

UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE

KATOLICKÁ TEOLOGICKÁ FAKULTA

Katedra církevních dějin a literární historie

Dějiny evropské kultury

Stanislav Polichshuk

**Analýza ruského symbolismu ve
výtvarném umění prostřednictvím
pohádek v 70.–90. letech 19. století**

Bakalářské práce

Vedoucí práce: PhDr. Eva Bendová, Ph.D.

Praha 2023

Prohlášení

1. Prohlašuji, že jsem bakalářskou prací vykonal samostatně s využitím uvedených pramenů a literatury.
2. Prohlašuji, že práce nebyla využita k získání jiného titulu.
3. Souhlasím s tím, aby práce byla zpřístupněna pro studijní a výzkumné účely.

V Praze dne: 13.6.2023

Stanislav Polichshuk

Bibliografická citace

Analýza ruského symbolismu ve výtvarném umění prostřednictvím pohádek v 70.–90. letech 19. století [rukopis]: bakalářská práce / Stanislav Polichshuk; vedoucí práce: PhDr. Eva Bendová, Ph.D.-- Praha, 2023. -- 112 s.

Anotace

Mystické příběhy přitahovaly lidi odedávna. Zvláštní pozornost si zaslouží ruské pohádky plné mystiky a ruských symbolů. Tato díla významně přispěla k formování ruského symbolismu jako stylového projevu. Předložená práce zkoumá vztah mezi ruskými pohádkami a vznikem samostatného uměleckého stylu v malířství na konci 19. století – ruského symbolismu prostřednictvím umělců Viktora Vasněcova, Michaila Vrubela a Viktora Borisova-Musatova. Součástí práce je kapitola o historické, politické a společenské situaci v Rusku v 70.–90. letech 19. století, která měla vliv na umělce a vznik slohu. Jak se projeví prvky symbolismu v ruském umění? Kdo přesně z avantgardních umělců byl ovlivněn symbolismem? Odpovědi na tyto a další otázky budu hledat v předložené bakalářské práci.

Klíčová slova:

Symbolismus, ruské umění konce 19. století, pohádky, Vasněcov, Vrubel, Borisov-Musatov

Abstract

People have long been attracted to mystical stories. Russian fairy tales, saturated with Russian mysticism and symbols, deserve special attention. These works significantly contributed to the formation of Russian symbolism as a stylistic expression. The work examines the connection between Russian fairy tales and the emergence of an independent artistic style in painting at the end of the 19th century – Russian symbolism through the personalities of artists Viktor Vasnetsov, Mikhail Vrubel and Viktor Borisov-Musatov. The subject of the work will also be a chapter on the historical, political and social situation of Russia in the 1870s and 1890s, which influenced the emergence of style together with artists. How did the elements of symbolism manifest themselves in other Russian art? Who exactly were avant-garde artists influenced by symbolism? This bachelor thesis will look for answers.

Key words:

Symbolism, Russian art at the end of 19th century, fairy tales, Vasnetsov, Vrubel, Borisov-Musatov

Počet znaků (včetně mezer): 124 091

Poděkování

Děkuji PhDr. Evě Bendové, Ph.D. za velkou trpělivost a za možnost napsat bakalářskou práci na tak kontroverzní a v současné době palčivé téma. Děkuji komisi a všem vyučujícím, že mi umožnili studovat na této prestižní fakultě. Byl to pro mě nezapomenutelný zážitek.

Obsah

Úvod	9
Struktura práce.....	15
1 Co je pohádka, symbol a alegorie.....	16
1.1 Pohádka, její funkce.....	16
1.1.1 Definice pohádky.....	16
1.1.2 Funkce pohádky.....	18
1.2 Pohádka jako sebereflexe společnosti.....	19
1.3 Symbol jako zašifrovaná informace	21
1.3.1 Symbol.....	21
2 Co je symbolismus?	23
2.1 Pojem, důvod a zrození stylu.....	23
2.1.1 Pojem.....	23
2.1.2 Důvod	23
2.1.3 Zrození stylu	24
2.1.4 První symbolistní projevy.....	25
2.2 Náměty symbolismu	28
2.2.1 Sny.....	28
2.2.2 Mýty a legendy	28
2.2.3 Pohádky	29
2.2.4 Náboženství	30
2.2.5 Smrt	30
2.3 Ruský a evropský symbolismus	31
2.3.1 Historická situace v Rusku	31
2.3.2 Kulturní pozadí	33
2.3.3 Ruský symbolismus v malířství.....	34
3 Vasněcov jako předchůdce symbolistického stylu	36

3.1	Tvorba	36
3.1.1	Začátek tvorby	36
3.1.2	Raná etapa tvorby – Předvižnici a kamarádství s Repinem.....	37
3.1.3	Druhá etapa tvorby, kroužek Abramcevo.....	38
3.1.4	Vrcholná etapa tvorby	39
3.2	Pohádka a tvorba Vasněcova	41
3.2.1	Pohádková díla	42
3.3	Symbolistické prvky v dílech Vasněcova	43
4	Vrubel jako klíčová osobnost ruského symbolismu	46
4.1	Tvorba	46
4.1.1	Kyjevské období (80. léta 19. století).....	46
4.1.2	Moskevská etapa (1890–1902).....	48
4.1.3	Poslední tvůrčí roky (1903–1910).....	51
4.2	Pohádka ve Vrubelově tvorbě	51
4.3	Vrubelova role jako hlavního představitele ruského malířského symbolismu	53
5	Borisov-Musatov jako umělec vrcholného symbolismu	55
5.1	Osobnost.....	55
5.2	Tvorba	55
5.2.1	Paříž.....	55
5.2.2	Vrubelův vliv.....	56
5.2.3	Díla	57
5.3	Shrnutí.....	59
6	Společné aspekty děl Vasněcova, Vrubela a Borisova-Musatova	61
	Závěr	64
	Seznam literatury.....	67
	Seznam tabulek	70

Seznám vyobrazení	71
Obrazová příloha	77

Úvod

Jeden z aforismů Fjodora Ivanoviče Ťutčeva, významného ruského romantického básníka, říká: „Rusko se nepochopí rozumem“.¹ Souhlasím s ním. Zejména v době, kdy Rusko vede agresivní válku proti Ukrajině, existuje ještě větší potřeba důkladného bádání a pochopení Ruska – ale jak, jestliže rozumem to není možné? To byl první impuls, který mě přiměl ke zpracování tohoto tématu. Ještě před ruskou invazí jsem přemýšlel o tématu své bakalářské práce, která se bude týkat výtvarného umění, zejména malířství. Výtvarné umění a historický společenský kontext jsou základy mého studia. Umělec žije pouze v jednom období a kulturním prostředí, na rozdíl od svého díla. Dovolím si říci, že umělecká díla mohou být svérázným historickým dokumentem. Mohou také fungovat jako přímý nebo nepřímý vizuální zdroj informací, který vypráví o mravech, společenských konvencích a estetických trendech. Tato zvláštnost výtvarného umění umožňuje provádět nepřímou, symbolickou nebo alegorickou, často podvědomou komunikaci s divákem přes staletí. Domnívám se, že výtvarné umění může vyprávět o Rusku lépe než jakékoliv jiné umění, a to díky své interpretační variabilitě. Pro jaký styl je tato vlastnost typická? Realismus je stylem příliš dokumentačním, racionálním a vypráví o vnější skutečnosti. Hledal jsem styl, který by vyjadřoval podstatu věci v Rusku. Nejvhodnější odpovědí se stal symbolismus. 19. století bylo dobou národního obrození a zrození nacionalismu v Evropě. V kultuře se to projevovalo zvýšeným zájmem o minulost a folklór. Týká se to i Ruska, kde byl na začátku století objeven starobylý hrdinský epos Slovo o pluku Igorově. Jednou z dalších důležitých sbírek se stala sbírka Alexandra Nikolajeviče Afanasjeva v 8 vydáních od roku 1855 až do roku 1863. Jiným vlivným impulsem byl Alexandr Sergejevič Puškin, který psal své verze pohádek. Tato bakalářská práce se věnuje pohádkám, protože jsou dobrým zdrojem pro pochopení ruských lidových archetypů a symbolů. To znamená, že hlavním cílem práce bude analýza obrazů symbolistů a hledání reprezentaci pohádkových motivů a symbolů v nich. Po vybrání stylu a námětů je potřeba určit časové rozmezí, jelikož symbolismus v Rusku trval od konce 70. let 19. století až do revoluce v roce 1917. Vybral jsem 70. až 90. léta 19. století, protože v tomto období vidím paralely se současností. Právě v tomto období se odehrávaly demokratické

¹ Ťutčev 2003, 165

změny, liberální reformy a urbanizace (Alexander II.), později docházelo k protireformám, tvrdým policejním kontrolám a neadekvátnímu patriotismu, což mělo vliv na úroveň společenské napětí. Vyvrcholením se staly revoluce v roce 1905 a 1917. Dá se říct, že v současném Rusku vše začalo rozpadem Sovětského svazu a začátkem demokratických procesů, liberalizací a hospodářskou obnovou až do roku 2012. Poté byla vláda tvrdší a totalitnější. Armáda se stala důležitým pilířem kontroly občanů, nikoliv jejich ochrany. Stejně jako na konci 19. století se Rusko nadále účastní vojenských konfliktů, nebo je samo zahajuje. Kromě ruského historického kontextu byl celoevropský úpadkový pocit končícího století fin-de-siecle. Jde o dobu nostalgie a melancholie po mizející ideální kráse minulosti a úzkosti z nepředvídatelného budoucna. V tomto období žili také ruští umělci, jejichž tvorbu budu analyzovat. Jsou jimi: Viktor Vasněcov, Michail Vrubel a Viktor Borisov-Musatov. Jde o tři generace symbolistů. Tito umělci mají mnoho společných biografických i ideologických aspektů, kteří ve své tvorbě používali podobné žánry nebo techniky. Na příkladu tvorby tří umělců se ve své práci pokusím ukázat kvantitativní reprezentaci a roli pohádek v průběhu času, ale i to, jaké motivy pohádek byly použity, kdy pohádkový trend začal mizet a jaké pohádkové symboly přetrvávaly. Dále vyjmenuji všechny otázky, kterým se v této bakalářské práci budu věnovat.

- Jaké jsou pohádkové motivy v ruském výtvarném symbolismu?
- Absence badatelské reprezentace v českém jazykovém prostředí.
- Co je pohádka? Jaké má funkce? Definice vhodné pro tuto práci.
- Co je symbol? Rozdíl mezi symbolem a alegorií.
- Co je symbolismus? Kde se zrodil styl? Jaké byly kulturní podmínky pro zrození stylu? Jaké používá náměty? Jaké byly první projevy?
- Co je ruský symbolismus? Historická společenská situace v Rusku 70.–90. letech 19. století. Rozdíl mezi ruským a evropským symbolismem.
- Kdo byl Viktor Vasněcov?
- Jaká je příslušnost Viktora Vasněcova k ruskému symbolismu?
- Analýza tvorby a reprezentativní analýza pohádky v tvorbě Vasněcova.
- Kdo byl Michail Vrubel?
- Jaká byla role Michaila Vrubele jako hlavního představitele ruského výtvarného symbolismu?
- Analýza tvorby a reprezentativní analýza pohádky v tvorbě Michaila Vrubele.

- Kdo byl Viktor Borisov-Musatov?
- Jaká byla role Viktora Borisova-Musatova jako umělce vrcholného ruského výtvarného symbolismu?
- Analýza tvorby a reprezentativní analýza pohádky v tvorbě Viktora Borisova-Musatova.
- Co vyplyne ze srovnání tvorby Vasněcova, Vrubele a Borisova-Musatova?
- Vyjádření hlavních pohádkových motivů a symbolů.

Klíčové zdroje

Jelikož je moje bakalářská práce neodmyslitelně spjata s pohádkami, bylo zapotřebí mít k dispozici zdroj od autoritativního autora z této oblasti. Vladimir Jakovlevič Propp tomu vyhovuje jako nikdo jiný, protože studiu pohádek zasvětil celou svou vědeckou kariéru a každý badatel v oblasti pohádek tak či onak zná jeho práci. Hlavně bylo zapotřebí vyjádřit definice pohádky, tomu se přizpůsobilo dílo *Morfologie pohádky*.² Jedním z hlavních přínosů knihy je Proppova schopnost identifikovat opakující se prvky v pohádkách a rozložit je na základní stavební bloky. Jeho analýza ukazuje, jak různé funkce a motivy spolupracují a propojují se v rámci pohádkových příběhů. Tímto způsobem Propp poskytuje důležité nástroje pro porozumění struktuře a dynamice pohádkových narativů. Jeho analýza může být příliš redukcionistická a zjednodušující, nebere v potaz kontext a kulturní specifika pohádek. Pohádky jsou často bohatými a komplexními příběhy, které mohou obsahovat mnoho dalších vrstev a aspektů, které nejsou v Proppově analýze zahrnuty. Je důležité mít na paměti, že Propp vypracoval svou teorii na základě analýzy ruského folklóru, a proto může být její aplikace na pohádky z jiných kultur problematická. Pohádky mají rozmanité regionální a kulturní varianty, a proto je třeba být obezřetný při generalizaci a univerzalizaci Proppových závěrů. Dále bylo nutné pochopit symbolismus jako styl a proniknout do jeho filozofie. Michael Gibson vydal o symbolismu rozsáhlou knihu, která se dotýká mnoha aspektů, včetně filozofie a vzniku symbolismu jako samostatného stylu.³

² Propp 1999.

³ Gibson 2006.

