ИЗДАТЕЛЬСТВО грамота

Манускрипт • Manuscript

ISSN 2949-3242 (online)
ISSN 2618-9690 (print)

2025. Том 18. Выпуск 4 | 2025. Volume 18. Issue 4
Материалы журнала доступны на сайте (articles and issues available at): manuscript-journal.ru

RU

Визуальное понятие пейзажа И. И. Левитана «Весна – большая вода»

Дмитриева Н. Ю.

Аннотация. Цель исследования – выявление идейного содержания пейзажа И. И. Левитана «Весна – большая вода» (1897). В статье произведение И. И. Левитана представлено как диалектическое единство сущности (значения) и явления (знака) в многоуровневой структуре визуального понятия. Научная новизна состоит в том, что впервые с опорой на классификацию знаков Ч. С. Пирса предложен структурно-семиотический анализ пейзажа И. И. Левитана, предложены наглядные структуры произведения как концентрированное выражение сущности его визуального понятия. В результате исследования сформулирована идея пейзажа И. И. Левитана, выраженная в диалектике имманативного и эманативного движения конечного человеческого и бесконечного абсолютного. Воплощение идеи в произведении представлено как скромный уголок русской природы, в котором разлитое весеннее половодье отразило высоту и чистоту неба.

EN

The visual concept of I. I. Levitan's landscape painting "Spring, High Water"

N. Y. Dmitrieva

Abstract. The aim of this research is to identify the conceptual content of I. I. Levitan's landscape painting "Spring, High Water" (1897). The article presents I. I. Levitan's work as a dialectical unity of essence (meaning) and phenomenon (sign) within a multi-layered structure of a visual concept. The scientific novelty lies in the fact that a structural-semiotic analysis of I. I. Levitan's landscape is proposed for the first time drawing on C. S. Peirce's classification of signs and visual structures of the work are offered as a concentrated expression of the essence of its visual concept. As a result of the research, the idea of I. I. Levitan's landscape is formulated, expressed in the dialectic of immanent and emanative movement between the finite human and the infinite absolute. The embodiment of this idea in the work is presented as a modest corner of Russian nature, where the widespread spring flood reflected the height and purity of the sky.

Введение

Актуальность данного исследования обусловлена попыткой поиска новых ракурсов в осмыслении творчества И. И. Левитана (1860-1900), одного из основоположников пейзажной поэтики русской живописи второй половины XIX – начала XX века. Искусство пейзажа, поднявшись до высоты философского обобщения, наряду с жанром исторической картины, искусством портрета, не только стало выразителем отечественного мировоззрения своего времени, но и сформулировало визуальным языком живописи идеи, которые являются частью национальной культуры, ее базовых идеалов и ценностей. Изображая русскую землю с присущей ей широтой, простором, величавостью, через постижение глубокого смысла национального образа природы, мастера отечественного пейзажа стремились ответить на самые главные вопросы бытия. И. И. Левитан в ряду гениев русского пейзажа занимает особое место. «Может ли быть что трагичнее, как чувствовать бесконечную красоту окружающего, подмечать сокровенную тайну, видеть Бога во всем и не уметь, сознавая свое бессилие, выразить эти большие ощущения…» (1956, с. 30), – писал И. И. Левитан в письме к А. П. Чехову. Каждое значительное произведение мастера – это глубокое философское размышление, стремление раскрыть «сокровенные тайны природы».

Для структурно-семиотического анализа пейзажа И. И. Левитана «Весна – большая вода» как многоуровневого художественного текста необходимо последовательно решить следующие задачи:

- раскрыть содержание семантической структуры произведения индексного статуса с обозначением художественных знаков (уровень сюжетного прочтения), интерпретировать их значение для перевода знаков-индексов в иконический статус;

Научная статья (original research article) | https://doi.org/10.30853/mns20250229

© 2025 Авторы. © 2025 ООО Издательство «Грамота» (© 2025 The Authors. © 2025 Gramota Publishing, LLC). Открытый доступ предоставляется на условиях лицензии CC BY 4.0 (open access article under the CC BY 4.0 license): https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/

- выявить содержание символического статуса художественного текста, обозначить наглядные структуры произведения как концентрированного выражения сущности визуального понятия пейзажа И. И. Левитана.

