

УДК 75.01

DOI: 10.17223/22220836/41/11

Н.Ю. Дмитриева, Т.В. Малютина

ДИАЛЕКТИКА САМОПОЗНАНИЯ В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ОБРАЗЕ КАРТИНЫ В.М. ВАСНЕЦОВА «АЛЕНУШКА»

Представлен философско-искусствоведческий анализ произведения В.М. Васнецова «Аленушка» 1881 г. как многоуровневой структуры логограммы – диалектического единства явления (знака) и сущности (значения). Предъявлено последовательное исследование содержания индексного, иконического и символического уровней логограммы художественного образа В.М. Васнецова «Аленушка». Анализ символического уровня логограммы живописного полотна выявил основные композиционные формулы как концентрированное выражение сущности целостного художественного образа произведения. Исследование символики композиционных формул художественного образа позволило сформулировать идею художественного произведения В.М. Васнецова, выраженную в отношении девочки-подростка и окружающего ее пантеистического образа природы как отношении конечного человеческого и бесконечного абсолютного начал.

Ключевые слова: В.М. Васнецов, художественный образ, логограмма произведения искусства, композиционная формула.

Художественное произведение представляет собой высокоорганизованную систему, строгую, гармонически выстроенную иерархию знакового пространства. Единство знака и значения произведения искусства – логограмма – означает принципиальное единство формы и содержания конкретного художественного произведения. Впервые понятие «логос» прозвучало в философии неоплатоников. «Если немецкое слово „понятие“ заключает в себе нечто абстрактное, застывшее, мертвое, то значение греческого понятия „логос“ несравненно конкретнее; оно подразумевает в числе прочего некую жизненную, творческую, формирующую способность. <...> Высший, божественный и бестелесный логос выступает как всеобщая причина, всеобщий творческий принцип. Это высшая умная деятельность, полностью скрытая в Едином, выше любого познания в понятиях, этот высший логос является проводником и учителем» [1. С. 496]. Подобно тому как, по Гегелю, сущность неотрывна от явления, растворена в каждой поре его вещества, так и логос произведения искусства пронизывает каждый фрагмент его материально-нематериального знакового явления. Синтетическое качество, которое образуется в результате сплава сущности и явления, Гегель именует «понятием», в произведении искусства содержательная форма – мыслеформа – является логограммой, или визуальным понятием [2. С. 647]. Можно говорить о том, что не существует значения вообще и знака вообще, но в каждом отдельном художественном высказывании явлено понятие в его тождестве явления и сущности. Логос чувственно является в каждой элементарной ячейке красочного слоя произведения. Нигде кроме данной элементарной ячейки, содержания нет, и вне ее искать содержание произведения невозможно.

Таинство встречи с произведением искусства заключается в том, что сами элементарные ячейки живописного полотна устроены и системно связаны таким образом, что при взаимодействии с ними происходит отношение не с ними, а с тем, что уже перестает ими быть. Игровое отношение с произведением искусства в пространстве художественного образа как диалога реципиента и произведения искусства может провести зрителя «сквозь» произведение и способствовать невозможной встрече временного и вечного, ограниченного и безграничного, единичного и всеобщего, частичного и всецелого.

Понятие логограммы позволяет определить качество жизни произведения искусства – оно существует постольку, поскольку способно быть логограммой, создавать смыслы, имеющие отношение к непосредственному отношению человеческого и абсолютного. Произведение искусства закончено мастером в качестве логограммы [3. С. 119]. Выделяют три уровня логограммы произведения искусства.

1. Логограмма индексного статуса. Уровень элементарных ячеек, каждая из которых содержит в себе всю системообразующую целостность красочного слоя произведения (в случае с живописным произведением).

2. Логограмма иконического статуса. Уровень конкретных форм и фона, составленных из элементарных ячеек. Логос, который делает присутствие данной формы, данного фона сугубо необходимым.

3. Логограмма символического статуса. Логограмма целостности живописной поверхности холста как всей совокупности его вещных характеристик.