Jednou z významných sil Gibsonovy knihy je její rozsáhlé pokrytí symbolistického hnutí, nabízející široký přehled jeho historického a kulturního kontextu. Autor efektivně začleňuje symbolismus do širších uměleckých a intelektuálních trendů pozdního 19. a počátku 20. století. Jeho analýza jednotlivých umělců a jejich děl je hloubková a poskytuje nuancované pochopení jejich motivací a uměleckých voleb. Nicméně jedním z potenciálních omezení knihy je její silný důraz na západoevropské příklady s menším zaměřením na symbolismus ve východní Evropě a v dalších regionech. Ačkoli Gibson uznává ruské symbolistické hnutí, mohla by být věnována větší pozornost jeho jedinečným charakteristikám a přínosům. Další omezení spočívá v tom, že se kniha převážně zaměřuje na výtvarné umění a méně se věnuje jiným uměleckým formám, jako je literatura a hudba, které byly v symbolistickém hnutí rovněž důležité. Symbolismus je mimořádně specifický umělecký směr a jeden kvalitativní zdroj nestačí. Stejně kvalitní a rozsáhlá byla kniha Edwarda Lucia-Smitha.⁴

Jedním z významných přínosů knihy Edwarda Lucie-Smitha je její široké pokrytí symbolistického umění a jeho umělců. Autor poskytuje poutavý přehled o různých směrech a variacích symbolistického umění, zahrnující jak výtvarné umění, tak literaturu a další projevy. Lucie-Smith se také snaží dát symbolistickému umění sociální a historický kontext, což poskytuje důležité porozumění motivacím a vlivům umělců. Kritickým hlediskem může být nedostatek hlubší analýzy a interpretace symbolů a symbolických motivů v dílech umělců. Zatímco kniha poskytuje popisné informace o umělcích a jejich stylech, někdy chybí důkladnější rozbor symboliky a jejího významu. Symboly a jejich významy jsou klíčovým prvkem symbolistického umění, a proto by rozsáhlejší analýza těchto aspektů mohla přinést hlubší porozumění uměleckému výrazu symbolistů. Seznámení s českým uměleckým prostředím, které v minulé knize chybělo, se odráží v knize Otto M. Urbana.⁵ Tato kniha se zaměřuje na vývoj symbolismu v českých zemích v období mezi lety 1880 a 1914. Urban pečlivě zkoumá historický kontext, kulturní prostředí a umělecké hnutí té doby a analyzuje vliv symbolismu na českou výtvarnou scénu. Autor se neomezuje pouze na výtvarné umění, ale také zkoumá vliv symbolismu na literaturu, architekturu a další oblasti kultury. Nevýhodou knihy je její stručná a povrchní analýza mezinárodního kontextu, která

⁴ Lucie-Smith 1971.

⁵ Urban , 2014.

neumožňuje srovnání českého symbolismu se západoevropským. Přesto kniha nabízí důkladnou analýzu českého symbolismu, což mi umožnilo uvést jej do souvislosti s ruským symbolismem a najít v nich řadu rozdílů, například absenci přímé vlastenecké propagandy a velké pozornosti věnovanou folkloru, která se často vyskytuje v ruském raném symbolismu. Prohloubit tuto komparaci taky pomáhá další monografie Petra Wittlicha, zaměřená na české secese.⁶ Wittlichova kniha přináší důkladný a podrobný přehled o české secesi jako uměleckém hnutí. Autor analyzuje historický vývoj, společenské kontexty a charakteristické rysy tohoto období v českém umění. I když Wittlichova kniha není přímo zaměřena na ruský výtvarný symbolismus, může poskytnout některé zajímavé srovnávací body a perspektivy. Přestože se zdá, že obě témata jsou odlišná, existují určité paralely a spojitosti mezi nimi, které jsou důležité pro mé zkoumání. Poskytuje možnost se zabývat podobnostmi a rozdíly v estetice, inspiračních zdrojích a uměleckých postupech mezi českou secesí a ruským symbolismem. Tato komparace dovoluje lépe porozumět oběma uměleckým směrům a jejich vlivu na evropské umění jako celek. Hluboké porozumění něčemu se neobejde bez pochopení kontextu. Téma bakalářské práce vyžaduje pochopení historicko-politických a kulturních souvislostí Ruska, k čemuž mi pomohl následující český zdroj od historika Zbyňka Vydry.⁷

Knihou čtenářům poskytuje ucelený pohled na vývoj Ruska, ať už jde o politické změny, kulturní události či socioekonomický vývoj. Autor využívá i relevantní historické prameny a literaturu a poskytuje informace z různých perspektiv, což přispívá k objektivitě a vyváženému pohledu na ruskou historii. Vydra se v některých případech může zaměřovat na určité aspekty ruské historie na úkor jiných. Kniha se také zaměřuje především na politické události a vývoj, ačkoli by mohla poskytnout více prostoru pro sociální, kulturní a ekonomické aspekty, které jsou také důležité pro pochopení ruské historie. Vzhledem k širokému spektru historických událostí je těžké zahrnout všechny detaily a nuance do jedné knihy. Vzhledem k tomu, že hlavní analýza se týká samotných umělců, hlavními zdroji výzkumu byly monografie a katalogy. První z nich byla Lebeděvova monografie o Vasněcovovi.⁸

⁶ Wittlich 2020.

⁷ Vydra 2017.

⁸ Lebedev 1955.

Práce snadno poskytuje přehled o motivacích a životních hodnotách Vasněcova, dokonce pomáhá porozumět umělci jako osobnosti. Nejvýznamnějším prvkem knihy je její zvláštní důraz na význam pohádek, který pro Vasněcova měly. Jako negativum práce lze označit příliš velkou pozornost věnovanou biografické části a nedostatečnou koncentraci na jeho obrazy. Z toho důvodu v monografii téměř chybí umělecká kritika a bližší zkoumání uměleckých technik. Dalším nedostatkem práce je výhradně komplementární rétorika o umělci a významný vliv ideologické rétoriky Sovětského svazu. Dalším klíčovým zdrojem byla monografie Naděždy Dmitrijevné o Michailu Vrubelovi.⁹

I když kniha poskytuje podrobný přehled života a díla Michaila Vrubela, může být omezena v hloubce svého výzkumu. Je také třeba poznamenat, že kniha může být napsána na základě určité metodologie, nebo se zaměřením na určité aspekty života a tvorby Vrubela. V důsledku toho mohou být některé fakty nebo interpretace prezentovány subjektivním způsobem a mohou existovat rozdílné názory mezi badateli a kritiky vzhledem k určitým aspektům. Přestože tyto potenciální nedostatky existují, kniha Dmitrievé stále představuje cenný zdroj informací o Michailu Vrubelovi. Pomáhá čtenářům získat obecný přehled o jeho životě a díle a může sloužit jako výchozí bod pro další studium a analýzu. Posledním umělcem analyzovaným v této studii byl Viktor Borisov-Musatov. Nejlepším zdrojem pro studium tohoto umělce byla kniha Konstantina Šilova.¹⁰

Knihy Borisov-Musatov od Konstantina Šilova představuje významný příspěvek ke studiu života a díla umělce Viktora Borisova-Musatova. Autor čtenářům poskytuje přehled klíčových momentů v historii a ve vývoji tvůrčí kariéry umělce, osvětluje jeho přínos k ruskému umění a jeho vliv na symbolismus. Jedním ze silných aspektů knihy je skutečnost, že autor provedl rozsáhlý výzkum archivních materiálů a jiných primárních zdrojů, čímž zajišťuje obsah založený na spolehlivých informacích. Šilov také nabízí hloubkovou analýzu Musatovova díla, osvětluje klíčová témata a symboly, které umělec používal, a diskutuje jeho vliv na rozvoj symbolismu a modernismu. Slabinou

⁹ Dmitrijeva 1984.

¹⁰ Šilov 1985.

monografie je ideologická stránka a malá pozornost mytičnosti v tvorbě Borisova-Musatova.

Struktura práce

Bakalářská práce obsahuje úvod, 6 kapitol s 15 podkapitolami, závěr, seznam vyobrazení a seznam literatury. V úvodu je uveden důvod výběru tématu a otázky, které bude práce řešit. První kapitola (Co je pohádka, symbol a alegorie) je teoretickou částí práce a je rozdělena do třech podkapitol, které definují pohádku a symbol, jak pohádka může vystupovat v roli společenské sebereflexe a zkoumá rozdíl mezi symbolem a alegorií v umění. Druhá kapitola (Co je symbolismus) tvoří druhou část teoretického podkladu práce a je rozdělena do tří podkapitol, které se věnují evropskému symbolismu, zrodu jeho pojmu, předpokladům a prvním symbolistním projevům. Druhá podkapitola popíše náměty symbolismu. Třetí podkapitola se bude věnovat historické situaci v Rusku, kulturnímu pozadí a ruskému symbolismu v malířství. Třetí kapitola (Vasněcov jako předchůdce stylu) je začátkem praktické části práce a je rozdělena do tří podkapitol. Bude zkoumat Viktora Vasněcova jako průkopníka stylu. První kapitola se věnuje biografickým podkladům, rané tvorbě a seznámení s Iljou Repinem a kroužkem Abramcevo. Druhá podkapitola se soustředí na analýzu pohádek a ideologických základů Viktora Vasněcova. Třetí kapitola bude diskutovat o jeho přítomnosti v ruském symbolismu a o symbolistických prvcích jeho tvorby. Čtvrtá kapitola (Vrubel jako klíčová osobnost) je pokračováním praktické části a je rozdělena do třech podkapitol. První podkapitola bude věnována formování Vrubela jako umělce a obecné analýze jeho tvorby. Druhá podkapitola probere jeho ideologii a význam pohádky v jeho tvorbě. Třetí podkapitola popíše význam Vrubela pro ruský symbolismus. Pátá kapitola (Borisov-Musatov jako umělec vrcholného symbolismu) je praktická část práce a je rozdělena do tří podkapitol. První podkapitola se dotkne osobnosti Viktora Borisova-Musatova, druhá podkapitola bude zkoumat vliv jeho cesty do Paříže na jeho tvorbu, a také Vrubela a jeho narativů na jeho tvorbu. Třetí podkapitola bude analyzovat konkrétní díla a mluvit o chybějících pohádkových motivech. Šestá kapitola je shrnutí analýzy ve formátu tabulek jednotlivých umělců s jednou tabulkou srovnávající vzájemně jejich tvorbu a reprezentaci pohádkových symbolů.

1 Co je pohádka, symbol a alegorie

1.1 Pohádka, její funkce

1.1.1 Definice pohádky

Pohádku bude tato práce zkoumat pouze s cílem vyjádření námětů, příběhů a archetypů starobyklých folklorních postav, existujících v ruském prostředí, a to, jak byly použity. Jinak by se odchylovala od svého původního úkolu, protože zkoumání pohádky je předmětem interdisciplinárního bádání spousty humanitních věd. To je důležité zmínit z důvodu soustředění se na hlavní otázky práce a použití vhodných pramenů.

Tato práce rozebírá několik pramenů – mezi nejdůležitější badatele pohádky v ruském prostředí patří Vladimír Jakovlevič Propp a Erna Vasiljevna Pomerancová. Proppova díla *Morfologie pohádky* a *Istoričeskije korni volšebnoj skazki* jsou relevantními kritickými zdroji, a proto je budu používat ve druhé podkapitole (Pohádka jako sebereflexe společnosti).

Pro definování a vyjádření hlavních funkcí pohádky se nejvíc hodí dílo Pomerancové *Russkaja narodnaja skazka*. Aniž přejdeme k definování pohádky, musím říct, že nauka nedává jistou definici pohádky, avšak lze dát definici s konkrétním záměrem, tj. upřesněním kritérií analýzy této práce pomocí definování charakteristických rysů, funkcí a odlišností od jiných lidových ústních žánrů literární tvorby jako legenda a mýtus.

V prvních etapách rozvoje je těžké oddělit pohádku od jiných typů ústní prózy (mýtů, legendy, povídky). Existuje několik rysů, pomocí kterých lze definovat pohádku a odlišit ji od mýtů a legend. V první řadě, jak už bylo řečeno, je pohádka lidový ústní literární žánr. Pohádka se tak může měnit v průběhu času, jak to potřebuje konkrétní historická skutečnost a její společnost. Tuto časovou proměnlivost zahrnují mýty a legendy v menší míře, protože často obsahují „kanonické“ události a postavy. Mýty a legendy jsou také vnímány jako skutečné události se spirituálním nebo duchovním obsahem a jejich cílem je vysvětlit původ světa, dějů nebo konkrétnějších myšlenek, jako je původ lidí. Specifičnost legendy spočívá v tom, že vypráví příběhy určité postavy (například legendy sv. Vojtěcha). Především lze říct, že vypráví „o tom, jak to bylo“ a používá zázračné elementy. Z toho vyplývá hlavní rozdíl – pohádka je už od začátku vnímaná jako výmysl. To znamená, že charakteristickým rysem pohádky je fikce. „Výrazným rysem pohádky je fikce, a ne taková, jaká se běžně děje například v

románech nebo příbězích moderní doby, ale fantastická, tzn. v pohádkách jsou často zobrazovány takové osoby a předměty, které ve skutečnosti vůbec neexistují, nebo jsou skutečně existující předměty prezentovány s takovými vlastnostmi, které ve skutečnosti nemají.”¹¹

Dalším charakterním rysem je uměleckost, která se projevuje ve vlastnostech věci, v charakterech postav a předpokladech, že posluchač bere tuto kouzelnou nereálnost jako alegorii reálnosti. „Neskutečnost, fantasknost pohádky nejen nevylučuje její podmíněnost z reality, ale nepodporuje ani její přitažlivosti k realitě, její touze ji ovlivňovat. Proto neustálé moralizování příběhu, jeho výchovné funkce, jeho propaganda dobra, spravedlnosti a pravdy.“¹²

Pro folklor a obecně pro pohádku je charakteristickým rysem absence stability, tj. pohádka je ve stálém tvůrčím vývoji. Pohádka se transformuje v průběhu věků, připojující si nové rysy, ztrácí určité motivy a podoby a rozvíjí nové. Jinak řečeno traktuje starobylé elementy. Nová realita ovlivňuje starou pohádku, mění námět, podoby vyprávění, obnovuje způsob vyprávění, tvoří nový styl pohádky. Jak se to projevuje? Mohou se například měnit postavy, ale jejich archetypy zůstanou stejné, nebo kouzelné předměty změni svou funkci, fiktivní města budou mít jiné názvy a podoby. Vypráví o lstivé lišce a pak o chamtivé staré ženě. Změna hlavní postavy však nemění námět pohádky.¹³

Když vezmeme v úvahu pohádku ze společensko-politického hlediska, nemůžeme v ní hledat a vidět odraz tužeb a očekávání mas lidí v různých dobách, nevidíme, že pohádka nám pouze zprostředkovává odezvy dávných časů, ale také to, že každá doba přináší do pohádky své problémy, tendence, slova. „Historie pohádky se nemůže omezovat na odhalování jejích genetických kořenů, ale musí vysledovat i pozdější změny, které úzce souvisí se změnou společenské struktury, se změnou psychiky a ideologie jejích tvůrců a posluchačů.“¹⁴

Nedá se zcela říct, kdy přesně se pohádka jako zvláštní žánr formuje, ale předpokládá se, že se to děje v té době, když už konkrétní národ rozumí sám sobě a má své dějiny, zvyky a obřady. „Zjevení vědomého přístupu k některým dílům jako fikci, jako

¹¹ Porfirjev 1904,148.