Методологическим основанием исследования стал семиотический подход в искусствознании, в частности структурный метод, обосновывающий идею целостного рассмотрения формы и содержания (явления и сущности, знака и значения) произведения искусства, принцип классификации знаков Ч. С. Пирса.

Материалом для исследования явился пейзаж И. И. Левитана «Весна – большая вода» 1897 года, биография художника, его высказывания об искусстве в письмах, воспоминания современников.

Теоретическую базу исследования составили принципы диалектической логики, концептуальные положения теории рефлексии Г. В. Ф. Гегеля (1998), научные труды в отечественном искусствознании, посвященные исследованию творчества И. И. Левитана (Алпатов, 1945; Глаголь, 1913; Дружинин, 1960; Левитан, 2009; Мальцева, 2002; Петров, 1992; Пророкова, 1960; Турков, 2001; Федоров-Давыдов, 1976).

Практическая значимость исследования состоит в возможности использования его материалов в практике преподавания теории и истории изобразительного искусства, при разработке и чтении теоретических и практических курсов, посвященных вопросам анализа и интерпретации произведений искусства.

Обсуждение и результаты

Содержание индексного и иконического статуса визуального понятия И. И. Левитана «Весна – большая вода»

После драматической эпики цикла пейзажей первой половины 1890-х годов «У омута» (1892, Государственная Третьяковская галерея (ГТГ)), «Владимирка» (1892, ГТГ), «Над вечным покоем» (1894, ГТГ) Левитан создает совсем иную мажорную серию 1895-1897 годов – «Март» (1895, ГТГ), «Золотая осень» (1895, ГТГ), «Свежий ветер. Волга» (1895, ГТГ). Одной из вершин его поэтической весенней лирики становится картина «Весна – большая вода» (Иллюстрация 1), для работы над которой художник специально выезжал в тверской озерный край.

Иллюстрация 1. *Левитан И. И. Весна. Большая вода. 1897. Холст, масло. 64,2 × 57,5 см. Государственная Третьяковская галерея, Москва. Источник: https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%92%D0%B5%D1%81%D0%BD%D0%B0_%E2%80%94_%D0%B1%D0%BE%D0%BB%D1%8C%D1%88%D0%B0%D1%8F_%D0%B2%D0%BE%D0%B4%D0%B0#*

Скромные размеры произведения (64,2 × 57,5 см) настраивают зрителя к негромкому и уединенному общению. Сюжетный уровень пейзажа представлен как скромный уголок русской природы в период весеннего половодья, когда в пору активного таяния снега на равнинах даже совсем небольшие реки выходят из своего меженного русла и затопляют пойму. Вот и вокруг далекого от города селения все затопило весеннее полноводье. Вероятнее всего, изображенное действие происходит в апреле, потому что солнце уже совсем яркое, сильное, но деревья еще только просыпаются от зимнего сна. Разлившаяся большая, но тихая вода, словно зеркало, отразила в себе небо, и кажется, что эти два начала – земное и небесное – объединились в общем гимне весне как началу нового цикла жизни. Время года звучит и в названии произведения. В соответствии с поступательным ритмичным движением мирового порядка весна – начало нового цикла – соотносится и с обновленным периодом человеческой жизни, возрождением.

Три стихии – небо, земля и вода – не просто фон пейзажа, на котором разворачивается действие, но почти его «персонажи». В системе символов древних культур и мифологий стихии имели ключевое значение как средство моделирования и классификации мироздания, которое предстает разделенным на несколько уровней, главными из которых выступают верхнее и нижнее начала. Верхнее начало, олицетворяющее духовное, мужское доминирует по отношению к нижнему – земному, телесному, женскому. Стихия воздуха – первый элемент космогонических теорий, символизирующий духовную жизнь, мужскую энергию, свободу, чистоту; земля – женское начало, связанное с плодородием, радостью, изобилием, материнством и защитой (Тресиддер, 1999, с. 45).