В статье предпринята попытка вскрыть уровни логограммы живописного текста В.М. Васнецова «Аленушка» как диалектического единства знака и значения, явления и сущности, единичного и общего, выраженного в отношении девочки-подростка и окружающего ее пантеистического образа природы как отношении конечного человеческого и бесконечного абсолютного начала (рис. 1).



Рис. 1. В.М. Васнецов. Алёнушка. 1881 г. Холст, масло. 173 × 121 см. Государственная Третьяковская галерея. Москва

Fig. 1. V.M. Vasnetsov. Alenushka. 1881. Oil on Canvas. 173 × 121 sm. State Tretyakov gallery. Moscow

Обратимся к индексному уровню логограммы произведения В.М. Васнецова – логограмме элементарных ячеек, которая составляет живописную структуру полотна. Характерной особенностью изображений статуса знака-индекса является их абстрактное начертание, внешне не связанное со смысловым содержанием [4. С. 88].

Общая колористическая тональность холста – гармоничные переливы сизых, серо-голубых, серебристо-серых, темно-серых, темно-зеленых, сиреневато-коричневых, червонно-рыжих, золотистых оттенков – мастерски сплетенная ткань из сложных и глубоких тонов. Ни один из фрагментов, образующих целостность красочного слоя произведения, не выделяется из общей колористической текстуры полотна. В то же время в общей партитуре живописного строя выделяется четыре мощных горизонтальных слоя. Первый, нижний, несущий на себе верхние пояса, – темный слой водной стихии, оживленный вкраплением изумрудно-зеленых и золотисто-рыжих мазков, формирующих очертания болотной осоки и упавшей на воду осенней листвы. От водной стихии к следующему горизонтальному слою «ступенями», «устоями», «тяжеловесными шагами» ведут серые валуны. Второй горизонтальный слой элементарных красочных ячеек полотна – слой земной стихии. Его образуют мазки терракотовых оттенков – коричневые, червонно-рыжие, золотистые в правой части холста и переливы зеленых оттенков в левой. В земной пояс мастер помещает главную героиню полотна. Неброские луговые цветы, рассыпанные по черному фону юбки героини, украшают и довершают земное, «телесное» начало второго слоя полотна. Рыжие волосы героини, ниспадая, сливаются с родственной им по цвету опавшей листвой на земле.

Как ступени серых камней и тянущиеся своими пиками вверх листья осоки связали пояса воды и земли, так фигура героини связывает стихию земного начала с загадочной, темной, непроницаемой стихией леса. На черном фоне леса трепещут, дрожат зеленые, изумрудные и уже начинающие желтеть листья осины. Доверчиво, уютно и покойно «венком» над головой героини расположились на ветке лесные плахи. Наконец, тянущиеся к небесам готические верхушки елей связали полосу леса с полосой неба. Это четвертый, заключительный, самый светлый и самый высокий «голос» в текстуре полотна В.М. Васнецова. Оттого что тонкие вертикали верхушек елей почти упираются в верхний край холста, создается устойчивое ощущение умозрительной устремленности этого органного звучания еще дальше вверх, к небесам.

Контрапункт четырех живописных полос партитуры холста выстраивается в ровное метрическое чередование: базисного черного водного слоя, затем теплого, охристо-терракотового земного, вновь темного, загадочного, неведомого лесного и, наконец, через паузу, вновь светлого, теплого, высокого небесного. Сложная горизонтальная партитура полотна в единении воды, земли, леса и неба сцеплена тонкими, нежными и одновременно прочными вертикалями то болотной осоки, то стволов юных осин, то готических верхушек молодых елей. Уравновешенно выстроенная художником ткань полотна рождает тишину исключительного живописного звучания.

Первичный уровень логограммы живописного полотна – это, бесспорно, драматический сюжет, однако персонажами этого сюжета выступают не изображенные художником предметы объективного мира, но сами элементарные ячейки живописи произведения. Сочетаясь или враждуя друг с дру-

гом, образуя ритмические структуры и метрические обобщения, они составляют сложнейшую драматургию живописного искусства.