¹² Pomeranceva1963, 7.

¹³ Aarne 1911. Příklad ze seznamu pohádek Aarneho: č.170 Pohádky o živočichu.

¹⁴ Pomeranceva 1963, 12.

příběhům, které mají didaktický, zábavný, estetický význam, je okamžikem zrodu pohádkového žánru mezi lidmi.“¹⁵ Je důležité konstatovat, že různé národy mají stejné náměty. Navzdory tomu každý jednotlivý text má národní osobitosti v popsání krajiny, bytu, pojmenování jídla aj. Názor, že se jedná o přímou výpůjčku, je však mylný. Stává se, že vyvíjel samostatně v průběhu blízkých sociálních podmínek. Rysem pohádek je jasné oddělení postav, které se dělí na dobré a zlé. Protagonista dostává odměnu za dobrou činnost, zloděj dostává trest za zločiny.

Klasifikace podle druhů pohádek neexistuje, ale lze vyčlenit nejčastější druhy pohádek. Podle Pomerancevové se rozlišují čtyři hlavní skupiny pohádek: pohádky o zvířatech, kouzelné pohádky, pohádky dobrodružné a pohádky o národních a lidových zvycích.¹⁶ F. P. Gospodarev dělí pohádky na pohádky s kouzelnými prvky, dobrodružné a novelistické, pohádky o národních a lidových zvycích, pohádky o zvířatech, erotické pohádky.¹⁷ „Pohádky se nejčastěji dělí na pohádky s nadpřirozenem obsahem, pohádky o lidových zvycích a pohádky o zvířatech.“¹⁸ Propp říká, že klasifikace pohádky (podle žánrů nebo syžetů) je problematická. Z výše uvedeného lze identifikovat definici pohádky. Pohádka je umělecké dílo ústní lidové tvorby, které se v čase mění a je přepracováno pro různé společensko-historické kontexty, aby odhalilo sny a touhy společnosti. Jádro pohádky je plastické, přičemž si zachovává některé její klíčové rysy a funkce, jako je fikce a alegorický dialog s realitou, tradiční lidovou estetiku, výchovnou a zábavní funkci.

1.1.2 Funkce pohádky

Výchovná funkce je představena prostředkem komunikace mezi generacemi a předáváním morálních zkušeností starších, které rozvíjejí dětské myšlení, paměť a jazyk, spolu s tím tvořící základ mravních hodnot. To znamená, že pohádka má socializační funkci: uvést do určitého systému sociálních a etických hodnot.¹⁹ Pohádka neobsahuje přímé teze, jak se má postava chovat, ale ukazuje směr ke správnému řešení přes motivy a náměty. Proto z této funkce vychází ještě vnitřní funkce – funkce zákazu.

¹⁵ Pomeranceva 1963, 10.

¹⁶ Pomeranceva 1965, 34.

¹⁷ Novikov 1941, 28.

¹⁸ Propp 1999, 15.

¹⁹ Kulagin 2017, 134.

Náměty velkého množství pohádek jsou vystavené na porušení zákazu, čímž začíná akce. Tato funkce je odlišná od jiných folklorních žánrů.²⁰

Funkce tradiční estetiky ukazuje, jaké jsou vnější a vnitřní lidové ideály v tomto kulturně-etnickém prostředí. Tato funkce poslouží jako základ analýzy ruských symbolistů výtvarného umění. Estetika ruské pohádky je spojena s mystikou, se zázraky a s jasným zobrazením dobra a zla. Například zlatá ryбка v Puškinové *Pohádce o rybáři a rybě* (zlatá barva tady zobrazuje dobro, moc a milosrdenství) je alegorie dobra. Případně Baba Jaga je stará slepá shrbená čarodějnice s dlouhým nosem a rozčuchanými vlasy, tedy alegorie zla ze stejnojmenné pohádky.²¹ Nejjasnějším příkladem je dům Baby Jagy, chaloupka na kuřích nožkách, která umí sama chodit z místa na místo.

Zábavnou funkci pohádky lze rozdělit na následující fakta:²² identifikace, formování, rozvoj a realizace tvůrčího potenciálu jedince, jeho obrazného a abstraktního myšlení. Schopnost pohádky je mimo jiné také: 1) ukázat velké věci v malých věcech; 2) reprezentovat vesmír v trojrozměrných prostorových a časových dimenzích (nebe – země – podsvětí; minulost – přítomnost – budoucnost); 3) zapojit všechny smyslové orgány.

1.2 Pohádka jako sebereflexe společnosti

Pohádka si zachovala stopy různých obřadů a zvyků. Mnoho motivů dostává své vysvětlení pouze prostřednictvím srovnání s obřady. To znamená, že pohádka v sobě nese informace o zvyklostech minulosti, neboť každé historické období vnímalo a reflektovalo samo sebe. Proniknutí do tohoto tématu je prací morfologického bádání, avšak pro tuto práci je důležité všimnout si některých základních rysů, které pomohou další analýze. Situaci komplikuje fakt, že pohádka není kronikou a má odlišné vztahy s obřady a se zvyky, které budou probrány níže.

Z uvedené výše charakteristiky taky vyplývá, že pohádka může být nepřímým zdrojem etnografického bádání. Její fantasknost a fikce mají schopnost nasměrovat přes

²⁰ Propp 1999, 66.

²¹ Luludova 2015, 803-807.

²² <http://detskie-skazki.com/stati/funkcii-skazki.html>, vyhledáno 23. 1. 2023

různé motivy a dozvědět se vnitřní touhy v kolektivním nevědomí, a to, jak to nevědomí reflektuje rituály i zvyky předchozích dob.

Níže je uvedena citace z Proppova díla „*Historické kořeny kouzelných pohádek*“²³:

Přímý souhlas mezi pohádkou a obřadem

Nejjednodušší varianta, ale docela zřídka. Obřady jsou mnohem starší než pohádky. A proto leccjaké motivy zachránili svou stejnou formu a význam v době, když už se tvořili pohádky jako zvláštní literární žánr. Příklad: Kosti jsou pohřbeny v pohádce a v historické realitě se to také dělo.

Přehodnocení obřadu s pohádkou

Přehodnocení bude chápáno jako nahrazení některého prvku obřadu pohádkou. Protože tento prvek se stal nepochopitelným nebo zbytečným. Motivace obřadu se tedy může změnit, ale mohou se změnit i jiné prvky.

Příklad: V pohádce se zašije zaživa do kůže a v obřadu se sešije mrtvý muž. V obřadu šití zajišťovalo zesnulému dostat se do říše mrtvých a v pohádce zajišťuje dostat se do daleké říše.

Pojem „přehodnocení“ je vhodný, protože ukazuje změny v životě lidí, které svědčí o sebereflexi uplynulého historického období a jeho souvztažnosti s historickou realitou v době přidání pohádek.

Přeměna obřadu

„Zvláštní případ přehodnocení, musíme zvážit zachování všech forem obřadu s tím, že mu v pohádce dáme opačný význam. Tento případ budeme jmenovat přeměnou.“²⁴

Příklad: Existoval zvyk obětovat dívku řece, na čemž závisela plodnost. To se dělalo na začátku setí a mělo to pomoci růstu rostlin. V pohádce se ale objeví hrdina a osvobodí dívku od netvora, ke kterému byla přivedena, aby ji sežral. Ve skutečnosti by v éře existence obřadu byl takový „osvoboditel“ roztrhán na kusy jako největší bezbožník, ohrožující blaho vesnic, ohrožující úrodu. Tato fakta ukazují, že děj někdy vzniká z negativního postoje ke kdysi bývalé historické realitě.

Takový syžet nemohl vzniknout jako pohádka v době používání tohoto obřadu. Jinak by znamenalo, že vypravěč přímě popírá existující způsob života, čím by velmi zhoršil

²³ Propp 1986, 20-24.

²⁴ Ibid.

svůj život a přiblížil její konec. To znamená, že pohádka si může brát role umělecké kritiky minulých a už zbytečných obřadů a tuto realitu popírat“.²⁵

Ruské pohádky podle Gavrilova a Jermakova odrážejí různé obřady přechodu z jednoho společenského postavení do druhého, nebo z jednoho magicko-náboženského společenství do druhého (často realizované formou zasvěcení). Hrdina je například vytržen ze společnosti, protože „*není jako všichni ostatní*“, poté prochází nějakými zkouškami, které po něm vyžadují opuštění starých představ a postojů, působí jako ničitel-podvodník a dobrotivý pomocník, ale to vše po překonání překážek vede ke vzniku zcela nové osobnosti.²⁶

Stává se, že ačkoli se pohádka vrací k rituálu, rituál je zcela nejasný a pohádka uchovala minulost tak úplně, věrně a dobře, že rituál nebo jiný fenomén minulosti dostávají své skutečné osvětlení pouze prostřednictvím pohádky. Jinými slovy, pohádka může být zdrojem pro studium obřadu. Z toho vychází, že pro analýzu vlivu pohádek na umělci symbolismů je potřeba upřesnit a vyjádřit určité motivy, typy hrdinů a estetické elementy, které je ovlivnily či nikoliv.

1.3 Symbol jako zašifrovaná informace

1.3.1 Symbol

Sémiotika dělí znak do tří odvětví: ikony, indexy a symboly.²⁷ Nás zajímají pouze symboly, proto jenom krátce poznamenejme, jak spolu souvisí. Ikona je odlišena od symbolu tím, že nemá spojení s objektem, který reprezentuje, pouze má kvality, které se rodí na mysli analogické představy. „Index je fyzicky spojen se svým objektem; index a objekt vytvářejí organickou dvojici, ale interpretující mysl se na tomto spojení nepodílí až na to, že je poté, co vzniklo, zaznamená.“²⁸ Symbol je spojen se svým objektem díky ideji v mysli, jež na něho navazuje.²⁹

Zvěřina správně píše, že v případě uměleckého díla není to, co má být dekodováno (denotováno), ale esteticky prožito.³⁰ Zde se dostávám do uměleckého prostředí.

²⁵ Ibid.

²⁶ Gavrilov; Jermakov 2011, 236.

²⁷ Palek 1997, 68.

²⁸ Ibid.

²⁹ Ibid.

³⁰ Zvěřina 1971, 101.

Zvěřina dělí znaky na tři kategorie: symboly, personifikace a alegorie.³¹ Konkrétní pojem symbolů nedává, ale dělí symboly na abstraktní, předmětné, rostlinné, zvířecí a smíšené. Nebudu definovat tyto druhy symbolů, pouze podle potřeby budou definice uvedené v poznámkách.

Budeme věnovat pozornost druhé kategorii znaku – personifikaci. „Lidská postava v tomto způsobu vyjadřuje různé obsahy. Tak může ztělesňovat např. roční období, hudební tóny, vědy a umění, rajske řeky, světadily, města. V personifikaci ještě víc mizí konvence a uplatňuje se analogie nebo historické vazby.“³²

Za zmínku stojí i jeho definice alegorie. „V přesném slova smyslu představuje alegorie dějem jiný děj.“³³ Uvádí jako příklad reliéfy na metopách Parthenónu. „Zde je zobrazovaný vzat z mytologie, děj značený je historickou událostí. Naproti tomu reliéfy vlysu znázorňují skutečnou liturgickou slavnost panathenai – ale jejich význam je politický.“³⁴

Symbol lze definovat jako abstrakci s rysy zákonitosti, která má schopnost vzbuzovat v myšlení recipienta impulz, jež vede jeho myšlení na nějakou jinou ideu. To znamená, že naše práce bude soustředěna na pohádkové prvky: postavy, děje, elementy oděvů, zvířata a kouzelné pomůcky, ale především se soustředí na pohádkové náměty. Je třeba se zmínit o tom, že alegorie je něčím navazující na nějaký děj, fenomén nebo příběh zobrazující ho v jiné podobě, odlišné od skutečné.

³¹ Ibid, 107.

³² Ibid, 108.

³³ Gibson 2006, 12.

³⁴ Zvěřina 1971, 109.

