

Univerzita Karlova
Filozofická fakulta
Katedra divadelní vědy

Ročníková práce

**Vasnevova *Snehulienka* ako zlomový bod
v ruskej opernej scénografii**

Daniel Ševčík

Vedoucí práce: Mgr. Alena Sarkissian, Ph. D.

2024

Obsah

Úvod	3
1. Ruská umelecká scéna v druhej polovici 19. stor.	4
1. 1. Hlavné umelecké prúdy	4
1. 2. Hľadanie reálneho ruského štýlu.....	5
1. 2. 1. Pseudoruský štýl.....	5
1. 2. 2. Mamontov, Abramcevo a neoruský štýl	5
1. 3. Scénografia	7
2. Dve uvedenia <i>Snehulienky</i> na scéne Mariinského divadla	9
3. Scénograf ako plnohodnotná súčasť tvorivého kolektívu	11
3. 1. Savva Ivanovič Mamontov – podnikateľ a mecenáš.....	11
3. 2. Domáce predstavenia.....	11
3. 3. Súkromná opera	12
4. <i>Snehulienka</i> na Vasnecovovej scéne.....	14
4. 1. Genéza vzniku.....	14
4. 2. <i>Snehulienka</i> ako estetický manifest.....	15
4. 3. Vasnecovova scénografia v dobovej kritickej reflexii.....	15
4. 3. 1. Vladimir Vasilievič Stasov – <i>Moskovskaja častnaja opera v Peterburge; Car Berendej i ego palata; Moj adres publike</i>	16
4. 3. 2. Alexander Nikolajevič Benua (Alexandre Benoîs) – <i>Vozroždenie dekorativnogo iskusstva</i>	17
4. 3. 3. Univerzálnosť <i>Snehulienky</i>	18
5. Obrazová príloha	20
6. Zoznam použitej literatúry.....	31
7. Zoznam použitých obrázkov	32

Úvod

Koncom 19. storočia vládla scénografii oficiálnych ruských divadiel estetika vrcholného romantizmu. V kontraste s desaťročia fungujúcim realizmom a nastupujúcou modernou na poli literatúry i neakademického výtvarného umenia pôsobili opulentné historizujúce či rozprávkové typové dekorácie neaktuálne a hlavne akoby odrezané od skutočného života. Zrušenie monopolu cárskych dvorských divadiel v roku 1882 viedlo ku vzniku súkromných divadiel v hlavných mestách, vrátane Súkromnej opery, ktorej iniciátorom bol železničný magnát a mecenáš S. I. Mamontov.

V tejto práci sa budem venovať vkladu jeho spoločnosti do rozvoja ruskej scénografie, a to na príklade samotným Mamontovom režírovanej inscenácie opery N. A. Rimského-Korsakova, *Snehulienka* (*Снегурочка*) z roku 1885, scénografiu ktorej vytvoril V. M. Vasnecov. Táto inscenácia, narozdiel od svetovej premiéry v Mariiinskom divadle (1882), vyvolala (hoci nie hneď) veľmi pozitívne reakcie u publika i odbornej verejnosti z rôznych estetických táborov. Pokúsim sa priblížiť, v čom tkvela výnimočnosť Vasnecovovej *Snehulienky*, ktorá znamenala výrazný posun v inscenovaní dnes už klasických titulov ruskej opernej literatúry.

V práci budem vychádzať z dobových kritických reflexií V. V. Stasova, ktoré sa vyjadrujú najmä k Vasnecovovej scénografii – „*Moj adres publike*“¹, „*Car Berendej i jeho palata*“², a napokon „*Moskovskaja častnaja opera v Peterburge*“³. Obsah týchto textov bude zasadený do širšieho estetického kontextu a porovnaný s názormi jeho ideového oponenta A. N. Benua. Tie budem čerpať z kapitoly *Znovuzrodenie dekoratívneho umenia* z knihy *História ruského výtvarného umenia v XIX. stor.*⁴, v ktorej sa o. i. venuje Vasnecovovmu prínosu pre ruské umenie i jeho *Snehulienke*. Hoci ide o osobnosti rôznych generácií i estetických názorov, ktorí Vasnecova neraz kritizovali, z ich textov cítiť spoločné nadšenie z jeho výtvoru. Práve táto univerzálnosť, ktorá dokázala spojiť inak názorovo odlišných autorov ma inšpirovala k podrobnejšiemu skúmaniu Vasnecovových návrhov.

K ich finálnemu použitiu na veľkej scéne však viedla zložitá a dlhá cesta. Súčasťou práce preto bude i náčrt ich genézy. S motívom *Snehulienky* sa Vasnecov totiž stretol už v Mamontovovom moskovskom dome, kde vznikli jeho prvé náčrty scény k amatérskemu predstaveniu rovnomennej veršovanej rozprávky A. N. Ostrovského, ktoré neskôr prepracoval pre potreby opery. Tento vzťah zavŕšil v obraze *Snehulienky* vychádzajúcej z lesa, ktorý bol prvýkrát predstavený v roku 1899.

Nejde však len o konkrétne výtvarné spracovanie, ale aj o inovatívny spôsob tvorby výtvarných umelcov Súkromnej opery, ktorý sa výrazne odlišoval od zavedenej praxe na imperátorských scénach. V práci preto načrtnem vzťah scénografov k procesu vzniku Mamontovových inscenácií. Silná skupina mladých výtvarníkov, ktorá sa tu zišla dokonca vyzdvihla vizuálnu zložku inscenácií na prvé miesto. Ich niekoľkoročná práca bola silným impulzom pre zmenu postavenia opier ruských skladateľov. Podarilo sa im nájsť kľúč, vďaka ktorému dokázali vystihnúť esenciu *ruského*, ktorú predchádzajúce inscenácie na oficiálnych scénach pochovávali pod nánosmi efektности divadla veľkého slohu.

¹ STASOV, V. V.: *Moj adres publike*. Novosti i birževaja gazeta №43, 12. 2. 1899

² STASOV, V. V.: *Car Berendej i ego palata*. Iskusstvo i chudožestvennaja promyšlennost' №3, 12/1898

³ STASOV, V. V.: *Moskovskaja častnaja opera v Peterburge*. Novosti i birževaja gazeta №93, 4. 4. 1898

1. Ruská umelecká scéna v druhej polovici 19. stor.

1. 1. Hlavné umelecké prúdy

Umenie v samoderžavnom Rusku zastávalo špecifickú úlohu – bolo prakticky jedinou verejnou tribúnou, z ktorej sa dalo hovoriť o aktuálnej situácii v štáte. Práve táto funkcia sa naplno rozvinula v realizme, ktorý bol od 40. rokov až do presadenia sa moderny na konci storočia hlavným umeleckým smerom, resp. politickým postojom. O jeho nadvládu v literatúre sa postaral G. V. Belinskij, ktorého možno považovať za ideového otca ruského realizmu. Vo svojej publicistickej práci presadzoval názory umelecky verného zobrazovania skutočnosti, v ktorej mal umelec poukazovať na sociálne problémy doby. Súčasne sa objavil aj fenomén národného umenia. Pre Belinského to znamenalo vykresliť reálny život ruského ľudu v preň špecifických formách.

Materialistický pohľad na umenie v päťdesiatych rokoch priniesol N. G. Černyševskij, podľa ktorého krásne existuje v samotnej skutočnosti – vo svete, ktorý je dokonalo estetický a umeleckú krásu nepotrebuje.

Tretím ideológom realizmu bol N. A. Dobroľubov. Hlavný zmysel umenia videl v jeho spoločensky prínosnom obsahu, bez ktorého čisto estetické kritéria nemajú zmysel. Umeniu nestačí len krásno, musí byť syntézou krásy, pravdy a dobra. Ľudovosť v umení preňho neznamerala len zobrazenie každodennosti národných mäs – mala vyjadrovať ich záujmy a potreby práve takým spôsobom, ako ich môže cítiť len ľud samotný.

Výtvarné umenie, narozdiel od literatúry fungovalo v dvoch módoch. Na jednej strane bola petrohradská Akadémia, ktorá produkovala umelcov tvoriacich monumentálne diela odtrhnuté od reálneho života, ktorí zobrazovali predovšetkým výjavy z dejín a mytológie. Inšpirovali sa pritom francúzskym klasicizmom a romantizmom i rôznymi súdobými historizmami.

Jej protipólom bolo *Združenie putovných umeleckých výstav*, ktoré vzniklo v roku 1870 spojením petrohradských a moskovských umelcov, ktorí sa odmietli podriaďovať akademickému spôsobu tvorby. Za počiatok tejto vzbury sa pokladá odchod štrnástich umelcov z Akadémie (1863) po tom, čo tá odmietla ich požiadavku na slobodný výber tém. Ich ideovým vodcom bol V. V. Stasov, ktorý v šesťdesiatych rokoch prešiel od romantizmu k myšlienkam Belinského, Černyševského a Dobroľubova a stal sa uznávaným kritikom výtvarného umenia i hudby a podporovateľom umelcov. Jeho hlavnou snahou bolo podnecovať vytváranie skutočného a svojbytného národného ruského umenia. Medzi najvýraznejších predstaviteľov združenia *peredvižnikov*, ako sa zvyknú označovať, patrili: A. K. Savrasov, I. J. Repin, G. G. Mjasojedov, V. G. Perov, I. N. Kramskoj, I. I. Šiškin, I. I. Levitan, V. D. Polenov, V. I. Surikov, a napokon i bratia Apollinarij a Viktor Vasnecovovi. Hudobným ekvivalentom *peredvižnikov* bola ďalšia, Stasovom podporovaná, skupina skladateľov – *Mocná hŕstka* (M. P. Musorgskij, M. A. Balakiriev, A. P. Borodin, C. A. Kjuj a N. A. Rimskij-Korsakov), ktorí sa snažili tvoriť národnú hudbu a opery na ruské témy.