Логограмма индексного статуса, уровня элементарных живописных ячеек – живописной «ковровой» ткани полотна, – является базисом для прочтения иконического уровня логограммы полотна В.М. Васнецова – логограммы конкретных форм и фона, складывающихся в очертания узнаваемых зрителем объектов реального мира. И уже на плоскости живописного полотна с нанесенной на него определенным образом мозаикой живописных мазков различается пространство, уходящее вдаль планами, отмеченными мастером формами определенных знаков – предметов мира живой и неживой природы. Происходит волшебство превращения красочных мазков, нанесенных на холст в определенной последовательности, в мир художественной реальности. Из сочетаний форм и фона рождается сюжет произведения в традиционном понимании для художественного восприятия.

Перед взором воспринимающего разворачивается следующее повествование: в уединенном лесном уголке в притихший сумеречный час у самой кромки пруда на одном из прибрежных камней сидит крестьянская девочка лет одиннадцати-двенадцати, босоногая и босоголовая, с растрепанными рыжими волосами, одетая в поношенный, изорвавшийся сарафан из традиционной деревенской набойки. Девочка поджала колени, положила на них сомкнутые в замок ладони, а на ладони опустила голову. Лицо девочки, обращенное к зрителю, не выражает ни грусти, ни уныния, ни скорби. Взгляд ее глаз можно назвать отрешенным или погруженным в глубочайшее в созерцание, опрокинутым во внутреннее размышление. Губы героини слегка полуткрыты, откинутае волосы обнажили обращенное в слух ухо. Образ девочки спровоцировал еще одно название работы, когда произведение было впервые экспонировано на IX Передвижной выставке 1881 г. «Дурочка», – так критики именовали работу, намекая на сиротство или юродство героини.

Облик Аленушки гармонично слит с ее окружением. Сумеречное небо, темнеющий еловый лес на заднем фоне, тропа, ведущая от него к пруду, тонкие юные осинки, опустившие нижние ветви в воду пруда, наконец, тихая водная гладь пруда с камышами и осокой у берега. Время начала осени, еще достаточно теплое, но уже предугадывающее начало завершения годового цикла. Каждая деталь притихшего сумеречного часа дарит успокоительное ощущение родства и согласия, потаенной близости девочке. Образ одушевленной природы, обретающей на исходе дня способность чувствовать в лад с человеком, дополняют лесные птицы, высоко рядом сидящие на ветке над открытым ухом девочки.

Обретающие в восприятии зрителя конкретные формы и фон, как и в первом, индексном уровне, определены идеей произведения, ни одна из деталей полотна не случайна, не выпадает из общей ткани логограммы, более того, от потери хотя бы одной детали повествования живописного текста его идея претерпела бы искажение, нарушилась или вовсе бы не состоялась.

Следующим этапом художественного восприятия картины станет семантический перевод живописных знаков, сплетающих ткань произведения, в уровень их значений. Это переход от формы к ее осмыслению, от уровня зрительной реальности к уровню реальности умозрительной, где изображен-

ные на картине формы и фон, оставаясь собою, просвечивают эйдетической, творчески-софийной стороной своего бытия.

Образ героини возможно трактовать как обобщенный образ человека, взаимодействующего с одушевленным образом природы, созвучным духу фольклорных пантеистических сказаний. Бедность одевания героини раскрывается как бедность в значении незнания. Если воспользоваться терминологией неоплатоников, бедность героини – это бедность чувственной материи, земного материального начала, устремленного к становлению смысловому и осмысляющему. От смысловой бедности чувственная материя в созерцании устремляется (имманирует) к Единому [1. С. 492]. Изображение воды, земли, леса, неба в картине в виде широких, горизонтальных, монотонных ярусов воплощает всеобщность, устойчивость, фундаментальность законов бесконечного, трансцендентного мироздания. К его познанию обращен созерцательный образ героини.

