

ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ
НАУЧНО-ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ
«ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ИНСТИТУТ ИСКУССТВОВЕДЕНИЯ»
Министерства культуры Российской Федерации

На правах рукописи

Васина Екатерина Владимировна

**ИНТЕРПРЕТАЦИИ ФОЛЬКЛОРНЫХ СЮЖЕТОВ В ПОЗДНЕМ
ТВОРЧЕСТВЕ В.М. ВАСНЕЦОВА: «ПОЭМА СЕМИ СКАЗОК»**

Специальность 17.00.04 —

Изобразительное и декоративно-прикладное искусство и архитектура

Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения

Научный руководитель —
Карпова Татьяна Львовна,
доктор искусствоведения

Москва – 2021

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	3
ГЛАВА 1. Подготовительный период работы над «Поэмой семи сказок». Формирование творческого метода В.М. Васнецова	18
1.1 Обращение к фольклорным сюжетам в 1870–1890-е гг.	18
1.2 Сложение замысла живописного цикла «Поэма семи сказок». Серия эскизов 1901 года	48
1.3 Жизнь и творчество В.М. Васнецова после 1901 года	60
ГЛАВА 2. Этапы создания картин «Поэмы семи сказок»	72
2.1 Первый этап работы над циклом. 1913–1917. «Спящая царевна» и «Царевна Несмеяна»	72
2.2 Второй этап работы над циклом. 1917–1929. «Баба-Яга», «Царевна-лягушка» и «Кощей Бессмертный»	95
2.3 Третий этап работы над циклом. 1920–1926. «Сивка-Бурка» и «Ковер-самолет»	115
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	123
БИБЛИОГРАФИЯ	127
ПРИЛОЖЕНИЕ	148
Иллюстрации	

ВВЕДЕНИЕ

Актуальность исследования обуславливается изменением научных реалий, вызывающих потребность в пересмотре творчества В.М. Васнецова и его места в русском искусстве, а также восполнении «белых пятен» в его биографии, одним из которых остается ключевое для художника произведение первой четверти XX века — цикл картин «Поэма семи сказок» (1901–1926) (илл.1–7).

В многочисленных исследованиях о Васнецове историки искусства¹ практически не обращались к позднему творчеству художника². О цикле сказочных картин, равно как и о большинстве других его произведений первой четверти XX века, известно немного. В переписке художника с сыном Михаилом сохранились лишь упоминания о существовании цикла. При этом не имеется не только авторских комментариев относительно идейного содержания картин, входящих в «Поэму семи сказок», но даже простого перечисления их названий. Показательны слова художника П.П. Соколова-Скаля о Васнецове: «Художник прожил долго, но был человеком замкнутым, скромным, не любил говорить о себе, не жаловал тех искусствоведов, которые пытались выпытать у него сокровенные слова о своих переживаниях. Он не оставил никаких литературных высказываний, подчеркивая, что он живописец, а не литератор, и что вся его жизнь — в его картинах»³. Все это осложняет исследование цикла и заставляет исследователя выходить в область предположений и концепций.

¹ Исключением можно назвать В.П. Лапшина, который исследовал реакцию критики на творчество Васнецова в начале XX века.

Лапшин В.П. Васнецов в начале XX столетия // Виктор Михайлович Васнецов. Сборник статей. М., 1994. С. 63–84.

² Под поздним творчеством здесь будет подразумеваться период с 1899 по 1926 год. Нижняя временная граница обуславливается тем, что в 1898 году Васнецов завершил знаковое для творчества 1880–1890-х годов произведение «Богатыри» (1881–1898, Государственная Третьяковская галерея). В 1899 году картина была выставлена на первой персональной выставке художника в ИАХ и знаменует завершение этапа 1880–1890-х годов. Поздний период характеризуется единой линией развития творчества художника, окончательным формированием мировоззренческих и художественных идеалов, а также сложением нового художественного языка.

³ Соколов-Скаля П.П. Предисловие // В. Осокин. Виктор Васнецов. Киев: Рад. шк., 1989.

Нет документальных сведений, каким был замысел «Поэмы семи сказок», какие картины и сюжеты были в него включены. Удалось обнаружить лишь популярные издания В.М. Лобанова, посвященные творчеству Васнецова⁴ — «Виктор Васнецов»⁵, «Виктор Васнецов в Москве»⁶ — в которых впервые был указан список картин сказочного цикла: «Спящая царевна», «Царевна Несмеяна», «Баба-Яга», «Царевна-лягушка», «Кашей Бессмертный», «Сивка-Бурка» и новый вариант «Ковра-самолета».

В.М. Лобанов с 1908 года был членом Московского общества любителей художеств, организатором издательства «Берендеи», с 1921 года работал ученым секретарем Исторического музея⁷, с 1925 — помощником хранителя. По свидетельству самого Лобанова, он бывал в доме Васнецова и неоднократно беседовал с ним. В 1926 году он участвовал в организации посмертной выставки работ Виктора Михайловича в Абрамцево⁸, а в 1927 году помогал семье Васнецова организовать выставку картин и рисунков в их доме в Троицком переулке в Москве (ныне — пер. Васнецова), также став автором вступительного текста каталога⁹.

⁴ Отметим, что в фундаментальном издании о творчестве В.М. Васнецова Н. Моргунова и Н. Моргуновой-Рудницкой нет сведений о сказочном цикле, даже упоминаний его названия, а эскизы к картинам, которые традиционно считаются его частью, указаны без точной даты в блоке 1901 года (кроме эскизов «Царевны-Несмеяны», которые даны в блоке 1916 года, и «Сивки-Бурки» — в блоке 1914 года). В процессе исследования было установлено, что указанная дата создания эскиза «Царевны-Несмеяны» ошибочна, эскиз был выполнен так же в 1901 году (ГМИИ им. А.С. Пушкина). Таким образом, шесть из семи произведений были выполнены в 1901 году.

Можно предположить, что дата создания эскиза «Сивки-Бурки» в каталоге Моргуновых также ошибочна и в действительности рисунок относится к 1901 году, так как отмечается совпадение в размерах и технике исполнения (акварель и гуашь) всех семи эскизов картин «Поэмы семи сказок».

⁵ Лобанов В.М. Виктор Васнецов. М.: Издательство Академии художеств СССР, 1962. 111 с.

⁶ Лобанов В.М. Виктор Васнецов в Москве. Москва: Московский рабочий, 1961. 237 с.

⁷ В дореволюционные годы с Историческим музеем многое связывало и Виктора Михайловича. Для Исторического музея он выполнил живописное панно «Каменный век», там ему были предоставлены мастерские для работы над религиозными полотнами для украшения Георгиевского собора в Гусь-Хрустальном, неоднократно жертвовал средства на «приобретение памятников древнерусской культуры».

⁸ В 1917 году усадьба Мамонтовых Абрамцево была национализирована, в 1918-м превращена в музей.

⁹ Т.В. Васнецова – М.В. Васнецову. 24 марта 1927 года // Архив Дома-музея В.М. Васнецова, Государственная Третьяковская галерея. ДМВ МФ-АРХ-2445/28.

Близость Лобанова к семье художника неоспорима. Поэтому его осведомленность о «Поэме семи сказок» выглядит вполне объяснимой. Данный им список картин сказочного цикла¹⁰ ныне широко употребим в литературе и не вызывает сомнений.

Отдельно нужно отметить покров таинственности, который окутывал цикл «Поэма семи сказок» со времен сложения замысла. В письмах редки даже косвенные указания Васнецова на работу над эскизами и картинами «сказочного цикла». Осенью 1900 года, когда Горький провел неделю в Москве, он писал: «<...> все больше я люблю и уважаю этого огромного поэта. Его «Баян» — грандиозная вещь. *А сколько у него еще живых, красивых, могучих сюжетов для картин!* (Курсив мой — *Е.В.*) Желаю ему бессмертия»¹¹. В 1902 году В.В. Стасов хвалил эскиз «Спящей царевны»¹², а в 1905 году Л.А. Тихомиров писал о нужности цикла сказочных картин, который пока еще лежит в «набросках» (думается, что все же имелись в виду эскизы)¹³. Интересно замечание Васнецова в письме к семейному врачу А.П. Ланговому. Имея в виду эскиз «Спящей царевны», в 1908 году он писал: «К сожалению, в настоящее время неудобно для меня исполнить Ваше желание [продать эскиз — *Е.В.*], так как все-таки не теряю надежды писать эту картину не в далеком будущем»¹⁴. Чуть ниже в том же абзаце художник добавил: «Я очень Вас благодарю за сохранение моего секрета,

¹⁰ Еще одним аргументом в пользу существования живописного цикла можно назвать тот факт, что эта форма стала распространенной в изобразительном искусстве, музыке и литературе XIX — начале XX веков. Из русских художников ее, в частности, использовали А.А. Иванов, В.В. Верещагин, И.Е. Репин, М.А. Врубель, М.В. Нестеров и др.

¹¹ М. Горький и А. Чехов. Переписка, статьи и высказывания. М. — Л., 1937. С. 65–66.

¹² В.В. Стасов — В.М. Васнецову. 27 августа 1902, Петербург // Виктор Михайлович Васнецов: Письма. Дневники. Воспоминания. Суждения современников / Сост., вступ. ст. и примеч. Н.А. Ярославцевой. М.: «Искусство», 1987. С. 287.

¹³ Л.А. Тихомиров — В.М. Васнецову. 14 июня 1905 // Архив Дома-музея В.М. Васнецова, Государственная Третьяковская галерея. ДМВ МФ-АРХ-1611.

¹⁴ В.М. Васнецов — А.П. Ланговому. 12 января 1908, Москва // Виктор Васнецов: письма: новые материалы / [Рос. акад. художеств, С.-Петерб. гос. акад. ин-т живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина]; авт.-сост. Людмила Короткина. СПб.: АРС, 2004. С. 212.

причина, вероятно, для Вас ясна»¹⁵. И выражение о «секрете», кажется, все же относится к «Поэме семи сказок» в целом.

Впервые название «Поэма семи сказок»¹⁶ обнаруживается в письме сына художника Михаила Викторовича и его супруги Ольги Васильевны к Виктору Михайловичу в 1914 году¹⁷. Начиная с этого времени в переписке семьи периодически появлялись вопросы о работе Виктора Михайловича над картинами цикла. Сам Васнецов их называл своими «старыми сказками», но более никаких пояснений не давал. Картины «Поэмы семи сказок» так и не были представлены публике при жизни художника. Они приобрели значение своеобразного живописного «дневника», в котором отразились мысли и переживания Виктора Михайловича.

После смерти Васнецова в 1926 году семья не спешила раскрывать творческий замысел художника. На выставке картины «Поэмы семи сказок» были представлены не в полном составе («Ковер-самолет» и «Сивка-Бурка» исключены как незаконченные) и без указания принадлежности к циклу¹⁸. Впервые публика увидела все семь картин сказочного цикла в 1953 году, когда в

¹⁵ Там же.

¹⁶ К сожалению, нет сведений, объясняющих название «сказочного цикла». Хорошо известны строки из письма А.С. Пушкина к брату Л.С. Пушкину: «Что за прелесть эти сказки! Каждая есть поэма!» Однако едва ли Васнецов использовал слово «поэма» лишь для определения лиро-эпической трактовки замысла. В переписке художник называл поэмами величайшие произведения старых мастеров («С какой любовной страстью строили они свои храмы, писали свои живописные *поэмы*, рубили целые миры из камня»), среди которых значился и «Страшный суд» Микеланджело («величайшая *поэма* форм, величайшая симфония на тему о Вечной Правде Божией»// Ярославцева, С. 82, 96).

Мастер избрал крупный формат картин и наделил образы драматизмом и романтическим пафосом. Можно предположить, что, назвав цикл сказочных картин «поэмой», Васнецов еще раз подчеркивал монументальность, эмоционально-возвышенную тональность произведений и, главное, особое значение, которое придавал всему замыслу.

¹⁷ М.В. и О.В. Васнецовы — В.М. Васнецову // Архив Дома-музея В.М. Васнецова, Государственная Третьяковская галерея. Оп. 2, ед. хр. 345, ДМВ МФ-АРХ-1768.

¹⁸ Дети художника Т.В. и А.В. Васнецовы вместе с художниками Ап.М. Васнецовым, М.В. Нестеровым, П.Д. Кориним, а также ученым секретарем Третьяковской галереи Н.С. Моргуновым, осмотрев несколько тысяч живописных и графических произведений, сохранившихся в доме, отобрали для показа на Посмертной выставке (1927–1933) 212 работ художника, среди которых были и пять (из семи) картин сказочного цикла. «Сивка-Бурка» и «Ковер-самолет» как незавершенные были убраны и хранились на валах. Позднее, во время Великой Отечественной войны, на валах хранились все семь произведений сказочного цикла.

доме художника открылся мемориальный музей. В путеводителях по Дому-музею В.М. Васнецова, изданных с 1950-х по 1961 год при жизни дочери художника Татьяны Викторовны, также нет указаний на «Поэму семи сказок». Семья словно продолжала хранить тот «секрет», о котором Васнецов писал Ланговому в 1908 году.

Так или иначе, существование целостного замысла, объединяющего ряд сказочных картин, не вызывает сомнений. Однако за почти столетний период своего существования «Поэма семи сказок» так и не стала предметом специального изучения.

Предметом исследования стала эволюция замысла «Поэмы семи сказок», его место в творчестве В.М. Васнецова, а также множественность смысловых подтекстов картин цикла.

Объектом исследования являются картины «Поэмы семи сказок» В.М. Васнецова, а также графические и живописные этюды и эскизы, атрибутированные как подготовительные к произведениям сказочного цикла.

Степень научной разработанности темы.

К настоящему времени специальных публикаций, посвященных позднему творчеству художника, не существует. Более того, несмотря на обширную библиографию о Васнецове, большинство работ следует отнести к научно-популярному жанру¹⁹. Таким образом, круг научных изданий весьма ограничен.

Основной фундаментальной работой о художнике до сих пор остается книга «Виктор Михайлович Васнецов» Н.С. Моргунова и Н.Д. Моргуновой-Рудницкой. Она была издана в 1961 году и стала первым и единственным трудом, в котором не только была описана биография художника, проанализирован его творческий путь, но также составлен каталог его произведений. Авторы были младшими современниками Васнецова, много консультировались с семьей художника, что определило достоинства и, одновременно, недостатки этой

¹⁹ Иовлева Л.И. Виктор Васнецов / М. Гос. Третьяковская галерея, 2015. 40 с.
Лазуко А.К. Виктор Михайлович Васнецов. Л.: Художник РСФСР, 1990. 206 с.

работы: воспоминания родственников, их трактовки и датировки заложили фундамент исследовательского восприятия. Несмотря на тесное сотрудничество, Моргуновы не получили доступ²⁰ к хранящимся в семье²¹ архивным материалам, которые могли бы пролить свет на творчество Васнецова в начале XX века. Именно поэтому поздний период творчества художника не был подробно исследован авторами. Моргуновы лишь указали сюжеты картин и кратко определили их стилистические особенности.

Важной работой, посвященной исследованию фольклора как источника вдохновения в русской живописи середины — второй половины XIX века, стала работа В.И. Плотникова «Фольклор и русское изобразительное искусство второй половины XIX века»²², в которой проанализирован интерес к народному и древнерусскому искусству в России обозначенного периода. В главе, посвященной Васнецову, Плотников отметил его главную заслугу в «настойчивости, с которой он искал новых путей для развития реализма, стремился приблизить русскую живопись к достижениям смежных искусств и литературы»²³. Плотников также указал на типизацию образов как на основу творческого метода художника, а также выявил связь между его фольклорным и религиозным творчеством. Однако и он, отказав в художественной цельности и значимости работам Васнецова первой четверти XX века, обошел произведения «Поэмы семи сказок» стороной.

Пожалуй, первой попыталась определить место «Поэмы семи сказок» в позднем творчестве художника Э.В. Пастон²⁴. Ей же принадлежит заслуга по

²⁰ В архиве РГАЛИ (ф. 807, оп. 3.) сохранились материалы переписки Н. Моргуновой-Рудницкой с дочерью художника Т.В. Васнецовой, в которых исследовательница спрашивала о сохранившихся в семье письмах художника первой четверти XX века. Однако, судя по контексту, эти документы так и не были предоставлены.

²¹ Архив хранился в семье художника, в частности у Т.В. Васнецовой, и был завещан Дому-музею В.М. Васнецова, куда поступил в 1961 году после ее смерти.

²² Плотников В.И. Фольклор и русское изобразительное искусства второй половины XIX века. Ленинград: Художник РСФСР, 1897. 282 с.

²³ Там же. С. 246.

²⁴ Пастон Э.В. Виктор Васнецов. М.: Слово / Slovo, 1998. 96 с.

выявлению стилистической и семантической связи между картинами сказочного цикла и эскизами к постановке спектакля А.Н. Островского «Снегурочка».

О смысловых аспектах «Спящей царевны», связанных с религиозным мироощущением Васнецова, в 2013 году писала О.В. Буткова²⁵. В своей диссертации она сравнила спящее сказочное царство, показанное в картине, с легендарным градом Китежем. Диссертация Бутковой наметила перспективные подходы к изучению картин на сказочные сюжеты. К сожалению «Спящая царевна» стала единственной картиной «Поэмы семи сказок», проанализированной в тексте.

В работах исследователей, представляющих панорамную картину русского искусства второй половины XIX — начала XX веков (Д.В. Сарабьянов²⁶, Г.Ю. Стернин²⁷, Е.И. Кириченко²⁸ и т. д.), всегда подчеркивается значение творчества Васнецова как важного звена обращения русской культуры к национальным истокам. Названные историки искусства вслед за А.Н. Бенуа определяют художника как «пионера» национально-романтического направления, однако подробно его творчество не анализируют.

Различные аспекты «национального романтизма»²⁹ на русской почве многократно привлекали внимание исследователей. С 1980-х годов он изучался

²⁵ Буткова О.В. Трансформация сказочных сюжетов в визуальной культуре 1-й половины XX века: диссертация ... кандидата культурологии: 24.00.01 / Буткова Ольга Владимировна; [Место защиты: Гос. ин-т искусствознания М-ва культуры РФ]. М., 2013. 240 с.

²⁶ Сарабьянов Д.В. История русского искусства конца XIX — начала XX века. М.: АСТ-Пресс: Галарт, 2001, 301 с.

²⁷ Стернин Г.Ю. Два века: XIX–XX: очерки русской художественной культуры. М.: Галарт, 2007. 381 с.

²⁸ Кириченко Е.И. Русский стиль: Поиски выражения нац. самобытности. Народность и национальность. Традиции древнерусского и народного искусства в русском искусстве XVIII — нач. XX в. М.: Галарт: АСТ, Б. г. (1997). 430 с.

²⁹ Для описания обращения русских художников на рубеже XIX – начала XX вв. к национальным сюжетам в отечественном искусствоведении наиболее употребим термин «национально-романтическое направление стиля модерн», в то время как в Европе чаще используют формулировки National Romanticism и Romantic Nationalism. Проблема терминологии требует более широкого и внимательного рассмотрения, однако следует отметить, что ставшая традиционной в России локализация национального романтизма в рамках стиля модерн является сильным ограничением. Национальный романтизм в европейском и русском искусстве второй половины XIX века был проявлением культурного национализма и должен рассматриваться прежде всего не в

преимущественно применительно к архитектуре (Е.А. Борисова³⁰, М.В. Нащокина³¹, Ю.Р. Савельев³², В.Г. Лисовский³³, Горюнов В.С.³⁴ и др.), хотя, безусловно, подчеркивалось и его влияние на изобразительное искусство (Е.И. Кириченко³⁵, О.Б. Яковлева³⁶, Э.В. Пастон³⁷, С.В. Голынец³⁸ и др.). Уже в конце XX столетия наметилась тенденция к специальному рассмотрению национально-романтических тенденций в архитектуре, изобразительном, театральном-декорационном и декоративно-прикладном искусствах. В настоящее время эта тенденция к дифференциации лишь усиливается. Примеры активной исследовательской деятельности в области архитектуры³⁹ и декоративно-

стилистической, а культурно-исторической плоскости, так как в своей основе был реакцией на изменения в социально-экономической и политической системах.

Нельзя отрицать, что наиболее знаковые работы национального романтизма были выполнены в стилистике искусства модерна. Однако перечень стилей и направлений, которые были использованы художниками, затрагивавшими национальные темы на фоне возрастания национальных идей, был шире. В рамках данной диссертации используется утвердившаяся в литературе формулировка «национально-романтическое направление» без соотнесения со стилем модерн, тем самым подчеркивается сложность и условность этого термина; а также выражение «национальный романтизм» для характеристики общественного и культурного явления второй половины XIX века

³⁰ Борисова Е.А. Русская архитектура второй половины XIX века / Е. А. Борисова; Акад. наук СССР, Всесоюзный науч.-исслед. ин-т искусствознания М-ва культуры СССР. М.: Наука, 1979. 320 с.

³¹ Нащокина М.В. «Ренессансоподобие» в русской архитектурной мысли XIX – начала XX века // Нащокина М.В. Наедине с музой архитектурной истории. М.: Улей, 2008. С. 114–120.

³² Савельев Ю.Р. Искусство историзма и государственный заказ: вторая половина XIX - начало XX века. М.: Совпадение, 2008. 304 с.

³³ Лисовский В.Г. «Национальный стиль» в архитектуре России. М.: Совпадение, 2000. 414 с.

³⁴ Горюнов В.С. Архитектура эпохи модерна: Концепции. Направления. Мастера / В. С. Горюнов, М. П. Тубли. СПб.: Стройиздат: С.-Петербург. отд-ние, 1992. 359 с.

³⁵ Кириченко Е.И. Русский стиль: Поиски выражения нац. самобытности. Народность и национальность. Традиции древнерусского и народного искусства в русском искусстве XVIII-нач. XX в. / Е. И. Кириченко. М.: Галарт: АСТ, Б. г. (1997). 430 с.

³⁶ Яковлева О.Б. Поиски национального стиля в русском изобразительном искусстве XIX – XX веков: диссертация ... кандидата искусствоведения: 17.00.04 / Ольга Борисовна Яковлева; [Место защиты: Мос. педагог. гос. ун-т]. – Москва, 1995. – 228 с.

³⁷ Пастон Э.В. Абрамцево. Искусство и жизнь: диссертация ... доктора искусствоведения: 17.00.04 / Э.В.. Пастон; [Место защиты: Науч.-исслед. ин-т теории и истории изобразит. искусств Рос. акад. художеств]. М., 2003; Выставка «Стиль жизни – стиль искусства» (1898–1899, ГТГ) и издание к ней: Стиль жизни - стиль искусства: Развитие нац.-романт. направления стиля модерн в европ. художеств. центрах второй половины XIX в. – начала XX века. Россия, Англия, Германия, Швеция, Финляндия: [Сборник] / М-во культуры Рос. Федерации. Гос. третьяк. галерея; [Редкол.: Э. В. Пастон (отв. ред.) [и др.]. М., 2000. 606 с.

³⁸ Сергей Дягилев и национальный романтизм // Русское искусство. 2004. № 4. С. 30–39.

1. ³⁹ Печёнкин И.Е. Несколько соображений о русском стиле в архитектуре XIX века // Артикульт. 2018. 29 (1). С. 50–59; Печёнкин И.Е. Франция и Style Russe: о некоторых аспектах международных художественных связей в XIX веке // Россия-Франция. Alliance культур.

прикладного искусства⁴⁰ показывают необходимость изучения отечественного изобразительного искусства в ракурсе «национального романтизма».

Важной вехой в изучении творчества Васнецова стали выставки, проведенные в Государственной Третьяковской галерее в 1990 и 1998–1999 годах: «Виктор Васнецов» и «Стиль жизни — стиль искусства». В каталоге монографической выставки 1990 года опубликована статья «В.М. Васнецов и фольклор» В.Г. Смолицкого⁴¹, в которой впервые был опознан сюжет «Прение живота со смертью» в картине «Царевна Несмеяна». В сборнике конференции, приуроченной к выставке, — доклад В.П. Лапшина⁴², в котором была описана выставочная деятельность художника начала XX века, а также проанализирован процесс переосмысления современниками значимости его творчества.

Проблематика выставки «Стиль жизни — стиль искусства»⁴³ 1998–1999 годов посвящена творческим объединениям во второй половине XIX — начале XX столетий. На выставке были представлены произведения Виктора Васнецова, связанные прежде всего с его участием в деятельности Абрамцевского художественного кружка. Эта выставка показала симптоматичность и органичность творчества Васнецова в рамках национально-романтических устремлений европейских школ.

Материалы XXII Царскосельской научной конференции: в 2 ч. Ч. 2. Санкт-Петербург: Серебряный век, 2016. С. 67–78; Орлова Е.Ю. «Русский стиль» в архитектуре и национальной культуре России: XVI–XX вв.: автореферат дис. ... кандидата искусствоведения: 17.00.04 / Орлова Елена Юрьевна; [Место защиты: Алт. гос. ун-т]. – Барнаул, 2009. – 271 с.

⁴⁰ Юдин М.О. Золото-серебряная фирма Овчинникова. Русский стиль и национальные традиции в изделиях предприятия: диссертация ... кандидата искусствоведения: 17.00.04 / Юдин Михаил Олегович; [Место защиты: Гос. ин-т искусствознания М-ва культуры РФ]. Москва, 2016. 239 с.

Также проходят выставочные проекты. В 2017 году была открыта экспозиция «Русский стиль. От историзма к модерну» во Всероссийском музее декоративно-прикладного и народного искусства (куратор – Э.В. Пастон).

⁴¹ Смолицкий В.Г. В.М. Васнецов и фольклор // Виктор Васнецов. Каталог выставки / Под. ред. Л.И. Иовлевой, Э.В. Пастон, Е.Б. Малинка. Л., 1990. С. 62.

⁴² Лапшин В.П. Васнецов в начале XX столетия // Виктор Михайлович Васнецов. Сборник статей. М., 1994. С. 63–84.

⁴³ Стиль жизни — стиль искусства: Развитие нац.-романт. направления стиля модерн в европ. художеств. центрах второй половины XIX в. — начала XX века. Россия, Англия, Германия, Швеция, Финляндия: [Сборник] / М-во культуры Рос. Федерации. Гос. третьяк. галерея; [Редкол.: Э.В. Пастон (отв. ред.) [и др.]. М., 2000. 606 с.

Подводя итог, отметим, что, несмотря на широкую известность творчества Васнецова, картины «Поэмы семи сказок» хоть и не игнорировались исследователями, но все никогда же не становились предметом комплексного и специального изучения.

Целью диссертационного исследования стала интерпретация смысловых подтекстов «Поэмы семи сказок», на которые оказывали влияние изменения мировоззрения В.М. Васнецова и общественно-политической ситуации в России.

Задачи исследования:

— реконструировать историю сложения замысла «Поэмы семи сказок» в контексте творческой биографии художника 1880-х — начала 1900-х годов;

— определить хронологию работы художника над живописными полотнами цикла;

— идентифицировать иконографические и семантические прототипы образов «Поэмы семи сказок»;

— выявить мировоззренческие основы позднего творчества Васнецова: религиозно-философские и общественно-политические.

Характеристика использованных источников

Источниками для исследования заявленной темы стали в первую очередь изобразительные материалы — сохранившиеся картины (Дом-музей В.М. Васнецова⁴⁴), эскизы (ДМВ, ГМИИ им. А.С. Пушкина, ГМИ РК им. А.Кастеева, (Алма-Ата), собрание В.Т. Спивакова) и этюды (РГАЛИ, ДМВ). Абсолютное большинство используемых материалов до сих пор не были введены в научный оборот, однако представляют большую ценность для изучения творчества Васнецова. Кроме того, до настоящего времени хранящиеся в доме-музее В.М. Васнецова изобразительные материалы имели устаревшие атрибуционные данные. Поэтому при подготовке к публикации материалов в

⁴⁴ Дом музей В.М. Васнецова — Отдел исследования творчества В.М. Васнецова в Государственной Третьяковской галерее. Далее — ДМВ.

научных статьях и диссертации была проведена важная работа по их атрибуции и датированию.

Немаловажными источниками являются письма и дневники, хранящиеся в архивах ДМВ и ГТГ, а также архивные документы, опубликованные в сборниках по редакции Л.В. Короткиной⁴⁵ и Н.А. Ярославцевой⁴⁶. Эти материалы косвенно позволяют уточнить историю создания сказочного цикла и проследить эволюцию замысла художника.

Хронологические рамки исследования определяются периодом работы художника над «Поэмой семи сказок». В результате уточненной датировки эскизов к картинам сказочного цикла нижняя граница этого периода относится к первой половине 1880-х годов. Васнецов возвращался к картинам цикла вплоть до своей смерти в 1926 году, что определило верхнюю временную границу.

Теоретическая и методологическая база представлена комплексом подходов. Основными стали инструменты реконструкции, необходимой не только для воссоздания истории воплощения авторского замысла, но также для определения круга легко узнаваемых для современников Васнецова фольклорных и религиозных образов и сюжетов, объединенных впоследствии в картинах «Поэмы семи сказок». Для определения и интерпретации религиозных сюжетов в сказочных композициях применялись иконографический и иконологический методы. В силу того, что личная и творческая биография художника в XX веке изучены недостаточно, для формирования целостного представления об этом периоде использован биографический метод. Важной частью работы стало уточнение датировок графических и живописных произведений, хранящихся в Доме-музее В.М. Васнецова, на основе

⁴⁵ Виктор Васнецов: письма: новые материалы / [Рос. акад. художеств, С.-Петербург. гос. акад. ин-т живописи, скульптуры и архитектуры им. И.Е. Репина]; авт.-сост. Людмила Короткина. СПб.: АРС, 2004. 317 с.

⁴⁶ Виктор Михайлович Васнецов: Письма. Дневники. Воспоминания. Суждения современников / Сост., вступ. ст. и примеч. Н.А. Ярославцевой. М.: «Искусство», 1987. 496 с.

углубленного изучения архивных материалов, а также применения сравнительного метода и формально-стилистического анализа.

Атрибуция и введение в научный оборот ранее неопубликованных архивных и изобразительных материалов, впервые проведенное комплексное исследование картин «Поэмы семи сказок», а также новый взгляд на произведения, которые ранее считались хрестоматийными, позволяют говорить о высокой степени **новизны** исследования.

Положения, выносимые на защиту:

1. Проведенная реконструкция истории создания «Поэмы семи сказок» позволяет определить временные границы и этапы работы над эскизами к отдельным картинам цикла. Первый этап относится ко времени между 1882 и 1885 годами, когда были выполнены эскизы к «Спящей царевне», «Царевне Несмеяне» и «Царевне-лягушке». Второй этап приходится на 1885–1886 годы, когда после итальянской поездки Васнецов вновь возвратился к разработке эскизов к «Спящей царевне» и «Царевне Несмеяне». Третий этап состоялся в конце 1890-х — 1901 годах. В это время художник одновременно работал над графическими эскизами ко всем семи картинам. В 1901 году Васнецов выполнил серию заключительных акварельных и пастельных эскизов.

2. В результате проведенной атрибуции были определены даты работы художника над отдельными полотнами цикла: «Спящая царевна» (1913–1917), «Царевна Несмеяна» (1916), «Баба-Яга» (1917), «Царевна-лягушка» (1918), «Кашей Бессмертный» (1917–1919), «Ковер-самолет» (1920–1923, 1925) и «Сивка-Бурка» (нач. 1920-х).

3. Историю реализации замысла «Поэмы семи сказок» следует разделить на три этапа:

— *религиозно-символический.*

Между 1913 и 1917 годами Васнецов работал над картинами «Спящая царевна» и «Царевна Несмеяна». Эти произведения демонстрируют стремление

художника обогатить сказочный сюжет дополнительными смыслами, в том числе посредством включения в композиции религиозных сюжетов и образов;

— *политизированный*.

В картинах следующего этапа (1917–1919) — «Баба-Яга», «Царевна-лягушка» и «Кашей Бессмертный» — угадываются отклики Васнецова на события революции 1917 года и Гражданской войны;

— *идиллический*.

Заключительные полотна (1920–1926) — «Ковер-самолет» и «Сивка-Бурка» — характеризуются отказом от назидательности и религиозных подтекстов. Виктор Михайлович работал над образом утопического мира, обращаясь к вневременным ценностям и вечным истинам.

Важнейшее значение для сложения замысла «Поэмы семи сказок» приобрело участие Васнецова в постановке спектакля «Снегурочка» на домашней сцене С.И. Мамонтова в 1882 году. «Ожившие» на сцене сказочные герои, исполненные непринужденной естественности, помогли художнику найти новый путь в осмыслении сказочной темы. Впечатления от «Снегурочки» побудили Васнецова к трактовке сказочных тем как театральных мизансцен.

4. Опыт участия Васнецова во Всемирной выставке в Париже 1900 года сыграл принципиальное значение в сложении «Поэмы семи сказок». В замысле цикла сказочных картин чувствуется потенциал для яркого высказывания художника национально-романтического направления.

5. «Поэма семи сказок» стала следующим после триумфальных «Богатырей» (1881–1898, ГТГ) программным произведением, заведомо обреченным на длительный период воплощения. Не заботясь о впечатлении, которое «Поэма семи сказок» произведет на публику, Васнецов превратил картины в своеобразный *живописный дневник*, в котором отразились не только его творческий опыт, но и переживания, связанные с современными историческими реалиями, поэтому не стремился представить их широкой публике.

В связи с тем, что архивные документы не позволяют в полной мере реконструировать реакцию Васнецова на революционные и военные события в России первой четверти XX века, картины сказочного цикла становятся бесценным источником, который дает возможность с высокой степенью вероятности позволяет конкретизировать мировоззренческие позиции художника в это время.

Теоретическая и практическая значимость работы заключается в первую очередь во введении в научный оборот ранее не опубликованных материалов, а также их атрибуции и систематизации. Выводы, сделанные в результате исследования архивных документов и подготовительных изобразительных материалов, а также многоуровневый анализ живописных полотен сказочного цикла будут способствовать развитию представлений о творческом методе Васнецова, а также раскрытию мировоззренческих позиций, влиявших на характер его произведений. Материалы и полученные выводы могут быть полезны в научно-исследовательской работе, касающейся не только творчества В.М. Васнецова, но также проблематики национально-романтического направления в искусстве второй половины XIX — начала XX веков; использованы в образовательной музейной деятельности, в курсах по истории русского искусства в профильных вузах, могут представлять интерес для культурологов и историков религии.

Степень достоверности и апробация работы. Достоверность выводов обуславливается использованием широкого круга изобразительных и архивных материалов, а также обращением автора к большому числу источников и литературы, позволяющим реконструировать историю создания «Поэмы семи сказок» и интерпретировать художественные замыслы. Датировка ранее неопубликованных произведений из собрания Дома-музея В.М. Васнецова была обсуждена и одобрена Атрибуционным советом Государственной Третьяковской галереи. Апробация диссертационной работы была проведена в

Секторе искусства Нового и Новейшего времени Государственного института искусствознания, на заседаниях которого работа была обсуждена и одобрена.

Промежуточные результаты исследования были озвучены на семи российских и международных конференциях: Актуальные проблемы теории и истории искусства в МГУ, СПбГУ (2016, 2018), Третьяковские чтения (2017, 2018), «Связь времен: история искусств в контексте символизма» в НИИ ТИИ РАХ (2017), «Виктор Михайлович Васнецов и эпоха» к 170-летию со дня рождения художника» в Вятском художественном музее им. В.М. и А.М. Васнецовых в Кирове (2018) «Текст и образ» в университете Ка' Фоскари в Венеции (2019); а также опубликованы в семи статьях в российских научных сборниках статей и журналах, три из которых входят в список ВАК, и монографическом издании в серии «История одного шедевра» в Государственной Третьяковской галерее.

Диссертация состоит из введения, двух глав, заключения, списка литературы и приложения с иллюстрациями.

ГЛАВА 1
ПОДГОТОВИТЕЛЬНЫЙ ПЕРИОД РАБОТЫ НАД «ПОЭМОЙ
СЕМИ СКАЗОК». ФОРМИРОВАНИЕ ТВОРЧЕСКОГО МЕТОДА
В.М. ВАСНЕЦОВА

1.1 Обращение к фольклорным сюжетам в 1870–1890-х гг.

Не закончив последнего курса Вятской духовной семинарии, летом 1867 года Васнецов принял решение отправиться в Петербург, чтобы стать живописцем.

Этот город оказал большое влияние на художника и на становление его творческой личности. Неизвестно, какие чувства испытывал художник, приехав в столицу из Вятки, небольшого городка, интеллектуальную жизнь которого определяли ссыльные революционеры. Однако с уверенностью можно говорить о том, что Петербург не только открыл для Васнецова художественный мир, но и показал разнообразие общественно-политических движений, вариативность эстетических воззрений, познакомил его с прогрессивной наукой. Здесь же, в Петербурге, Васнецов заинтересовался фольклором.

Большую роль в формировании интереса к фольклорной тематике в живописи сыграло научное изучение древнерусского и народного искусства в середине — второй половине XIX века. В XIX столетии древнерусская и народная культура воспринимались русским обществом как один из главных элементов национальной идентичности. Уже в начале века высокая литература — В.А. Жуковский, А.С. Пушкин и др. — адаптировала специфические формы и приемы фольклора. Но в изобразительном искусстве, чьим столпом оставалась Академия художеств, быстрые изменения были невозможны. Лишь в 1870-е годы были выполнены первые значимые произведения, которые заложили основу будущего национально-романтического направления в живописи.

Главными центрами изучения национальной культуры закономерно стали Петербург и Москва. Здесь были открыты специализированные музеи, такие как Дашковский этнографический музей в Москве, Румянцевский музей в Петербурге и его филиал в Москве, в 1872 году был основан Императорский российский исторический музей имени императора Александра III. В обоих городах читались лекции по истории и фольклористике (М.П. Погодин, Н.И. Костомаров, И.Е. Забелин, Ф.И. Буслаев). В Москве и Петербурге появлялись многочисленные кружки, увлекавшие новыми открытиями в области археологии и коллекционирования и т. д.

Научным изучением древнерусского искусства занимались Ф.И. Буслаев, И.М. Снегирев, Г.Д. Филимонов, С.С. Уваров, И.П. Сахаров, Д.А. Ровинский и многие другие. На страницах журналов, таких как «Современник», «Отечественные записки», «Живая старина», «Исторический вестник», «Журнал Министерства народного просвещения» и др., велась научная полемика. Важным событием стал выход в свет капитального издания «Древности Российского государства» (1849–1853). Также в это время были опубликованы сборники фольклора, изданные П.Н. Рыбниковым, В.И. Далем, А.Н. Афанасьевым, А.Ф. Гильфердингом, альбомы национальных костюмов и русского быта Ф.Г. Солнцева и В.А. Прохорова. Тенденция обращения науки к древнерусскому искусству постепенно становилась программной.

Критики искусства также не оставались в стороне. В то время как в обществе усиливались патриотические настроения накануне празднования тысячелетия Руси (1862), московский скульптор Н.А. Рамазанов в 1857 году подчеркивал важность изучения собственной истории и культуры: «Занятия историей своего родного края полезнее изучения античной мифологии [...] русская история со своей мифологией, археологией, со своими преданиями

должна составлять насущное фантазии нашего художника»⁴⁷. При этом зарождающаяся фольклорная тема в живописи не противопоставлялась жанру. Буслаев писал: «Неужели [...] кто интересуется стилем иконы, тот непременно уже должен быть гонителем в какой-нибудь остроумной сцене жанриста Федотова?»⁴⁸ «Вкус не может быть правильно развит на одних только новейших произведениях. Необходимо изучение всего художественного предания, завещанного нам от прошедших времен»⁴⁹.

Историк искусства А.В. Прахов в 1875 году поддержал эту мысль и, обращаясь к коллекционерам, подчеркнул, что они «ничего не потеряют», если наряду с жанровой живописью начнут приобретать и исторические картины⁵⁰. И.Е. Забелин советовал вместо «праздных разглагольствований о народности» собирать изображения предметов народного быта⁵¹.

Народное искусство вызывало неподдельный интерес молодых художников, студентов Академии, многие из которых были выходцами из глухих русских деревень. Уже в конце 1850-х студенты задумали выпускать просветительский журнал, объединяющий искусство, поэзию и фольклор⁵². Позднее они самостоятельно отправлялись «за стариной»: М.П. Клодт

⁴⁷ Письмо Н.А. Рамазанова по поводу новой программы преподавания наук в Московском училище живописи и ваяния. ГИМ, Ф. 457, д. 23, л. 180. Цит. по: Плотников В.И. Фольклор и русское изобразительное искусство второй половины XIX века. С. 58

⁴⁸ Буслаев Ф.И. Новости русской литературы по церковному искусству и литературы // Современная летопись, 1863, № 9. Цит. по: Плотников. С. 46.

⁴⁹ Буслаев Ф.И. Задачи современной эстетической критики // Русский вестник. 1868. № 77. С. 334.

⁵⁰ Обращение к московскому купечеству.

См.: Прахов А.В. Четвертая передвижная выставка // Пчела. 1875. № 10.

⁵¹ Забелин И.Е. Опыты изучения русских древностей и истории. В 2 т. Т.2. М., 1873. С. 68.

⁵² Армянский. О журнале, который будто бы хочет издавать Академия // РГАЛИ ф. 917. оп. 1. д. 57. «Журнал, который намерена издавать Академия, по нашему мнению, должен именно руководиться целью служить органом эстетического воспитания общества; он должен иметь энциклопедический характер. Мы вкратце пересчитаем предметы, которые нам придут в голову и которые мы находим приличными для этого журнала. Он должен познакомить публику с архитектурой у китайцев, мексиканцев, египтян, индейцев; он должен представить жилища и утварь у разных необразованных народов и надгробные памятники, например, монументальную архитектуру киргизов и арабов; познакомить с народными эпopeями, грузинской «Барсовой кожей», финской «Калевалой», с североамериканскими мифами, с среднеазиатскими сказками, с различными космогониями у первобытных народов...».

путешествовал по древнерусским городам с архитектором Л.В. Далем; К.Ф. Гун и В.П. Верещагин в Поволжье не только собирали материал для жанровых произведений, но и записывали фольклор. И.Е. Репин, еще будучи студентом, в Чугуеве собирал пословицы и поговорки.

Интересно, что художники даже принимали участие в издании «лубочных» картинок, задуманном Московским обществом любителей художеств⁵³. Для выполнения рисунков были приглашены архитектор Д.Н. Чичагов и, вероятно, художники И.И. Соколов и В.Е. Маковский.

Таким образом, к 1870-м сформировался осознанный интерес общества к фольклорной тематике. Именно в это время были созданы первые произведения на фольклорные сюжеты, такие как серия сказочных эскизов В.Г. Перова («Иван-царевич на Сером Волке» и «Снегурочка»; все — 1879, Государственная Третьяковская галерея) (илл. 1.1–1.2); выполненная по заказу цесаревича Александра Александровича (будущего Александра III) картина И.Е. Репина «Садко» (1876, Государственный Русский музей) (илл. 1.3); и значительная по масштабам серия аллегорических живописных панно на фольклорные сюжеты для дворца вел. кн. Владимира Александровича, товарища президента Императорской Академии художеств, созданная профессором Академии В.П. Верещагиным⁵⁴. Картины задумывались для украшения интерьера Дубового зала (1871–1872, по проекту А.И. Резанова и В.А. Шретера)⁵⁵. Написанные на грубом холсте, они должны были имитировать шпалеры. Изначально подразумевалось создание десяти картин, из которых были написаны лишь пять: «Илья Муромец на пиру у князя Владимира» (1871)

⁵³ Плотников В.И. Фольклор и русское изобразительное искусство второй половины XIX века. С. 59.

⁵⁴ Росписи носили аллегорический характер, связанный с фигурой князя Владимира Святославича, небесного покровителя великого князя Сергея Александровича. Работы были представлены на Всемирной выставке в Вене в 1873 году, где были высоко оценены европейским обществом и удостоены золотой медали.

⁵⁵ Хмельницкая Е.С. Дворец великого князя Владимира Александровича. История строительства и проблемы эволюции стиля в парадных интерьерах. Вторая половина XIX — начало XX века: диссертация ... кандидата искусствоведения: 17.00.09/ Е.С. Хмельницкая; [Место защиты: С.-Петербург, гос. ун-т.] Санкт-Петербург, 2007. С. 110.

(илл. 1.4) «Добрыня Никитич спасает пленную Забаву Путятишну от Змея Горыныча» (1872) (илл. 1.5.), «Бой Алеши Поповича с Тугарином Змеевичем», а также «Солнечное божество (Овсень)» и «Дева Зоря» (все – 1874).

Таким образом, даже в рамках краткой характеристики этого периода очевиден интерес к фольклорным темам в изобразительном искусстве. В литературе, посвященной Васнецову, вслед за Остроуховым и Бенуа⁵⁶ принято выделять его как первооткрывателя нового направления в искусстве. В действительности же Васнецов не был первым художником, который обратился к этой теме, но именно его творчество во многом определило то, как будут интерпретироваться былинно-сказочные сюжеты в изобразительном искусстве рубежа веков.

Васнецов в 1868 году⁵⁷ поступил в Академию художеств и уже в этот период проявил разноплановость интересов. Он добился определенных успехов, обучаясь по классу исторической живописи, и даже получил большую серебряную медаль за рисунок «Христос и Пилат перед народом» в 1870-м году. Сблизившись с передвижниками⁵⁸, он проявил себя как талантливый жанрист и типист, написав картины «Чаепитие в трактире» (1874, Харьковский художественный музей) и «Книжная лавочка» (1876, Государственная Третьяковская галерея) (илл. 1.6–1.7). В это же время в рисунках он обращался к традициям народного творчества: художник работал для журнала «Всемирная иллюстрация», а также различных изданий для народа — «Русская азбука для детей» В.И. Водовозова, «Народная азбука» Н.П. Столпянского; рисовал для журнала «Семья и школа», обращаясь к простым и ясным образам, в том числе

⁵⁶ А.Н. Бенуа, отказывая Васнецову в «грандиозной творческой мощи», подчеркивал: «В нем, несомненно, большая сила новатора, открывшего, несмотря на вопли и протесты, целую область для художественной разработки».

См.: Бенуа А.Н. История русской живописи в XIX веке / А. Бенуа; сост., вступ. ст. и коммент. В. М. Володарского. 3-е изд. М.: Респ., 1999. С. 192.

⁵⁷ Васнецов обучался в ИАХ с 1868 по 1874 год с перерывами.

⁵⁸ Васнецов представлял свои работы на выставках ТПХВ с 1874 года, в 1878 году он стал членом Товарищества.

фольклорным (например, «Еруслан Лазаревич» или «Дурачок Емеля»). Уже в конце 1860-х годов он проиллюстрировал сказку «Жар-птица»⁵⁹, а позднее создал рисунки к «Козлу Мемеке» и «Коньку-Горбунку».

В рамках диссертационного исследования наибольший интерес представляет работа художника над фольклорными сюжетами. Одним из первых обращений Васнецова к сказочным сюжетам стала иллюстрация «Жар-птица» (илл. 1.8). Виктор Михайлович создал всего один рисунок, опубликованный дважды: в 1869 году во «Всемирной иллюстрации» и в 1875 году в альбоме издательства Г.Д. Гоппе «Русские народные сказки и былины»⁶⁰. Позднее, в 1889 году, написал картину «Иван-царевич на Сером Волке», которая стала переосмыслением центральной части рисунка 1869 года. Уже в этом рисунке Васнецов заостряет внимание на малозначимой с точки зрения сказочного повествования сцене побега Ивана-царевича с Еленой Прекрасной, поместив ее в центральной части композиции. Это свидетельствует о том, что художник стремился передать не нарратив сюжета, а поэтику образов.

Интересно сравнить эту графическую работу с эскизом В.Г. Перова, выполненным в 1879 году. Композиции хоть и зеркальны, но позы героев и Серого Волка вполне сопоставимы. Неверно сравнивать эскиз картины и законченное графическое произведение, однако в этих работах чувствуются принципиально разные художественные цели авторов. Если Васнецова интересует внешняя декоративность образов (он акцентирует внимание на

⁵⁹ Вариантом этого сюжета является вятская сказка «Про Ивана Царевича и Елену Прекрасную».

