

## ВРЕМЯ, ЧЕЛОВЕК И ПРИРОДА В ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКОЙ ПЕЙЗАЖНОЙ ЖИВОПИСИ 16-17 ВЕКОВ

Чернов Д.В., преподаватель

Харьковская государственная академия дизайна и искусств

**Аннотация.** В статье рассматривается проблема символики времени в западноевропейской живописи 16-17 веков. Значительное внимание уделяется интерпретации категории времени в отдельных произведениях П. Брейгеля, П.П. Рубенса и К. Лоррена.

**Ключевые слова:** Время, пространство, природа, пейзаж, длительность, вечность, символическая форма, функция.

**Анотація.** Чернов Д.В. Час, людина і природа в західноєвропейському краєвиді 16-17 сторіч. У статті автор розглядає проблему символіки часу в західноєвропейському живописі 16-17 сторіч. Значна увага надається інтерпретації категорії часу в окремих творах таких митців як П. Брейгель, П.П. Рубенс і К. Лоррен.

**Ключові слова:** Час, простір, природа, краєвид, тривалість, вічність, символічна форма, функція.

**Summary.** Chernov D.V. Time, Human Being and Nature in Landscape Painting of Western Europe of the 16-17th Centuries. The author studies symbolism of time in landscape painting of Western Europe of the 16-17<sup>th</sup> centuries. Special attention is paid to the notion of time in the artworks of such artists as P. Bruegel the Elder, P. Rubens and C. Lorren.

**Key words:** Time, space, nature, landscape, duration, eternity, symbolic form, function.

### Постановка проблемы, анализ последних исследований.

В западноевропейском искусстве, начиная с 13 века, тенденции к чувственно-убедительной трактовке мира приводят к тому, что пейзажный антураж начинает осмысляться как принципиально важная составляющая произведения. Во многом на этот процесс повлияла философия Фомы Аквинского, для которого познание мира как творения позволяло понять красоту и совершенство Бога. Ренессансные художники и художники более позднего времени обращаются к непосредственному изучению природы, разрабатывают принципы перспективного построения пейзажного пространства, в котором все более и более, по мере возрастания внимания к отдельным явлениям природы, наблюдается переход к передаче реального трехмерного пространства и «вместе с включением формы времени этот мир приобретает, так сказать, измерение глубины» [1]. До этого западноевропейское искусство категорию времени как всеобъемлющую категорию бытия игнорировало, стремясь выразить своими образами *вечность*, по отношению к которой, *время* выступает как нечто подчиненное. «В иконе вечность не подразумевает момента времени и его движения, заменяя один вид остановившегося времени на другой» [2].

В искусстве Возрождения формируются предпосылки для появления самостоятельного пейзажного жанра, складывающегося первоначально в графике (А. Дюрер) и в живописных композициях, где образ природы или составляет единственное содержание картины, что характерно для творчества А. Альддорфера, (также показательна в данном случае картина итальянского художника 15 века П. де Козимо «Пейзаж в лесу», где человек вообще не имеет значения [3]), или где пейзаж довлеет над сценками переднего плана (эту традицию открывают И. Патинир и Х. мет де Блес). Благодаря образам пейзажной живописи конца 15-17вв. мы можем почувствовать с полной силой то, что человек, так же, как и события из истории и мифологии, становится все менее значительным и начинает восприниматься как маленькая частичка Вселенной. Так с зарождением науки Нового Времени и развитием пейзажной живописи человек становится все менее уверенным в незыблемости той конструкции космоса, которая была характерна для Средних Веков. Многие мыслители, а вслед за ними и художники (здесь возможен и обратный порядок или, что более всего вероятно, - одновременность), в какой-то мере отказываются от непосредственных логических заключений и отдаются впечатлениям, ощущениям, которые наглядно запечатлеваются в образах природы. Художники не обязательно могли знать труды своих современников-ученых, «но они своим особым путем, в значительной мере интуитивно подходили в своей области к решению таких проблем миропонимания, которые назрели, которые носились в воздухе и ждали своего разрешения» [4]. По этому поводу Э. Фромантен замечает, что «отныне гениальность будет состоять в том, чтобы не иметь предрассудков, не создавать собственных знаний, отдаваться модели, считаться только с нею одною» [5]. В философии того времени начинает доминировать эмпирический подход, что подчеркивает взаимосвязь искусства и философии как символических форм культуры, которые взаимно отражают любые изменения, происходящие в них. Продолжая традиции пантеизма, Спиноза сделал центральным пунктом своей онтологии тождество Бога и природы [6]. Для того времени характерны такие идеи, восходящие еще к античному неоплатонизму, и Спиноза их выразил наилучшим образом: «Вселенная, вечная, бесконечная и неизменная в своей целостности, но конечная, изменчивая и преходящая в каждом своем конкретном проявлении» [7]. И действительно к моменту написания Спинозой основополагающих трактатов, из голландского искусства практически полностью исчезли сюжеты священной истории (это произошло не только в связи с иконоборческой тенденцией кальвинизма, но и с набиравшей силу сенсуалистической методологией). Для наглядности демонстрации предвосхищения некоторых вышеизложенных философских идей в искусстве можно привести в пример «Падение Икара» П. Брейгеля, в котором художник показывает неизменность ритма природы, ее