В эстетической философии Плотина одним из путей приобщения к высшему началу, способом его познания выступает созерцание. «Тот, кто входит в соединение с Единым, не пользуется никакими средствами, а только совпадает с ним и как бы соприкасается с ним и притрагивается к нему посредством уподобления и присущей ему (т.е. Единому) силы, которая сродни ему и от него происходит» [1. С. 904]. Все в произведении логично подчинено и характеризует процесс созерцания. Первое мощное впечатление от картины – ощущение неизъяснимой, неподвижной, почти молитвенной тишины и уединенности. Место действия наполнено чувством глубинного спокойствия: безмятежна гладь воды с неподвижными желтеющими листьями, непроницаема глубина уединенного озера, молчаливо покоятся валуны, земля покрыта мягким ковром упавших листьев, непроглядной немой стеной темнеет молодой хвойный лес, величественному безмолвию вторят задумчивые осинки и стройные заросли зеленеющей осоки. Время словно застыло в приглушенности сумеречного света. Перводанное созвучие, располагающее к созерцанию и откровению.

Процесс смыслового обретения происходит в отрочестве, поэтому героиня представлена подростком, в период пограничного перехода от «незнания» детства к «знанию» взрослого. Возрастная избирательность, представленная юностью Аленушки, отрочеством леса, тонкостью молодых осинок, отсылает нас к аналогии с периодом активного роста человека, когда с особой актуальностью звучит потребность определения духовных основ жизни.

Озеро, к которому пришла Аленушка, – образ зеркала, традиционный мотив отражения и познания. Переходное состояние героини выражает и ее расположение на камне, «еще не в озере, но и уже не на берегу», а в некотором пограничном состоянии обретения. Образ девочки – олицетворение созерцания: задумчивая поза, лицо спокойно и не выражает никаких эмоциональных проявлений, взгляд расфокусирован. Вся она приоткрыта для приятия и откровения: обнаженные ступни ног, непокрытая голова, свободно распущенные волосы, нарочито оголенное ухо, приоткрытый рот. Аленушка, находясь в состоянии глубокой внутренней сосредоточенности, обращена в слух, в прикосновение и приобщение.

Пограничность состояния от «незнания» к «знанию» героини поддержана и представленным временем суток в картине – сумерками, когда веселый,

звениящий тысячами голосов беззаботный день отступает и настает время приготовления к зрелости вечера, его покою и тишине. Времени суток вторит и время года, представленное на полотне. Осень – «возраст» созревания и пожинания плодов, время конца отшумевшего лета и начала поиска «ответов».

Еще одно название работы В.М. Васнецова «Аленушка» – «Дурочка» – чрезвычайно емко выражает суть содержания образа героини. На Руси дурочками называли сирот или юродивых, убогих. Как верно эти эпитеты характеризуют выписанный мастером образ: героиня – сирота в своей оторванности, покинутости от единения с некими основами бытия, за ними пришла она в этот час и в это место, и только ей, как избранной (у-богой), они и могут быть открыты. Всем своим обликом, красками лица, волос, одежды, босых ног, девочка слилась с образом Природы. Аленушка, находясь в состоянии глубокой внутренней сосредоточенности, доверчиво внимает. В процессе созерцания к ней приходят ощущения наполненности, равновесия, покоя, целостности, нежно озаряющие ее лицо красотой одухотворенности.

В 1881 г. были неведомы еще пейзажи Левитана, вслед за Саврасовым открывавшего поэтичность русской природы. В 1892 г. И.И. Левитан напишет полотно «У омута», в вечеряющем, настороженном пейзаже которого передаст драматизм поведенного им повествования. Но первым, за десять лет до него, прикоснулся к этой теме В.М. Васнецов своей «Аленушкой». А.Н. Бенуа признавал, что «пейзаж Аленушки имеет очень большое значение в истории русской живописи, – такое же, как саврасовская картина, если не большее» [5. С. 190]. Открывая путь эмоционального одушевления природы, В.М. Васнецов пролагал дорогу русским пейзажистам.

Логограмма иконического статуса воспринимается зрителем как пространственно-временное бытие, как история чувственных событий. Означивание «событий» иконического статуса логограммы приближает зрителя к новому витку встречи с произведением искусства, уровнем логограммы символического статуса.