⁶⁰ Сборник включает двенадцать сказок, к которым выполнены иллюстрации на первой странице каждого текста, а также большие иллюстрации на разворотах. Авторами рисунков были проф. И.И. Соколов, И.С. Панов, К. Борж, В.М. Васнецов, а также Н.И. Соколов, выполнивший большинство рисунков. Содержание альбома следующее: «Илья Муромец», «Святогор», «Садко богатый», «Кощей бессмертный» (илл. 1.9), «Царь-девица», «Золотая рыбка», «Жар-птица», «Бова королевич», «Мертвая царевна», «Еруслан Лазаревич» (илл. 1.10), «Добрыня Никитич» и «Конек-горбунок». Сюжеты, избранные для этого сборника, — народные, однако в параллель к фольклорному сюжету иногда были даны авторские сказки, как, например, в случае с «Мертвой царевной».

сапожках, деталях костюмов и головных уборов), то для Перова важна атмосфера стремительного сказочного полета на волшебном волке.

В 1870-е годы интерес Васнецова к фольклору проявился не только в формате книжной иллюстрации, но и в первых эскизах будущих картин. Во время обучения в Академии художеств Васнецов увлекся киевскими былинами. В письмах к В.В. Стасову Васнецов вспоминал о своем знакомстве⁶¹ с ними: «Сильное впечатление оставили чтения былин на вечерах Репина. Читал некто Ив. Тимофеевич Савенков — тогда студент»⁶². Здесь, в столице, в первой половине 1870-х годов Васнецов выполнил первые наброски к «Витязю на распутье» и «Богатырям» (илл. 1.11).

Важным событием, побудившим Васнецова обратиться к фольклорно-эпическим сюжетам, стала поездка художника во Францию в 1875–1877 годах⁶³. В Париже Виктор Михайлович посещал музеи и выставки современного искусства, однако успешными их не считал: «На 2000 с лишком всего картин 5, которые положительно нравятся, 10–15 тоже нравятся, а остальное почти все такая условщина, рутина-скука, что, право, совестно за свои прежние увлечения»⁶⁴. В его письмах упоминается небольшое число имен и лишь в исключительном случае дается личная оценка произведений. Однако список упоминаемых художников весьма репрезентативен и отражает поиски Васнецова. Самую положительную характеристику получила батальная картина

⁶¹ Действительно, Вятский край, богатый прежде всего своей песенной культурой, практически не знал былин. См.: Зеленин Д.К. Избранные труды. Киров: О-Краткое, 2013. С. 350.

⁶² В.М. Васнецов — В.В. Стасову от 20 сентября 1898 // Виктор Михайлович Васнецов: Письма. Дневники. Воспоминания. Суждения современников. С. 150.

⁶³ Сразу поясним указанную датировку этой заграничной поездки. В литературе утвердилось мнение о том, что Васнецов побывал во Франции в 1876–1877 годах, но, вероятно, оно не верно. Существует несколько рисунков, подписанных автором на иностранных языках (французском и немецком), которые относятся к 1875 году (Государственная Третьяковская галерея). В пользу этого предположения свидетельствует и этюд к картине «Садко», по воспоминаниям, выполненный И.Е. Репиным с Васнецова именно в Париже и имеющий авторскую дату и подпись: «1875 И. Репинъ». Таким образом, при указании хронологических рамок поездки в данной работе будем ориентироваться на 1875–1877 годы.

⁶⁴ В.М. Васнецов — М.Н. Горшкову и В.М. Максимову от 9 мая 1876 // Виктор Михайлович Васнецов: Письма. Дневники. Воспоминания. Суждения современников. С. 45.

Э. Детайля «En Reconnaissance» (1876, местонахождение неизвестно). Васнецова поразила эмоциональная составляющая неотвратимого сражения и запечатленный на лицах воинов «скрытый ужас столкновения»⁶⁵. Особой похвалы заслужили реалистические работы польского художника Юзефа Хелмоньского (илл. 1.12–1.13): «Прелесть картинки — живы, не условны и типичны»⁶⁶. Художника также увлекли реалист Михай Мункачи, баталисты Эдуард Детайль, Эрнест Мейссонье, Альфонс де Невиль, романтик Камиль Коро, ориенталист Мариано Фортунни, и академисты Лоуренс Альма-Тадема и Жан-Леон Жером.

Тем не менее связь между творчеством Виктора Михайловича и перечисленными в его письмах художниками не очевидна. И даже написанная во Франции картина «Акробаты (на празднике в окрестностях Парижа)» (1877, Государственный Русский музей) (илл. 1.14), купленная там же цесаревичем Александром Александровичем, является скорее измененным под французские реалии вариантом его собственной жанровой картины «Книжная лавочка» (1876). Однако, как мы увидим дальше, опыт его первых картин на фольклорные сюжеты рубежа 1870–1880-х годов покажет заинтересованность Васнецова в художественных экспериментах в области живописи позднего романтизма.

Свое пребывание во Франции Васнецов охарактеризовал как период эмоционального и творческого одиночества: «Живу себе ни шатко, ни валко, ни на сторону, ни скучно, ни весело! Больше работаю, что иногда и спасает от неожиданных ураганов грусти и скуки самой тяжелой, самой отчаянной. Среди чуждой жизни вдруг иногда почувствуешь, что кругом тебя просто одно пустое пространство, с фигурами без людей, с лицами без души: с речью без смысла! Сердце ни к чему не может прирасти. Один, один и один!»⁶⁷. Не удивительно,

⁶⁵ Там же. С. 46.

⁶⁶ Там же. С. 46.

⁶⁷ В.М. Васнецов — В.М. Максимова от 20 августа 1876, Медон // Виктор Васнецов: письма: новые материалы. С. 27.

что тосковавшего по родине Васнецова все больше увлекали национальные темы в живописи.

Важным событием этого периода стала работа И.Е. Репина в Париже над заказанной цесаревичем Александром Александровичем картиной «Садко»⁶⁸, в которой для образа главного героя позировал Васнецов. Именно картина Репина стала настоящим «камертоном» для Виктора Михайловича на этапе создания его первых былинно-сказочных произведений. Позднее Васнецов отмечал особую роль Репина в своей творческой биографии, подчеркивая, что он оказал на него «самое большое влияние, как художник-мастер»⁶⁹.

В картине «Садко» Репин обратился к мотиву былинному и создал мир неведомый, нереальный, ту самую сказку, которую Васнецов ранее изображал только в книжных иллюстрациях. И можно совершенно согласиться с И.А. Доронченковым, назвавшим «Садко» «первой “васнецовской” картиной»⁷⁰. К сожалению, об этом произведении не упоминается ни в одном известном письме Виктора Михайловича, поэтому можно лишь предполагать, каково было его отношение к этой работе.

Сегодня имя Васнецова традиционно перечисляется в ряду крупнейших мастеров русского искусства вместе с И.Н. Крамским, И.Е. Репиным, В.Д. Поленовым, А.И. Куинджи, Г.И. Семирадским и М.М. Антокольским. Часто подчеркивается их принадлежность к одному поколению. Тем не менее следует отметить то, что Васнецов был моложе своих товарищей минимум на четыре года, что на этапе становления их мастерства составляло существенную разницу: в то время, когда Васнецов учился на первых курсах Академии

⁶⁸ Тяжелые сине-зеленые воды Ильмень-озера впоследствии послужили вдохновением для работ В.М. Васнецова начала 1880-х годов, например, для эскиза декорации «Подводное царство» для оперы «Русалочка» А.С. Даргомыжского.

⁶⁹ В.М. Васнецов — В.В. Стасову от 7 октября 1898 // Виктор Васнецов: письма: новые материалы. С. 120.

⁷⁰ Доронченков И.А. Русский человек на rendez-vous: Перов, Репин и Васнецов в Париже, 1860–1870-е годы // Translations and Dialogues: Reception of Russian art abroad / Silvia Burini. Salerno, 2019. P. 37–48.

художеств, Семирадский, Репин и Polenov, к примеру, уже получили малые золотые медали (1868 и 1869 гг.); когда Васнецов обратился к сказочно-былинной теме, Куинджи уже был на пике славы и закончил выставочную деятельность. Когда Васнецов в 1870-е годы искал свою тему в искусстве, он мог ощущать, что находится «на шаг позади» от своих коллег. Эта разница в положении между художниками оставалась заметна на протяжении 1870-х годов, но довольно быстро нивелировалась к середине 1880-х. Безусловно, Васнецов не мог избежать влияния своих старших друзей, поэтому при рассмотрении его фольклорного творчества следует учитывать и этот аспект, который прямо или косвенно поспособствовал его становлению как художника-историка.

Возвращаясь к Репину, отметим, что их с Васнецовым многое сближало: оба родились в провинции, в Академию поступили со второго раза, до этого проучившись год в Рисовальной школе Общества поощрения художеств. Кроме того, они вместе некоторое время снимали жилье на Васильевском острове. Васнецов видел в Репине старшего товарища и восхищался его творческой энергией. Еще будучи студентом, Илья Ефимович начал интересоваться национальным фольклором, древнерусским и народным искусством. Позднее, когда художник отправился в заграничную пенсионерскую поездку, это увлечение переросло в своеобразную потребность. В 1873 году он писал Стасову из Парижа: «Захотелось ехать в Москву в Россию, изучать нашу архитектуру и старую жизнь; целый вечер потом чертил я эскизы из русской истории, из былин и даже из песен. Вообще никогда еще не посещало меня такое множество всевозможных сюжетов»⁷¹.

Выполненная в Париже картина «Садко» для Репина стала естественным проявлением этого интереса. Работая над картиной, он размышлял о собственном творческом пути. Художник избрал момент былины, в котором

⁷¹ И.Е. Репин — В.В. Стасову. 27 ноября 1873, Париж // И. Репин. Избранные письма. М., «Искусство», 1969. Т.1. С. 91.

Садко среди череды заморских красавиц выбирает русскую девушку Чернаву. Сравнивая мотив выбора былинного героя со своими художественными поисками, Репин описывал сюжет так: «Перед Садко проходят прекрасные девицы всех наций и всех эпох <...> наивный малый Садко вне себя от восторга, но крепко держит наказ угодника выбирать девушку-чернавушку, идущую позади, это русская девушка. Идея, как видите, не особенная, но идея эта выражает мое настоящее положение и, может быть, положение всего русского пока еще искусства.

Действительно, я глазею во все глаза на все, что я вижу за границей и особенно здесь (какой тут Тициан, Веронез!!!). Но крепко держу думу о девушке-чернавушке, которую я буду воспроизводить уже дома, и только тогда буду считать начало своей деятельности. Дожить бы только!»⁷²

Очевидно, что тесное общение художников в Петербурге и Париже, дискуссии о путях русского искусства и идейное «славянофильство» их объединяли. Вероятно, именно Репин оказал значительное влияние на выбор Васнецовым нового фольклорно-эпического направления.

Васнецов вернулся в Россию весной 1877 года. Съездив на малую родину в Вятку, осенью он отправился в Петербург. Спустя полгода он оказался на пороге нового жизненного этапа. В марте 1878 года произошли три по-настоящему знаковых события в жизни и творчестве художника: на VI выставке ТПХВ он представил публике свою первую картину на былинно-сказочный сюжет, был принят в члены Товарищества и переехал в Москву.

VI выставка ТПХВ имела для Васнецова колоссальное значение. Учитывая предстоящее избрание в члены Товарищества, он должен был ответственно подойти к отбору произведений. Он представил довольно разнообразную подборку картин, призванную показать его мастерство и разноплановость

⁷² И.Е. Репин — В.В. Стасову. 11 декабря 1873, Париж // И. Репин. Избранные письма. М., «Искусство», 1969. Т. 1. С. 96.

интересов: «Победа», «Витязь» (илл. 1.15), «Военная телеграмма», «Акробаты (На празднике в окрестностях Парижа)»⁷³. Тем не менее из всех картин Васнецова лишь жанровая работа «Военная телеграмма» была принята благодушно. «Витязь на распутье» же вызывал у зрителей чувство непонимания и сожаления.

Следует отметить, что, выставляя свою первую картину на фольклорный сюжет, художник едва ли боялся остаться непонятым. Сказочные (и литературно-сказочные) темы хоть и были редки, но все же не были чужды передвижникам: в 1871 году Крамской показал картину «Русалки» (1871, Государственная Третьяковская галерея), в 1875 И.М. Прянишников — «На Лысой горе» (1875, Государственная Третьяковская галерея) (илл. 1.16–1.17). Однако работа Васнецова не смогла угодить требованиям публики.

«Витязь на распутье» воспринимался более как иллюстрация, а не самостоятельный художественный образ. Стасов, хоть и отметил эту картину как лучшую в творчестве художника, все же назвал витязя Русланом⁷⁴. И, вероятно, такое определение героя было не случайным. В 1875 году был издан уже упомянутый «Альбом русских народных сказок и былин», в котором был опубликован рисунок Васнецова к «Жар-птице». Там же появилась иллюстрация Н.И. Соколова к поэме А.С. Пушкина «Руслан и Людмила». Художник изобразил всадника с высоко поднятым копьём, который замахнулся, чтобы пронзить язык Головы; в воздух взметнулись птицы, а на земле остались навечно лежать черепа — человеческие и звериные. Параллели между иллюстрацией Соколова и картиной Васнецова очевидны.

Не менее критичными были отзывы И.Н. Крамского и С.В. Флерова. Последний писал: «Он слишком реален, этот всадник, она слишком груба, эта

⁷³ Последовательность и названия даны в соответствии с каталогом. Современные названия первых двух произведений — «Карс взяли» (1878, Саратовский государственный художественный музей им. А.Н. Радищева) и «Витязь на распутье» (1878, Серпуховский историко-художественный музей).

⁷⁴ Стасов В.В. Избранные сочинения. Живопись. Скульптура. Музыка / редколлегия: Е.Д. Стасова [и др.] М.: Искусство, 1952. Т.1. С. 308.

обстановка»⁷⁵. Крамской в письме к Репину с досадой высказывал свои чувства: «Нет, не хорошо! <...> Очень жаль, и тысячу раз жаль, но ему сказать ничего нельзя. А какой он мотив испортил! «Витязь». На поле, усеянном костями, перед камнем, где написано про три дороги. Какой удивительный мотив!»⁷⁶ Интересно, что спустя год Крамской создал рисунок «Руслан и Голова», в котором воплотил романтический образ поля брани под звездным небом, тот эмоциональный образ, которого он, возможно, ожидал от Васнецова. Таким образом, в «Витязе на распутье» современники желали видеть романтический образ сказочного мира, а не мир реалистический.

Возможно, указывая на чрезмерную реалистичность картины, критики имели в виду избыточную детализированность и конкретность образа. Несмотря на то, что Васнецов избегал точных «цитат», все же угадываются черты русского и восточного (вероятнее всего, иранского⁷⁷) доспеха XVII века. Верное отражение предметного мира и особое внимание к фактурам в дальнейшем станут основой творческого метода художника. Подобный знаточеский интерес Васнецова стал следствием его работы в Картографическом заведении А. Ильина, где одной из самых значительных его работ стала подготовка иллюстраций для большого альбома «Царскосельский Арсенал»⁷⁸. В дальнейшем интерес к историческим предметам не угасал. После переезда в Москву Васнецов внимательно изучал доступные ему коллекции (к примеру, собрания Исторического музея и Оружейной палаты Московского Кремля). Этот

⁷⁵ [Флеров С.В.] Передвижная выставка картин //Московские ведомости. 1878. № 140, 3 июня.

⁷⁶ И.Н. Крамской — И.Е. Репину от 26 марта 1878 // Крамской И.Н. Переписка И.Н. Крамского / Подгот. к печ. и примеч. Е.Г. Левенфиш и др. М.: Искусство, 1954. Т. 2: Переписка с художниками: Ф.А. Васильевым, И.Е. Репиным, В.Д. Поленовым и К.А. Савицким. С. 370.

⁷⁷ Тем не менее параллелей изображенному Васнецовым доспеху в петербургских коллекциях, которые к тому моменту мог видеть Васнецов, обнаружено не было.

⁷⁸ Кеммерер Е.А. Царскосельский арсенал, или Собрание оружия, принадлежащего его величеству государю императору Александру Николаевичу: По рис. г. г. проф. А.П. Рокштуля и Н.А. Богданова, с поясн. текстом, сост. д.с.с. Е.Кеммерером, зав. собств. е. вел. б-ками и арсеналами. Санкт-Петербург: А.А. Ильин и Н.К. Флиге, 1869.

материал помог художнику воплотить «доподлинный» образ средневековой Руси.

Стиль «Витязя на распутье» все же не укладывается в традиционное понимание реализма. Условность пейзажа, эмоциональная напряженность, которую усиливает колористическое решение, и сам образ одинокого воина (деятельной личности) позволяют увидеть в картине традиции романтизма.

Особый интерес представляет избранная художником тема. Васнецов едва ли стремился создать иллюстрацию к былине, ведь в названии произведения нет указаний на конкретный сюжет. Надпись на камне про сулящий смерть прямой путь⁷⁹ указывает на то, что главной темой картины является нравственный выбор героя.

Мотив выбора был весьма широко распространен в мировом искусстве. Не случайно параллелью васнецовскому «Витязю на распутье» оказывается популярный в европейском искусстве сюжет «Ercole al bivio», который в традиционном русском переводе звучит как «Геркулес на распутье». По сюжету античный герой делает заведомо верный выбор между гражданской добродетелью и личными пороками. Равно и витязь Васнецова делает тяжелый, но нравственно оправданный выбор — идти не за богатством или женой, но на верную смерть ради других людей.

Пожалуй, самым известным произведением на подобную тему в русском искусстве стала картина «Христос в пустыне» (1872, Государственная Третьяковская галерея) И.Н. Крамского (илл. 1.18). Рассуждая о проблеме нравственного выбора, Иван Николаевич писал о своей картине: «Я вижу ясно, что есть один момент в жизни каждого человека... когда на него находит раздумье — пойти ли направо или налево, взять ли за Господа Бога рубль или не

⁷⁹ «Как пряму ехати / Живу не бывати / Нет пути / Ни проезжему / Ни прохожому / Ни пролетному».

уступить ни шагу злу...»⁸⁰. Не удивительно, что исследователи часто связывают «Витязя на распутье» Васнецова именно с «Христом в пустыне» Крамского⁸¹.

Первый опыт обращения к фольклорным сюжетам побудил Васнецова продолжать дальнейшие поиски формы и художественного языка.

Весной 1878 года Виктор Михайлович переехал в Москву. Васнецов знал, что в этом городе оказались сосредоточены музеи, кружки и общества, которые объединял интерес к национальной истории и культуре. Здесь был открыт Дашковский этнографический музей, при Московском университете действовало Общество любителей российской словесности, помимо прочего выпускавшее сборники народных песен П.В. Киреевского и словарь В.И. Даля; при Румянцевском музее с 1865 года — Общество любителей древнерусского искусства. Именно в Москве публиковались сборники русского фольклора. Недаром, отмечая самобытность и национальную ориентированность прежней столицы, Буслаев писал Стасову: «Вы в Питере слишком разобщены с потребностями народа и можете свысока и отвлеченно смотреть на то, что перед нами происходит воочию [...]. А посмотрели бы Вы, сколько почтенных бородачей собирается в Московском музее кругом снимков с икон и миниатюр!»⁸²

Васнецов ехал в Москву не только за памятниками. Здесь уже обосновались В.Д. Polenov, И.Е. Репин и В.И. Суриков — близкие по духу художнику. Осенью того же года Васнецов был представлен московскому предпринимателю, строителю железных дорог и известному меценату С.И. Мамонтову. Очень быстро Васнецов стал частым гостем в его московском доме; летом 1879 года он жил в селе Ахтырка, а с 1880-го его регулярно приглашали в Абрамцево. Художественный кружок, сложившийся благодаря

⁸⁰ Цит. по: Порудоминский В.И. И.Н. Крамской. М.: Искусство, 1974. С. 77.

⁸¹ Моргунов Н., Моргунова-Рудницкая Н. Виктор Михайлович Васнецов: Жизнь и творчество. С.143. Бобриков А. Другая история русского искусства. М.: РИИ НЛО, 2012. С. 384.

⁸² Цит. по: Плотников В.И. Фольклор и русское изобразительное искусство второй половины XIX века. С. 59.

«вдохновляющему деспотизму» Саввы Мамонтова, стал для Виктора Михайловича тем местом, где его творческие замыслы оказались понятыми. Его работы, созданные в это время — «Три царевны подземного царства» (1879–1881, Государственная Третьяковская галерея) (илл. 1.19), «Ковер-самолет» (1880, Нижегородский государственный художественный музей) (илл. 1.20), «Бой скифов со славянами» (1881, Государственный Русский музей) (илл. 1.21) и «После побоища Игоря Святославича с половцами» (1880, Государственная Третьяковская галерея), — свидетельствуют о том, что Васнецов помнил о своем первом опыте обращения к фольклорным сюжетам и продолжал искать новые средства художественной выразительности.

В 1879 году он начал работать над картинами, заказанными ему С.И. Мамонтовым для кабинета правления Донецкой железной дороги: «Три царевны подземного царства», «Ковер-самолет» и «Бой скифов со славянами». Согласно замыслу, в произведениях были аллегорически показаны богатства недр пробужденного края и его далекое прошлое, а также сказочный способ передвижения⁸³.

Картины «Три царевны подземного царства» и «Ковер-самолет» стали первым опытом новой интерпретации народной сказки в истории русской живописи. Прежде художники трактовали былинные или эпические сюжеты как реальное героическое прошлое в традициях исторического жанра. Сказка — иной специфический жанр, она лишена поэтики и образности эпоса или былины, требует другого живописного решения. Вероятно, Васнецов осознавал это и поэтому в начале своего творчества обращался исключительно к эпосу и былине (даже эскизов сказочных картин до переезда Васнецова в Москву не существует).

Выполняя заказ, Васнецов наполнил произведения аллегорическим подтекстом, который в результате подменил сказочный сюжет. Женские образы в картине «Три царевны подземного царства» должны были символизировать

⁸³ Мамонтов В.С. Воспоминания о русских художниках. (Абрамцевский художественный кружок). М.: Изд-во Акад. Художеств СССР, 1950 (17-я тип. Главполиграфиздата). С. 26.

ископаемые, которые добывали в недрах Донецкого края — золото, драгоценные камни и уголь. Кажется, это произведение могло бы стать русским вариантом композиции «Три Грации». Тем не менее однозначность аллегорий (Васнецов работал над нарядами царевен, добиваясь узнаваемости образов), а также композиция, в которой героини никак не взаимодействуют друг с другом, разрушают сюжетную основу и не способствуют созданию гармоничного образа.

Самый фантастический мотив — волшебный полет — появился в картине «Ковер-самолет». Однако и в этой работе Васнецов оказался слишком прямолинеен и реалистичен. Желая подчеркнуть или объяснить стремительное движение, Васнецов уподобил волшебного помощника птице, однако современники увидели в ковре-самолете лишь «персидский коврик вроде тех, что вешают перед кроватью»⁸⁴.

Возвращаясь к вопросу о развитии авторского живописного языка, следует отметить, что Васнецов продолжил экспериментировать с колоритом. Не ясно, искал ли он колористические решения, отражающие специфику сказки, или всего лишь следовал за современными поисками в области цвета. Так или иначе, Виктор Михайлович начал уделять внимание колористической трактовке световоздушной среды. Однако если в пейзаже Васнецов использовал художественные приемы позднего романтизма, своеобразный «люминизм», то в изображении фигур он скорее реконструировал реалистический «исторический облик» фольклорных персонажей, детально и точно изображая их костюмы. Поэтому выразительность картин носит аппликативный характер.

Подобная трактовка пейзажа могла возникнуть под впечатлением от выставленных на VII выставке ТПХВ в 1879 году картин А.И. Куинджи⁸⁵ —

⁸⁴ Авсеенко В.Г. Художественные новости // Русский вестник. 1880. Т.146, март. С. 375–376.

⁸⁵ Впервые близость подходов Васнецова и Куинджи в отношении к цвету заметил А. Бобриков на примере картины «Три царевны подземного царства»: «Почти локальный цвет отдаленно напоминает решения Куинджи, но если у Куинджи “увиденный” в натурном мотиве тон и цвет очищен и усилен до предела, то у Васнецова он изначально “придуман”». См.: Бобриков А. Другая история русского искусства. С. 385.

«Север» и «Березовая роща» (все — 1879, Государственная Третьяковская галерея) (илл. 1.22–1.23). Можно провести параллели между картинами «Три царевны подземного царства» Васнецова и «Березовой рощей» Куинджи в передаче открытого насыщенного цвета. Утрированная (но не плоскостная) световоздушная среда сближает картину «Ковер-самолет» с «Севером» А.И. Куинджи.

Васнецов и Куинджи стали близкими друзьями еще в Академии художеств, и, безусловно, Виктор Михайлович следил за творческими успехами своего давнего товарища. Выставку 1879 года Васнецов с нетерпением ожидал в Москве. В письме к Крамскому он отмечал: «...художники ужасно хвалят, даже о чудесах толкуют, говорят — от картин Куинджи было уже несколько исцелений!»⁸⁶ Конечно, это замечание не лишено дружеской иронии, но оно также демонстрирует искреннюю заинтересованность Виктора Михайловича. Более того, в том же письме Васнецов передал свое право голоса на собраниях ТПХВ⁸⁷ именно Куинджи, что говорит о том, что взгляды Архипа Ивановича были ему близки.

Одновременно со сказочными картинами, заказанными Мамонтовым, Васнецов работал над воплощением собственного замысла — «После побоища Игоря Святославича с половцами» (илл. 1.24). Васнецов выполнил два варианта этого произведения. Первый был создан в конце 1870-х (Государственный Владимиро-Суздальский музей-заповедник⁸⁸ (илл. 1.25)), а второй — в 1880-м (Государственная Третьяковская галерея). Следует отметить, что первый

⁸⁶ В.М. Васнецов — И.Н. Крамскому от 14 марта 1879 // Виктор Васнецов: письма: новые материалы. С. 31.

⁸⁷ Там же.

⁸⁸ Государственный Владимиро-Суздальский музей-заповедник датирует произведение последней четвертью XIX века. Однако это неверно. На портрете А.В. Васнецовой, жены художника (1879, Дом-музей В.М. Васнецова, Государственная Третьяковская галерея), на фоне изображен фрагмент варианта картины «После побоища Игоря Святославича» из Владимиро-Суздальского музея-заповедника. Следовательно, над этим вариантом Васнецов работал в конце 1870-х годов. Таким образом, существует два варианта картины «После побоища Игоря Святославича с половцами», выполненных в кратчайший срок.

вариант все же нельзя считать завершенной работой, так как художник не поставил подпись и дату, а сама картина не была представлена публике. Второе же полотно экспонировалось на VIII-й выставке ТПХВ.

Эпос «Слово о полку Игореве» многократно переводился на современный русский язык, в том числе В.А. Жуковским, и к концу 1870-х годов получил широкую известность. Существует предположение, что Васнецов мог прочесть его еще в Вятке, где находился ссыльный епископ Адам Красинский, опубликовавший текст «Слова» на польском еще в 1856 году⁸⁹. Но скорее всего Васнецов познакомился с текстом во время обучения в Академии художеств или в уже в Москве, где встречался у Мамонтовых с филологом М.В. Праховым, написавшим об этом произведении дипломную работу.

В изобразительном искусстве к началу 1880-х годов к «Слову о полку Игореве» обращались В.Г. Шварц (1866, Русский музей) (илл. 1.26) и В.Г. Перов (1881, частное собрание) (илл. 1.27). В их работах отразился самый поэтичный момент всего произведения — плач Ярославны. Васнецов же избрал величественный и печальный момент — смерть дружины Игоря на поле брани. Художник искал соответствующие формы для выражения эпического настроения в картине: «и трудно высказать то, что внутри души копошится и волнуется, и до слез иногда, и других бы заставил плакать, как бы сила да мощь!»⁹⁰ Он романтизирует и поэтизирует образы павших героев. Их лица светлы и спокойны и не обезображены смертью. На фоне батального жанра Верещагина, Детайля и др. отсутствие условных признаков сражения воспринималось современниками как пустота и бессодержательность. В журнале «Молва» не оставивший подписи автор опубликовал критическое замечание: «Из внутреннего содержания летописи ни духа ее, ни ее смысла не попало в его картину. Г. Васнецов художник талантливый, но молодой, ему много надо

⁸⁹ Моргунов Н., Моругова-Рудницкая Н. Виктор Михайлович Васнецов... С. 157.

⁹⁰ В.М. Васнецов П.П. Чистякову от 22 апреля 1880 // Виктор Михайлович Васнецов: Письма. Дневники. Воспоминания. Суждения современников. С. 57.

трудиться, в особенности много надо мыслить, а подобные сюжеты необходимо и чувствовать. Несколько удачно зачерченных фигур не составят ни в каком случае картины, если художник не прочувствует и не выразит тот духовный строй, те нравственные побуждения, под влиянием которых совершалось известное событие»⁹¹.

Тем не менее поиски Васнецовым художественной выразительности находят параллели в европейской живописи последней трети XIX века. В качестве примера можно привести норвежского мастера Петера Николая Арбо, много путешествовавшего по Европе и долгое время жившего во Франции (1863–1871). По удивительному совпадению работа «После побоища Игоря Святославича с половцами» была закончена одновременно со «Смертью Хервора» (1880) (Hervör's Death) Петера Николая Арбо (илл. 1.28). В этих работах очевиден интерес художников к романтическому мотиву смерти юношей. Живописцы выхватывают их фигуры и лица, тем самым сакрализируя образы павших героев. Художники воспевают их подвиг и оплакивают их будущее, которое отняла смерть.

Вероятно, под влиянием критических замечаний Васнецов в том же 1880-м году вновь обратился к драматической теме смерти и создал эскиз картины «Песнь о Сальгаре» (ДМВ) (илл. 1.29) на сюжет «Поэм Оссиана», легендарного кельтского барда, жившего в III веке. Васнецов усилил эмоциональную связь трагического события и пейзажа, добавив детали, указывающие на печальный исход сражения. В 1880-м автор исполнил лишь небольшой эскиз, работа над картиной состоялась гораздо позднее, в 1912 году, в то время, когда Васнецов был уже известен в России и за рубежом своими произведениями на сюжеты русского фольклора. Существование картины «Песнь о Сальгаре» (1912, ЛЭТИ), а также возвращение к этому сюжету в начале XX века свидетельствуют о том,

⁹¹ Мимоходом. Восьмая передвижная выставка // Молва. 1880. № 67, 8 марта.

что интерес Васнецова к фольклорным и эпическим сюжетам все же не ограничивался исключительно национальными литературными памятниками.

Возвращаясь к вопросу о закономерности появления подобного сюжета в творчестве Васнецова в начале 1880-х годов, следует отметить, что обращение художника к «Поэмам Оссиана» нельзя назвать данью времени. «Поэмы Оссиана» были обнаружены и переведены шотландским поэтом XVIII века Джеймсом Макферсоном. Спустя столетие Макферсона сочли мистификатором и назвали настоящим автором произведения, однако это не охладило интерес общества к поэмам. В первой половине — середине XIX века в Европе к этому произведению неоднократно обращались художники-романтики: К.Д. Фридрих, Ф. Жерар, А.-Л. Жироде-Тризон, Д. Энгр, Н. Абильтгор и др.

Судьба «Поэм Оссиана» в русской культуре была иной. Эта работа была особенно популярна в первой половине XIX века в литературе, однако к середине столетия уже была забыта. Возрождение интереса было связано с эстетическими увлечениями Серебряного века, поэтому обращение Васнецова к этому литературному произведению в начале 1880-х годов все же нельзя назвать соответствующим времени и закономерным.

Одним из важнейших произведений Васнецова начала 1880-х годов стала «Аленушка» (1881, Государственная Третьяковская галерея) (илл. 1.30). По своему замыслу эта работа стоит в стороне от былинно-сказочных картин. В каталоге выставки ТПХВ 1881 года полотно значилось как «Аленушка (Дурочка)», т. е. без указания конкретного сказочного сюжета в названии, как это было сделано в случае с картиной «Три царевны подземного царства», выставленной здесь же⁹².

Современники, видевшие картину на выставках, и те, кто рассуждал о ней спустя десятилетия, отмечали невозможность отнести ее к определенному

⁹² Товарищество передвижных художественных выставок: письма, документы: в 2-х т. / Гос. Третьяков. галерея; сост. и авт. примеч. В.В. Андреева и др. Москва: Искусство, 1987. Т. 1. С. 218–228.

жанру. После смерти художника в 1926 году И.Э. Грабарь, анализируя творческий путь Васнецова, писал: «<...> он создает свой шедевр — «Аленушку», не то жанр, не то сказку, обаятельную лирическую поэму о чудесной русской девушке, одну из лучших картин русской школы»⁹³. Едва ли и сам Васнецов рассуждал о ней в категориях жанра. Тем не менее, значительный размер полотна и множество подготовительных эскизов и этюдов свидетельствуют о тщательной работе над замыслом, его особой значимости. Возможно, сам художник воспринимал эту картину как программную.

Главным в «Аленушке» становится отражение чувств — глубокой тоски и невыразимой «русской печали». Судя по первым эскизам, а также по воспоминаниям художника, картина должна была быть сродни «Нищей (Девочке-рыбачке). Вель» (1874, Иркутский областной художественный музей имени В. П. Сукачёва) Репина (илл. 1.31). Васнецов писал: «Не помню точно, когда впервые зародилась у меня «Аленушка», как будто она давно жила в моей голове, но реально я увидел ее в Ахтырке, когда встретил одну простоволосую девушку, поразившую мое воображение. Столько тоски, одиночества и чисто русской печали было в ее глазах, что я прямо ахнул, когда встретился с нею. Каким-то особым русским духом веяло от нее!»⁹⁴

Неизвестно, какой была картина в 1881 году, так как уже спустя год художник внес правки, готовясь к Всероссийской художественно-промышленной выставке. В большей степени перемены коснулись колористической гаммы, объединяющей девочку и пейзаж⁹⁵. Интересно, что общая стилизация живописного образа позволяет поставить исправленный вариант в один ряд с танатологическими произведениями европейского

⁹³ Грабарь И.Э. В.М. Васнецов (очерк) // Виктор Михайлович Васнецов: Письма. Дневники. Воспоминания. Суждения современников. С. 334.

⁹⁴ Лобанов В.М. Виктор Васнецов в Москве. С. 98.

⁹⁵ Гладкова Л. Пастон Э. «Аленушка» и «Гусляры» Виктора Васнецова. URL: <https://www.tgm.ru/articles/2-2008-19/alenuшка-i-guslyary-viktora-vasnetsova> (дата обращения: 10.10.2020).

искусства, в частности с работами прерафаэлитов⁹⁶, например, с «Офелией» Милле (1851–1852, Галерея Тейт, Лондон) или одноименной картиной Уотерхауса (1910, частное собрание) (илл. 1.32–1.33).

Итак, к этому моменту Васнецов уже обращался к русскому и зарубежному эпосу, а также к аллегорически трактованной фольклорной сказке, в которых он использовал приемы реализма и романтизма. Однако органичного живописного воплощения фольклорных и эпических сюжетов (за исключением, пожалуй, «Аленушки») так и не случилось. Это осознавал и сам художник, не случайно он возвращался к уже реализованным сюжетам повторно. В 1882 году он создал ставший самым известным вариант «Витязя на распутье» (РГМ), в 1884 — второй вариант «Трех царевен подземного царства», а также, напомним, в конце 1870-х — 1880-м создал две версии картины «После побоища Игоря Святославича с половцами».

Следующим важным шагом на пути освоения былинно-сказочной темы стала его театрально-декорационная деятельность. В январе 1882 года Васнецов принял участие в оформлении спектакля «Снегурочка» по пьесе А.Н. Островского на домашней сцене С.И. Мамонтова. В 1884 году художник подготовил эскизы для постановки «Чародейка» в Малом театре в Москве, а в 1885 году по его эскизам были исполнены костюмы и декорации к операм «Снегурочка» Н.А. Римского-Корсакова и «Русалка» А.С. Даргомыжского, поставленные на сцене Русской частной оперы С.И. Мамонтова.

Одним из ключевых событий первой половины 1880-х годов можно назвать постановку «Снегурочки» — пьесы и оперы. В это время российское

⁹⁶ В письмах Васнецов никогда не комментировал творчество прерафаэлитов. Учитывая широкую известность этого художественного явления, невозможно предположить, что Васнецов не был знаком с их произведениями. Неизвестным остается лишь мнение Виктора Михайловича об их творческой деятельности. Косвенным свидетельством принятия художественного языка прерафаэлитов может свидетельствовать высокая оценка живописных качеств произведений Павла Васильевича Жуковского, несомненного последователя прерафаэлитов. Виктор Михайлович писал о картине «Св. Цицилия» (1902, Государственный Русский музей): «Много музыки в красках и выражении». См.: В.М. Васнецов — С.П. Бартеневу. 6 ноября 1902 // Виктор Михайлович Васнецов: Письма. Дневники. Воспоминания. Суждения современников. 193.

общество было увлечено весенней сказкой Островского: в Мариинском театре велась подготовка к опере Н.А. Римского-Корсакова, премьера которой состоялась 10 февраля 1882 года; в то же самое время в канун празднования Рождества 1881 года (24 декабря) сказка Островского была прочитана в московском доме Мамонтовых на совместных чтениях художественного кружка. Спектакль был показан уже 6 января 1882 года. Васнецов принял самое непосредственное участие в осуществлении проекта. Он разработал декорации и эскизы костюмов (илл. 1.34–1.38), и даже сыграл роль Деда Мороза. Всеволод Мамонтов, хоть и был ребенком, когда пьеса была поставлена, все же почувствовал, что именно в тот момент Васнецов «развернул во всю ширь свои таланты. При этом он не только сам проникся поэзией этой дивной сказки, прочувствовал ее русский дух, оценил несравненный чистый, подлинно-русский язык ее, но, думается мне, заразил своим увлечением и всех участников спектакля»⁹⁷.

Репин писал Стасову: «Не могу не поделиться с Вами одной новостью: здесь у С.И. Мамонтова затеяли разыграть «Снегурочку» Островского. Васнецов сделал для костюмов рисунки; он сделал такие великолепные типы, просто восторг!!! Мне казалось бы, этими рисунками надо воспользоваться для оперы Римского-Корсакова. Я уверен, что никто там у Вас не сделает ничего подобного. Это просто *chef-d'oeuvre* <...>. А с этими вещами могут сравняться только типы Шварца к «Ивану Грозному»»⁹⁸. Васнецов стал автором эскизов костюмов и декораций к опере Римского-Корсакова в 1885 году, как уже было отмечено выше. Однако принять личное участие в осуществлении постановки не смог, поскольку ему пришлось уехать в Киев для работы над росписью Владимирского собора.

⁹⁷Мамонтов В.С. Воспоминания о русских художниках. (Абрамцевский художественный кружок). М.: Изд-во Акад. Художеств СССР, 1950 (17-я тип. Главполиграфиздата). С. 28.

⁹⁸ Цит. по: Моргунов Н. Моргунова Н. Виктор Михайлович Васнецов. С. 220.

Постановки «Снегурочки» были встречены восторженными откликами. В авторской сказке художник нашел то, чего ему не хватало прежде: органичное совмещение «высокого штиля» и поэтической образности народного искусства. Условия театральной сцены придавали сказочному образу повествовательность, непринужденную естественность и жизнь, чего так не хватало первым картинам художника на фольклорные сюжеты.

Художественный успех постановок был обусловлен талантом Васнецова в понимании типа. Именно это качество помогло художнику достигнуть признания в области жанровой живописи и оказало большое влияние на его работу над театральными постановками.

Еще в жанровых картинах Васнецов часто показывал не конкретное событие, а некое обобщенное общественное явление, как, например, в картинах «Книжная лавочка», «Чаепитие в трактире», «Военная телеграмма» и др. То есть он показывал не конкретных людей в конкретных обстоятельствах, а типичных персонажей в условном месте действия. Васнецов легко заменял сюжет, при этом сохраняя композицию, так, «Таблица выигрышей» (1878, Вологодская областная картинная галерея) превратилась в «Военную телеграмму», а «Поймали воришку» (1873, ДМВ) — в «Трагическое происшествие» (местонахождение неизвестно), и т. д. При изображении героев художник следовал принципам этнографической точности, но при этом несколько утрировал их черты и отказывался от психологической нюансировки. Поэтому в жанровых картинах Васнецова часто создается впечатление «коллажа», собранного из зарисовок отдельных типажей и ситуаций, в котором присутствие определенных героев обусловлено увлеченностью художника конкретным персонажем или композиционной необходимостью. Своеобразная «коллажность» мышления оказалась уместна в театрально-декорационной деятельности.

Понимание типа позволило Васнецову создать узнаваемые и понятные образы. В некоторых образах к «Снегурочке» обнаруживается связь с его собственным жанровым творчеством, например, изображенная с прялкой

«Снегурочка» (1881, Музей-заповедник Абрамцево) близка по настроению к его «Пряхе» (1868, Художественная культура Русского Севера ⁹⁹) (илл. 1.39), «Премудрый царь Берендей» (1885, Государственная Третьяковская галерея) (илл. 1.40) — к рисунку «Ночной сторож» (1869) (илл. 1.41). Когда же художнику нужно было создать образ мифологического персонажа, он обращался к традициям мирового искусства. Так облик Весны-Красны (илл. 1.42) очевидно перекликается с изображением древнегреческой богини Деметры (илл. 1.43). Рисунок пахаря и борозды на наряде Весны-Красны еще более подчеркивает ее связь с «богиней плодородия». Облик грозного Деда Мороза (илл. 1.44) словно вторит древнегреческому громовержцу Зевсу (илл. 1.45). Таким образом, в «Снегурочке» Васнецов не ограничивал себя рамками национальной образности. Однако, пожалуй, подобный пример так и остался единственным в его творчестве.

Между 1882 и 1885 годами, в тот период, к которому относится работа над «Снегурочкой», Васнецов обратился к сюжету «Спящей царевны». Примерно в это же время он создал первые эскизы к «Царевне Несмеяне» и «Царевне-лягушке». Все они впоследствии стали частью сказочного цикла «Поэма семи сказок».

В основе замысла «Спящей царевны», так же, как и «Снегурочки», лежит авторская сказка, одноименное поэтическое произведение В.А. Жуковского, созданное под влиянием Ш. Перро и братьев Гримм. По сюжету, уколотившись о веретено, царевна уснула на триста лет, а вместе с ней и все царство — слуги, бродячие артисты, птицы и звери. Весь мир замер в ожидании сказочного избавления.

Первый рисунок (илл. 1.46) на этот сюжет выполнен в традициях театрально-декорационной стилистики. Композицию, не раз увиденную в иллюстрациях к сказкам Шарля Перро и братьев Гримм (к примеру, Г. Доре

⁹⁹ В.М. Васнецов. Пряха. 1868 (ГМО «Художественная культура Русского Севера»). URL: <https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=21382014> (дата обращения: 10.10.2020).

(1867), У. Крейна (1882) (илл. 1.47–1.48) и др.), Васнецов трактовал как театральную мизансцену (равно как и остальные графические эскизы к картинам будущей «Поэмы семи сказок»). Из специфических театральных атрибутов здесь представлены занавес в правой части эскиза и полукруглый объект в нижней части по центру, напоминающий суфлерскую будку. В левой части эскиза изображена фигура, вероятно, сказочного царевича, готового спуститься вниз к спящей царевне, чтобы поцеловать ее.

Примерно в это же время художник выполнил живописный эскиз (между 1881 и 1885, ДМВ) (илл. 1.49). Суфлерская будка была заменена на медведя, а занавес — на ткань, накинутую на посох с деревянным навершием в виде головы козы. И, что наиболее важно, Васнецов отошел от принципов иллюстративности, отказавшись от фигуры царевича и поместив царевну вместе с обитателями дворца на открытой террасе. Вероятно, чувствуя свое предназначение как художника-станковиста, он видел в самом сюжете «Спящей царевны» «инструменты» и возможности для преодоления трудностей, которые он испытывал при работе со сказочными сюжетами ранее.

Практически одновременно со «Спящей царевной» Васнецов на страницах рабочего альбома начал разработку эскизов «Царевны Несмеяны» (все — между 1882 и 1885, ДМВ) (илл. 1.50–1.51). Художник впервые самостоятельно избрал сюжет народной сказки. Напомню, сюжеты картин для правления Донецкой железной дороги были утверждены С.И. Мамонтовым, «Аленушку» к сказочным сюжетам можно причислить лишь отчасти.

Первые два рисунка «Царевны Несмеяны» отличаются прежде всего форматом. Изначально Васнецов планировал расположить композицию горизонтально — именно такими были все осуществленные к этому моменту картины на сюжеты сказок и былин. В следующем эскизе Васнецов впервые изменил формат, поместил трон царевны на возвышение, тем самым подчеркнув противопоставление царевны и женихов. Уже здесь художник нашел образы и детали, которые будут использованы в картине: читающий человек в поклоне,

шут, стоящий на руках, и поляк в берете, прообразом для которого послужит художник В.А. Котарбинский¹⁰⁰.

В этот же период был выполнен первый эскиз к картине «Царевна-лягушка» (Первая половина 1880-х, ДМВ) (илл. 1.52). Пространство вновь выстроено как театральная мизансцена: танцующая царевна изображена в окружении музыкантов. При внимательном исследовании рисунка видно, что изначально Васнецов планировал изобразить ее лицом к зрителю, подчеркивая театральность действия. Однако позже он изменил позу царевны, замкнув композиционную схему.

Таким образом, в первой половине 1880-х годов были созданы замыслы трех из семи произведений, составивших впоследствии «Поэму семи сказок». Неизвестно, мыслились ли они уже на этом раннем этапе как части условного сказочного цикла. Так или иначе, Васнецову пришлось отказаться на некоторое время от воплощения задуманных сказочных картин.

В 1883–1885 художник был занят работой над панно «Каменный век» для Исторического музея в Москве, а в начале 1885 года он получил предложение от известного искусствоведа А.В. Прахова расписать Владимирский собор в Киеве. Описание этих событий можно встретить у М.В. Нестерова: «Васнецова не пришлось долго уговаривать, после “Каменного века” Виктор Михайлович спал и видел роспись больших стен»¹⁰¹. Действительно, Васнецов тяготел к крупному формату, что подтверждают его живописные произведения первой половины 1880-х годов. В письме к А.В. Прахову в феврале-марте 1885 года Васнецов отмечал, что принятие решения требовало с его «стороны очень серьезного

¹⁰⁰ Прахов Н.А. Виктор Михайлович Васнецов // Виктор Михайлович Васнецов: Письма. Дневники. Воспоминания. Суждения современников. С. 313.

¹⁰¹ Нестеров М.В. Давние дни. Встречи и воспоминания / Нестеров М.В. М.: Новый хронограф, 2017. С. 62.

размышления по огромности своей задачи и по тем исключительным условиям»¹⁰².

В мае он отправился в Италию, чтобы познакомиться с древними христианскими памятниками. Он осмотрел мозаики Равенны и Венеции, соборы Рима, Флоренции и Неаполя и собирался посетить Палермо и Монреаль, однако эти планы не были реализованы из-за недостатка времени. В воспоминаниях Виктора Михайловича не осталось записей о современных художниках, которых он мог видеть в Италии. Будучи очень ограниченным по времени (для путешествия отводился приблизительно месяц) и при наличии четкой цели (знакомство с религиозными памятниками Византии), едва ли он имел возможность часто посещать выставки и музеи.

Во время поездки художника особенно впечатлили Тициан, Веронезе, Микеланджело и Фра Беато Анджелико. Но и в целом итальянское искусство — живопись, архитектура и скульптура разных периодов — оказали большое воздействие на Васнецова, в том числе и на развитие его сказочных замыслов. Так, например, в эскизах «Спящей царевны» (1885–1886, ДМВ) (илл. 1.53) появились черты ренессансных перспективных композиций. В «Царевне Несмеяне» (1886, ДМВ) (илл. 1.54) на смену резкости первых эскизов пришла ренессансная мягкость и плавность линий. Кроме того, опыт итальянской поездки можно видеть и в появлении барочных овальных окон в интерьере сказочного терема.