Равную с небом часть полотна занимает изображение воды. В космогонических мифах вода, наряду с землей и воздухом, – универсальный символ (Ван Сян, 2022, с. 23). Вода связывает пространства и времена. Все древние культуры были речными, поскольку развитие цивилизации не мыслилось без пресной воды, и поэтому река воспринималась как дорога, связывающая воедино страну, цивилизацию. Река, имеющая верхнее и нижнее течение, всегда выступала зримым воплощением связи времен. Вода в мировых культурах представлялась как неиссякаемый источник жизни, как вечно живой родник, при помощи которого оплодотворялась другая стихия – земля. Например, «водная мифология» Китая предстает «как граница между посюсторонним и потусторонним мирами, путем в иной мир (Смолик, 2015, с. 268). Вода – проводник воли богов, посредник в общении с небом (Словарь символов, 2010, с. 51). Спокойная вода – символ созерцания. Вода озер воспринималась в значении двухстороннего зеркала, которое соединяет пространства мира физического и метафизического (Тресиддер, 1999, с. 43). Вода – это в том числе символ честности и правдивости. Сакральные омовения смывают грехи человеческого бытия (Фуртай, 2023, с. 183). Отношение к воде как очищающему элементу демонстрируют иудейские, индийские и христианские ритуалы очищения или крещения.

В произведении жанра «пейзаж» линия горизонта – исповедально важное соотношение масштаба земли и неба. На полотне Левитана два пространственных уровня – нижнее и верхнее – представлены разграниченными и одновременно сочлененными диалектическими категориями. «Горизонт» в общем значении – это, во-первых, предел видимого, физического пространства, за которым простирается мир, недоступный непосредственному зрению, во-вторых, «пункт назначения», в-третьих, граница, связывающая противоположное. «Граница – межа, отделяющая нечто от иного; место прямого соприкосновения, единения и взаимопроникновения смежно сосуществующих предметов» (Современный философский словарь, 1998, с. 213). Горизонт в пейзаже И. И. Левитана делит пространство полотна на две равные части в значении универсальных мифологем «земного» и «небесного», «плотского» и «духовного» как календарной границы «зимы-смерти» и «весны-жизни».

Связующими нитями, тонкими неровными «тропинками-путями» от земного к небесному на полотне тянутся деревья, которые «стоят» в воде, но всем своим существом устремляются к небу, к солнцу – к жизни. Сосенки, молодой дуб, ель, березы – весь едва очнувшийся от зимнего сна лес радуется свету, теплу и, вытянувшись к небу, словно поет ему хором свою хвалу. Дерево – один из самых древних и центральных символов мировой традиции, олицетворяющих плодородие, процветание, изобилие, шире – жизни в различных ее аспектах и проявлениях, кроме того, вечной жизни и бессмертия. Основная символическая форма – «мировое древо, реализующее универсальную концепцию мира, и его варианты – древо познания и древо жизни» (Словарь символов, 2010, с. 101). Образ мирового древа олицетворяет мировую ось (мировой столп, мировая гора) как символ центра мира, объединяющую верх и низ мироздания. Образ дерева соединяет три мира: корни – подземный мир, ствол – земной мир, крона – небесный мир. Древо Жизни – символ восхождения человечества к духовному просветлению и спасению. В христианстве дерево – символ и основа жизни, крестная жизнь Христа, распятого за грехи, прообраз Евхаристии (Махлина, 2017, с. 79). В искусстве западного средневековья известны изображения распятия Христа не на кресте, а на дереве (Фуртай, 2023, с. 158).

Вдалеке, на возвышенности, на линии горизонта виднеются скромные крестьянские дома и подтопленные разлившейся водой сараи. Дом – символ космоса как упорядоченного пространства, обители человека. Кроме того, дом, всегда связанный с идеей священного пространства, развивающегося вокруг очага как алтаря – оси мира, – отождествляется с храмом, за порогом которого простирается пространство мирского (Словарь символов, 2010, с. 107).

На переднем плане у самой кромки воды изображена утлая лодочка без весел, которая словно предлагается зрителю для совершения уединенного странствия наверх, к горизонту, к месту обители как точке обретения. К ней словно пути-указатели от левого нижнего угла пейзажа протянулись резко очерченные тени деревьев, находящихся за пределами композиции полотна.

