

УДК 75.01:130.2

Чернов Д. В.

Харьковская государственная академия  
дизайна и искусств

## СТРУКТУРА ПРОСТРАНСТВА И ВРЕМЕНИ В ЖИВОПИСНОМ ПРОИЗВЕДЕНИИ

*Чернов Д. Структура пространства и времени в живописном произведении. В последнее время в научной литературе наметился определенный интерес к теме пространственно-временных построений в изобразительном искусстве. Цели данного исследования заключены в том, чтобы найти взаимосвязь между такими понятиями как «пространство», «время», «структура». Для этого был проанализирован символизм времени и его воплощение в пространственных моделях, в самой структуре пространства. Предлагается рассматривать понятия пространства, времени и структуры как некую единую экзистенцию.*

**Ключевые слова.** Пространство, время, структура, образ, композиция, живопись, символ, архетип, бессознательное, сознание, знак, крест, квадрат, круг, линия, геометрия.

*Чернов Д. Структура простору та часу у живописному творі. В останній часи в науковій літературі з'явився певний інтерес щодо теми просторово-часових зображень у візуальному мистецтві. Метою даного дослідження є пошук взаємозв'язку між такими поняттями як простір, час та структура. Для досягнення цієї мети було проаналізованого символизм часу та його втілення в просторових моделях та у самій структурі простору. Пропонується розглядати поняття простору, часу та структуру як деяку єдину екзистенцію.*

**Ключові слова.** Простір, час, структура, образ, композиція, живопис, символ, архетип, несвідоме, свідомість, знак, хрест, квадрат, коло, лінія, геометрія.

**Chernov D. Structure of Space and Time in Painting.** *In recent years, there has been an increasing interest in research into interpretation of structure and composition, in relation to such notions as 'space' and 'time'. The objectives of this study lying in the determination of their interconnectedness in visual arts. We have attempted at analysis of symbolism of time, presented through the spatial and structural forms. The symbolism of time is considered as a kind of some schemes or signs, such as line, circle, cross which are integral part of artistic composition. It has been attempted to*

*study the archetypal features of structural layer. The archetypal ground of visual art has been shown in the examples of primordial symbolic forms and their metamorphosis; they were the models and the structure of space and time. The results of the research support the idea that space, time and structure are intrinsic feature of the composition of the significant masterpiece.*

**Key words.** Space, time, structure, image, composition, painting, symbol, archetype, unconscious, consciousness, sign, cross, foursquare, circle, line, geometry.

**Постановка проблемы.** В продолжение развития анализа пространственно-временных категорий в живописном произведении, затронутой нами в статьях «Символические образы времени в живописи» [30] и «К проблеме прочтения аллегорического и символического в картинах Н. Пуссена «Время спасает Истину от зависти и раздора» и «Танец человеческой жизни»», [31] представляется необходимым рассмотреть понятие «структуры» как ключевого понятия в изобразительном искусстве. «Структура» и «пространство» — некая целостность, которая не может быть рассмотрена по отдельности, и эта позиция объясняется тем, что пространство всегда «структурировано или упорядочено в соответствии с мировоззрением эпохи. Однако, несмотря на все культурологические различия, при которых может рассматриваться или анализироваться картина как некая «целостность», необходимо найти точки соприкосновения между двухмерным пространством живописи, где изображено символическое пространство, и понятием «структура». Осмысление «структурированного пространства» позволяет дальнейшее рассмотрение категории «времени» в произведении изобразительного искусства.

Типы пространственных построений [26; 11] и, соответственно, связанную с пространством категорию времени каждая культура и эпоха представляли по-своему, что отображается в структуре композиции живописного произведения. Структура композиции в нашем понимании — это, в первую очередь, репрезентация мировоззренческих установок художника и эпохи, а во-вторых, это, собственно, использование языка живописи в конкретном пространстве (плоскости) данного произведения.