2 Co je symbolismus?

Aby bylo možné pochopit, co je ruský symbolismus, je potřeba poznat, odkud samotný styl pocházel, čím byl ovlivněn a jaké rozdíly ruský symbolismus vykazuje vzhledem ke zbylé Evropě. Jaké byly podněty pro zrození stylu v Evropě?

2.1 Pojem, důvod a zrození stylu

2.1.1 Pojem

Pojem „symbolismus“ je spjat s Jeanem Moreásem, který vydal v časopise *Le Figaro Manifest symbolismu* (1886). Manifest se týkal jenom francouzské poezie, ale pojem se přizpůsobil i jiným umělcům, včetně výtvarného umění. Původem byla Francie, ale hnutí se rozšířilo na celou Evropu, včetně Ruska. Dobově je těžké určit přesné časové rozmezí stylu, nejpravděpodobnější vrchol byl od 1885 až do 1905. První komplikace spočívá v tom, že symbolismus má hodně shodujících se rysů s dekadencí (jako hnutí doby fin-de-siècle), další komplikace je to, že symbolismus se projevoval i před rokem 1885.

2.1.2 Důvod

Gibson začíná svou monografii o symbolismu popisem doby, v níž vznikl: „Symbolismus se objevil v polovině 19. století a nebyl ani tak uměleckým směrem jako spíše stavem mysli. Jeho vliv byl největší v těch oblastech Evropy, které kombinovaly dva faktory: pokročilou industrializaci a převážně katolické obyvatelstvo“³⁵ – tímto výrazem Gibson otevírá směr k poznání doby, tj. kontextu. Industrializace změnila vztahy člověka k sídlu, času a práci. Proces industrializace vedl k urbanizaci, tj. soustředění lidských zdrojů ve městech, které vedlo ke zrychlení tempa, konkurenci a změně lidských vztahů. S tím, samozřejmě, měla korelaci i povaha umělce ve společnosti: „V každém případě průmyslová revoluce přinesla významné společenské transformace a konflikt mezi tradičními, symbolickými reprezentacemi světa a novou realitou založenou na zcela odlišných hodnotách“³⁶. Když se stává taková spousta vnějších destabilizujících společenských změn, citlivá osobnost, jako je umělec, cítí se svou nesouvztažnost, nedůvěru a úzkost ke všemu novému. To vedlo k jedné ze stěžejních vlastností symbolismu – melancholii. Výše uvedené rysy jsou projevy

³⁵ Ibid.

³⁶ Gibson 2006, 17.

hledání hlubokých citů a nostalgie po stabilnějších časech: „Symbolismus byl prodchnut silnou nostalgií po světě smyslů, který se během několika krátkých desetiletí zmizel. To je důvod, proč se vždy objevují melancholie a úzkosti, když se umělec dívá za povrch věcí chce raději zachytit uklidňující iluzi toho, co již přestalo existovat, de facto ignoruje realitu.”³⁷

Jaký je vztah „symbolismu“ a „dekadence“? „Ve vztahu k výhradně negující „dekadenci“ měl „symbolismus“ obsahovat i určitý pozitivně tvořivý prvek. Jednotvárnost přírody měla být přeměněna lidským duchem. Měl být odhalován skrytý smysl předmětů, jež jsou pro umělce symboly hlubokého vnitřního života.“³⁸ To je důležité zmínit, protože symbolismus je melancholický a nostalgický, není depresivní. Symbolismus je spojen s fantazií a vášní pro krasu. Ačkoli některá díla by mohla být označena jako dekadentní kvůli jinému aspektu výtvarného symbolismu – jeho vzpouře proti realismu a pozitivistické filozofii.³⁹ Jiným sblížujícím rysem symbolismu a dekadence je kontra kulturnost a marginálnost. V době všudypřítomného akademismu a salonních impresionistických trendů (70.–90. leta) hledali umělci jiné způsoby zobrazování přírody a jiných vnějších viditelných jevů. Výsledkem bylo navrácení se k vnitřnímu životu, mysticismu, religiozitě. Z výše uvedeného lze porozumět, co „symbol“ pro symbolisty znamenal: „Symbol ze své podstaty odkazuje na nepřítomnou realitu. V náboženství, poezii, nebo umění propůjčuje podstatu neznámé kvalitě – hodnotě, která zůstává mimo dosáhnutí.”⁴⁰ Symbol pro symbolisty znamenal transcendenci, něco mimo racionální pochopení.

2.1.3 Zrození stylu

Jaký je vztah jiných stylových epoch k symbolismu? Pro romantiky neměl objektivní svět smyslů žádnou platnost, a tak se obrátili k jeho protikladu: subjektivitě. Umělci se obrátili ke svému vnitřnímu světu, který zpravidla diktoval jejich vlastní temperament, ne společnost. Tváří v tvář akademickým pravidlům dali přednost představivosti, která byla novým prostředkem vyjádření. To vše je základem symbolistického umění až do té míry, že jej někteří odborníci považují za součást romantického hnutí.⁴¹ Bezprostředním

³⁷ Ibid.

³⁸ Mikeš 1974, 11.

³⁹ Lucie-Smith 1971, 12.

⁴⁰ Gibson 2006, 21.

⁴¹ Lucie-Smith 1971, 23.

předchůdci symbolismu byli prerafaelité, skupina britských umělců, kteří se inspirovali – jak jejich název napovídá – italskými malíři před Raphaelem, stejně jako nově vznikající fotografií s představiteli jako Dante Gabriel Rossetti, John Everett Millais, William Holman Hunt, a Edward Burne-Jones. Přestože je jejich styl realistický, obrazy mají velkou detailnost, jasné barvy a brilantní zpracování. Jejich díla jsou plná symbolických narážek, často literární inspirací s moralizujícím tónem. Prerafaelitský námět se často soustředí na středověké legendy, renesanční svět či shakespearovská dramata. Jeho estetika se obecně zaměřuje na ženskou krásu, smyslný, ale mdlý typ krásy s jistým nádechem melancholie a idealizace ženské postavy.

Symbolistické malířství bylo úzce spjato s literaturou, a proto mnoho děl symbolistických autorů sloužilo jako inspirace umělcům, zejména Edgaru Allanovi Poeovi, Charlesi Baudelaireovi, Gustave Flaubertovi, Gérardovi de Nervalovi, Arthuru Rimbaudovi, Stéphane Mallarmé, Oscaru Wildovi. Jiné literární odkazy symbolismu lze nalézt v pesimistické filozofii Arthura Schopenhauera, která je v protikladu k pozitivismu a subjektivistické filozofii Henriho Bergsona a symbolistické snaze hledat pravdu prostřednictvím intuice. Dalším filozofickým odkazem byl Friedrich Nietzsche.⁴²

2.1.4 První symbolistní projevy

Gustava Moreau (1826–1898) lze považovat za otce malířského symbolismu; každopádně jeho dílo o dvě desetiletí předchází vzniku „oficiálního“ symbolismu, protože již od 60. let 19. století Moreau maloval obrazy, v nichž znovu vytvořil svůj zvláštní svět luxusní a detailní fantazie s náměty vycházejícími z mytologie, historie a Bible (*Oidipus a Sfinga*, *Sv. Cecile*) [51][52]⁴³ Ženské postavy z Bible a mytologie, které tak často zobrazoval, začaly být mnohými považovány za archetypní postavy ženy (*Unesení Europy*, *Helena oslavená*) [53][54]. Podnikl cestu do Itálie a byl velmi inspirován quattrocento a byzantskými mozaikami.⁴⁴

Oidipus a Sfinga [51], jeden z jeho prvních symbolistických obrazů, získal v roce 1864 medaile na Salonu.⁴⁵ Jeho styl navazoval na podrobné studium díla Vittore

⁴² Wolf 2009, 62-67.

⁴³ Gibson 2006, 31.

⁴⁴ Gibson 2006, 35.

⁴⁵ Lucie-Smith 1971, 63.

Carpaccia, Mantegna a Giovanni Belliniho. Jeho pevné rysy a detailní modelování jsou typické pro díla, která mu po zbytek dekády přinesla úspěch u kritiků a veřejnosti.³⁴

Jeho vliv na symbolismus během jeho života a desetiletí po jeho smrti byl obrovský. Historik umění Jean Selz napsal: „Byl symbolistou před symbolisty a nejmimoriádnějším ze všech.“⁴⁶ Ovlivnil další generaci symbolistů, zejména přední osobnosti belgického symbolismu, jako byli Jean Delville a Fernand Khnopff, a Odilon Redon ve Francii.⁴⁷

Dalším předchůdcem byl Pierre Puvis de Chavannes (1824–1898), který byl také současníkem Morreaueho a měl s ním skoro stejnou uměleckou cestu, ale stylisticky byl Puvis úplně jiný. Když ostatní odmítali akademismus, Puvis de Chavannes chtěl obnovit a vrátit pocit důstojnosti do akademismu. Stojí však za zmínku, že s tehdejšími uměleckými tendencemi sympatizoval.⁴⁸

Obrazy Puvis jsou věnované křesťanským námětům (*Setnutí hlavy sv. Jana Křtitele, Marie Magdalena v poušti*) [55][56], antickému zobrazení žen (*Dívky u břehu moře, Naděje*) [57][58] a všepronikajícímu citu melancholie a ojedinečnosti (*Marnotratný syn, Chudý rybář, Žena u moře*) [59][60][61]. Jeho díla nesly rysy plošnosti, lineárnosti a jednoduchosti, čímž neodpovídala symbolismu podle Huysmansa, jednoho z ideologických otců hnutí, jež kritizoval dílo *Marnotratný syn* (1872) [59].⁴⁹ Sám Puvis odmítal svou souvztažnost k symbolismu, navzdory skutečnosti, že symbolistou fakticky byl, především jako osobnost, než-li jako výtvarník. Tak to viděl i Gauguin, který byl inspirován Puvisem de Chavannesem, díky čemu pak došlo ke zrodu spolku Pont-Aven.

Dante Gabriel Rossetti (1828–1882) byl anglický básník a malíř, který hrál důležitou roli ve vývoji symbolismu v Británii. Byl zakládajícím členem Prerafaelského bratrstva, skupiny umělců a spisovatelů, kteří se snažili oživit principy raného italského renesančního umění.

Rossettiho dílo se vyznačovalo fascinací krásou, smyslností a nadpřirozeností. Inspiroval se středověkou literaturou a uměním, ale také díly Dante Alighieriho

⁴⁶ Selz 1979, 73.

⁴⁷ Cassou 1979, 186.

⁴⁸ Lucie-Smith 1971, 81.

⁴⁹ Lucie-Smith 1971, 82.

a Williama Blakea. Rossettiho obrazy často představovaly silné, idealizované ženské postavy, bohaté barvy a složité detaily (*Lady Lilith, Beata Beatrix*) [62][63].

Rossettiho vliv na vývoj symbolismu lze vidět v práci mnoha pozdějších umělců, zejména v použití symbolismu k vyjádření emocionálních a duchovních témat. Jeho důraz na smyslnost a nadpřirozenost také pomáhal formovat estetiku symbolismu.

Kromě jeho obrazů byla Rossettiho poezie také velmi vlivná mezi symbolistickými spisovateli, zejména v jeho použití hustého, evokujícího jazyka a jeho zkoumání mystických a mytologických témat. Celkově mělo dílo Dante Gabriela Rossettiho hluboký dopad na vývoj symbolismu v Británii. Jeho odkaz lze stále vidět v dílech mnoha evropských umělců a spisovatelů, například Rosetti velmi ovlivnil Vrubela a Aleksandra Bloka.⁵⁰

Arnold Böcklin (1827–1901) byl švýcarský symbolistický malíř. Böcklinovo symbolistické použití metafor odvozené z mytologie a legend, ovlivněné romantismem, se často překrývalo s estetikou prerafaelitů. Mnohé z jeho obrazů jsou imaginativními interpretacemi světa, nebo zobrazují mytologická témata v prostředích zahrnujících klasickou architekturu, často alegoricky zkoumající smrt a smrtelnost v kontextu zvláštního, fantazijního světa.⁵¹

Böcklin je nejlépe známý pro jeho pět verzí (malovaných v letech 1880 až 1886) *Ostrova mrtvých (Isle of the Dead)* [64], což částečně evokuje anglický hřbitov ve Florencii, který byl blízko jeho ateliéru a kde byla pohřbena jeho malá dcera Maria. Ranou verzí obrazu objednala vdova Madame Berna, která chtěla obraz se snovou atmosférou.⁵²

Böcklinovo použití barvy a světla mělo také hluboký vliv na symbolistické umělce. Jeho obrazy se často vyznačovaly bohatými, hlubokými barvami a smyslem pro nadpozemské osvětlení. Tato estetika se stala charakteristickým znakem symbolismu, protože umělci se snažili zprostředkovat emocionální a duchovní témata pomocí barev a světla. Dílo Arnolda Böcklina mělo významný vliv na vývoj symbolismu a jeho vliv je vidět v dílech mnoha pozdějších umělců, zejména v Německu a Rakousku, částečně v Rusku.⁵³

⁵⁰ Ezerova 2019, 498.

⁵¹ Gibson 2006, 125.

⁵² Lucie-Smith 1971, 151.

⁵³ Lucie-Smith 1971, 146.

2.2 Náměty symbolismu

Jak bylo uvedeno v minulé podkapitole, symbolisté směřovali k zachycení vnitřního života, subjektivitě, snům a idealizaci krásy. Je také vidět, že každý průkopník symbolismu měl cestu do Itálie, kde čerpali inspiraci i náměty z renesančního dědictví, ku příkladu od zvláště důležitých Botticelliho a Mantegnyého, stejně jako z pozdějšího Giorgionea.⁵⁴ Můžeme charakterizovat pět klíčových tematických skupin: sny, mýty a legendy, pohádka, náboženství a smrt.