масштабность и безразличие к судьбе отдельного человека и человечества: «природный мир живет своей жизнью, так что ни рыбак, ни пастух, ни пахарь не замечают падения героя, устремившегося к солнцу» [8]. Это означает, что в своем творчестве Брейгель выражает идею того, что природа, «неизменно прекрасная и несокрушимо равнодушная» [9], предоставляет человеческим трагедиям идти своим чередом («Притча о слепцах», «Охотники на снегу», «Поклонение волхвов в зимнем пейзаже», «Сорока на Виселище» и др.). Брейгель и другие живописцы его времени показывают доминирующее положение природы, которая содержит в себе все явления и состоит из цепи событий, которыми управляет. Характеризируя голландский пейзаж в целом, Я. Бургхард отмечал, что «мастерство в передаче отдельного служит более высокой цели – передачи отдельного часа мирового целого», и что в пейзаже «природа проведена через бессмертную человеческую душу и при этом ясно истолкована; только теперь мы узнали, что в природе живет дух, который хочет говорить с нашей душой; minimum воздействует как infinitum» [цит. по: 10].

Мы можем даже сравнить подход Брейгеля с древними принципами китайской религии и мифологии, в которых микрокосм очень жестко подчинен макрокосмосу: «Лишь тот, кто знает пути светил, кто понимает ход времени и соразмеряет с ним свои действия, кто умеет сочетать их с постоянными датами, с определенными месяцами и днями, — только тот может подлинно завершить свой человеческий путь» [11]. На связь западной культуры с некоторыми принципами восточной обращает внимание С. Аверинцев: «Мифология Китая давала литературе и искусству [...] абстрактные первосхемы моделирования мира в числе, пространстве и времени (постепенно наука делается более чуткой к такому роду мифологем и в западной культуре)» [12].

«Уверенность, с какой Брейгель оглядывается на прошлое, смотрит в будущее и использует все возможные средства, - рассуждает К. Кларк - сродни шекспировской и служит той же цели – выражению всеобъемлющей любви и человечности. Порой кажется, что брейгелевские персонажи с их упрощенными лицами-кругами утрачивают индивидуальность и становятся частью вселенского механизма, но ведь, в сущности, именно их труд, их горести и мелкие животные удовольствия поглощают все мысли художника и диктуют характер его пейзажей» [13]. Однако необходимо отметить, что Брейгелю, как отмечал К. Кларк, несмотря на его человеколюбие, была введена большая зависимость человека от природных ритмов, может быть, даже более чем этого хотелось бы человеку, так что, изучая его произведения, неизменно приходишь к выводу, что мир является бесконечным движением времени, и человек предстает маленькой частичкой единого «механизма» природы.