Итальянская поездка имела большое значение для формирования нового отношения художника к сказке. Судя по переписке художника, самым большим открытием для него стала Венеция. Он писал: «Впечатление от города ни с чем не сравнимое оригинальное и почти до слез поэтичное <...>. Церковь одна Св. Марка чего стоит, ах, как трогательно впечатление этого дивного византийского

¹⁰² В.М. Васнецов — А.В. Прахову. [Февраль-март] 1885 // Виктор Михайлович Васнецов: Письма. Дневники. Воспоминания. Суждения современников. С. 61–62.

старика»¹⁰³. Вероятно, в 1885 году абрамцевские впечатления были еще свежи, и, будучи очарованным поэтическими возможностями сказки, он воспринимал мир сквозь призму этих ощущений: «Это волшебное *заснувшее царство* (курсив мой — Е.В.). <...> По приезде в Венецию я тотчас отправился на площадь и увидел нечто сказочное, но действительно существующее»¹⁰⁴. Сравнение Венеции со спящим царством можно было бы оценивать лишь как эмоциональное восприятие художника и оборот речи. Но в 1891 году он повторил: «Венеция прекрасная, заснувшая, старый Святой Марк меня глубоко трогали. А дворец Дожей, а старые дворцы на каналах, а площадь Св. Марка и эта тишина без извозчичьего шума и гама, а море с средневековыми гондолами, а Тициан, а Веронезе!.. И все это прошло и миновало и стало художественной сказкой о великом прошлом. А меркантильные <...> «людишки» забудут эти сказки и все, что осталось прекрасного разломают, разворуют и распродадут по старьевщикам!»¹⁰⁵ Кажется, что слово «сказка» здесь использовано не случайно и приобретает иное значение — чудом сохранившиеся отголоски ушедших эпох, не вымышленные и не подвергшиеся изменениям.

Вторая половина 1880-х — 1890-е годы для художника стали временем плодотворной и тяжелой работы во Владимирском соборе в Киеве. Изначально планировалось, что создание росписей займет всего три года¹⁰⁶, однако работа затянулась. Такой масштабный проект требовал от Васнецова полной отдачи, в 1889 году он писал В.Л. Кигну, что «постоянно нужно из воображения — а то и из души — выколупливать и прикреплять к стене»¹⁰⁷ различные образы.

Васнецов все чаще и чаще размышлял о целях и задачах искусства, которое «не одно отрицание добра (наше время), но и само добро (образ его

¹⁰³ В.М. Васнецов — А.В. Васнецовой. 16 (4) мая 1885 // Там же. С. 63.

¹⁰⁴ В.М. Васнецов — Е.Г. Мамонтовой. 28 мая 1885, Рим // Там же. С. 64.

¹⁰⁵ В.М. Васнецов — Е.А. Праховой от 12 ноября 1891 // Там же. С.96.

¹⁰⁶ Васнецову был установлен срок — 1 мая 1888 // Виктор Васнецов: письма: новые материалы. С. 60.

¹⁰⁷ В.М. Васнецов — В.Л. Кигну от 20 августа 1889 // Виктор Михайлович Васнецов: Письма. Дневники. Воспоминания. Суждения современников. С. 79.

проявлений)»¹⁰⁸. Конечно, он пытался осмыслить и собственное предназначение. По его мнению, современное общество требовало «только развлечения, чтобы занять страшную пустоту души...»¹⁰⁹, ему же хотелось, чтобы его работы не были пустыми, чтобы в них заключалась идея, способная возвысить человека.

Опыт изображения «трансцендентных» религиозных образов нашел применение в его работе со сказочными и былинными сюжетами. Почти одиннадцатилетний труд во Владимирском соборе и параллельная работа над фольклорными произведениями сформировали у Васнецова новый синкретический взгляд на искусство. Недаром в картине «Иван-царевич на Сером Волке» (1889, Государственная Третьяковская галерея) (илл. 1.55), созданной во время активной работы в соборе, изображение духовно сосредоточенных, практически иконописных образов сказочных героев становится таким же важным, как и передача сказочного нарратива. Этот прием уже в начале XX века стал основой творческого метода художника, в том числе и при создании «Поэмы семи сказок».

1.2. Сложение замысла живописного цикла «Поэма семи сказок». **Серия эскизов 1901 года**

Последнее десятилетие XIX века стало для Васнецова временем широкого признания. Он завершил работу над росписью Владимирского собора в Киеве, которая оказала сильнейшее влияние на русскую религиозную живопись. Большим событием для художника стало завершение картины «Богатыри» (1881–1898, Государственная Третьяковская галерея) (илл. 1.56), купленной П.М. Третьяковым и занявшей свое место в галерее незадолго до смерти коллекционера. Уже через год это произведение стало центральным на первой персональной выставке Васнецова, открывшейся в стенах Императорской

¹⁰⁸ В.М. Васнецов — Е.Г. Мамонтовой от 20 августа 1889 // Там же. С. 81.

¹⁰⁹ В.М. Васнецов — Е.Г. Мамонтовой от 27 октября 1889 // Там же. С. 83.

Академии художеств в Санкт-Петербурге. Не будет преувеличением сказать, что персональная выставка задумывалась специально для показа «Богатырей», недаром остальные картины художник называл «гарниром»¹¹⁰. Выставка пользовалась большим успехом у критики. Положительные отзывы оставили В.В. Стасов, Н.К. Рерих, С.П. Дягилев и А.А. Ростиславов. Последний охарактеризовал Васнецова как «гениально одаренного, глубоко оригинального художника, являющегося крупнейшей величиной среди всех современных художников вообще — не в одной только области живописи»¹¹¹.

Действительно, к концу 1890-х годов Васнецов, по выражению Дягилева, достиг «апофеоза значения» как художника. К этому времени он получил широкое признание на родине и за рубежом. Он стал профессором живописи (1892), действительным членом Петербургской Академии художеств (1893), почетным членом Реймской академии художеств (1895). В Европе о его творчестве читал лекции барон Жозеф де Бай и вдохновенно писал немецкий поэт Райнер Мария Рильке. Более того, на рубеже XIX — XX веков у Васнецова установились достаточно тесные связи с членами императорской семьи. Этот вопрос весьма обширен и заслуживает отдельного пристального рассмотрения¹¹², поэтому в рамках диссертационного исследования остановимся лишь на самых важных фактах. Если в 1870-е годы отношения ограничивались, пожалуй, покупкой цесаревичем Александром Александровичем картины «Акробаты (На празднике в окрестностях Парижа)», то со второй половины 1880-х годов члены царской семьи проявляли все больший интерес к творческой деятельности художника.

¹¹⁰ В.М. Васнецов к Е.А. Праховой от 7 ноября 1898 // Виктор Васнецов: письма: новые материалы. С. 121.

¹¹¹ Ростиславов А. Картины В.М. Васнецова. Цит. по: Виктор Михайлович Васнецов: Письма. Дневники. Воспоминания. Суждения современников. С. 407.

¹¹² Этот вопрос отчасти затрагивает в своих работах, посвященных царской семье, историк Д.Б. Гришин.

Он регулярно получал императорские заказы: например, участвовал в оформлении похоронных мероприятий Александра III¹¹³, выполнил венчальную пару икон для Николая II и Александры Федоровны, создал эскизы меню парадного обеда в честь их коронации, а также меню для обедов, которые император давал в честь кавалеров Георгиевского ордена (1886, 1887)¹¹⁴. В 1910-е годы Васнецов был членом комитета по художественно-историческим вопросам при строительстве Федоровского городка при Государевом соборе в Царском Селе. Однако наиболее важным свидетельством высочайшей благосклонности к Васнецову является его участие в оформлении храмов и церквей, имевших важное политическое значение. Заслуги Васнецова в области религиозной живописи в 1890-е годы были отмечены, и художнику предложили стать автором всего мозаичного декора мемориального храма Воскресения Христова (Спас на Крови), который был построен на месте смертельного ранения Александра II. Однако Васнецов отказался по причине большой занятости во Владимирском соборе в Киеве, но, тем не менее, выполнил пять картонов для мозаик экстерьера собора и два для иконостаса. В 1899 году художник получил заказ на создание картонов для мозаик церкви св. Марии Магдалины в Дармштадте.

В Москве Васнецов также сблизился с представителями царской семьи — с Великим князем Сергеем Александровичем¹¹⁵ и его супругой Елизаветой Федоровной. В 1893 году Великий князь распорядился, чтобы художнику дали разрешение построить деревянный дом, по высоте превышающий установленные нормы¹¹⁶, и даже посетил его с личным визитом. Еще до

¹¹³ В.М. Васнецов — Е.А. Праховой. 10 мая 1895 // Виктор Васнецов: письма: новые материалы. С.101.

¹¹⁴ После доработки в соответствии с требованиями Александра III меню использовалось с 1887 до 1917 года без изменений.

¹¹⁵ После трагической смерти Сергея Александровича от взрыва бомбы у Никольской башни Московского кремля в феврале 1905 года его вдова обратилась к Васнецову с заказом на исполнение креста-памятника на месте взрыва.

¹¹⁶ Максимальная допустимая высота для строительства деревянных домов — 12 аршин, Васнецову же требовалось 14 аршин для строительства мастерской на втором этаже.

завершения работы великий князь приобрел картину «Сирин и Алконост. Песнь радости и песнь печали» (1896, Государственная Третьяковская галерея) (илл. 1.57), а также «Гамаюн, птица вещая» (1898, ДМИИ им. П.С. Гамзатовой) (илл. 1.58), которые украсили его кабинет.

Безусловно, интерес царской семьи к творчеству художника укрепил его финансовое положение и социальный статус. После освящения Владимирского собора в Киеве и успеха выставки 1899 года творчество Васнецова получило широкое признание. Художественному обществу была очевидна необходимость участия Васнецова во Всемирной выставке в Париже 1900 года.

Выставка утвердила триумф модерна и национального романтизма в изобразительном искусстве, и вполне ожидалось, что Васнецов, как один из ярчайших представителей этого направления в России, будет удостоен наград. Виктор Михайлович готовился серьезно. Он считал, что «показывать иностранцам мелкое, не ответственное и безразличное не стоит и не следует»¹¹⁷, поэтому он старался собрать произведения, ярко характеризующие его достижения в области фольклорной и религиозной живописи. Он жалел, что самую удачную, по его мнению, картину («Богатыри») из соображений сохранности было невозможно перевезти в Париж. Однако список представленных на выставке произведений все же оказался весьма репрезентативным: «Аленушка»; «Витязь на распутье» (1882, Государственный Русский музей), «Битва скифов со славянами», «Богоматерь с Младенцем» (1889, ДМВ), триптих «Спас на престоле», «Богоматерь с Младенцем на троне», «Св. Ольга» (1899, Патриарший музей церковного искусства); «Гамаюн, птица вещая» (1898, Дагестанский музей изобразительных искусств им П.С. Гамзатовой), «Затишье» (1881, Государственная Третьяковская галерея)¹¹⁸.

¹¹⁷ В.М. Васнецов — И.С. Остроухову. 25 марта 1905 [Москва] // Виктор Михайлович Васнецов: Письма. Дневники. Воспоминания. Суждения современников. С. 204.

¹¹⁸ Россия на Всемирной выставке в Париже в 1900 г. СПб.: Издательство А.С. Шустова, 1900. Часть 3. С. 7.

Также на выставке был показан иконостас для Георгиевского собора в Гусь-Хрустальном, изготовленный по эскизам Васнецова. Художник получил золотую медаль за эскиз иконостаса¹¹⁹, однако живописные работы не были удостоены наград. Васнецову не хватило голосов, чтобы получить золотую медаль, тем не менее, он мог бы получить серебряную. Но имена В.М. Васнецова, а также В.Е. Маковского и В.Д. Поленова были сняты с баллотировки по просьбе Репина, который считал, что серебряные медали для этих художников оскорбительны. Сам Виктор Васнецов в письме брату Аполлинарию отмечал: «Теперь у меня одно желание — чтобы вещи мои вернулись целыми <...>. Не получить никакой медали для меня приятнее, чем получить полтинник».¹²⁰

Результаты выставки не могли не огорчить Виктора Михайловича¹²¹, ведь в Париже были награждены художники, развивающие в своем творчестве сказочную тему. Например, были отмечены эскизы для гобеленов «Сказка» Отто Экмана и «Спящая красавица» Генриха Фогелера¹²² (илл. 1.59). Возможно, эта неудача стала причиной того, что в следующий раз Васнецов принял участие в международной выставке лишь в 1911 году. Решившись отправить картину «Баян» в Рим, он с тревогой писал: «Посылаю свое новое произведение на международный суд с большими опасениями за то, чтобы не посрамить земли русской»¹²³.

В таком контексте серия масштабных и исключительно национальных произведений, рассчитанная не только на русскую, но и на европейскую

¹¹⁹ Blancan M. Ch. Rapport du jury international. Group XV. Industries diverses. Paris. 1900. URL: <http://cnum.cnam.fr/CGI/fpage.cgi?8XAE579.1/335/100/518/0/0> (дата обращения: 1.07.2019).

¹²⁰ В.М. Васнецов — Ап. М. Васнецову. 23 сентября 1900 // Виктор Михайлович Васнецов: Письма. Дневники. Воспоминания. Суждения современников. С. 176.

¹²¹ Васнецов получил золотую медаль за эскиз иконостаса Георгиевского собора в Гусь-Хрустальном. Однако эта медаль имела меньшее значение, нежели медаль экспонента, поэтому Васнецов в переписке пишет о том, что не получил «никакой медали».

¹²² Blancan M. Ch. Rapport du jury international. Group XV. Industries diverses. Paris. 1900. URL: <http://cnum.cnam.fr/CGI/fpage.cgi?8XAE576.1/245/100/484/0/0> (дата обращения: 1.07.2019).

¹²³ В.М. Васнецов — Д.И. Толстому. 27 ноября 1910 // Виктор Васнецов: письма: новые материалы. С. 218.

публику, выглядит как намерение «взять реванш». Выбор «Спящей царевны» для сказочного цикла также органичен, поскольку русская интерпретация европейского сюжета ярче подчеркивала бы национальную художественную самобытность автора.

В связи с тем, что Всемирная выставка в Париже стала важным поворотным событием в жизни Васнецова, следует определить причины сдержанной реакции европейской публики на работы художника. Как пример успешного участия художника национально-романтического направления на выставке приведем финского мастера Аксели Галлен-Каллелы. Нет свидетельств о том, что Васнецов следил за творчеством своего коллеги, однако весьма показательно, что художники, которые воспринимались как зачинатели национально-романтического направления в искусстве России и Финляндии, имевшие широкую поддержку на родине, достигли совершенно разных успехов на Всемирной выставке. Выбор для сравнения этих двух художников обусловлен также тем, что они оба представляли Российскую империю¹²⁴.

Творчество Васнецова и Галлен-Каллелы развивалось практически одновременно, достигнув пика своего признания в конце 1890-х — начале 1900-х годов, что обусловило необходимость их участия во Всемирной выставке в Париже 1900 года. Финляндия, находившаяся в составе Российской империи, должна была экспонировать свои работы в павильоне Русского отдела. Однако финляндский Сенат подал официальное прошение Николаю II на организацию собственного национального павильона в составе Русского отдела¹²⁵. Придворный художник Альберт Эдельфельт¹²⁶ смог добиться права устройства

¹²⁴ Здесь и далее используются материалы статьи:

Васина Е.В. Виктор Васнецов и Аксели Галлен-Каллела. Версии национального романтизма // Художественная культура. – 2019. – № 4. – С. 276–295.

¹²⁵ Прежде Финляндия уже выступала самостоятельно на Всемирной выставке 1889 года в Париже, когда Российская империя отказалась принимать участие в мероприятии, приуроченном к столетию взятия Бастилии. Финляндия, получив официальное приглашение, открыла свой павильон.

¹²⁶ Прошение было удовлетворено лишь частично, так как финская промышленность все же была представлена в одних залах с российской.

отдельного павильона для экспонирования предметов финского изобразительного искусства.

Как и Васнецов, Галлен-Каллела был представлен в нескольких разделах: «Живопись, картоны, рисунки» и «Гравюры, офорты, литографии». Предметы, исполненные по рисункам Галлен-Каллеллы заводом «Ирис», были выставлены по классам «Обыкновенная и художественная мебель» и «Ковры и другие мебельные ткани». Также художник стал автором росписи финского павильона на выставке. Среди живописных работ были показаны произведения, большая часть которых неоднократно экспонировалась в Российской империи и в Европе: «Портрет г-жи Д.; Портрет матери художника; Портрет, г-на Неовиуса, проф. Гельсингфорского университета. Из финляндской мифологии: Защита Сампо (илл. 1.60), Мать Лемминкяйнена (илл. 1.61) и Юкахайнен (илл. 1.62); Старый крестьянин»¹²⁷.

По результатам выставки Галлен-Каллела был удостоен золотой медалей по классу живописи и серебряной — за гравюры¹²⁸. В 1902 году он был награжден французским орденом Почетного легиона, знаком особенного уважения.

В отличие от Галлен-Каллелы, которого воспринимали ретранслятором национальных идей, к Васнецову относились более спокойно, и потому с идейной точки зрения результаты выставки выглядят вполне объяснимыми. Безусловно, успех работ Галлен-Каллелы мог быть следствием солидарности зрителей с его антиимперскими политическими взглядами, однако гораздо более важным кажется различие в художественном языке живописцев. Галлен-Каллела обратился к сюжетам древнего народного эпоса «Калевала», однако трактовал их таким образом, чтобы они были понятны европейскому зрителю. Центральная

¹²⁷ Россия на Всемирной выставке в Париже в 1900 г. СПб.: Издат. А.С. Шустова, 1900. Ч.3. С. 7. Современные названия произведений на сюжеты Калевалы: «Защита Сампо» (1896, Художественный музей Турку), «Мать Лемминкяйнена» (1897, Художественный музей Атенеум), «Месть Йоухайнена» (1897, Художественный музей Турку).

¹²⁸ Россия на Всемирной выставке в Париже в 1900 г. СПб.: И. Шустов, ценз. 1900. Ч. 2. С. 82–83.

часть триптиха «Легенда об Айно» (1889) (илл. 1.63) имеет сходство со скульптурой Гийома Кусту Старшего на сюжет об Аполлоне и Дафне (илл. 1.64). В работе «Мать Лемминкяйнена» художник обратился к мотиву Пьеты (ср. «Пьета» Густава Моро (1882, Лувр)) (илл. 1.65). «Защита Сампо» была написана под впечатлением от японского искусства¹²⁹: старец Вяйнямейнен, держащий над головой занесенный меч, напоминает японского самурая (ср. с гравюрой Утагавы Куниёси «Юкугава Сампэй Мурэнори, разрубающий переносную лампу» (1848, Государственный Эрмитаж)) (илл. 1.66). Если учесть популярность восточного искусства в конце XIX века на Западе, европейский зритель, безусловно, легко считывал эти связи. Образы в картинах Галлен-Каллелы оказывались узнаваемыми для публики, не знакомой с карельским фольклором.

В то же время представленные Васнецовым работы остались непонятыми европейским зрителем. Недаром французский поэт Леон Конне, с восторгом описывающий тоску и скорбь «Витязя на распутье», противопоставлял его западной культуре и подчеркивал его ориентальность, называя его «варварским воином»¹³⁰.

Итак, после Всемирной выставки Васнецов задумал серию картин «Поэма семи сказок». Серия заключительных эскизов для картин будущего сказочного цикла сложилась уже к 1901 году. Эти рисунки могут быть объединены в серию в силу единообразия размеров листов, а также техники – акварель и гуашь. К сожалению, в настоящее время мне известно местонахождение лишь трех из них — к «Царевне Несмеяне», «Царевне-лягушке» и «Бабе-Яге»¹³¹. За неимением

¹²⁹ Японизм как общеевропейский тренд конца XIX века повлиял и на русскую художественную среду. Васнецов не использовал в своем творчестве образы или стилистику японского искусства, тем не менее, в своей коллекции имел 4 гравюры XIX века.

¹³⁰ Leon Kone — Viktor Vasnetsov. 23 Juin 1900, Paris // Архив Дома-музея В.М. Васнецова, Государственная Третьяковская галерея. Оп. 2., Ед. хр. 143, Л. 1. ДМВ МФ-Арх-1053.

¹³¹ Также было обнаружено электронное изображение эскиза картины «Ковер-самолет», местонахождение которого, к сожалению, определить не удастся. В 1961 году рисунок находился в частном собрании. URL: <https://vsdn.ru/museum/catalogue/exhibit7369.htm> (дата обращения: 1.07.2020).

возможности проанализировать остальные заключительные эскизы будем обращаться к карандашным эскизам из Дома-музея В.М. Васнецова, которые предваряли заключительную серию.

Таким образом, в конце 1890-х – 1901 годах замысел «Поэмы семи сказок» выразился в следующих эскизах.

«Спящая царевна».

Сохранились два близких по времени эскиза «Спящей царевны» (илл. 1.67–1.69) (конец 1890-х годов – 1900, ДМВ), в которых композиция построена по принципу театральной мизансцены. Художник изобразил традиционную идеализированную древнерусскую архитектуру, словно возвращаясь во времена постановки «Снегурочки», — сцена разворачивается на террасе, напоминающей палаты царя Берендея. О прошлом опыте напоминает и набросок балки с рисунком совы, отсылающий к абрамцевским временам. В 1897 году Васнецов в своих воспоминаниях возвращался к этому периоду жизни и творчества: «Пережитые дивные художественные иллюзии останутся в душе навсегда <...> все это чудная сказка, на момент промелькнувшая в действительности. Так хорошо нам грезилось наяву...»¹³²

Важным элементом композиции стала фигура маленькой девочки, уснувшей на ступеньках приставной лестницы у ложа царевны. Впоследствии этот персонаж станет центральным для понимания замысла картины. Можно предположить, что уже в конце XIX века художник искал возможности обогатить дополнительными смыслами сказочный сюжет и даже выйти за границы сказочного повествования.

Заключительный акварельный эскиз, выполненный в 1900–1901 годах, к сожалению, обнаружен не был. После смерти художника рисунок попал в

¹³² В.М. Васнецов — В.С. Мамонтовой от 28 декабря 1897 // Виктор Михайлович Васнецов: Письма. Дневники. Воспоминания. Суждения современников. С. 146.

частное собрание, и в настоящее время его местонахождение неизвестно¹³³. Об этом эскизе сохранился комментарий В.В. Стасова, который демонстрирует интерес к работе Васнецова: «Ваш проект “Спящей царевны” — прелестен!! Единственный недостаток его — капельку излишняя правильность и симметричность. Мне кажется, поставьте Вы эту сцену немножко накось и героиню не в самом центре — она бы выиграла. А, впрочем, неизвестно»¹³⁴.

«Царевна Несмеяна».

К этому же времени относятся два эскиза «Царевны Несмеяны» (илл. 1.70–1.71). В них Васнецов продолжил искать архитектурные формы царского терема. Менялся ракурс, своды палат становились все выше, и на представших стенах впоследствии появятся росписи, которые обогатят сюжет и расширят границы сказочного повествования. В заключительном эскизе из ГМИИ им. А.С. Пушкина (илл. 1.72), выполненном в 1901 году, художник поместил на сводах часто используемую в народном лубке композицию «Храбрый Аника-воин»: слева представлены герои повествования — Аника-воин и смерть, справа — страшная жатва смерти. Подробнее этот сюжет будет рассмотрен в следующей главе.

«Царевна-лягушка».

На данный момент к картине «Царевна-лягушка» известны только два эскиза. Первый датируется первой половиной 1880-х годов, второй — заключительный эскиз — 1901 годом¹³⁵ (илл. 1.73). Они практически полностью идентичны. Развернувшись спиной к зрителю, царевна танцует, а по сторонам от нее изображены готовые пуститься в пляс музыканты. Отметим, что на другом берегу разлившегося озера изображен лес, на опушке которого деревенские

¹³³ В монографии Н. Моргунова и Н. Моргуновой-Рудницкой указано, что работа хранится в частном собрании.

¹³⁴ В.В. Стасов — В.М. Васнецову от 27 августа 1902, Петербург // Виктор Михайлович Васнецов: Письма. Дневники. Воспоминания. Суждения современников. С. 287–288.

¹³⁵ Эскиз хранится в частной коллекции В.Т. Спивакова и опубликован в каталоге выставки этой коллекции, прошедшей в Музее русского импрессионизма летом 2017 года.

жители водят хоровод. Впоследствии художник продолжит разрабатывать именно эту часть композиции.

«Баба-Яга».

Рисунок (илл. 1.74) конца 1890 — 1901-х годов и заключительный эскиз к картине «Баба-Яга» (1901, Государственный музей искусств Республики Казахстан им. А. Кастеева Республики Казахстан) (илл. 1.75) близки к законченной живописной композиции. Васнецов обратился к одному из вариантов сказки «Ивашко и ведьма», который получил распространение и в Вятской губернии. Баба-Яга обманом заманила маленького Ивашку и похитила его, чтобы съесть. В трактовке пейзажа чувствуется влияние работы Васнецова над иллюстрациями к «Песне о вещем Олеге», изданной к столетию со дня рождения А.С. Пушкина. В частности, очевидна переключка с рисунком «Встреча Олега с кудесником» (илл. 1.76). Вероятно, эти работы были созданы приблизительно в одно время около 1899 года.

«Кащей Бессмертный».

Тема противостояния добра и зла находит отражение в графическом эскизе картины «Кащей Бессмертный» (илл. 1.77). Этот сюжет был взят из сказки «Царевна-лягушка». Кащей Бессмертный уговаривает царевну остаться в его царстве. Трактовка героев сходна с законченными образами в картине. В данном случае выбран вертикальный формат композиции, поэтому интерьер подземного дворца довольно скупо трактован: можно видеть лишь высокое окошко справа, под которым стоит сундук с золотом. Позже художник усилит роль интерьера в композиции (илл. 1.78).

«Ковер-самолет».

В конце 1890-х — 1901 годах Васнецов начал работать над замыслом «Ковра-самолета». Этот сюжет восходит к одному из вариантов сказки о «Царевне-лягушке», в котором Иван-царевич находит Василису Премудрую у Бабы-Яги, спасает ее, после чего они вместе возвращаются домой на волшебном ковре-самолете (илл. 1.79–1.81).

Разрабатывая композицию, художник использовал решение, найденное в одном из живописных эскизов для картины «Иван-царевич на Сером Волке» (1889, ДМВ) (илл. 1.82), в котором герои летят на фоне розового неба, окрашенного утренней зарей. Художник заменил лесного зверя на волшебный ковер, оставив неизменными остальные детали пейзажа — поваленное дерево в правой части, реку, а также форму облаков. В эскизе 1901 года Васнецов отказался от избыточных деталей в нижней части композиции, акцентировав внимание зрителя лишь на мотиве полета в лучах ярко-розовой зари.

«Сивка-Бурка».

На создание произведения Васнецова вдохновила одноименная сказка, которая была широко известна в Вятской губернии.

К сожалению, местонахождение акварельного эскиза, который относился к этапу сложения замысла сказочного цикла, нами не определено. Но известен выполненный в начале 1920-х годов дополнительный графический эскиз «Сивки-Бурки» [1910 — начало 1920-х]¹³⁶ (илл. 1.83), который вполне соответствует законченному варианту картины. Герой на могучем коне взмывает ввысь, чтобы поцеловать царевну, выглядывающую из окна высокого терема. Неизвестно, с чем была связана необходимость создания дополнительного эскиза и в чем заключаются изменения по сравнению с первоначальным замыслом. Тем не менее, зафиксируем сам факт возможного изменения композиции.

Итак, в 1901 году была создана серия эскизов сказочных картин. В связи с тем, что удалось обнаружить лишь четыре из семи эскизов, невозможно полностью реконструировать авторскую концепцию «Поэмы семи сказок». Тем не менее следует задать вопрос, пусть и в риторическом ключе, задумывался ли в 1901 году сказочный цикл как *авторский цикл* произведений? То есть мыслился

¹³⁶ Даты, указанные в квадратных скобках, имеют предположительный, дискуссионный характер, так как в настоящий момент не имеют убедительных документальных оснований.

ли он не как серия тематически объединенных самостоятельных сказочных картин, но как неделимое высказывание, единое авторское произведение, связанное композиционно и семантически? Вероятно, ответить на этот вопрос удастся лишь после того, когда будут обнаружены остальные эскизы.

Так или иначе, уже сейчас можно говорить о некоей парности произведений цикла. Центром сказочной серии становится «Спящая царевна». «Царевна Несмеяна» перекликается с картиной «Сивка-Бурка», в которой Иван-дурак словно подлетает к окну башни, где сидит Несмеяна. Созидающий танец Царевны-лягушки (появление в танце озера и белых лебедей) противопоставлен разрушительному полету Бабы-Яги, похитившей маленького Ивашку. В двух последних картинах — «Кашей Бессмертный» и «Ковер-самолет» — показана история Василисы Премудрой, ее плен в подземном царстве Кашея Бессмертного и спасение Иваном-царевичем.

1.3. Жизнь и творчество В.М. Васнецова после 1901 года

Виктор Михайлович предполагал завершить «Поэму семи сказок» в течение короткого периода времени, о чем свидетельствует обещание художника продать эскиз «Спящей царевны» семейному врачу Васнецовых А.П. Ланговому. Здесь прослеживается параллель с историей создания картины «Богатыри». Начав работу в 1881-м, Васнецов планировал показать ее уже в следующем году на Всероссийской художественно-промышленной выставке в Москве: «Хорошо бы поставить мою теперешнюю картину [«Богатыри» — Е.В.], да не окончена — торопиться не стану»¹³⁷. Однако работа затянулась почти на двадцать лет. Безусловно, это было связано не столько с чрезмерной занятостью художника (в это время он работал над панно «Каменный век» (1882–1885), а также над росписями Владимирского собора в Киеве (1885–1896)). Главная причина

¹³⁷ В.М. Васнецов — П.П. Чистякову 25 апреля 1882 // Виктор Михайлович Васнецов: Письма. Дневники. Воспоминания. Суждения современников. С. 59.

заклучалась в том, что автор стремился создать программное произведение, декларирующие его художественные поиски, а потому не спешил представлять картину на суд широкой публике. Осознавая исключительную важность этой работы, он рассматривал ее как главную на своей первой персональной выставке. «Поэма семи сказок» стала для Васнецова следующим программным произведением, заведомо обреченным на долгий путь реализации¹³⁸.

Первая четверть XX века — время не только активной художественной работы Васнецова, но также его глубоких размышлений о судьбах искусства и страны, которые отразились в его творчестве. Поэтому прежде, чем перейти к исследованию внутренних смыслов и подтекстов живописных полотен сказочного цикла, следует проанализировать пережитый опыт художника первых полутора десятилетий XX века.

В это время Васнецов принимал участие в большом количестве художественных проектов. Он работал над созданием эскизов и картонов для Георгиевского собора в Гусь-Хрустальном, Церкви Спаса на Крови в Санкт-Петербурге, Церкви Св. Марии Магдалины в Дармштадте и соборе Александра Невского в Варшаве. Некоторые из подготовительных работ он представил на пяти персональных выставках в Москве и Петербурге (1903, 1905 — Санкт-Петербург, 1904, 1910, 1912 — 1913 — Москва). Васнецов считался одним из крупнейших религиозных художников того времени, поэтому недостатка в заказах не имел. Более того, он принимал участие в проектах, имеющих важное политическое значение, как, например, строительство вышеупомянутых храмов в Дармштадте и Варшаве. Как знак особого признания его деятельности в области религиозного искусства, в 1912 году Николай II возвел художника в

¹³⁸ Здесь и далее используются материалы статей:

Васина Е.В. «Поэма семи сказок» В.М. Васнецова. Биографический контекст. К постановке проблемы // Культура и искусство. – 2019. – № 6. – С. 1–9.

Васина Е.В. К вопросу об общественно-политических взглядах В.М. Васнецова // «Виктор Михайлович Васнецов и эпоха» к 170-летию со дня рождения художника. Материалы Всероссийской научной конференции. – Киров, 2018. – С. 10–21.

дворянское достоинство со всем нисходящим потомством¹³⁹, а в 1915 году Святейший синод утвердил его в звании почетного члена Императорской московской духовной академии.

Нужно отметить, что рубеж веков — время формирования политических взглядов Васнецова или, во всяком случае, его повышенного внимания к политическим вопросам. В письмах прослеживается убежденность Виктора Михайловича в целесообразности монархии в России, которую он считал единственно верной формой государственного устройства с точки зрения православной веры. В одном из писем писателю И.Л. Щеглову-Леонтьеву, близкому другу, Васнецов изложил свою позицию по этому вопросу: «Я как был, так и доселе остаюсь убежденным монархистом на исконных русских началах, т. е. стою за православную веру, за самодержавного неограниченного царя и за великий русский народ и его господство в русском государстве и к сему подлинному моему «credo» не нахожу нужным прибавлять никаких «constitutio quo»¹⁴⁰. Таким образом, представления Васнецова о политическом устройстве страны во многом определялись его религиозными убеждениями.

В самом начале XX века Васнецов вел активную общественную жизнь. Он был избран членом Комитета по устройству музея Изящных искусств имени Александра III, а также действительным членом Императорского Российского исторического музея. Позднее, в 1915 году художник стал членом-учредителем «Общества возрождения художественной Руси».

В это время произведения Васнецова регулярно воспроизводились на открытках, страницах журналов и всячески популяризировались среди широкой публики. Часто они становились источником вдохновения для мастеров золотого и серебряного дела в России. Периодически к художнику обращались с

¹³⁹ Письмо секретаря Императорской Академии Художеств В.П. Лобойкова В.М. Васнецову о возведении его в Потомственное Российской Империи Дворянство. 13 июля 1912 // Архив Дома-музея В.М. Васнецова. ДМВ МФ-АРХ-2772.

¹⁴⁰ В.М. Васнецов — И.Л. Щеглову-Леонтьеву. 2 апреля 1907, Москва // Виктор Васнецов: письма: новые материалы. С.210.

просьбами посетить его мастерскую. В архиве Третьяковской галереи хранится эмоциональное письмо Андрея Белого: «...каждое Ваше произведение, помимо высочайшего художественного наслаждения, есть шаг вперед в нашем духовном развитии, не видеть того или иного из Ваших произведений, и имея на то хоть отдаленную возможность, нам кажется недопустительным грехом»¹⁴¹. Важность такой связи со зрителем в 1910 году отмечал сам Васнецов: «Если я чувствую, что мои произведения воздействуют на душу человека, я радуюсь и удовлетворен в своем честолюбии»¹⁴².

Казалось бы, общественное значение Васнецова все более возрастало. Однако отношение художественной критики к мастеру было не столь однозначным. С одной стороны, продолжали появляться восторженные отзывы, как, например, отзыв П. Гнедича о картине «Страшный суд», выставленной в 1905 году: «Впечатление ошеломляющее. Это не композиция Васнецова, — это сумма болезненно-страстных религиозных фантазий христианских художников всех веков и народов. Тут великие итальянцы, и упадочники, и Византия, а главное — наши старые московского письма иконы. Все сведено в гармонию требований нашей церковной живописи»¹⁴³. С другой стороны, на фоне открытий в области древнерусского искусства заслуги религиозных работ Васнецова начинали ставиться под сомнение. Его обвиняли в бесчувственности образов: «Холодно созданные оболочки, давно известные формы, ставшие почти формулярами»¹⁴⁴. Н.Н. Ге считал, что синкретизм церковного стиля с академической школой — «какое-то смешение византийского с французским»¹⁴⁵. А.А. Ростиславов также указывал на необъяснимую

¹⁴¹ А. Белый — В.М. Васнецову // ОР ГТГ Ф. 66. Ед. хр. 44 (ранее не опубликован).

¹⁴² В.М. Васнецов — А.В. Кривошеину. 5 февраля 1910 // Виктор Васнецов: письма: новые материалы. С. 217.

¹⁴³ Гнедич П. Последние картины В.М. Васнецова (страница из записной книжки литератора) // Художественные сокровища России. СПб., 1905. Т. 5. С. 166–169.

¹⁴⁴ Сюннерберг К. Сухие листья. По поводу последних картин Васнецова // «Золотое руно». 1906. № 1. С. 125.

¹⁴⁵ Цит. по: Стасов В.В. Письма к деятелям русской культуры: в 2-х т./ Подгот. и комм. Н.Д. Черникова. М., 1962. Т.1. С. 175.

приверженность Васнецова «академическо-реалистическому эклектизму». Он же писал о художнике: «Не верится, чтобы эти изображения писал человек, хорошо знакомый с древними подлинниками»¹⁴⁶.

Переоценка коснулась не только религиозного творчества Васнецова, но и фольклорного. Благодаря открытым границам, международным выставкам и реформам в Академии художеств, новое поколение художников оказалось свободным от узкой специализации и иерархии жанров. Перестали существовать категории «высокого» и «низкого» искусства в академическом смысле, благодаря чему художники обратились не к «слову» фольклора (нарративу), а к его «духу».

Несмотря на то, что сам Васнецов противопоставлял себя современным тенденциям в культуре и искусстве, подчеркивал тот факт, что он «человек Старой Руси», все же его живописный стиль несколько трансформировался. Теперь художник строил плоские «безвоздушные» композиции. Он использовал яркие локальные цвета, характерные для народного искусства и древнерусской иконописи; упростил светотеневую моделировку. Он стремился сделать образы более узнаваемыми, даже каноническими. Тем не менее, несмотря на все изменения, едва ли можно говорить о том, что в это время Васнецов создавал произведения в стиле модерн. Казалось бы, живописцы, ярко проявившие себя в этом направлении (А.П. Рябушкин, М.В. Нестеров, М.А. Врубель, В.А. Серов, А.М. Васнецов, М.В. Якунчикова-Вебер и др.), использовали схожие приемы художественной выразительности, что и Васнецов. Однако в каждом из этих приемов они сделали еще один шаг дальше, стилизуя и утрируя живописную поверхность картин.

О том же в 1909 году писал Сергей Маковский: «Открытый им путь остался — путь к народной красоте, о которой прежде мы знали непростительно мало, но сам он как живописец, как мастер, отошел в ряды заурядных и

¹⁴⁶ Ростиславов А.А. Васнецов и японцы // Театр и искусства, 1905. № 42, 43. С. 672–673.

заблуждающихся. <...> Теперь, после сказочных композиций Поленовой, Якунчиковой, Малютина, после театральных постановок Коровина, Головина, Ап. Васнецова, после иллюстраций Билибина, <...> после кустарных изделий Мамонтова и «Талашкинских» работ кн. Тенишевой, теперь, когда русский экзотизм не кажется больше какой-то самодовлеющей задачей нашего искусства и утомляет обычностью, — легко “отрицать” Васнецова»¹⁴⁷.

Своеобразным итогом творческой деятельности Васнецова можно воспринимать его шестую персональную ретроспективную ¹⁴⁸ выставку, проходившую в 1912–1913 годах в залах Исторического музея, которая была приурочена к 65-летнему юбилею художника. Критики писали о Викторе Михайловиче, как о художнике прошлой эпохи: «Благородным, хорошим прошлым веет от старого святорусского богатыря В.М. Васнецова»¹⁴⁹.

Сам Васнецов с тревогой наблюдал за стремительными изменениями в мире, слишком остро и болезненно воспринимал новые художественные процессы, которые не чувствовал и отказывался признавать. Виктор Михайлович активно выступал против современного, по его выражению, «декадентского» искусства: «Если, напр[имер], г[осподам] Милиоти угодно писать каким-то, с позволения сказать, гноем вместо красок, <...> то ничего с ними и не поделаешь, а смотреть их я не согласен»¹⁵⁰. Указанные слова должны восприниматься не как язвительный укор, а как горькое сожаление о том, что молодые художники не видят тот путь, в который верил Васнецов: «А талантливых из них [например, Малявина — Е.В.] все-так жаль — зачем они так непозволительно ломаются и кривляются!»¹⁵¹ Все реже он принимал участие в коллективных выставках. В

¹⁴⁷ Маковский С. В. Васнецов. Переоценка Васнецова // Маковский С. В. Страницы художественной критики. В 3 т. СПб.: «Пантеон», 1909. Т. 2 С. 44–50.

¹⁴⁸ Ретроспективными выставками среди шести персональных можно назвать лишь две — 1899 и 1912–1913 годов.

¹⁴⁹ Мамонтов С. Выставка В.М. Васнецова // Русское слово. 1912. 12 ноября. № 262.

¹⁵⁰ В.М. Васнецов — В.В. Стасову. 16 апреля 1906 // Виктор Михайлович Васнецов: Письма. Дневники. Воспоминания. Суждения современников. С. 207.

¹⁵¹ Там же.

последний раз он показал новое произведение на выставке Союза русских художников в 1915, где представил законченную в том же году религиозную картину «Архангел Михаил». Работы, завершённые позднее, в частности полотна «Поэмы семи сказок», не покидали стен мастерской художника, а потому их могли видеть только его родные и близкие.

Нужно отметить, что Васнецов стремился отстраниться не только от современного искусства. Критика современности была шире: он остро реагировал на политические события, которые происходили в стране. Будучи монархистом, Васнецов крайне негативно относился к революциям 1905–1907 годов. В одном из писем 1907 года к Щеглову-Леонтьеву Васнецов проанализировал кровавый путь революции: «Без умерщвляющих всю общественную жизнь забастовок, без разрывов живых людей на куски, без развращения и озверения нашей несчастной (жалкой) учащейся молодежи, без разгромов и пожаров усадеб, без пропаганды и науськивания темного люда на всех и вся, без коварных убийств тысячи верных царю людей, без наглейшей газетной лжи и шантажа, без бунтов на море и суше разве состоялось бы вымогательство акта 17 октября¹⁵², на котором строят свое “увенчание здания” наши радетели конституции. Да, эта quasi-конституция работалась нечистыми предательскими руками революционеров, по локоть залитыми кровью тысяч неповинных жертв»¹⁵³.

Сочувствуя жертвам революционного террора, Васнецов принял участие в выпуске «Книги русской скорби» (1908) (он выполнил рисунок для обложки, опубликованный в первых двух выпусках) (илл. 1.84). Кроме того, он выполнил эскизы памятников великому князю Сергею Александровичу, В.А. Грингмуту, Ю.Н. Говорухе-Отроку, также написал икону для церкви Семеновского лейб-полка в Санкт-Петербурге, где похоронен генерал Г.А. Мин.

¹⁵² Манифест Николая II от 17 октября 1905 года.

¹⁵³ В.М. Васнецов — И.Л. Щеглову-Леонтьеву. 2 апреля 1907, Москва // Виктор Васнецов: письма: новые материалы. С. 210.

Хотя Васнецов и был монархистом, все же к «оголтелому», «демагогическому» черносотенству¹⁵⁴ его едва ли можно причислить. Он соглашался с необходимостью перемен, но считал, что неудачно выбранное время для реформ привело к катастрофе. В неопубликованной рукописи «К Русским людям» Виктор Михайлович писал: «Бесспорно, что у нас, в современной России, много внутреннего неустройства. Безусловно, что личные и общественные права требуют расширения и упрочнения. <...> Но какой же человек со здравым смыслом и несколько практичный может не понимать, что нельзя во время войны заниматься внутренними реформами? Кто может не сообразить, что реформы, произведенные в таком состоянии, — неизбежно были бы совершены очень плохо»¹⁵⁵.

Виктор Васнецов имел ясные политические взгляды, равно как и его брат Аполлинарий Васнецов. Они оба считали, что космополитизм и интернационализм — «первые враги народа, они не вправе руководить своими странами. Те, кто не признает своей родины, отечества, и не имеет их, кто не признает свое государство, кто не ценит народное достояние, историю свою, народное искусство, поэзию и религию, — тех нельзя считать народом»¹⁵⁶. Однако они не совпадали в оценке политического строя в стране. Непокколебимые в своей убежденности, монархист Виктор Михайлович и более либерально настроенный¹⁵⁷ Аполлинарий Михайлович однажды на почве

¹⁵⁴ По выражению Л. Троцкого.

¹⁵⁵ Васнецов В.М. К Русским людям. [1905] // ОР ГТГ Ф. 66, Ед. хр. 527.

¹⁵⁶ Васнецов А.М. Странствования для обретения правды-истины. Философия самосознания. Рукопись в 2-х т. (Архив мемориального музея-квартиры А.М. Васнецова. ОФ № 1073-1074. Т. 2. л. 85). Цит. по: Ядохина Е.И. Творчество А.М. Васнецова в синтезе теории и художественной практики: диссертация ... кандидата искусствоведения: 17.00.09 / Ядохина Елена Ивановна; [Место защиты: Академия переподготовки работников искусства, культуры и туризма]. Москва, 2005. С. 32.

¹⁵⁷ Виктор Васнецов ратовал за абсолютную монархию, в то время как Аполлинарий Васнецов считал правильным ограничить власть царя парламентом. См.: Ядохина Е.И. Творчество А.М. Васнецова в синтезе теории и художественной практики... С. 30.

несогласия по политическим вопросам поссорились и в течение двух лет не поддерживали близких отношений¹⁵⁸.

В то же время Виктор Михайлович считал недопустимым политизировать искусство. Показательной можно назвать реакцию Васнецова на митинг, устроенный в залах Академии художеств, где проводилась его выставка. С 12 по 18 октября 1905 года в стране прошла серия забастовок и митингов, одним из пунктов которых стало требование свободы личности, совести и собраний. Массовые стачки в итоге вынудили Николая II пойти на уступки, о чем свидетельствует изданный 17 октября манифест. Васнецов критически отнесся к выбору Академии как места для проведения митинга: «Теперь будем знать, как радители эти и оберегатели и проповедники свободы личности понимают эту свободу на практике...»¹⁵⁹ В письме к И.И. Толстому он пишет: «Насильственными своими действиями г.г. ученики доказали, во 1-х, полное неуважение к свободе и правам личности, а во-2-х, что, на мой взгляд, еще прискорбнее, полное и совершенное неуважение к свободному искусству, которое уже не составляет, очевидно, их главнейшей жизненной задачи и цели пребывания их в Академии. <...> Все учебные заведения предназначены только для науки и обучения, а никак не для занятий “политикой”, которая должна быть выведена совершенно из стен университетов, Академий и прочих учебных заведений»¹⁶⁰. Любопытно, что еще в 1874 году относительно споров внутри ТПХВ Васнецов писал: «Гражданственность <...> должна выражаться, по моему, только в самих картинах»¹⁶¹.

¹⁵⁸ Васнецов В.А. Страницы прошлого: Воспоминания о художниках братьях Васнецовых / Всеволод Васнецов. Ленинград: Художник РСФСР, 1976. С. 103.

¹⁵⁹ В.М. Васнецов — В.П. Бычкову. 18 октября 1905, Москва // Виктор Васнецов: письма: новые материалы. С. 206.

¹⁶⁰ В.М. Васнецов — И.И. Толстому. 23 октября 1905, Москва // Виктор Васнецов: письма: новые материалы. С. 207.

¹⁶¹ В.М. Васнецов — И.Е. Репину. [Январь 1874. Санкт-Петербург] // Виктор Михайлович Васнецов: Письма. Дневники. Воспоминания. Суждения современников. С. 44. В этом письме Васнецов критикует политические «игры», устроенные в рядах передвижников Г.Г. Мясоедовым.

Для Виктора Михайловича революция 1905–1907 годов не прошла бесследно. В сохранившихся письмах более позднего времени его размышления о политике сменились утопическими размышлениями о нравственности, общих «природных» законах жизни общества, отныне составляющих главную основу его взглядов¹⁶².

В 1913 году Васнецову предложили участвовать в создании «русской утопии» – Федоровского городка при Феодоровском государевом соборе в Царском селе. Комплекс строился при поддержке императора Николая II по инициативе офицера, журналиста и коллекционера русских древностей Д.Н. Ломана, ставшего ктиторм храма. Художественный замысел заключался в реконструкции русского средневекового города. Автором архитектурного проекта выступил С.С. Кричинский, консультативное участие принимали архитекторы В.В. Суслов, П.П. Покрышкин и художник В.М. Васнецов. Успех побудил участников организовать «Общество возрождения художественной Руси». Его главной целью стало собирательство, сохранение и популяризация памятников русской старины, а также использование современным искусством достижений прошлого. Этот проект отвечал не только художественным исканиям Васнецова, но и, очевидно, его общественно-политическим и религиозным взглядам. К сожалению, не сохранились документы, полно раскрывающие мировоззрение художника в это время. Тем не менее кажется не случайным, что именно в это время Васнецов возвратился к работе над сказочными картинами. В конце 1913–1914-м годах он создал серию этюдов для «Спящей царевны», в которых стремился воссоздать идеальное древнерусское царство.