2.2.1 Sny

Sny – námět přímo vycházející z kréda symbolistů. Sny byly důležitými tématy v symbolistickém umění, když se umělci snažili prozkoumat tajemný a symbolický svět mysli. Symbolističtí umělci se zajímali o myšlenku, že sny mohou odhalit hlubší pravdy o lidské zkušenosti, a že tyto pravdy lze vyjádřit pomocí symbolických obrazů. Symbolističtí umělci ve svých dílech často používali snové obrazy a vytvářeli podivné krajiny, které evokovaly iracionální a tajemnou povahu lidské psychiky. Mezi nejznámější příklady symbolistických děl, která zkoumají téma snů a nevědomí, patří *Zjevení* [65] Gustava Moreaua, které zobrazuje tajemnou ženu vycházející z temné tůně, a *Výkřik* [66] Edvarda Muncha, který zobrazuje postavu v stavu intenzivní psychické úzkosti. Obě tato díla využívají symbolickou obraznost k vyvolání vnitřního neklidu a psychického napětí lidské zkušenosti. Od Gustava Moreau a Puvis de Chavannesa k Odelonu Redonovi, a dál až po Paule Gauguina a Emile Bernard ve Francii; Ferdinanda Khnopffa a Feliciena Ropse v Belgii; George Fredericka Wattse a Waltera Craneho v Británii; Klimta, Muncha, Muchy a Kupky, raného Kandinského a Maleviče – všichni pracovali s tímto symbolistickým námětem, který později rozkvetl v různých stylech modernismu.

2.2.2 Mýty a legendy

Mýty a legendy byly oblíbeným tématem symbolistického umění, protože mnoho umělců se zajímalo o zkoumání archetypálních příběhů a symbolů, které utvářely lidskou kulturu a historii. Ty byly považovány za způsob, jak získat přístup k univerzálním pravdám a zkušenostem, které přesahují čas a místo, a často byly používány jako prostředek k vyjádření záhad a složitosti lidské zkušenosti.

⁵⁴ Lucie-Smith 1971, 12.

Symbolističtí umělci často čerpali z široké škály mytologických a legendárních příběhů, od starověkých řeckých a římských mýtů až po příběhy z folklóru. Tyto příběhy byly často reinterpetovány a přetvářeny, aby zprostředkovaly nové významy a poznatky o lidském stavu. Kromě tohoto je snaha „okouzlit“ realismus nerealistickými postavami, živočichy a ději ve folklorní interpretaci. To je první varianta, která vyvrcholila ruských malířů, Viktora Vasněcova a Michaila Vrubela, částečně se to tykalo i Ivana Repina. Zájem rozkvetl a dál zvláštní pohádkový námět, populární v Rusku. Jiná varianta, které se stala dominující v Evropě díky Morreau, je zobrazení antických mythů a legend. Sam Morreau se úplně soustředil na toto, čím ovlivnil celou generaci umělců, včetně Redona, Puvis de Chavannesa a Khnopffa. Obraz Gustava Moreaua *Oidipus a Sfinga* [51] je ukázkovým příkladem toho, jak symbolističtí umělci používali mýty a legendy ke zkoumání složitých psychologických témat. Obraz zachycuje legendární setkání tragického hrdiny řecké mytologie Oidipa a Sfingy, stvoření s tělem lva a hlavou ženy. Moreauův obraz je plný symbolických prvků, včetně zkroucených těl Sfingy a Oidipa, tajemných ruin v pozadí a ostrého kontrastu mezi světlem a stínem.⁵⁵ Tyto prvky společně vytvářejí snovou a znepokojivou atmosféru, která zachycuje tajemnou a paradoxní povahu lidského života. Často zobrazenou postavou byl taky Orfeus (Moreau, Redon, Stuck), Afrodita (Stuck), Tristan a Izolda (Beardsley, Egusquiza, Waterhouse). Objevovaly se mytické bytosti jako sfinga (Rops, Khnopff, Redon, Franz von Stuck), faun (Bocklin, Stuck, Spilliaert), Medusa (Rosetti, Bocklin, Stuck, Khnopff), Pegasus (Redon, Crane) a další.

2.2.3 Pohádky

Pohádky byly oblíbeným námětem symbolistů. Někteří umělci používali pohádky jako způsob prozkoumání podobných témat, jejich transformace a metamorfózy, které byly přítomné také v mýtech a legendách. Například ruský symbolistický umělec Viktor Vasněcov čerpal ve svém díle z ruských lidových pohádek i zvyků a vytvořil obrazy, které byly plné fantastických bytostí a kouzelných prostředí. Michail Vrubel používal pohádky spíše jako fantaskní zdroj inspirace a vymaloval spoustu obrazů, například *Carevna Lebed'* (1900) [38] a *Sneguročka* (1895) [36]. Ti viděli v pohádce symboly minulosti, krásy a dokonalého života v harmonii, jež ztrátu cítila celá generace fin-de-

⁵⁵ Nochlin 1971, 22-31.

siècle. Jiní symbolističtí umělci, jako například francouzský malíř Odilon Redon, používali představivost pohádek k vytváření děl, která byla snová a éterická. Redonovo umění často představovalo podivné a nadpozemské bytosti, které byly inspirovány obrazem pohádek a další fantastické literatury. Krátce se téma pohádek objevilo i u Edwarda Burne-Jonesa, který v 70. letech zobrazil Popelku, unavenou z těžké práce, a dvě verze Spící krásky, plné uklidňující něhy a ticha.

2.2.4 Náboženství

Náboženská témata byla také běžným námětem v symbolistickém umění. Symbolisté však přistupovali k náboženským tématům spíše subjektivním a často mystickým způsobem, než aby jednoduše zobrazovali náboženské scény nebo postavy realistickým způsobem. Zajímali se o zkoumání vnitřních duchovních aspektů náboženství, často používali náboženskou symboliku k vyjádření svých vlastních duchovních přesvědčení. Někteří umělci symbolismu zkoumali témata související s křesťanskou mystikou a spiritualitou, často pomocí metafor a alegorií. Snažili se vyvolat pocit božského a mystického spíše než zobrazovat náboženské postavy nebo události realistickým, tradičním způsobem. Jiní symbolističtí umělci čerpali z náboženských tradic jiných kultur, jako jsou starověké egyptské, hinduistické nebo buddhistické přesvědčení. Často je přitahovaly exotické a tajemné aspekty těchto tradic a využívali je k prozkoumávání témat spirituality, transcendence a hledání smyslu. Gustav Moreau často používal náměty Starého a Nového zákona (Eva, Sv. Cecilia, Pieta); Vrubel vycházel z byzantských mozaik a ortodoxních fresek (Paní s dítětem, Mojžíš, Pieta aj.); Odilon Redon vytvořil spoustu verzí Buddhy.

2.2.5 Smrt

Z perspektivy fin-de-siècle téma smrti v symbolistickém umění odráželo úzkosti ze světa, který se neustále mění. Tento pocit otřesu byl umocněn úpadkem tradičních náboženských přesvědčení a rostoucím vědeckým chápáním přírodního světa, což zpochybňovalo chápání vesmíru a jejich místa v něm.⁵⁶ Symbolističtí umělci reagovali na tyto existenciální obavy zkoumáním temnějších aspektů lidské zkušenosti, včetně smrti, rozkladu a nadpřirozena.

⁵⁶ Gibson 2006, 36.

Smrt byla často zobrazována jako krásná a svůdná postava, vzbuzující pocit tajemství a úžasu. Symbolisty fascinovala myšlenka smrti jako brány do neznáma, nepoznatelného a posmrtného života. Smrt často zobrazovaly jako krásnou a svůdnou ženu, která dokáže diváka zavést do říše tajemství a transcendence. Jedním z nespočetných příkladů jsou *Krásná Rossine* (1847) [67] Antoine Wiertze (výtvarně romantické, ale významně symbolistické dílo) a Munchova *Madona* (1894–1895) [68].

Z toho posledního námětu vychází jiná důležitá osobitost. Už několikrát byla zmíněna žena a její veškeré zobrazení v dílech symbolistů. Ještě jiná ženská bytost se vyznačuje důležité postavení pro symbolisty. Tou je příroda. Příroda a ženy ukazují všemožnou eklektiku symbolismu. Žena se stala alegorickou nádobou pornografického satanismu Feliciéna Ropse, mystické lásky Khnopfa, tajným rájem Carlose Schwabého, Madony Vrubele, Naděje Puvis de Chavanese. Krajina je stejnocenné metaforické zrcadlo a doprovod mystiky, tajemství a různorodosti vnitřního a vnějšího života.

2.3 Ruský a evropský symbolismus

2.3.1 Historická situace v Rusku

Druhá polovina 19. století je dobou hlubokých přeměn a reforem v Rusku. V roce 1855 nastoupil Alexandr II. na carský trůn. Byl vládcem, který byl vychován v době vrcholného samoděržaví.⁵⁷ I když byl konzervátorem, rozuměl tomu, že došlo ke krizi po porážce v krymské válce, která vyzdvihla potřebu vnitřních státních změn a potřebu obnovit Rusko několika reformami vedoucími k právnímu státu a občanské společnosti. Nejdůležitější změnou se stalo zrušení nevolnictví v roce 1861. Reforma se celkem dotkla 52 milionů rolníků.⁵⁸ Rolníci však nebyli spokojeni s formátem reformy, protože došlo k tomu, že měli za půdu zaplatit splátky. To vedlo ke vzpourám, kterých bylo po vydání manifestu (1861–1863) kolem tisíce. Komplikovaný průběh reformy či zrušení nevolnictví byly důležitou společenskou proměnou a nastartovaly industrializační procesy.

Dalšími velkými reformami byly zemská reforma (místní samospráva) a soudní reforma. Obě byly zavedeny v roce 1864. Zemská reforma ovlivnila rozvoj byrokracie a nových profesí, většinou pro inteligenci. Soudní reforma vedla ke vzniku státního

⁵⁷ Vydra 2017, 209.

⁵⁸ Ibid, 211.

práva a založení úřadu policie.⁵⁹ Každopádně obě reformy měly liberální charakter a vedly k rozvoji střední třídy a ke stabilizaci norem společnosti. Rovněž přispěly ke změnám ve vzdělávání, kde došlo k rozšíření základního školství a k rozvoji univerzit. Univerzity získaly samostatnost, děkani a rektori byli voleni na místě, rostl počet studentů nejen šlechtického, ale i měšťanského původu.⁶⁰ Formovaly se kroužky, které pak ovlivňovaly společnost a kulturu. Mezi ně patří např. kroužek Abramcevo, ke kterému patřili Repin, Vasněcov a Nesterov.

Je třeba také zmínit „chození k lidu“, což je charakteristický jev 70. let 19. století, který měl revoluční, ale zejména výchovný charakter, neboť pro „národnici“ bylo důležité naučit „venkovního Vaňku“ číst a psát. Výjimečnost této situace spočívá v tom, že „chození k lidu“ ovlivnilo nejen rolníky, ale i samotné „národnici“, městskou mládež a inteligenci. Do kultury a umění začaly pronikat lidové motivy, znalosti, názory, které se stanou obsahem ruského symbolismu. 70. léta 19. století se vyznačují dynamickými ideologickými posuny v společenském životě. Charakteristické pro toto období je převaha demokratických myšlenek v společnosti, přesvědčení, že existuje potřeba transformace, proces boje o hledání cest k jejich realizaci v zájmu obyvatelstva.

Konec liberálních proměn je spojen se zavražděním Alexandra II. v roce 1881 a s panováním jeho následovníka Alexandra III., který provedl revize reformy svého předchůdce. Alexander III. směřoval k návratu samoděržaví a ke striktnější vnitřní politice. To vedlo k posilování policejní moci, včetně bojů s teroristy a došlo ke ztrátě nezávislosti i autonomie univerzit. Stát měl touto dobou ekonomické úspěchy díky Bungevovi a Wittemu, kteří usilovali o rozvoj industrializace.⁶¹ Navzdory svému otcovi však Alexandr III. nezačal žádnou válku.

Rychlý proces industrializace posilující ruskou ekonomiku v 80. letech měl jistý vliv i na formování ruské kultury ve druhé polovině 19. století. Existoval přímý vztah industrializace s růstem nových sociálních městských sil. Jeho úlohou byl růst hospodářského a kulturního života. Města působila jako centra obchodu a průmyslu, revolučních hnutí.⁶²

⁵⁹ Ibid, 214.

⁶⁰ Ibid., 215.

⁶¹ Ibid., 238.

⁶² Vydra 2017, 226.

2.3.2 Kulturní pozadí

Velké reformy a jich částečný návrat spolu s industrializací znamenal i proměny veřejného života. Transformace ruských měst se vyznačovala projevem změn ve společenském životě: růstem obchodní a průmyslové buržoazie spolu se šlechtou, která působila jako výrazná síla v městském životě. Rozvoj tisku umožnil vznik desítky časopisů včetně uměleckých, čím byla otevřena společná diskuse o reformách, společnosti, politice a umění. Ruská národní kultura té doby se vyznačuje hlubokým, organickým vztahem k revolučnímu hnutí a upřímnou pozorností a soucitem s těžkým údělem rolnictva a chudiny. Rovněž se vyznačuje přesvědčením, že každý úředník musí sloužit lidu, bojovnému demokratismu, realismu v literatuře a umění a materialistickým snahám ve vědě.