Символический статус логограммы формируется в относительной независимости от предыдущих статусов, диалектически отрицая один другого, однако в снятом виде удерживая сущность каждого из предыдущих статусов. Символический статус в новом качестве строится непосредственно на первом, вещном статусе и кристаллизует свою сущность в композиционной формуле логограммы. «Композиционная формула – это носитель единства символических знаков, которые, будучи растворены в красочной поверхности, просвечивают в каждой ее элементарной ячейке (принадлежа и не принадлежа ей одновременно)» [6. С. 386].

Активность процесса созерцания воплощена в геометрии композиционных структур художественного пространства картины. Бесспорно, смысловым центром полотна и его геометрическим центром являются лицо Аленушки и сцепленные замком пальцы ее рук. Это центральное, ключевое место в работе. Взгляд зрителя от лица Аленушки по направлению к откинутым от уха волосам и их свободно ниспадающим локонам двигается вниз, обрисовывая дугу ниспадающей линии по абрису юбки к босой стопе героини, чуть выставленной вперед. Далее выстраивается противоположная дуга движения взгляда зрителя: от направления ступни второй ноги, вверх по

стеблям осоки, по очертанию линии спины и плеча вновь в исходную точку, к замком сцепленным пальцам рук и лицу Аленушки, для того чтобы, взглядевшись в него, вновь повторить умозрительное движение по кругу (овалу), заключающему фигуру сидящей героини (рис. 2). Образ Аленушки, статичный снаружи, внутри наполнен цикличным движением. Композиционное построение фигуры героини тождественно положению эмбриона в утробе матери и «объясняет» интимную уединенность Аленушки, дистанцированность ее от импульсивных реакций и впечатлений. Вместе с этим композиционная формула «поза ребенка» убедительно выражает сиюминутную взаимосвязь Аленушки с Матерью Природой.



Рис. 2. Композиционная формула «Поза ребенка»

Fig. 2. Compositional formula "Child's Pose"

Вслед за очерченным овалом, в который помещена фигура героини, в умозрении зрителя последовательно выстраивается несколько эллипсов, равномерно вытягивающихся вверх и вниз от центральной фигуры Аленушки. Вертикальные линии эллипсов в верхней части полотна направлены движением стволов осинки справа и слева от фигуры Аленушки, в нижней – листьями осоки. Верхние горизонтальные пределы поднимающихся вверх эллипсов отмечены тремя рубежами: первый – линией ветки, на которой сидят шесть белогрудых птиц, второй – верхним краем полосы хвойного леса, рисующим линию горизонта, и, наконец, самая высокая точка, на которой

останавливается взгляд зрителя, – верхушки молодых елей, тянущихся вверх по центру полотна. Нижние горизонтальные пределы вытягивающихся вниз эллипсов отмечены границей отраженного в воде валуна, на котором сидит Аленушка, и самой низкой центральной точкой полотна.

Упирающиеся в верхний край холста верхушки елей, поднимающиеся за пределы художественного пространства стволы осинок, разливающая водная гладь пруда словно разрывают границы полотна и выходят в пространство реальное, допуская возможность последующих умозрительных рубежей уже в пространстве зрителя. Если полярные верхнюю и нижнюю умозрительные точки полотна в полученной многоступенчатой структуре равномерно вытягивающихся умозрительных эллипсов соединить с центральной геометрической, живописной и смысловой точкой полотна, в которой изображены лицо Аленушки и ее сцепленные в замок пальцы рук, выстроится фигура лемнискаты (рис. 3).