В статье «Основоположения европейской рациональности и проблема времени» Д. Никулин указывает, что в становлении и развитии европейской

рациональности значительную роль сыграл «акт переключения из видения мира в свете Единого (Вечного – Д. Ч.) в видение мира в свете бесконечного» [14]. Это означает, что для средневековья было характерно представление о времени, как о включенном в «Единое», т. е. время – это всего-навсего историческое время, зажатое между двумя вечностями, центральным событием которого являлась жизнь Христа. Средневековое искусство показывало это время, но оно было временем вечности и имело четкую дату начала (сотворение мира) и конца (судный день). В связи с бурным развитием науки на заре Нового Времени медленно начало изменяться представление о границах мира во времени – они стали ощущаться бесконечными. Природа становится безграничной, теперь к ней обращены взоры художников, так чутко реагирующие и, в какой-то мере, формирующие новые представления, новую эстетику.

Развитие пейзажной живописи в разных странах Западной Европы происходило неравномерно с точки зрения отдельных композиционных решений, относящихся к трактовке пространства и времени, зависело от национальных традиций и многих других факторов, однако это развитие относительно цельно, если рассматривать его с точки зрения развития жанра как такового. Бурное развитие пейзажной живописи символично для 16-17 веков, потому что отражает становление мировоззрения Нового Времени, в котором природа выступает как надличностная и вневременная сущность. То есть эта «вневременная» сущность или «реальность» [15] может быть названа «вневременной» не столько потому, что в ней отсутствует время (так как утверждение об отсутствии времени, часто высказываемое по отношению к некоторым произведениям, при более внимательном рассмотрении не выдерживает критики), а потому что природа – это своеобразное «вместилище» пространства и времени как неотъемлемых, интегральных составляющих всего космоса. Все это было высказано в пейзажной живописи через свойственный только ей символический строй, возможно, задолго до того, как это прозвучало ясно и четко в философских системах более позднего времени: «Я неоднократно подчеркивал, – пишет Г. Лейбниц в письмах к Кларку (стороннику И. Ньютона, отстаивающего идеи абсолютного пространства и времени), – что считаю пространство, так же как и время, чем-то чисто относительным: пространство – порядком существования, а время – порядком последовательностей. Ибо пространство, с точки зрения возможности, обозначает порядок одновременных вещей, поскольку они существуют совместно, не касаясь их специфического способа бытия. Когда видят несколько вещей вместе, то осознают порядок, в котором вещи находятся по отношению друг к другу» [16]. Однако, мы не осмеливаемся утверждать, что до Лейбница доминировало представление о том, что пространство и время существует независимо друг от друга, так как в философии идея относительного пространства и времени была разработана

Аристотелем, а в обыденном сознании время всегда рассматривалось только в связи с движением и течением жизненных процессов.

Понимание природы, как самодостаточной системы, находит свое отображение через цветовую и пространственную символику в произведениях различных мастеров Голландии, Франции, Италии, Испании. «Новое ощущение пространства» [17] было необходимо для появления пейзажа реальности. «Оно возникает одновременно и в нидерландском, и в итальянском искусстве, но, приведя к сходным результатам, - пишет К. Кларк - различия средствами и намерениями. У ван Эйка ощущение пространства интуитивно, производно от ощущения света; и во всей истории нидерландской живописи ощущение пространства остается интуитивным» [18]. Пленэрность характерна для пейзажей Д. Веласкеса, так же, как и для голландских живописцев и графиков 17 столетия (Я. ван Рейсдал, Я. ван Гойен, М. Хоббема, Х. Сегерс, Рембрандт и др.), которые, детально разрабатывая световоздушную перспективу и систему валёров, соединяют в своих произведениях ощущение изменчивости мира с идеей постоянной взаимосвязи близкой человеку среды и беспредельных пространств природы. Для итальянских художников характерно понимание гармоничности человеческого и природного начал, то есть время как безличная категория становится более упорядоченным и выступает здесь в определенном согласии с человеком и его представлениями. В отличие от итальянцев и всех приверженцев классического искусства, для которых характерно рациональное, а не интуитивное объединение космического и человеческого начал, северные мастера и такие барочные мастера, как П. Рубенс, С. Роза и др. особенно охотно обращаются к дикой природе, нередко придавая ей катастрофически-бурный облик, в котором тонет какое-либо величие человека. Облик этой природы неизменно наталкивает на мысль о незыблемости ее законов, которые художники пытаются передать в своих картинах с наибольшей точностью и взвешенностью в композиционном решении. Образы природы в картинах художников той эпохи выражают идею подчиненности всего сущего законам неумолимого времени. «В классическом пейзаже, - пишет С. Даниель – сама глубина пространства, развернутого для созерцания, переживается как созерцание, переживается как *длительность*. Образ времени может быть обогащен введением символических элементов. Так, например, к какому бы произведению Лоррена мы ни обратились, почти везде мы обнаружим руины древних храмов. Это, пожалуй, наиболее явный знак времени в живописи Лоррена – знак окрашенный эстетической ностальгией. С одной стороны, это зримое воспоминание о процветающей когда-то культуре античного Рима; оно тем более красноречиво, чем больший след оставило время на сооружении, ибо «реставрирующее» воображение готово превзойти саму историческую реальность» [19]. Здесь время становится самодовлеющей категорией, наряду с пространством,