Rozsáhlá výroba však vyžadovala kompetentní a kvalifikované pracovníky. K dosažení tohoto cíle se vláda říše rozhodla rozšířit počet škol. Díky tomuto kroku vzrostla gramotnost v 60. letech v zemi v průměru o 30 %, což v 70.–90. letech začalo přinášet ovoce.⁶³

Systém středního školství byl méně rozsáhlý a rozvinutý než systém základního vzdělávání, ale také přispěl k rozvoji populace. Například po základní zemské škole bylo možné si vybrat buď gymnázium, nebo střední speciální školu. Gymnázia byla rozdělena na mužská a ženská, důraz při jejich výuce byl kladen na humanitní a přírodní vědy a na studium cizího jazyka. Na středních speciálních školách se připravovali absolventi s přírodně-technickým vzděláním. V roce 1887 však tzv. „oběžník o kuchařových dětech“ zakázal vstup na gymnázia dětem nešlechtického původu.⁶⁴ Tento oběžník bránil demokratizaci vzdělávacího procesu a přispěl k zachování třídního rozdělení společnosti.

Knihotisk hrál důležitou roli v popularizaci vědeckých poznatků a seznamování lidí s četbou. Nadále se aktivně rozvíjely filozofické, sociální a politické vědy. Převládaly zde dva směry: idealistický (V. S. Solovjov) a materialistický (A. I. Herzen, N. G. Černyševskij). V posledních desetiletích 19. století se v Ruské říši začaly šířit marxistické myšlenky.⁶⁵

⁶³ Vydra 2017, 222.

⁶⁴ Vydra 2017, 219-220.

⁶⁵ Vydra 2017, 226-227.

Všichni byli zklamáni z pozitivistické filozofie a hlavními hvězdami se stali Nietzsche a Schopenhauer, kteří ovlivňovali umělecké prostředí. Kromě úpadků umělci hledali nové inspirace z vnitřního duchovního života. Pro ruské umělci se jednou z odpovědí stal návrat k náboženství.⁶⁶ Urbanizace, zrod inteligence a změna v roli venkovního dělníka byly jedním z důležitějších důvodů osobitosti ruského symbolismu a realismu před tím. Včerejší vesničané, dnešní měšťané vstřebávali nejen nový způsob života, ale sdíleli i pobožnost, tradice, pohádky a zvyky, jež velmi zajímaly inteligenty. Do sféry kultury a umění se zapojuje stále více vrstev společnosti. Národní prvek v ruské kultuře této epochy se stává převládajícím, což vede k její jedinečnosti i významnosti a dále určuje specifika ruského symbolismu.⁶⁷ Posledním důležitým rozdílem ruského symbolismu byla inspirační výměna primárně mezi literaturou a jinými uměními (malba, divadlo, hudba). Projevoval se náklon mystice, tajemnosti a idealizaci krásy.

2.3.3 Ruský symbolismus v malířství

Pro vznik symbolistických tendencí v ruském malířství však existovaly předpoklady a spočívaly v již zmíněných rysech celkové situace společenského a kulturního života Ruska v poslední třetině století. V polovině 80. let se v ruském umění vyvinula poměrně napjatá situace. V předchozích dvou desetiletích proti sobě stáli dva důležité ideologické protivníky – Peredvižníci, propagující kritický realismus a odsuzující sociální nespravedlnost, a akademici – zamrzlí ve svých obsahových i formálních charakteristikách.

Mezi samotnými Peredvižniki, kteří si do poloviny 70. let dokázali vydobýt obrovskou popularitu a byli do jisté míry malebnou „hláskou troubou“ populistů, se začínají objevovat známky zklamání z dřívějších ideálů, které s sebou nese stále větší stratifikaci.⁶⁸ Postupně se vytváří okruh umělců, kteří do poloviny 90. let zaujmou přední místo v ruském malířství a určí jeho význam a charakter. V tomto okruhu jsou mistři jako Michail Vrubel, Valentin Serov, Isaac Levitan, Konstantin Korovin, Michail Nesterov, Alexander Golovin, Viktor Vasněčov.

⁶⁶ Peterson 1993, 50.

⁶⁷ Benois 1999, 53-65.

⁶⁸ Gray 1986, 85-111.

Ve stejné době tak různí malíři jako Alexej Rjabuškin, Philip Malyavin, Nicholas Roerich a Viktor Borisov-Musatov, kteří sehráli obrovskou roli ve formování ruského symbolismu. Zde však vzniká určitý paradox, obecně charakteristický pro ruskou kulturu těchto desetiletí. Na první pohled se obecný směr uměleckých hledání na konci století zdá být docela jednotný. Mladí mistři, usilující o obnovu umění, jej chtěli inspirovat intenzivním citem, rozvíjet pružný a výrazný obrazový jazyk. Vůbec nezasahovali do pozice realistické metody 2. poloviny 19. století, spíše ji obohatili.

Vladimír Solovjov je považován za otce ruského symbolismu.⁶⁹ Ruští symbolisté usilovali o zcela jedinečnou, intenzivní spiritualitu, naučili se také realismu v jeho zcela nové podobě, impresionistické inkarnaci a zamilovali se do secese. Pracovali na rozvoji uměleckého jazyka, který co nejvíce odpovídá symbolistickému obsahu jejich umění. Jazyk byl zdrženlivý a nostalgický, občas tragický – v závislosti na osobním přání a tvůrčím temperamentu.

Ruské symbolistní malíře lze rozdělit stejně jako spisovatele, tedy na „starší“ a „mladší“. K první skupině by měli patřit Vrubel, Vasněcov, Rorich a spolek Mir Iskusstva na základě sémantiky a stylu jejich umění. Ke druhé skupině patřili Borisov-Musatov, jehož pozice byla do jisté míry střední (a připomínala tak pozici Brjusova), mistři Modré růže v čele s Pavlem Kuzněcovem, a samozřejmě Petrov-Vodkin.

M. Vrubel, V. Vasněcov, V.E. Borisov-Musatov výrazně přispěli k rozvoji ruského symbolismu. V. E. Borisov-Musatov pokračoval ve Vrubelově symbolistické linii v ruském malířství. Vrubelova zkušenost dala podnět k přímým srovnáním. Homogenita světa, kterou odhaluje zakladatel ruského symbolismu, vyjadřuje spíše tragickou žízeň po apokalypse, která není podporována vírou v triumf božského světla. Tím vnáší touhu po zduchovnění hmoty, dobrovolně či nedobrovolně vtělenou do Musatovova konceptu jednoty a mnohotvárnosti světa. To je důvod, proč tito tři umělci budou v této bakalářské práci zkoumáni.

Symbolisté další generace vyvinuli jinou metodu, kterou lze popsat jako zobecnění do jednoduchého symbolu. To je vidět na dílech mistrů ruského symbolistního sdružení Modrá růže.

Symbolismus se rozvinul v ruské malbě v tvorbě řady ruských umělců. Hlavním úkolem symbolismu bylo navázat spojení mezi konkrétními, viditelnými jevy s ideální reprezentací a neviditelnou realitou. Symbolem se může stát jakýkoli znak nebo předmět.

⁶⁹ Pechal 2012, 3-24.

3 Vasněcov jako předchůdce symbolistického stylu

V této kapitole bude probrána tvorba V. M. Vasněcova a její vlivy na další generaci ruských umělců. Zvláštní podkapitola bude věnovaná vlivu pohádky. Následně se analýza zaměřuje na konkrétní prvky Vasněcovovy inovace v moderní malbě obecně, s důrazem na malbu symbolistů. Vasněcovovu tvorbu lze rozdělit do tří etap, z nichž nejdůležitější je ta pohádková. Tato etapa bude podrobněji prozkoumána v podkapitole č. 3.2. V podkapitole 3.1. budou také uvedeny biografické informace, které poskytnou přehled motivací, předpoklady a inspirace pro jednotlivá díla.

3.1 Tvorba

3.1.1 Začátek tvorby

Viktor Michajlovič Vasněcov byl ruský malíř, který tvořil ve folklorním a historickém žánru v poslední třetině 19. století. Byl považován za zakladatele ruského symbolismu, který vycházel z historických a realistických žánrů a romanticko-patriotických tendencí.

Viktor Michajlovič Vasněcov se narodil 3. nebo 15. května roku 1848 v rodině kazatele. Jeho rodným místem byl Vjatský kraj, který byl severskou krajinou s krutým klimatem. Lidé tam však stále uchovávali znalosti o starobylých zvycích, obřadech, pohádkách a bajkách. Viktorovo dětství se odehrávalo na vesnici Rjabově, kde měl bratra jménem Apolinarij. Ten popisoval krajinu vesnice jako malebnou a rozmanitou, s vysokými kopci a údolními řek, plnými lesů, co tvořilo kouzelné zákoutí. Takový prostor, který vnímal v dětství, sehrál významnou roli při rozvoji jeho malířských dovedností. Malý Viktor maloval tato zátiší na začátku své umělecké cesty. Láska ke kouzelné ruské přírodě pronikla skrze celý jeho život a tvorbu. V Rjabově se budoucí malíř žil v prostředí rolníků a přátelil se s jejich dětmi. „Ve svých raných dílech často zobrazoval rolníky a jejich životy. Obrazy lidových eposů, legend a písní se jako červená nit táhnou průběhem celé Vasněcovovy tvorby. A již první kresby chlapce (znázorňující lodě) byly jistě inspirovány pohádkami a písněmi, které slyšel od starších.“⁷⁰ První vzdělání získal Viktor v náboženské škole, poté na teologickém semináři v Rjabově. V tomto období maloval žánrové obrazy (bytovyje), čerpající

⁷⁰ Lebedev 1955, 5.

inspiraci ze života rolníků. Také studoval sádrové kopie významných děl pro své první skici v regionálním muzeu.

V roce 1867 odjel do Petrohradu, kde studoval malbu na malířské škole Společenství umění (Risoval'naja škola obšestva pošrenija chudožnikov), v následujícím roce nastoupil do Akademie umění. Vasněcov byl samoplátcem a sám se musel starat o svou finanční situaci. V tomto období pracoval jako soukromý učitel malby a jako malíř na kartografickém úřadě Iljina, spolu s prací v časopisech „Budiľnik“ (Budík) a „Semja i škola“ (Rodina a škola). Měl vynikající prospěchy a zůstal na Akademii umění až do roku 1875. Během studia se setkal s vyučujícím Čišťakovým (učitel Vrubela), s nímž se přátelil až do konce života.⁷¹

3.1.2 Raná etapa tvorby – Peredvižnici a kamarádství s Repinem

Většina prací, které Vasněcov vytvořil v tomto období pro různé publikace, jsou provedeny tužkou, perem a inkoustem. Na obraze *Kupečeskaja semejstvo v teatřě* [1] z roku 1869 je zobrazeno pět postav, většinou s nadváhou, které se smějí na představení. Centrální postavou je kupecký syn s výrazem obličeje, který naznačuje jeho omezené intelektuální schopnosti, a který ukazuje svým tlustým prstem směrem k jevišti. Na obraze *Mogilšik* [2] z roku 1871 je zachycen starý muž v roztrhaných šatech, vyčerpaný těžkou prací, zaneprázdňený svými přímými povinnostmi. Emocionální náboj dává pouze jeho rozšklebená ústa s plnou dýmkou.

Vasněcov začal používat olejomalbu na začátku 70. let. Na obraze *Čajepitije v traktirě* [3] z roku 1874 je zobrazena skupina rolníků odpočívajících po těžkém pracovním dni. Stejně jako na obraze „Kupecká rodina v divadle“ je patrné, jak Vasněcov zručně zobrazuje složité kompozice plné akčních postav. Díky svým hlubokým znalostem života prostých lidí dokázal Vasněcov vytvořit sérii žánrových kreseb a olejomaleb.

Tento ideologický proud byl úzce spjat s dobovým vývojem v ruském umění. V 60. a 70. letech 19. století prošlo ruské umění hlubokými změnami, kdy mladí umělci odmítli kanonická pravidla akademie věd a hledali nové cesty pro rozvoj umění. To vedlo ke vzniku uměleckého družstva zaměřeného na realistické umění, které bylo později reorganizováno pod názvem Sdružení putovních výstav (Peredvižnici). Viktor

⁷¹ Milner 1993, 442.

Michajlovič Vasněcov měl mnoho přátel a příbuzných pracujících v tomto spolku, kteří se stali klíčovými postavami ruského realistického umění, jako například Vasilij Maximovič Maximov, Ivan Nikolajevič Krámskoj a Ilja Repin. Vasněcov vystavoval svá díla spolu s Peredvižniki v roce 1874 v Petrohradě, když často navštěvoval Repinův ateliér, kde vznikalo jeho slavné dílo „*Burlaci na Volze*“.

V této tvůrčí atmosféře se Vasněcov stal velmi plodným a pokročilým malířem. V roce 1876 namaloval dobře známý obraz *S kvartiry na kvartiru* [4], který zachycuje osud nešťastného úředníka s jeho manželkou putujícího po zamrzlé řece Něvě, který hledá nové útočiště. Rolnické tváře na obraze vyjadřují beznadějnou touhu. Ve stejném roce se Vasněcov přestěhoval do Paříže, kde namaloval další dílo *Akrobati*, které zachycuje každodenní život v Paříži plný světla, ohňů a pestrých barev.⁷²

Recenze kritiků na tvorbu V.M. Vasněcova se poprvé objevily v novinách a časopisech v letech 1875–1876 a vyzdvihly jeho talent jako žánrového malíře a kreslíře lidových scén. V jedné z recenzí v časopise „*Vsemirnaja ilustracija*“ z roku 1876 byla podstatou Vasněcovova uměleckého stylu schopnost vykreslit lid bez příkras a nadsázky. Kritik popsal, že Vasněcov dokázal zobrazit s hřejivým pocitem životní pravdy, jednoduché postavy a vášně nižších vrstev společnosti. Vasněcov nechtěl vyzdvihnout podivnost nebo nemotornost dobrých lidí, ale zároveň dokázal zobrazit zlomyslné sklonnosti, které si zaslouží potrestání, což bylo silnou stránkou jeho talentu.⁷³

3.1.3 Druhá etapa tvorby, kroužek Abramcevo

I když práce, kterou Viktor Vasiljevič Vasněcov vytvořil, byla oceněna pro její výjimečnou kvalitu, je třeba poznamenat, že to byla pouze první etapa jeho tvorby. Už od svých mladých let se Vasněcov vášnivě zajímal o starobylé bajky a pohádky, a během studia na Akademii umění pečlivě studoval ruské bajky, knihy o starověkých zvycích a minulosti Rusů. Tento zájem sdílel s dalšími umělci, jako byli Repin a historik umění Stasov, kteří měli také velký zájem o folklor a Vasněcovu tvorbu výrazně ovlivnili.