Dlhodobo prevládajúce odmietanie estetickej samej o sebe dosiahlo napr. u nihilistu D. I. Pisareva úplného extrému – v umeleckom pohľade na realitu videl pohrdanie revolučným bojom ľudu za slobodu. Prirodzenou reakciou, a zároveň konzervatívcami zastávaným postojom, bolo oživenie myšlienky umenia pre umenie, ktorá sa prejavila v koncepte estetizmu. Medzi prvými ho rozvinuli K. N. Leontiev a F. M. Dostojevskij. Leontiev vnímal

⁴ BENUA, A. N.: *Vozroždenie dekorativnogo iskusstva. V. M. Vasnecov. In Istorija ruskoj živopisi v XIX veke.* Moskva: Respublika, 1995. s. 387–389

krásu ako univerzálne kritérium hodnotenia sveta, ktorá s tragickými následkami pre ľudí hynie v neúprosnom prograse doby. Dostojevskij veril, že krása – harmónické stelesnenie ideálu kladného človeka a ľudstva samého, je schopná spasit' svet.⁵

Asi najvýraznejším zoskupením prvej dekadentnej fázy Strieborného obdobia ruskej kultúry na poli výtvarného umenia boli tzv. miriskussnici. Ich názov je odvodený od časopisu *Mir iskusstva* (Svet umenia), ktorý vydávali medzi rokmi 1898 – 1904. Okrem vydávania časopisu, organizovali výstavy súčasného európskeho umenia a tiež sa zaslúžili o propagáciu ruského umenia v Európe. Estetickým cieľom ich tvorby bolo hľadanie krásy. Subjektívnosť tohto cieľa im dávala úplnú slobodu vo výbere tém i prostriedkov osobného vyjadrenia sa, ktoré bolo dôležitejšie, než výsledné dielo. Vo vzťahu k peredvižnikom a Stasovovi boli ich presným opakom. Odmietali tendenčnosť umenia a jeho napĺňanie obsahmi prináležiacimi morálke, literatúre či sociológii. Hlavnými predstaviteľmi ranej fázy tohto združenia boli S. P. Ďagilev, A. N. Benua a D. V. Filosofov.

1. 2. Hľadanie reálneho ruského štýlu

1. 2. 1. Pseudoruský štýl

V rámci celoeurópskych procesov nacionalistického sebauvedomovania sa v Rusku druhej polovice 19. stor. začalo vytvárať prostredie odrážajúce ideu národnej svojbytnosti. Tento fenomén bol podporovaný akousi kvázi opozíciou, ktorá vznikla ešte počas progresivistických reforiem Alexandra II. okolo budúceho cára Alexandra III. Tvorila ju konzervatívna a nacionalistická inteligencia, ktorej snahou bolo vytvorenie národnej monarchie – alternatívy k západoeurópskemu absolutizmu, vedúcemu k revolúcii. Zároveň sa snažila zabrániť ovládnutiu rozvíjajúceho sa priemyslu cudzincami. Vizuálnou manifestáciou týchto snáh bolo vytvorenie ruského štýlu, ktorý sa výrazne prejavil v poreformnej architektúre a od osemdesiatych rokov sa stal jej hlavným prúdom. Medzi najvýznamnejších predstaviteľov patrili V. A. Gartman a I. P. Ropot.

Tento štýl využíval formálne motívy architektúry dopetrovskej zlatej éry. Išlo teda o jednu z mnohých foriem historizujúceho eklektizmu. Avšak títo architekti nedisponovali potrebnými znalosťami a etnografickým materiálom, ako neskôr umelci v Abramceve, takže skôr pokračovali v trende folklorizujúcich typových fasád z prvej polovice storočia.

V. V. Stasov videl v tomto štýle silné gesto smerom k Západu. Boli v ňom totiž budované ruské pavilóny pre svetové výstavy, kde zahraničné publikum mohlo konečne naplno oceniť svojbytnosť a exotické kúzlo ruského umenia. Tieto stavby však nezapadali do industriálnej doby – bolo cítiť veľký rozpor medzi na jednej strane „typický“ ruským zrubom a budovami z oceľových konštrukcií vyplnených sklom. Aj to viedlo k tomu, že sa ruské formy začali viac uplatňovať v iných umeleckých odvetviach – v scénografii, ilustrátorstve, úžitkovom umení.⁶

1. 2. 2. Mamontov, Abramcevo a neoruský štýl

V roku 1878 vznikol okolo železničného magnáta a mecenáša, ale i nadaného umelca S. I. Mamontova tzv. *abramcevský* resp. *mamontovovský krúžok*. Pôvodných členov (V. D. Polenov, M. M. Antokolskij, A. V. Prachov) doplnila v priebehu osemdesiatych rokov prevažne mladšia generácia umelcov (V. A. Serov, K. A. Korovin, I. E. Repin, V. M. Vasnecov, A. M. Vasnecov, M. A. Vrubeľ, E. D. Polenovová, M. V. Nesterov, M. F. Jakunčiková).

⁵ red. RADUGIN, A. A.: *Estetika, učebnoe posobie dlja vuzov*. Moskva: Izdatel'stvo Centr, 2000. s. 84–93

⁶ PEČENKIN, I. E.: *Dva „russkich stilja“*, *Vladimir Stasov i odin mif v istorii russkogo iskusstva XIX veka*. In *Aktualnye problemy teorii i istorii iskusstva* 11/2021

Toto zoskupenie môžeme považovať za akúsi konvergenciu starého a nového – prechodný stupeň medzi peredvižníkmi a miriskussníkmi. Boli v ňom zoskupení umelci, ktorí aj naďalej prispievali do výstav peredvižníkov, ale zároveň spolu s Mamontovom naplňali spoločné poslanie - slúžiť kráse. Okrem tohto cieľa nemali žiaden program a ich rôznorodá činnosť nám preto nedovoľuje udeliť im zjednodušujúcu nálepku nejakého štýlu. Estetické smerovanie krúžku, a neskôr i Súkromnej opery udával sám S. I. Mamontov, ktorý síce nikde koncentrovane nedeclaroval svoje estetické názory, avšak z jeho textov a spomienok naňho, môžeme súdiť, že sa jednalo o veľmi rôznorodú osobnosť.

Jeho názory na umenie sa intenzívne formovali už od detstva, ktoré prežil v spoločnosti slavjanofilov. Ich názory vychádzali z Herderovej idealizovanej romantickej predstavy ľudu ako naivného, avšak múdreho a civilizáciou nedotknutého vidieckeho obyvateľstva, ktoré vo svojej mytológii, umení a kultúre uchováva „dušu národa“. ⁷ Zároveň bol veľkým milovníkom západnej kultúry, s ktorou udržiaval priamy kontakt počas svojich častých ciest po Európe. S prozápadnou orientáciou sa stretol i na Moskovskej univerzite u časti realisticky ladenej inteligencie na začiatku 60. rokov i počas účinkovania v amatérskom dramatickom krúžku pod vedením A. N. Ostrovského. Zlomovým bodom v jeho smerovaní bola návšteva Ríma a v ňom žijúcej kolónie ruských umelcov a teoretikov (Antokol'skij, Polenov, Prachov), ktorí nereflektujú sociálno-politické problémy Ruska, spracovávané kritickým realizmom, tvorili v duchu estétskej koncepcie *umenia pre umenie*. Podobne ako oni neakceptoval sociálno-deskriptívnu funkciu umenia. Jeho význam videl v hľadaní krásy a radosti, ktoré majú kontrastovať depresii a hrôzám reality. Jeho vzťah k zobrazovaniu reálneho však nebol úplne odmietavý - veril, že umelecká pravda sa vždy podriadi kráse. Čo mu vadilo, bol prílišný naturalizmus.

Hoci *krúžok* oživoval staré ruské umenia a remeslá, nešlo o rekonštrukcie bytu s nacionalistickými cieľmi, ale o skrášľovanie každodennosti. Ľudovú krásu nachádzal aj v rozprávkových svetoch, pre ktorých zhmotnenie bolo práve operné divadlo ideálnym prostriedkom (napr. opery Rimského-Korsakova). Mamontov bol taktiež veľkým čitateľom antiky (režiroval napr. Gluckovho Orfea), v ktorej videl, podobne ako v ľudovom umení, večnú krásu. Jeho návrat ku koreňom civilizácie možno vnímať ako únik do idealizovaného sveta, v ktorom má umenie svoju nedotknutú čistú podobu. Za hľadanie krásy, nie pravdy bol často kritizovaný ako príliš veľký idealista. Tieto postoje ho spájali s nastupujúcim Strieborným obdobím ruskej kultúry. ⁸

Mamontov sa však nespokojil len s myšlienkovým uchopením umenia. Kúpil usadlosť v Abramceve, neskôr založil Súkromnú operu a začal svoje názory pretavovať do praxe, a to bez nároku na osobnú prestíž i bez ohľadov na finančnú udržateľnosť projektu. Zásadný bol preňho cieľ – služba kráse.

Abramcevo bolo jedno z mnohých európskych umeleckých centier, ktoré vnímali potrebu obrátiť svoju pozornosť k dedičstvu predkov. Stredoveké umenie a ľudová kultúra ponúkali fond prostriedkov, pomocou ktorých jeho členovia dokázali nájsť nový svojbytný spôsob umeleckého výrazu. ⁹ Avšak pôvodná vonkajšia podoba usadlosti nemala so skutočnou „ruskosťou“ veľa spoločného. V liste Stasovovi Vasnecov píše o abramcevskej dielni a domčeku pre hostí nasledovne: „<...> ale úpimne: architektúra Gartmana a Ropeta ma neuspokojovala – zaujímali ma vtedy Kremel' a moskovské, vzápätí jaroslavl'ské a rostovské chrámy.“ ¹⁰ Novú podobu dali Abramcevu práve členovia Mamontovovho krúžku.

⁷ Ibid. s. 32

⁸ HALDEY, O.: *Mamontov's Private Opera*. Bloomington: Indiana University Press, 2010. s. 45-46

⁹ PASTON, E. V.: *Nacional'naja tradicija kak istočnik stilja modern – Zapadnaja Evropa*. Iskusstvoznanie 4/2021, Gosudarstvennyj insttut iskusstvoznanija Ministerstva kul'tury RF. s. 181–182

¹⁰ red. JAROSLAVCEVA, N. A.: *Viktor Michailovič Vasnecov – Mir chudožnika (pisma, dnevniki, vospominanija, dokumenty, suždenija sovremennikov*. Moskva: Iskusstvo, 1987. s. 20

Najvýznamnejšou stavbou, ktorú tam spoločne postavili podľa návrhov V. M. Vasnecova a V. D. Polenova bol chrám rukami nestvoreného Obrazu Spasiteľa (*Церковь Спаса Нерукотворного*) z rokov 1881–1882 a k nemu priliehajúca kaplnka (Vasnecov, 1892). Inšpiráciu našli v staroruskej sakrálnej architektúre, ktorá sa vyznačovala objemnosťou hmoty, živou organickou formou a monumentálnosťou. Odmietli tak bohatú zdobnosť fasád typickú pre staviteľstvo polovice 17. stor., ktorú sa snažili mechanicky napodobňovať pseudoruskí architekti, čím podľa Vasnecova narúšali vnútornú harmóniu svojich stavieb.¹¹ Na stavbe chrámu sa podieľali všetky v Abramceve pestované a oživované remeslá. Spoločne sa im podarilo pretvoriť historické prototypy do majestátnej a súčasne hlboko poetickej stavby. V tomto projekte položili základy národno-romantickej vetvy ruskej secesie, tzv. neoruského slohu.¹²

1. 3. Scénografia

Ruská scénografia, resp. v tej dobe scénicko-dekoratívne maliarstvo zaznamenalo v druhej polovici 19. stor. značný vývoj od stagnujúceho romantického štýlu k realizmu a moderne. Tento trend sa však najviac rozvinul až s umožnením divadelného podnikania v hlavných mestách na začiatku osemdesiatych rokov, hoci podobné impulzy môžeme sledovať už skôr v tvorbe štátnych divadiel.