Принципиальную роль в сложении формы изобразительного поля играет опыт зрительной пространственно-временной ориентации [11; 4]. Ни одно живописное произведение не существует вне пространственного решения. Это одинаково относится к реальному пространству картины (плоскость, ее материалы) и к ее иллюзорному пространству, которые образуют *экзистенциальное целое*. Живопись использует плоскость, как правило, ограниченную рамой, создавая условия, где искусство, согласно Э. Панофскому и Ю. Дамишу, наилучшим образом «думает» [43; 678]: живописное пространство не зависит напрямую от исходного материала художника — реального или умоглядного

ного; оно подчиняется собственным законам [35; 21]. Структура же, как отношение элементов картины заслоняется конкретикой образов, и потому как бы скрыта за ними. Выявить её призван метод структурного анализа.

**Анализ последних исследований и публикаций.** Проблема структуры разрабатывалась такими авторами, как М. Алпатов [1], Р. Арнхейм [2], Ч. Було [36], Л. Волков [7], С. Даниель [10,11], Л. Жегин [13], М. Лейтон [41], Л.В. Мочалов [23, 24], Б.В. Раушенбах [25, 26], П.А. Флоренский [28], Р. Фихтнер [39] и др., среди них украинские исследователи В. Михайленко и М. Яковлев [21]. Л.В. Мочалов анализирует труды по структуре живописного произведения. В частности, он дает критический анализ «геометрической анатомии» Б. Раушенбаха, «принципа «суммирования» разных точек зрения» Л. Жегина, композиционных типов «незамкнутого множества» Л. Волкова [22; 296-303]. В итоге, разобрав основные исторические типы построений, Л.В. Мочалов дает заключение, что «структурно-типологический анализ не более как условие, предпосылка анализа функционального, призванного выяснить как «работают» те или иные структурные компоненты в конкретном образно-смысловом контексте. Определив основное направление развития художественного образа в его соотношении с предметной реальностью, мы получаем возможность судить о его сверхпредметном, ассоциативно-метафорическом, символическом содержании» [22; 310]. При этом символическое содержание всегда базируется на фундаменте конкретного воплощения, т. е. художественного исполнения картины.

Метод структурного анализа предполагает два исходных принципа: 1) принцип «структурного объяснения» объектов гуманитарного знания; 2) представление о бессознательном характере структуры [17; 11]. Его основные постулаты также могут быть сведены к следующему: примате отдельного творения как индивидуального целого; структуре как системе отношений составляющих элементов; понятию инварианты («центра»); бинарным оппозициям и «актуальным членениям»; структурным уровням и правилам перехода [6; 17].

Как таковая структура может быть представлена как совокупность условий, позволяющих упорядочивать различный мыслительный материал, однако эта упорядоченность сама по себе не дает никаких ключей к тому означиванию реальности, которое происходит в творческих актах [17; 47-48].

К. Леви-Стросс, один из создателей структурного метода, применил систему бинарных оппозиций к символам, имеющим гетерогенную и гомогенную природу одновременно. Так, мы встречаемся с противопоставлениями: лета и зимы, земли и воды, земли и неба, верхнего и нижнего, левого и правого, красного и черного (или других цветов), благородного и плебейского, сильного и слабого, старшего и младшего и т. д. Однако существует и другая сим-

волика, где противопоставление выражается логически гетерогенными терминами устойчивость и изменчивость, состояние (или действие) и процесс, бытие и становление, синхрония и диахрония, простое и двойственное, однозначный и двузначный – все эти формы оппозиций можно, видимо, свести к противопоставлению непрерывности и прерывистости [18; 160]. Сюда же можно отнести две структурообразующие противоположности пространства картины: бессознательную основу и сознательную.

**Цель статьи:** показать важность структурного метода в анализе категорий пространства и времени в символическом строе картины.

**Изложение основного материала исследования.** Отправной точкой в нашем исследовании, посвященном символике времени в живописном произведении служит структурное противопоставление бессознательной и сознательной основы.