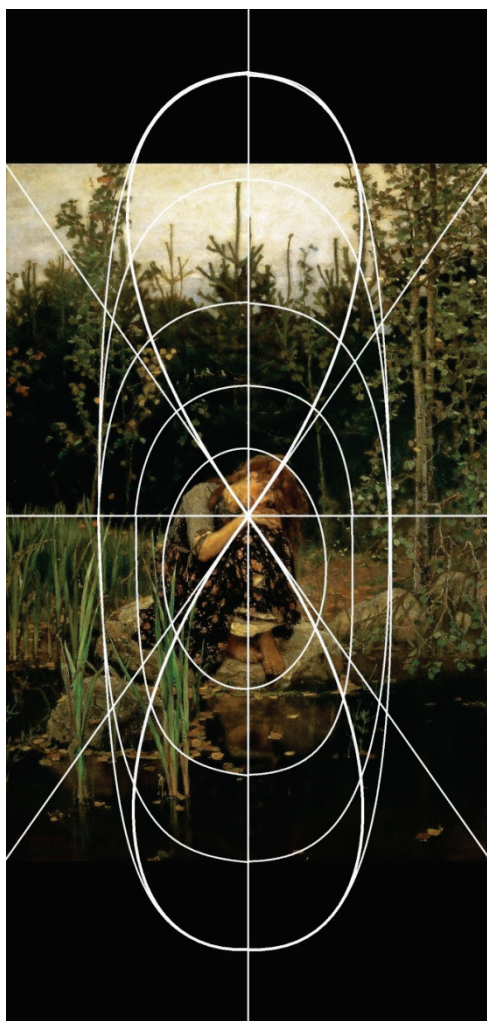


Рис. 3. Композиционная формула «Лемниската»

Fig. 3. Composite formula "Lemniscate"

Локализация одного из полюсов лемнискаты, безусловно, в «высоте» неба, что выражает имманентно присущую человеку обращенность к духовным исканиям, столь же очевидную, как движение к свету графично выделенных на монотонном фоне неба готических верхушек елей и сосенок молодого леса. Противоположный полюс лемнискаты задан направлением взгляда Аленушки: в поисках наполненности, равновесия, целостности она внимательно всматривается в себя. При всей зримости внешнего образа она живет сейчас в мыслях и чувствах далеко от окружающего мира, растворилась в потоке внутренних ощущений подобно тому, как растворились в толще озерной воды ее физические очертания. Аленушка смотрит в озеро, но взгляд у нее «отсутствующий», она смотрится в озеро «внутренним» взором, где через непроницаемость воды, через едва уловимую призрачность рисунка в отражении красноречиво воплощены безграничность и неопределенность природы внутреннего космоса человека. Перед нами таинство самопознания, являющееся залогом осуществления врожденной связи человека с созидательной силой высшего порядка, реализации возможности непосредственного приобщения к абсолютным истинам.

Произведение В.М. Васнецова – об искании и предчувствии, о созерцании как врожденной природной способности человека к интуитивному познанию мира, к творческому взаимодействию с собственным миром, к проявлению внутренней интуитивной мудрости. Лемниската композиционной структуры полотна – выражение созерцательной диалектики эманативного движения от бесконечного трансцендентного к человеческому конечному и имманентивного движения от конечного человеческого к бесконечному абсолютному. Находясь в процессе диалога с художественным произведением, проходя по этапам становления художественного образа как многоуровневого, диалектического пространства отношения с произведения искусства, зритель становится сокровенным со-зерцателем, соучастником сакрального процесса героини, а логограмма художественного полотна В.М. Васнецова выступает своеобразным проводником зрителя к торжеству, величию, красоте звучащего благословения.

Литература

1. Лосев А.Ф. История античной эстетики. Поздний эллинизм. М. : АСТ, 2000. 960 с.
2. Гегель Г.В.Ф. Наука логики. М. : Мысль, 1998. 1072 с.
3. Жуковский В.И., Концева Н.П. Пропозиции теории изобразительного искусства : учеб. пособие. Красноярск : Краснояр. гос. ун-т, 2004. 266 с.
4. Пирс Ч.С. Что такое знак? / пер. с англ. А.А. Аргаматовой; с предисл. к публ. // Вестник Томского государственного университета. Сер. Философия. Социология. Политология. 2009. № 3 (7). С. 86–95.
5. Бенуа А. История русской живописи в XIX веке. М. : Республика, 1995. 448 с.
6. Жуковский В.И. Теория изобразительного искусства. СПб. : Алетея, 2011. 496 с.

Natalya Y. Dmitrieva, Krasnoyarsk State Pedagogical University named after V.P. Astafyev (Krasnoyarsk, Russian Federation).

E-mail: n.yu.dmitrieva@list.ru

Tatyana V. Maljutina, Municipal Budget Institution of Additional Education of Krasnoyarsk “Children's school of arts № 6” (Krasnoyarsk, Russian Federation).