Лодка, подобно другим средствам передвижения, уподобляется «человеческой душе, которая представляется одиноко плывущей в безграничном мире земных забот» (Словарь символов, 2010, с. 220). Небольшая лодка, в отличие от корабля-церкви, мчащегося по бурным водам жизни, – это символ переправы, наделенной функцией связывать различные части мироздания, быть средством перехода из мира материального в мир духовный, символическая колыбель для души, жаждущей возрождения (Фуртай, 2023, с. 185). Если же рассматривать лодку в значении ковчега – это символ спасения, искупления, защиты. В мифологиях многих народов встречается история о корабле, спасшем жизнь на земле, однако самой значимой, безусловно, является история иудейского ковчега.

Человеческое, которое присутствует в пейзаже творениями рук людей – домами на горизонте и скромным челноком на первом плане, – настолько естественно и прочно связано с первоприродными объектами на полотне, что отделить эти два мира – человеческое и природное – становится невозможным. Живописная и сюжетная слитность человеческого и первоприродного рождает у зрителя удивительно теплое и нежное

чувство родства и близости всему, явленному на полотне. И деревья, и земля, и вода словно одушевляются: каждый в этом стройном весеннем хоре – участник со своим голосом, знает свое место в величественно-торжественном мироздании и любит его. Но, чтобы этот мир ожил и всей своей любовью и связностью голосов обратился к небу, ему необходимо присутствие человека. И вот уже тянущиеся ровные линии теней деревьев приглашают зрителя занять только ему предназначенное место в челне и стать участником действа, влиться своим неповторимым голосом в общий хор, и каждая частица этого многоголосия принимает зрителя в свой круг.

Общая колористическая тональность холста – гармоничные переливы оттенков голубого и желтого цветов с преобладанием голубой гаммы, выполненные письмом относительно жидкого слоя краски. Целостность и гармоничность колористической текстуры полотна не нарушается ни одним из фрагментов. Нижняя часть холста – пространство разлившегося половодья и фрагмента суши с очертанием изгиба волнистой линии в левой части – мастерски выстроена сложными сочетаниями голубого цвета и золотисто-рыжей охры. Теплой охрой при помощи лессировочной и полулессировочной техники написаны стволы и обнаженные ветви деревьев. Их отражение в разлившейся воде, переданное сложными оттенками с переходами в синеву, дает сочетания сизого и лазурно-серого. Верхняя часть – пространство неба – образована светлыми, будто прозрачными, хрупкими тонами светло-синего и бледно-голубого. Светлые оттенки верхней горизонтали полотна подчеркивают его чистоту и высокую бесконечность. Уравновешенно выстроенная художником колористическая ткань полотна рождает тишину исключительно скромного, нежного, прозрачного и хрупкограциозного звучания. Характер живописного письма – нежного, хрупкого, словно прозрачного – направляет зрителя к значениям начала, истока, утра человеческой жизни, весны как пробуждения.

Устойчивая семантика синего и голубого цветов в сочетании с теплыми солнечными охристыми тонами побуждает зрителя к идее созерцания. В русском языке «синий» происходит от «сияния» как непрозрачного свечения (Фуртай, 2023, с. 123). В культуре Византии и западного средневековья после сложения устойчивой цветовой лексики синий цвет означал трансцендентное начало, вечность, ее тайну и глубину (Омельяненко, 2010, с. 95). Это цвет высокой духовности, указывающей на созерцательную жизнь монахов в стяжании Святого Духа (Основы православной культуры, 2015, с. 313). Синим цветом в иконописи обозначается гиматий Христа. Голубой цвет означает истину, одухотворенность, спокойствие. В катакомбной живописи, в мозаиках раннехристианских храмов Равенны и Рима голубым цветом иногда изображали нимбы ангелов и Христа (Селицкий, 2019, с. 47). Голубой – символ небесной чистоты и беспорочности Богородицы. Желтый цвет в символизме раннего христианства означал славу, плодородие и доброту. Это цвет радости, счастья и единения (Фуртай, 2023, с. 125). В иконографии желтый цвет означает тепло, любовь и согласие (Махлина, 2017, с. 81).