Под бессознательной основой мы понимаем «данность», которую невозможно волевым, творческим усилием опровергнуть, как и создать нечто, что превосходит законы природы. Под *данностью* подразумевается априорное пространство и время. В данном случае мы говорим о них как о нерасчлененном универсуме, в котором все представлено в единстве. Данность бессознательна. Художник создает произведение, оперируя законами и процессами, сущности которых зачастую не осознает, что не мешает ему свободно пользоваться бессознательной основой для создания образов. Бессознательная основа присутствует всегда, но ее можно осознать, классифицировать и, как правило, она вместе с осознанными действиями образует единую символическую форму, т.е. художественное произведение. К бессознательной основе относится, в первую очередь, ограниченная определенным геометрическим телом живописная плоскость. Это геометрическое тело, будь то квадрат, круг, овал или вытянутый прямоугольник (фризовая композиция) определяет композиционное решение. Так, кругу свойственно выражать мягкость, а прямоугольнику – жесткость [42; 358]. Это фундаментальная основа, которая подчиняет творческий замысел художника. Но эти геометрические тела могут оказаться значительно более сложным явлением, чем может показаться на первый взгляд: в прямоугольном формате могут быть выражены и некоторые «мягкие» образы. Рассмотрим это положение подробнее: внутренняя структура прямоугольника геометрически обусловлена диагоналями, имеется центр и другие скрытые системообразующие элементы, которые художник волен подчинить своему замыслу. Это может произойти осознано или не осознано (ведущим фактором в этом процессе может оказаться интуиция художника). Неосознанное или интуитивное использование геометрических тел как структурообразующих элементов репрезентирует тот или иной пространственно-временной континуум, зачастую подчиненный художественному образу.

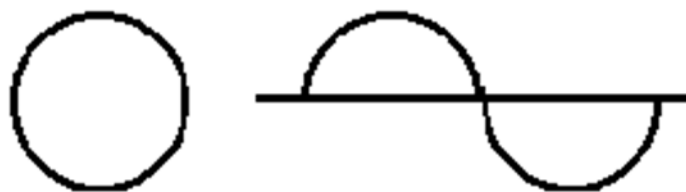
Однако репрезентация простых геометрических тел суть репрезентация символического ряда пространства, поскольку в природе не существует таких элементов – они суть продукт символического осмысления человеком окружающего мира. Время, в свою очередь, как и пространство, также представляется в виде простых моделей. Наиболее известные репрезентации – *линия* (с разомкнутыми краями в бесконечность) и *круг* (представление о замкнутой системе, не имеющей начала и конца). Круг всегда противопоставлялся квадрату, олицетворявшему четыре взаимно враждебных элемента, в то время, как круг указывает на их сведение в единое целое. Колесо (круг) – первоначальный протознак, имеющий символическое отображение во всех культурах, так как прообразом круга служил диск солнца, по которому строились другие формы и, движение которого породило понятия о времени. Цикличность времени понималась как движение, повторяющее себя самое... Символ колеса, круга имеет много ипостасей: мандала, лотос, роза, нимб, калачакра, колесо жизни и/или закона. В архитектуре круг это – кромлех, курган, круглая форма храма (толос, мавзолей и др.), купол храма в комплексе с монументальными изображениями, подчиняющимися определенной иконографической схеме. «Существенно, что большинство символов можно рационально свести к простейшим геометрическим схемам, но изменённое сознание, открытое сфере архетипов, будет визуализировать их в виде реальных образов или даже более ярких и впечатляющих картин объектной среды, – именно так и будут кодировать их эзотерические тексты» [14; 151]. Это кодирование, сокрытие символов за реалистическими изображениями – характерная черта западноевропейской культуры. Так, линия окружности, например, становится «стеной тайны», невидимой внутри «глыбы воздуха» [24; 117-119]. На архетипичность этого образа указывает то, что он присутствует во многих культурах, не связанных друг с другом ни географически, ни генетически. Так, генетическую парадигму круга Лао-Цзы дает под видом изначального родового хаоса. Он есть мать Поднебесной, а в философском наименовании – Дао. В хаосе сочетается устойчивая неизменность и неустойчивое движение по кругу, удаление от избранной точки отсчета и возвратность [20; 102]. Окружность – это образ целостности, замкнутости, циклически проходящих процессов. Ряд чисел от 1 до 9 – это тоже некая целостность, согласно пониманию древними пифагорейцами природы числа. После числа 9 счет как бы снова начинается с 1 [12; 14]. На основе круга как самой совершенной формы, строится и/или понимается символ вечности и времени. У древних Египтян – это завязанная кольцом веревка, а в античности – Змея (Уроборос), кусающая свой хвост [5; 136]. В европейском искусстве в его стремлении к иллюзорности, круговую структурность можно уловить в специфической трактовке отдельных