V šesťdesiatych rokoch sa na javiskách cárskych divadiel vedľa akademizmu objavili diela v národnom duchu, inšpirované staroruským a súdobým ľudovým bytom.¹³ Snaha dodržiavať časopriestorové špecifiká dramatických predlôh viedla k spolupráci divadiel s archeológmi a architektmi. Ich pôsobenie sa odrazilo vo faktografickej presnosti historických detailov dekorácií. Inšpiráciou pre dobovo verné spracovanie scénografie a kostýmov bolo aj hosťovanie Meiningenských v osemdesiatych rokoch. Vedenie cárskych divadiel nadšené ich inscenáciami vysielalo ľudí do zahraničia, kde sa v múzeách mali zoznámiť s historickými artefaktmi, a tiež sledovať divadelné dianie v Európe. Avšak samotný spôsob tvorby inscenácií im neumožňoval pretaviť podnetné impulzy do vnútorne jednotného celku.

Inscenačný proces bol podriadený riaditeľstvu, ktoré organizovalo všetky jeho zložky. Nemôžeme však vraviť o koncepcnej réžii. K inscenáciám sa pristupovalo rutinne, čo sa najviac odrazilo práve v scénografii. Zatiaľ čo herectvo odvíjajúce sa od schopností jednotlivých aktérov malo možnosť napredovať a rešpektovať špecifiká dramatických predlôh, finančne nákladná scénografia bola značne obmedzená a obchádzaná ako druhoradá zložka – pozadie hereckého výkonu. V opere i tragédiach sa bez žánrového rozlíšenia využívali tie isté typové kulisy z fundusu doplnené o konkretizujúce dekorácie rozmiestnené po stranách javiska tak, aby v strede vznikla dostatočne veľká plocha pre hercov.

Dekoratórske dielne fungovali na princípe vytvárania univerzálnych kulís, ktoré dokázali obslúžiť viacero titulov naprieč repertoárom. Ak sa aj vytvorila scéna špeciálne pre konkrétnu inscenáciu, neskôr bola recyklovaná. Námety na kulisách vychádzajúce z dobovej dramatiky zobrazovali predovšetkým interiéry a exteriéry v neogotickom, neobarokovom, neoklasicistickom či romantickom slohu a univerzálne prírodné prostredia doplnené o stĺporadia, altány a fontány. Ruský repertoár charakterizoval typický ruský pavilón s ornamentálnou výmalbou, aká sa používala v dobovej architektúre.

Týmto štandardom podliehal i realistický repertoár, ktorý aj napriek snahám vybaviť scénu predmetmi priamo z ruského vidieka, budil dojem etnografickej múzejnej expozície

¹¹ OSOKIN, V.: *V. Vasnecov*. Moskva: Molodaja gvardija, 1959. s. 141

¹² *Ibid.* s. 187 – 188

¹³ ZAJČIKOVA, O. V.: *Razvitie teatral'no-dekoracionnogo iskusstva v Rossii s serediny XIX v. do vozniknovenija Chudožestvennogo teatra*. In *Vestnik RGGU, Serija „Filosofija. Sociologija. Iskusstvovedenie“ № 2, 2019. s. 148*

utopenej na rozmerovo naddimenzovanom javisku.¹⁴ Objavovali sa aj snahy napodobniť trendy prevládajúce v súdobom ruskom umení – medzi nimi poetiku peredvižnikov. Vo väčšine prípadov však šlo o ploché kópie bez osobitného umeleckého vkladu.

Neútešný stav scénografie na konci storočia ale nebol primárne chybou samotných scénografov, medzi ktorými boli aj talentovaní umelci. Ich postavenie remeselníkov dodávajúcich pozadie, znamenalo, že v rámci výroby kulís nedostávali prakticky žiadnu autonómiu ani možnosť podieľať sa na vytváraní koncepcie inscenácie. Na dekoráciách k jednej produkcii tak pracovali viacerí, na sebe nezávislí autori, ktorých diela boli doplnené o staršie, a tým pádom často štýlovo odlišné kulisy z fundusu. Vznikala tak akási eklektická zmes, ktorá nemohla spolu dobre fungovať.

¹⁴ POŽARSKAJA, M. N.: *Russkoe teatral'no dekoracionnoe iskusstvo konca XIX – načala XX veka*. Moskva: Iskusstvo, 1970. s. 16–31

2. Dve uvedenia *Snehulienky* na scéne Mariinskeho divadla

Vo svojich spomienkach na skúšobný proces predchádzajúci premiére *Snehulienky* Rimskij-Korsakov píše: „Napokon, treba to vytrpieť, veď kde inde, než na imperátorskej scéne by sa dala opera zinscenovať?“¹⁵ Vedenie i umelci Mariinskeho divadla operu prijali. Skepticky ju však vnímal šéfdirigent E. Nápravník, ktorý v nej od samého začiatku videl „mŕtve“ dielo bez potrebnej dramatickosti, ktorá by mu zabezpečila úspech. Proti jej uvedeniu však oficiálne nevystúpil.¹⁶ To isté vyčítala *Snehulienke* hudobná kritika, ktorej vadilo aj množstvo výpožičiek z ľudovej hudby svedčiacich o autorovej skromnej vynaliezavosti a nesamostatnosti. *Snehulienku* porovnávali s jeho lepšimi dielami, ktoré v dobe ich vzniku obdobne odsúdili. Rimskij-Korsakov bol pre nich schopný symfonik, ale určite nie operný skladateľ. Samotný autor sa však týmito „typicky recenzentskými praktikami“ zvlášť nezaoberal.¹⁷

Na základe muzikologickej analýzy G. A. Halbeho môžeme ich výhrady považovať za neadekvátne. Preberanie ľudových motívov, ktoré mu kritici vytýkali, nebolo mechanické. Halbe označuje práve remeselné spracovanie opery, kde forma nasleduje funkciu, za jej najpozoruhodnejší rys. Autorovi sa podľa neho podarilo spojiť chromatiku 19. storočia s ľudovou modalitou. Bezproblémová integrácia týchto nesúrodých hudobných prostriedkov podtrhla premenu dvojrozmerných rozprávkových postáv v aktérov bohatej a pôsobivej drámy. Tak, ako ľudové piesne modulujú chromaticky a chromatické pasáže používajú ľudové pedálové tóny, tak se dedičania a rozprávkové postavy vzájomne ovplyvňujú skôr ako jednotlivci, než ako symbolické reprezentácie. Ako najvynaliezavejší rys hudby tejto opery vníma súhrn troch odlišných hudobných štýlov, z ktorých každý je úzko spojený s určitými dramatickými osobami a témami. Chromatický štýl, ktorý sa stal charakteristickým znakom skladateľových fantaskných opier tu predstavuje chladné prírodné sily, ľudový štýl reprezentuje vidiecky život a jeho rituály a napokon hrejivé prírodné sily sú vyobrazené v tónovom štýle typickom pro koniec 19. stor. – zásadne diatonickom s občasnými chromatickými tónizáciami a moduláciami.¹⁸

Verzia, ktorú mali možnosť vidieť prví diváci 29. 1. (10. 2.) 1882¹⁹ bola značne preškrtnaná dirigentom E. Nápravníkom. Spomedzi častí vypustených z partitúry Rimskij-Korsakov spomína predovšetkým: ariettu *Snehulienky* (G moll) z prvého dejstva, ariettu Kupavy a druhú kavatínu Cára „*Uchodit deň veselýj*“. Deformované bolo aj finále prvého dejstva. Avšak ako píše sám autor: „Bolo treba trpieť. Veď písomná dohoda, v ktorej by sa riaditeľstvo zaviazalo, že nepristúpi k cenzúrnym zásahom nejestvovala.“²⁰ V inscenačnej rovine bol do popredia vyzdvihnutý rozprávkový rozmer libreta, v dôsledku čoho sa zo sviežej ľudovej opery stala opulentná a v porovnaní s ostatnými inscenáciami ruských opier nesmierne nákladná feéria²¹ s dokomponovanými tanečnými číslami.²² Podľa Rimskeho-Korsakova to bol jasný krok, ktorým chcel riaditeľ Vsevoložskij na začiatku svojho pôsobenia ohúriť publikum.

¹⁵ Rimskij-Korsakov, N. A.: *Letopis mojej muzykal'noj žizni*. Sankt-Peterburg: Tipografija Glazunova, 1909. s. 222

¹⁶ *Ibid.*, s. 219

¹⁷ *Ibid.*, s. 224

¹⁸ HALBE, G. A.: *Music, Drama and Folklore in Nikolai Rimsky-Korsakov's Opera Snegurochka [Snowmaiden]* – Dissertation. The Ohio State University, 2004. s. 117

¹⁹ Inscenácia sa udržala na repertoári po dobu piatich rokov.

Vizuálnu stránku inscenácie mali na starosti kmeňoví scénografi Mariinskeho divadla – M. I. Bočarov a M. A. Šiškov. V Šiškovovom návrhu Berendejovho paláca bola cítiť istá snaha vymaniť sa z, pre neho typickej suchosti a ťažkopádosti farebných riešení a pomocou jemných akvarelových tónov preniesť do návrhu poetický nádych. Ale celková kompozícia pôsobila príliš šablónovito a architektonické prvky sa nápadne ponášali na stavby vtedy rozšíreného pseudoruského štýlu.²³ Názory na Bočarovov vklad sa rôznia: priateľ a libretista Rímskeho-Korsakova, I. F. Ťumenev vo svojich pamätiach píše, že jeho krajinárske kulisy boli tuctové a obyčajné.²⁴ Požarskaja naopak upozorňuje, že len jemu sa podarilo (v prológu) vystihnúť prirodzenú atmosféru zimnej krajiny.²⁵ Exoticky, ba dokonca alegoricky pôsobiace kostýmy navrhol M. Klodt, o. i. podľa vyobrazení na skýtskych vázach z Ermitáže.²⁶ Ostatné rekvizity boli objednané z parížskych dielní, ktoré obsluhovali celú Európu podľa unifikovaných katalógov. Okrem toho, prirodzene, nemohli mať znalosti o folklóre a byte ruského ľudu.

V podobnom duchu sa nieslo i druhé uvedenie [15. (27.) 12. 1898] *Snehulienky* na scéne Mariinskeho divadla. Pre túto inscenáciu boli objednané nové, opäť veľmi nákladné a honosné dekorácie, ktoré vôbec nezapadali do poetiky ruskej ľudovej rozprávky. Kostýmy podľa Rímskeho-Korsakova pripomínali skôr postavy z antických bájí – Mráz Neptúna a Leľ Parida. Podobnému francúzsko-mytologickému štýlu podliehala i architektúra palácov a domov v Berendejevke.²⁷ *Snehulienka* sa však opäť stretla s úspechom u publika, ktoré vyžadovalo opakovanie populárnych častí, čo ešte viac zvýrazňovalo fakt, že sa jedná skôr o kostýmovaný koncert, než o jednotné hudobno-dramatické dielo. Podobnosť oboch týchto inscenácií, medzi ktorými prešlo skoro sedemnášť rokov, ukazuje na neschopnosť vedenia Mariinskeho i ostatných štátnych divadiel reflektovať súdobé inscenačné trendy.