Активная работа над произведениями «Поэмы семи сказок» началась в годы Первой мировой войны, которая непосредственно коснулась семьи

¹⁶² Именно этим размышлениям о жизни общества посвящен единственный литературный труд В.М. Васнецова — сказка «Подводная быль», написанная в 1908 году и впервые опубликованная в 1914.

художника. Двое его сыновей поступили на службу в армию, а дочь Татьяна стала сестрой милосердия в одном из лазаретов Москвы. Васнецов не писал громких слов о победах или поражениях, в его словах скорее звучит тревога: «Все время наполняется на разные лады разговорами и заботами о раненых и о войне; что бы ни делал, что бы ни думал, а вспоминается все “она”. Дал бы Бог благополучно кончить!»¹⁶³ Сам Васнецов не оставался в стороне от проблем военного времени и активно занимался благотворительностью. Справедливости ради нужно отметить, что к художнику начиная со второй половины 1890-х годов обращались с просьбами о материальной помощи организации, среди которых был Красный Крест, а также частные лица. Поэтому благотворительность не была для Васнецова новой формой деятельности. В военное время он работал над рисунками для открыток общества св. Евгении, вырученные средства от продажи которых шли в пользу раненных. Более того, Васнецов жертвовал личные средства на «нужды военные вообще или на нужды больных и раненных воинов»¹⁶⁴. Так была пожертвована дарованная Николаем II «денежная аренда» (денежная выплата, пенсия) за оформление собора Александра Невского в Варшаве за 1913–1915 годы.

Война, а затем и революции 1917 года, тем не менее, не помешали работе Васнецова над сказочным циклом. В 1913–1917 годах он вернулся к созданию «Спящей царевны», в 1916 году написал «Царевну Несмеяну», в 1917 — «Бабу-Ягу»¹⁶⁵, в 1917–1919 — «Кащей Бессмертного»¹⁶⁶, в 1918 — «Царевну-лягушку» и в 1920-е — «Сивку-Бурку» (нач. 1920-х) и «Ковер-самолет» (1920–1923, 1925).

¹⁶³ В.М. Васнецов — Арк. М. Васнецову. Сентябрь 1914, Москва // Виктор Васнецов: письма: новые материалы. С. 264.

¹⁶⁴ В.М. Васнецов — А.В. Кривошеину. 7 сентября 1914, Москва // Виктор Васнецов: письма: новые материалы. С. 264.

¹⁶⁵ Васнецов создал эскиз накануне февральской революции — 5 февраля 1917 года.

¹⁶⁶ Первый эскиз Васнецов создал накануне октябрьской революции — 17 октября 1917.

Казалось бы, возникновение «Поэмы семи сказок» стало закономерным результатом обращения Васнецова к фольклору. Однако сложение «Поэмы» было подготовлено всей биографией художника: вятским фольклором, работой над иллюстрациями к сказкам и былинам, опытом художественной деятельности Абрамцевского кружка и впечатлениями во время заграничных поездок, а также работой над росписями Владимирского собора в Киеве. Эти ключевые биографические этапы определили сложение и трансформацию замысла сказочного цикла, а также изменения творческого метода художника в работе с фольклорными сюжетами.

История воплощения «Поэмы семи сказок» в начале XX века оказалась напрямую связана с неуспешным, как считал сам художник, выступлением на Всемирной выставке 1900 года в Париже. Цикл был задуман спустя год, однако его реализация состоялась позднее, в 1910–1920-е годы. В дореволюционные годы XX века творческая деятельность Виктора Михайловича была весьма активной. С 1899 по 1915 годы Васнецов участвовал в российских и международных выставках, организовал шесть персональных экспозиций, работал над оформлением храмов и церквей.

Революционные события поспособствовали окончательному формированию политических взглядов Васнецова. Сохранившаяся переписка свидетельствует о произошедших изменениях. Ранее аполитичный, в 1910-е годы он заявляет о необходимости монархического строя в России.

Отношение общества к Васнецову стало более сложным и неоднозначным. Подчеркивая его заслуги в прошлом, художественное сообщество не принимало новые произведения художника. После революции Виктор Михайлович, участвуя в выставках, выставлял лишь старые картины. Вероятно, опасаясь критики в неактуальности своего творчества, Васнецов не показывал публике свои новые произведения, и тем более такие личные, как картины «Поэмы семи сказок».

ГЛАВА 2

ЭТАПЫ СОЗДАНИЯ КАРТИН «ПОЭМЫ СЕМИ СКАЗОК»

2.1. Первый этап работы над циклом. 1913–1917. «Спящая царевна» и «Царевна Несмеяна»

Выполнив в 1901 году серию эскизов к «Поэме семи сказок», Васнецов надолго оставил реализацию замысла, вернувшись к нему лишь в 1910-е годы. Судя по сохранившимся живописным и графическим этюдам, в 1913–1917 годах он работал над «Спящей царевной» (илл. 2.1–2.8), а в 1916 — над «Царевной Несмеяной» (илл. 2.9–2.15). В созданных на фоне разгорающихся Первой мировой войны и революции в России произведениях прочитываются религиозно-философские размышления автора, которые представляют наибольший интерес в рамках настоящего исследования.

В основе картины «Спящая царевна» (илл. 1) лежит весьма распространенный в европейской литературе сюжет о спящей красавице, широко известный в эпоху Средневековья и Нового времени, который принято относить к так называемым «бродячим сюжетам», поскольку его основные черты обнаруживаются неизменными в фольклоре разных стран¹⁶⁷.

Одним из первых произведений, в котором появился этот мотив, стал французский роман «Древние хроники Англии, события и деяния короля

¹⁶⁷ Здесь и далее используются материалы статей:

Васина Е.В. «Спящая царевна» В.М. Васнецова в контексте искусства символизма // Связь времен: история искусств в контексте символизма. Коллективная монография в 3-х книгах. Книга вторая: Часть II. Поэтика символизма: мышление, образы, темы / Отв. ред. и сост. О.С. Давыдова. – М.: БуксМАрт, 2020. – С. 296–307.

Васина Е.В. К вопросу об истории создания картины В.М. Васнецова «Спящая царевна» // Третьяковские чтения. 2018: материалы отчетной научной конференции / ред. кол. Л.И. Иовлева, Т.А. Юдкевич. – М.: Гос. Третьяковская галерея, 2018. – С. 176–184.

Персефореста и рыцарей Вольного Чертога», написанный неизвестным автором в середине XIV века. Часть романа была посвящена приключениям рыцаря Тройлуса, полюбившего погруженную в волшебный сон принцессу Зелландин.

Как самостоятельный сюжет, знакомый современному читателю, история о Спящей красавице появилась в XVII веке в Италии в сказке «Солнце, Луна и Талия» Дж. Базиле¹⁶⁸. В 1697 году Ш. Перро написал сказку с целомудренным финалом «Красавица в спящем лесу». Широко известный в наше время финал, в котором принц будит царевну поцелуем, появился лишь в сказке братьев Гримм «Царевна-шиповник».

В русском фольклоре подобный сюжет не встречается. В 1831 году В.А. Жуковский, объединив сказки Перро и братьев Гримм, написал свой поэтический вариант — «Сказку о спящей царевне»¹⁶⁹. Именно к этому произведению обратился Васнецов, задумав свою картину «Спящая царевна».

К концу XIX века в изобразительном искусстве вокруг образа спящей красавицы уже сложилась целая традиция. Произведения, связанные с мотивом «спящей красоты», появлялись задолго до сложения первых вариантов народной сказки — в образах уснувших античных богинь или нимф. Среди наиболее известных примеров можно назвать римскую копию эллинистической скульптуры «Спящая Ариадна» (Галерея Уффици, Флоренция). Дальнейшее развитие этот мотив получил в искусстве эпохи позднего Ренессанса. В качестве примера можно привести «Спящую Венеру» Джорджоне (1510, Галерея старых мастеров, Дрезден) (илл. 2.16) и «Нимфу источника» Лукаса Кранаха Старшего (1518, Музей изобразительных искусств, Лейпциг) (илл. 2.17) и др. В первую очередь эти образы отражали гуманистические идеалы эпохи, согласно которым человек (не только его дух, но и тело) воспринимался как часть гармоничного

¹⁶⁸ Двухтомный сборник сказок «Петнамерон» Дж. Базиле был издан после его смерти в 1634 и 1636 годах.

¹⁶⁹Первое изд.: Европеец. 1832. № 1. С. 24–37.

мира¹⁷⁰. Консонанс между природой и чувственной красотой человеческого тела находил выражение в образах спящих красавиц и в последующие эпохи. В XIX веке эту линию продолжили представители английского эстетизма — Томас Ральф Спенс, Максфилд Пэрриш (илл. 2.18–2.19) и другие.

В XIX — начале XX веках мотив получил новую трактовку благодаря популярному сказочному сюжету о «Спящей красавице». Графические иллюстрации к сказке создавали Гюстав Доре, Питер Ньюэлл, живописные — Фредерик Теодор Ликс, Джон Дункан, Эдвард Берн-Джонс (илл. 2.20), Уолтер Крейн и Джон Колльер (илл. 2.21).

В XIX столетии к этому сюжету интерес проявился и в России. Так в 1873–1876 годах в мастерской Владимира Сверчкова по картонам Рудольфа фон Зайтца был выполнен витраж для особняка Сан-Галли в Санкт-Петербурге (илл. 2.22). А в 1890-м году в первые в России на сцене Мариинского театра состоялась премьера балета «Спящая красавица» П.И. Чайковского, в котором либреттистом и художником по костюмам выступил директор Императорских театров И.А. Всеволожский.

К сожалению, нам неизвестно, был ли знаком Васнецов с перечисленными работами. Однако очевидно, что на протяжении всего XIX века интерес к сюжету возрастал, и замысел Виктора Михайловича стал органичным продолжением этой тенденции, своеобразной данью времени.

Обращаясь к «Спящей царевне» Жуковского, Васнецов не ограничивал себя нарративом сказки. Ее сюжет повествует о царевне, которая, решив осмотреть терем, поднялась по винтовой лестнице наверх, где в маленькой светелке увидела прядущую старушку. Царевна взяла из ее рук веретено и, случайно уколовшись, погрузилась в сказочный сон, а вместе с ней — все обитатели царства.

¹⁷⁰ Немилев А.Н. Тема сновидений в творчестве Дюррера // Сон-семиотическое окно. Сновидение и событие. Сновидение и искусство. Сновидение и текст. XXVI-е Випперовские чтения. Москва, 1993. С. 42–43.

Васнецов отошел от текста сказки. Он трансформировал пространство сказочного терема, уподобив гульбище театральной сцене, на которой разместил фигуры обитателей дворца и его гостей. В центре композиции показана спящая на ложе царевна и уснувшая на книге девочка¹⁷¹, которую принято ассоциировать с мудрой не по годам девочкой-семилеткой из русских народных сказок. Вокруг этих персонажей расположились остальные герои. Слева — сенные девушки, нянюшка с кошкой на коленях и стражники. Справа показаны скоморох, гусяр и дрессировщики с медведем. На заднем плане виден лес, который словно стена оберегает их покой.

Смысловым и композиционным центром всей картины стала маленькая девочка, уснувшая на страницах «Голубиной книги». Перед тем, как погрузиться в сон, она читала вслух, о чем свидетельствуют ее приоткрытые губы, а также рука подыгрывавшего чтению гусяра, которая так и осталась занесенной над струнами. Можно предположить, что во время работы — прядения и вышивания — царевна и девушки не вели праздных разговоров, не смотрели скоморошье представление, они слушали, как маленькая девочка читала «Голубиную книгу».

Согласно легенде, «Голубиная книга» была написана самим *Исусом Христом* и была спущена с небес на землю. Она имела огромные размеры (40 сажений в длину, 20 — в ширину). Никто из людей не был способен ее прочитать — «Умом нам сей книги не сосметити и очами на книгу не обозрити: Велика книга Голубиная!»¹⁷² О заключенной на страницах книги мудрости поведал премудрый царь *Давыд Евсеевич*, который смог пересказать ее «по старой своей памяти»¹⁷³, то есть по преданию. Истины, записанные в книге, передавались в устной форме как стих о Голубиной книге.

¹⁷¹ Дочь-семилетка — персонаж русских народных сказок. Обладая не детской мудростью, она помогла своему отцу в споре с царем.

См.: Народные русские сказки А.Н. Афанасьева. М.: Наука. 1984–1985. № 327–328.

¹⁷² Голубиная книга: Русские народные духовные стихи XI–XIX вв. / сост., авт. вступ. ст. и примеч. Л.Ф. Солощенко, Ю.С. Прокошина. М., 1991. С. 36.

¹⁷³ Там же.

Текст этого стиха хорошо известен ученым, однако к единому мнению относительно времени его появления они не пришли. Возможно, он восходит к рубежу XII–XIII столетий, о чем свидетельствует житие Авраамия Смоленского, читавшего «Голубиные книги»¹⁷⁴. В эпоху средневековья текст стиха был очень популярен, поскольку «он давал нашим неграмотным предкам ответы на самые важные космогонические вопросы и вместе с тем удовлетворял пытливости их фантастически настроенного ума относительно нынешнего состояния вселенной и разных любопытных предметов, имеющих на земле»¹⁷⁵. Стих о «Голубиной книге» был широко распространен и имел множество вариаций. Примечательно, что во второй половине XIX века он был частью обязательной школьной программы¹⁷⁶, поэтому, вероятнее всего, Васнецов познакомился с ним еще будучи студентом Духовного училища или семинарии. В начале XX века стих послужил вдохновением для символистов, как поэтов, так и художников, среди которых А. Блок, Вяч. Иванов, Н. Рерих и т. д. Николай Рерих дважды обращался к теме этого стиха, в работах «Помин о четырех королях (Книга Голубиная)» (1911) и «Книга Голубиная» (1923) (илл. 2.23). В обеих картинах он следовал за текстом стиха, демонстрируя огромные размеры книги, которую не способен прочесть обычный человек. Ведь никому не дано прочитать текст, запечатленный на страницах самим *Исусом Христом*:

Восходила туча сильна, грозная,
 Выпадала книга Голубиная,
 И не малая, не великая:
 Долины книга сороку сажень,
 Поперечины двадцати сажень¹⁷⁷.

¹⁷⁴ Название книги могло читаться как «голубиная» или «глубинная».

¹⁷⁵ Кирпичников А. Голубиная книга // Энциклопедический словарь Ф.А. Брокгауза и И.А. Ефрона: [электронный ресурс]. URL: <http://www.vehi.net/brokgauz/> (дата обращения: 24.03.2018).

¹⁷⁶ См.: Мочульский В.Н. Историко-литературный анализ стиха о Голубиной книге. Варшава, 1887. С. 3.

¹⁷⁷ Голубиная книга... С. 34.

Васнецов иначе трактовал мотив «Голубиной книги». Он считал, что люди, способные постичь тайны этой легендарной книги, существуют. Поэтому художник изобразил в картине ребенка, интерпретируя евангельский текст: «Ты утаил сие от мудрых и разумных и открыл то младенцам» (Мф. 11: 25). Для Васнецова, в силу его религиозного мировоззрения, детские образы олицетворяли безгрешные души, способные услышать и понять главные христианские истины. Создавая детские портреты, например дочери Тани (1885) (илл. 2.24), сына Володи (1895) и внука Вити (1921, все — ДМВ) (илл. 2.25), он стремился подчеркнуть их искренность, открытость миру и чистоту. Более того, портретные черты маленькой Тани угадываются в образе девочки-семилетки в картине.

На раскрытых страницах изображенной «Голубиной книги» Васнецов процитировал стихотворный текст, отвечающий на вопросы о мироздании.

У нас белый свет
от суда Божия,
солнце красное
от лица Божьего,
млад — светел месяц
от персей его,
звезды частые
ризы Божии,
ночи темные
думы Господни,
зори утрени
[очи Господни].

Зафиксированное в этом стихе народное представление о мироустройстве объясняет причину увлеченности «Голубиной книгой» художественным

обществом во второй половине XIX — начале XX вв. Например, для символистов этот текст был интересен тем, что представлял природу как проявленное божественное начало. Аполлинарий Михайлович Васнецов, младший брат Виктора Михайловича, писал о «Голубиной книге»: «Это, хотя и наивное по форме, произведение русской словесности, но проникновенное по содержанию и весьма характерное для русского народа, смотрящего на природу как на проявление воли божией, как на его эманацию»¹⁷⁸. Для Виктора Васнецова природа также являлась отражением Божественной красоты. Художник писал: «Красота составляет основу всех форм мироздания. От величайших светил, наполняющих мировые пространства, до самой маленькой букашки и незаметного цветка — все полно красоты, все проникнуто красотой»¹⁷⁹. Не случайно изображенный в картине «Спящая царевна» мир — леса, травы, животные и птицы — стал полноправным героем живописного произведения.

Еще одна роль, которая отведена природе в картине «Спящая царевна», — быть прибежищем для людей, укрытием от бурь окружающего мира. Именно такой подтекст видится на фоне исторического контекста создания картины. В то время, когда Васнецов работал над «Спящей царевной», в мире нарастали апокалиптические настроения и разгорались войны — Первая мировая и Гражданская война в России. Испытывая тревогу, Васнецов писал: «Под гнетом совершающегося трудно весьма настроить себя на благодушный и созерцательный ход мысли и искать успокоения даже и в близком и родном душе Искусстве»¹⁸⁰. И все же он не оставлял работу. Он обрел утешение в природе, которая стала для него «прибежищем» и зримым проявлением божественной милости и любви к людям. В таком отношении к пейзажу Васнецов не был

¹⁷⁸ Васнецов А.М. Странствования для обретения правды-истины. Философия самосознания. Рукопись в 2-х т. Цит. по: Ядохина Е.И. Творчество А.М. Васнецова в синтезе теории и художественной практики... С. 93.

¹⁷⁹ Отрывок из дневника В.М. Васнецова «О красоте в мире, в человеке и человеческом искусстве» // Виктор Михайлович Васнецов: Письма. Дневники. Воспоминания. Суждения современников. С. 206.

¹⁸⁰ В.М. Васнецов — Д.Т. Будинову. 17 марта 1918 // Виктор Михайлович Васнецов: Письма. Дневники. Воспоминания. Суждения современников. С. 241.

одинок. С конца 1880-х годов, как пишет Г.Г. Пospelов, в живописи развивался «мотив приюта»¹⁸¹. К нему обращались И.И. Левитан и М.В. Нестеров. Васнецову этот образ также был близок на протяжении всей его творческой жизни. В 1880 году художник закончил картину «Затишье» (илл. 2.26), в которой чувствуются схожие интонации, а позднее, в 1900 — 1910-е, этот мотив найдет отражение в серии пейзажных этюдов, созданных в его загородном имении Новое Рябово.

Однако в «Спящей царевне» «мотив приюта» приобрел не просто идиллические, но по-настоящему райские черты. Сказочное царство населено животными и птицами, которых в природе рядом увидеть невозможно — медведь и лиса мирно соседствуют с зайцем. Сам терем окружен среднерусским лесом, на раскидистых ветвях деревьев расселись голуби, снегири, а также попугаи и павлины. Тем не менее здесь нет места борьбе, напротив, художник создал пространство, наполненное ощущением удивительного райского единения. Животные, птицы и люди — млад и стар — едино слушают истины, записанные в Голубиной книге. В этой внутренней идее картины улавливается сходство с иконой «Хвалите Господа с небес»¹⁸² (илл. 2.27).

Можно обнаружить параллели между картиной «Спящая царевна» и религиозными произведениями самого Васнецова. С 1885 по 1896 годы он работал над росписью Владимирского собора в Киеве, где в числе прочих создал композицию «Преддверие рая» (илл. 2.28). Вернувшись к работе над «Спящей царевной», он пересмотрел замысел картины и попытался расширить ее идейное содержание. Очевидна перекличка между образами спящей царевны и покоящейся на руках ангелов святой Екатерины из композиции «Преддверие

¹⁸¹ Пospelов Г.Г. «Мотив приюта» в русском искусстве конца XIX — начала XX века // Пospelов Г.Г. О картинах и рисунках: сб. ст. М., 2013. С. 174–193.

¹⁸² О.В. Буткова в своей диссертации связывала композицию картины с другой иконой — «О Тебе радуется, Благодатная». См.: Буткова О.В. Трансформация сказочных сюжетов в визуальной культуре 1-й половины XX века: диссертация ... кандидата культурологии: 24.00.01 / Буткова Ольга Владимировна; [Место защиты: Гос. ин-т искусствознания М-ва культуры РФ]. М., 2013. 81.

рая». Царская дочь Екатерина Александрийская, которой не было равных по красоте и мудрости, во сне обручилась с Христом. Сближает их не только внешнее сходство. Поза сказочной царевны повторяет положение св. Екатерины, которую ангелы возносят на небеса.

В изображении природы и животного мира также проявляется опыт работы Васнецова над религиозными сюжетами во Владимирском соборе в Киеве. Видимо, желая подчеркнуть единение, в котором сосуществуют обитатели сказочного царства, художник включил в картину тех животных и птиц, которые символизируют райскую гармонию, — павлинов, снегирей и зайца. Такой состав сказочных персонажей отчасти перекликается с произведением «Блаженство рая» (илл. 2.29). При этом Васнецов не пытался в точности повторить религиозную композицию, поэтому прирученный царь зверей лев был заменен на его «русскую» аналогию — медведя.

Это единение кажется утопическим. Не случайно в своей диссертации О.В. Буткова интуитивно сравнивает спящее царство с затонувшим градом Китежем, а мир сказки — с «идеальным образом родины»¹⁸³, впрочем, не останавливаясь на этой теме более подробно.

В основе легенды о граде Китеже лежит история о чудесном спасении целого города во время татаро-монгольского нашествия, когда Большой Китеж молитвами жителей погрузился на дно озера. Сюжет, описанный в Китежском летописце, послужил основой для законченного в 1874 году романа П.И. Мельникова-Печерского «В лесах». По мотивам этой легенды в 1903-м году на сцене Русской частной оперы С.И. Мамонтова была поставлена опера «Сказание о граде Великом Китеже и тихом озере Светояре» С.Н. Василенко, которую с большой долей вероятности мог видеть Васнецов. В 1907 году в Мариинском театре в Санкт-Петербурге, а в 1908-м на сцене Большого театра в Москве звучала опера Н.А. Римского-Корсакова «Сказание о невидимом граде

¹⁸³ Там же. С. 82.

Китеже и деде Февронии», в создании декораций к которой принимал участие младший брат художника Аполлинарий Васнецов.

Этот сюжет, безусловно, был известен Виктору Михайловичу. Мотив погружения сказочного царства в сон может быть созвучен мотиву погружения в спасительные воды озера. Более того, в комплексе с «Голубиной книгой» этот мотив раскрывает главный идейный посыл картины «Спящая царевна». Услышавшие тайны книги обитатели сказочного царства стали носителями «“сокровенной” истины, открывающейся искренне верующему человеку»¹⁸⁴. Их сон не выглядит проклятием, напротив, он стал избавлением, спасением от тревог и волнений, а само сказочное царство — тем самым непокоренным святым градом.

Отдельного внимания заслуживает мотив сна сказочных героев. Он лишен таинственности, свойственной, например, работам английского художника И.Г. Фюссли или швейцарского художника Ф. Ходлера. На первый взгляд сон спящей царевны в картине Васнецова выглядит вполне естественным и безмятежным. Но при сравнении полотна со «Спящей девочкой» (1893, Рыбинский музей-заповедник) (илл. 2.30) Н.Д. Кузнецова или «Отдыхом» (1882, Государственная Третьяковская галерея) И.Е. Репина очевидно, что в картине Васнецова позы и жесты героев напряжены: вывернута кисть руки дрессировщика в синей рубашке, застыли над струнами пальцы гуслира, неестественно раскрыта ладонь левой руки царевны. Создается ощущение, что герои Васнецова не погрузились в сон, а оказались скованны им. Застывшими кажутся не только персонажи, но и пейзаж: природа не тревожит обитателей дворца ни дуновением ветра, ни ярким светом солнечных лучей, ни прохладой дождя. Ощущению замкнутости композиции и нерушимости сна способствует перенасыщенный передний план, где Васнецов одновременно поместил

¹⁸⁴ Уртминцева М.Г. Китежский летописец в литературной и живописной интерпретации (П.И. Мельников и М.В. Нестеров) // Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского. 2011. № 4 (1). С. 322.

изображения цветов, медведя, а также фигуры няни и дрессировщика. Так же, как и лес на заднем плане, эти фигуры словно ограждают сказочное царство. Все в этой картине обращает внимание зрителя на отстраненность спящей царевны и ее окружения от реального мира. Можно предположить, что и сам автор желал бы отстраниться от тягостной окружающей действительности.

Васнецов не первый обращается к мотиву сна как к попытке бегства от реальности. Только на первый взгляд далекой параллелью «Спящей царевне» Васнецова можно назвать скульптуру «Ночь» Микеланджело, созданную для капеллы Медичи во Флоренции. Скульптор работал над произведением в 1520–1530-е годы, когда раздробленная Италия была вынуждена защищать свою независимость от вторжений французов и испанцев. Свои мысли мастер эпохи Ренессанса выразил не только пластическими средствами в скульптуре, но и в стихотворной форме. От лица фигуры ночи Микеланджело писал:

Молчи, прошу, не смей меня будить.
 О, в этот век преступный и постыдный
 Не жить, не чувствовать — удел завидный...
 Отраднo спать, отрадней камнем быть¹⁸⁵.

В этом четверостишии отразилось мироощущение скульптора — горечь и пессимизм, его внутренний трагический разлад с окружающим миром и даже стремление к эскапизму. Интересно, что ставший классическим в русской литературе перевод сонета был выполнен Ф.И. Тютчевым в 1855 году в тревожное время Крымской войны. По мнению исследователей творчества Тютчева¹⁸⁶, поэт испытывал сходные чувства разобщения с обществом.

¹⁸⁵ Тютчев Ф.И. «Молчи, прошу, не смей меня будить...» (Из Микеланджело) // Ф.И. Тютчев. Лирика. М., 1966. Т. 1. С. 164.

¹⁸⁶ «Тютчев прочел или припомнил его [четверостишие Микеланджело. — Е.В.] в „роковые“ дни Крымской войны. В то время, когда, как ему казалось, рушится целый мир, на который он возлагал такие надежды, Тютчев, „жадный зритель“ „высоких зрелищ“ — исторических катастроф — сам испытывал то же чувство, то же настроение, что и несколько столетий до него Микеланджело» (Пигарев К.В. Жизнь и творчество Тютчева. С. 263).

Очевидно, тема сна для Васнецова также приобрела особенное звучание, но уже в связи с Первой мировой войной и революционными событиями, а также стремительным изменением художественного мира первой четверти XX века. Учитывая эмоциональные переживания автора, сон героев выглядит не просто сказочным, но целительным, способным избавить душу от тревог и волнений, даруя долгожданный отдых.

«Спящая царевна» стала самой известной картиной «Поэмы семи сказок» и единственным произведением цикла, о котором сохранились отзывы современников. Михаил Васильевич Нестеров, близкий друг Васнецова, помогавший организовывать посмертную выставку художника в 1927 году, отмечал: «Самое ценное, конечно, сказочные картины последнего периода. Из них лучшая «Спящая царевна» — полотно аршин шести. Если бы не старческие недочеты, происходившие от слабого зрения, от слабости руки, эту вещь можно было бы считать равной с лучшими вещами расцвета Васнецова. Так она неожиданна, поэтична, так в ней умен художник. <...> Прелестная вещь!»¹⁸⁷

Сложно сказать, какие картины Нестеров в данном случае считал лучшими произведениями периода «расцвета Васнецова». Вероятно, он видел связь «Спящей царевны» с произведениями 1880–1890-х годов в монументальности и романтической атмосфере древности.

В целом в произведениях двух периодов (конца XIX и первой четверти XX веков) Васнецов использовал близкие художественные решения. Уже в работах 1880-х годов, совершая первые шаги в области живописи на фольклорные сюжеты, он стремился найти баланс между реальным и ирреальным, а также границу между исторической картиной и иллюстрацией волшебной сказки. В первой четверти XX века Васнецов ориентировался на принципы реализма в построении пластической формы, что было характерно для его работ 1890-х

¹⁸⁷ М.В. Нестеров — А.А. Турыгину. 9 октября 1926 // М.В. Нестеров. Письма: Избранное. Л., 1988. С. 317.

годов, однако объемно-пространственное решение, трактовка освещения и цветовая разработка подвергались серьезному художественному переосмыслению и стилизации.

В картинах «Поэмы семи сказок» Васнецов выстраивает фронтальные композиции в духе театральных мизансцен с кулисами и разворачивающимся действием на авансцене. Он использует яркие локальные цвета при практически полном отсутствии светотеневой моделировки и проработки освещенности; высветляет главных персонажей, даже если это противоречит расположению источника света. Не менее важную роль играют неестественные позы героев: спящей царевны, которая практически падает с ложа; Бабы-Яги, из чьих рук выскальзывает Ивашка; Василисы Премудрой, неловко пытающейся отстраниться от Кощея Бессмертного. Зритель не сразу считывает эти детали, но на подсознательном уровне определяет их и связывает изображенный сюжет с художественным вымыслом, а не действительностью.

Отдельно хотелось бы отметить особенности композиций картин первого периода — «Спящая царевна» и «Царевна-Несмеяна», — которые сильно выделяются на общем фоне былинно-сказочных произведений художника. Для них характерны коллажность и избыточная декоративность, даже «ковровость». В них не хватает «воздуха». Этот прием в случае со «Спящей царевной» позволяет создать ощущение богатства и красоты древнерусского царства. Полотно становится своеобразной шкатулкой, в которой оказались сокрыты осколки старого мира. В картине «Царевна Несмеяна» этот прием работает иначе. Он создает впечатление хаоса, дисгармонии и «шума», столь необходимых для показа сказочного нарратива.

В основу картины «**Царевна Несмеяна**» (илл. 2) лег одноименный сюжет, не принадлежащий к числу особенно распространенных и популярных сказок в

России¹⁸⁸. Существовали несколько ее вариантов в Восточной Европе. Васнецов знал сказку в пересказе известного собирателя русского фольклора А.Н. Афанасьева¹⁸⁹. Завязка сюжетов всех известных сказок о Несмеяне всегда одинакова: царевну ничто не радовало и не веселило, поэтому государь пригласил во дворец женихов, чтобы они попробовали рассмешить его дочь. Взамен он обещал отдать царевну в жены и полцарства в придачу тому, кому удастся рассмешить девушку. Дальнейшее развитие сюжета различается в отдельных губерниях¹⁹⁰.

Однако судя по композиции картины Васнецова интересовал исключительно зачин сказки. Здесь отсутствует персонаж, который мог бы рассмешить царевну. Учитывая склонность Васнецова к назидательности и репрезентации положительных образов героев, этот факт выглядит удивительным. Тем более что в сборнике Афанасьева опубликована сказка, вполне отвечающая нравственным требованиям художника. В его версии трудолюбивый и щедрый работник, раздавший все свои деньги, случайно забрел во двор царского терема, где увидел в окне царевну. Он тотчас же влюбился и от смущения упал в грязь. Животные, которым он прежде отдал деньги, помогли ему отряхнуться. Это зрелище развеселило царевну, и добрый работник, не знавший о поставленном царем условии, получил в жены царевну и полцарства в придачу. Тем не менее художник не стал изображать персонаж, который с морально-нравственной точки зрения может восприниматься как пример для подражания. Вместо этого он представил стремящихся заполучить богатство женихов, бурным крикливым потоком проходящих мимо возвышающейся на

¹⁸⁸ Пропп В.Я. Проблемы комизма и смеха. Москва, 1999. С. 220.

¹⁸⁹ Народные русские сказки А.Н. Афанасьева. № 297.

¹⁹⁰ Здесь и далее используются материалы статей:

Васина Е.В. Религиозные коннотации в картине «Царевна-Несмеяна» В.М. Васнецова // Актуальные проблемы теории и истории искусства: сб. науч. статей / Под ред. С. В. Мальцевой, Е. Ю. Станюкович-Денисовой, А.В. Захаровой. – СПб.: Изд-во СПбГУ, 2018. – Вып. 8. – С. 363–370.

Васина Е.В. «Царевна-Несмеяна» В. М. Васнецова: от замысла к воплощению // Третьяковские чтения. 2017: материалы отчетной научной конференции / ред. кол. Л.И. Иовлева, Т.А. Юджевич. – М.: Гос. Третьяковская галерея, 2017. – С. 114–122.

троне царевны. Васнецов создал образ безудержного «низменного» веселья, характерного скорее для балаганов и народных празднеств¹⁹¹. Продолжение шествия он изобразил уже за пределами царского терема — на площади. Здесь в центре толпы зевак можно заметить едущего на корове мужика с горшком на голове. Рядом с ним изображено чучело, характерное для гротескных масленичных гуляний. Таким образом, царевна противопоставлена не только находящимся внутри терема женихам, но и собравшейся на площади толпе.

Обращение к сюжету сказки о «Царевне-Несмеяне» в творчестве Васнецова, в отличие от «Спящей царевны», сложно назвать данью времени — это осознанный выбор. Несмотря на то, что сказочный сюжет был известен, в художественной культуре он не стал значимым. Среди редких обращений можно назвать одноактный балет «Несмеяна», ставший частью гала-спектакля в пользу румынского Красного Креста в Гранд-опера в Париже 27 июня 1917 года¹⁹², а также картину Клавдия Лебедева «Царевна Несмеяна» (1884, Государственный музей искусств Республики Казахстан им. А. Кастеева (Казахстан) (илл. 2.31)).

В то же время мотив тоски, важная составляющая сказки, был весьма популярным в мировом искусстве. В живописи Викторианской эпохи, которая ощущала тоску по утраченной красоте и гармонии, он и вовсе стал программным. Среди формально близких к «Царевне Несмеяне» образов европейского искусства можно назвать работы английского академика Джона Уильяма Говарда и, например, его картину «Тоска» (илл. 2.32). Однако гораздо ярче образы печальных дев были раскрыты в картинах прерафаэлитов — Дж.У. Уотерхауса и Дж.Э. Милле. Уотерхаус написал знаменитую «Леди из Шалот» (1888, Галерея Тейт, Лондон) (илл. 2.33) на сюжет одноименного стихотворения А. Теннисона. Заколдованная и заточенная в башне волшебница была вынуждена вечно ткать шпалеру, иначе ее ожидала смерть. Однажды,

¹⁹¹ Пропп В.Я. Проблемы комизма и смеха. Москва, 1999. С. 165.

¹⁹² Беспалова Е.Р. О датировке портрета Иды Рубинштейн работы Бакста // Собрание. Искусство и культура. М. 2014, Вып. 4. С. 10.

заметив в зеркале рыцаря Ланселота, она оставила работу. Ведомая чувством любви Леди села в ладью и поплыла в Камелот, увидеть который ей было не суждено — волшебница умерла, так и не доплыв до замка.

Милле обратился к другому стихотворению А. Теннисона — «Марианна» (илл. 2.34), которое было вдохновлено пьесой «Мера за меру» У. Шекспира. Марианна, потерявшая наследство, была отвергнута своим женихом Анджело и потому проводила дни в тоске. Измученная девушка видела «отдохновение в тени могилы».

Несмотря на внешнее типологическое сходство женских образов в картинах прерафаэлитов и Васнецова, все же следует отметить, что художники затрагивали разные темы и ставили перед собой разные художественные задачи. Обращаясь к мотивам чувственной тоски, прерафаэлиты обращались не только к теме трагической любви, но также затрагивали проблемы, связанные с гендерными стереотипами викторианской Англии, в соответствии с которыми поведение женщины регламентировалось жесткими нормами морали и традициями¹⁹³. Трагическая гибель Леди из Шалот была предопределена ее стремлением к свободе и самостоятельности. Она пошла против условностей и запретов, не убоившись даже смерти. Безответно влюбленная Марианна обманом провела с возлюбленным ночь, претворившись другой девушкой. Прерафаэлиты показывают своих героинь в состоянии тоски, которая предшествует их выбору деятельного пути.

В то же время для описания эмоционального состояния Царевны Несмеяны довольно сложно найти подходящее слово. На первый взгляд, выражение «погрузиться в меланхолию»¹⁹⁴ кажется наиболее подходящим.

¹⁹³ Frisch, Erin. Pre-Raphaelite Painting and the Medieval Woman (2013). Art and Art History Honors Theses. URL: https://digitalcommons.trinity.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1000&context=art_honors (Дата обращения: 10.09.2020).

Костина А.К. Отражение духовных исканий английского общества середины XIX в. в творчестве прерафаэлитов: диссертация ... кандидата исторических наук: 07.00.03 / Костина Александра Константиновна; [Место защиты: Саратов. нац. исслед. гос. ун-т им. Н.Г. Чернышевского]. 2017. 273 с.

¹⁹⁴ О меланхолии см.:

Однако это выражение (равно как «тоска», «апатия», «глубокая печаль») не могут описать героиню Васнецова, поскольку она показана не как личность, способная принять решение, а, скорее, как типаж, лишенный внутреннего конфликта. Царевна кажется печальной, но мы не ожидаем от нее решения идти против традиций и приличий, как героини картин прерафаэлитов.

Основной прием, который использует Васнецов, — противопоставление. Художник следует народному восприятию мира, основанному на представлении о его биполярности — вечном сопротивлении дня и ночи, света и тьмы, добра и зла. В картине царский мир противопоставлен крестьянскому, а грустная царевна — толпе шумных женихов. Не столь очевидным, на первый взгляд, кажется противопоставление земного и духовного. Однако именно в нем заключается главный посыл картины.

Ключ к пониманию авторского замысла следует искать в верхней части композиции, там, где помещены изображения религиозных сюжетов. Слева на стене можно обнаружить композицию «Прение живота со смертью» (илл. 2.35). Напомню, этот мотив был задуман художником уже в эскизе 1901 года. Литературный текст связан с темой плясок смерти — жанром покаянной литературы средневековой Германии¹⁹⁵. Этот сюжет стал широко известен на Руси в XVI в.¹⁹⁶, в народе он получил новую трактовку, превратившись в стих об Анике-воине¹⁹⁷. Подобные сюжеты часто воспроизводились в лубке и использовались при оформлении древнерусских синодиков¹⁹⁸, поэтому они были знакомы не только образованному, но и простому человеку. В правой части сцены художник изобразил Смерть, причем в традициях не лубочного, а

Melancholy: Genius and Madness in the West / by Clair, Jean (Editor). Branch Books, New Hampton, NY, USA. 504 s.

¹⁹⁵ Словарь средневековой культуры / Под ред. А.Я. Гуревича. М., РОССПЭН, 2007. С. 360–364.

¹⁹⁶ Изборник: (Сборник произведений литературы Древней Руси) / Сост. и общая ред. Л.А. Дмитриева и Д.С. Лихачева. М.: Худож. лит., 1969. С. 757–758.

¹⁹⁷ Русские народные картинки. Книга III: притчи и духовные листы / сост. Д.А. Ровинский. СПб.: Типография Императорской Академии наук, 1881. С. 126–128.

¹⁹⁸ Буслаев Ф.И. О литературе: исследования: статьи / сост., вступ. статья, примеч. Э.Л. Афанасьева. М.: Художественная лит., 1990. С. 252.

иконописного искусства. Для лубка характерно изображение Смерти в виде скелета, идущего с орудиями смерти по земле, часто позади нее остаются кости, как свидетельства ее страшной жатвы. Именно так представлена Смерть на эскизе картины «Царевна Несмеяна» 1901 года из собрания ГМИИ им. А.С. Пушкина (илл. 1.71). В картине же Васнецов изобразил Смерть в виде вооруженного всадника на коне. Позади нее видны лежащие на земле два человека, голову одного из которых украшает корона, свидетельствующая о его высоком положении. Эта деталь раскрывает текст повести, в котором Смерть показывает свою силу: «Аз есть ни силна, ни хороша, ни красна, ни храбра, да сильных, и хороших, и красных, и храбрых побораю, да скажу ти, человек, послушай мене: от Адама и до сего времени сколько было богатырей сильных, никто же смел противу мене стати. Хотела бых того, кто бы противу мене стал и брался бы со мною, но несть: ни царь, ни князь, ни богатыри, ни всякий человек, ни жены, ни девицы, никто же смел со мною братися, — ни юн, ни стар»¹⁹⁹.

Не случайно изображение этого сюжета помещено непосредственно над толпой стремящихся к богатству женихов. Оказавшегося перед лицом Смерти воина не спасли несметные богатства, которые он был готов отдать за несколько мгновений жизни для покаяния.

Иконография Смерти на коне имеет много общего с ее изображением на иконах «Единородный Сын», которые получили широкое распространение после того, как в середине XVI в. псковские мастера создали «Четырехчастную» икону для Благовещенского собора Московского Кремля (илл. 2.36). Знакомство Васнецова с этим памятником кажется неоспоримым. В конце XIX в. икона представляла особенный интерес для исследователей, среди которых были Ф.И. Буслаев и Д.А. Ровинский²⁰⁰, чьи труды были известны Васнецову.

¹⁹⁹ Изборник: (Сборник произведений литературы Древней Руси). С. 465.

²⁰⁰ В мае 1899 года В.М. Васнецов получил книгу Д.А. Ровинского «Русские народные картинки» от В.И. Танеева, о чем сообщает в письме.

В.М. Васнецов — В.В. Танееву. 19 мая 1899 // Виктор Васнецов: письма: новые материалы. С.127.

У основания левой распалубки свода терема представлены три сюжета. Нижний иллюстрирует «Повесть о Варлааме и Иоасафе» (илл. 2.37). В 1908 году В. Успенским и С. Писаревым была издана книга «Лицевое житие преподобного Иоасафа царевича Индийскаго», один из экземпляров которого хранится в мемориальной библиотеке художника. Сюжет повести получил распространение на Руси около XII в. Сохранились пять полных вариантов текста XVI столетия, один из них хранится в ГИМ (бывш. Собрание А.И. Хлудова)²⁰¹. Также широко известны изображения героя повести в иконописной традиции. Рассказанная Варлаамом притча призывает не гнаться за земными наслаждениями, а позаботиться о своей бессмертной душе. В ней повествуется о человеке, который, спасаясь от своего взбесившегося верблюда, упал в глубокую яму. Падая, он ухватился за растение и оперся на некий выступ, который оказался страшным аспидом. Вскоре он увидел мышей — черную и белую, — которые подтачивали корни растения, а также каплю меда, стекавшую с его ветвей. Забыв о страшной опасности, он поддался жадности и отведал мед, который оказался для него горьким.

Васнецов акцентирует внимание не на опасностях, которые подстерегают Иоасафа, но на скоротечности жизни, которую символизируют черная и белая мыши (день и ночь).

Тема корысти и ненасытного накопительства продолжается в изображении трех рыб, которые проглатывают большая — меньшую. «Шестоднев» Иоанна Экзарха Болгарского содержит следующий текст: «Пище же рыбам разделена по родам — одна такая, другая иная <...> большая же часть рыб съедает друг друга, и та рыба, которая меньше, служит пищей большей. А если когда-то случится и малой рыбе съесть меньшую, чем она сама, то бывает, что их обеих проглотит большая рыба, и обе войдут в чрево той. И не так ли поступаем и мы, люди, когда принуждением приносим в жертву (поглощаем) более слабых. Чем отличаемся

²⁰¹ Словарь книжников и книжности Древней Руси / АН СССР. ИРЛИ; Отв. ред. Д.С. Лихачев. Л., 1987. Вып. 1. XI — первая половина XIV в. С. 351.

мы от последней рыбы, которая из-за своей жадности захватывает и пожирает всех более слабых, чем она сама. Тот отобрал у бедного имущество, а ты, ограбив еще и того, присоединил вместе с тем имуществом бедняка все к своему богатству. Ты оказался несправеднее несправедного и ненасытнее ненасытнейшего. Но смотри, чтобы тебя не постиг такой же конец, как и рыб, — не удочка ли это, обманом берущая тебя на крючок, не сеть ли, которая опутывает тебя, не невод ли. И мы, часто несправедно поглощавшие многих, и сами не избежим последнего наказания»²⁰².

Миниатюры лицевых рукописей «Шестоднева» представляют большую редкость²⁰³. Более того, этот сюжет не нашел отражения в них. Однако широкая распространенность текста «Шестоднева»²⁰⁴ делала описанные в нем образы и сюжеты узнаваемыми.

Выше на распалубке в круге изображено животное, вероятно, поедающее себя самого. Интерпретация этого изображения сложна. Можно предположить, что оно является отсылкой к текстам книги Откровение Иоанна Богослова и имеет апокалиптический подтекст. Визуальными образами-прототипами могли послужить выкрашенные в охру скульптурные фигуры льва, уены (гиена или медведь) и оскроганов в основании моленного места Ивана IV («Мономахова трона») в Успенском соборе Московского Кремля²⁰⁵ (илл. 2.38).

На правой распалубке художник поместил стилизованное растение и птицу, как символы рая. Рядом — распространенный образ «Душа чистая», который отсылает к библейскому тексту книги Откровение Иоанна Богослова,

²⁰² «Шестоднев» Иоанна экзарха Болгарского. V Слово: [Текст памятника на древнерус. яз., его пер. и исслед.] / Отв. ред. [и авт. вступ. ст.] Б. Ф. Пустарнаков. М.: ИФ, 1996. С. 147.

²⁰³ Редин Е.К. О некоторых лицевых рукописях «Шестоднева» Иоанна, Экзарха Болгарского. М.: товарищество Типографии А.И. Мамонтова. 1902. С. 4.

²⁰⁴ «Шестоднев» Иоанна экзарха Болгарского. V Слово... С. 31.

²⁰⁵ В.М. Васнецов был членом созданной в 1910 году комиссии по реставрации Успенского собора. См.: Копия Журнала Высочайше учрежденной Комиссии по реставрации Большого Московского Успенского собора. 21 сентября — 11 ноября 1910 // Архив Дома-музея В.М. Васнецова, Государственная Третьяковская галерея. Оп. 4, ед.хр.14. ДМВ МФ-АРХ-2432/13. Трон или Царское место Грозного в Московском Успенском соборе. М.: Синодальная Типография. 1909. С. 5.

повествующей о Жене, облеченной в солнце – символу христианской церкви и Богородицы. Лубок «Душа чистая»²⁰⁶ (илл. 2.39), как аллегория целомудрия²⁰⁷, пользовался большой популярностью в XVIII — XIX вв. Изображения с подобным сюжетом были широко распространены в иконописи, миниатюре и гравюре со второй половины XVII в.

Сопровождающий текст гласит: «Душа чистая яко девица преукрашенная стоит выше солнца и луна под ногами ея, на главе своей царский венец. Стоит перед Богом и молится, а молитва у нее изо уст восходит на небо, слезами пламень огненный погаси, и терпение греховное потреби, постом льва связя, смирением змия укроти, ненависник дьявол паде на землю яко кот, не могий терпети доброты ея». Рядом со «светящей всему миру»²⁰⁸ душой всегда изображена душа грешная — обнаженная фигура, которая прячется в пещере.

В общем идейном замысле картины это изображение носит несколько иное значение, чем рассмотренные ранее. Оно не осуждает грех, а восхваляет праведность. В такие же «одежды» праведности и святости облачает Васнецов и царевну. Связь между Несмеяной и «Душой чистой» угадывается благодаря позе царевны. Склоненной головой она словно «указывает» и «направляет» взгляд зрителя к «Душе чистой».

В качестве отступления отметим, что в образе Царевны Несмеяны угадываются черты Елены Адриановны Праховой. Известен ее портрет 1894 года кисти Васнецова (Государственная Третьяковская галерея) (илл. 2.40). Виктор Михайлович не писал портреты на заказ, изображал только близких или родных людей, и потому сам факт существования этой работы говорит об особом уважении и привязанности художника к юной Елене Адриановне. Ее сходство со

²⁰⁶ Кондаков Н.П. Русская икона. Прага: Seminarium kondakovianum, 1933. Т. 4. Ч. 2. С. 372.