объектов, в стремлении к «выпячиванию» формы из плоскости, когда создается впечатление круглой скульптуры в изображении людей или других объектов.

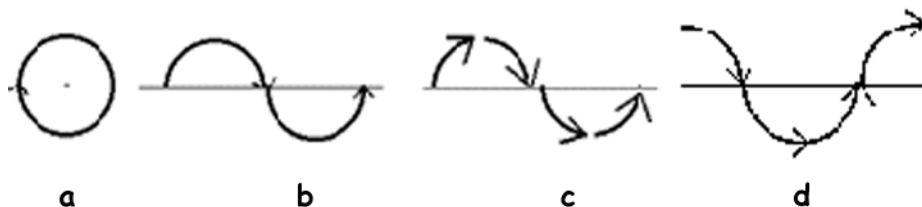
Круг, как и близкий к нему по пропорциям (отношение вертикали и горизонтали) квадрат, представляет собой замкнутую систему, которая мыслится вечной сама по себе, лишь потому, что не имеет выхода в бесконечность, как линия или крест (символ-архетип с его открытыми в вечность четырьмя векторами и центром вселенной на их пересечении [16; 139]). Акцентированный разрыв, разомкнутость цикла – крест – задает алгоритм членения пространства до превращения его во время: пополам, еще раз пополам... Крест является самым универсальным среди всех простых символических знаков [5; 132]. Понятно, что схема членения креста архаична, однако помогает понять, в том числе, и современное сознание с позиций высокой степени генерализации. В традиционном дальневосточном мировоззрении чжоуской эпохи согласуются представления о четырехчленной структуре пространства, имеющего центр, соответствующий местонахождению ритуального царя в центре царского храма. Таким образом, архетипическая «иерархическая упорядоченность пространства и времени заменила сохраняющееся еще в мифах представление, основанное на идеях двоичной противоположности (типа категорий инь и ян в древнекитайской теории чисел)» [15; 43]. Двоичная противоположность предполагает разомкнутость, центробежные силы. В этом смысле крест, разумеется, противопоставлен кругу, фиксируя разомкнутость цикла, а поэтому и визуально представляет собой переход от мифологически замкнутого единства пространства-времени к идее их диффузии в одной точке [9; 170]. Идея диффузии пространства-времени в точке пересечения прямых креста – настолько эвристически насыщена, что требует отдельного исследования. Причем, эту точку можно рассматривать и как точку порождения и расхождения.

Проблему точки как пересечения креста в символическом аспекте рассматривает Р. Генон. Он приводит параллели из восточной культуры и рассматривает средоточие как центр «космического колеса» [8; 430]. Поэтому у него крест (а в его модели это трехмерный крест с шестью направлениями) оказывается прообразом циклической модели времени [8; 308].

Архетипическую структуру произведения искусства и включенного в него образа времени можно сравнить с кристаллической решеткой, которая предопределяет только стереометрическую структуру, но не индивидуальную форму кристалла. Она может быть бесконечно многообразной из-за разного размера и количества граней, и даже состоять из нескольких элементов, но, при всем этом, постоянной остается кристаллическая решетка или, скорее, лежащие в основе ее геометрические пропорции.