кроме того живопись 17 века смогла отразить фиксацию краткого промежутка времени [20]. Это можно оценить в сравнении с искусством более раннего времени, находившимся под сильным воздействием византийской эстетики, и в котором самодовлеющее выражение категории времени не входило в эстетические принципы, ввиду того, что искусство должно было говорить о божественном, вечном. Для византийской традиции «одним из главных критериев признания искусства выступала его нравственно-религиозная направленность» [21] и уж никак не гносеологическая и миметическая направленность. Однако это не означает, что изменения представлений о соотношении и противопоставлении времени – вечности могут быть решены раз и навсегда относительно их интерпретации в искусстве изучаемой эпохи, так как любые рассуждения на эту тему выводят на уровень метафизических проблем: «Основанием любой модели вечности всегда является та или иная модель времени, спроецированная в трансцендентальную область. Последняя представляет собой область вечных структур, или вечности, и традиционно является референтной областью для социокультурных феноменов и исторических процессов в системе культуры» [22]. Далее если рассматривать категорию вечности с точки зрения ее значимости в искусстве изучаемой эпохи, то окажется, что вечность, в качестве бесконечно длящегося момента настоящего тоже может быть приложена как важное составляющее искусства Западной Европы 16-17 веков. То есть понятие вечности здесь выводится из понятия времени, а не на оборот, как это было свойственно платоновской метафизике, для которой время представлялась сотворенным Демиургом «движущимся подобием Вечности» [23]. Наоборот, здесь вечное мыслится как *бесконечное временное*: «Ибо есть вечное настоящее, выходящее из ряда прошедшего-настоящего-будущего» [24]. Для философии 17 века, в частности, в лице Р. Декарта, также свойственно рассматривать проблему вечности через временные категории прошлого и будущего [см.: 25].

Х. Ортега-и-Гассет, анализируя историю западной живописи, предлагает интерпретировать ее эволюцию (распространяя этот закон на прочие области искусства и философию) как перемещение точки зрения от “дальнего видения” старых мастеров до проникновения ее в самого видящего субъекта в искусстве XX века: «Закон великих переворотов в живописи на удивление прост: сперва изображались предметы, потом - ощущения, и, наконец, идеи» [26]. Так для живописи рассматриваемой эпохи характерно, если выразиться словами испанского философа, изображение «ощущений». Для человека одним из главных ощущений, не важно осознанно оно как отдельное, или нет, есть ощущение времени, длительности. На ранних этапах становления изобразительного искусства, когда изображались сами предметы, ощущения в том числе и времени отсутствовали или передавались через знаки-символы и не были