²⁰⁷ Дьяченко О.А. О происхождении аллегорического изображения «Душа чистая» // Труды Центрального музея древнерусской культуры и искусства им. Андрея Рублева. / ред.-сост. О. А. Дьяченко, Л. М. Евсеева. М., 2008. Т. 3.: Иконографические новации и традиции в русском искусстве XVI: сборник статей памяти Виктора Михайловича Сорокатого. С. 287.

²⁰⁸ Кондаков Н.П. Русская икона. С. 372.

сказочной царевной кажется очевидным и неоспоримым. Этот факт стал общим местом в популярной литературе, однако неизвестно, добивался ли Васнецов этого сходства осознано. Весной 1924 года, брат Лели Николай Адрианович Прахов был в гостях художника и видел «Царевну Несмеяну». Описывая встречу много лет спустя, он вспоминал слова Васнецова о том, что в образе поляка изображен художник В.А. Котарбинский²⁰⁹. При этом он не пишет, что прототипом для Несмеяны могла послужить его сестра. Кроме того, нам неизвестны сообщения Васнецова или его современников о том, что прототипом для царевны могла быть Е.А. Прахова.

Именно поэтому куда более важным кажется не визуальное, а духовное сходство Васнецовской Несмеяны и Елены Адриановны. В одном из писем к Е.А. Праховой Васнецов рассуждал о потребности человека в духовной пище и отмечал разницу между образами Марфы и Марии из евангельской притчи: «Да, правда, из Марфы Марии не выкроишь, но Мария останется все-таки Марией, хотя бы и заставила ее судьба возиться с горшками и сковородами»²¹⁰. «“Мария”, — пишет Т.Л. Карпова, — это избранность и данность, совершенное воплощение образа»²¹¹. Елена Адриановна, по мнению Васнецова, обладала важным качеством — несмотря на жизненные обстоятельства, как евангельская Мария, она стремилась подняться над обыденностью к духовности и красоте. Именно это качество столь же ясно прочитывается в образе сказочной царевны.

Возвращаясь к картине, следует отметить, что в композиции полотна органично сосуществуют два мира — сказочный и религиозный. И в каждом из

²⁰⁹ «Это я нашего Катарра (В.А. Котарбинского) припомнил, как он важно, точно «круль польский», усы свои закручивает и сам при этом посмеивается. Так вот и этот у меня: его очередь смешить царевну еще не пришла, а он уже воображает себя победителем, как “пан Заглоба” у Сенкевича. Усы крутит — на своих соперников гордо поглядывает — совсем наш Катарр, когда разойдется и о разделе Польши заговорит».

Прахов Н.А. Виктор Михайлович Васнецов // Виктор Михайлович Васнецов: Письма. Дневники. Воспоминания. Суждения современников. С. 313.

²¹⁰ В.М. Васнецов — Е.А. Праховой. 9 ноября 1892 // Виктор Михайлович Васнецов: Письма. Дневники. Воспоминания. Суждения современников. С. 105.

²¹¹ Карпова Т.Л. Портреты Васнецова. Идеи и образы // Виктор Михайлович Васнецов, 1848–1926: [Материалы конф., сент. 1990 г. / Отв. ред. Э.В. Пастон]. М.: ГТГ, 1994. С. 41.

этих миров происходит противоборство между добром и злом. В сказочной части Васнецов противопоставляет толпу алчных женихов, «борющихся» за обещанное богатство, и царевну, ждущую союза с искренним и добрым человеком; в «религиозной части» — смиренную праведную «чистую душу» и грешников, которые, прельстившись земными благами и забыв о скоротечности жизни, обрекли себя на смерть.

Картина «Царевна Несмеяна», безусловно, носит назидательный характер. Васнецов ищет выражения народного понимания борьбы добра со злом, духовной борьбы человека с грехом. В одной из дневниковых записей 1909 г. он писал: «Для человека же определение добра и зла: что добро есть жизнь (и жизнь совершеннейшая — жизнь духа) и все, что к ней ведет; и что зло есть смерть, небытие, и все, что к ней ведет»²¹². Эта дихотомия добра и зла, особенно тонко переживаемая художником в 1910-е годы, получила отражение в его живописных работах.

Не менее важной для Васнецова была тема спасения души. Будучи искренне верующим человеком, он воспринимал мир сквозь призму христианского учения, поэтому художника особенно волновали вопросы нравственности и духовности. Он писал, что «вся история человечества есть борьба человека-зверя с человеком духовным, и там, где чувствовалась победа человека над зверем, — там светил свет Христов!»²¹³ Это внутренняя борьба каждого человека вечна — «оберегайся и спасайся сам, если можешь, а не можешь — страдай и гибни»²¹⁴.

²¹² Васнецов В.М. «Что такое добро и зло?» // Виктор Михайлович Васнецов: Письма. Дневники. Воспоминания. Суждения современников. С. 217.

²¹³ Там же. С. 218.

²¹⁴ Там же.

В картинах первого блока «Поэмы семи сказок» Васнецов впервые в своем творчестве обогатил сюжеты религиозными мотивами и образами, превращая сказочные «иллюстрации» в живописный трактат о добре и зле.

2.2. Второй этап работы над циклом. 1917–1919. «Баба-Яга», «Царевна-лягушка» и «Кашей Бессмертный»

Следующий этап работы над циклом был посвящен трем картинам — «Бабе-Яге», «Царевне-лягушке» и «Кашею Бессмертному». Сохранившиеся графические этюды позволяют ограничить хронологические рамки этого периода 1917–1919 годами. Важно, что две из трех картин имеют авторскую датировку — «Баба-Яга» (1917) и «Царевна-лягушка» (1918). При этом этюды к ним были выполнены в те же годы, что свидетельствует о нетипично быстрой для Васнецова работе над холстами и тесно связывает работы на сказочные сюжеты с историческим контекстом (илл. 2.41–2.51).

Пожалуй, наиболее очевидные связи с современными художнику событиями выявляются в картине «Баба-Яга» (илл. 3). Сюжет этой работы восходит к сказке «Ивашко и ведьма»: «Ведьма увидела, что надобно звать Ивашку тем же голосом, каким его мать зовет, побежала к кузнецу и просит его: “Ковалику, ковалику! Скуй мне такой тонесенький голосок, как у Ивашкиной матери; а то я тебя съем!” Коваль сковал ей такой голосок, как у Ивашкиной матери. Вот ведьма пришла ночью на бережок и поет:

Ивашечко, Ивашечко, мой сыночек!

Приплынь, приплынь на бережок;

Я тебе есть и пить принесла.

Ивашко приплыл; она рыбу забрала, его самого схватила и унесла к себе»²¹⁵.

²¹⁵ Ивашко и ведьма // Народные русские сказки А.Н. Афанасьева. № 108.

В работе над композицией этой картины художник отошел от точного следования тексту сказки. Если по сюжету Баба-Яга обманула ребенка, перековав голос, то в картине ведьма схватила мальчика и унесла к себе в царство, поманив игрушкой, которая привязана к деревянному песту, а также переодевшись в одежду молодой замужней женщины — красный сарафан и кокошник. Васнецов добавляет детали, трансформируя сюжет, осознавая невозможность дословного перенесения сказочного текста на полотно.

Образ Бабы-Яги находит параллели в народном лубке: уродливая горбатая старуха с седыми распущенными волосами и крючковатым носом. Она может быть облачена в красную юбку или зеленое платье, а ее голову часто украшает кика — головной убор замужней женщины²¹⁶.

В картине Васнецов создал тревожную атмосферу. На фоне сгущающегося сумрака ночи ярким акцентом становится развевающийся сарафан Бабы-Яги, который вызывает ассоциации со вспыхнувшим пламенем. Мрачную атмосферу картины усиливают пролетающий над костяным остовом филин, выползающие из болота змеи, встречающие свою хозяйку, а также грозно и мрачно поднимающийся из-за горизонта алый полумесяц.

В целом для русского искусства середины — второй половины XIX века образ Бабы-Яги или старухи-«Ягишны» не был новым. Имя персонажа было распространено в повседневной культуре и часто использовалось в разговорной речи как определение «злой, бранчивой бабы»²¹⁷. Именно такой она предстает в рисунке Васнецова «Яга» (1871) (илл. 2.52). Она запечатлена сторбленной ехидной бабой со впалыми щеками и губами, растянувшимися в ядовитой полуулыбке.

²¹⁶ Кику, как и кокошник, на Руси могли носить только замужние женщины.

См.: Русская народная одежда: историко-этнографические очерки / [В.А. Липинская и др.]; Российская акад. наук, Ин-т этнологии и антропологии им. Н.Н. Миклухо-Маклая; отв. ред. В.А. Липинская. Москва: Индрик, 2011. С. 34 — 35.

²¹⁷ Даль В.И. Толковый словарь живого великорусского языка / [соч.] Владимира Даля. 3-е, испр. и знач. доп. изд. под ред. [и с предисл.] проф. И. А. Бодуэна-де-Куртенэ. Санкт-Петербург; Москва: Т-во М. О. Вольф, 1903–1909 (Санкт-Петербург). С. 1559.

В середине — второй половине XIX века фольклорный образ Бабы-Яги нашел отражение в литературе и музыке. Среди литературных произведений следует выделить сказку в стихах Н.А. Некрасова «Баба-яга, костяная нога» (1840), среди музыкальных — пьесу «Баба-яга» из «Детского альбома» (1878) П.И. Чайковского, а также пьесу «Избушка на курьих ножках (Баба-яга)» из сюиты М.П. Мусоргского «Картинки с выставки» (1874).

В творчестве Васнецова обнаруживается интерес к этой теме уже в 1880-е годы. Хотя, видимо, художника увлекал не сам сказочный персонаж, а связанный с ним антураж. Он выполнил эскизы беседки «Избушка на курьих ножках» для Абрамцевского парка, выстроенной в 1882 году, а также написал малоизвестную картину «Сказка» (илл. 2.53), которая ныне хранится в Государственном художественном музее в Ханты-Мансийске.

Образ сказочной ведьмы как персонифицированного хтонического зла появился в творчестве Васнецова лишь в конце 1890-х годов. В это же время к теме обратились А.Н. Бенуа («Азбука в картинках») и И.Я. Билибин (иллюстрации к сказке «Василиса Прекрасная») (илл. 2.54–2.55).

В работах Билибина и Васнецова обнаруживаются многочисленные параллели, в том числе композиционные — злая ведьма пролетает в ступе над растущими из земли поганками среди раскидистых ветвей густого елового леса. Художников также сближает их стремление передать эмоционально напряженные образы и их визуальную достоверность.

Выполнив эскиз картины в 1901 году, художник надолго оставил этот замысел, вернувшись к нему лишь в 1917 году. Несмотря на это, отметим практически полное сходство первого эскиза и завершенной работы. В картине изменен лишь фон позади ведьмы. За спиной Бабы-Яги ранее был изображен непроходимый дремучий лес, а теперь в просвете между деревьями — алый полумесяц, восходящий на небосвод. Добавление этой, казалось бы, незначительной детали имеет важное значение с точки зрения развития художественного замысла. Она позволяет обнаружить внутреннюю

семантическую связь сказочной «Бабы-Яги» с эскизом «Воины Апокалипсиса» (илл. 2.56), выполненным Васнецовым в 1887 году²¹⁸.

В обеих работах художник показал яркий, но убывающий месяц, который создает тревожное ощущение надвигающейся ночи. Метафорически эта деталь подчеркивает грядущую опасность для сказочного Ивашки, а в религиозной картине отмечает начало трагических событий, которые предстоит пережить миру перед вторым пришествием Иисуса Христа. Стремительно летящие по небу всадники и Баба-Яга воспринимаются как хозяева ночи, предвестники и источники бед и смертей, а также пробуждают в зрителе первобытный страх и эсхатологический ужас. Замечу, что это не единственный в русском искусстве пример уподобления сказочных героев символам апокалипсиса. А.Я. Билибин в рисунке «Кашей Бессмертный» (1901) к сказке «Марья Моревна» (1903) (илл. 2.57) изобразил Кашея обнаженным всадником с мечом в руках.

Картина «Баба-Яга» датируется самим Васнецовым 1917 годом, что невольно заставляет предположить, что в этой работе художник мог выразить личное отношение к революционным событиям. Созданный в столь непростой период образ Бабы-Яги в сознании зрителя становится воплощением зла, а красный цвет ее сарафана невольно отождествляется с цветом революции и войны.

Отметим, что для русской художественной среды этого времени подобное живописное высказывание нельзя назвать типичным. Тема отражения революционных событий в искусстве поднималась на выставке «Некто 1917», проходившей в Государственной Третьяковской галерее в 2017 году. И.А. Вакар, анализируя реакцию художественного сообщества на революционные события 1917 года, констатирует: «Русская революция — при всей своей масштабности — не породила ни “Клятвы Горациев”, ни “Смерти Марата”, ни “Свободы на

²¹⁸ Композиция изначально предназначалась для росписи Владимирского собора в Киеве, однако была отклонена комиссией вместе с другими работами, иллюстрирующими сцены книги «Откровение Иоанна Богослова».

баррикадах”, ни жутких фантазий Гойи, ни мрачных документов Домье. Ярких, художественно значимых откликов на актуальные политические события не последовало ни в 1917-м, ни в 1918-м году, хотя сами эти события, несомненно, волновали деятелей искусства»²¹⁹. На этом фоне яркий образ «Бабы-Яги» Васнецова, воспринимается как личный эмоциональный отклик художника на революционные события.

Позднее, в 1918 году, Васнецов написал «Бой Добрыни Никитича с Семиглавым Змеем Горынычем» (ДМВ) (илл. 2.58). Колористическое решение и эмоциональное напряжение сближает эту работу с картиной «Баба-Яга». Это произведение создано в первый год Гражданской войны. Нерешенный социальный конфликт вылился в военное противостояние, которое буквально разрывало страну на части. В борьбу были вовлечены разные политические силы. Конечно, нам неизвестно, как Васнецов осмысливал происходящие события, но можно предположить, что эти противоборствующие силы могли трансформироваться в образ многоголового змея, с которым ведет борьбу былинный богатырь.

На первый взгляд в сказочной картине исход битвы предсказуем — «один в поле не воин», как гласит хорошо известная сегодня поговорка. Однако в начале XX века это выражение звучало иначе: «И один в поле воин, если он по-русски скроен»²²⁰. Вложив в руки Добрыни украшенный крестом щит, художник предсказывает победу русского воина.

Отдельно хотелось бы отметить нетрадиционные для Васнецова подписи и даты на картинах «Баба-Яга» и «Бой Добрыни-Никитича со Змеем Горынычем». Для художника характерны точные и аккуратные подписи, которые не мешают общему восприятию композиции, как, например, в картине

²¹⁹ Вакар И.А. 1917 год и художники: новые аспекты темы // Некто 1917: каталог выставки. М.: Гос. Третьяковская галерея, 2017. С. 9.

²²⁰ Примечательно, что первая часть этой поговорки послужила названием для одной из картин художника, выполненной в 1914 году.

«Царевна-лягушка», которая также была написана в 1918 году. Однако на полотнах «Баба-Яга» и «Бой Добрыни Никитича со Змеем Горынычем» стоят совершенно иные подписи — крупные по размеру и размашистые, словно поставленные «дрожащей» рукой. Возможно ли, чтобы Виктор Михайлович поставил свою подпись на картинах позднее, в 1920-е годы, когда физические силы уже оставили его, или подобный «нервный» почерк указывает лишь на тревожное состояние художника в революционное и военное время?

В том же 1918 году Васнецов завершил работу над еще одним произведением сказочного цикла — «Царевной-лягушкой» (илл. 4). Учитывая дату создания, кажется удивительным, что в картине нет ни нравоучительного подтекста, как в «Спящей царевне» или «Царевне Несмеяне», ни темы противостояния добра и зла, как в «Бабе-Яге» или «Бое Добрыни Никитича с Семиглавым Змеем Горынычем». Напротив, художник изобразил настоящую идиллию: царевна пляшет, музыканты играют, а по прозрачному голубому небу плывут пушистые облака.

В основе картины «Царевна-лягушка» лежит одноименная сказка, получившая широкое распространение на всей территории России. Три царевича, выпустив из лука стрелы, нашли себе невест. Стрела Ивана угодила в болото, поэтому его женой стала Василиса Премудрая, представшая перед ним в образе лягушки. Она сумела лучше всех исполнить царские наказания — соткать ковер и испечь хлеб. В картине показана сцена третьего испытания — пира, устроенного царем для жен своих сыновей. Обернувшись прекрасной девушкой, Василиса пустилась в пляс, «махнула левой рукой — сделалось озеро, махнула правой — и поплыли по воде белые лебеди; царь и гости диву дались»²²¹. Словно цитируя текст сказки, художник изобразил перед дворцом тихое озеро, над которым пролетают лебеди. При этом озеро едва ли могло быть создано

²²¹ Царевна-лягушка // Народные русские сказки А.Н. Афанасьева. № 269.

царевной во время танца — в левой его части можно рассмотреть неспешно плывущего старика-рыбака, да и сама гладь воды успела порости кувшинками.

Настрой картины сближает ее с произведениями художников позднего академизма, в частности Г.И. Семирадского. Генрих Ипполитович и Виктор Михайлович были близко знакомы еще со времен обучения в Академии художеств, и Васнецов очень высоко ценил творчество своего старшего товарища²²².

В 1881 году Семирадский написал известное полотно «Танец среди мечей»²²³ (1881, Государственная Третьяковская галерея)²²⁴ (илл. 2.59) для собрания К.Т. Солдатёнова. В 1882 году картина была представлена на Всероссийской художественно-промышленной выставке в Москве²²⁵. Васнецов хорошо был знаком с этой работой и даже имел ее репродукцию. Кажется не случайным, что приблизительно в это же время, в первой половине 1880-х годов, он задумал «Царевну-лягушку». При сравнении произведений обнаруживается сходство не только в общем композиционном замысле (девушка танцует в окружении музыкантов), но также в колористическом решении. При всей разности используемых средств живописной выразительности их роднит общее впечатление теплого летнего дня и беззаботного праздника.

На этапе первых эскизов главной и, возможно, единственной целью Виктора Михайловича было изображение сказочного пира. Эскиз же 1901 года показывает, что замысел художника развивался, — на противоположном берегу озера появился хоровод. Во время работы над полотном художник развил образ

²²² В 1906 году председатель Особого совещания по охране живописи в храме Христа Спасителя предложил Васнецову исполнить запрестольный образ «Тайная вечеря» на месте разрушающейся композиции Г.И. Семирадского. Виктор Михайлович из уважения к памяти Генриха Ипполитовича отказался, считая недопустимым терять его произведение, и предложил по сохранившимся эскизам восстановить образ или воспроизвести его в мозаике.

²²³ Повторение картины 1879–1880 годов, местонахождение неизвестно.

²²⁴ В коллекции Дома-музея В.М. Васнецова хранится воспроизведение с картины «Танец среди мечей» Г.И. Семирадского из собрания Третьяковской галереи.

²²⁵ Карпова Т.Л. Творчество Г.И. Семирадского и искусство позднего академизма: диссертация ... доктора искусствоведения: 17.00.04 / Карпова Татьяна Львовна; [Место защиты: Гос. ин-т искусствознания]. Москва, 2009. С. 177.

деревенского праздника и за хороводом показал деревню, а за ней — большое убранное поле со снопами. Вероятнее всего, Васнецов имел в виду августовские праздники (Ильин день или Успение Пресвятой Богородицы) или сентябрьские (Осенины²²⁶), когда крестьяне обыкновенно устраивали гуляния. Таким образом, художник показал два мира — сказочное царство и традиционную русскую деревню, — своеобразной границей между которыми стала водная гладь озера.

Противопоставление становится основным художественным приемом автора в этой картине. Художник «сталкивает» не только действительное и вымышленное, но и «женское» и «мужское», а также противопоставляет замкнутое пространство открытому, плавному танцу царевны — угловатые «приплясывания» гуляров. Тот же принцип лежит и в основе колористического решения, которое построено на сочетании теплых и холодных тонов (например, желтые солнечные стены, а также голубое небо и темно-зеленое платье Василисы).

Пожалуй, это самая сложная для интерпретации картина. В «Царевне-лягушке», равно как и в предыдущих картинах цикла, могут быть скрыты множественные подтексты. Тем не менее кажется, что ключевое значение в интерпретации замысла картины все же играет изображенная на противоположном берегу деревня, к которой обращен жест царевны. Сам по себе мотив деревенского праздника едва ли содержит в себе скрытые смыслы, но он приобретает особое значение в контексте работы художника над картиной, ведь изображенный деревенский праздник — единственная часть композиции, которая получила развитие по сравнению с первоначальным эскизом первой половины 1880-х годов.

²²⁶ «Наши предки трижды встречали осень. В первый день сентября — первый праздник встречи осени — первые осенины. В восьмой день — вторые осенины, а третьи — на Воздвиженье, когда хлеб с полей сдвинулся, а птица в отлет пошла (двинулась)». См.: Боярчук А.В. Культурно-бытовые традиции крестьян во второй половине XIX в. : по материалам Московской губернии : диссертация ... кандидата исторических наук : 07.00.02 / Боярчук Анна Владимировна; [Место защиты: Моск. гор. пед. ун-т]. Москва, 2011. С. 207.

Этот образ раскрывается в рамках мировоззренческих позиций Васнецова. Виктор Михайлович, в детские годы живший в селе Рябово Вятской губернии, был прекрасно знаком с традициями русской деревни и укладом ее жизни. Несмотря на то, что он рано уехал из родительского дома сначала в Вятку, а потом в Петербург и Москву, он на протяжении всей жизни ценил «аутентичность» и «автохтонность» крестьянской культуры и народной жизни. Именно поэтому проводимые в начале XX века реформы, разрушающие, по мнению Васнецова, крестьянский мир, вызывали у него чувство неприятия. Об особой важности этой проблемы для художника говорит тот факт, что в своих письмах он комментировал только две политические темы — целесообразность абсолютной монархии и аграрно-крестьянский вопрос.

Впервые он затронул эту тему в письме к И.Л. Щеглову-Леонтьеву в декабре 1902 года. Художник выражал беспокойство по поводу возможного уничтожения общинного землевладения: «Может, для г.г. революционеров и выгодно получить безземельных пролетариев крестьян, как и для кулаков разных мастей и вер. Но для Государства это одно из начал разложения»²²⁷.

Государственная политика, проводимая с 1906 года председателем совета министров П.А. Столыпиным и его сподвижником, министром земледелия Б.А. Васильчиковым, была направлена на то, чтобы перевести общинное землевладение в личное. Несогласие с этими реформами высказал не только Васнецов. Широкий общественный резонанс получил спор между П.А. Столыпиным и Л.Н. Толстым. Последний писал: «<...> как не может существовать права одного человека владеть другим (рабство), так не может существовать права одного, какого бы то ни было человека, богатого или

²²⁷ В.М. Васнецов — И.Л. Щеглову-Леонтьеву 2 декабря 1902, Москва // Виктор Васнецов: письма: новые материалы. С. 197.

бедного, царя или крестьянина, владеть землею как собственностью. Земля есть достояние всех, и все люди имеют одинаковое право пользоваться ею»²²⁸.

Если для Толстого вопрос владения землей лежал скорее в религиозно-этической плоскости, то для Васнецова он был прикладным или даже бытовым. Поздравляя 1 июля 1908 года с назначением на должность министра землевладения А.В. Кривошеина, сменившего на этом посту Васильчикова, Васнецов писал: «Великий грех приняли на себя Ваши либеральные предшественники, относясь так преступно легкомысленно и скороспело к разрешению этого жгучего вопроса. Неужели эти либеральничавшие маниловы не предвидели, что наш крестьянин в силу своих коренных особенностей, при полной собственности на земельный надел неминуемо обезземелит? И только безусловная неотчуждаемость семейного надела <...> на долгие годы и столетия за десятками миллионов русского народа закрепит землю, и эти миллионы народа не только сами будут иметь хлеб, но будут и других кормить».²²⁹ «Мать сыра земля для него [крестьянина — *Е.В.*] всегда была и будет поистине первой кормилицей»²³⁰.

Подобные размышления художника позволяют трактовать деревенский праздник в картине «Царевна-лягушка» как призрачный мираж уходящего традиционного общинного крестьянского мира или даже шире — русского мира, а взмах руки Василисы, который на первый взгляд кажется танцевальным движением, — как прощальный.

Образ деревни приобретает дополнительный смысл в контексте биографии художника. С 1901 по 1918 год Васнецов владел участком в селе Ваньково Дмитровского уезда Московской губернии. В память о селе, в котором художник

²²⁸ Л.Н. Толстой — П.А. Столыпину 26 июля 1907 // URL: <http://feb-web.ru/feb/litnas/texts/l37/t37-324-.htm?cmd=p> (дата обращения. 2.07.2020).

²²⁹ В.В. Васнецов — А.В. Кривошеину. 1 июля 1908, Москва // Виктор Васнецов: письма: новые материалы. С. 213–214.

²³⁰ В.В. Васнецов — А.В. Кривошеину. 1 июля 1908, Москва // Виктор Васнецов: письма: новые материалы. С. 213.

провел детство, он называл это имение Новое Рябово, или по-простому — «деревня». Следует отметить хозяйственную пользу имения для Васнецовых: они занимались земледелием, содержали скот, продавали масло и яйца²³¹. Имение приносило художнику небольшой доход и имело особенную ценность в годы Первой мировой войны и революции 1917 года.

Однако для Васнецова была важна и сама близость к крестьянской среде. Художник неоднократно подчеркивал свое понимание простого русского мужика и близость к нему. В фигуре крестьянина художник видел носителя национальной культуры и многовековой народной мудрости. Подразумевая село Рябово Вятской губернии и Новое Рябово, он писал: «В деревне я жил в детстве и теперь живу около мужиков»²³². Довольно красноречиво выглядит воспоминание племянника художника Всеволода Аполлинарьевича Васнецова о жизни Виктора Михайловича в Дмитровском уезде: «Со старым мельником, всегда густо напудренным мучной пылью, он [Виктор Васнецов — *Е.В.*] был в самых приятельских отношениях. <...> Если Виктор Михайлович приходил на мельницу вечером и там не было спешной работы, мельник останавливал колесо, ставил пuzатый самовар, и они пили чай со свежим душистым медом и с ароматным ржаным хлебом, ведя неторопливый разговор о всякой всячине под журчанье воды в мельничном желобе. И чувствовалась, что вся эта обстановка очень импонировала моему дяде и он становился как бы причастным к этой лирической профессии. Дядя даже сказал как-то: “Не сделайся я художником,

²³¹ О хозяйственных вопросах, связанных с Новым Рябовом, упоминается в письмах:

- Неустановленное лицо — неустановленному лицу [1902–1917] // Архив Дома-музея В.М. Васнецова, Государственная Третьяковская галерея. Оп. 9, ед. хр. 23 ДМВ МФ-АРХ-2447/11.
- Неустановленное лицо — Т.В. Васнецовой. 3 марта 1903 // Архив Дома-музея В.М. Васнецова, Государственная Третьяковская галерея. Оп. 7, ед. хр. 30, ДМВ МФ-АРХ-5810.
- А.В. Васнецов — А.В. Васнецовой. 8 февраля 1906 // Архив Дома-музея В.М. Васнецова, Государственная Третьяковская галерея. Оп. 8, ед. хр. 5, ДМВ МФ-АРХ-3862.
- А.В. Васнецов — А.В. Васнецовой. 13 мая 1907 // Архив Дома-музея В.М. Васнецова, Государственная Третьяковская галерея. Оп. 8, ед. хр. 5, ДМВ МФ-АРХ-3865.
- А.В. Васнецов — А.В. Васнецовой. 28 мая 1917 // Архив Дома-музея В.М. Васнецова, Государственная Третьяковская галерея. Оп. 8, ед. хр.10, ДМВ МФ-АРХ-4118.

²³² В.В. Васнецов — А.В. Кривошеину. 1 июля 1908, Москва // Виктор Васнецов: письма: новые материалы. С. 214.

должно быть, стал бы я мельником»²³³. И даже, казалось бы, не лишнее пафоса выражение Васнецова «...я жил в селе, среди мужиков и баб, и любил их не “народнически”, а попросту, как своих друзей и приятелей – слушал их песни и сказки, заслушивался, сидя на печи при свете и треске лучины...»²³⁴ действительно свидетельствует о тесной связи художника с крестьянской средой, в которой он вырос. Эта биографическая деталь, на мой взгляд, позволяет считать, что жизнь в Новом Рябове для Васнецова была более глубокой потребностью, нежели просто необходимостью вести хозяйство и проводить за городом жаркие летние месяцы. Поэтому национализация Ванькова-Рябова в 1918 году, безусловно, стала значимым и трагическим событием для художника. Таким образом, зафиксированная дата создания произведения — 1918 год — может свидетельствовать о связи изображенной в картине деревни и подмосковного имения художника.

В пользу этого предположения можно привести письма Васнецова, в которых он упоминал о своей работе над картиной после 1918 года. В письме к сыну Михаилу от 26 июня 1923 года художник отмечал: «Теперь на очереди “Ковер-самолет”, летит что-то очень с задержками. Перед ним работал над “Царевной-лягушкой” — хоть понемногу, а картины двигаются вперед»²³⁵. Не ясен смысл глагола «работал», который использовал в письме Васнецов. Едва ли он обозначает полноценный процесс написания картины. Скорее всего, в это время были выполнены некоторые корректуры, что было свойственно творческому методу художника. Тем не менее, письменные свидетельства позволяют предположить, что дата могла быть проставлена позднее и, значит, иметь символическое значение, связанное с современными событиями.

²³³ Васнецов В.А. Страницы прошлого: Воспоминания о художниках братьях Васнецовых. С. 104 – 107.

²³⁴ В.М. Васнецов — В.В. Стасову. 7 октября 1898, Москва // Виктор Васнецов: письма: новые материалы. С. 119.

²³⁵ В.М. Васнецова — М.В. Васнецову. 26 июня 1923, Москва // Виктор Васнецов: письма: новые материалы. С. 269.

Таким образом, в картине «Царевна-лягушка», светлой и радостной по настроению, угадываются размышления Васнецова о печальной действительности.

Следующим произведением «Поэмы семи сказок» по времени создания стало полотно **«Кашей Бессмертный»** (илл. 5). Над этим произведением художник работал несколько дольше, чем над «Бабой-Ягой» или «Царевной-лягушкой». Этюды к «Кашею» имеют авторскую датировку — 1917 и 1919 годы.

Сюжет этой картины, как и предыдущей, основывается на сказке о «Царевне-лягушке». В одном из вариантов, записанных А.Н. Афанасьевым, Василиса Премудрая, после того как Иван-царевич сжег в печи ее лягушинушку, оказалась в царстве Кашея Бессмертного²³⁶. В сказке не описано ее пребывание в подземелье до прихода Ивана-царевича, тем не менее художник изобразил царевну в плену у Кашея, тем самым развивая сюжет сказки. В картине Кашей Бессмертный и Василиса Премудрая изображены сидящими на высоком «средневековом» троне, Кашей обнимает царевну, однако она отстраняется от него. Страшный облик злодея невольно ассоциируется с образом греческого Аида, похитившего юную Персефону. А его мрачные чертоги — с подземным царством мертвых.

Важной частью васнецовской композиции становится настенная роспись, которая как своеобразная карта раскрывает тайну, как победить бессмертного Кашея. Справа от Кашея изображены стоящий рядом с деревом сундук, а также выбежавший из него заяц; слева от Василисы можно увидеть улетающую в небо утку и щуку, она и передаст Ивану-царевичу яйцо, внутри которого на конце иглы сокрыта смерть Кашея Бессмертного.

В русском искусстве персонаж Кашея Бессмертного не получил широкого распространения. Известны иллюстрации И.Я. Билибина, эскиз костюма Кашея

²³⁶ Царевна-лягушка // Народные русские сказки А.Н. Афанасьева. № 269.

Бессмертного для одноактного балета «Жар-птица» (1910), выполненного А.Я. Головиным. Однако, пожалуй, наиболее известное воплощение сказочного образа состоялось в опере «Кашей Бессмертный»²³⁷, т. н. «Осенней сказочке», написанной в 1902 году Н.А. Римским-Корсаковым. Опера была создана в кратчайшие сроки и, что поразительно, практически одновременно со сложением замысла «Поэмы семи сказок» Васнецова — между 26 июня 1901 года и 19 марта 1902 года²³⁸. При этом опера была окончательно завершена позднее, так как композитор продолжал вносить правки до апреля 1907 года, когда в последний раз при жизни Римского-Корсакова были исполнены некоторые части этого произведения на сцене Московской консерватории.

Отметим параллели, которые прослеживаются между творчеством Васнецова и Римского-Корсакова. Так, опера «Снегурочка» в 1885 году была поставлена с участием обоих авторов. Кроме того, они оба интересовались церковным искусством и музыкой, фольклором и его адаптацией академическим искусством, а также авторскими сказками (Римский-Корсаков переложил «40 народных песен», собранных Т. Филипповым; написал оперы «Садко» (1896), «Сказка о невидимом граде Китеже и девице Февронии» (1904), «Золотой петушок» (1907)). В оформлении театральных декораций к операм Римского-Корсакова принимал участие Аполлинарий Васнецов. Тем не менее, несмотря на множество пересечений в интересах и творческих путях, нет данных, свидетельствующих о личных контактах Виктора Васнецова и Николая Римского-Корсакова²³⁹.

²³⁷ Васнецов и Римский-Корсаков называют свои произведения «Кашей Бессмертный», вероятнее всего, вслед за А.С. Пушкиным, так как более верное фольклорное именование сказочного персонажа — Кощей Бессмертный (от «кошчи»/ «кощщи» — кочевник: или «кощь»/ «кошть» — тощий, сухой). Селиванова С.И. Русский фольклор: основные жанры и персонажи. М.: Логос, 2008. С. 89.

²³⁸ Время сочинения и оркестровки оперы «Кашей Бессмертный» // Ястребцев В.В. Н.А. Римский-Корсаков. Л.: Музгиз, 1959–1960. Т. 2. С. 241–242.

²³⁹ Проблема «музыкального» в творчестве Васнецова уже обозначалась в искусствознании (см. публикации М.П. Рахмановой). В связи с именем Васнецова помимо Римского-Корсакова упоминают, например, композиторов А. Лядова («Баба-Яга» (1904), «Волшебное озеро» (1908), «Кикимора» (1909) и т. д.), Н. Черепнина («Баба-Яга») и Ц. Кюи («Иванушка-дурачок» (1913)). Эта родственная близость, очевидно, лежит не в плоскости выбора сюжетов, но в поиске специфических приемов стилизации и особого звукового и колористического ряда, позволяющего совместить

Возвращаясь к сказке о Кашее Бессмертном, подчеркнем, что в станковых живописных и графических произведениях этот сюжет не использовался, к нему обращались в основном художники-иллюстраторы. Помимо издания сказки «Марья Моревна» с рисунками А.Я. Билибина, пожалуй, одной из самых интересных стала книга «Кощей-Безсмертный» (1880) из серии «Народные русские сказки для детей» Д.Д. Минаева с рисунками Ф. Тейхеля (илл. 2.60–2.61). Обнаруживаются переключки в мотиве похищения Кашеем царевны (в случае со сказкой Д.Д. Минаева — царицы)²⁴⁰. Примечательно, что оба художника избирают моменты, не описанные в сказках, используют театральные принципы построения пространства и передают напряженную атмосферу: Тейхель показывает это напряжение с помощью эмоционально гипертрофированных жестов; Васнецов, избегая экспрессии, использует прием противопоставлений (позы героев, цвета их одежд и т. д.).

Учитывая относительно слабый интерес к этому сказочному сюжету в русском изобразительном искусстве, картину «Кашей Бессмертный» следует рассматривать в контексте творчества самого Васнецова. В первую очередь следует обратить внимание на сходство Кашея Бессмертного²⁴¹ и Ивана Грозного, чей исторический портрет художник написал в 1897 году (Государственная Третьяковская галерея) (илл. 2.62). Об этой связи также свидетельствует изображение оскрагана на ковре, который покрывает ступени сказочного трона в картине «Кашей Бессмертный» (два подобных зверя помещены в основании «Мономахова трона», который был создан для Ивана Грозного в 1551 году в Успенском соборе Московского Кремля (илл. 2.38)).

академическое искусство с поэтикой фольклора. Тема представляется важной и заслуживающей отдельного внимательного рассмотрения.

²⁴⁰ Сказка Д.Д. Минаева довольно сильно отличается от упоминавшегося фольклорного варианта. Царь-вдовец и отец трех сыновей решил взять в жены молодую царевну из княжеского рода. Однажды в отсутствие царя Кашей Бессмертный выкрал царицу. Царевичи решили помочь отцу и отыскать царицу, однако лишь младший сын Иван сумел найти ее и победить Кашея Бессмертного.

²⁴¹ При этом доподлинно известно, что для образа Кашея художнику позировал его младший брат Аполлинарий Васнецов.

Для художника Иван Грозный был отрицательным персонажем российской истории, но, создавая портрет царя, он постарался уйти от штампов. В художественной среде второй половины — конца XIX века практически не было разнообразия в оценках личности первого русского царя²⁴². В это время были созданы обличающие его зверства произведения (В.Г. Шварц, И.Е. Репин, И.А. Пелевин и др.)²⁴³. Пожалуй, почти уникальной можно назвать картину П.М. Шамшина «Вступление Иоанна IV в Казань» (1894) (илл. 2.63), которая героизирует образ царя. Васнецов же иначе трактовал образ государя. Иван IV изображен на лестнице высокой башни, которая вызывает ассоциации с подземной темницей. На стенах вокруг царя размещены росписи, иллюстрирующие события, которые описаны в Откровении Иоанна Богослова: «И когда Он снял пятую печать, я увидел под жертвенником души убиенных за слово Божие и за свидетельство, которое они имели. И возопили они громким голосом, говоря: доколе, Владыка Святый и Истинный, не судишь и не мстишь живущим на земле за кровь нашу?» (Откр. 6:9–10). Упомянутый жертвенник Васнецов изобразил над сводом арки под яркой звездой, а души убиенных — на стене у правой руки царя. Обращаясь к апокалиптическому сюжету, художник словно подчеркивает приближение Суда Господня.

Иван Грозный отворачивается от росписей, тревожно сжимая в руках четки. Внутреннее духовное состояние царя передает текст молитвы «Покаяния отверзи ми двери», размещенный под окном башни: «Множества содеянных мною лютых помышляя окаянный, трепещу страшного дне суднаго»²⁴⁴. Васнецов

²⁴² Сегодня историческая наука не столь категорична по отношению к фигуре Ивана Грозного. См: Р.Г. Скрынников. Иван Грозный. М.: Издательство «НАУКА», 1983. 248 с.

М.М. Кром. Рождение государства/ Московская Русь XV–XVI веков. М.: Новое литературное обозрение, 2018. 256 с.

Бушуев С. В., Миронов Г. Е. История государства Российского. Историко-библиографические очерки. Книга первая. IX–XVI вв. М.: Книжная палата, 1991.

²⁴³ Мутья Н.Н. Иван Грозный. Историзм и личность правителя в отечественном искусстве XIX–XX вв. СПб.: Алетейя, 2010.

²⁴⁴ «Я, несчастный, помышляя о множестве совершенных мною беззаконий, трепещу страшного дня суда».

стремился показать противоречивый внутренний мир царя, присущую ему жестокость и в то же время страх перед высшим судом, и в этом Васнецов оказался близок скульптуре Иван Грозный (1871, Государственный Русский музей) М.М. Антокольского. Художник изобразил не изверга или героя, но мятущегося грешного человека²⁴⁵.

Несмотря на внешнее сходство Кощея Бессмертного с Иваном IV художник трактует образ сказочного персонажа однозначно отрицательно, поскольку в сказке нет места полутонам. Образ фольклорного героя, в отличие от исторической личности, должен быть непременно конкретным и однозначным — либо положительным, либо отрицательным. Васнецов показывает Кощея Бессмертного как антигероя²⁴⁶: в руках он держит окровавленный меч, которым убивал добрых молодцев, а его голову украшает «змеиная» корона. Фигура Кощея композиционно и колористически противопоставлена фигуре Василисы, в чем проявляется тема столкновения добра и зла.

Несмотря на то, что Кощей Бессмертный и Василиса занимают центральное положение в картине, с точки зрения интерпретации сюжета куда более важными элементами композиции кажутся изображенные по сторонам от сказочных героев врата, над которыми показаны небесные светила.

Следует отметить, что ради изображения врат Васнецов даже изменил формат картины. На рубеже веков замысел художника заключался лишь в изображении сидящих на троне сказочных героев, о чем свидетельствует ориентированный вертикально графический эскиз. Однако наброски 1900 —

²⁴⁵ Отметим, что похожий мотив мятущегося грешного человека в своих картинах «Царь Иван Грозный просит игумена Кирилла постричь его в монахи» (1898) и «Иван Грозный» (1904) использовал Клавдий Лебедев. И такое систематическое появление имени Лебедева в контексте творчества Васнецова заставляет поразиться полному отсутствию упоминаний о нем в архивных материалах Виктора Михайловича.

²⁴⁶ Отметим, что существуют сказки, в которых Кощей Бессмертный и Баба-Яга — положительные персонажи («Кощей-Богатырь» или «Богатырь-пленник» и один из вариантов «Царевны-лягушки»), а Иван-царевич — отрицательный («Морской царь и Василиса Премудрая»).

1910-х годов демонстрируют трансформацию первоначального замысла (илл. 2.64).

Небесные светила, изображенные над воротами, имеют принципиальное значение для интерпретации замысла картины. Здесь они ассоциируются с символами дня и ночи, света и тьмы. Сходным образом солнце и луна часто изображаются в иллюстрациях, показывающих снятие шестой печати (ср. «Апокалипсис» А. Дюрера, 1498 г., л. 1 (илл. 2.65) или Библии в переводе Мартина Лютера. Виттенберг. 1541 г., л. 399 (илл. 2.66))²⁴⁷. При этом Васнецов не наделяет образы небесных светил апокалипсическими смыслами. Они становятся своеобразными символами выбора.

Солнце расположено над закрытыми на замок воротами рядом с царевной. Перед ними грудой свалены одежды и доспехи воинов, павших в бою против Кашея²⁴⁸. Эти ворота могут символизировать путь «к свету» и добру, однако они остались навеки закрыты. Луна изображена над воротами рядом с Кашеем и его сундуками, наполненными золотом. Эти двери открыты, а за ними сквозь маленькое окошко виднеется алый закат, предвестник грядущей ночи.

Эта деталь становится объяснимой в контексте символично-образного решения картины «Баба-Яга», произошедших революций 1917 года и необратимых изменений традиционного русского мира. Гнетущая неизвестность и предчувствие апокалипсиса на рубеже веков после революции обрели определенность. Эсхатологические страхи, не имевшие четких дат и сформулированных объяснений, получили ясность и конкретность: «Граница перехода одного мира в другой переместилась с абстрактной даты — к

²⁴⁷ Чинякова Г.П. Древняя Русь и Запад. Русский лицевой апокалипсис XVI–XVII вв. Миниатюра, гравюра, икона, стенопись: альбом-каталог. М.: БуксМАрт, 2018. С. 94–95.

²⁴⁸ Вспомним образы праведников, ожидающих возмездия Господня за свою кровь, описанных в Библии в контексте снятия пятой печати. Учитывая монархические взгляды Васнецова, можно провести гипотетическую параллель с погибшими от рук революционеров монархистами и черносотенцами.

реальной»²⁴⁹. В этом смысле написанная в 1917–1919 годах картина может трактоваться как осмысление свершившегося выбора русского народа. А открытая дверь — как символ избранного пути «во тьму».

В начале XX века поднимались вопросы о целостности государства, о пути его развития. Они рассматривались политиками и историками, а также священниками и религиозными писателями. Широкое распространение получил текст святителя Феофана Затворника (1815–1894)²⁵⁰ — толкование на второе послание Святого Апостола Павла к Фессалоникийцам.

Васнецов не был знаком со святителем лично, так как с 1870-х годов Феофан подвизался в затворе в Вышенской пустыни, где он вел активную литературно-богословскую деятельность, писал толкования Священного писания, переводил тексты отцов церкви. Часть библиотеки после его смерти была передана в храм Святителя Николая в Толмачах²⁵¹. Значение литературной деятельности Феофана Затворника было высоко оценено уже при его жизни²⁵², поэтому Виктор Михайлович был, безусловно, знаком с его работами²⁵³.

Святитель Феофан был известен высказываниями о сохранении целостности русского государства, которые по духу оказались близки Васнецову: «Издавна охарактеризовались у нас коренные стихии жизни русской

²⁴⁹ Кацис Л.Ф. Апокалиптика «Серебряного века» (Эсхатология в художественном сознании) // Русская эсхатология и русская литература. М.: ОГИ, 2000. С. 19.

²⁵⁰ Васнецов интересовался изданиями духовных текстов, толкований, даже принимал участие советом в оформлении «Толкования на Евангелие от Матфея», написанного архимандритом Никоном (Рождественским).

Чудинов Д.А. Неизвестное творение святителя Феофана затворника (НИОР РГБ. Ф. 765. К. 5. Ед. хр. 42) // Феофановские чтения–IX. Сборник научных статей. Рязань: Ряз. гос. ун-т им. С.А. Есенина, 2016. С. 80.

²⁵¹ Лука (Степанов). Духовное родство Выши и Афона // Феофановские чтения–IX. Сборник научных статей. Рязань: Ряз. гос. ун-т им. С.А. Есенина. 2016. С. 34.

²⁵² Только до революции 1917 года было издано около 140 произведений Феофана Затворника. Абрамов А.В. Религиозно-этические учение Феофана Затворника: автореферат дис. ... кандидата философских наук: 09.00.05. / Абрамов Александр Вячеславович; [Место защиты: Иван. гос. ун-т]. - Владимир, 2016. С. 3.

²⁵³ В личной библиотеке художника сохранились две книги о святителе Феофане: Феофан Преподобный, затворник Вышенский Афонского Русского Пантелеймонова монастыря. 1895.

Как жить? Мудрые советы святителя Феофана, Вышенского затворника. 1912.

и так сильно и полно выражаются привычными словами: *Православие, самодержавие и народность*. Вот что и надобно сохранять! Когда ослабеют или изменятся сии начала, русский народ перестанет быть русским. Он потеряет тогда свое священное трехцветное знамя!»²⁵⁴ В своем толковании 2-го послания апостола Павла к Фессалоникийцам он характеризует признаки пришествия антихриста, а значит, и наступления последнего времени: антихрист не явится, «пока будет в силе царская власть <...>. Когда же царская власть падет, и народы всюду заведут самоуправство (республики, демократии); тогда антихристу действовать будет просторно»²⁵⁵. В то время, когда Васнецов работал над картиной, произошло отречение Николая II, а позднее — убийство отрекшегося царя и его семьи, что художник должен был воспринять как точку невозврата в истории России и мира.

Действительно, наводящий ужас образ Кашея Бессмертного может восприниматься если не как аллюзия на антихриста, то как некий символ апокалиптических событий. А открытые и закрытые ворота, расположенные по сторонам от героев, могут символизировать тот путь, на который вступило русское общество первой четверти XX века. И поскольку Васнецов был убежденным монархистом, который категорически отрицательно относился к революционным событиям, то выбор общества он воспринимал как путь во тьму.

Картину «Кашей Бессмертный», как и остальные произведения второго блока «Поэмы семи сказок», можно трактовать как отклик на революционные события первой четверти XX века.

²⁵⁴ Феофан (Говоров Г.В.; еп. Владимирский и Суздальский). На Рождество Пресвятой Богородицы и на день рождения наследника цесаревича Николая Александровича // Любовью назидая: Слова и проповеди / Святитель Феофан затворник. Изд. 3-е. М.: Правило веры, 2008. С. 393.

²⁵⁵ Феофан Затворник, свт. Толкование посланий св. Апостола Павла к Солунянам, к Филимону, к Евреям. М.: Правило веры, 2008. С. 407.