²⁰ Rimskij-Korsakov, N. A.: *Letopis mojej muzykal'noj žizni*. Sankt-Peterburg: Tipografija Glazunova, 1909. s. 222

²¹ Treba však poukázať na to, že predloha opery – Ostrovského jarná rozprávka s hudbou P. I. Čajkovského, vznikla na zakázku Veľkého divadla v Moskve so zámerom spojiť (kvôli rekonštrukcii Malého divadla) všetky tri súbory – činoherný, operný a baletný, do jednej inscenácie v duchu feérií (premiéra 11. (23.) 5. 1873). Tento fakt teda mohol mať vplyv na spôsob inscenovania *Snehulienky* v Mariinskom divadle.

²² red. JANKOVSKIJ, M. O. a kol.: *Rimskij-Korsakov: Issledovanija, Materialy, Pisma v II tomach. T. 2*. Moskva: Izdatel'stvo Akademii nauk SSSR, 1954. s. 269

²³ POŽARSKAJA, M. N.: *Russkoe teatral'no dekoracionnoe iskusstvo konca XIX – načala XX veka*. Moskva: Iskusstvo, 1970. s. 45

²⁴ red. JANKOVSKIJ, M. O. a kol.: *Rimskij-Korsakov: Issledovanija, Materialy, Pisma v II tomach. T. 2*. Moskva: Izdatel'stvo Akademii nauk SSSR, 1954. s. 270

²⁵ Ibid.

²⁶ Bližší dôvod, prečo sa Klodt inšpiroval práve týmito výjavmi sa mi nepodarilo nájsť. Predpokladám však, že išlo o historické obdobie, ku ktorému mal blízky vzťah. V rokoch 1869 – 1871 sa ako kreslič zúčastnil na vykopávkach v starogréckom prístave Fanagoria na Tamaňskom poloostrove, ktoré v 5. stor. pred Kr. prosperovalo aj vďaka obchodu so Skýtmi. Jeho záujem o túto tému sa v druhej polovici osemdesiatych rokov odrazil v kresbe *Kurgan skýtskeho kráľa* inšpirovanej novým prekladom Herodotovej *Histórie* od F. G. Miščenka z r. 1886.

²⁷ Rimskij-Korsakov, N. A.: *Letopis mojej muzykal'noj žizni*. Sankt-Peterburg: Tipografija Glazunova, 1909. s. 327

3. Scénograf ako plnohodnotná súčasť tvorivého kolektívu

3. 1. Savva Ivanovič Mamontov – podnikateľ a mecenáš

Liberálne reformy Alexandra II. viedli k masívnemu rozvoju priemyslu a zahraničného obchodu. Významnú úlohu v tomto procese zohralo budovanie železníc. Za dvadsať rokov (1861–81) sa železničná sieť rozrástla viac, než štrnásťkrát (z pôvodných 1600 na 23100 kilometrov), vďaka čomu sa podarilo prepojiť všetky, pre Rusko významné priemyselné a obchodné centrá.²⁸ Od sedemdesiatych do deväťdesiatych rokov 19. stor. bol jedným z najväčších podnikateľov v tejto oblasti práve S. I. Mamontov. Obrovské finančné prostriedky, ktorými disponoval, mu umožnili podporovať a vytvárať nezávislú umeleckú činnosť. Nebol však jediným horlivým mecenášom tej doby. Podnikavá stredná vrstva, ktorá sa vďaka novým možnostiam dostala na výslnie spoločenskej sféry, pomáhala vytvárať priaznivé podmienky pre rozvoj všetkých oblastí umenia. Spomeňme napr. zberateľa výtvarného umenia P. M. Treťjakova či podporovateľa MCHT, S. T. Morozova. Mamontovova sláva však netrvala dlho. V roku 1898 sa dostal do finančných ťažkostí, nejakú dobu bol väznený, keďže si nedokázal nájsť ručiteľov, a aj napriek tomu, že ho zbavili viny, väčšina jeho majetku bola minúta na zaplatenie dlhov. Jeho prínos pre ruskú operu je však nesporný. Za dve desaťročia fungovania Súkromnej opery, sa mu podarilo vybudovať pevné základy modernej ruskej opernej inscenačnej praxe.

3. 2. Domáce predstavenia

Akousi prípravnou fázou pred otvorením Súkromnej opery bola divadelná činnosť v Mamontovovom letnom sídle Abramcevo a v jeho moskovskom dome na Sadovo-Spassej ulici. Od polovice sedemdesiatych rokov sa tu schádzali osobnosti z rôznych oblastí kultúrneho života, medzi nimi množstvo výtvarníkov mladšej i staršej generácie. Práve títo umelci založili tzv. *mamontovovský krúžok* – neformálnu umeleckú kolóniu, ktorá im viac než tri desaťročia poskytovala zázemie a podnetnú tvorivú atmosféru. Či už šlo o maľbu, kde si obyvatelia usadlosti navzájom pózovali alebo stavbu chrámu, do ktorej každý prispel svojím remeslom, tvorivý proces v Abramceve bol komunitného až rodinného charakteru. Do tvorby sa zapájal aj S. I. Mamontov, hoci jeho hlavnou úlohou zostávalo inšpirovať a formovať estetické smerovanie svojich chránencov. Tí ho nevnímali ako mecenáša, ale *priateľa umelcov*, v čej prítomnosti sa im dýchalo o čosi ľahšie.²⁹

Samozrejmosťou súčasťou trávenia voľného času lepšej spoločnosti tej doby bolo predčítanie kníh, vrátane dramatických textov, v ktorých si prítomní rozdeľovali roly. Táto aktivita u Mamontova neskôr prerástla do aranžovania živých obrazov a hrania domáceho divadla.³⁰ V Mamontovovom moskovskom dome a neskôr aj v Abramceve šlo spočiatku

²⁸ red. DAUDOV, A. CH.: *Istorija Rossii s drevnejšich vremen do našich dnej – učebnoe posobie*. Sankt-Peterburg: Izdatel'stvo SPbGU, 2019. s. 244

²⁹ red. JAROSLAVCEVA, N. A.: *Viktor Michailovič Vasnevov – Mir chudožnika (pisma, dnevniki, vospominanija, dokumenty, suždenija sovremennikov*. Moskva: Iskusstvo, 1987. s. 168

³⁰ MAMONTOV, V. S.: *Vospominanija o russkich chudožnikach*. Moskva: Izdatel'stvo Akademii chudožestv SSSR, 1950. s. 38

o amatérske predstavenia pre deti, no postupom času sa z kratochvíle stala seriózna činnosť. Tá minimálne svojou vizuálnou zložkou dokázala kvalitatívne prevýšiť tvorbu na profesionálnych scénach. K domácim predstaveniam dokonca vytvárali originálne programy či písali inzerciu do novin. Veľkú obľubu si získali u Mamontovových hostí z radov moskovskej inteligencie.³¹ Podľa K. S. Stanislavského sa tieto predstavenia organizovali vždy veľmi narychlo, a to (okrem leta) najmä v období Vianoc a Maslenice, kedy mali deti prázdniny. Skúšobný proces trval asi dva týždne, počas ktorých sa pracovalo vo dne v noci. Na pomoc sa schádzala rodina, umelci z *krúžku* i najatí remeselníci – celý dom sa zmenil v jednu veľkú dielňu.³² Vďaka prítomnosti plejády skvelých výtvarníkov sa, prirodzene, najväčší akcent kládol na vizuálnu zložku predstavení. Narozdiel od študentov Akadémie, ktorí sa scénografii venovali len počas jedného semestra, a aj to iba v podobe modelov, si tu mohli umelci vyskúšať vytvoriť scénu v jej reálnych rozmeroch.³³ Ostatné zložky inscenácie však nefungovali a fungovať ani nemohli. Amatérstvo účinkujúcich nehercov, ktorí neboli schopní naučiť sa svoje roly, sa odrazilo v neustálych pauzách, našepkávaní, nevýraznom hlasovom prejave či krčovitých „gestách“.³⁴ A hoci sa divadelnosť týchto predstavení rozpadala v neskúsenosti účinkujúcich, môžeme aspoň ich vizuálnu stránku považovať za počiatok reformy ruského operného divadla.

3. 3. Súkromná opera

Od roku 1885 pokračovali členovia *krúžku* vo svojej scénicko-dekorátorskej činnosti i v Mamontovovom odvážnom projekte – Súkromnej opere. Prvou inscenáciou bola Dargomyžského *Rusalka*. Vasnecov vo svojich spomienkach na nedávno zosnulého S. I. Mamontova píše o jej vzniku nasledovne: „Podľa mnou vytvorených akvarelových náčrtov bol <...> Levitanom namaľovaný Rusalkin podvodný palác. Navrhnuté kostýmy hlavných postáv <...> pripadlo opäť nám samotným.“³⁵ Kolektívny duch Abramceva teda prenikol i na ich profesionálnu scénu. Podľa Mamontovovho synovca P. N. Mamontova „si na začiatku každého projektu Savva zvolal všetkých zainteresovaných ľudí, aby ich oboznámil s klavírnym výťahom opery. Počas toho ich upozorňoval na historické, štýlové a estetické stránky libreta. Od výtvarníkov vyžadoval, aby účinkujúcim odprezentovali svoju predstavu o podobe dekorácií.“³⁶ Okrem samotného vytvárania kulís a dekorácií boli títo umelci aj skutočnými spolurežisérmi. Podieľali sa na vymýšľaní konceptu inscenácie a pozornosť venovali aj mizanscénam: „Rusalky sme tiež museli sami rozmiestniť a usadiť na scéne“³⁷ Hlavným režisérom však zostával Mamontov, hoci v očiach súčasníkov bol predovšetkým

³¹ HALDEY, O.: *Mamontov's Private Opera*. Bloomington: Indiana University Press, 2010. s. 73

³² STANISLAVSKIJ, K. S.: *Moja žižň v iskusstve*. Moskva: Vagrius, 2000. s. 102

³³ HALDEY, O.: *Mamontov's Private Opera*. Bloomington: Indiana University Press, 2010. s. 73

³⁴ STANISLAVSKIJ, K. S.: *Moja žižň v iskusstve*. Moskva: Vagrius, 2000. s. 103

³⁵ VASCNECOV, V. M.: *Vospominanija o S. I. Mamontove*, 2. 5. 1918. in red. JAROSLAVCEVA, N. A.: *Viktor Michailovič Vasnecov – Mir chudožnika (pisma, dnevniki, vospominanija, dokumenty, suždenija sovremennikov)*. Moskva: Iskusstvo, 1987. s. 245