Ил. 1. Рисунок S-образной кривой



Ил. 2. Геометрическая прогрессия восходящих и нисходящих циклов

То же можно сказать об архетипе, так как он может быть назван и имеет неизменяемое ядро смысла... но всегда только в принципе, никогда как конкретное явление [33; 180 – 181].

Круговые модели, как пространства, так и времени, существуют не только в «свернутом», статическом виде, они могут «разворачиваться», образуя иные геометрические фигуры. Вообще, жизнь человека и время мыслятся одновременно и как линия и как цикл: «В терминах цикла говорят о жизни физического человека, каждый период земного существования которого имеет особое наименование: младенчество, детство, отрочество, юность, зрелость, старость. В отличие от природных объектов, эти периоды не мыслятся как повторяющиеся соответствующие фазы в жизни отцов» [3; 181]. В этом заключена амбивалентность отношения к архетипу времени.

Американский культуролог А. Эллиот, рассматривая символизм Библии, определяет также символизм Самости, как точки развертывания бытия, раскрывая развитие понятия времени как свершения из вечности [38]: так как Самость является основой существования для вечного, то поле деятельности Его – это время. «Самость является не только центром, но и той окружностью, которая заключает в себя сознание и бессознательное; она представляет такой же центр этого общего, как Я – центр сознания» [32; 393]. Соответственно, когда Единое выдвигается из бесформенных «вод» вечности, начинается равнодвижущееся время. Рисунок S-образной кривой графически поясняет превращение (развертывание) вечности во время (ил. 1). Геометрически цикл появляется из круга при помощи изменения направления по часовой стрелке в направлении против часовой в точке, находящейся на полпути этого движения. Но цикл может стать более интересным, если круг разделить на четверти, и еще более полным, если составить его так, как показано на рисунке *d*. Здесь первая четверть цикла начинается с самого верхнего положения, изменяет

направление с движения по часовой стрелке на движение против часовой стрелки во второй и третьей четверти, и затем заново меняет направление в последней, четвертой четверти, возвращаясь к первой, то есть, в изначальное положение. На рисунках *a*, *b*, *c*, *d* показана геометрическая прогрессия восходящих и нисходящих циклов [37] (ил. 2).

Здесь просматривается архетипическая связь с S-образной кривой, как скрытой структурой композиции в произведениях живописи.

Г. В. Лейбниц ввел знак интеграла [19; 9] (удлиненная буква S) в качестве сокращенной записи выражения «Summa omnium» (лат. «сумма всех»). На титульном листе трактата У. Хогарта «Анализ красоты» [29; 138] был начертан тот же знак: удлиненная S-образная, которую назвали «линией красоты». Л. Ф. Жегин утверждает: «...Приходится сейчас признать, что Хогарт, по существу, был прав... Для изобразительного искусства линия латинского S оказывается универсальной» [31; 102]. Итак, S-образная до сих пор сохраняет статус как «Summa omnium» в искусстве изображения, или «интеграл красоты». S-образная прослеживается в движении волн и языках пламени, в изгибах растений, в грации газели и кошки, в пластике физически развитого тела и т. п. [10; 65-68].

Таким образом, S-образная вполне может считаться архетипической основой композиции, объединяющей пространство и время в движении(е).

Помимо этого, можно предположить что S-образная линия (как часть спирали) – это своеобразное графическое обобщение линейной и циклической модели. Модель или структура накладывается нами на бытие (или на бытие художественного произведения) только для того, чтобы попытаться его осмыслить, исходя из определенных интеллектуальных предпосылок. Поэтому отсюда следует вывод, что понятие «структуры», будь оно схематически выражено S-образной или просто прямой, или кругом суть продукт интеллекта, и подразуме-

вает субъекта как интерпретатора любой формы, природной или созданной человеком.