2.3. Третий этап работы над циклом. 1920–1926. «Сивка-Бурка» и «Ковер-самолет»

После завершения «Кощея Бессмертного» в 1919–1922 годах Васнецов оставил активную творческую и выставочную деятельность. В январе 1922 года художник писал: «Я работаю мало, а главным образом для продажи²⁵⁶, — свои сказки до времени пришлось оставить»²⁵⁷. И хотя в мае 1920 года он выполнил три графических этюда к картине «Ковер-самолет» (илл. 2.67–2.69), все же это время следует назвать периодом «творческого затишья». Причиной тому послужили не только бытовые проблемы. В первую очередь перерыв был связан с трагическими событиями в жизни семьи художника: в 1919 году скончался после продолжительной болезни старший сын Борис, а в 1920 году во время Гражданской войны был вынужден иммигрировать в Восточную Европу сын Михаил, о судьбе которого Васнецовы ничего не знали на протяжении двух лет. И лишь после того, как Михаил в 1922 году сумел наладить связь с родными, Виктор Васнецов вновь вернулся к своим старым замыслам.

В 1920-х годах он работал над картинами «Ковер-самолет» и «Сивка-Бурка». Ранее для «Сивки-Бурки» и «Ковра-самолета» была принята общая датировка — 1919–1926 годы. В процессе подготовки диссертации она была уточнена на основании анализа архивных документов и графических этюдов, косвенно указывающих на время работы над картинами. Время создания картины «Сивка-Бурка» относится к началу 1920-х, а дата «Ковра-самолета» определяется следующими годами — 1920–1923, 1925.

²⁵⁶ Ко времени 1920-х годов относятся многочисленные авторские повторения известных картин Васнецова. Наиболее известны авторские повторения картины «Витязь на распутье» 1919–1920-го годов (Екатеринбургский музей изобразительных искусств, Государственный музей искусств Грузии, Тбилиси, а также частные собрания). Также в Доме-музее В.М. Васнецова хранится авторское повторение картины «Иван-царевич на Сером Волке», имеющее авторскую датировку 1920 год.

²⁵⁷ В.М. Васнецова — М. Васнецовой. 11 января 1922, Москва // Виктор Васнецов: письма: новые материалы. С. 267.

В картине «Сивка-Бурка» Васнецов использовал сюжет одноименной сказки. Младший сын Иван-дурак единственный из братьев отважился исполнить последнюю волю умирающего отца — прийти к нему на могилу ночью. В награду за послушание он получил волшебного коня Сивку-Бурку, с помощью которого смог взлететь достаточно высоко к светелке царевны, чтобы поцеловать ее и взять платочек-ширинку (или по другой версии — перстень). Вскоре Иван-дурак стал мужем царевны, получил полцарства в придачу и стал именоваться Иваном-царевичем.

В работе «Ковер-самолет» Васнецов обратился к еще одной версии сказки «Царевна-лягушка». После того, как Иван-царевич сжег лягушину шкурку, Василиса обернулась белым лебедем и улетела в царство Бабы-яги. Там, превратившись в веретено, она лежала в ящике²⁵⁸. Ивану-царевичу удалось отыскать царевну, после чего герои взяли у Бабы-Яги ковер-самолет, на котором вернулись к себе домой.

Последние картины «Поэмы семи сказок» объединяет тема полета с помощью волшебных помощников — ковра-самолета и сказочного коня. Для мировой культуры тема полета имеет колоссальное значение, тем не менее распространенный в мировой литературе образ волшебного ковра (не говоря уже о Сивке-Бурке) все же не нашел широкого отражения в живописи. Пожалуй, он стал по-настоящему знаковым лишь в творчестве В.М. Васнецова и Н.К. Рериха²⁵⁹.

В отличие от Васнецова, Рерих стремился выйти за границы исключительно национальной интерпретации образа. Он создал и ковер царя

²⁵⁸ Царевна-лягушка // Народные русские сказки А.Н. Афанасьева. № 267.

²⁵⁹ Также, в качестве отступления, отметим то влияние, которое творчество Васнецова отказало на Рериха. Увлечшись темами фольклора в 1890-х, Николай Константинович не мог обойти вниманием работы Виктора Михайловича. Вспомним, например, «Вечер Богатырства Киевского» (1896, Музей-усадьба Н.К. Рериха в Изваре) (илл. 2.71) и другие богатырские картины этого периода. Современники видели в них повторение идей Васнецова и даже критиковали Рериха за «васнецовщину». Уже в конце 1890-х стиль художника изменился, и более подобных упреков в адрес Рериха не поступало.

Соломона («Китайская сказка», 1935–1936 (илл. 2.70)), и ковер, управляемый демоническим старцем Кашеем («Самолет», 1926 (илл. 2.71)), и аллегория мира видений и снов («Ковер-самолет», 1916 (илл. 2.72)). Таким образом, идеи картин Рериха охватывают несколько иную смысловую область, нежели картины Васнецова, а потому прямой параллелью восприниматься не могут.

В картинах «Ковер-самолет» и «Сивка-Бурка», равно как и в эскизах к ним, нет ни сложносочиненной композиционной структуры, ни дополнительных религиозных сюжетов и образов. Полет на сказочном ковре воспринимается также и как высшая, недостижимая мечта человечества. Однако вскоре после того, как у художника сложился замысел «Поэмы семи сказок», 17 декабря 1903 года братья Райт совершили свой первый полет на самолете, открыв эру авиации. Безусловно, такое событие не могло остаться незамеченным для Васнецова. Это достижение он трактовал как потерю романтической мечты человечества, о чем написал в 1909 году: «Теперь человеку уже не о чем мечтать в смысле передвижения — ковер-самолет найден, далее идти некуда, далее летательные снаряды останутся только совершенствоваться»²⁶⁰.

Сама идея сказочного ковра-самолета или чудесного полета на невиданном Сивке-Бурке будто бы отходит в прошлое. Уже в 1923 году строки гимна авиаторов гласили: «Мы рождены, чтоб сказку сделать былью, / Преодолеть пространство и простор»²⁶¹. Казалось, человечество «приручило» свои мечты и сделало грезы утилитарными, тем не менее в русском искусстве первой трети XX века интерес к теме полета не угасал.

Выделим два основных (хотя, безусловно, не единственных) направления в интерпретации этого мотива. Первое — героико-приключенческое направление, которое хорошо коррелировалось с космологическими фантазиями

²⁶⁰ Васнецов В.М. Что такое добро и зло? // Виктор Михайлович Васнецов: Письма. Дневники. Воспоминания. Суждения современников. С. 219.

²⁶¹ Гимн Авиаторов, 1923.

и утопиями рубежа веков. В 1912 году было опубликовано сказание Е.Н. Опочинина «Бесовский летатель», отчасти вдохновленное русской сказкой «Деревянный орел» и основанное на фальшивой рукописи А.И. Сулакадзева «О воздушном летании в России с 906 лета по Р.Х.» (1819), которая была издана в 1910 году в журнале «Библиотека воздухоплавания». В сказании описывается история полета «смерда Никитки» перед лицом Ивана Грозного²⁶². Глядя на голубое небо, Никитка рассуждал, что «хорошо на земле, благолепно, а наверху еще лучше: ни тебе там людей, ни бояр, ни холопей всякому вольно, словно птице, лихо-бы досягнуть»²⁶³. Сделал Никитка деревянные крылья и с их помощью спустился по воздуху с колокольни. Однако его ждала не награда. За то, что, по мнению царя, он «творил противу естества, от нечистой силы»²⁶⁴, Никитка был казнен. В широком смысле эта история воспеваает личный подвиг человека, а также затрагивает мечты о подчинении законов природы человеческому разуму.

В XX веке к этой теме обратился Г.К. Савицкий²⁶⁵. Позднее — В.Е. Татлин, создав на рубеже 1920–1930-х годов махолет «Летатлин». Поэтика героического полета интересовала художников на протяжении всего XX века (А.А. Дейнека «Никита – первый русский летчик» (1940), Г.М. Коржев «Егорка летун» (1976–1980) и т. д.).

Второе направление в определении мотива полета — символично-аллегорическое. В этом случае он трактовался как символ свободы, любви или стремительных головокружительных изменений в искусстве и мире, а также как

²⁶² На рубеже XIX–XX веков версии чудесного полета были достаточно распространены. В 1901 году рукопись А.И. Сулакадзева опубликовал А.А. Родных. В 1905 рассказ о летуне, основанный на «Записках Желябужского с 1682 по 2 июля 1709» (1840), пересказывает И.Е. Забелин в «Истории города Москвы» (1905).

²⁶³ Опочинин Е.Н. Рассказы. URL: http://az.lib.ru/o/opochinin_e_n/text_0020.shtml (Дата обращения: 19.11.2019).

²⁶⁴ Там же.

²⁶⁵ В 1924 году Г.К. Савицкий выполнил серию рисунков для журнала «воздухоплавание»: «Полет аэростата с московского ипподрома», «Ковер-самолет», «Гуси-лебеди», «Полет воздушного шара с петухом, овцой и уткой во Франции в XVII веке», «Полет некоего смерда Никитки во времена Грозного», «Шар и дирижабль», «Аэроплан», «Дедал и Икар» (все — РГАЛИ).

знак утраты земного притяжения. Эту линию в искусстве развивали М.З. Шагал, В.В. Кандинский и др.

Художник работал над «Ковром-самолетом» и «Сивкой-Буркой» в последние годы своей жизни. В это время его подход к работе над фольклорными сюжетами вновь претерпел изменения. Если раньше художник стремился развить нарратив сказочных картин, углубить их идейное содержание через включение дополнительных деталей в композицию или передать свою реакцию на современные события, то в поздних произведениях его интересует лирическое начало сказочных произведений.

Главным акцентом в «Ковре-самолете» стал мотив волшебного полета, как символа взаимной любви. Сюжетное повествование в этой картине кажется второстепенным. Главное — розовый цвет и свет, который изнутри наполняет произведение, окружает парящих на сказочном ковре героев. Он отражается в небесном своде и водной глади и воспринимается как символ нежных чувств героев. В подтверждение такой трактовки можно привести слова художника, написанные в 1900 году, накануне создания цикла заключительных эскизов к «Поэме семи сказок», в которых он описал эмоции заключивших брак О.А. Праховой и И.Н. Алябьева: «Я думаю, они удивляются, что вся Италия розовая: Рим розовый, море розовое, железная дорога, кондуктора — все розовое, потому что другого цвета для них теперь не существует, и все им должно представляться в розовом свете. Не так ли?»²⁶⁶

Работая над картиной, художник стремился отразить свое представление о любви не только как о земном чувстве, но и возвышенном, духовном состоянии. В изображении пейзажа обращают на себя внимание облака, «поддерживающие» героев, а также речной пейзаж с нежной березкой в правой части. В одной из последних религиозных композиций — «Богоматери с младенцем» из церкви

²⁶⁶ В.М. Васнецов — Е.А. Праховой. 2 декабря 1900 г., Москва // Виктор Михайлович Васнецов: Письма. Дневники. Воспоминания. Суждения современников. С. 186.

св. Марии Магдалины в Дармштадте (илл. 2.73) — представлены схожие мотивы, помогающие создать тонкий лирический пейзаж.

Смысловый подтекст «Сивки-Бурки» формируется самим текстом сказки. Ее сюжет содержит нравоучительный посыл, ведь Иван-дурак получил волшебного коня, исполнив сыновний нравственный долг — последнюю волю отца. Он отправился на могилу своего родителя, чтобы прочесть Псалтирь²⁶⁷. Его послушание и смирение было награждено. На волшебном коне он сумел взлететь выше небес. Получив царевну в жены, он стал именоваться Иваном-царевичем.

В тексте Псалтири сказано: «Смиранных возвышает Господь, а нечестивых унижает до земли» (Пс. 146:6). Для Васнецова мотив полета не только в «Сивке-Бурке», но и в «Ковре-самолете» стал синонимом духовного возвышения. Пережив тяжелые переломные годы революции и Гражданской войны, в мотиве полета художник искал выражения идеи возвращения «из подземной глубины, “с того света”, на свет Божий <...> от тьмы к свету, от смерти к жизни и от беспросветной тоски к светлой радости»²⁶⁸. Полотна «Сивка-Бурка» и «Ковре-самолет», в отличие от мрачных произведений предыдущего этапа работы (имеются в виду «Баба-Яга» и «Кашей Бессмертный»), наполнены ярким светом, который вторит возвышенному состоянию героев.

Тема смирения для Васнецова имела особенную актуальность в послереволюционные годы. В августе 1922 года он писал: «Будем все молиться Господу Богу: да сократит Он, милосердный, дни гнева своего Праведного ради кротких и смиренных, страдающих и обремененных, и малых сих

²⁶⁷ В сказке не указано, какую книгу читал Иван-дурак, однако по существующей христианской традиции над усопшим до и после погребения читают книгу Ветхого Завета — Псалтирь.

²⁶⁸ Трубецкой Е.Н. Иное царства и его искатели. URL: <http://philologos.narod.ru/sophia/trub.htm> (дата обращения: 10.12.2019).

соблазненных!»²⁶⁹ В последние годы Васнецов создавал свой собственный мир, исполненный надежд и гармонии.

В «Поэме семи сказок» Васнецова нашел отражение весь комплекс чувствований художника в первой четверти XX века: его мечты и разочарования, страхи и надежды. Процесс работы Васнецова над сказочным циклом не был единым, его можно разделить на три этапа: 1913–1917, 1917–1919 и 1920–1926 годы.

Во время первого этапа художник работал над «Спящей царевной» и «Царевной-Несмеяной». В этот период Васнецов активно включал в сказочные произведения христианские образы, формируя религиозно-нравственный подтекст. В сказочных картинах обнаруживаются переживания автора, связанные с его осмыслением российской действительности первых полутора десятилетий XX века, социально-политических и художественных процессов.

В произведениях второго этапа — «Бабе-Яге», «Царевне-лягушке» и «Кащее Бессмертном» — прочитывается личное отношение художника к событиям революционного времени, а также к тому выбору, которое сделало российское общество. В картинах складывается образ персонифицированного зла, чего не было в творчестве Васнецова прежде и что является нехарактерной чертой русского искусства около 1917 года. Произведения последнего этапа — «Сивка-Бурка» и «Ковер-самолет» — стали своеобразным символом примирения с действительностью, поиском вневременных ценностей и вечных истин. Таким образом, его идеи в картинах первого и третьего блока могут быть интерпретированы как своеобразная репрезентация аксиологических

²⁶⁹ В.М. Васнецов — М.В. Васнецову. 26 августа 1922, Москва // Виктор Васнецов: письма: новые материалы. С. 268.

приоритетов его мировоззрения, в то время как произведения второго блока стали эмоциональной реакцией на современные революционные события.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Говоря о произведениях Васнецова на сюжеты сказок и былин в целом (имея ввиду не только «Поэму семи сказок», но также картины конца 1870–1890-х годов на сюжеты русского фольклора), следует отметить, что обращение художника к народной культуре и традиционным фольклорным образам оказалось соответствующим не только культурным тенденциям второй половины XIX— начала XX веков, но и идейным ориентирам советской эпохи.

Имя Виктора Васнецова никогда не предавалось забвению. Мы можем говорить лишь о снижении популярности художника в 1910-е годы и особенно после революции 1917 года. Однако уже в конце 1930-х годов, когда в преддверии Великой Отечественной войны богатырская тема обрела особенную важность, созданные Васнецовым образы древних витязей вновь начали притягивать к себе внимание. В годы войны его картины неоднократно становились вдохновением для авторов военного плаката, в котором утверждалась связь советских солдат с русскими богатырями (Илл.3.1; 3.2).

В 1930-х «Богатыри», а затем и другие произведения Васнецова конца 1870-х-1890-х годов — «Витязь на распутье» и «Аленушка», «После побоища Игоря Святославича с половцами» и др. — стали включаться в школьные учебники²⁷⁰, и уже к 1950-м годам ни одна хрестоматия не могла обойтись без репродукций его картин²⁷¹. Работы Васнецова стали неотъемлемой частью культурной памяти советского общества, сформировав своеобразный стереотип визуального образа русской сказки и былины.

²⁷⁰ Русская литература. Учебник для VIII класса средней школы / под. ред. Н.И. Пospelова и П.В. Шаблювского. 1939.

См. Журавлев В.П. Первые стабильные учебники (30-40-е годы XX века) как этап в развитии отечественных школьных учебных средств по литературе // Преподаватель XXI век. 2010. № 1, Ч.1. С. 105–114.

²⁷¹ Моргунов Н.С. Художник Виктор Васнецов. Л.: Гос. издательство детской литературы Мин. Просвещения РСФСР, 1957. С. 153.

Созданные художником былинные и сказочные живописные образы, в том числе произведения «Поэмы семи сказок», оказали серьезное влияние на кинематограф (А.Л. Птушко²⁷² и А.А. Роу²⁷³) и мультипликацию²⁷⁴ конца 1930-х—1950-х годов. Приблизительно с 1960-х годов они стали активно адаптироваться и массовой культурой²⁷⁵. О творчестве художника издавали книги²⁷⁶, массово печатали открытки и репродукции его картин. Все это обеспечило вхождение Васнецова в круг наиболее популярных отечественных художников.

Однако обманчивая ясность сказочных и былинных сюжетов препятствовала появлению широкой научной дискуссии вокруг творчества Васнецова на сюжеты русского фольклора. Данное диссертационное исследование стремится преодолеть сложившуюся ситуацию.

В рамках проведенного исследования впервые была реконструирована история создания цикла «Поэма семи сказок», атрибутированы и введены в научный оборот ранее неизвестные подготовительные рисунки, датированы живописные полотна сказочных картин, а также предложены варианты интерпретации заложенных в них идей. Учитывая отсутствие документов,

²⁷² Илья Муромец, 1956.

²⁷³ Василиса Прекрасная, 1939; Кащей Бессмертный, 1944.

²⁷⁴ «Сестрица Аленушка и братец Иванушка» (1953, реж. О.П. Ходатаева), «Царевна-лягушка» (1954, реж. М.М.Цехановский).

²⁷⁵ Картина «Иван-царевич на Сером Волке» воспроизводилась на конфетных обертках и многочисленных шкатулках, «Богатырей» помещали даже на коробки с папиросами, табаком и марципаном, Васнецовская «Аленушка» могла оказаться на обертке известного шоколада «Аленка» фирмы «Красный Октябрь».

²⁷⁶ Щекотов Н.М. Богатыри: Картина В.М. Васнецова. М; Л: Искусство, 1943.

Лебедев А.К. Виктор Михайлович Васнецов. 1848-1926: [творческий путь]. М.; Л.: Искусство, 1946.

Моргунов Н.С. Виктор Васнецов: сокровища мирового искусства / Н. Моргунов. Государственное издательство Искусство, 1940. 44 с.

В. Васнецов / [Отд. по делам искусств при Астраханском облисполкоме, АКГ]. Астрахань: Астраханская обл. картинная галерея: Астраханский обл. союз советских художников, 1948. 11 с.

Холодовская М.З. В. Васнецов. [1848-1926] [Текст] / М. З. Холодовская. Москва: Изд-во Гос. музея изобразит. искусств им. А. С. Пушкина, 1949 (тип. Изд-ва Акад. архитектуры СССР). 41 с.

раскрывающих истинный авторский замысел, обозначим, что предлагаемые трактовки носят характер авторских гипотез. Однако, приведенный широкий круг материалов, способствующий раскрытию мировоззренческих позиций автора, дает возможность с большой долей уверенности верифицировать выводы.

Работа над замыслом и воплощением картин, составивших цикл «Поэма семи сказок», велась на протяжении длительного времени, этапами, каждый из которых был ознаменован художественными и историческими впечатлениями определенных временных периодов, неминуемо влиявшими на мироощущение художника и, как следствие, на художественные особенности и смысловые подтексты сказочных картин. «Поэма семи сказок», задуманная в 1901 году как повествование о борьбе добра со злом и о ценностях жизни и любви, из-за длительной работы разделилась на части. Картины потеряли художественное и идейное единство, однако приобрели иную ценность, превратившись в своеобразные страницы живописного «дневника», в котором нашли отражение религиозно-философские и исторические размышления автора.

Фокус диссертационной работы был сосредоточен на былинно-сказочных произведениях Васнецова, поэтому другие важные сферы его творчества, среди которых жанровые и религиозные произведения, театрально-декорационная и декоративно-прикладная деятельность, оказались за пределами исследовательского интереса. Однако уточненные данные, связанные с историей создания «Поэмы семи сказок» и некоторыми биографическими фактами, могут способствовать переосмыслению всех областей деятельности Васнецова, обнаружению новых внутренних связей в его творчестве, равно как и выявлению параллелей с произведениями русского и европейского национально-романтического направления, позднего романтизма и академизма, а также символизма.

Картины «Поэмы семи сказок», безусловно, требуют дальнейшего изучения и поисков новых интерпретаций. Они представляют особенный

интерес в связи с изучением феномена «позднего творчества» художников, аспектов психологии искусства, а также национально-романтических тенденций рубежа XIX-XX веков.

В настоящее время в преддверии 175-летнего юбилея художника его фигура вновь актуализируется в культурном и научном полях, что побуждает прояснить ранее неизвестные факты его творческой биографии, а также искать новые подходы к наследию мастера.

БИБЛИОГРАФИЯ

НЕОПУБЛИКОВАННЫЕ ИСТОЧНИКИ

Отдел рукописей Государственной Третьяковской галереи:

1. А. Белый – В.М. Васнецову. Ф. 66, ед. хр. 44.
2. Васнецов В.М. К русским людям. Ф. 66, Ед. хр. 527.

Отдел исследования творчества В.М. Васнецова Государственной Третьяковской галереи:

3. А.В. Васнецов – А.В. Васнецовой. 8 февраля 1906. Оп.8, ед.хр.5, ДМВ МФ–АРХ–3862.
4. А.В. Васнецов – А.В. Васнецовой. 13 мая 1907. Оп.8, ед.хр.5, ДМВ МФ–АРХ–3865.
5. А.В. Васнецов – А.В. Васнецовой. 28 мая 1917. Оп.8, ед.хр.10, ДМВ МФ–АРХ–4118.
6. М.В. и О.В. Васнецовы – В.М. Васнецову. Оп.2, ед.хр.345, ДМВ МФ–АРХ–1768.
7. Т.В. Васнецова – М.В. Васнецову. 24 марта 1927 года. Оп.9, ед.хр.21, ДМВ МФ–АРХ–2445/28.
8. Зав. отделом Дмитровского волостного исполнительного комитета крестьянских депутатов – В.М. Васнецову. 20 сентября 1918. Оп.4, ед.хр.29, ДМВ МФ–АРХ–2897.
9. В.П. Лобойков – В.М. Васнецову. 13 июля 1912 года. Оп.4, ед.хр.25, ДМВ МФ–АРХ–2772.

10. Неустановленное лицо – неустановленному лицу [1902-1917]. Оп.9, ед.хр. 23, ДМБ МФ–АРХ–2447/11.
11. Неустановленное лицо – Т.В. Васнецовой. 3 марта 1903. Оп. 7, ед.хр. 30, ДМБ МФ–АРХ–5810.
12. Л.А. Тихомиров – В.М. Васнецова. 14 июня 1905. Оп.2, ед.хр.299, ДМБ МФ–АРХ–1611.
13. Leon Kone - Viktor Vasnetsov. 23 Juin 1900, Paris. Оп. 2., ед. хр. 143. ДМБ МФ–Арх–1053.
14. Копия Журнала Высочайше учрежденной Комиссии по реставрации Большого Московского Успенского собора. 21 сентября – 11 ноября 1910. Оп.4, ед.хр.14, ДМБ МФ–АРХ–2432/13.

Российский государственный архив литературы и искусства:

15. Армянский. О журнале, который будто бы хочет издавать Академия. ф.917, оп.1, д.57.
16. Фонд Н.Д. Моргуновой-Рудницкой. Ф. 807, оп.3.
17. Фонд В.М. Васнецова. Ф. 716, оп. 1–2.

ОПУБЛИКОВАННЫЕ ИСТОЧНИКИ

18. Авсеенко В.Г. Художественные новости // Русский вестник. – 1880. – Т. 146, март. – С. 375–376.
19. Васнецов В.А. Страницы прошлого: Воспоминания о художниках братьях Васнецовых. – Ленинград: Художник РСФСР, 1976. – 196 с.
20. Виктор Михайлович Васнецов: Письма. Дневники. Воспоминания. Суждения современников / Сост., вступ. ст. и примеч. Н.А. Ярославцевой. – М.: «Искусство», 1987. – 496 с.

21. Виктор Васнецов: письма: новые материалы / [Рос. акад. художеств, С.-Петербург. гос. акад. ин-т живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина]; авт. –сост. Людмила Короткина. – СПб.: АРС, 2004. – 317 с.
22. Гнедич П. Последние картины В.М. Васнецова (Страница из записной книжки литератора) // Художественные сокровища России. – СПб. 1905. – Т.5. – С. 166-169.
23. Голубиная книга // Голубиная книга: Русские народные духовные стихи XI–XIX вв. / Сост., вступит. Статья примеч. Л.Ф. Солощенко, Ю.С. Прокошина. – М., 1991. – 351 с.
24. М. Горький и А. Чехов. Переписка, статьи и высказывания. – М.-Л., 1937. – 288 с.
25. Как жить? Мудрые советы святителя Феофана, Вышенского затворника. – Изд. 4-е Афонского Русского Пантелеимонова монастыря. – Москва: Типо-литография И. Ефимова, преем. И.С. Ефимов, 1912. – 48 с.
26. Кеммерер Е.А. Царскосельский арсенал, или Собрание оружия, принадлежащего его величеству государю императору Александру Николаевичу: По рис. г. г. проф. А.П. Рокштуля и Н.А. Богданова, с поясн. текстом, сост. д.с.с. Е. Кеммерером, зав. собств. е. вел. б-ками и арсеналами. – Санкт-Петербург: А.А. Ильин и Н.К. Флиге, 1869. – 98 с.
27. Крамской И.Н. Письма: К столетию со дня рождения. – Ленинград: Изогиз, 1937. – Т. 2. – 492 с.
28. Крамской И.Н. Письма к художникам (Ф. А. Васильеву и И. Е. Репину) / И. Н. Крамской; [сост. Обрадович А. Г.]. – Санкт-Петербург: Лениздат, 2014. – 319 с.

29. Маковский С. В. Васнецов. Переоценка Васнецова. // Страницы художественной критики: в 3-х кн. – Спб.: «Пантеон», 1909. – Кн.2. – С. 44–50.
30. Мамонтов В.С. Воспоминания о русских художниках. (Абрамцевский художественный кружок). – М.: Изд-во Акад. Художеств СССР, 1950 (17-я тип. Главполиграфиздата). – 72 с.
31. Мамонтов С. Выставка В.М. Васнецова // Русское слово. – 1912. – № 262, 13 ноября.
32. Мимоходом. Восьмая Передвижная выставка // Молва. – 1880. – № 67, 8 марта.
33. М.В. Нестеров. Письма. Избранное. – Ленинград, 1988. – 534 с.
34. Прахов А.В. Четвертая передвижная выставка // Пчела. – 1875. – №7. – С.125–126.
35. И.Е. Репин. Избранные письма в двух томах. 1867–1930. – М.: "Искусство", 1969. – Т.1. – 456 с.
36. Россия на Всемирной выставке в Париже в 1900 г.: в 3-х частях. – СПб.: Издат. А.С. Шустова, 1900. – 56, 116, 71 с.
37. Ростиславов А.А. Васнецов и японцы // Театр и искусство. – 1905. – № 42, 43. – С. 672–673.
38. Ростиславов А.А. Картины В.М. Васнецова // Театр и искусство. – 1899. – № 11. – С. 221–222; № 12. – С. 238–240.
39. Ровинский Д.А. Русские народные картинки: [кн. 1–5] / собрал и описал Д. Ровинский. – СПб.: Имп. Акад. наук, 1881.

40. Стасов В.В. Избранные сочинения. Живопись. Скульптура. Музыка / редколлегия: Е. Д. Стасова [и др.] – Москва: Искусство, 1952. – Т.3. – 888 с.
41. Сюннерберг К. Сухие листья. По поводу последних картин Васнецова // Золотое руно. – 1906. – №1.
42. Переписка Л.Н. Толстого с А.А. Столыпиным/ предисл. И коммент. Н. Гусева //Л.Н. Толстой /АН СССР. Ин-т лит. (Пушкин.Дом). – М.: Изд-во АН СССР, 1939.
43. Тютчев Ф.И. Лирика: в 2 т. – М., 1966. – Т.1. – 477 с.
44. Феофан Преосвященный, затворник Вышенский Афонского Русского Пантелеймонова монастыря. – Москва, 1895.
45. Феофан (Говоров Г.В.; еп. Владимирский и Суздальский) На Рождество Пресвятой Богородицы и на день рождения наследника цесаревича Николая Александровича // Любовью назидая: Слова и проповеди / Святитель Феофан затворник. – Изд. 3-е. – М.: Правило веры, 2018.
46. Феофан Затворник, свт. Толкование посланий св. Апостола Павла к Филиппийцам и Солунянам. Первого и второго. – М.: Типо-литография И.Ефимова, 1895.
47. Флеров С.В. Передвижная выставка картин // Московские ведомости. – 1878. – №140, 3 июня.
48. Шестоднев Иоанна экзарха Болгарского. V слово/ ИФРАН; Отв. ред. В. Ф. Пустарнаков. – М.,1996. – 215 с.

Литература:

49. Абрамов А.В. Религиозно-этическое учение Феофана Затворника: автореферат дис. ... кандидата философских наук: 09.00.05 / Абрамов Александр Вячеславович; [Место защиты: Иван. гос. ун-т]. – Иваново, 2016. – 151 с.
50. Арнхейм Р. Новые очерки по психологии искусства: [Пер. с англ.] / Рудольф Арнхейм; [Науч. ред. и вступ. ст. В. П. Шестакова]. – М.: Прометей, 1994. – 352 с.
51. Афанасьев А. Н. Народные русские сказки. Полное издание в одном томе. – М, 2008. – 1087 с.
52. Бенуа А.Н. История русской живописи в XIX веке. – Спб.: Знание. 1901. – Т1. – 132 с.
53. Беспалова Е.Р. О датировке портрета Иды Рубинштейн работы Бакста // Собрание. Искусство и культура. – 2014. – Вып. 4. – С. 8–15.
54. Бицадзе Н.В. Храмы неорусского стиля: идеи, проблемы, заказчики. М-во культуры Российской Федерации, Российский ин-т культурологии. – М.: Науч. мир, 2009. – 366 с.
55. Бобриков А. Другая история русского искусства. – М.: РИИ НЛО, 2012. – 740 с.
56. Борисова Е.А. Русская архитектура второй половины XIX века / Е. А. Борисова; Акад. наук СССР, Всесоюзный науч.-исслед. ин-т искусствознания М-ва культуры СССР. – М.: Наука, 1979. – 320 с.
57. Борисова Е.А, Стернин Г.Ю. Русский модерн. – М.: Советский художник, 1990. – 359 с.

58. Борисова Е.А., Каждан Т.П. Русская архитектура конца XIX — начала XX века. – М.: Наука, 1971. – 239 с.
59. Боярчук А.В. Культурно-бытовые традиции крестьян во второй половине XIX в.: по материалам Московской губернии: диссертация ... кандидата исторических наук: 07.00.02 / Боярчук Анна Владимировна; [Место защиты: Моск. гор. пед. ун-т]. – Москва, 2011. – 262 с.
60. Буслаев Ф.И. Задачи современной эстетической критики // Русский вестник, 1868. – № 77. – С. 273–336.
61. Буслаев Ф. И. О литературе: Исследования; Статьи / сост., вступ. Статья, примеч. Э. Афанасьева. – М., 1900. – 511 с.
62. Буткова О.В.
Трансформация сказочных сюжетов в визуальной культуре 1-й половины XX века: диссертация ... кандидата культурологии: 24.00.01 / Буткова Ольга Владимировна; [Место защиты: Гос. ин-т искусствознания М-ва культуры РФ]. – Москва, 2013. – 240 с.
63. Бушуев С. В., Миронов Г. Е. История государства Российского. Историко-библиографические очерки. – М.: Книжная палата, 1991. – Книга первая. IX–XVI вв. – 542 с.
64. Вакар И.А. 1917 год и художники: новые аспекты темы // Некто 1917: каталог выставки. – М.: Гос. Третьяковская галерея, 2017. – С. 8–31.
65. Виктор Михайлович Васнецов: произведения В. М. Васнецова из собрания Музея-заповедника Абрамцево и частных коллекций: каталог выставки / Гос. историко-художественный и литературный музей-заповедник

"Абрамцево"; Авт. (Статья, каталог, комментарии) Е. Н. Митрофанова. – Москва: Музей-заповедник Абрамцево, 2012. – 142 с.

66. Голынец С.В. Сергей Дягилев и национальный романтизм // Русское искусство. – 2004. – № 4. – С. 30–39.

67. Гомберг-Вержбинская Э. Передвижники. – Л.: Ленинградское отделение издательства "Искусство", 1970. – 235 с.

68. Град Китеж. Озеро Светлояр в русской культуре. Литературно–исторические чтения. – Н.Новгород, 1995.

69. Гришин Д.Б. Трагическая судьба Великого князя / Д. Б. Гришин. – Москва: Вече, 2006 (Тула : Тульская типография). – 294 с.

70. Гришин Д.Б. Сергей и Елизавета. – Москва: Достоинство, 2015. – 392 с.

71. Гусакова В.О. Виктор Васнецов и религиозно-национальное направление в русской живописи конца XIX-начала XX века. – СПб, 2008. – 189 с.

72. Давыдова О.С. Иконография модерна. Образы садов и парков в творчестве художников русского символизма. – Москва: БуксМАрт, 2014. – 511 с.

73. Давыдова О.С. Символическое в романтизме и романтическое в символизме: опыт интерпретации на примере эволюции садово-паркового мотива в русском искусстве / О. С. Давыдова. – Москва: МАКС Пресс, 2007. – 61 с.

74. Даль В.И. Толковый словарь живого великорусского языка (2-е издание). – М.-СПб: издание книгопродавца-издателя М.О. Вольфа. 1866. – Т.2. – 779 с.

75. Доронченков И.А. Русский человек на rendez-vous: Перов, Репин и Васнецов в Париже, 1860–1870-е годы // *Translations and Dialogues: Reception of Russian art abroad*, edited by Silvia Burini. – Salerno, 2019. – С.37–48.
76. Дьяченко О. А. О происхождении аллегорического изображения «Душа чистая» // *Труды Центрального музея древнерусской культуры и искусства им. Андрея Рублева* / ред.-сост. О. А. Дьяченко, Л. М. Евсеева. – М., 2008. – Т.3.: Иконографические новации и традиции в русском искусстве XVI: сборник статей памяти Виктора Михайловича Сорокатого. – С. 284–294.
77. Европейский символизм / М-во культуры и массовых коммуникаций Российской Федерации, Федеральное агентство по культуре и кинематографии, Гос. ин-т искусствознания, Науч. группа "Европейский символизм и модерн"; отв. ред. И. Е. Светлов. – Санкт-Петербург: Алетейа. Ист. кн., 2006. – 495 с.
78. Забелин, Иван Егорович (1820–1908). История города Москвы: в 2-х ч. / соч. Ивана Забелина, написанное по поручению Моск. гор. думы. – 2-е изд., испр. и доп. с рисунками в тексте и в особом альбоме. – М.: Изд. авт., 1905.
79. Забелин И.Е. Опыты изучения русских древностей и истории: исследования, описания и критические статьи: в 2 т. – М., 1873. – Т.2. – 506 с.
80. Забозлаева Т.Б. Драгоценности в русской культуре XVIII–XX веков: История. Терминология. Предметный мир: Словарь. – СПб.: Искусство–СПБ, 2003. – 463 с.
81. Захаров В.М. Поэтика русского танца: в 2-х т. – М.: «Издательский дом «Святогор», 2004. – 440 с.
82. Зеленин Д.К. Избранные труды / Вступ. ст. Н.И. Толстого; подготовка текста, коммент., указат. Е.Е. Левкиевской. – М.: Индри», 1995. – Т.2. Очерки русской мифологии: Умершие неестественною смертью и русалки. – 430 с.

83. Изборник: (Сборник произведений литературы Древней Руси) / Сост. и общая ред. Л. А. Дмитриева и Д. С. Лихачева. – М., 1969. – С. 757–758.
84. Иовлева Л.И. Виктор Васнецов / Лидия Иовлева. – М. Гос. Третьяковская галерея, 2015. – 40 с.
85. Карамзин Н.М. Царствование Иоанна IV Васильевича Грозного. – СПб.: тип. Е. Евдокимова, 1889. – 374 с.
86. Карпова Т.Л. Творчество Г.И. Семирадского и искусство позднего академизма: диссертация ... доктора искусствоведения: 17.00.04 / Карпова Татьяна Львовна; Место защиты: Гос. ин-т искусствознания М-ва культуры РФ]. – Москва, 2009. – 290 с.
87. Карпова Т.Л. Портреты Васнецова. Идеи и образы // Виктор Михайлович Васнецов, 1848–1926: [Материалы конф., сент. 1990 г. / Отв. ред. Э. В. Пастон]. – М.: ГТГ, 1994. – С. 36–46.
88. Кацис Л. Апокалиптика «Серебряного века» (Эсхатология в художественном сознании) // Русская эсхатология и русская литература. – М.: ОГИ, 2000. – 655 с.
89. Кириченко Е.И. Русский стиль: Поиск выражения нац. самобытности. Народность и национальность. Традиции древнерусского и народного искусства в русском искусстве XVIII – нач. XX в. / Е. И. Кириченко. – М.: Галарт: АСТ, Б. г. [1997]. – 430 с.
90. Кирсанова Р.М. Русский костюм и быт XVIII – XIX веков / Р.М. Кирсанова. – [М.]: СЛОВО, [2002] (Пермь: ИПК Звезда). – 219 с.
91. Кирсанова Р.М. Костюм в русской художественной культуре XVIII – первой половины XX вв.: (Опыт энцикл.)/ Р. М. Кирсанова; Под ред. Т.Г. Морозовой, В. Д. Синюкова. – М.: Большая рос. энцикл., 1995. – 381 с.

92. Клинге М. Имперская Финляндия. – СПб., Коло, 2005. – 614 с.
93. Костина А.К. Отражение духовных исканий английского общества середины XIX в. в творчестве прерафаэлитов: автореферат дис. ... кандидата исторических наук: 07.00.03 / Костина Александра Константиновна; [Место защиты: Саратов. нац. исслед. гос. ун-т им. Н.Г. Чернышевского]. – Саратов, 2017. – 273 с.
94. Кондаков Н. П. Русская икона: в 4-х частях. – М., 2004.
95. Кром М.М. Рождение государства: Московская Русь XV–XVI веков. – М.: Новое литературное обозрение, 2018. – 245 с.
96. Лазуко А.К. Виктор Михайлович Васнецов. – Ленинград: Художник РСФСР, 1990. – 206 с.
97. Лапшин В.П. Васнецов в начале XX столетия // Виктор Михайлович Васнецов. Сборник статей. – М., 1994. – С. 63–84.
98. Леонтьева О.Б. Историческая память и образы прошлого в российской культуре XIX – начала XX вв. – Самара: [б. и.], 2011. – 447 с.
99. Лисовский В.Г. «Национальный стиль» в архитектуре России. – М.: Совпадение, 2000. – 414 с.
100. Лобанов В.М. Виктор Васнецов в Москве. – М.: Московский рабочий, 1961. – 237 с.
101. Лобанов В.М. Виктор Васнецов. – М.: Издательство Академии художеств СССР, 1962. – 111 с.
102. Митрофанова Е.Н. Русская Частная опера как художественное предприятие С.И. Мамонтова // Абрамцево в истории и культуре России. Материалы и исследования. – Абрамцево, 2019. – Вып. 14. – 175 с.

103. Моргунов Н.С. Моргунова-Рудницкая Н.Д. Виктор Михайлович Васнецов: Жизнь и творчество. 1848–1926. – М.: Искусство, 1962. – 459 с.
104. Москва в начале века: Будни и праздники. Московская старина. Неорусский стиль. – М.: «Мосгорархив», 1997. – 326 с.
105. Мочульский В.Н. Историко–литературный анализ стиха о Голубиной книге. – Варшава: тип. М. Земкевича, 1887. – 256 с.
106. Мутья Н.Н. Иван Грозный. Историзм и личность правителя в отечественном искусстве XIX–XX вв. – СПб.: Алетейя, 2010. – 490 с.
107. Мухина Т.Д. Русско-скандинавские художественные связи конца XIX – начала XX века. – М.: Изд-во Моск. ун-та. 1984. – 116 с.
108. Нащокина М.В. «Ренессансоподобие» в русской архитектурной мысли XIX – начала XX века // Нащокина М.В. Наедине с музой архитектурной истории. – Москва: Улей, 2008. – С. 114–120.
109. Неклюдова М.Г. Традиции и новаторство в русском искусстве конца XIX начала XX вв. – М.: Искусство, 1901. – 396 с.
110. Немилов А.Н. Тема сновидений в творчестве Дюррера // Сон – семиотическое окно. Сновидение и событие. Сновидение и искусство. Сновидение и текст. XXVI-е Випперовские чтения. – Москва, 1993. – С. 42–43.
111. Нестеров М.В. Давние дни. Встречи и воспоминания / Нестеров М.В. – М.: Новый хронограф, 2017. – 326 с.
112. Нестерова Е.В. Позднеакадемическая живопись в России. Исторический жанр: направления, тенденции, имена // Искусство Восточной Европы. – Варшава, 2016. – Т.IV. Генрих Семирадский и академизм. Польский институт исследований мирового искусства. – С. 349–362.

113. Нестерова Е.В. Товарищество передвижников. Демократический реализм. – М., Кучково поле, 2019. – 175 с.
114. Нестерова Е.В. Картины с «эффектом» в русской живописи 1890 – 1910-х годов. А.И. Куинджи и Ю.Ю. Клевер. // Архип Куинджи и его роль в развитии художественного процесса в XX веке. Материалы научной конференции в ГТГ. – М., 2020. – С. 25–35.
115. Нестерова Е.В. Поздний И.Е.Репин: переписывая заново. Темы и образы в произведениях художника в XX столетии // Илья Репин в контексте русского и зарубежного искусства. Материалы научной конференций в ГТГ. – М., 2020. – С. 177–189.
116. Оксенов А.В. Народная поэзия. Былины. песни. Духовные стихи. – Москва, 1896. – 306 с.
117. В. Осокин. Виктор Васнецов. – Киев: Рад. шк., 1989. – 159 с.
118. Орлова Е.Ю. «Русский стиль» в архитектуре и национальной культуре России: XVI-XX вв.: автореферат дис. ... кандидата искусствоведения: 17.00.04 / Орлова Елена Юрьевна; [Место защиты: Алт. гос. ун-т]. – Барнаул, 2009. – 271 с.
119. Панофский Э. Этюды по иконологии. – СПб., Азбука-классика, 2009. – 480 с.
120. Пастон Э.В. Абрамцево: Искусство и жизнь. – М.: Искусство, 2003 (ОАО Тип. Новости). – 431 с.
121. Пастон Э.В. Виктор Васнецов. – М.: Слово/Slovo, 1998. – 96 с.
122. Песни Северо-Восточной России, записанные в Вятской губернии в 1868–1894 гг. – Изд.2. – Киров, 1949. – 244 с.

123. Печенкин И.Е. Несколько соображений о русском стиле в архитектуре XIX века // Артикульт. – 2018. – 29 (1). – С. 50–59.
124. Печенкин И.Е. Франция и Style Russe: о некоторых аспектах международных художественных связей в XIX веке // Россия-Франция. Alliance культур. Материалы XXII Царскосельской научной конференции: в 2 ч. – Санкт-Петербург: Серебряный век, 2016. – Ч. 2. – С. 67–78.
125. Пигарев К. В. Жизнь и творчество Тютчева / АН СССР. Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького. – М.: Изд-во АН СССР, 1962. – 376 с.
126. Плотников В.И. Фольклор и русское изобразительное искусство второй половины XIX века. – Ленинград: Художник РСФСР, 1897. – 282 с.
127. Поспелов Г.Г. О картинах и рисунках: [избранные статьи об искусстве XIX–XX веков]. – Москва: Новое лит. обозрение, 2013. – 459 с.
128. Пропп В.Я. Исторические корни волшебной сказки. – М., Лабиринт, 2011. – 332 с.
129. Пропп В.Я. Морфология сказки. – Санкт-Петербург: Азбука: Азбука-Аттикус, 2021. – 252 с.
130. Пропп В.Я. Проблемы комизма и смеха. – Москва, 1999. – 182 с.
131. Пропп В.Я. Русская сказка. – Москва: Лабиринт, сор. 2011. – 379 с.
132. Редин Е. К. О некоторых лицевых рукописях «Шестоднева» Иоана, Экзарха Болгарского. – М., 1902. – 23 с.
133. Россия – Европа. Из истории русско-европейских художественных связей XVIII – начала XX вв. Сб. ст. Редактор-составитель А.В.Толстой. – М.: РАХ. НИИ ТИИИ, 1995. – 221 с.

134. Рудкевич Л.А. Возрастная динамика творческой продуктивности: автореферат дис. ... кандидата психологических наук: 19.00.13 / Лев Александрович Рудкевич [Место защиты: Мос. Гос. ун-т.] – Москва, 1994. – 349 с.
135. Русская народная одежда: историко-этнографические очерки / [В.А. Липинская и др.]. Российская акад. Наук, Ин-т фэтнологии и антропологии им. Н.Н. Миклухо-макляя; отв. Ред. В.А. Липинская. – М.: Индрик, 2011. – 775 с.
136. Алексеев-Яковлев А.Я. Русские народные гулянья / По рассказам А. Я. Алексеева-Яковлева; В записи и обработке Е. Кузнецова. – Ленинград; Москва: Искусство, 1948 (Ленинград : тип. им. Ивана Федорова). – 172 с.
137. Русское искусство между Западом и Востоком: Материалы конф., Москва, сент. 1994 / [Отв. ред. Д. В. Сарабьянов]. – М.: ГИИ, 1997. – 355 с.
138. Савельев Ю.Р. Искусство историзма и государственный заказ: вторая половина XIX – начало XX века. – Москва: Совпадение, 2008. – 304 с.
139. Савельев Ю.Р. Искусство историзма и государственный заказ: вторая половина XIX - начало XX века. – Москва: Совпадение, 2008. – 304 с.
140. Сапожков С.В. Жанровое своеобразие сказок А.С. Пушкина 1830-х гг.: проблема цикла: диссертация ... кандидата филологических наук: 10.01.01 / Сергей Николаевич Еремеев; [Место защиты: Мичуринский гос. педагог. и-т.] –Москва, 1987. – 227 с.
141. Сарабьянов Д.В. История русского искусства конца XIX – начала XX века. – М.: АСТ-Пресс: Галарт, 2001. – 301 с.
142. Сарабьянов Д.В. Модерн: История стиля. – М.: Галарт, 2001. – 343 с.

143. Сарабьянов Д.В. Русская живопись XIX века среди европейских школ. Опыт сравнительного исследования. – М.: Сов. художник, 1980. – 261 с.
144. Сарабьянов Д.В. Россия и Запад. Историко-художественные связи. XVIII – начало XX века. – [М].: Искусство – XXI, [2003]. – 296 с.
145. Сарабьянов Д.В. Русская живопись. Пробуждение памяти / Д. В. Сарабьянов; [Послесл. Г. Ревзина; Гос. ин-т искусствознания, Науч. совет по ист.-теорет. проблемам искусствознания Отд-ния лит. и яз. Рос. акад. наук]. – М.: Журн. "Искусствознание", 1998. – 431 с.
146. Селиванова С.И. Русский фольклор: основные жанры и персонажи. – М.: Логос, 2008. – 199 с.
147. Символизм и модерн – феномены европейской культуры / Венгерский культурный, науч. и информ. центр в Москве, Межинститутская науч. группа «Европейский символизм и модерн»; [отв. ред. и сост.: И. Светлов]. – Москва: Спутник+, 2008. – 384 с.
148. Сказка в фольклоре, литературе и искусстве: традиционное и новое: сборник научных статей / Государственный институт искусствознания; ред.-сост. Л. В. Фадеева. – Москва: Гос. ин-т искусствознания, 2020. – 415 с.
149. Скрынников Р.Г. Иван Грозный. – М.: Издательство "НАУКА", 1983. – 248 с.
150. Словарь средневековой культуры / под общ. ред. А. Я. Гуревича; редкол.: М.Л. Андреев [и др.]. – Москва: РОССПЭН, 2007. – 623 с.
151. Словарь книжников и книжности Древней Руси / АН СССР. ИРЛИ; Отв. ред. Д. С. Лихачев. – Л., 1987. – Вып. 1. XI – первая половина XIV в. – 492 с.