³⁶ POŽARSKAJA, M. N.: *Russkoe teatralno dekoracionnoe iskusstvo konca XIX – načala XX veka*. Moskva: Iskusstvo, 1970. s. 38

³⁷ red. JAROSLAVCEVA, N. A.: *Viktor Michailovič Vasnecov – Mir chudožnika (pisma, dnevniki, vospominanija, dokumenty, suždenija sovremennikov)*. Moskva: Iskusstvo, 1987. s. 245

mecenášom, keďže svoje meno veľmi zriedka priamo spájal s aktivitami Opery.³⁸ Jeho režisérská činnosť bola výnimočná v samotnom prístupe k práci – narozdiel od bežnej praxe sa snažil o vytvorenie jednotného umeleckého konceptu inscenácie, na ktorej sa spolupodieľali všetky jej zložky a v aktívnom prístupe k práci s hercom-spevákom.³⁹ Veľmi vnímavý bol voči detailom, čo však spôsobovalo, že sa jeho pozornosť nerovnomerne trieštila. Obrovský kapitál, ktorý mal v rukách mu umožňoval nadchnúť sa a okamžite požadovať splnenie svojich plánov, v dôsledku čoho sa niektorým prvkom venovalo príliš veľa pozornosti: „Oko Savvy Ivanoviča, samozrejme, prenikalo do všetkého, vrátane posledného uzlíka na krpcoch.“⁴⁰ a iné naopak zostávali nepovšimnuté. Udržiavať jednotu inscenácií pomáhali práve umelci, ktorí v role spolurežisérov dokázali ukočírovať to, čo Mamontov prehliadal.⁴¹

³⁸ KUZNECOV, N. I.: *S. I. Mamontov – reformator operného umenia v Rusku*. In Kul'turnoe nasledie Rossii 1/2016, ISSN: 2308-2062 Rossijskij naučno-issledovatel'skij institut kul'turnogo i prirodnoho nasledija im. D. S. Lichačeva. s. 17

³⁹ Ibid. s. 21

⁴⁰ red. JAROSLAVCEVA, N. A.: *Viktor Michailovič Vasnecov – Mir chudožnika (pisma, dnevniki, vospominanija, dokumenty, suždenija sovremennikov*. Moskva: Iskusstvo, 1987. s. 245

⁴¹ POŽARSKAJA, M. N.: *Russkoe teatral'no dekoracionnoe iskusstvo konca XIX – načala XX veka*. Moskva: Iskusstvo, 1970. s. 40

4. *Snehulienka* na Vasnevovej scéne

4. 1. Genéza vzniku

Osemdesiate roky, kedy vznikla *Snehulienka* znamenali výrazný zlom vo Vasnevovej tvorbe. Od estetiky peredvižnikov prešiel k modernistickému zobrazovaniu námetov z národnej mytológie a rozprávok, čo mnohí kritizovali ako zbytočné mrhanie talentom.

Ako som písal v úvode, Vasnev pracoval s témou *Snehulienky* skoro dve desaťročia. Prvá verzia návrhov scény a kostýmov vznikla v zime 1882/83 k domácomu predstaveniu Ostrovského jarnej rozprávky. Úmysel inscenovať tento text sa objavil náhle pred Vianocami počas jeho predčítania v Mamontovom moskovskom dome. Vasnev dostal rolu Mráza, ktorú potom dokonca niekoľkokrát stvárnil na scéne. Bola to jeho prvá skúsenosť s divadlom, po ktorej ho „na scénu už nikto nedostal“.⁴² Mamontovov syn Vsevolod, ktorý mal vtedy dvanásť rokov však na jeho výkon spomínal kladne: „<...> svojim (severo, pozn. autora) ruským okaním a mohutnou postavou vytvoril nezabudnuteľný obraz pána ruskej zimy.“⁴³ Keďže sa blížili Vianoce, predstavenie sa pripravovalo narýchlo v tradičnom zhone. Pre neskúseného Vasneva bolo navrhovanie scény a učenie sa roly náročnou úlohou. Aj tu sa podľa jeho spomienok prejavil Mamontov povzbudzujúci entuziazmus. Napokon vytvoril štyri dekorácie pre prológ, Berendejevku, Berendejevove komnaty a údolie Jarila. O samotnom procese tvorby Vasnev napísal: „Maľoval som ich bez najmenšieho tušenia, ako sa maľujú dekorácie. Do jednej, druhej v noci maľuješ širokým štetcom na plátno rozprostrené na podlahe a sám nevieš, ako to dopadne. Zdvihneš plátno, Savva Ivanovič naň hneď uprie jasný sokolí zrak a bodro, oduševnene povie: „Výborne!“ Pozrieš sa a skutočne je to dobré. Ale ako je to možné, nepochopíš. Určite nejakým jeho kúzlom.“⁴⁴ Úspešná inscenácia sa dočkala štyroch repríz.

V októbri 1885 boli návrhy scény autorom jemne prepracované a použité v inscenácii opernej verzie *Snehulienky* od N. A. Rimského-Korsakova. Samotný Vasnev sa na tejto produkcii nestihol aktívnejšie podieľať, keďže musel odcestovať do Kyjeva, kde pracoval na výzdobe chrámu sv. Vladimíra.⁴⁵ Kulisy dokončili I. I. Levitan a K. A. Korovin, kostýmy ušila E. D. Polenovová.

Insceňácia mala dlhú životnosť. V obnovenej premiére otvárala druhú etapu fungovania Súkromnej opery [8. (20.) 9. 1896] a v tejto podobe sa hrala až do jej zániku.

Ešte v roku 1907 odporučil Rimskij-Korsakov riaditeľovi Opéry Comique – Albertovi Carréovi – Mamontova ako konzultanta pre uvedenie *Snehulienky* v Paríži. Mamontov napokon pozvanie nedostal a úloha vyrobiť kulisy sa z Korovina preniesla na domáceho scénografa, ktorý použil Vasnevove návrhy. Insceňácia však nemala veľký úspech, keďže ju zatienil Ďagilevov veľkolepý Boris Godunov, ktorý bol uvedený v tom istom čase.⁴⁶

⁴² red. JAROSLAVCEVA, N. A.: *Viktor Michailovič Vasnev – Mir chudožnika (pisma, dnevniki, vospominanija, dokumenty, suždenija sovremennikov)*. Moskva: Iskusstvo, 1987. s. 243

⁴³ MAMONTOV, V. S.: *Vospominanija o russkich chudožnikach*. Moskva: Izdatel'stvo Akademii chudožestv SSSR, 1950. s. 42–43

⁴⁴ Ibid. s. 243

⁴⁵ Ibid. s. 246

⁴⁶ HALDEY, O.: *Mamontov's Private Opera*. Bloomington: Indiana University Press, 2010. s. 289

4. 2. *Snehulienka* ako estetický manifest

Podobný vplyv na dobové vnímanie „ruského“ ako výtvarno-remeselné aktivity v Abramceve, mala aj scénografia a kostýmy k *Snehulienke*: „Po predstavení a určite aj neskôr si už nikto nedokázal predstaviť starú Rus inak, než ako ju vyobrazil Vasnecov.“, spomínal brat K. S. Stanislavského – V. S. Alexejev.⁴⁷

Vasnecov sa aj tentokrát inšpiroval historickým a etnografickým materiálom. Keďže dekorácie vznikli veľmi rýchlo, je zrejmé, že zdroje, z ktorých vychádzal musel mať naštudované alebo odžité už dávno predtým. Charakter a odevy ľudu odpozoroval ešte počas detstva vo Vjatskej gubernii, Snehulienku vraj prvýkrát videl v sprievodoch počas sviatku Sv. Trojice na Vrabčích horách v Moskve. Na údiv publika, ktoré nechápalo, odkiaľ vzal tak prirodzenú škálu odtieňov, mal jednoduchú odpoveď: „<...> z ľudových veseliek vo Vjatke, v Moskve na Dievčom poli, z hravosti perál, gorálok a drahokamov na kokošnikoch, živôtikoch, kožuškoch a iných ženských odevoch, ktoré som videl doma, a ktorými sa ešte hemžila Moskva v 80-ch rokoch.“⁴⁸

Architektonickým vzorom Berendejovho paláca sa stali budovy cárskej usadlosti v Kolomenskom. Charakter vtedy už neexistujúceho paláca sa mu podarilo vystihnúť vďaka dobovej kresbe a štýlovo podobným budovám v jeho okolí.⁴⁹ Naplno sa tu prejavila jeho schopnosť štylizovať národné vzory a vytvoriť tak individuálne dielo, v ktorom bolo cítiť skutočný duch starej Rusi.

Veľkú rolu v hľadaní ruského štýlu zohral aj rozmach národopisu. Okrem súborov ľudovej slovesnosti vznikali múzeá a obrovské súkromné i štátne zbierky predmetov každodennej potreby, s ktorými abramcevskí umelci prichádzali do priameho kontaktu. Boli im tiež dostupné objemné a bohato ilustrované publikácie venované staroruským odevom, nábytku či šperkom. V remeselných dielňach využívali staré pracovné postupy, pomocou ktorých sa snažili preniknúť hlbšie k podstate ľudovej tvorby. Či už šlo o výšivky alebo drevorezbu, všetky tieto skúsenosti sa odrážali v ich inscenáciách ruských oper.

Orientácia na ľudovú tvorbu a národné motívy však nebola výrazom nacionalistických myšlienok. Mamontovov súbor sa niekedy zvykne označovať ako Moskovská súkromná „ruská“ opera, a to aj napriek tomu, že sa tak nikdy neprezentoval.⁵⁰ Skladba repertoáru bola veľmi bohatá, obsahoval diela naprieč celou históriou opery od autorov rôznych národností. A hoci je *Snehulienka* vnímaná ako manifest súboru, treba podotknúť, že manifest estetický, nie politický.