V průběhu 70. let 19. století začal Vasněcov malovat ilustrace pro ruské pohádky „*Konjok-Gorbunok*“ a „*Pták-Ohnivák*“, což bylo znamení začátku jeho pohádkové

⁷² Lebedev 1955,11.

⁷³ Vasněcov 1876, 330-331.

tvorby. Po návratu z Paříže na konci roku 1876 se Vasněcov přestěhoval do Moskvy a stal se plnoprávným členem Sdružení putovních výstav. Od této doby se Vasněcov téměř výhradně obracel k ruské lidové pohádce, k hrdinskému eposu, k ruským lidovým písním a rodné historii. V tomto pohádkovém epickém žánru nacházel své skutečné povolání a uspokojoval svou touhu vytvořit národního ducha a smysl ruských dějin.

V Moskvě se Vasněcov seznámil s významným mecenášem ruského umění, Savojem Ivanovičem Mamontovym a se skupinou umělců, kteří se sdružovali kolem něj. V této skupině byli i Vasněcovovi přátelé, Repin a Polenov, stejně jako Serov, Levitan, Nesterov a Šiškin. Mamontov měl na venkově letohrádek v Abramcevu, kde se umělci scházeli, četli a studovali literaturu o starobylých bajkách a pohádkách. Toto inspirativní prostředí pomohlo Vasněcovovi a dalším umělcům rozvíjet své sklony k epické pohádce. Kromě čtení si v Abramcevu také stavěli amatérská divadelní představení.⁷⁴ Od jeho seznámení s kroužkem a během následujících dvou desetiletí vytvořil umělec svá nejlepší díla na historická témata a pohádky.

V roce 1880 namaloval *Kovjor-samoljot* [5], v následujícím roce *Aljonuška* [6], v roce 1882 *Vítěz na pasputje* [7]. Všechny byly zakázkami Mamontova. Pozadí Alenušky bylo inspirováno přírodou vedle vesnice Abramcevo.

3.1.4 Vrcholná etapa tvorby

Autor tvořil díla s pohádkovými, epickými a historickými tématy, také vytvořil několik portrétů. Jedním z nich je olejový *Portrét soulptora Marka Matvějeviče Antokolskeho* (1884) [8], na kterém je zobrazen vousatý muž středního věku sedící na židli. Pozadí obrazu je jednoduché a bez ozdob, je zde pouze hnědá barva. Na první pohled působí portrétovaný sochař přísně a chladně, ale při bližším pohledu je zjevné, že se jeho pohled ztrácí v hlubinách jeho nitra, kde se zamýšlí nad něčím osobním. Tuto interpretaci potvrzuje i uvolněná póza portrétovaného a jedinou oporou vůči realitě je pro něj hůl v rukou. Košile je malována bílou barvou, což dodává obrazu zrnitost, takže bílá olejová barva vypadá jako bílá křída. Díky tomuto efektu a reflexi Antokolského působí obraz měkce a melancholicky.

Nejznámějším je *Car Ivan Vasiljevič Hrozný* (1897) [9], monumentální dílo s vynikající uměleckou kvalitou. Na obraze je Ivan Hrozný sestupující ze schodů, ale

⁷⁴ Lebedev 1955, 17.

i přesto, že je v pohybu, působí jeho postava mocně a pevně. Tento dojem monolitické síly exerguje jeho pokročilý věk, hustý plnovous a hluboké vrásky. Nedílnou součástí je dlouhá vyřezávaná hůl ukazující paralelismus „jistoty“ cara a přírody, již si podrobil. Pohled cara je stále mocný a informuje diváka o jeho skutečné pozici vážnosti. Obraz se stal natolik populární, že v moderní době je první asociací při zmínce o této drsné postavě ruské historie. Vasněcov dokázal mistrně zachytit nejen fyzickou podobu, ale charakter i sílu této významné historické postavy.

Kamennyj věk [10][11] je cyklus maleb inspirovaný prehistorickou dobou, který zahrnuje monumentální dílo mající stejný název, jež přikrášluje vlys Národního historického muzea na Rudém Náměstí od roku 1883. Jedna z maleb zobrazuje skupinu primitivních lidí, kteří loví mamuta, a také druhou ukazujících kořist po úspěšném lovu. Další dvě malby se věnují každodennímu životu lidí té doby. Vasněcov dokázal s takovou přesností proniknout do každodenních záležitostí primitivních lidí, že stvořil něco, co před ním neexistovalo – nového, a, poprvé v historii umění, opravdového primitivního člověka.⁷⁵

Talent Vasněcova je vidět nejlépe a nejjasněji v obraze *Bogatyri* [14]. V tomto obraze Vasněcov se přiblížil úkolu, jehož sám vyznačil pro ruské malířství slovy: „My pouze tehdy přispějeme do schránky drahokamů celosvětového umění, když veškerou svou snahu vynaložíme na povznesení ruského umění, t.j. když s největší možnou dokonalostí a plností zobrazíme a vyjádříme krásno, moc a smysl našich národních obrazů, naši ruskou povahu, našeho opravdového života, naši minulost, naše sny, naše touhy, naši víru a dovedeme zachytit, ve svém opravdovém národním duchu, věčnost, zachytit nepomíjejícínost“.⁷⁶

V roce 1885 se Viktor Michajlovič Vasněcov začal věnovat výzdobě chrámu sv. Vladimíra v Kyjevě, na níž pracoval více než deset let. Před započatím práce intenzivně studoval staré ruské fresky, avšak brzy pochopil, že by to bylo nestačilo, proto se rozhodl vycestovat do zahraničí, aby prostudoval katalogy s byzantskými freskami a mozaikami. Práce na chrámu si vyžádala mnoho času a energie. Mezi jeho nejlepší díly v chrámu patří obrazy ruských světců a knížat. Podle Lebeděva byly tyto obrazy vrcholem jeho tvorby v chrámu.⁷⁷ Toto magnum opus mělo nejednoznačné

⁷⁵ Neznámý autor 1922, 50.

⁷⁶ Ibid., 67

⁷⁷ Lebedev 1955, 33.

hodnocení. Ku příkladu, francouzský archeolog i historik Baron de Baye navštívil chrám a práci ohodnotil následovně: „Vasněcov se před námi jeví jako inovátor stojící v čele renesance a vzestupu ruského národního malířství. Svůj styl postavil proti převládajícím trendům ve společnosti této doby a dosáhl brilantního vítězství.“⁷⁸ Oproti tomu autor článku o ruském umění ve *Volných směrech* se s ním nesouhlasí a kritizuje de Bayeho za přecenění práce. „Vasněcov neinkaroval ve svá díla hluboký mysticismus ruského umění a tužby víry. Kdyby to byl udělal, byl by nejen prvním malířem školy, ale i mistrem nade všechny v současné době. Podobnost, již může umění Vasněcovo poskytnout s přísným uměním Byzantinců, je pouze vnější, formální...“⁷⁹ Tady by bylo možné konstatovat, že fresky ve chrámě sv. Vladimira nepatří mezi nejlepší Vasněcovovy díla. Za dvacet let od tohoto okamžiku odborník na ruské umění píše takto *Bogomater s mládencem na prestole* [12], *Poslední soud* [13] a další obrazy byly posledním slovem v oblasti rozvíjejícího se ruského náboženského malířství v minulém století a jako mohutný poslední akord dlouho ještě bude rozeznávat se a držet posluchačstvo v němém úžasu – sní se ruským náboženským malířům o těchto výtvorech „*Vasněcova štětce*“.⁸⁰

Je nutné zmínit, že Lebedev, autor monografie z roku 1955, přemýšlí stejně jako kritik Volných směrů. Vysvětluje to tím, že náboženská malba není pro Vasněcova charakteristická.⁸¹

3.2 Pohádka a tvorba Vasněcova

Laská k pohádce provázela Vasněcova skrze celý život. „Inovativní tendence obsažené v jeho námětech vycházely z apelu na lidovou národní tvořivost, která dala Vasněcovovým dílům jednotu umožňující zavést podmíněný koncept „Vasněcovova stylu“.⁸² Starobylé zvyky, pohádky a epické básně byly hlavním leitmotivem jeho tvorby.

⁷⁸ Baye 1895, 35.

⁷⁹ Volné směry 1901, č.8, 200-202.

⁸⁰ Neznámý autor 1922, 39.

⁸¹ Lebedev 1955, 34.

⁸² Jaroslavceva 1987, 84.

3.2.1 Pohádková díla

Obraz *Kovjor-samoljot* (1880) [5] je krajinomalba, na které je zobrazen Ivanek-hlupaček, nejmladší carský syn, dobře známý z ruských pohádek. Děj obrázku vypráví příběh Ivana Careviče, který se vydává pro Ptáka Ohniváka, zloděje jablíček z carské zahrady. Ivan Carevič se nakonec vrací s vítězstvím, díky daru od Baby Jagy – létajícímu koberci. Svítání symbolizuje konec Ivanovo obtížných cest a vyvolává v divákovi jasné a pozitivní emoce.

Aljonuška (1881) [6] Vasněcov nakreslil na motivy ruské lidové pohádky. Sirotka Aljonuška sedí na břehu řeky a truchlí nad smrtí svého mladšího bratra Ivanušky, kterého zlí lidé utopili. Aljonuška přišla k řece, aby si promluvila se svým bratrem. Tichý smutek podzimního vadnutí, zažloutlá tráva a opadlé listí se odráží tragedie. Pozadí je kouskem abramcevské přírody.

Obraz *Vítěz na paspuťje* [7], který se nachází v Ruském muzeu v Petrohradě, vznikl pod vlivem eposu „*Ilja Muromec a lupiči*“. První verze obrazu byla dokončena v roce 1877, a Vasněcov jej vystavil na VI. výstavě Peredvižniků rokem 1878. Finální verze obrazu byla vytvořena v roce 1882 pro Savvu Ivanoviče Mamontova. Tento obraz zobrazuje ruskou krajinu na triviu. Postava čte nadpisy na záhadném kameni a Vasněcovská krajina se ukázala být na rozcestí, zatímco není rozhodnuto, která z nich bude zvolena. I když si obraz zachovává náladu pohádkovosti a tajemnosti, je plný vážné epické vznešenosti a hlubokého obsahu. Volba životní cesty rytíře symbolizuje životní cestu celé společnosti.⁸³

V roce 1885 Viktor Michajlovič Vasněcov připravuje dekorace pro *Sneguročku* Římského-Korsakova v Mamontovém divadle [16]. Kromě své původní dekorativní funkce měly velkou samostatnou uměleckou kvalitu. Na skici *Prolog* [15] je možné pozorovat, s jakou pečlivostí Vasněcov zobrazuje staré jizby, venkovské chodníky a lavičky. Harmonie mezi plynulými oblými formami těžkých klád a ostrými rovnými liniemi oken a verand je doplněna jemnými a složitými rezbami přírodních motivů.

Ivan Carevič na Serom Volke (1889) [17] je ideálním příkladem krajinomalebného zobrazení pohádkového motivu. Hrdina cestuje daleko na Šedém vlku přes lesy a bažiny a drží ukradenou královnu Elenu na kolenou. Ivan má extrémně ostražitý pohled, což naznačuje, že jsou pronásledováni. Elenina tvář je potemnělá představou

⁸³ Ibid., 83.

nevyhnutelného odloučení od Ivana a brzkého nešťastného života s Carem Afronem. Obraz působí ponurým dojmem a pouze světlé oblečení hrdinů dodává krajinnému zobrazení pestrosti, spolu s drobnými detaily v podobě květin na popředí. Ivanovo oblečení je carské, ve zlatých barvách s mnoha výšivkami. Elena má krásné perleťové šaty.

Vizuálně obraz připomíná dílo prerafaelitů, zejména *Ofélii*. Johna Everetta Millaise [70]. Avšak Vasněcovovy barevné tóny jsou blízké ruské provinční realitě, což z něj činí originálního umělce se silným národním vědomím. Vasněcov používal pohádky s cílem vzbudit národní sebevědomění a hrály stanovující roli na jeho tvorbě. Vracel se k symbolickým motivům a hrdinům, kteří byli silně ovlivňující z propagandistického hlediska, protože 80. léta v Rusku a panování Alexandra III. byla časem nacionalismu a navracení se k samoděržaví. Zatížení v jeho obrazech má stejnou funkci – být rozpoznatelným každému ruskému obyvateli, aby bylo možné lépe vcítit se do plátna.

Nálada všech analyzovaných maleb je melancholická, ale uklidňující. Přestože jsou některá díla akční (např. *Ivan Carevič na Serom Volke*), chybí tam dynamika, což byla záměrná umělecká volba Vasněcova. Chtěl ukázat věčnost těchto námětů, jednotnost a tichost venkovského života.