Интеллект практически не может представить что-либо подвижное без статической модели, будь то рисунок, диаграмма, таблица, схема, модель и др. На это свойство интеллекта обратил внимание А. Бергсон. «Так интеллект, сосредоточенный на том, что повторяется, занятый лишь тем, чтобы сплавить подобное с подобным, — отворачивается от видения времени. Он противится текучести: все, к чему он прикоснется, затвердевает. Мы не *мыслим* реального времени, но проживаем его, ибо жизнь преодолевает границы интеллекта: Мы чувствуем нашу эволюцию и эволюцию всех вещей в чистой длительности, и чувство это обрисовывается вокруг собственно интеллектуального представления, как неясная дымка, исчезающая во мраке. Реальность предстает как непрерывное фонтанирование нового, которое, едва возникнув в настоящем, уже отступает в прошлое: именно в этот момент его и замечает интеллект, взгляд которого всегда устремлен назад. Такова наша внутренняя жизнь» [4; 77]. И действительно, «прошлое всегда дается нам в разломах и вне континуальности» [34; 65].

Временной поток не дает интеллекту «опомниться»: интеллект пытается постигнуть длящееся время, но всегда получается схема – модель, которая дает определенную полноту картины мира только интеллекту. «Точно так же человеческие рассуждения, – продолжает А. Бергсон, – тянутся бесконечной цепью, но они разом поглощаются истиной, схватываемой интуицией» [4; 305]. Для него интуиция – это то, что «...непосредственно проникает в предмет, сливаясь с его индивидуальной природой» [27; 49]. Искусство – это та символическая форма культуры, где интуиция раскрывается в наибольшей полноте. В искусстве интеллект, чувства подчинены интуитивному видению. Образ времени в искусстве – интуитивный образ, который «работает» в каждой клеточке художественного произведения. Поскольку образ времени в картине носит скорее интуитивный, чем рациональный характер, его нужно рассматривать не как интеллектуальную аллегория или знак, раскрывающий всю полноту образа, вложенного автором, а как некую «вещь в себе», символ. «Интуиция – это «простой акт», «зрение без точки зрения» прямой путь вовнутрь вещей безотносительно того знаки это или символы» [40; 119]. Интуиция и память – два фундаментальных закона искусства [41; 10]. Интуитивно художник может расширить пространство актом воли как сознательно, так и бессознательно. «Потому ли, что художник насыщает известные области пространства содержанием, доступным восприятию, на которое рассчитано данное произведение, — оно искривляется и становится особенно сильно или особенно слабо емким, т. е. организуется, или потому, что оно уже организовано, и потому допускает неравномерность нагрузки необходимым

содержанием ... художник насыщает некоторым содержанием известную область, силою нагнетает туда содержание, заставляя пространство поддаться и вместить больше, чем оно обычно вмещает без этого усилия» [29; 120].

Усилием художника, вместившего в пространство картины емкий образ, раскрывается связь пространства со временем, бессознательного и сознательного. В едином «настоящем» произведения происходит связь времен с единым пространством, моделируемых на основе базовых законов природы и структурообразующих аспектов восприятия. Психология восприятия предполагает иерархию места и времени. Структура присутствует в любом «значимом» произведении. Она не всегда подчиняется простой схеме, которую некоторые исследователи искусства пытаются наложить как шаблон или использовать как мерло для раскрытия сущности произведения.

**Выводы.** Пространство и время в живописном произведении не обладают самостоятельной субстанциальной природой, а определяются своей внутренней структурой (то есть, системой отношений между внутренними структурными элементами композиции). Таковые не могут существовать как отдельные категории или элементы, а лишь как экзистенциальная структурная целостность.