4. 3. Vasnecovova scénografia v dobovej kritickej reflexii

Reakcie na *Snehulienku* v roku 1885 boli zmiešané. Laickému publiku zvyknutému na konvenčné predstavenia v štátnych divadlách chvíľu trvalo, kým dokázalo oceniť nový prístup inscenátorov a spočiatku ju prijalo vlažne. Naopak členovia umeleckej obce ju privítali s radosťou už pri prvých predstaveniach.⁵¹ *Novosti dňa*, ktoré vtedy nemali vlastného divadelného recenzenta označili premiéru ako *succès d'estime* – dielo, ktoré si získalo uznanie kritiky, ale nepodarilo sa mu zaujať širšie publikum. O úspechu inscenácie mal podľa nich

⁴⁷ LOBANOV, V. M.: *Viktor Vasnecov v Moskve*. Moskva: Moskovskij rabočij, 1961. s. 125

⁴⁸ Ibid. s. 124

⁴⁹ OSOKIN, V.: *V. Vasnecov*. Moskva: Molodaja gvardija, 1959. s. 126

⁵⁰ HALDEY, O.: *Mamontov's Private Opera*. Bloomington: Indiana University Press, 2010. s. 242

⁵¹ POLENOVA, N. V.: *Abramcevo – vospominanija*. Moskva: Izdatel'stvo M. i S. Sabašnikovych, 1922. s. 84

rozhodnúť čas.⁵² Muzikológ S. N. Kruglikov ju v denníku *Sovremennyje izvestija*, aj napriek tomu, že naňho pôsobila ako amatérske predstavenie v dome zámožnej rodiny označil za to najlepšie, čo aktuálna sezóna zatiaľ ponúkla.⁵³ Recenzent novín *Teatr i žizň* nadšený premiérou ju nazval rovno „udalosťou“.⁵⁴

Asi najrozsiahlejšiu reflexiu Vasnecovovej scénografie (teda nie predstavenia samotného) podali dvaja výrazní kritici umenia druhej polovice 19. a začiatku 20. storočia – V. V. Stasov a N. A. Benua.

4. 3. 1. Vladimir Vasilievič Stasov – *Moskovskaja častnaja opera v Peterburge; Car Berendej i ego palata; Moj adres publike*

Vo svojom ohliadnutí za hosťovaním Súkromnej opery v Petrohrade Stasov vyzdvihuje doteraz málo akcentovanú scénografickú tvorbu umelcov z Mamontovovho krúžku. Táto prevažne mladá generácia podľa neho predstavuje novú školu, ktorá dokázala, podobne ako skladatelia v hudbe vstúpiť do ruskej opery originálnu, svojbytnú, a hlavne národnú vizuálnu identitu. Počiatky hľadania ruského ducha v scénicko-dekoratívnom umení Stasov vidí v polovici 19. stor., a najmä v šesťdesiatych a sedemdesiatych rokoch u Švarca, Gornostajeva, Prochorova, Šiškova či Bočarova. Avšak až nastupujúcej generácii (a niektorým ich starším kolegom) „sa podarilo dostať na ceste za poznaním všetkého skutočne ruského ešte o krok ďalej.“ A to vďaka spojeniu až nepochopiteľne podrobnej znalosti etnografického materiálu s dávkou fantázie, chápania súvislostí, tvorivých schopností, odvahy a niekedy i poézie.⁵⁵

Dôležitým faktorom, ktorý podľa Stasova umožnil mladým umelcom vytvárať skutočne ruské umenie, bola slobodná atmosféra panujúca u Mamontova. To, že práca na dekoráciách pre operu nebola ich hlavným zdrojom obživy i to, že mali pomerne voľné ruky a podporu svojho mecenáša im poskytovalo dobré duševné i tvorivé rozpoloženie.

V analyzovaných textoch Stasov píše o dekoráciách hlavne ako o skicách, ktoré boli podľa neho dokonalejšie, než ich konečná javisková realizácia. Hlavný dôvod vidí v nedostatku času dôsledne preniesť návrhy so všetkými ich detailami na veľké plátna.⁵⁶ Medzi výnimky, dokonalé vo všetkých ohľadoch, radí o. i. práve Vasnecovovu *Snehulienku*.

V texte *Car Berendej...* ju Stasov porovnáva s Gartmanovým *Ruslanom a Ludmilou* zo začiatku sedemdesiatych rokov. Tieto dva návrhy vníma ako to najlepšie, čo sa v ruskej scénografii za posledných 30 až 40 rokov zrodilo. Zatiaľ čo v *Ruslanovi* vytvorenom pre Mariínske divadlo bola fantasknosť predlohy sprítomnená odkazmi k exotickému Východu, v *Snehulienke* je čisto ruská. Tento posun vníma i Stasov a aj napriek nadšeniu z oboch návrhov sa prikláňa skôr k Vasnecovovi. Jeho prevahu vidí v odvahe priniesť niečo nové, čo, tak ako orientálne námety, ešte nikto pred ním (aspoň nie s úspechom) nespracoval.

Snehulienka je podľa neho syntézou všetkého, čo sa nám dochovalo z každodenného života starej Rusi vo výšivkách, ľudových obrázkoch – lubkoch, perníkových formách či v drevorezbe. Je plná poézie, života, ruského ducha, fantázie a krásy. Predstavuje úžasnú galériu staroruského ľudu v celom jeho čarokrásnom výzore: „Táto galéria prostého ľudu a jeho

⁵² Novosti dňa 10. 10. 1885, № 275. In ZILBERŠTEJN, I. S., SAMKOV, V. A. (red.): *Konstantin Korovin vspominaet*. Moskva: Izobrazitel'noe iskusstvo, 1990. s. 495

⁵³ *Sovremennyje izvestija*, 26. 10. 1885, № 277. In ZILBERŠTEJN, I. S., SAMKOV, V. A. (red.): *Konstantin Korovin vspominaet*. Moskva: Izobrazitel'noe iskusstvo, 1990. s. 495

⁵⁴ *Teatr i žizň*, 10. 10. 1885. In ZILBERŠTEJN, I. S., SAMKOV, V. A. (red.): *Konstantin Korovin vspominaet*. Moskva: Izobrazitel'noe iskusstvo, 1990. s. 495

⁵⁵ STASOV, V.V.: *Moskovskaja častnaja opera v Peterburge*. Novosti i birževaja gazeta №93, 4. 4. 1898

⁵⁶ STASOV, V.V.: *Moskovskaja častnaja opera v Peterburge*. Novosti i birževaja gazeta №93, 4. 4. 1898

bojarov, starých ruských diev i vydatých báb v ich starých pestrofarebných odevoch zo vzorovaných látok, s náhrdelníkmi a všelijakými drahými ozdobami na krkoch, rukách a čelách; starobylého berendejevského cára a jeho šaškov a celého jeho pričtu nie je len súborom nádherných kostýmov. Nie, pred nami sú typy a niekedy dokonca duševné výrazy veselosti a smútku, zúfalstva urazenej Kupavy, poetickej nálady gusliarov, jasot biricov a smelých mládencov. Všetko dohromady tvorí galériu obrazov z ruského života, ešte k tomu odohrávajúcich sa uprostred malebnej, polomŕtvej zimnej či kvitnúcej jarnej krajiny, uprostred takých ohromných výtvorov starej ruskej architektúry, ako je kúzelná komnata Berendejova alebo chalupy Muraša a Bobyľa. Tieto dekorácie a kostýmy zostanú navždy drahocennými vzormi ruskej tvorby našej doby.“⁵⁷

Ak si predstavíme Stasova ako hlavného ideológa predvižnikov, teda človeka hlásajúceho myšlienky sociálno-kritického realizmu, mnohé jeho vyššie uvedené tvrdenia do tohto obrazu nebudú zapadať.

Je zaujímavé, že Stasov oceňuje práve fantáziu a schopnosť nie len kopírovať realitu, ale ju pretvárať do originálneho umeleckého diela. V inom texte z toho istého obdobia totiž nadšene píše o Vasnecovových prácach zo sedemdesiatych rokov, v ktorých podľa neho autor nemusel nič nové vytvárať, vymýšľať si, či dokonca klamať a jednoducho zachytil realitu doby tak, ako ju videl na vlastné oči. Vasnecov tým podľa neho nevedomky naplnil krédo G. Courbeta: „Byť schopný odovzdávať vo svojich dielach zvyky, idey, vonkajšiu podobu svojej epochy na základe vlastného hodnotenia; byť nielen maliarom, ale i človekom, jedným slovom, vytvárať živé umenie.“⁵⁸ Stasov akoby nevnímal, že realita má byť prefiltrovaná osobnosťou tvorcu – jeho subjektívnym pohľadom na ňu. Stačí mu, ak umelec vychádza zo svojho empirického skúmania sveta a nedáva príliš miesta fantázii – klamstvu. Vďaka tomu, že umelec čerpá zo skutočného života, získava jeho dielo pravdivý realistický obsah – stáva sa živým umením. Aby umelec mohol túto životnú pravdu zaznamenať, potrebuje pre svoju tvorbu predovšetkým slobodu a nezávislosť od akejkoľvek zväzujúcej (fyzickej či ideovej) skutočnosti. Stasov veril, že ak sa umelcovi neprekáža, určite sa v jeho tvorbe prejaví národné smerovanie.⁵⁹ Nositeľ národnej identity, teda ľud mal byť podľa neho hlavným hrdinom ruských umeleckých diel. Slobodná atmosféra panujúca u Mamontova i Vasnecovova podrobná znalosť starej Rusi a folklóru, ktoré sa odrazili v *Snehulienke* zrejme prevážili nad požiadavkou jasne deklarovaného sociálno-kritického obsahu.

4. 3. 2. Alexander Nikolajevič Benua (Alexandre Benoîs) – *Vozroždenie dekorativnogo iskusstva*

Miriskussnik Benua venoval *Snehulienke* niekoľko riadkov v kapitole o znovuzrození dekoratívneho umenia v Rusku, za ktorým podľa neho stál práve Vasnecov. Neoceňuje ho za jeho rozprávkové obrazy a už vôbec nie (podobne ako Stasov) za sakrálne maľby, v ktorých sa mu nepodarilo, hoci boli nesporným impulzom pre nové smerovanie umenia, vyriecť slová živé a večné. Jeho význam vidí v tom, že ako prvý začal znovu skrásľovať život. Rozišiel sa (narozdiel od Miru iskusstva) so Západom a krásu života budoval z lásky k starej Rusi; vrátil

⁵⁷ STASOV, V. V.: *Moj adres publike*. Novosti i birževaja gazeta №43, 12. 2. 1899

⁵⁸ red. JAROSLAVCEVA, N. A.: *Viktor Michailovič Vasnecov – Mir chudožnika (pisma, dnevniki, vospominanija, dokumenty, suždenija sovremennikov*. Moskva: Iskusstvo, 1987. s. 322–323

⁵⁹ FATEEVA, I. M.: *V. V. Stasov i A. N. Benua – interpretatory izobrazitel'nogo iskusstva XIX veka (sopostavlenie estetičeskich pozicij)*. In *Vestnik Kostromskogo gosudarstvennogo universiteta im. N. A. Nekrasova* № 2, 2008. s. 239

sa k prapočiatkom vo viere, že Rusi potrebujú len ruskú krásu.⁶⁰ Týmto obratom rozrušil predsudky spoločnosti i akademikov o barbarskom dekoratívnom umení starej Rusi. Zároveň poukázal na to, že smerovanie Stasovom vyzdvihovaného povrchne národného pseudoruského štýlu i cesta akademických eklektických paródií nemali veľa spoločného so skutočnou vysokou, monumentálnou, a súčasne útulnou, ušľachtilo pokojnou a jemnou krásou dômyselne prepracovaného ruského umenia.