152. Смолицкий В.Г. В.М. Васнецов и фольклор // Виктор Васнецов. Каталог выставки / Под. ред. Л. И. Иовлевой, Э. В. Пастон, Е. Б. Малинка. – Л., 1990. – С. 52–66.
153. Соколов-Скаля П.П. Предисловие // В. Осокин. Виктор Васнецов. – Киев: Рад. шк., 1989. – 159 с.
154. Стасов В.В. Избранные сочинения в 3 т.: Живопись. Скульптура. Музыка / редколлегия: Е. Д. Стасова [и др.] – Москва: Искусство, 1952. – 888 с.
155. Степанова С. С., Виктор Васнецов, 1848–1926. – Москва, 2008. – 95 с.
156. Стернин Г.Ю. Два века: XIX – XX: очерки русской художественной культуры. – Москва: Галарт, 2007. – 381 с.
157. Стернин Г.Ю. Художественная жизнь России 1900 – 1910-х годов / Г.Ю. Стернин; ВНИИ искусствознания. – М.: Искусство, 1988. – 285 с.
158. Стиль жизни – стиль искусства: Развитие национально-романтического направления стиля модерн в европейских художественных центрах второй половины XIX – начала XX вв. Россия, Англия, Германия, Швеция, Финляндия / М-во культуры Рос. Федерации. Гос. третьяк. галерея; [Редкол.: Э.В. Пастон (отв. ред.) [и др.]]. – М., 2000. – 606 с.
159. Стригалева А. Крылья художника // Мир Искусств: Альманах/ гос. Институт искусствознания. – СПб.: Алтейя, 2004. – Вып. 5. – 608 с.
160. Тарасенко О.А. Пути освоения наследия древнерусского искусства в русской живописи конца XIX – начала XX вв.: диссертация ... кандидата искусствоведения: 17.00.04. – Москва, 1979. – 194 с.

161. Товарищество передвижных художественных выставок, 1869–1899: письма, документы: в 2-х кн. / Гос. Третьяков. галерея; сост. и авт. примеч. В. В. Андреева и др. – Москва: Искусство, 1987.
162. Трон? или Царское место Грозного в Московском Успенском соборе. – М, 1909. – 15 с.
163. Шевеленко И. Модернизм как архаизм: национализм и поиски модернистской эстетики в России. – Москва: Новое лит. обозрение, 2017. – 333 с.
164. Уртминцева М.Г. Китежский летописец в литературной и живописной интерпретации (П.И. Мельников и М.В. Нестеров) // Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского. – 2011. – № 4 (1). – С. 322–327.
165. Федотова Л. В. Народная культура как основание поисков романтизмом национальной идентичности. – Москва: Альтаир, 2011. – 263 с.
166. Феофановские чтения-IX. Сборник научных статей. – Рязань: Ряз.гос.ун-т им. С. А. Есенина, 2011. – 307 с.
167. Хмельницкая Е.С. Дворец великого князя Владимира Александровича. История строительства и проблемы эволюции стиля в парадных интерьерах. Вторая половина XIX – начало XX века: диссертация ... кандидата искусствоведения: 17.00.09 / Екатерина Сергеевна Хмельницкая; [Место защиты: Петерб. гос. ун-т.] – Санкт-Петербург, 2007. – 210 с.
168. Чинякова Г.П. Древняя Русь и Запад. Русский лицевой апокалипсис XVI–XVII вв. Миниатюра, гравюра, икона, стенопись: альбом-каталог. – М.: БуксМАрт, 2018. – 374 с.
169. Чура Е.Н. Проблемы художественной теории и практики позднего прерафаэлитизма: диссертация ... кандидата искусствоведения:

17.00.04. / Екатерина Николаевна Чура; [Место защиты: Мос. педагог. гос.н-т.] – Спб., 2006. – 330 с.

170. Шинкаренко В.Д. Миф и сказка. Смысловая структура социокультурного пространства. – М., УРСС, 2005. – 232 с.

171. Юдин М.О. Золото-серебряная фирма Овчинникова. Русский стиль и национальные традиции в изделиях предприятия: диссертация ... кандидата искусствоведения: 17.00.04 / Юдин Михаил Олегович; [Место защиты: Гос. ин-т искусствознания М-ва культуры РФ]. – Москва, 2016. – 239 с.

172. Ядохина Е.И. Творчество А.М. Васнецова в синтезе теории и художественной практики: диссертация ... кандидата искусствоведения: 17.00.09 / Елена Ивановна Ядохина; [Место защиты: Академия переподготовки работников искусства, культуры и туризма]. – Москва, 2005. – 162 с.

173. Яковлева О.Б. Поиски национального стиля в русском изобразительном искусстве XIX – XX веков: диссертация ... кандидата искусствоведения: 17.00.04 / Ольга Борисовна Яковлева; [Место защиты: Мос. педагог. гос. ун-т]. – Москва, 1995. – 228 с.

174. Ярославцева Н.А. Творчество В.М. Васнецова в 70-90 гг. XIX века: формирование и развитие стиля: диссертация ... кандидата искусствоведения: 17.00.04 / Нина Александровна Ярославцева; [Место защиты: Мос. гос. педагог. ун-т]. – Москва, 1987. – 217 с.

175. Ястребцев В.В. Н.А. Римский-Корсаков. –Л.: Музгиз, 1960. – Т.2. – 632 с.

На иностранных языках:

176. D Alton, J. Gatrall, Jefferson J. A. and Douglas Greenfield, eds, *Alter Icons: The Russian Icon and Modernity* / Parergon: Bulletin of the Australian and New Zealand Association for Medieval and Renaissance Studies. – University of Sidney, 2014. – Vol. 31, № 1. – P. 263-264.
177. Ilvas, J., & Ateneumin Taidemuseo. *Akseli Gallen-Kallela* / catalogue editor Juha Ilvas. (Ateneum publications, no 1). – Helsinki: Finnish National Gallery Ateneum, 1996. – 404 s.
178. Allen, S. *The New Painting of the 1860s: Between the Pre-raphaelites and the Aesthetic Movement*. – Yale University Press, 2011. – 400 s.
179. Blancan M. Ch. *Rapport du jury international. Group XV. Industries diverses*. – Paris. 1900. – 514 s.
180. Waldron, P. *Christopher Ely, This Meager Nature: Landscape and National Identity in Imperial Russia* / European History Quarterly. – 2003. – Vol. 33, no. 4. – 551 s.
181. *Experiment. A Journal of Russian Culture*. – Brill |Schöningh, 2020. – Volume 26. – 376 s.
182. Frisch, E. *Pre-Raphaelite Painting and the Medieval Woman* / Art and Art History Honors Theses. 1. – Trinity university, 2013. – 75 s.
183. Gray, C. *The Russian Experiment in Art, 1863-1922* / Camilla Gray. – New York: Harry N. Abrams, Inc., 1970. – 296 s.
184. Hilton, Alison. *Russian Folk Art* / Alison Hilton. Indiana-Michigan Series in Russian and East European Studies. – Bloomington: Indiana University Press, 1995. – 356 s.

185. Laurent, Béatrice. “Sleeping Beauties in Victorian Britain: Cultural, Literary and Artistic Explorations of a Myth” / Béatrice Laurent (ed.). *Cultural Interactions: Studies in the Relationship between the Arts ; Volume 33.* – 2014. — 248 s.
186. “Melancholy: Genius and Madness in the West” / by Clair, Jean (Editor) – Branch Books, New Hampton, NY, USA. – 504 s.
187. Rosenfeld, Alla. “Between East and West: The Search for National Identity in Russian Illustrated Children Books, 1800-1917” // *From realism to the Silver Age: New studies in Russian artistic culture; essays in honor of Elizabeth Kridl Valkenier.* Edited by Rosalind P. Blakesley and Margaret Samu, 168–88. – *Studies of the Harriman Institute.* – DeKalb, Ill: NIU Press, 2014. – 230 s.
188. Salmond, W. “The Russian Avant-Gard of the 1890s: The Abramtsevo Circle” / *Journal of the Walters Art Museum* 60/61. – 2002/2003. – P. 7–13.
189. Salmond, W. *Arts and Crafts in Late Imperial Russia: Reviving the Kustar Art Industries, 1870-1917*– Cambridge: Cambridge University Press, 1996. – 261 s.

Электронные ресурсы:

190. Гладкова Л.И., Пастон Э.В. «Аленушка» и «Гусляры» Виктора Васнецова. URL: <https://www.tg-m.ru/articles/2-2008-19/alenuшка-i-guslyaryviktora-vasnetsova>
191. Кирпичников А. Голубиная книга // *Энциклопедия Брокгауза и Эфрона.* URL: <http://www.vehi.net/brokgauz/> (дата обращения: 24.03.2018)
192. Трубецкой Е.Н. Иное царства и его искатели // URL: <http://philologos.narod.ru/sophia/trub.htm> (дата обращения: 10.12.2019).

ПРИЛОЖЕНИЕ
ИЛЛЮСТРАЦИИ

ИЛЛ.1



В.М. Васнецов
Спящая царевна. 1913-1917
Холст, масло. 214 х 452
Государственная Третьяковская галерея,
Дом-музей В.М. Васнецова

ИЛЛ.2



В.М. Васнецов

Царевна-Несмеяна. 1916

Холст, масло. 262 x 190

Государственная Третьяковская галерея,

Дом-музей В.М. Васнецова

ИЛЛ.3



В.М. Васнецов

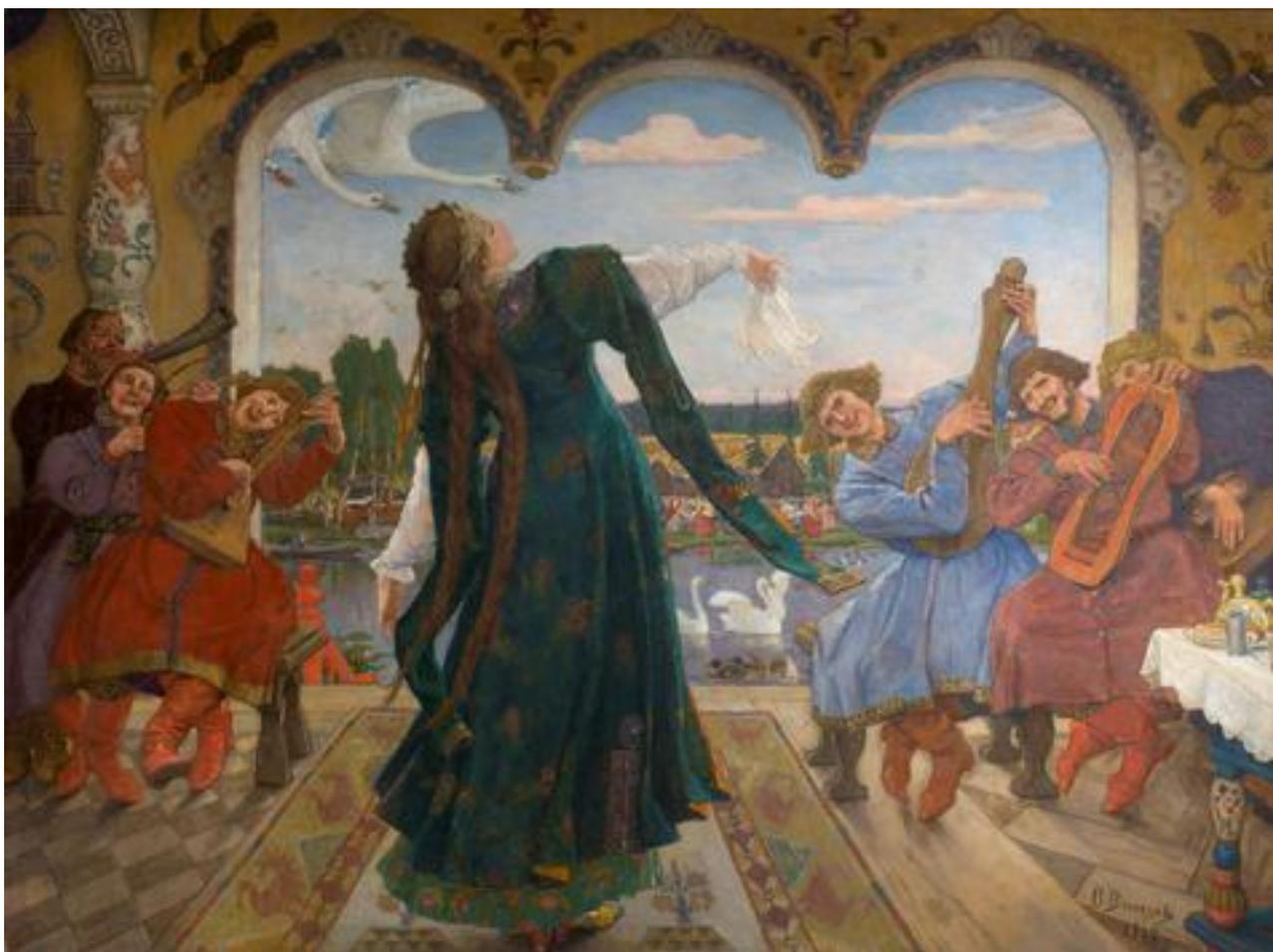
Баба-Яга. 1917

Холст, масло. 195 х 267

Государственная Третьяковская галерея,

Дом-музей В.М. Васнецова

ИЛЛ.4



В.М. Васнецов

Царевна-лягушка. 1918

Холст, масло. 185 х 250

Государственная Третьяковская галерея,

Дом-музей В.М. Васнецова

ИЛЛ.5



В.М. Васнецов
Кащей Бессмертный. 1917-1919
Холст, масло. 198 х 310
Государственная Третьяковская галерея,
Дом-музей В.М. Васнецова

ИЛЛ.6



В.М. Васнецов
Сивка-Бурка. Нач. 1920-х
Холст, масло. 282 x 186
Государственная Третьяковская галерея,
Дом-музей В.М. Васнецова

ИЛЛ.7



В.М. Васнецов
Ковер-самолет. 1920-1923; 1925
Холст, масло. 260 x 187
Государственная Третьяковская галерея,
Дом-музей В.М. Васнецова

ИЛЛ.1.1



В.Г. Перов

Иван-царевич на Сером Волке

Бумага на картоне, масло. 22 х 34,3

Государственная Третьяковская галерея

ИЛЛ.1.2



В.Г. Перов

Снегурочка

Бумага на картоне, масло 28,3 х 21,2

Государственная Третьяковская галерея

ИЛЛ.1.3



И.Е. Репин
Садко.1876
Холст, масло. 322,5 х 230
Государственный Русский музей

ИЛЛ.1.4



В.П. Верещагин

Илья Муромец на пиру у князя Владимира. 1871

Холст, масло. 209 x 307

Владимирский дворец (Дом ученых им. М. Горького в Санкт-Петербурге).

ИЛЛ.1.5



В.П. Верещагин

Добрыня Никитич спасает пленную Забаву Путятишну от Змея Горыныча.
1872

Холст, масло. 209 x 307

Владимирский дворец (Дом ученых им. М. Горького в Санкт-Петербурге).

ИЛЛ.1.6



В.М. Васнецов

Чаепитие в трактире. 1874

Холст, масло. 74 х 136

Харьковский художественный музей

ИЛЛ.1.7



В.М. Васнецов

Книжная лавочка. 1876

Холст, масло. 84 х 66,3

Государственная Третьяковская галерея

ИЛЛ.1.8



В.М. Васнецов

Жар-птица

Опубликован в «Альбоме русских народных сказок и былин», 1875

ИЛЛ. 1.9



И.С. Панов

Кощей Бессмертный.

Опубликован в «Альбоме русских народных сказок и былин», 1875

ИЛЛ.1.10



Н.И. Соколов

Руслан и Людмила (Ерсулан Лазаревич)

Опубликован в «Альбоме русских народных сказок и былин», 1875

ИЛЛ.1.11



В.М. Васнецов.

Богатыри. 1871-1874

Эскиз

Бумага, графитный карандаш, растушка. 19,3 x 16,7

Государственный Русский музей

ИЛЛ.1.12



Юзеф Хелмоньский
Выход на охоту. 1873
Холст, масло. 65 x 148
Национальный музей в Познани

ИЛЛ.1.13



Muzeum Narodowe w Warszawie

Юзеф Хелмоньский
Дело перед вождем коммуны. 1873
Холст, масло. 64,5 х 147
Национальный музей в Варшаве

ИЛЛ.1.14



В.М. Васнецов

Акробаты (На празднике в окрестностях Парижа). 1876

Холст, масло. 221х136

Государственный Русский музей

ИЛЛ.1.15



В.М. Васнецов

Витязь на распутье. 1878

Холст, масло. 79 х 147

Серпуховский историко-художественный музей

ИЛЛ.1.16



И.Н. Крамской

Русалки. Майская ночь. 1871

Холст, масло. 88 x 132

Государственная Третьяковская галерея

ИЛЛ.1.17



И.М. Прянишников
На лысой горе. 1875
Холст, масло. 60 х 46,2
Государственная Третьяковская галерея

ИЛЛ.1.18



И.Н. Крамской
Христос в пустыне. 1872
Холст, масло. 180 х 210
Государственная Третьяковская галерея

ИЛЛ.1.19



В.М. Васнецов

Три царевны подземного царства. 1879-1881

Холст, масло. 152,7х165,2

Государственная Третьяковская галерея

ИЛЛ.1.20



В.М. Васнецов.

Ковер-самолет. 1880

Холст, масло. 165x297

Нижегородский государственный художественный музей

ИЛЛ.1.21



В.М. Васнецов

Бой скифов со славянами. 1881

Холст, масло. 161,5 x 295

Государственный Русский музей

ИЛЛ.1.22



А.И. Куинджи

Север. 1879

Холст, масло. 135 х 104,5

Государственная Третьяковская галерея

Ср.



ИЛЛ.1.23



А.И. Куинджи
Березовая роща. 1879
Холст, масло. 97 x 181
Государственная Третьяковская галерея

Ср:



ИЛЛ.1.24



В.М. Васнецов

После побоища Игоря Святославича с половцами. 1880

Холст, масло. 205х390

Государственная Третьяковская галерея

ИЛЛ.1.25



В.М. Васнецов

После побоища Игоря Святославича с половцами. [Конец 1870-х]

Холст, масло. 195 x 298,5

Государственный Владимиро-Суздальский историко-архитектурный и художественный музей-заповедник

ИЛЛ.1.26



В.Г. Шварц

Плач Ярославны. 1866

Бумага, тушь, перо, белила

Государственный Русский музей

ИЛЛ.1.27



В.Г. Перов
Плач Ярославны. 1881
Частное собрание

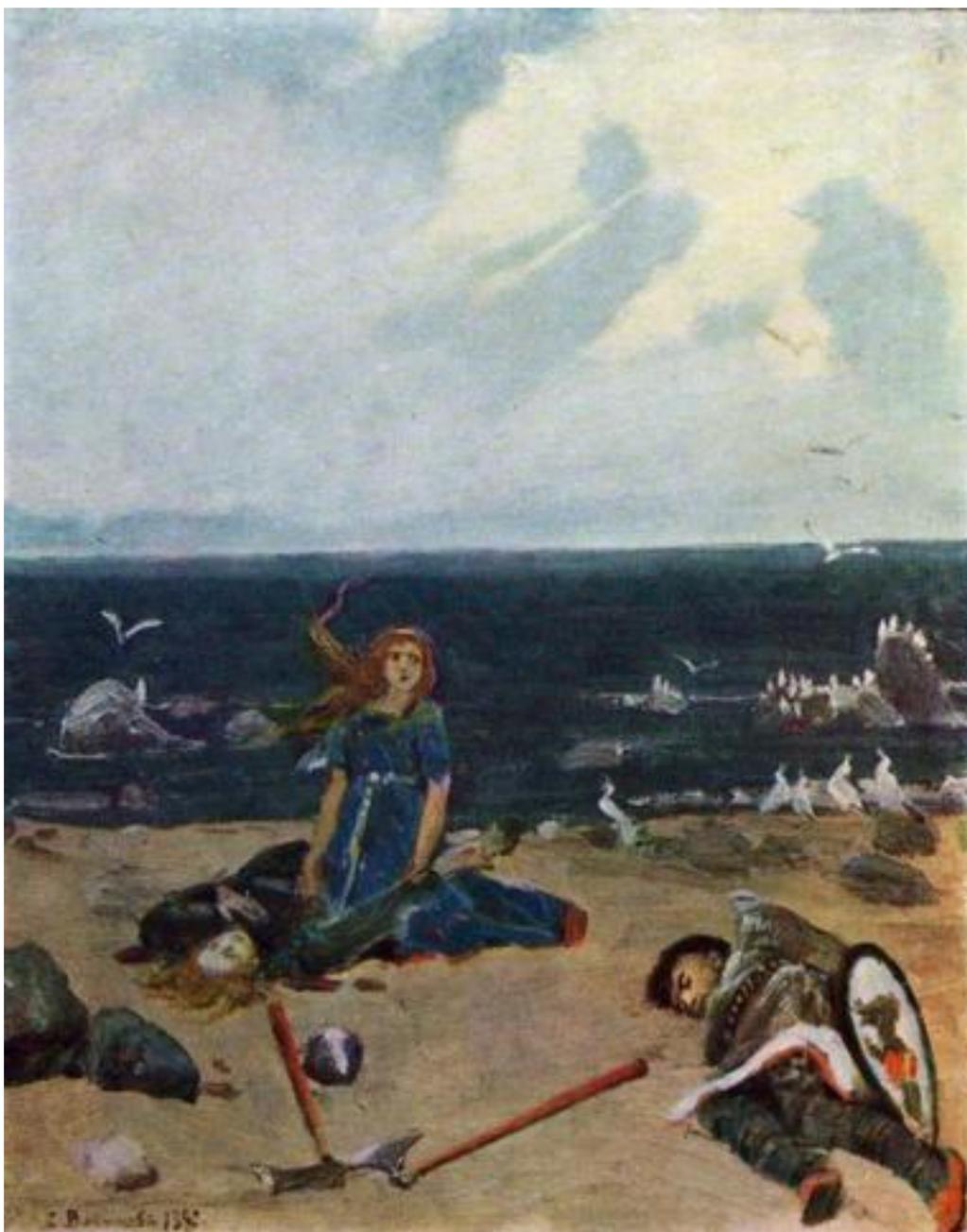
ИЛЛ.1.28



Петер Николай Арбо
Смерть Херворда. 1880

Источник изображения: <https://eclecticlight.co/2016/05/09/the-story-in-paintings-peter-nicolai-arbo-valkyries-and-mermen/>

ИЛЛ.1.29



В.М. Васнецов

Песнь о Сальгаре. 1880

Эскиз одноименной картины (1912, ЛЭТИ)

Холст, масло. 41,5 x 32,5

Государственная Третьяковская галерея,

Дом-музей В.М. Васнецова

ИЛЛ.1.30



В.М. Васнецов.

Аленушка. 1881

Холст, масло. 173x120

Государственная Третьяковская галерея

Илл.1.31



И.Е. Репин

Нищая (Девочка-рыбачка). Вель. 1874

Холст, масло. 73 х 49,8

Иркутский областной художественный музей имени В. П. Сукачёва

ИЛЛ.1.32



Джон Эверет Милле
Офелия. 1851-1852
Холст, масло. 76,2x111,8
Галерея Тейт, Лондон

ИЛЛ.1.33



Дж.У. Уотерхаус
Офелия. 1910
Холст, масло. 101,6х61
Частное собрание

ИЛЛ.1.34



В.М. Васнецов

Красная горка. 1881

Эскиз декорации к спектаклю по пьесе А.Н. Островского «Снегурочка»

Бумага, белила, карандаш, акварель. 17,8 x 25

Историко-художественный и литературный Музей-заповедник «Абрамцево»

ИЛЛ.1.35



В.М. Васнецов

Ярилина долина. 1881

Эскиз декорации к спектаклю по пьесе А.Н. Островского «Снегурочка»

Бумага, акварель. 24,2 x 33

Историко-художественный и литературный Музей-заповедник «Абрамцево»

ИЛЛ.1.36



В.М. Васнецов

Палаты царя Берендея. 1881

Эскиз декорации к спектаклю по пьесе А.Н. Островского «Снегурочка»

Бумага, белила, карандаш, акварель. 22 x 29,5

Историко-художественный и литературный Музей-заповедник «Абрамцево»

ИЛЛ.1.37



В.М. Васнецов

Снегурочка.1881

Эскиз костюма к спектаклю А.Н. Островского «Снегурочка»

Бумага, акварель. 16 x 8,3

Историко-художественный и литературный Музей-заповедник «Абрамцево»

ИЛЛ.1.38



В.М. Васнецов

Весна. 1881

Эскиз костюма к спектаклю по пьесе А.Н. Островского «Снегурочка».

Бумага, белила, карандаш, акварель. 17,5 x 11,5

Историко-художественный и литературный Музей-заповедник «Абрамцево»

ИЛЛ.1.39



В.М. Васнецов

Пряха. 1868

Бумага, карандаш. 30 x 23,5

Государственное музейное объединение «Художественная культура Русского Севера»

ИЛЛ.1.40



В.М. Васнецов

Царь Берендей. 1885

Эскиз костюма к опере Н.А. Римского-Корсакова «Снегурочка»

Бумага, наклеенная на картон, акварель, гуашь, графитный карандаш, серебряная и бронзовая краски. 24,8 . 21,8

Государственная Третьяковская галерея

ИЛЛ.1.41



В.М. Васнецов
Ночной сторож. 1869
Государственная Третьяковская галерея,
Дом-музей В.М. Васнецова

ИЛЛ.1.42



В.М. Васнецов

Весна. 1881

Эскиз костюма к спектаклю по пьесе А.Н. Островского «Снегурочка».

Бумага, акварель (с золотой краской). 23,8 x 16,2

Государственный историко-художественный и литературный Музей-заповедник «Абрамцево»

ИЛЛ.1.43



Статуя Деметры

Мрамор. Римская копия греческой скульптуры. Около 420 г. до н.э.
Музеи Ватикана, музей Пию-Климентино.

ИЛЛ.1.44



В.М. Васнецов

Мороз. 1885

Бумага, акварель, карандаш, белила. 22,8 x 16.

Эскиз костюма к опере Н.А.Римского-Корсакова «Снегурочка»

Музей-заповедник «Абрамцево»

ИЛЛ.1.45



Юпитер из Смирны. II в н.э.
Обработка 1686
Лувр, Париж

ИЛЛ.1.46



В.М. Васнецов

Спящая царевна. 1882

Эскиз.

Бумага, графитный карандаш, растушка. 8,7x27,6

Государственная Третьяковская галерея,

Дом-музей В.М. Васнецова

ИЛЛ.1.47



Густав Доре

Спящая красавица. 1867

Опубликовано в книге «Красавица, спящая в лесу», сказки Шарля Перро.

ИЛЛ.1.48



Уолтер Крейн

Спящая красавица.

Опубликовано в книге «Синяя Борода. Иллюстрированная книга». Лондон:
Джордж Рутледж и сыновья, 1875

ИЛЛ.1.49



В.М. Васнецов

Спящая царевна. 1882

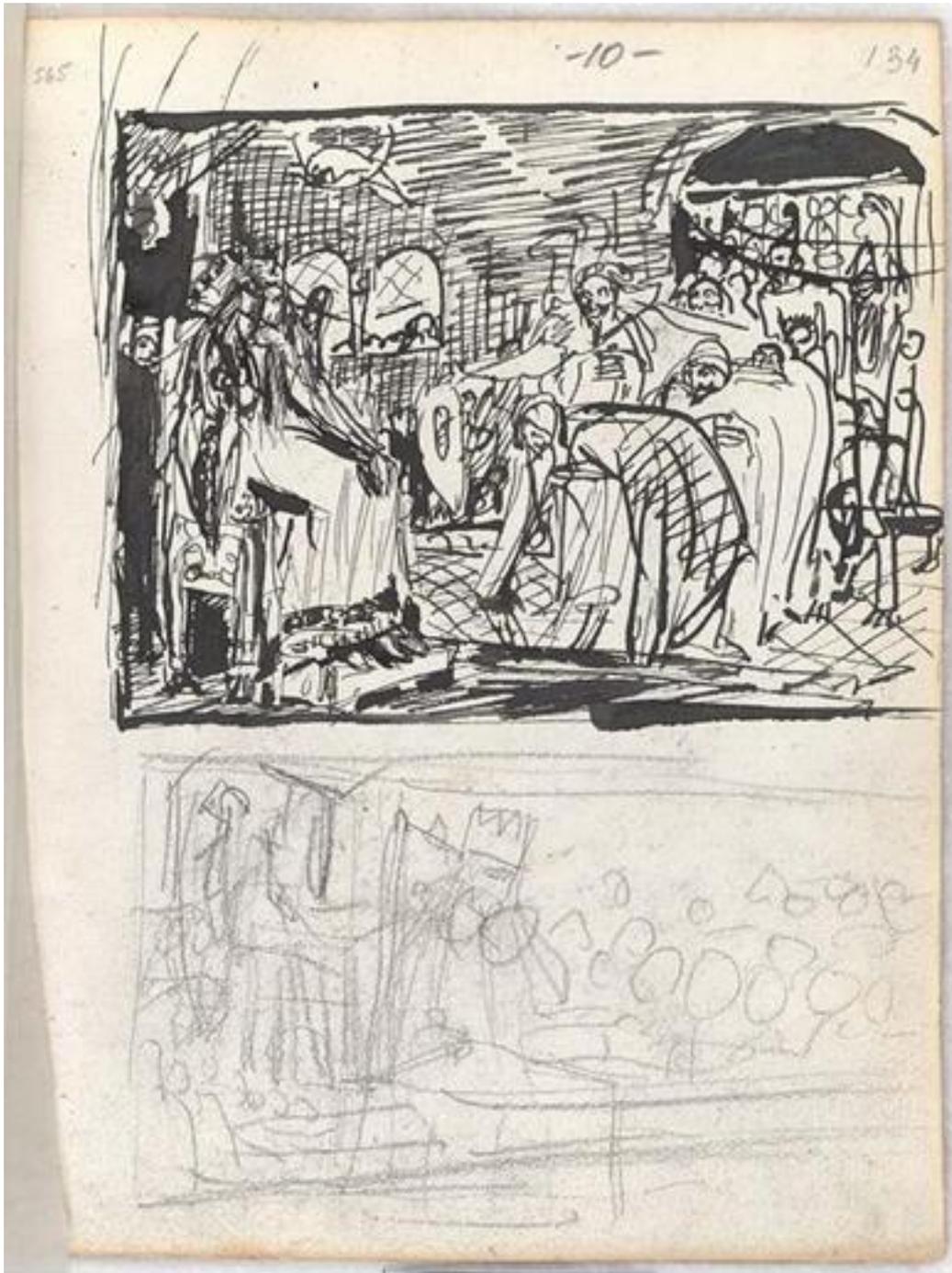
Эскиз

Картон, масло. 40,5х31

Государственная Третьяковская галерея,

Дом-музей В.М. Васнецов

ИЛЛ.1.50



В.М. Васнецов.

Царевна-Несмеяна. Первая половина 1880-х

Эскиз

Бумага, графитный карандаш, тушь, перо. 19,5x15,3

Государственная Третьяковская галерея,

Дом-музей В.М. Васнецова

ИЛЛ.1.51



В.М. Васнецов.

Царевна-Несмеяна. Первая половина 1880-х

Эскиз

Бумага, графитный карандаш, тушь, перо. 19,5x 15,3

Государственная Третьяковская галерея,

Дом-музей В.М. Васнецова

ИЛЛ.1.52



В.М. Васнецов

Царевна - лягушка. Первая половина 1880-х

Эскиз

Бумага, карандаш, галловые чернила, перо. 11,6 x 13,8.

Государственная Третьяковская галерея,

Дом-музей В.М. Васнецова

ИЛЛ.1.53



В.М. Васнецов

Спящая царевна. 1885-1886

Три эскиза и два наброска.

Бумага, графитный карандаш, растушка. 20,8x26,5

Государственная Третьяковская галерея,

Дом-музей В.М. Васнецова

ИЛЛ.1.54



В.М. Васнецов

«Царевна-Несмеяна». 1886

Эскиз

Бумага, графитный карандаш, растушка. 19,3x14,9

Государственная Третьяковская галерея,

Дом-музей В.М. Васнецова

ИЛЛ.1.55



В.М. Васнецов

Иван-царевич на Сером Волке. 1889

Холст, масло. 249 x 187

Государственная Третьяковская галерея

ИЛЛ.1.56



В.М. Васнецов

Богатыри. 1881-1898

Холст, масло. 295,3 x 446

Государственная Третьяковская галерея

ИЛЛ.1.57



В.М. Васнецов

Сирин и Алконост. Песнь радости и печали. 1896

Холст, масло. 133 x 250

Государственная Третьяковская галерея

ИЛЛ.1.58



В.М. Васнецов

Гамаюн, птица вещая. 1898

Холст, масло. 214 x 135

Дагестанский музей изобразительных искусств имени П.С. Гамзатовой

ИЛЛ.1.59



Генрих Фогелер

Спящая красавица

Нити: лен, шерсть. 150 x 147

Музей прикладного искусства, Кельн

ИЛЛ.1.60



А. Галлен-Каллела
Защита Сампо. 1896
Холст, темпера. 122 х 125
Художественный музей Турку

ИЛЛ.1.61



А. Галлен-Каллела
Мать Лемминкяйнена. 1897
Холст, темпера. 85,5 x 108,5
Атенеум, Хельсинки

ИЛЛ.1.62



А. Галлен-Каллела
Мечь Йоукахайнена. 1897
Холст, темпера. 125 х 130
Художественный музей Турку

ИЛЛ.1.63



А. Галлен-Каллела
Триптих «Легенда об Айно». 1888-1889
Холст, масло. 210 х 371
Банк Финляндии, Хельсинки

ИЛЛ.1.64



Гийом Кусту старший
Дафна, преследуемая Аполлоном. Около 1713-1714.
Лувр



ИЛЛ.1.65



Густав Моро
Пьета. Около 1882
Акварель, белая гуашь. 20 х 26,3
Лувр, Париж
Ср.



ИЛЛ.1.66



Утагава Куниёси

47 преданных самураев. Юкугава Сампэй Мурэнори, разрубающий переносную лампу. 1848.

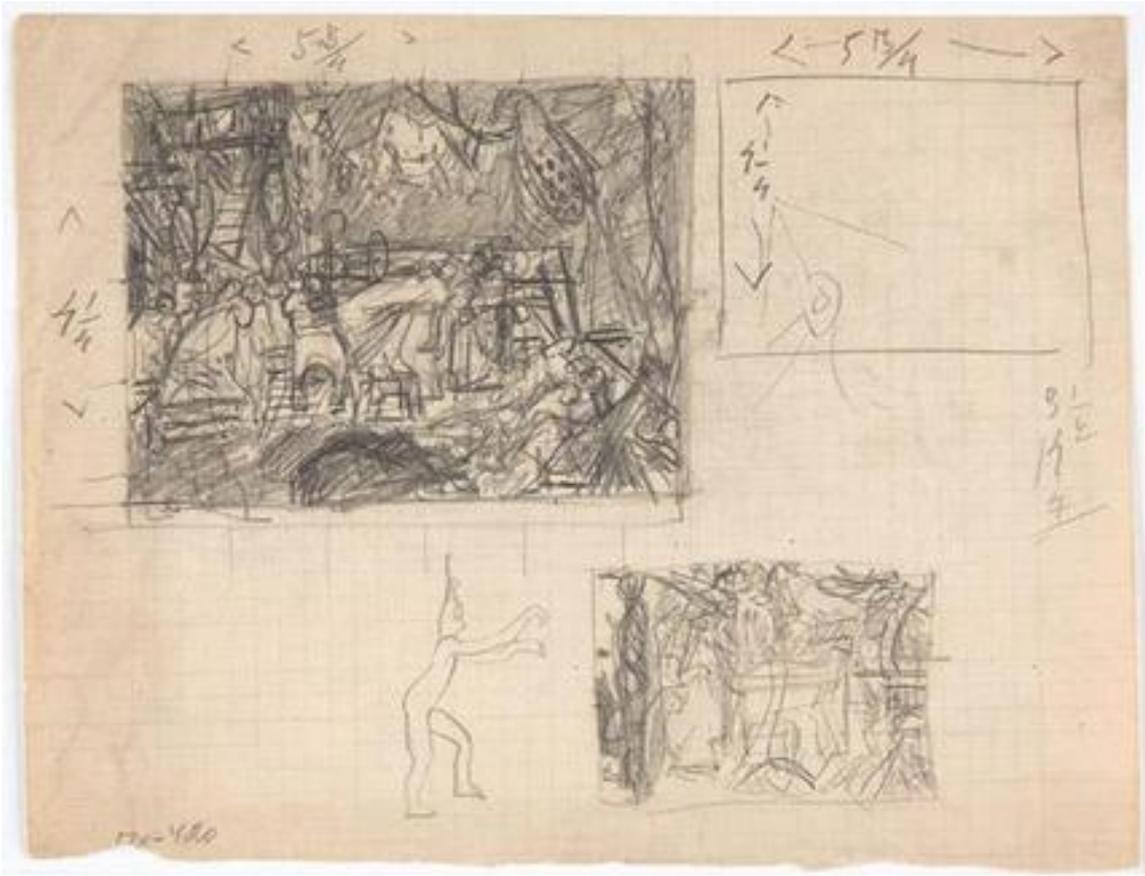
Ксилография

Государственный Эрмитаж

Ср.:



ИЛЛ.1.67



В.М. Васнецов.

Спящая царевна. Между 1898 и 1900

Два эскиза, рамка с размерами

Бумага, графитный карандаш. 17,4 x 22,7

Государственная Третьяковская галерея,

Дом-музей В.М. Васнецова

ИЛЛ.1.68



В.М. Васнецов

Спящая царевна. Конец 1890-х-1901

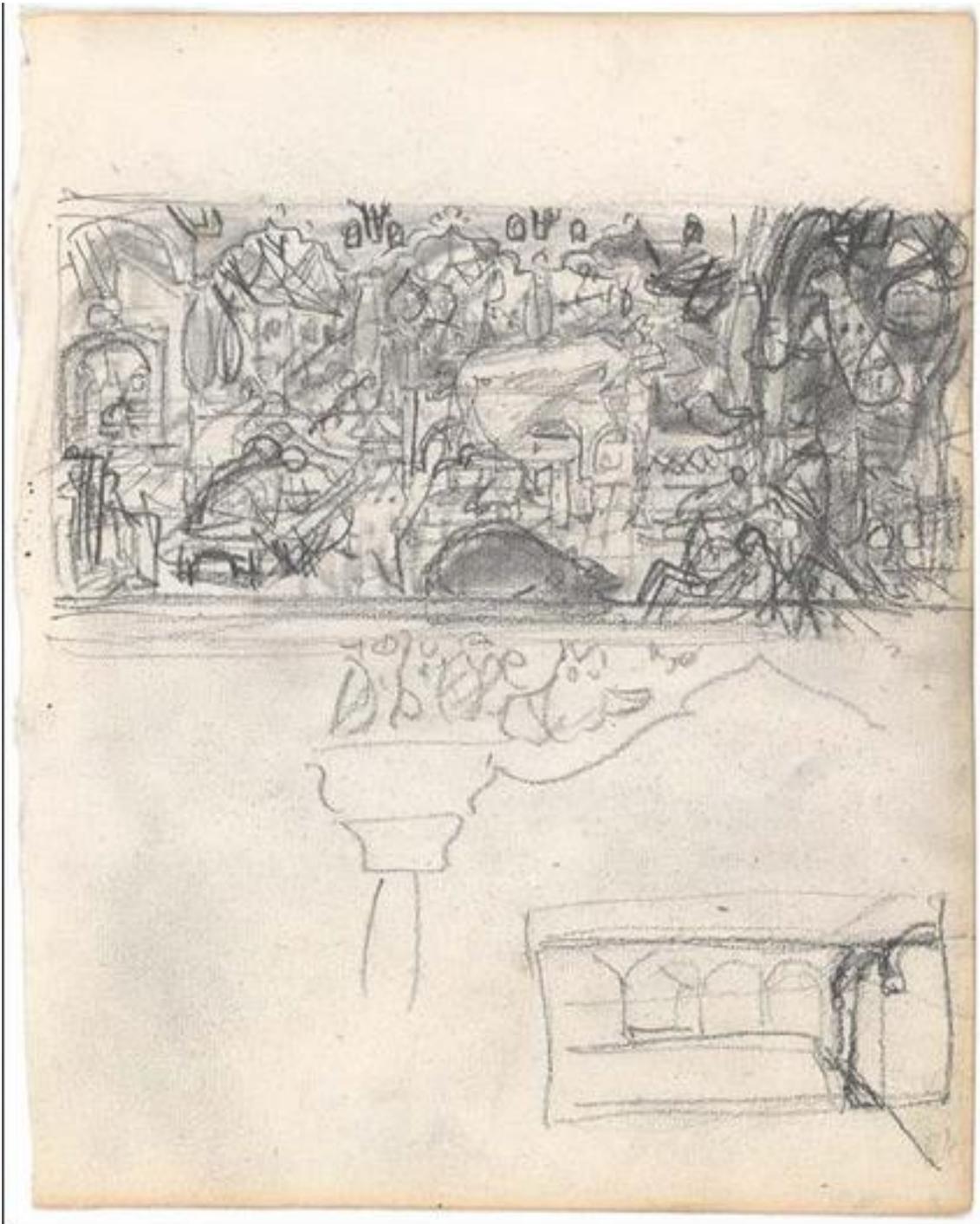
Эскиз

Бумага, графитный карандаш. 19,3х 15,2

Государственная Третьяковская галерея,

Дом-музей В.М. Васнецова

ИЛЛ.1.69



В.М. Васнецов

Спящая царевна. Около 1900

Эскиз

Бумага, графитный карандаш, растушка. 19,3х 15,2

Государственная Третьяковская галерея,

Дом-музей В.М. Васнецова

ИЛЛ.1.70



В.М. Васнецова

Царевна-Несмеяна. Конец 1890-х- 1901

Эскиз

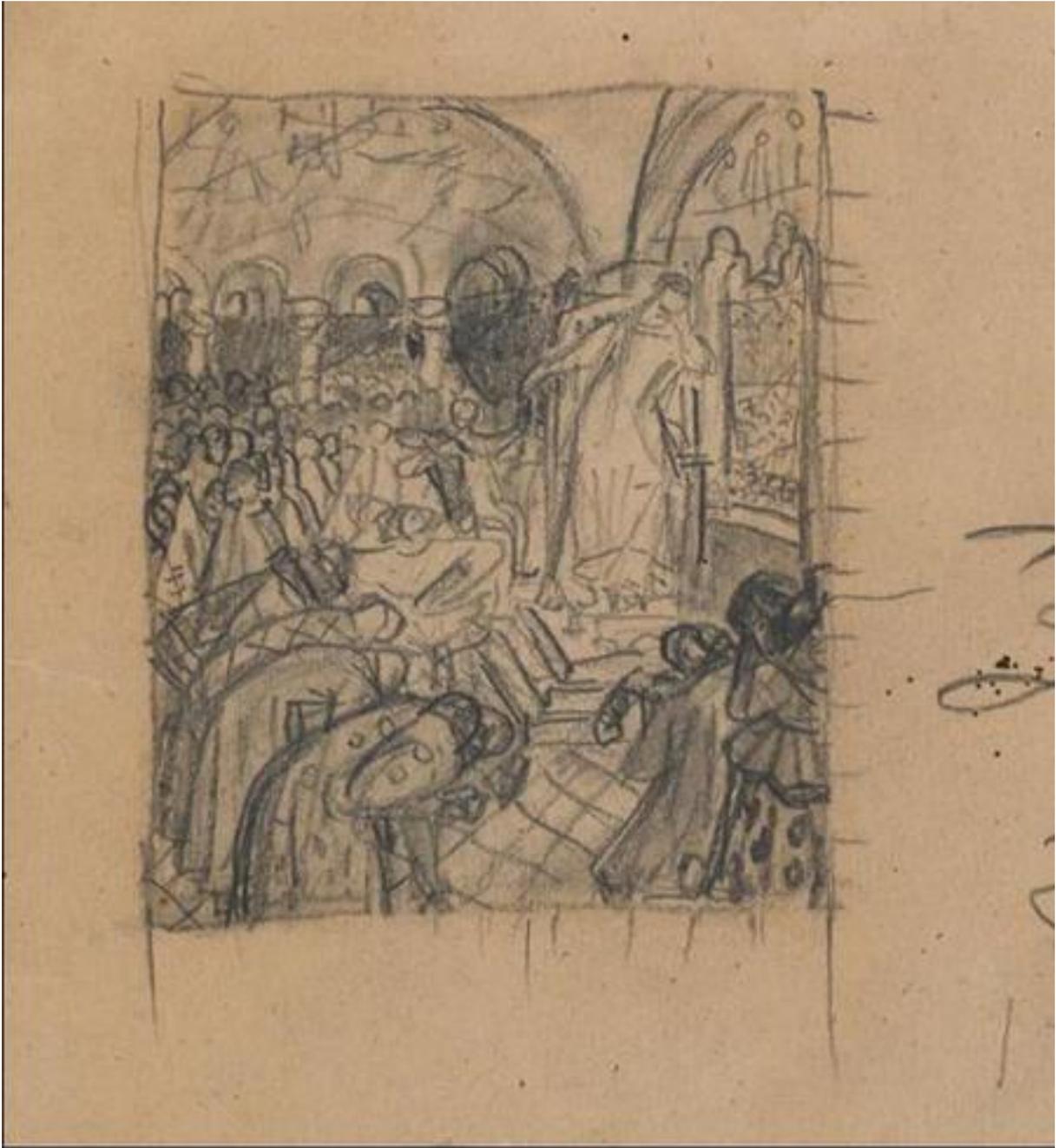
Альбом рисунков 19. Лист 7

Бумага, графитный карандаш, растушка. 19,5 x 15,3

Государственная Третьяковская галерея,

Дом-музей В.М. Васнецова

ИЛЛ.1.71



В.М. Васнецова

Царевна-Несмеяна. Конец 1890-х- 1901

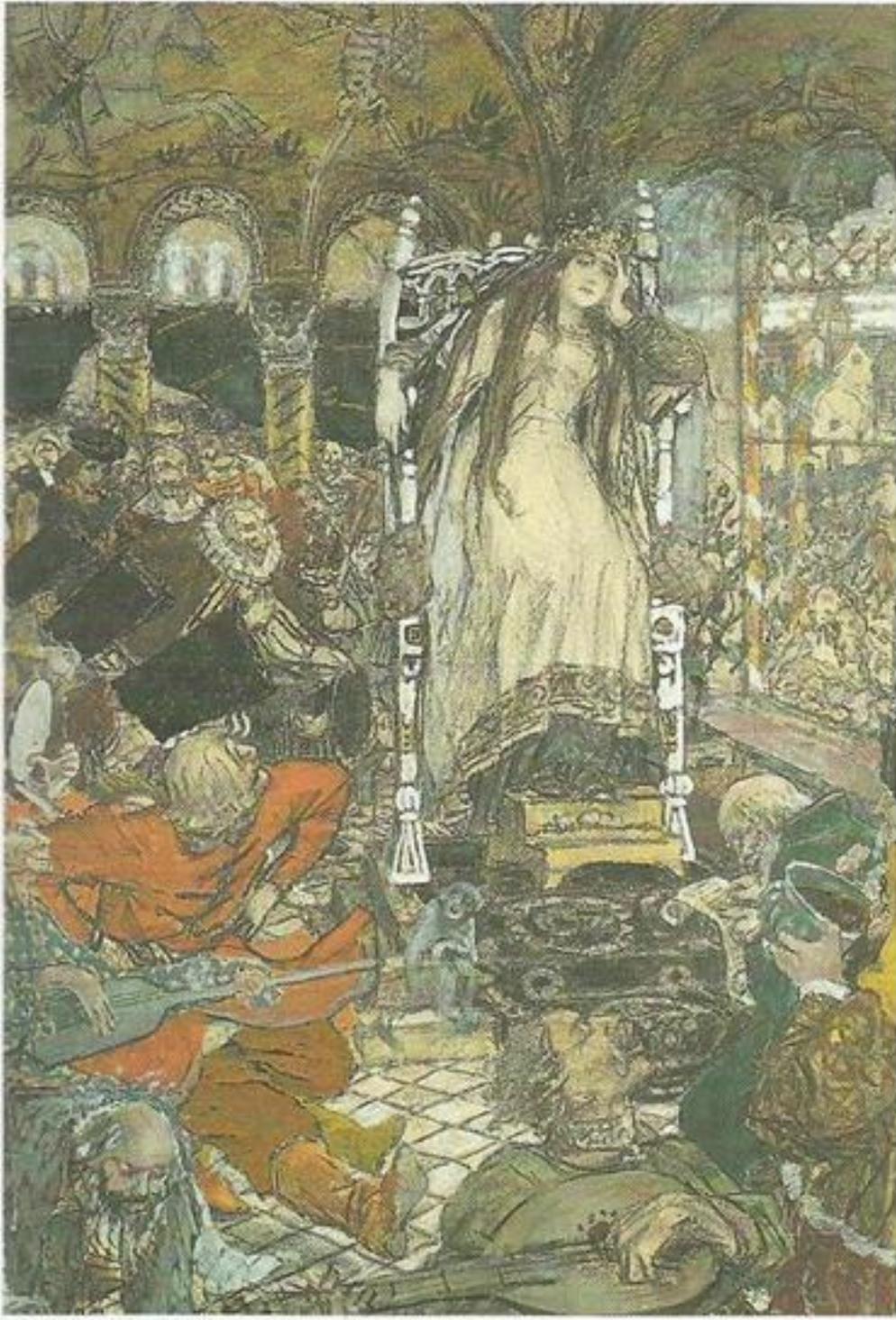
Эскиз.