**Перспективы** данного исследования заключаются в развитии темы структурного анализа художественного произведения.

#### Литература:

1. Алпатов, М. Композиция в живописи / М. Алпатов. – М., Л.: Искусство, 1940. – 128 с.
2. Арнхейм, Р. Искусство и визуальное восприятие / Р. Арнхейм. — М.: Прогресс, 1974. – 392 с.
3. Арутюнова, Н. Д. О новом, первом и последнем / Н. Д. Арутюнова // Логический анализ языка: Язык и время / РАН. Ин-т языкознания. – М.: Индрик, 1997. – С. 170-200.
4. Бергсон, А. Творческая эволюция / А. Бергсон. – М.: ТЕРРА-Книжный клуб; КАНОН-пресс-Ц, 2001. – 384 с.
5. Бидерман, Г. Энциклопедия символов / Г. Бидерман. – М.: Республика, 1996. – С. 336.
6. Ванеян, С. С. Примерная программа дисциплины «Методология истории искусства» федерального компонента цикла ОПД.Ф.07 ГОС ВПО второго поколения по специальности 020900. Совет по истории и искусствоведению УМО по классическому университетскому образованию / С. С. Ванеян. – М.: Министерство образования российской федерации, 2002. – 42 с.
7. Волков Н. Н. Композиция в живописи / Н. Н. Волков. – М.: Искусство, 1977. – 260 с.
8. Генон, Р. Символика креста / Р. Генон; Перевод с французского Т. М. Фадеевой и Ю.Н. Стефанова. – М. Прогресс-Традиция. 2004. – 704 с.
9. Григорьева, Е. Пространство и время Петербурга с точки зрения микрофологии / Е. Григорьева // Sign Systems Studies 26. – Tartu: Tartu Univ. Press, 1998. – P.151—185.
10. Даниэль, С. М. Картина классической эпохи / С. Даниэль. – Л.: Искусство, 1986. – 220 с.
11. Даниэль, С. М. Искусство видеть: о творческих способностях восприятия, о языке линий и красок и о воспитании зрителя / С. Даниэль. – Л.: Искусство, 1990. – 223 с.
12. Еремеев, В. Е. Теория психосемиозиса и древняя антропокосмология / В. Е. Еремеев. – М.: АСМ, 1996. – 208 с.