Až Vasnecovovi sa podľa Benua podarilo uhádnuť vkus a chápanie krásna starých Rusov, čo sa odrazilo najmä v *Snehulienke*. Opisuje ju nasledovne: „<...> dýchala prirodzenou prostotou a sviežosťou národného eposu; bola prekrásna svojou ľudovo-ruskou fantasknosťou.“ Za najpôvabnejšiu zložku Vasnecovových dekorátorských prác Benua považoval ich farebnú efektnosť – použitie výhradne ruských kombinácií šťavnatých, plných a pokojných farieb.

Benua oceňuje Vasnecovov zápal pre starú Rus, ktorý ho inšpiroval vo vytváraní krásna. Práve takéto nadšené emocionálne-estetické prežívanie jednotlivca považuje za počiatkový moment tvorivého procesu. Samotné nadchnutie sa však nestačí; bez vedomej regulácie zostáva výtvor len obyčajnou živelnou improvizáciou. Skutočný apollónsky počiatok umenia vidí až v momente, keď inštinkt uvoľní miesto vôle a poznaniu. Prvotné spontánne nadšenie – tajomný vnútorný hlas tu však zastáva rozhodujúcu úlohu. Len na jeho základe môže vzniknúť skutočná krásna. Umenie vďaka nemu získava úprimný charakter, stáva sa pravdivým, čo zastiera všetky formálne nedostatky. Vasnecovova schopnosť nekopírovať, ale tvorivo interpretovať realie starej Rusi skvelo zapadala do týchto postupov.

Na záver svojho textu však problematizuje jeho bezvýhradnú oddanosť moskovskej *starine* pretože sa kvôli nej míňa s vtedajším, do veľkej miery pozápadneným Ruskom.⁶¹

4. 3. 3. Univerzálnosť *Snehulienky*

Stasovov vzťah k „dekadentom“ nebol práve priaznivý, s A. N. Benua, viedol vyhranené spory. Výstižne to ilustruje jeho výrok: „Všetka dekadentnosť našich dekadentov spočíva len v ich dekadentných rozhovoroch o európskych dekadentoch.“⁶² Aj napriek zjavnému antagonizmu je v ich názoroch cítiť isté spojnice, ktoré síce rôznymi cestami, ale predsa vedú k tým istým cieľom.

Ako vyplýva z vyššie napísaného, obaja autori kládli výrazný akcent na pravdivosť. U oboch vychádzala z toho istého zdroja – hlbokého osvojenia si života. Benua v ňom však nevidel manuálne a neosobné kopírovanie reality. Hlavným preňho bolo, aby svet, ktorý umelec vytvorí, dokázal byť vo svojom vnútri natoľko presvedčivý, že doň možno vôjsť a žiť. Takéto umenie, v ktorom umelec pomocou fantázie pretvoril svoju životnú skúsenosť do svojbytného umeleckého sveta, nazýval realistickým – skutočným.⁶³

Realita života však nemala byť, tak ako u Stasova, zachytená prozaicky s cieľom poukázať na sociálne problémy národa. Benua sa snažil umenie oprostíť od všetkej literárnosti a iných, než vyslovene umeleckých obsahov. Obhajoval jeho čistú podobu vytváranú pre umenie samotné. To malo byť akýmsi organickým celkom zloženým z umeleckého obsahu a formy, ktorá mu dáva osobitné čaro.

Ďalší prienik v myslení oboch autorov nachádzame v ich vzťahu k ruskému. Hoci Benua tiahol k západnej kultúre, vnímal domáce umenie ako odraz ruského duchovného života,

⁶⁰ BENUA, A. N.: *Vozroždenie dekorativnogo iskusstva. V. M. Vasnecov. In Istorija russkoj živopisi v XIX veke.* Moskva: Respublika, 1995. s. 387–389

⁶¹ Ibid.

⁶² Ibid.

⁶³ BYČKOVA, L. S.: *Estetika Aleksandra Benua.* In Vestnik kul'turologii 4/2011. s. 114

ktorého úlohou je zachytiť ruský vzťah k *Tajomstvu*, teda k umeniu. Podobne ako Stasov videl priamy vzťah medzi slobodou tvorcu a národným elementom v umení: „Ak ruský umelec bude počúvať, čo v ňom vraví jeho plemä, jeho krv, určite povie niečo výraznejšie, silnejšie, novšie, než keby sa snažil byť Francúzom“.⁶⁴ Problém však videl v tom, že vopred daná ideologická potreba ruskosti v umení, ktorú presadzoval Stasov, bola vlastne tou istou, ba ešte horšou praktikou, ako akademické obmedzovanie slobodnej tvorby.

Hoci sa Stasov i Benua dívali na umenie z rôznych pohľadov, spájali ich ten istý cieľ: nájsť pravú podobu ruského umenia, ktoré by bolo schopné pretvoriť skutočnosť do živého umeleckého diela.

Vasnevovova *Snehulienka* podľa mňa tento cieľ naplňa, a to vďaka autorovmu hlbokému poznaniu reálií staroruského sveta i života súdobého vidieka, ktoré sa mu pomocou svojej fantázie podarilo pretvoriť do jednotného obrazu fikčného sveta opery Rímskeho-Korsakova. Jeho návrhy rešpektujúce dobový materiál, tvoria prirodzene živý a pravdivo pôsobiaci celok, ktorý sa v dobovom kontexte vymykal zaužívaným scénickým spracovaniam diel čerpajúcich z obdobia starej Rusi a ruských mýtov. Vasnevov a krúžok okolo S. I. Mamontova dokázal v *Snehulienke* i ostatných dielach vytvoriť špecifickú poetiku, ktorá svojím hľadaním ruskej pravdy naväzovala na staršiu generáciu predvižnikov, a zároveň bezvýhradnou službou kráse inšpirovala mladých umelcov – miriskussnikov. Práve v tom vidím jej univerzálnosť a význam pre ďalšie smerovanie ruskej scénografie.

⁶⁴ BENUA, A. N.: *Istorija russkoj živopisi v XIX veke*. Moskva: Respublika, 1995. s. 400

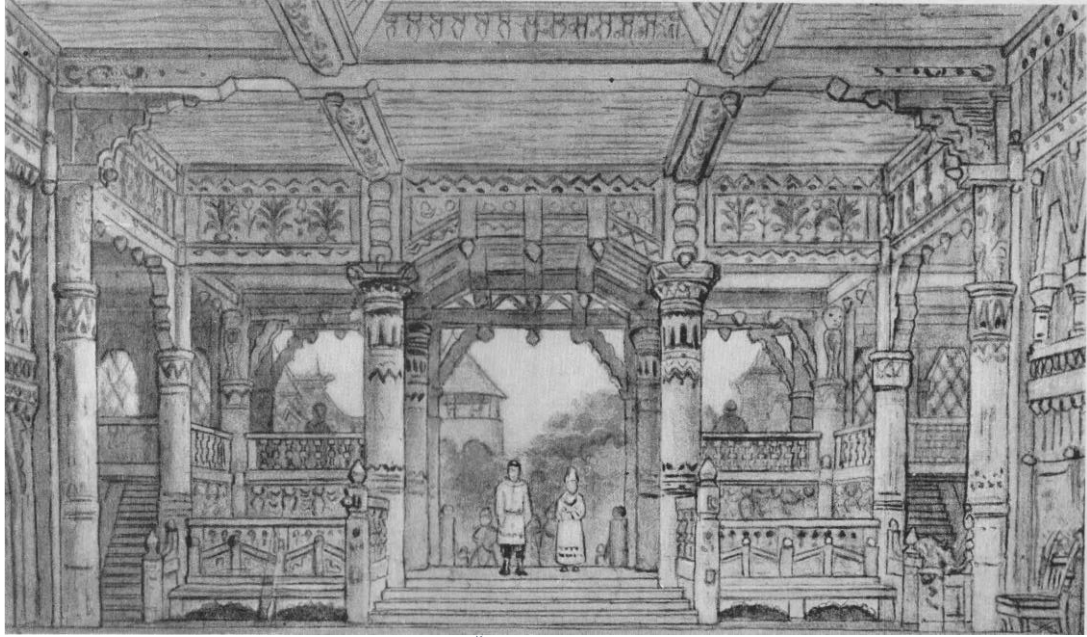
5. Obrazová príloha



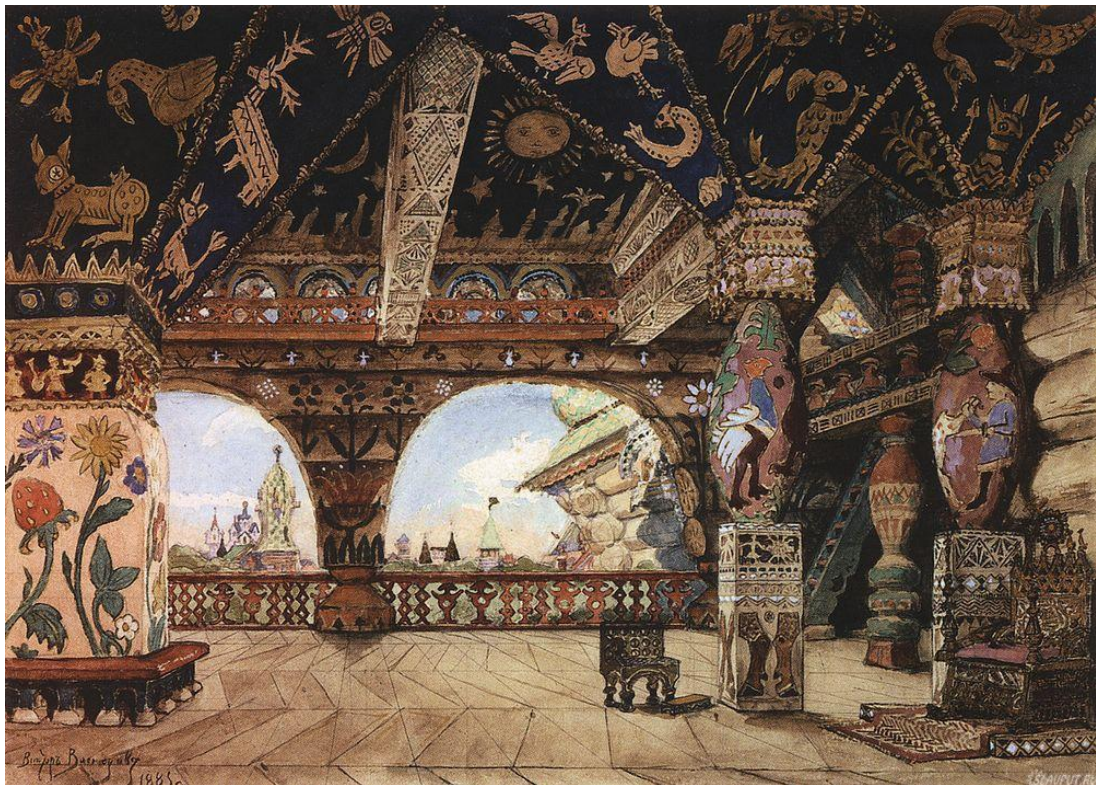
Obrázok 1. V. A. Gartman – Černomorov palác