Бумага, графитный карандаш, растушка. 9,6 x 7,8

Государственная Третьяковская галерея,

Дом-музей В.М. Васнецова

ИЛЛ.1.72



В.М. Васнецова

Царевна-Несмеяна. 1901

Эскиз

Бумага, мел, пастель, гуашь, уголь. 56,8x39,4

Музей изобразительных искусств имени А.С. Пушкина

ИЛЛ.1.73



В.М. Васнецов

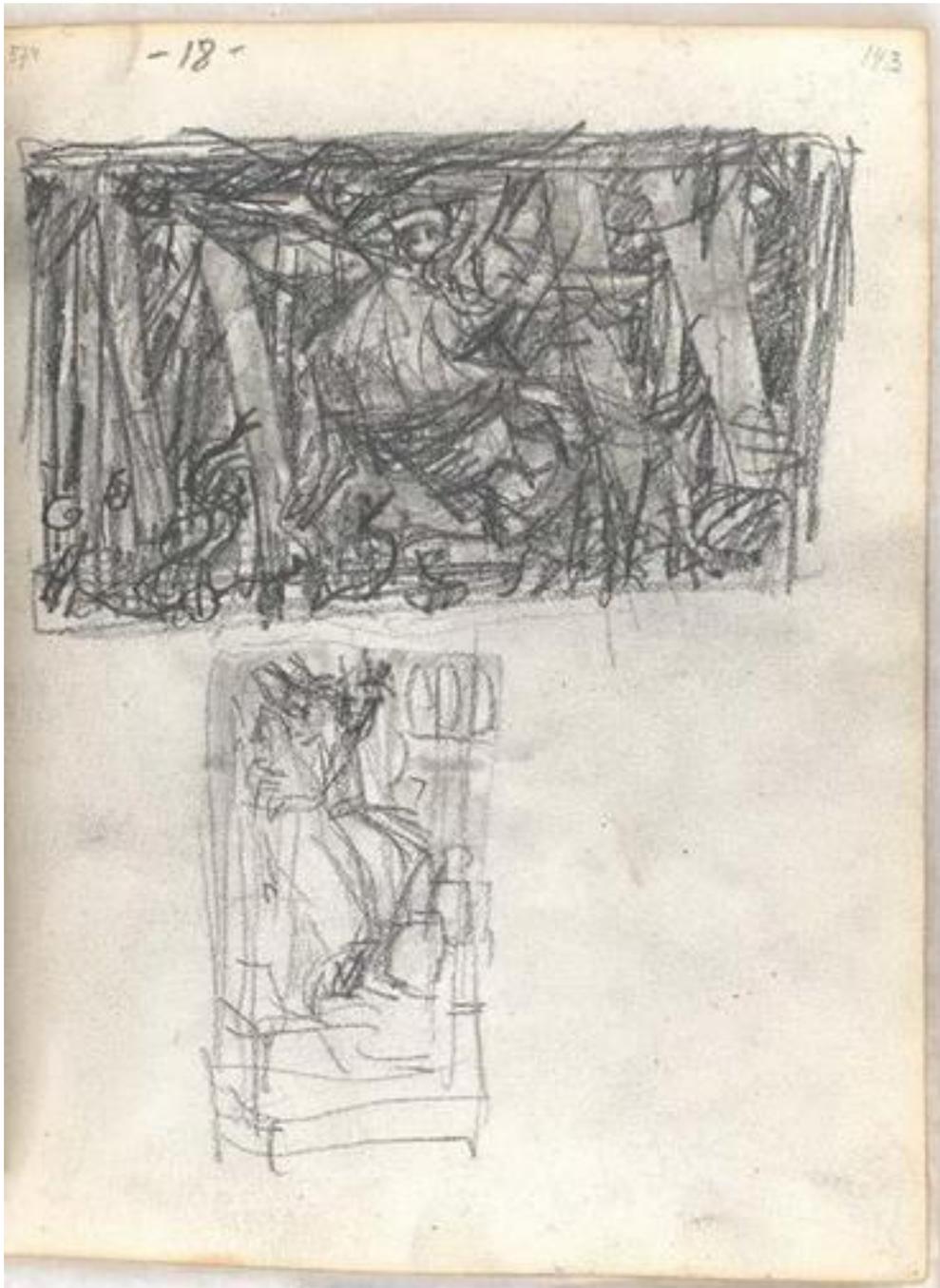
Царевна-Лягушка. 1901

Эскиз

Бумага, акварель, карандаш. 42 x 50,5 (в свету)

Коллекция В.Т. Спивакова

ИЛЛ.1.74



В.М. Васнецов

Баба-Яга. Кащей Бессмертный. Конец 1890-х-1901

Эскизы

Бумага, карандаш. 19,5 x 15,3

Государственная Третьяковская галерея,

Дом-музей В.М. Васнецова

ИЛЛ.1.75



Баба-Яга. 1901

Эскиз

Картон, угольный карандаш, гуашь. 51x71

Государственный музей искусств Республики Казахстан им. А. Кастеева

ИЛЛ.1.76



В.М. Васнецов

Встреча Олега с волхвом. 1899

Бумага, акварель. 28,5 х 39,5

Гос. Литературный музей, Москва

ИЛЛ.1.77



В.М. Васнецов
Кащей Бессмертный. Конец 1890-х-1901
Эскиз.
Бумага, графитный карандаш. 19,4 x 14,7
Государственная Третьяковская галерея,
Дом-музей В.М. Васнецова

ИЛЛ.1.78



В.М. Васнецов

Кащей Бессмертный. Два наброска. Сошествие во ад. Набросок композиции. [Между 1901 и 1917]²⁷⁷.

Бумага, графитный карандаш. 19,5 x 15,3

Государственная Третьяковская галерея,

Дом-музей В.М. Васнецова

²⁷⁷ Здесь и далее даты, указанные в квадратных скобках, имеют предположительный, дискуссионный характер, так в настоящий момент не имеют убедительных документальных оснований.

ИЛЛ.1.79



В.М. Васнецов

Ковер-самолет. Два эскиза картины и набросок голов. Конец 1890-х —1901.

Бумага, графитный карандаш. 19,5x15,3

Государственная Третьяковская галерея,

Дом-музей В.М. Васнецов

ИЛЛ.1.80



В.М. Васнецов

Ковер-самолет. Конец 1890-х-1901

Эскиз.

Бумага, графитный карандаш. 19,3 x 14,7

Государственная Третьяковская галерея,

Дом-музей В.М. Васнецова

ИЛЛ.1.81



В.М. Васнецов
Ковер-самолет. 1901.
Эскиз.
Местонахождение неизвестно

ИЛЛ.1.82



В.М. Васнецов

Иван-царевич на сером волке. 1889

Эскиз

Холст, масло. 25,3 х 22,2

Государственная Третьяковская галерея,

Дом-музей В.М. Васнецова

ИЛЛ.1.83



В.М. Васнецов
Сивка-Бурка. [1910 — нач. 1920-х]
Эскиз
Бумага, карандаш. 19,5 x 15,3
Государственная Третьяковская галерея,
Дом-музей В.М. Васнецова

ИЛЛ.1.84



Книга Русской скорби, V том. Обложка по рис. В.М. Васнецова. 1908

ИЛЛ.2.1



В.М. Васнецов

Фигура лежащей и спящей женщины. 14 января 1914

Этюд к картине «Спящая царевна»

Бумага, графитный карандаш, растушка.

Российский государственный архив литературы и искусства

ИЛЛ.2.2



В.М. Васнецов

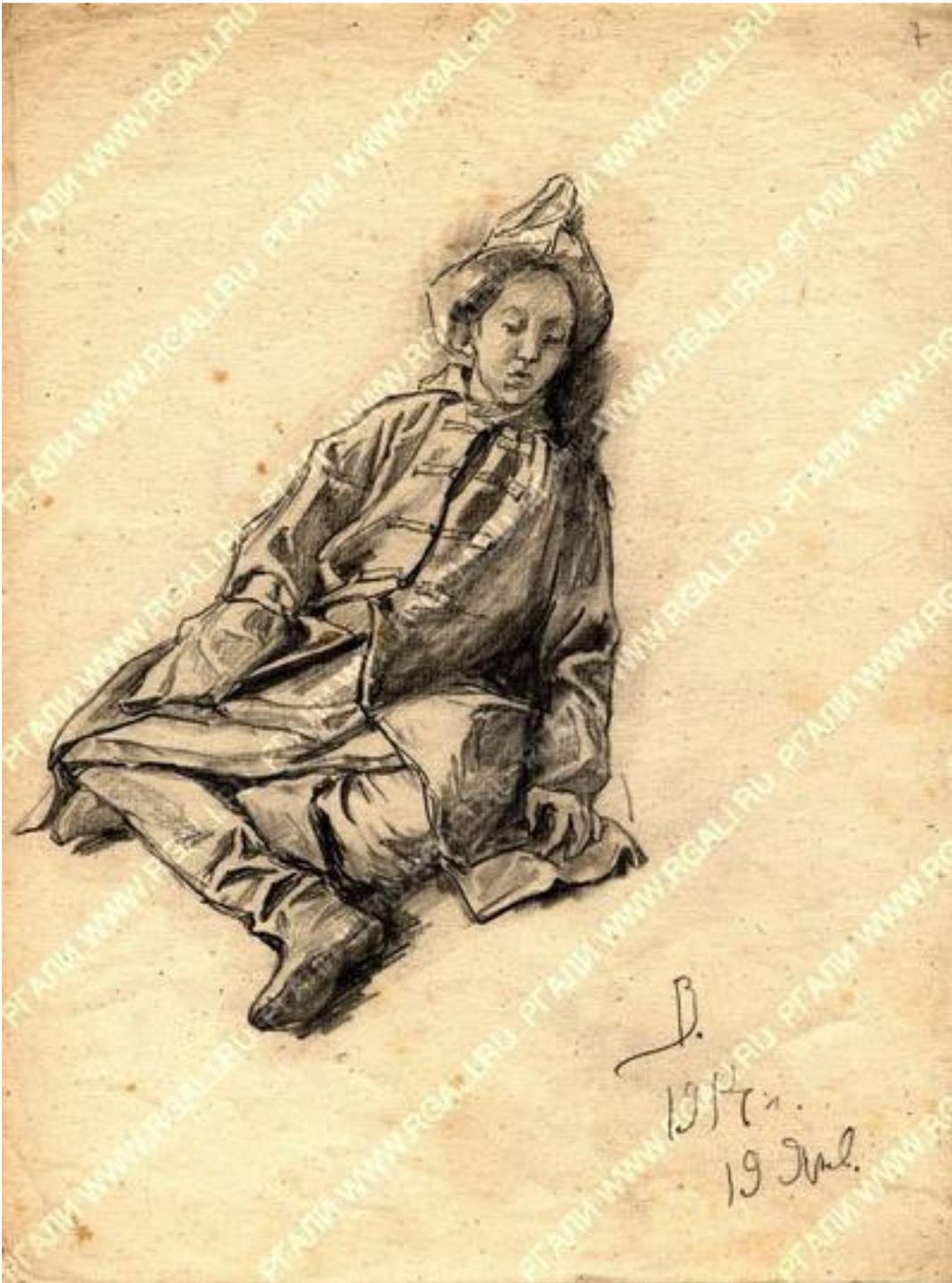
Фигура лежащей и спящей девушки. 14 января 1914

Этюд к картине «Спящая царевна»

Бумага, графитный карандаш, растушка.

Российский государственный архив литературы и искусства

ИЛЛ.2.3



В.М. Васнецов

Фигура сидящего и спящего мальчика в кафтане. 19 января 1914

Этюд к картине «Спящая царевна»

Бумага, графитный карандаш.

Российский государственный архив литературы и искусства

ИЛЛ.2.4



В.М. Васнецов

Фигура спящей девочки. 10 февраля 1914

Этюд к картине «Спящая царевна»

Бумага, графитный карандаш.

Российский государственный архив литературы и искусства

ИЛЛ.2.5



В.М. Васнецов

Фигура сидящего мужчины. 2 января 1914

Этюд к картине «Спящая царевна»

Бумага, графитный карандаш.

Российский государственный архив литературы и искусства

ИЛЛ.2.6



В.М. Васнецов
Дерево. 1917
Фанера, масло.19,7 х 8,6
Государственная Третьяковская галерея,
Дом-музей В.М. Васнецова

ИЛЛ.2.7



В.М. Васнецов
Ромашки. 1916
Фанера, масло. 19,5x8,2
Дом-музей В.М. Васнецова

ИЛЛ.2.8



В.М. Васнецов

Маки. 1916

Холст, масло

33,5 x 26

Государственная Третьяковская галерея,
Дом-музей В.М. Васнецова

ИЛЛ.2.9



В.М. Васнецов

Мужская фигура. 17 марта 1916

Этюд к картине «Царевна-Несмеяна»

Бумага, графитный карандаш.

Российский государственный архив литературы и искусства

ИЛЛ.2.10



В.М. Васнецов

Сидящая женщина. 17 марта 1916

Этюд к картине «Царевна-Несмеяна»

Бумага, графитный карандаш.

Российский государственный архив литературы и искусства

ИЛЛ.2.11



В.М. Васнецов

Сидящий мужчина, играющий на музыкальном инструменте. набросок. Кисти рук. 16 марта 1916

Этюд к картине «Царевна-Несмеяна»

Бумага, графитный карандаш.

Российский государственный архив литературы и искусства

ИЛЛ.2.12



В.М. Васнецов

Мужские фигуры. 28 марта 1916

Этюд к картине «Царевна-Несмеяна»

Бумага, графитный карандаш.

Российский государственный архив литературы и искусства

ИЛЛ.2.13



В.М. Васнецов

Мужчина в кафтане, пляшущий в присядку. 14 марта 1916

Этюд к картине «Царевна-Несмеяна»

Бумага, графитный карандаш.

Российский государственный архив литературы и искусства

ИЛЛ.2.14



В.М. Васнецов

Женщина в платке, пьющая воду. набросок. Кисть левой руки. набросок. 15 марта 1916

Этюд к картине «Царевна-Несмеяна»

Бумага, графитный карандаш.

Российский государственный архив литературы и искусства

ИЛЛ.2.15



В.М. Васнецов

Фигура мужчины, играющего на музыкальном инструменте. Набросок. Кисти рук. Наброски. 15 марта 1916

Этюд к картине «Царевна-Несмеяна»

Бумага, графитный карандаш.

Российский государственный архив литературы и искусства

ИЛЛ.2.16



Джорджоне

Спящая Венера. 1510

Холст, масло. 108,5 x 175

Галерея старых мастеров, Дрезден

ИЛЛ.2.17



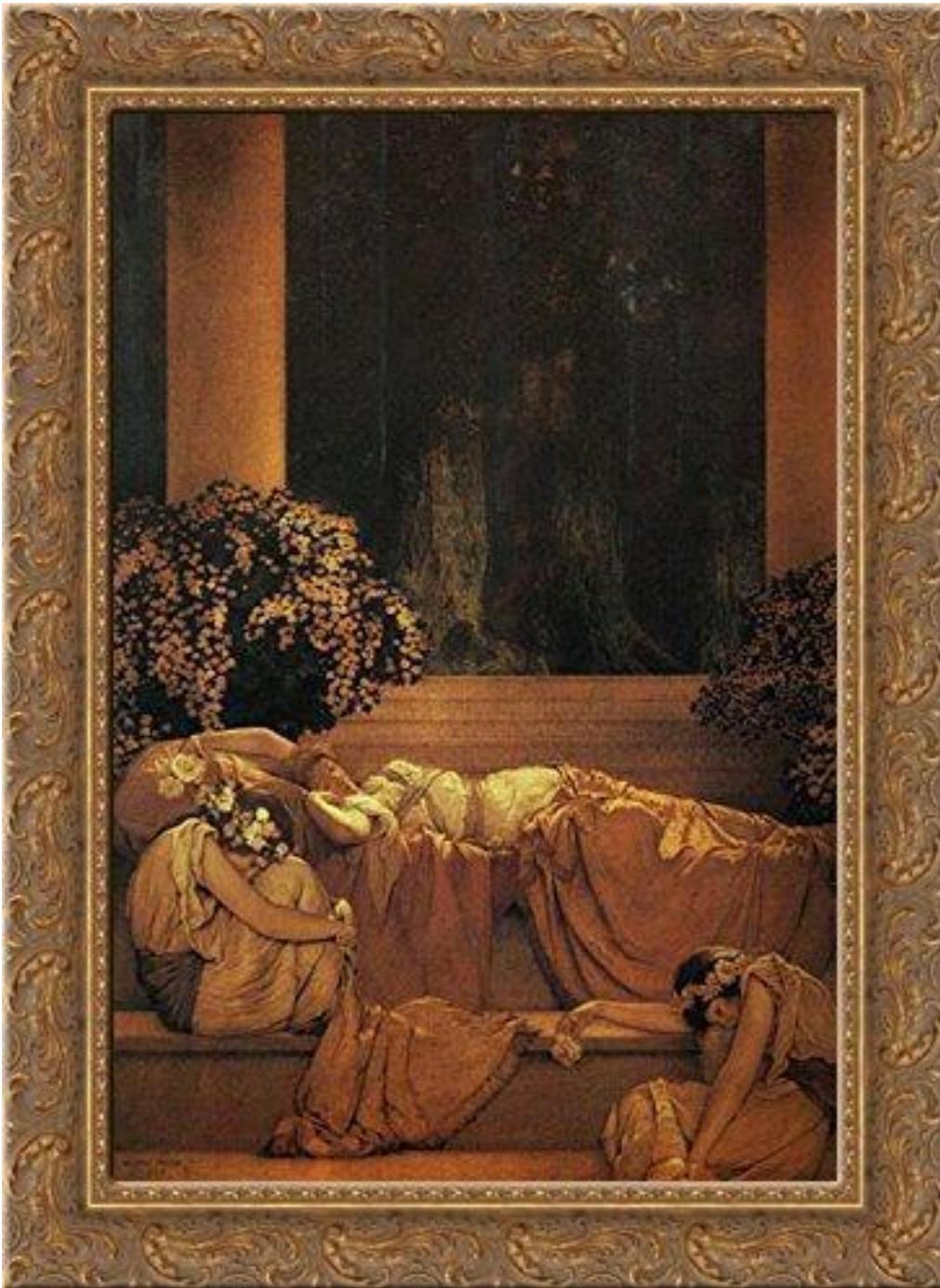
Лукас Кранах Старший
Нимфа у источника. 1518
Дерево, масло. 59×91
Галерея старых мастеров, Дрезден

ИЛЛ.2.18



Томас Ральф Спенс
Спящая красавица. 1886
Холст, масло.
Частное собрание

ИЛЛ.2.19



Максфилд Пэрриш
Спящая красавица. 1912
Холст, масло. 76,2×61
Частное собрание

ИЛЛ.2.20



Эдвард Берн-Джонс

Легенда о Шиповнике: Шиповник. 1890-1890

Холст, масло, 122 x 229

Коллекция Фаррингдон Парк Баскот, Оксфордшир

ИЛЛ.2.21



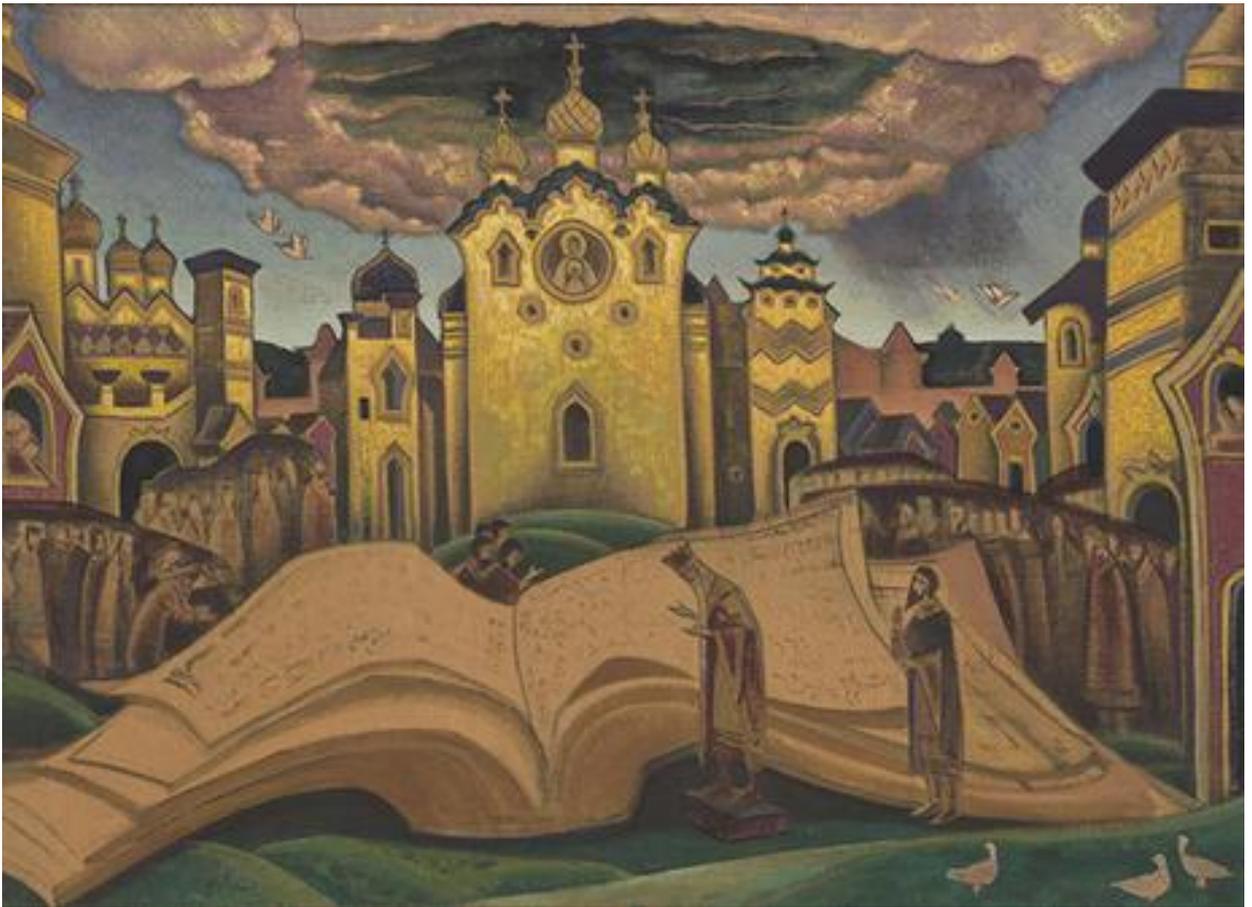
Джон Кольер
Спящая красавица. 1921
Холст, масло. 111,7 × 142,2
Частное собрание

ИЛЛ.2.22



Мастерская В.Д.Сверчкова
Спящая Красавица
Витраж по мотивам сказок братьев Гримм
Особняк Ф. К.Сан-Галли
1873-1876
Санкт-Петербург, Лиговский пр., 62.

ИЛЛ.2.23



Н.К. Рерих

Книга Голубиная. 1923

Холст на фанере, масло, темпера. 73,5 x 101,5

Государственный музей искусства народов Востока

ИЛЛ.2.24



В.М. Васнецов
Портрет Тани Васнецовой. 1884
Холст, масло. 71 х 71
Дом-музей В.М. Васнецова

ИЛЛ.2.25



В.М. Васнецов
Портрет внука Вити с яблоком. 1921
Холст, масло. 65 х 47
Государственная Третьяковская галерея,
Дом-музей В.М. Васнецова

ИЛЛ.2.26



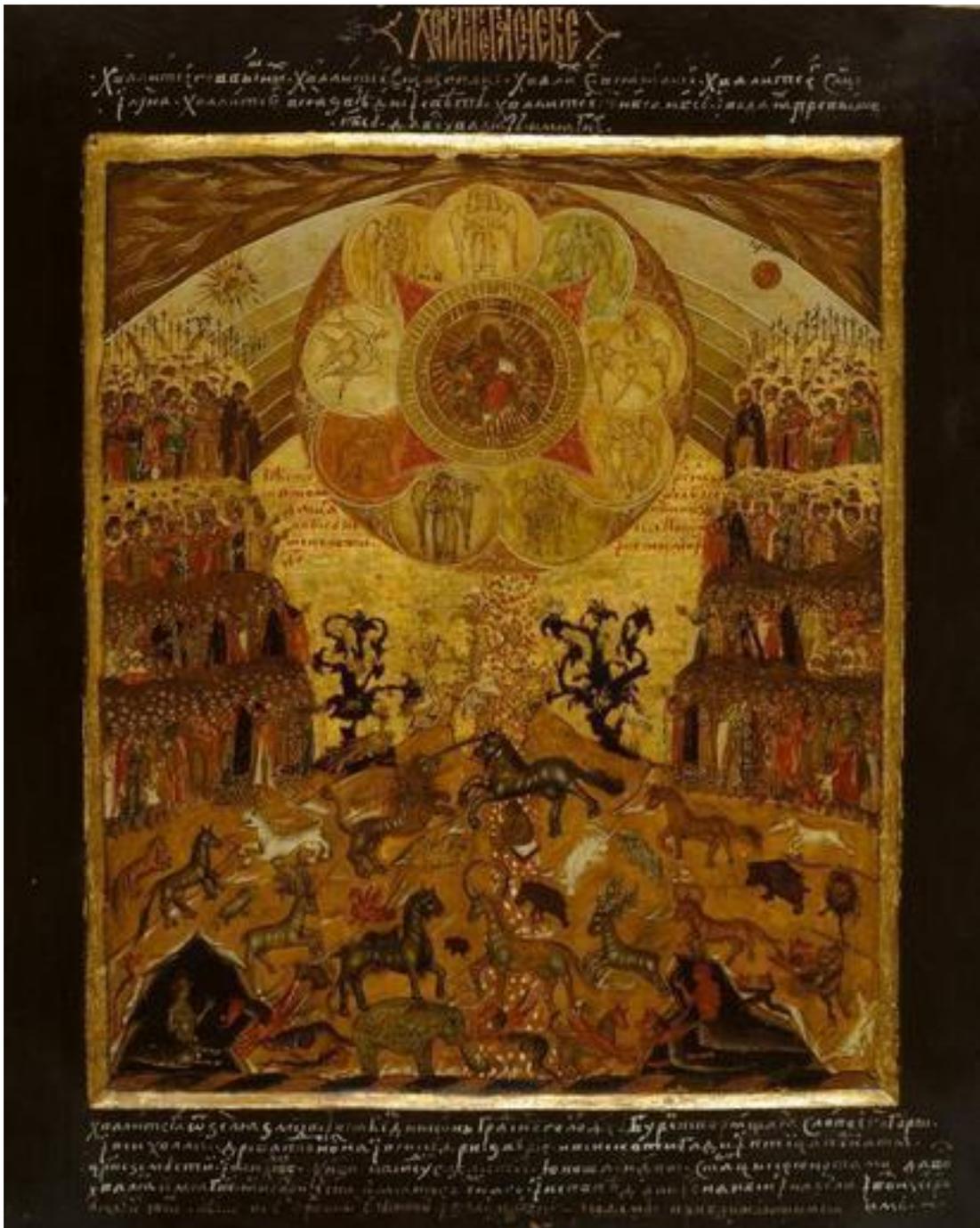
В.М.Васнецов

Затишье. 1881

Холст, масло. 63,5 х 164

Государственная Третьяковская галерея

ИЛЛ.2.27



Хвалите Господа с небес. Вторая половина XVII века
 Дерево, левкас, яичная темпера. 41 x 33,1
 Государственная Третьяковская галерея

ИЛЛ.2.28



В.М. Васнецов

Радость Праведных о Господе. Преддверие Рая. 1885-1896

Картон для росписи барабана главного купола. Правая часть.

Деталь

Холст, масло. 205 х 482

Государственная Третьяковская галерея

По центру – св. Екатерина, слева с мечом в руках – св. Варвара

ИЛЛ.2.29



В.М. Васнецов

Блаженство рая. Эскиз для росписи собора св. Владимира в Киеве.
(Центральная часть хор) 1893.

Эскиз росписи Владимирского собора в Киеве

Бумага, акварель, гуашь. 45,5 x 58,5

Государственная Третьяковская галерея

ИЛЛ.2.30



Н.Д. Кузнецов.

Спящая девочка. 1893

Холст, масло 62×107

Рыбинский государственный историко-архитектурный и художественный музей-заповедник

ИЛЛ.2.31



К.В. Лебедев

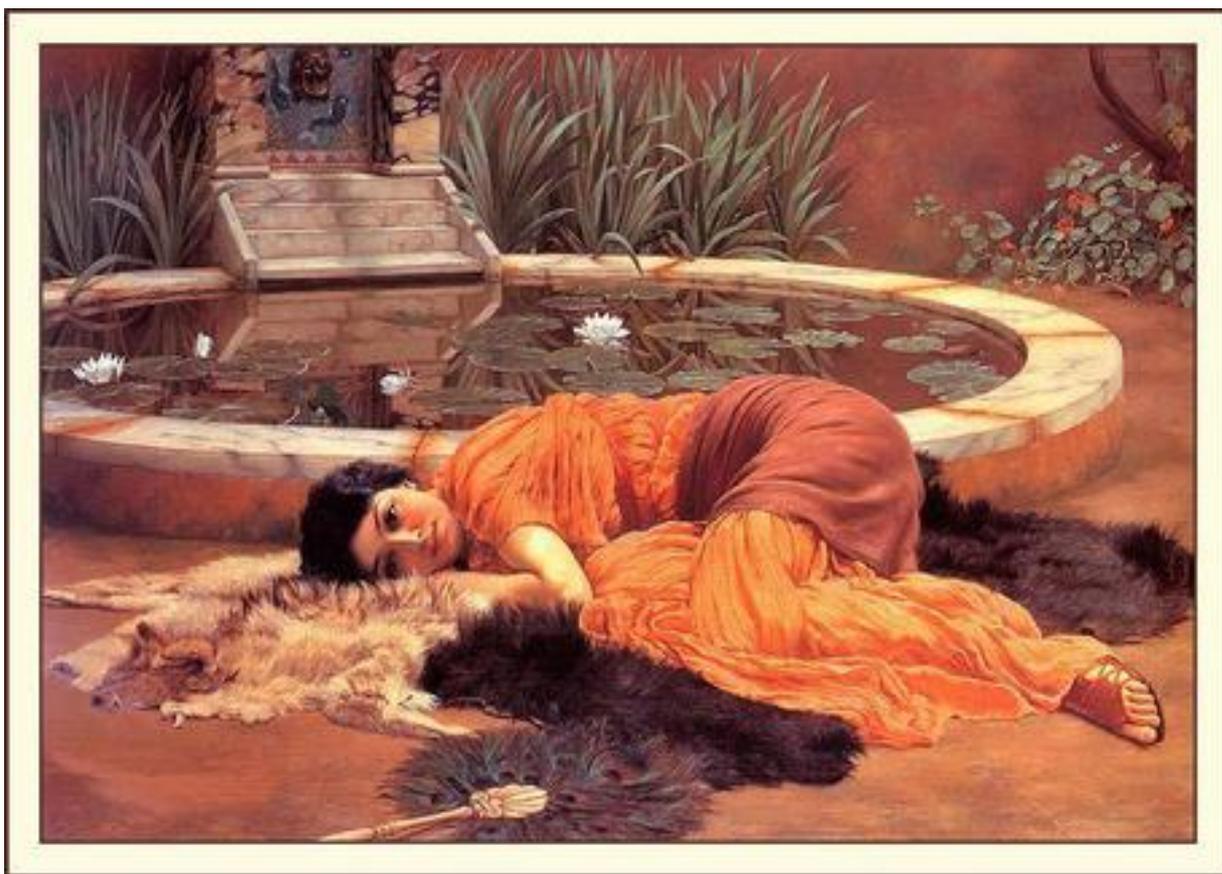
Царевна Несмеяна. 1892

Холст, масло.

Государственный музей искусств Республики

Казахстан им. А. Кастеева, Алма-Ата

ИЛЛ.2.32



Джон Уильям Говард

Тоска. 1904

Холст, масло. 50,8 х 76,2

Частное собрание

ИЛЛ.2.33



Дж. У. Уотерхаус
Леди из Шалот. 1888
Холст, масло. 200 x 153
Галерея Тейт, Лондон

ИЛЛ.2.34



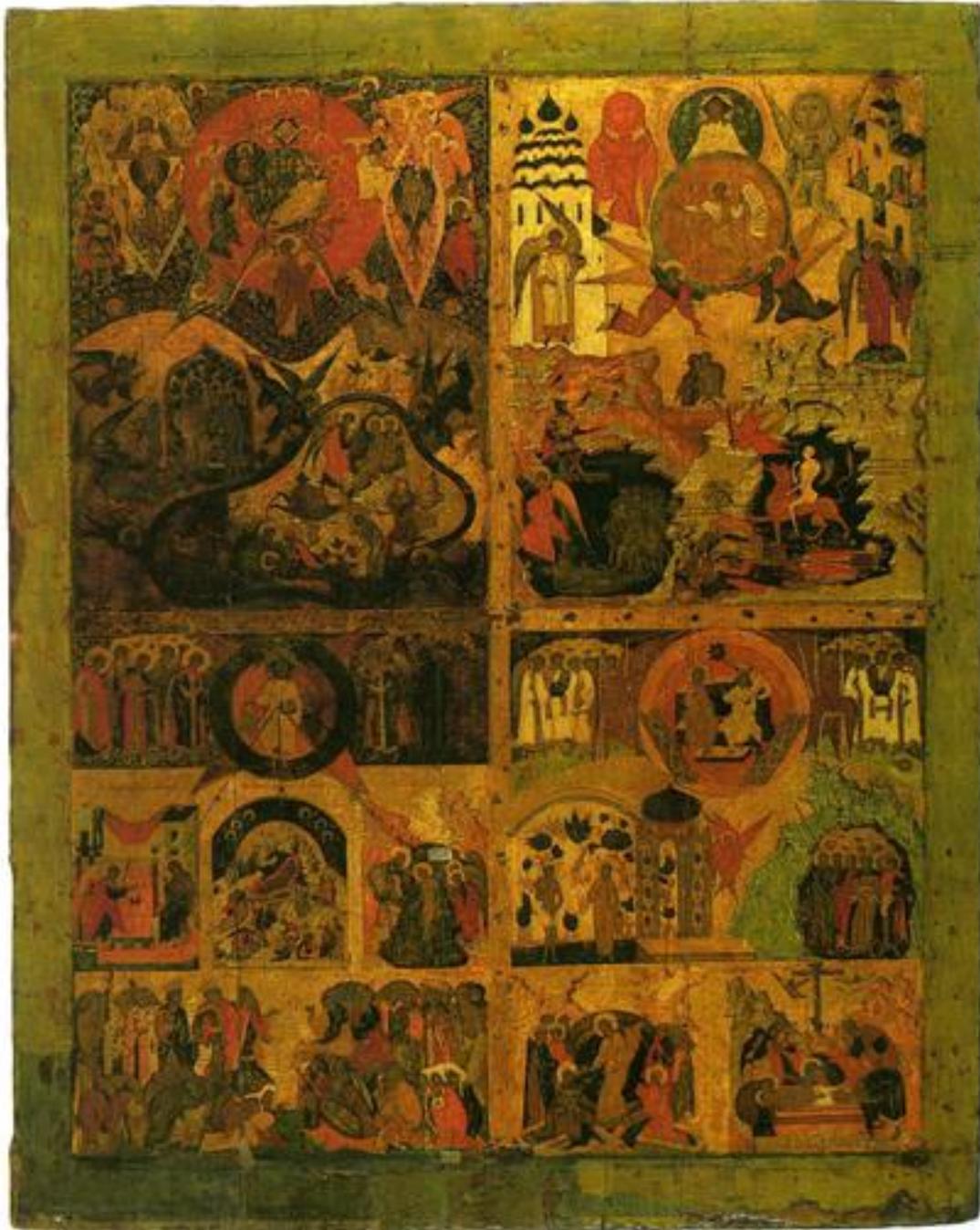
Джон Эверет Милле
Марианна. 1851
Красное дерево, масло. 59,7 х 494,5
Британская галерей Тейт, Лондон

ИЛЛ.2.35



Аника-воин и Смерть. 1894
 Мастерская И.Е. Ерамакова, Москва
 Бумага, литография раскрашенная
 И.: 25 x 38,5; л.: 34,5 x 44,2
 Государственный Русский музей

ИЛЛ.2.36



Четырехчастная икона из Благовещенского собора Московского Кремля
Псков, 1547-1551
Дерево, левкас, темпера. 190 × 151
Музеи Московского Кремля

ИЛЛ.2.37



Диаконские врата иконостаса Собора св. Софии в Великом Новгороде. 1656

Деталь

Дерево, левкас, темпера.

Собор св. Софии, Великий Новгородской

ИЛЛ.2.38



Оскроган. Деталь царского моленного места в Успенском соборе Московского Кремля. 1551
Музеи Московского Кремля

ИЛЛ.2.39



Душа чистая. Начало XIX века.
 Выговский (Выгорецкий) центр
 Бумага, чернила, темпера.
 Государственный Исторический музей

ИЛЛ.2.40



В.М. Васнецов
Портрет Е.В. Праховой. 1894
Холст, масло. 211,7 x 153,2
Государственная Третьяковская галерея

ИЛЛ.2.41



В.М. Васнецов

Женская фигура. 5 февраля 1917

Этюд к картине «Баба-Яга»

Бумага, графитный карандаш, растушка.

Российский государственный архив литературы и искусства

ИЛЛ.2.42



В.М. Васнецов

Фигура танцующей женщины. 30 мая 1918

Этюд к картине «Царевна-лягушка»

Бумага, графитный карандаш, растушка.

Российский государственный архив литературы и искусства

ИЛЛ.2.43



В.М. Васнецов

Фигура танцующей женщины. 2 июня 1918

Этюд к картине «Царевна-лягушка»

Бумага, графитный карандаш, растушка.

Российский государственный архив литературы и искусства

ИЛЛ.2.44



В.М. Васнецов

Мужчина, играющий на музыкальном инструменте.

5 июня 1918

Этюд к картине «Царевна-лягушка»

Бумага, графитный карандаш, растушка.

Российский государственный архив литературы и искусства

ИЛЛ.2.45



В.М. Васнецов

Мужчина, играющий на музыкальном инструменте. Рисунок. Сапог. набросок.
4 [5] июня 1918

Этюд к картине «Царевна-лягушка»

Бумага, графитный карандаш, растушка.

Российский государственный архив литературы и искусства

ИЛЛ.2.46



В.М. Васнецов

Мужчина, играющий на балалайке. Рисунок. 5 июня 1918

Этюд к картине «Царевна-лягушка»

Бумага, графитный карандаш, растушка.

Российский государственный архив литературы и искусства

ИЛЛ.2.47



В.М. Васнецов

Мужчина, играющий на музыкальном инструменте. 7 июня 1918

Этюд к картине «Царевна-лягушка»

Бумага, графитный карандаш, растушка.

Российский государственный архив литературы и искусства

ИЛЛ.2.48



В.М. Васнецов

Мужчина, играющий на музыкальном инструменте. 7 июня 1918

Этюд к картине «Царевна-лягушка»

Бумага, графитный карандаш, растушка.

Российский государственный архив литературы и искусства

ИЛЛ.2.49



В.М. Васнецов

Мужская фигура. 1917

Этюд к картине «Кашей Бессмертный»

Бумага, графитный карандаш, растушка.

Российский государственный архив литературы и искусства

ИЛЛ.2.50



В.М. Васнецов

Женская фигура. Рисунок. 17 октября 1917

Этюд к картине «Кашей Бессмертный»

Бумага, графитный карандаш, растушка.

Российский государственный архив литературы и искусства

ИЛЛ.2.51



В.М. Васнецов

Портрет А.М.Васнецова. 1919

Этюд к картине «Кашей Бессмертный»

Бумага, графитный карандаш, растушка.

Российский государственный архив литературы и искусства

ИЛЛ.2.52



В.М. Васнецов

Яга. 1871

Бумага, графитный карандаш. 21 x 14,5

Государственная Третьяковская галерея

ИЛЛ.2.53



В.М. Васнецов

Сказка. 1880-е

Холст, масло. 103,8 x 88

Государственный художественный музей, Ханты-Мансийск

ИЛЛ.2.54



И.Я. Билибин

Баба-яга. 1900

Иллюстрация к сказке «Василиса Прекрасная»

ИЛЛ.2.55



И.Я. Билибин

Заставка к сказке. 1900

Иллюстрация к сказке «Василиса Прекрасная»

ИЛЛ.2.56



В.М. Васнецов

Воины Апокалипсиса. 1887

Эскиз росписи Владимирского собора в Киеве

Холст, масло. 72x136

Государственный музей истории религии

ИЛЛ.2.57



И.Я. Билибин

Кашей Бессмертный. 1901

Иллюстрация к сказке «Марья Моревна»

ИЛЛ.2.58



В.М. Васнецов

Бой Добрыни Никитича со Змеем Горынычем. 1918

Холст, масло. 267х 196

Государственная Третьяковская галерея,

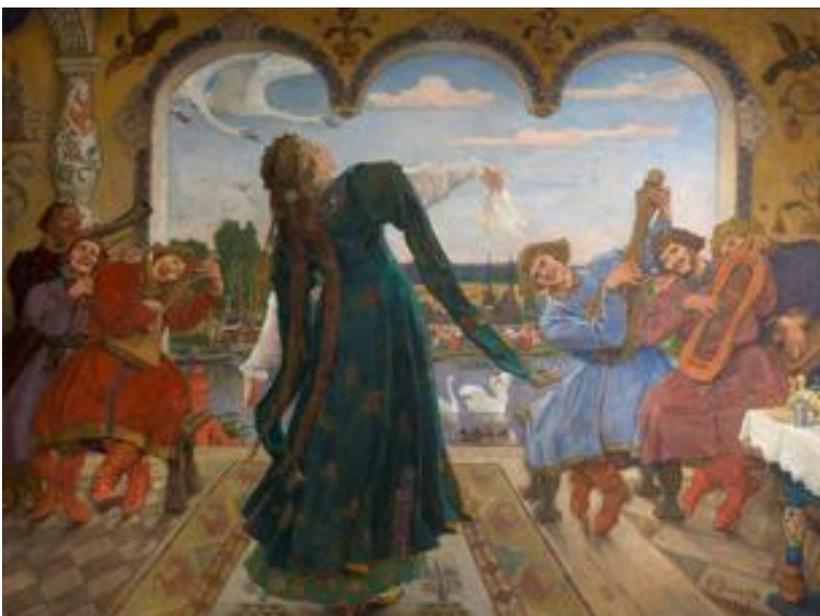
Дом-музей В.М. Васнецова

ИЛЛ.2.59



Г.И. Семирадский
Танец среди мечей. 1881
Холст, масло. 117х 225
Государственная Третьяковская галерея

Ср.



ИЛЛ.2.60



Ф.Тейхель

Иллюстрация к сказке Д.Д. Минаева «Кощей Бессмертный», 1882.

ИЛЛ.2.61



Ф.Тейхель

Рисунок на обложке издания сказки Д.Д. Минаева «Кошечей Бессмертный»,
1882.

ИЛЛ.2.62



В.М. Васнецов

Царь Иван Васильевич Грозный. 1897

Холст, масло. 251 x 135,5

Государственная Третьяковская галерея



ИЛЛ.2.63



П.М. Шамшин

Вступление Иоанна IV в Казань. 1894

Холст, масло. 189 x 260,5

Николаевский художественный музей имени В.В. Верещагина

ИЛЛ.2.64



В.М. Васнецов

Кащей Бессмертный. Два наброска композиции. Сошествие во ад. Набросок.
[Между 1901 и 1917]

Бумага, графитный карандаш. 19,5 x 15,3

Государственная, Третьяковская галерея,
Дом-музей В.М. Васнецова

ИЛЛ.2.65



А. Дюрер
Снятие пятой и шестой печати. 1498
Апокалипсис. Л. 5

ИЛЛ.2.66



Библия в переводе Мартина Лютера. Виттенбер. 1541 г. Л. 399.

ИЛЛ.2.67



В.М. Васнецов

Фигура сидящего мужчины в кафтане и шапке. 15 мая 1920
Этюд к картине «Ковер-самолет».

Бумага, графитный карандаш.

Российский государственный архив литературы и искусства

ИЛЛ.2.68



В.М. Васнецов

Фигура сидящего мужчины в кафтане и шапке. 15 мая 1920

Этюд к картине «Ковер-самолет».

Бумага, графитный карандаш.

Российский государственный архив литературы и искусства

ИЛЛ.2.69



В.М. Васнецов

Фигура сидящей женщины в русском костюме. 21 мая 1920

Этюд к картине «Ковер-самолет».

Бумага, графитный карандаш.

Российский государственный архив литературы и искусства

ИЛЛ.2.70



Н.К. Рерих

Китайская сказка. 1935-1936

Эскиз

Картон, темпера. 30,7 x 45,6

Государственный музей искусств народов Востока

ИЛЛ.2.71



Н.К. Рерих

Самолет. 1939

Холст, темпера. 46 х 79

Государственный Русский музей

ИЛЛ.2.72



Н.К. Рерих
Ковер-самолет. 1916
Холст, темпера. 130 x 145
Горловский художественный музей

ИЛЛ.2.73



В.М. Васнецов

Богоматерь. 1901

Эскиз алтарной мозаики для церкви св. Марии Магдалины в Дармштадте

Холст, масло. 355 x 428

Государственный Русский музей

Ср.:



ИЛЛ.3.1



Плакат “Славна богатырями земля наша”. 1941

ИЛЛ.3.2



Плакат “Красноармеец, будь достоин богатырской славы твоего народа!”. 1943