13. Жегин, Л. Ф. Язык живописного произведения (условность древнего искусства) / Л. Ф. Жегин. – М.: Искусство, 1970. – 232 с.
14. Заболотная, Н. Б. Символы духовных традиций как материал для психофизического исследования / Н. Б. Заболотная // Парапсихология и психофизика №1. 2000. – М.: Фонд парапсихологии им. Л.Л. Васильева, 2000. – С. 148-160.
15. Иванов, В.В. Категория времени в искусстве и культуре ХХв. / В.В. Иванов // Ритм, пространство и время в литературе и искусстве. – Л.: Наука, 1974. – С. 39-67.
16. Кабо В. Р. Круг и крест: размышления этнолога о первобытной духовности / В. Р. Кабо. – М.: Восточная литература, 2007. – 328 с.
17. Косиков, Г.К. “Структура” и/или “текст” (стратегии современной семиотики) / Г. К. Косиков // Французская семиотика: От структурализма к постструктурализму. – М.: Прогресс, 2000. – С. 3-48.
18. Леви-Строс, К. Структурная антропология / К. Леви-Строс. – М.: ЭКСМО-Пресс, 2001. – 512 с.
19. Лейбниц, Г. В. Сочинения в четырех томах. Т. 1 / Г. В. Лейбниц. – М.: Мысль, 1982. – 636 с.
20. Лукьянов, А. Е. Истоки Дао / А. Е. Лукьянов. – М.: ИНСАН, РМФК, 1992. – 153 с.
21. Михайленко, В. С. Основы композиції (геометричні аспекти художнього формотворення) / В. С. Михайленко, М. І. Яковлев. – К.: Каравела, 2004. – С. 304.
22. Мочалов Л. В. О систематике типов пространственного построения картины/ Л. В. Мочалов // Советское искусствознание. №78. Вып. 2. – М.: Советский художник, 1979. – С. 295-312.
23. Мочалов Л. В. Пространство мира и пространство картины / Л. В. Мочалов. – М., 1983. – с.
24. Пигарёва, Т. И. Хорхе Гильен. Поэтика времени и пространства. Диссертация на соискание ученой степени кандидата филологических наук шифр. – М.: ВУЗ, 2002. – 157 с.
25. Раушенбах, Б. В. Геометрия картины и зрительное восприятие / Б. В. Раушенбах. – СПб.: Азбука-классика, 2002. – 320 с.
26. Раушенбах, Б. В. Пространственные построения в живописи / Б. В. Раушенбах. – М.: Наука, 1980. – 288 с.
27. Философский энциклопедический словарь // Гл. редакция: Л. Ф. Ильичев, П. Н. Федосеев, С. М. Ковалев, В. Г. Панов – М.: Сов. Энциклопедия, 1983.
28. Флоренский, П. А. Анализ пространственности и времени в художественно-изобразительных произведениях / П. А. Флоренский. — М.: Прогресс, 1993. — 321 с.
29. Хогарт, У. Анализ красоты / У. Хогарт. – Л.: Искусство, 1987. – С. 240.
30. Чернов, Д.В. Символические образы времени в живописи / Д. В. Чернов // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. № 6 2008. – Х.: ХДАДМ 2008. – с. 145-160.
31. Чернов, Д. В. До проблеми прочитання алегоричного і символічного в картинах Н. Пуссена «Танок людського життя» і «Час рятує Істину від заздрості і розбрату» / Д. В. Чернов // Культура народів Причорномор'я. Научний журнал № 177, 2010. – Симферополь: ТНУ ім. В. І. Вернадського, 2010. – с. 184-187.
32. Юнг, К. Г. Божественный ребенок / К. Юнг // Аналитическая психология и воспитание. – М.: Олимп, АСТ-ЛТД, 1997. – 400 с.
33. Юнг, К. Г. Четыре Архетипа / К. Юнг // Алхимия снов. – СПб.: Timothy, 1997. – С. 172-302.
34. Ямпольский, М. История культуры как история духа и естественная история / М. Ямпольский // Новое литературное обозрение: Теория и история литературы, критика и библиография. – М.: Новое литературное обозрение, 03/2003. – N59. – С. 22-89.
35. Янсон, Х. В. Основы истории искусств / Х. В. Янсон, Э. Ф. Янсон. – СПб: АОЗТ «ИКАР», 1996. – 512 с.
36. Bouleau, Ch. The painter's Secret Geometry. A study of Composition in Art / Ch. Bouleau. – N.-Y., 1963. – 274 p.
37. Elliot, A. K. The higher ground: [Электронный ресурс]. – Ann K. Elliot – Электрон. дан. – A CLC Press On-Line Publication, 2000-2003. <http://murraycreek.net/higher/prologue.htm>
38. Elliot, A. K. Return to the Whole : A Study of the landscape symbolism of the Bible as it relates to the spiritual journey: [Электронный ресурс]. – Ann K Elliot. – Электрон. дан. – NY., 2001. <http://murraycreek.net/return/book1/part1/garden.htm>
39. Fichtner, R. Die verborgene Geometrie in Raffaels Schule von Athen / Richard Fichtner. – München: Deutsches Museum, 1984. – 107 p.
40. Hoy, D. C. The time of our lives: a critical history of temporality / D. C. Hoy. – Cambridge, Massachusetts, London: The MIT Press, 2009. – 288 p.
41. Leyton, M. Structure of Painting. – Wien, N.-Y.: Springer-Verlag, 2006. – 207 p.
42. Sonesson G. Pictorial semiotics, perceptual ecology, and Gestalt theory / G. Sonesson // Review of Saint-Martin, Fernande, La théorie de la Gestalt et l'art visuel, in Semiotica 99: 3/4, April 1993: – P. 319-399.
43. Wood, C. S. The Origin of Perspective by Hubert Damisch (Le Jugement de Paris by Hubert Damisch) // The Art Bulletin / C. Wood. – Vol. 77, No. 4. Dec., 1995. – p. 677-682.