В нижней части полотна изображение земли и воды сочетанием сине-голубых, охристых, зеленоватых тонов манит богатством оттенков, игрой колористических переходов как выражением самой многогранности сущего. В верхней же части холста живописное решение неба уходит в почти прозрачный голубой и становится для зрителя далеким, беззвучным, приводящим к состоянию безмолвного покоя. В самом верху холста видны просветы белого цвета. И. И. Левитаном задана траектория умозрительного восприятия колористического строя живописного текста: от чувственного многообразия окружающего мира в нижней части холста к неподвижным прозрачным небесам, от многого к Единому. За линией горизонта живописный образ теряет свою колористическую и предметную «плотскость», он будто растворяется. Устремленность чувственной колористической множественности к прозрачной высоте неба поддерживается и белеющими «стрелами» стволов деревьев, и готовностью к движению наверх «лодочки-ковчега». Но, коснувшись высоты бесконечного начала в почти безмолвии светло-голубого цвета, зритель снова устремляется к богатству многообразия цветовых перипетий в нижней части холста для того, чтобы вновь совершить умозрительное восхождение наверх и стать участником общего хора, хвалящего высоту.

Интерпретация пейзажа И. И. Левитана как художественного текста в контексте мифологических систем, религиозной и философской мысли позволяет сформулировать визуальное понятие пейзажа «Весна – большая вода» иконического статуса. Художественный образ, раскрываемый в диалоге зрителя с пейзажем «Весна – большая вода», есть сокровенное пространство духовного обращения от мира дольнего в мир горний. Зеркалом глади весеннего половодья в значении духовного созерцания, когда небесное отразилось в земном, а земное вобрало в себя благодать небесного, ритмом деревьев как бесконечным множеством возможных путей движения к искомому, желаемому, мотивом духовного странствия сформулировано визуальное понятие гармоничного взаимодействия земного конечного и небесного бесконечного начал.

Содержание символического статуса визуального понятия И. И. Левитана «Весна – большая вода»

Визуальное понятие иконического статуса воспринимается зрителем как череда исторических событий, как фрагмент пространственно-временного бытия. Символический статус визуального понятия формируется в относительной независимости от предыдущих. Как снятое качество всего процесса разворачивания художественной коммуникации произведения искусства и зрителя, он диалектически отрицает начальные этапы и содержит сущность каждого из них. Символический статус в новом качестве строится непосредственно на первом, вещном статусе и кристаллизует свою сущность в композиционной структуре визуального понятия. «Композиционная формула – концентрированное выражение сущности произведения изобразительного искусства. Это не столько значение, сколько символический смысл живописной картины, в снятом виде визуально являющий знаковое содержание всего процесса композицирования» (Жуковский, 2011, с. 386).

Идейный мотив духовного обращения дольнего мира к горнему визуально воплощен в геометрии наглядных структур пейзажа. Начало умозрительного движения по линиям композицирования задает лодка у кромки воды, к которой настойчиво направляют внимание зрителя упругие ровные тени деревьев в левом нижнем углу холста. И зритель решается на эту «переправу»: оттолкнувшись от берега, он начинает свое умозрительное восхождение вверх, к линии горизонта через предлагаемый художником путь по расчищенному сине-голубому пути. Изгиб линии берега в левой части симметрично поддерживается с правой стороны холста белой линией изгиба ствола березы, образуя абрис умозрительного сосуда, принимающего в себя, как откровение, пространство неба (Иллюстрация 2).

Иллюстрация 2. *Наглядная структура «сосуд»*

Идея устремленности многого к Единому поддерживается наглядной структурой «стрелы», выстроенной бесчисленным множеством дорог-путей, образованных стволами деревьев, удлиненных их отражениями в воде. Они взмывают вверх, к Небесам, вычерчивая неровные пути для умозрителя (Иллюстрация 3). Каждая из этих тонких «тропинок» предлагает свой путь к высокому небу.