непосредственно интегрированы в саму ткань художественного произведения. Переход от изображения предметов к ощущениям имеет, по всей видимости, очень долгую историю, и, что также вероятно, этот переход не развивался равномерно. Однако мы можем с полной уверенностью сказать, что к 16 веку разнообразные виды ощущений заняли твердую позицию в западноевропейском искусстве. С нашей точки зрения, отдельные знаки-символы, которые передавали предметно категорию времени посредством графических образов, не имели непосредственного отношения к перцептивному ощущению реального мира в искусстве античности и средневековья. Переход к передаче ощущений и связанного с ними понятия длительности, первые попытки сформулировать законы математической перспективы, использование тонких светотеневых отношений и воздушной среды говорит о том, что искусство вступило в новую стадию своего развития. В искусстве рубежа Нового времени, как можно утверждать с достаточной долей уверенности, ощущение времени, которое несколько сродни ощущению пространства<sup>1</sup>, воплотилось наиболее ярким образом. Причем это воплощение времени, пройдя некоторую трансформацию, слилось со всей символикой и композицией произведения, где время не выступает отдельной идеей, что будет характерно для живописи 20 века, например, для живописи К. Малевича, а предстает неотъемлемой частью пейзажа, натюрморта или жанровой композиции. Ощущения времени выражается в плавности тональных, цветовых и световых отношений, что характерно для всей западноевропейской живописи рассматриваемой эпохи, а также во включении в структуру композиции некоторых архаических элементов. Однако возникает дилемма в интерпретации этого ощущения времени, *длительности*, которая «предстает самой жизнью вещей, самой глубинной реальностью» [27], - если мы воспользуемся языком А. Бергсона. Дело в том, что символика времени разнится от традиции к традиции, из года в год, от художника к художнику, но эти различия или не столь существенны или настолько индивидуальны в отдельных случаях, что проследить все возможные вариации не представляется возможным в контексте данного исследования, поэтому представляется необходимым выделить две принципиально отличные друг от друга концепции времени. Эти концепции времени, объединенные понятием длительности, так как только через нее мы можем постигать саму временность, интерпретировались на протяжении развития всей культуры. На основе этих концепций строились другие модели времени. Более архаичная – концепция циклического времени, которая наиболее полно воплотилась в пейзажах Рубенса, на что указывает С. Даниэль в «Картинах классической эпохи». Эта концепция, более интуитивная, ближе стоящая к мифологической модели времени, характерна для всего искусства барокко и ей, в какой-то мере, противостоит идея линейного времени искусства классицизма. Для

наглядности Даниэль анализирует полотно Рубенса «Возчики камней»: «Если говорить о так называемом *пространственно-временном единстве живописного произведения*, то «Возчики камней» - превосходный образец такого единства. Динамика пространства в пейзаже Рубенса согласована с течением времени, пространство и время взаимно определяют друг друга. В эпицентре пространственной динамики – там, где в предельном усилии человека сконцентрировано все напряжение композиции, - время как бы «завязано узлом» и оценивается нами как «настоящее». Но главное, что это «настоящее» не заполняет собой изображение, а является лишь акцентом в течении времени, в круговороте природных состояний» [29]. Даниэль также подчеркивает, что для произведений Рубенса характерен «тип радиально-кольцевой композиции», который выделяет в качестве «организующего центра нечто сферообразное – будь то сосуд («Союз Земли и Воды), щит («Персей и Андромеда»), отверстая пасть пещеры («Возчики камней») или узел, образованный вихрем тел («Охота на львов»)» [30]. В итоге Даниэль заключает, что Рубенс разлагая действие во времени, «придает композиции циклический характер (ср. греческое *kuklos* – колесо, круг, кругооборот)» [31]. Это заключение, данное искусствоведом, является очень важным для подтверждения некоторых тезисов данного исследования. Это касается, в первую очередь, идеи символики циклического времени в живописи 17 века, хотя сам Даниэль не относит пространственно-временную структуру произведения к области символов и символики. Но мы в данном случае исходим из допущения, что искусство само по себе является символической формой культуры, а пространственно-временное единство выступает в роли символической функции, без которой не мыслим любой вид искусства. На этот факт указывает также Б. Успенский, подчеркивая, что «проблема пространства и времени объединяет словесное и изобразительное искусство» [32].

