В. Всеми свое время... (к вопросу о переводе временных концептов на русский язык) // Язык, сознание, коммуникация. Выпуск 39. М., 2009. С. 32-40.
4. Злыднева Н.В. Риторика и изобразительное искусство // Вестник гуманитарной науки. 2003. №2 (68). <http://vestnik.rsuh.ru/article.html?id=55070>
5. Иванов Вяч. В. Очерки по истории семиотики в СССР. М., 1976.
6. Красухин К.Г. Откуда есть пошло слово. Заметки по этимологии и семантике. М., 2008.
7. Лакофф Дж., Джонсон М. Метафоры, которыми мы живем. М., 2007.
8. Лелеков Л.А. Искусство Древней Руси и Восток. М., 1978. Глава 3: «Поток метафор и символов узор».
9. Лосев А.Ф. Античная философия истории. М., 1977.
10. Лосев А.Ф. Проблема символа и реалистическое искусство. М., 1995.
11. Лосев А.Ф., Иванов В.В. Демоны // Мифы народов мира. Энциклопедия в 2-х тт. М., 1994. Т. 1. С. 366-367.
12. Лотман Ю.М. Структура художественного текста // Лотман Ю.М. Об искусстве. СПб., 1998.

13. Любинская Л.Н., Лепилин С.В. Философские проблемы времени в контексте междисциплинарных исследований. М., 2002.
14. Панофский Э. Старик Хронос // Этюды по иконологии. Гуманистические темы в искусстве Возрождения / Пер. Н.Г. Лебедевой, Н.А. Осминской. М., 2009. С. 123-164.
15. Посидипп. На «Случай» Лисиппа // Греческие эпиграммы. Перевод, статья и примечания Л. В. Блуменау. Редакция и дополнения Ф. А. Петровского. М. - Л.: Academia. 1935 г. С. 57.
16. Рише Ж. Иконология и традиция. Космические символы в христианском искусстве / Пер., предисл., комм. И.Е. Путятина. // Искусствознание. 3-4/07. М., 2007. С. 204-251.
17. Рязанцев И.В. Иконографический тип «Гения» в русской скульптуре эпохи классицизма // Канова и его эпоха. М., 2005. С. 114-123.
18. Телия В.Н. Типы языковых значений: Связанное значение слова в языке. М., 1981.
19. Успенский Б.А. К исследованию языка древней живописи // Жегин Л.Ф. Язык живописного произведения. Условность древнего искусства. М., 1970.
20. Успенский Л.А. Богословие иконы православной церкви. Париж, 1989.
21. Флоренский П.А. Анализ пространственности и времени в художественно-изобразительных произведениях. М., 1993.
22. Флоренский П.А. Иконостас. М., 1994.
23. Фрикен А. фон. Римские катакомбы и памятники первоначального христианского искусства. Ч. 2. М., 1877. С. 67-69.
24. Чернейко Л.О. Лингвофилософский анализ абстрактного имени. М., 2009.
25. Штаерман Е.М. Гений // Мифы народов мира. Энциклопедия в 2-х тт. М., 1994. Т. 1. С.272.
26. Эмблемы и Символы (СПб., 1811) / вст. ст. и комм. А.Е. Махова. М., 1995.
27. Chevalier J., Gheerbrandt A. Dictionnaire des symbols. 16-e reimpr. Paris, 1994. (Serpent: P. 867-879).
28. Choay F. La règle et le modèle. Sur la théorie de l'architecture et de l'urbanisme. Paris, (1980), 1986. Chap. 2: De re aedificatoria. Alberti ou le désir et le temps. P. 90-170.
29. Hart V., Hicks P. Palladio's Rome. New Haven, London, 2006.
30. Lowe D., Sharp S. Goethe & Palladio. Great Barrington, 2005.
31. Richer J. Iconologie et tradition. Symboles cosmique dans l'art chrétien. Paris, 1984.