Иллюстрация 3. *Наглядная структура «стрелы»*

В геометрическом центре композиции пейзажа, на пересечении линии горизонта, центральной вертикали и диагональных линий холста – изображение домов на возвышенности. Дом – своеобразная метка-индекс, центр еще одной композиционной структуры, охватывающей все пространство полотна пейзажа. Умозрительное движение лодки начинается по линии берега, в левой нижней части холста и устремляется

к геометрическому центру композиции – домам на возвышенности, но не останавливается на них, а продолжает вектор своего пути уже в пространстве неба, делая симметричный изгиб по верхушкам деревьев и достигая самой высокой центральной точки холста. Оттолкнувшись от нее, умозрительная линия начинает обратное симметричное дугообразное движение, проходящее через центр холста, а далее – по изгибу березы в правой нижней части полотна для возвращения к исходной точке. Умозрительное движение, повторяемое зрителем вновь и вновь по этой траектории, рисует наглядный образ математически выверенной плоской кривой – лемнискаты (Иллюстрация 4).

Иллюстрация 4. *Наглядная структура «лемниската»*

Геометрия вертикальной восьмерки в христианской культуре является символом соотношения дольнего и горнего, конечного и бесконечного. Земное, залитое спокойной гладью большой воды, словно зеркало отразило в себе небесное. В наглядной формуле лемнискаты зримо явлена «идея глубокого молитвенного горения к небесам, через которое наш земной мир становится причастным потустороннему богатству» (Философия русского религиозного..., 1993, с. 198).

Знак – феноменальное явление человеческой культуры, которое стоит на границе чувственного и сверхчувственного, приоткрывая человеку сущность явлений. Визуальное понятие пейзажа И. И. Левитана «Весна – большая вода» – мастерски организованная наглядная знаковая структура, зримая сущность. На этапе символического статуса художественной коммуникации происходит отрицание повествовательности сюжетного уровня знаков-индексов и иконической целостности знаков, составляющих уникальную художественную ткань произведения. В напряжении и преображении своего интеллекта, всех сил души, становясь со-творцом художественного образа, зритель словно выпадает из реальной действительности в некий сакральный мир, обретая то, что можно назвать «временной безвременностью». Центральную мысль философского миросозерцания Л. С. Франка, одного из философов всеединства, составляет идея живого знания: «Истина есть нечто живое и потому может быть только пережита, а не зарегистрирована и консервирована в логических схемах. Абсолютное божественное начало не скрыто от нас; оно дано нам в живом откровении» (Франк, 1923, с. 48). Умозрительное пространство художественного образа пейзажа И. И. Левитана «Весна – большая вода» представляется одним из таких живых откровений.

Заключение

В результате структурно-семиотического анализа пейзаж И. И. Левитана «Весна – большая вода» представлен как многоуровневый художественный текст, в котором идейное содержание воплощено в специфическом смысловом теле, именуемом Г. В. Ф. Гегелем «понятием». С опорой на классификацию знаков Ч. С. Пирса раскрыто содержание индексного, иконического и символического уровней семантической структуры произведения.

Визуальное понятие индексного статуса представлено образом весенней русской природы во время разлива рек. Интерпретация выделенных знаков-индексов сюжетного уровня в контексте мифологических систем, религиозной и философской мысли позволила обозначить визуальное понятие иконического статуса.

Символический этап, удерживая в снятом качестве содержание предыдущих уровней, кристаллизирует сущность художественного текста как целостной структуры. Предложены наглядные формулы «сосуд», «стрелы», «лемниската» как концентрированное выражение сущности визуального понятия пейзажа И. И. Левитана. Интерпретация символики наглядных структур позволила сформулировать идейное содержание произведения.

Художественный образ пейзажа «Весна – большая вода» явлен как сокровенное пространство духовного стремления мира дольнего к миру горнему, где земное есть «опрокинутое» отображение небесного. Жизнь природы представлена связным и непрерывным единством стройного упорядоченного многообразия, сопричастного миру горнему в полноте бытия. Единение земного и небесного выражено в календарной победе «весны-жизни» над «зимой-смертью». Особое значение в отношении дольнего и горнего в пейзаже отведено человеку (зрителю) как единственно возможному посреднику между мирским и сакральным, способному к восприятию абсолютного откровения.