Голландской, так же как и фламандской живописи 16-17 веков свойственна круговая структура композиции: «Вся голландская живопись – вогнутая - рассуждает Э. Фромантен, - Я хочу сказать, что она создается из кривых вокруг определенной точки, обусловленной интересом картины, и из кругообразных теней, группирующихся около центрального пятна. Вместе с прочной основой, убегающим потолком, округленными углами, сходящимися к середине, все вырисовывается, окрашивается и освещается в виде шара» [33]. Фромантен также подчеркивает повышенный интерес голландских пейзажистов к передаче разных состояний суток, времен года:

---

<sup>1</sup> Проблема взаимосвязи пространства и времени обсуждается в разных науках уже давно, однако, практически, этот вопрос не может быть исчерпан ввиду своей фундаментальности для всех сфер научного знания. Можно подчеркнуть сложность пространственной символики слова «время», связанного с выражением его основных свойств на примере индоевропейских языков. [См.: 28].



«Нужно чтобы солнце садилось, чтобы луна восходила, чтобы чувствовалось различие дня, вечера и ночи, чтобы ощущались жара и холод» [34]. Для живописи северных мастеров характерна своеобразная растворенность художника в циклическом потоке времени.

Однако остается открытым вопрос: не являются ли любое произведение, содержащее в своей композиции какой-либо круглый, или приближенный к форме круга элемент выразителем концепции циклического времени? И да, и нет. На самом деле такие вещи, как кругообразная или шаровидная форма в произведении визуального искусства - вещь вполне обыденная и, что, вероятно, любой объект или знак круглой формы может быть истолкован в качестве символа циклического времени. Важным фактором в интерпретации символики времени в произведении является не только сама кругообразность, а тот культурный фон в котором было создано произведение, идеи и связь их с эстетическим воздействием конкретного произведения. «Ни одно произведение искусства невозможно понять как сумму элементов — каждый из них подчинен определенному закону и специфическому смыслу эстетического формообразования» [35]. Поэтому не только конкретное произведение является выразителем каких-то общих концепций, но и школа, стиль, определенный жанр. Вычленение в отдельный жанр пейзажа говорит о новом отношении к природе, к пространству и времени: «В современной теории искусства последние несколько десятилетий, и у нас, и на Западе, ученые все больше открывают в пейзажной живописи воплощение временных метаморфоз в мире природы» [36].

Если рассматривать время, говоря метафорическим языком, как одно из «действующих лиц» в западноевропейском искусстве периода становления пейзажа как отдельного жанра, то необходимо отметить его значимость в композиции наряду с такими категориями как свет, цвет, бесконечность, пространство. Еще О. Фрейденберг отметила, что в эпосе пейзаж отсутствует, а космические силы являются в нем персонажем [37]. Так образ природы, ставший одним из «главных героев» западноевропейской живописи к началу 17 века, все равно продолжает быть связанным с фольклором.

**Выводы.** Каждый жанр, если рассматривать его как некую отдельную символическую форму, по-особенному выражает ту или иную категорию бытия, в том числе и категорию времени, через определенные, свойственные только этой форме символические функции. Кроме того, пейзаж как отдельный жанр раскрывает состояние всей западноевропейской культуры рассматриваемой эпохи, но для полноты картины нам еще предстоит подвергнуть рассмотрению символику пространства-времени в жанровых композициях, натюрморте и осмыслить ее особенности в классической и барочной живописи.