E-mail: v.nesterov2010@yandex.ru

Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedeniye – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History, 2021, 41, pp. 139–148.

DOI: 10.17223/2220836/41/11

THE DIALECTIC OF SELF-KNOWLEDGE PORTRAYED IN ARTISTIC IMAGERY IN THE PAINTINGS OF V.M. VASNETSOV "ALYONUSHKA"

Keywords: V.M. Vasnetsov; artistic imagery; logogram of a work of art; compositional formula.

The purpose of the research is a philosophical and art criticism analysis of V.M. Vasnetsov's work "Alyonushka" in 1881, aimed at identifying its ideological essence. The methodological and theoretical foundations of the research are: the conceptual provisions of the theory of reflection By G.V.F. Gelel, the structuralist method in art studies, in particular, the semiotic approach that justifies the idea of a holistic consideration of the form and content (phenomenon and essence) of a work of art, the principle of classification of signs by C.S. Peirce.

Research problem. To present the work of V.M. Vasnetsov "Alyonushka" as a complex multi – level structure of the dialectical unity of the essence (meaning) and the phenomenon (sign) – a logogram, where the logos is the cause, the creative principle that binds and holds together the essence (meaning) of the work and its sign phenomenon. In the process of creative relationship (dialogue) between the work and the viewer in the space of an artistic image, reveal the content of the three levels of the logogram of the work. Vasnetsov's "Alyonushka": an index level consisting of elementary cells-figures filled with paint of a certain color, an iconic level that collects index elements into a visual "image-icon", and finally, a symbolic level that keeps the content of the index and icon statuses in the removed quality and is crystallized in the compositional formula of the work. To reflect on the meaning of the symbolism of the compositional formula of the logogram of V.M. Vasnetsov's painting "Alyonushka" as a special kind of communication between the viewer and the work.

A consistent study of the content of the index, iconic and symbolic levels of the logogram of the artistic image of V.M. Vasnetsov's painting "Alyonushka" of 1881 presents the following conclusions. The analysis of the index status of the logogram of the work revealed a complex horizontal "score" of the canvas in an even metric alternation of four layers. The image of water, earth, forest and sky in the picture in the form of wide horizontal monumental tiers embodies the universality, stability and fundamental laws of the infinite transcendent universe. The analysis of the iconic status of the logogram of the work reveals the image of a solitary, prayerful process of contemplation by the heroine of a pantheistically presented image of nature. The analysis of the symbolic level of the logogram of the painting reveals the main compositional formulas of the work as a concentrated expression of the essence of an integral artistic image. The study of the symbolism of the compositional formulas of the artistic image allows one to formulate the essence of the work of art V.M. Vasnetsov, expressed in the contemplative dialectic of the emanative movement from the infinite transcendental to the human finite and immanent movement from the finite human to the infinite absolute, represented as the ratio of the teenage girl and the surrounding pantheistic image of nature.

References

1. Losev, A.F. (2000) *Istoriya antichnoy estetiki. Pozdny ellinizm* [History of Ancient Aesthetics. Late Hellenism]. Moscow: AST.
2. Hegel, G.V.F. (1998) *Nauka logiki* [Science of Logic]. Moscow: Mysl'.
3. Zhukovsky, V.I. & Koptseva, N.P. (2004) *Propozitsii teorii izobrazitel'nogo iskusstva* [Propositions of the theory of fine arts]. Krasnoyarsk: Krasnoyarsk State University.
4. Peirce, Ch. (2009) What is sign? *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Seriya Filosofiya. Sotsiologiya. Politologiya – Tomsk State University Journal of Philosophy, Sociology and Political Science*. 3(7). pp. 88–95. (In Russian).
5. Benua, A.N. (1995) *Istoriya russkoy zhivopisi v XIX veke* [History of Russian painting in the 19th century]. Moscow: Respublika.
6. Zhukovsky, V.I. (2011) *Teoriya izobrazitel'nogo iskusstva* [Theory of Fine Arts]. St. Petersburg: Aleteyya.