В качестве перспектив дальнейшего исследования можно назвать поиск общих закономерностей русской религиозно-философской мысли и поэтической образности отечественного пейзажа второй половины XIX – начала XX столетия.

Материалы исследования | Research materials

1. Левитан И. И. Письма. Документы. Воспоминания / общ. ред. и вступ. статья А. Федорова-Давыдова. М.: Искусство, 1956.
2. Левитан: альбом / текст и сост. Н. И. Сергиевской. М.: Олма Медиа Групп, 2009.
3. Омельяненко Е. В. Основы цветоведения и колористики: учебное пособие. Изд-е 2-е, перераб. и доп. Ростов н/Д.: Южный федеральный университет, 2010.
4. Основы православной культуры: учебное пособие / сост. М. В. Махортова. Ставрополь: Северо-Кавказский Федеральный университет (СКФУ), 2015.
5. Селицкий А. Л. Цветоведение: учебное пособие. Мн.: РИПО, 2019.
6. Словарь символов / авт.-сост. М. В. Адамчик. Мн.: Харвест, 2010.
7. Современный философский словарь / под общ. ред. д. филос. н., проф. В. Е. Кемерова. Лондон – Франкфурт-на-Майне – Париж – Люксембург – М. – Мн.: Панпринт, 1998.
8. Тресиддер Дж. Словарь символов. М.: Фаир-Пресс, 1999.

Источники | References

1. Алпатов М. В. Исаак Ильич Левитан. М.: Искусство, 1945.
2. Ван Сян. Образ воды в культуре и искусстве Европы и Китая: обзор русскоязычных научных источников // Universum: филология и искусствоведение. 2022. № 12 (102).
3. Гегель Г. В. Ф. Наука логики. М.: Мысль, 1998.
4. Глаголь С. С. Исаак Ильич Левитан: жизнь и творчество. М.: Издание И. Кнебель, 1913.
5. Дружинин С. Н. Левитан: к 100-летию со дня рождения художника. М.: Знание, 1960.
6. Жуковский В. И. Теория изобразительного искусства. СПб.: Алетейя, 2011.
7. Мальцева Ф. С. Мастера русского пейзажа. Вторая половина XIX века: в 4 ч. М.: Искусство, 2002. Ч. 4. Мастера русского пейзажа 1880-1890-е годы: И. И. Левитан.
8. Махлина С. Т. Семиотика сакрально-религиозных представлений. СПб.: Алетейя, 2017.
9. Петров В. А. Исаак Ильич Левитан. СПб.: Художник России, 1992.
10. Пророкова С. А. Левитан. М.: Молодая гвардия, 1960.
11. Смолик А. И. Мифические герои-демиурги как отражение изначального взаимодействия природы и культуры (на материалах китайской мифологии) // Научные труды Республиканского института высшей школы. Философско-гуманитарные науки. Мн.: РИВШ, 2015. Вып. 14.
12. Турков А. М. Исаак Ильич Левитан. М.: ТЕРРА-Книжный клуб, 2001.
13. Федоров-Давыдов А. А. Исаак Ильич Левитан: жизнь и творчество. М.: Искусство, 1976.
14. Философия русского религиозного искусства XVI-XX вв.: антология. М.: Прогресс, 1993.
15. Франк С. Л. Живое знание. Берлин: Обелиск, 1923.
16. Фуртай Ф. В. Герменевтика искусства. М.: Директ-Медиа, 2023.

Информация об авторах | Author information

RU

Дмитриева Наталья Юрьевна[1], к. филос. н.
[1] Красноярский государственный педагогический университет им. В. П. Астафьева

EN

Natalya Yurievna Dmitrieva[1], PhD
[1] Krasnoyarsk State Pedagogical University named after V. P. Astafiev

[1] *n.yu.dmitrieva@list.ru*

Информация о статье | About this article

Дата поступления рукописи (received): 14.10.2025; опубликовано online (published online): 08.12.2025.

Ключевые слова (keywords): И. И. Левитан; пейзаж «Весна – большая вода»; визуальное понятие; идейное содержание пейзажа; диалектика конечного и бесконечного; I. I. Levitan; landscape painting “Spring, High Water”; visual concept; conceptual content of the landscape; dialectic of the finite and infinite.