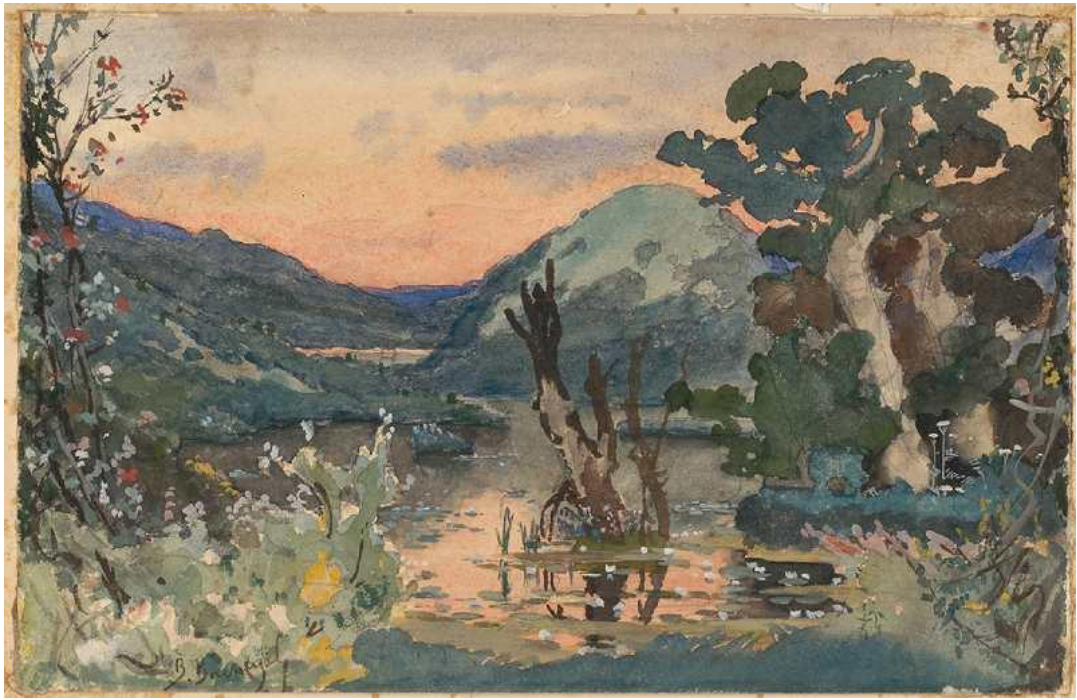
Obrázok 2. V. M. Vasnevov – Sloboda Berendejevka na druhom brehu riečky



Obrázok 3. M. A. Šiškov – Komnata cára Berendeja



Obrázok 4. V. M. Vasnevov – Komnaty cára Berendeja



Obrázok 5. V. M. Vasnetsov – Údolie Jarila



Obrázok 6. V. M. Vasnetsov – Prológ



Obrázok 8. V. M. Vasnecov – Ded Moroz



Obrázok 7. V. M. Vasnecov – Lešij



Obrázok 9. V. M. Vasnecov – Mizgir



Obrázok 10 V. M. Vasnecov – Leľ



Obrázok 11. V. M. Vasnevov – Snehulienka



Obrázok 12. V. M. Vasnevov – Jar (Vesna Krasna)



Obrázok 13. V. M. Vasnevov – Cár Berendej



Obrázok 14. V. M. Vasnevov – Kupava



Obrázok 15. V. M. Vasnevov – Ženy z Berendejevky



Obrázok 16. V. M. Vasnevov – Bobyľ a Bobyľka



Obrázok 17. V. M. Vasnev – Brusil a Berendejovi mládenci



Obrázok 18. V. M. Vasnev – Birici



Obrázok 19. V. M. Vasnecov – Šaškovia



Obrázok 20. M. Klodt – Jarilo a Lešij



Obrázok 21. M. Klodt – Jar a Snehulienka



Obrázok 22. M. Klodt – Jar, Bobylich, Vojak z cárovej suity



Obrázok 23. M. Klodt – kostými z tanca skomorochoch (Bakchantka, Liška a Chmel')



Obrázok 24. M. Klodt – kostými vtákov zo suity Jari (Straka, Kukučka, Včelárik a Volavka)



Obrázok 25. M. Klodt – kostýmy kvetov zo suity Jari (Kukučka hustokvetá, Nezábudka a Ďatelina)

6. Zoznam použitej literatúry

1. BENUA, A. N.: *Istorija rusckoj živopisi v XIX veke*. Moskva: Respublika, 1995.
2. BYČKOVA, L. S.: *Estetika Aleksandra Benua*. In Vestnik kul'turologii 4/2011.
3. red. DAUDOV, A. CH. (red.): *Istorija Rossii s drevnejšich vremen do našich dnei – učebnoe posobie*. Sankt-Peterburg: Izdatel'stvo SPbGU, 2019.
4. FATEEVA, I. M.: *V. V. Stasov i A. N. Benua – interpretatory izobrazitel'nogo iskusstva XIX veka (sopostavlenie estetičeskich pozicij)*. In Vestnik Kostromskogo gosudarstvennogo universiteta im. N. A. Nekrasova № 2, 2008.
5. HALDEY, O.: *Mamontov's Private Opera*. Bloomington: Indiana University Press, 2010.
6. red. JANKOVSKIJ, M. O. a kol.: *Rimskij-Korsakov: Issledovanija, Materialy, Pisma v II tomach. T. 2*. Moskva: Izdatel'stvo Akademii nauk SSSR, 1954.
7. red. JAROSLAVCEVA, N. A.: *Viktor Michailovič Vasnecov – Mir chudožnika (pisma, dnevniki, vospominanija, dokumenty, suždenija sovremennikov)*. Moskva: Iskusstvo, 1987.
8. KUZNECOV, N. I.: *S. I. Mamontov – reformator opernogo iskusstva v Rossii*. In Kul'turnoe nasledie Rossii 1/2016, ISSN: 2308-2062 Rossijskij naučno-issledovatel'skij institut kul'turnogo i prirodnoho nasledija im. D. S. Lichačeva.
9. LOBANOV, V. M.: *Viktor Vasnecov v Moskve*. Moskva: Moskovskij rabočij, 1961.
10. MAMONTOV, V. S.: *Vospominanija o russkich chudožnikach*. Moskva: Izdatel'stvo Akademii chudožestv SSSR, 1950.
11. OSOKIN, V.: *V. Vasnecov*. Moskva: Molodaja gvardija, 1959.
12. PASTON, E. V.: *Nacional'naja tradicija kak istočnik stilja modern – Zapadnaja Evropa*. In Iskusstvoznanie 4/2021, Gosudarstvennyj insttut iskusstvoznanija Ministerstva kul'tury RF.
13. PEČENKIN, I. E.: *Dva „russkich stilja“, Vladimir Stasov i odin mif v istorii russkogo iskusstva XIX veka*. In Aktual'nye problemy teorii i istorii iskusstva 11/2021.
14. POLENOVA, N. V.: *Abramcevo – vospominanija*. Moskva: Izdatel'stvo M. i S. Sabašnikovych, 1922.
15. POŽARSKAJA, M. N.: *Russkoe teatral'no dekoracionnoe iskusstvo konca XIX – načala XX veka*. Moskva: Iskusstvo, 1970.
16. red. RADUGIN, A. A.: *Estetika, učebnoe posobie dlja vuzov*. Moskva: Izdatel'stvo Centr, 2000.
17. RIMSKIJ-KORSAKOV, N. A.: *Letopis mojej muzykal'noj žizni*. Sankt-Peterburg: Tipografija Glazunova, 1909.
18. STANISLAVSKIJ, K. S.: *Moja žizn' v iskusstve*. Moskva: Vagrius, 2000.
19. STASOV, V. V.: *Izbrannye sočinenija v 3 tomach, T. 3*. Moskva: Iskusstvo, 1952.
20. STASOV, V. V.: *Moj adres publike*. Novosti i birževaja gazeta №43, 12. 2. 1899
21. STASOV, V.V.: *Moskovskaja častnaja opera v Peterburge*. Novosti i birževaja gazeta №93, 4. 4. 1898
22. ZAJČIKOVA, O. V.: *Razvitie teatral'no-dekoracionnogo iskusstva v Rossii s serediny XIX v. do vzniknovenija Chudožestvennogo teatra*. In Vestnik RGGU, Serija „Filosofija. Sociologija. Iskusstvovedenie“ № 2, 2019.
23. ZILBERŠTEJN, I. S., SAMKOV, V. A. (red.): *Konstantin Korovin vspominaet*. Moskva: Izobrazitel'noe iskusstvo, 1990.

7. Zoznam použitých obrázkov

Obrázok 1. V. A. Gartman – Černomorov palác	20
Obrázok 2. V. M. Vasnecov – Sloboda Berendejevka na druhom brehu riečky	20
Obrázok 3. M. A. Šiškov – Komnata cára Berendeja	21
Obrázok 4. V. M. Vasnecov – Komnaty cára Berendeja	21
Obrázok 5. V. M. Vasnecov – Údolie Jarila.....	22
Obrázok 6. V. M. Vasnecov – Prológ	22
Obrázok 7. V. M. Vasnecov – Lešij.....	23
Obrázok 8. V. M. Vasnecov – Ded Moroz.....	23
Obrázok 9. V. M. Vasnecov – Mizgir.....	22
Obrázok 10. V. M. Vasnecov – Leľ.....	23
Obrázok 11. V. M. Vasnecov – Snehulienka.....	23
Obrázok 12. V. M. Vasnecov – Jar (Vesna Krasna).....	24
Obrázok 13. V. M. Vasnecov – Cár Berendej.....	23
Obrázok 14. V. M. Vasnecov – Kupava	24
Obrázok 15. V. M. Vasnecov – Ženy z Berendejevky.....	25
Obrázok 16. V. M. Vasnecov – Bobyl a Bobylka	25
Obrázok 17. V. M. Vasnecov – Brusil a Berendejovi mládenci.....	26
Obrázok 18. V. M. Vasnecov – Birici.....	26
Obrázok 19. V. M. Vasnecov – Šaškovia	27
Obrázok 20. M. Klodt – Jarilo a Lešij.....	27
Obrázok 21. M. Klodt – Jar a Snehulienka	28
Obrázok 22. M. Klodt – Jar, Bobylich, Vojak z cárovej suity.....	28
Obrázok 23. M. Klodt – kostými z tanca skomoročov (Bakchantka, Líška a Chmeľ)	29
Obrázok 24. M. Klodt – kostímy vtákov zo suity Jari (Straka, Kukučka, Včelárik a Volavka).....	29
Obrázok 25. M. Klodt – kostímy kvetov zo suity Jari (Kukučka hustokvetá, Nezábudka a Ďatelina).30	