**Примечания:**

1. Кассирер Э. Философия символических форм. Том 2. Миф. - М.; СПб.: Университетская книга, 2001. - с.118.
2. 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> – р. 36.
3. Кларк К. Пейзаж в искусстве. пер. с англ. Н. Н. Тихонова. – СПб.: Азбука-классика, 2004. – с.99.
4. Знамеровская Т. П. Главные направления в живописи в XVII веке//Ученые записки ЛГУ № 160. – Л., 1954. – с. 218.
5. Фромантен Э. Старинные мастера. Пер. с фр. Г. Кепинова. – С.-Пб.: Грядущий День, 1910. – с. 122.
6. Соколов В. В. Спиноза//Философский энциклопедический словарь. – М.: Советская энциклопедия, 1983. – с. 647.
7. Коников И.А. Материализм Спинозы. – М., 1971. – с.78.
8. Котельникова Т. М. Брейгель. – М.: ОЛМА-ПРЕСС Образование, 2006. – с. 11.
9. Там же, – с. 123.
10. Чечот И. Д. Проблема классического искусства и барокко в работах Г. Вельфлина о художниках XVII и XVIII века//Вопросы отечественного и зарубежного искусства. – М., 1982. – с.74.
11. Кассирер Э. Философия символических форм. Том 2. Миф. – М.; СПб.: Университетская книга, 2001. – с.127.
12. Аверинцев С. С. «Аналитическая психология» К.-Г. Юнга и закономерности творческой фантазии//О современной буржуазной эстетике. Сб. статей. Вып. 3. – М., 1972. – с. 114.
13. Кларк К. Пейзаж в искусстве. Пер. с англ. Н. Н. Тихонова. – СПб.: Азбука-классика, 2004. – с.78.
14. Никулин Д. В. Основоположения европейской рациональности и проблема времени // Исторические типы рациональности. Т. 2. – М., 1996. – с. 93.
15. Котельникова Т. М. Брейгель. – М.: ОЛМА-ПРЕСС Образование, 2006. – с. 78.
16. Лейбниц Г.В. Переписка с Кларком // Соч.: В 4 т. Т. 1. – М., 1982. – с. 441.
17. Кларк К. Пейзаж в искусстве. Пер. с англ. Н. Н. Тихонова. – СПб.: Азбука-классика, 2004. – с.59.
18. Там же, с.59.
19. Даниэль С. М. Искусство видеть: о творческих способностях восприятия, о языке линий и красок и о воспитании зрителя. – Л.: Искусство, 1990. – с. 145-146.
20. Знамеровская Т. П. Главные направления в живописи в XVII веке//Ученые записки ЛГУ № 160. – Л., 1954. – с. 214.
21. Бычков В. В. Малая история византийской эстетики. – Киев: Путь к Истине, 1991. – с. 174.
22. Смолина А. Н. Оппозиция время-вечность как конститутивный элемент культуры. Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата философских наук. – Волгоград, 2003. – с. 12.
23. Платон. Тимей, 37d.
24. Бердяев Н. А. Вечность и время // Вестник РХД, 1998. – с.138.
25. Декарт Р. Беседа с Бурманом// Декарт Р. Сочинения в 2 томах.: Пер. с лат. и франц. Т. 2. – М.: Мысль, 1994. – с. 458.
26. Ортега-и-Гассет Х. О точке зрения в искусстве//Ортега-и-Гассет Х. Эстетика. Философия культуры. Искусство. – М., 1991. – стр. 200.

27. Бергсон А. Творческая эволюция. – М.: ТЕРРА-Книжный клуб; КАНОН-пресс-Ц, 2001.– с.330.
28. Красухин К. Г. Три модели индоевропейского времени//Логический анализ языка. Язык и время. – М.: Индрик, 1997. – с.63-67.
29. Даниэль С. М. Картина классической эпохи. – Л.: Искусство, 1986. – с. 62-63.
30. Там же, с.63.
31. Там же, с.64.
32. Успенский Б. А. Поэтика композиции. – СПб.: Азбука, 2000. – с. 131.
33. Фромантен Э. Старинные мастера. Пер. с фр. Г. Кепинова. – С.-Пб.: Грядущий День, 1910. – с. 122.
34. Там же, с. 123.
35. Кассирер Э. Философия символических форм. Том 1. Язык. – М.; СПб.: Университетская книга, 2001. – с.28.
37. Френденберг О. М. Поэтика сюжета и жанра. – М.: Лабиринт, 1997. – с. 247.

Надійшла до редакції 05.03.2007

..