Z výše řečeného lze usoudit, že Vasněcov využíval pohádky s cílem vzbudit národní sebevědomění. V jeho obrazech jsou zatížené prvky, které jsou rozpoznatelné pro každého ruského obyvatele a umožňují lepší vcítění se do díla. Nálada všech analyzovaných maleb je melancholická, ale uklidňující. Tento originální fenomén směřoval k oživení národně-romantických ideálů. V době dominance venkovského žánru s jeho společenskou tendencí byly nepopíratelné pokrokové inovace Vasněcova, který otevřel celou oblast uměleckého rozvoje ruské pohádky. Rozšířil umělecké hranice tohoto žánru a prohloubil rozumění národnosti jako obrazu života lidí, propojoval v umění národní a lidové prvky ruské kultury.

3.3 Symbolistické prvky v dílech Vasněcova

Vasněcov byl úzce spjat s uměleckou společností Ruska, konkrétně s kroužkem Abramcevo a s příbuznými z Akademie umění, které přijali symbolistické tendence Evropy. Z výše uvedených témat je jasné, že Vasněcov je využíval často, včetně krajiny (dědictví realismu), mnohostranného zobrazování žen a tématu smrti (*Aljonuška*) [6]. Tyto prvky pohádek přinášejí podněty pro symbolické zobrazení, které se projevuje

v melancholií a nostalgii po starých časech a venkovském životě. Téma náboženství se objevuje nejen v jeho freskách (byzantská stylizace), ale i v díle *Voiny Apokalipsisa* (1887) [18], které alegoricky personifikuje smrt a bídu. Legenda je zastoupena v obrazech *Bogatyři* [14] a *Vítěz na paspuťje* [7]. V cyklu *Kamennyj věk* lze vidět synonymické rysy zobrazování krajiny ve stylu evropského raného symbolismu, zejména Puvis de Chavannes (*Naděje*) [58]. Vasněcov má také své „kanonické“ symbolistické obrazy, jako jsou *Sirin i Alkonost* (1896) [19] a *Gamajun, proročeskaja ptica* (1897) [20].

Sirin i Alkonost [19] jsou dva protikladné symboly spojené jako dvojice. Na Vasněcově obraze jsou tyto mýtické ptačí panny podobné jako dvojčata, ale zároveň jsou naprosto odlišné. Sirin je černý posel smutku a touží po ztraceném ráji, zatímco Alkonost je jasným poslem radosti a potěšení. Sirin má černé opeření, vyčerpaný bledý obličej a zavírající křídla, zatímco Alkonost má světlé opeření, rudý obličej a otevírající se křídla. Sirin je ztělesněním smutku a vadnutí, což je vždy spojováno s levou stranou, zatímco Alkonost ztělesňuje naději, radost a potěšení, což je spojováno s pravou stranou. Sirin je orientován do minulosti, zatímco Alkonost je orientován do budoucnosti. Je patrný vliv symbolistických umělců Moreau a Khnopffa, i když není jisté, zda Vasněcov tyto obrazy viděl při své cestě do Paříže.

Gamajun, proročeskaja ptica [20] je dalším symbolistickým dílem z Vasněcovovy sbírky, inspirovaným starověkými slovanskými legendami. Gamajun byl považován za ptáka Velese, jednoho z bohů slovanského panteonu. Gamajun ví vše a dokáže předpovídat budoucnost, ale toto tajemství bude odhaleno pouze zasvěceným. Kompozice obrazu je dekorativní a rafinovaná, a fantastický pták s ženskou tváří sedí na tenké, půvabně zakřivené větvi stromu. Je na něm pečeť touhy – vševědoucnost vysává veškerou duševní sílu Gamajunu. Pozadí obrazu kouzelného ptáka je nekonečný prostor zlato-okrového odstínu, který představuje západ slunce nad nekonečnými rozlohami. V opeření Gamajunu se modro-černé a zlaté peří kombinuje s výrazným načervenalým nádechem, jako by na nich zaschla krev. Dřívější dílo Khnopffa *Spící Medúza* (1896) zobrazuje velmi podobnou postavu.

V pozdním období tvorby, v první čtvrtině 20. století, Vasněcov syntetizoval tahy o ženách symbolistů a pohádkové motivy, což vedlo k novému zobrazení žen, zejména careven. Mezi příklady lze uvést *Carevnu-Ljagušku* (1901–1918) [21], *Carevnu Nesmějanu* (1916–1926) [22] a *Spjaščaja carevna* (1926) [23], které kombinují barevné tóny Jamese Ensora, prerafaelskou detailnost a kompozici. Zejména *Spící Carevna*

napodobuje umístění a kompozici *Spící krásy* Edvarda Burne-Jonesa (1870–1890) a přidává osobitost ruského carského interiéru.

I když byl Vasněcov považován za symbolistu od 80. let 19. století a zůstal jím až do konce své tvorby, na rozdíl od evropských symbolistů a mnoha ruských umělců často využíval pohádkových motivů a spojoval je se symbolickou teorií. Vasněcov je považován za staršího symbolistu spolu s Tjutčevem, Brjusovem a Ivanovem, kteří byli symbolisty ze světa literatury. To vysvětluje jeho odlišnost od dalších generací a originalitu ruského symbolismu. Nicméně, z hlediska námětů a nápadů, Vasněcovův styl více odpovídá evropským raným symbolistům, ačkoliv obsahově je naplněn ruským folklórem. I když ruská uměnověda někdy pochybuje o Vasněcovově místě v symbolismu, jeho styl měl velký vliv na uměleckou scénu v Rusku, zejména na pohádkového ilustrátora Ivana Bilibina.

4 Vrubel jako klíčová osobnost ruského symbolismu

Michail Alexandrovič Vrubel (1856–1910) byl ruský malíř přelomu 19. a 20. století, který se projevil téměř ve všech oborech výtvarného umění. Michail Vrubel byl jednou z důležitých postav ruského symbolismu, který měl vliv na „mladé symbolisty“ v literatuře, jako byli Borisov-Musatov a Leon Bakst, a spolu s uměleckým spolkem *Modrá růže* také ve výtvarném umění. Narodil se v Omsku v rodině vojáka a žil v mnoha městech Ruska, zejména v Kyjevě, Petrohradě a Moskvě. Byl intelektuálem, který se zajímal o latinu a starořečtinu, filozofii Kanta a ruskou operu. Nicméně byl také impulzivním marnotratníkem, který často žil na cizí útraty a jeho půvab mu umožnil najít si dobré přátele, včetně hlavních představitelů kultury v Rusku.

Vrubel měl široký přehled o dějinách a kultuře, byl člověkem citlivým a vášnivým. Zformuloval svou unikátní barevnost a výběr námětů, které kořenily v estetice ruského symbolismu, jako jsou témata náboženství, mystiky, folkloru a obdivování žen. Jeho výtvarní kritici a publikum mu často nerozuměli. Uznání se mu dostalo až na sklonu života, když byl sužován psychickými a fyzickými problémy. Navzdory tomu se mu dostalo uznání od kolegů a společnosti, včetně osobního setkání s Nikolajem II. Vrubel se považoval za génia a inspiroval se renesančními malíři spíše než svými vrstevníky.

Celkově byl Michail Vrubel člověkem velkého ega a obrovského talentu, který přispěl k ruskému výtvarnému symbolismu.

4.1 Tvorba

4.1.1 Kyjevské období (80. léta 19. století)

Po odchodu z Akademie změnil v roce 1883 Vrubel dostal zakázku na výzdobu a obnovu chrámu sv. Cyrila v Kyjevě. Pro tento projekt Vrubel hluboce prozkoumal staré ruské ikony a byzantské mozaiky i fresky v Benátkách. Výsledkem se stala níže míněná díla.

Prorok Moisej (1884) [24] je přímou citací byzantského způsobu fresek. Dílo je plošné a detailní, s pro Byzanci charakterní harmonií modrého pozadí a zlatou svatozáří ve formě kruhu. Pozice pravé ruky a prstů přináší jemnost navzdory nasupené tváři proroka. Zelená draperie a pravá dlaň, držící listinu, je kompozičně komplikována, ale draperie bílé košile nám připomíná to, že to je stylizace a Vrubel umí malovat velmi detailně.

Obraz *Bogomater s mládencem* (1884) [25]. Zatímco tradiční byzantské a ruské ikony mají tendenci zobrazovat postavy s důrazem na spiritualitu a nadpřirozenost, Vrubelův obraz ukazuje realističtější z lidské stránky matky a dítěte. Postavy jsou vyobrazeny v intimním okamžiku, kdy matka drží své dítě na klíně a vypadají velmi lidsky, s emocemi a výrazem něhy. Další odlišnost spočívá v použití stylu a detailů. Vrubel zde použil typické tmavé a silné barvy, které se často používají v ruské a byzantské ikonografii. Styl malby je také mnohem volnější a experimentálnější, s výrazným důrazem na detaily, což je také odlišné od přísnějších a abstraktnějších forem, které jsou časté u starých ruských a byzantských ikon. Obličejové tváře jsou vytvořené ve vápencovém odstínu. Marie je klidná a spokojená, ale Ježíšek vypadá vyděšeně a drží se matky.

Celkově *Bogomater s mládencem* (1884) [25] Vrubela se liší od starých ruských a byzantských výtvarných kanonů svou lidskou, realističtější podobou příběhu matky a dítěte, použitím hloubky a volnějším stylem malby s důrazem na detaily.

Bogomater s mládencem (1885) [26] je prvním významným dílem, které Vrubel namaloval jako zformovaný malíř. Na tomto obraze se změnila nálada postav: Ježíšek se dívá na diváka, zatímco Marie se nachází v hlubokém smutku. Kontrastní hnědý oděv jen posiluje její citový stav. Inspirací pro toto dílo byla neopětovaná láska mezi Vrubelem a paní Prachovou, manželkou jeho zákazníka, a také jeho cesta do Benátek, kde se vášnivě zajímal o staré mistry. N. A. Dmitrijeva popsala průběh Vrubelovy umělecké evoluce, kde benátské vášně obohatily jeho paletu a probudily dar barev. Vrubel se inspiroval středověkými mozaikami a vitrážemi z kostela San Marco a kostela sv. Marie v Torcellu, malíři rané renesance jako Carpaccio, Cima da Conegliano, a Giovanni Bellini. Jeho dílo v kostele sv. Cyrila, zejména jeho ikona Madona s dítětem (*Bogomater s mládencem*, 1885) [26], je syntézou rusko-byzantských a benátských prvků, stejně jako prehistorického a moderního umění. Na rozdíl od jeho minulého díla, které navazovalo na byzantský styl a bylo perspektivně plošné, Madona s dítětem ukazuje rozměrnost a hmotu, čímž Vrubel dává příležitost vcítit teplo jejich těl.⁸⁴

Úplně jiný portrét je *Děvočka na foně persidskeho kovra* (1886) [27], předcházející slavnému portrétu *Serovovy Děvočka s persikami* (1887) [69]. Zdá se, že Vrubel se nechal inspirovat francouzskými impresionisty, zejména Manetem a Degasem, s jeho

⁸⁴ Dmitrijeva 1984, 37.

balerínami, jako například v obraze *Tanečnice v šatně* (1878–1879). To je první pokus o symbolistický portrét mimo náboženský námět, kde Vrubel se snaží přidat melancholii, ojedinelost a nejistotu do obličej holčičky. Navzdory tomu, že dokázal zachytit intimitu a něhu výše zmíněných malířů, má tento portrét jednu vlastnost, kterou ostatní postrádají. Díky perskému koberci, který leží trojúhelníkovým tvarem a umísťuje holčičku do centra obrazu, se obraz stává orientálním, což je neobvyklé pro Rusko konce 19. století, kde převládaly socialistické (narodničeskije) tendence. Symbolistické kompoziční řešení se zkříženými rukama a splývající perlou tvoří uzavřenou pózu, která může symbolicky znamenat otrocké okovy a absenci svobody. Toto dílo je tak prvním skutečně symbolistickým obrazem Vrubela.

Co se týká jeho tvorby v Kyjevě, lze říct, že zatímco na Akademii umění se naučil kreslit, v Kyjevě (a díky cestě do Itálie) začal formovat svůj unikátní tvůrčí styl, který se projevil v jeho ikonách a portrétech.

4.1.2 Moskevská etapa (1890–1902)

Moskevské období Vrubelovy tvorby, spojené s Abramcevským kroužkem, je považováno za vrchol jeho uměleckého díla. Během dvanácti let si Vrubel vyzkoušel různé druhy umění, od majoliky po vitrážovou malbu. Podle Dmitrijevoj byl Vrubel nenahraditelný, neboť se mu dařilo umělecky vynikat ve všech oblastech, s výjimkou psaní textů. Jeho talent se projevoval v univerzálních možnostech, jako sochařství, mozaiky, vitráže, majolika, architektonické masky, architektonické návrhy, divadelní kulisy a kostýmy, kde se cítil ve svém živlu. Jeho dekorativní a obrazové motivy byly velmi pestré, zahrnovaly ptáky sirény, mořské panny, rytíře, květiny a vážky. Jeho práce byla stylová a vyjadřovala pochopení vlastností materiálu a prostředí.⁸⁵ Vzhledem k hojnosti jeho děl z tohoto období je těžké vybrat jen některá. V další části se budeme zabývat jeho celoživotním tématem – Démonem – a s ním spojenými ilustracemi k básni Lermontova *Démon* [29][30], triptychem *Paridův soud* [31] a *Carevna Lebed'* [38]. Upozorníme, že se v tomto textu zaměříme na díla z první poloviny tohoto období, tedy před zhoršením jeho psychického stavu v roce 1896.

Demon sid'aščij (1890) [28] je nejznámější olejomalba Vrubela, která vznikla během jeho kyjevského období. Tento hrdina byl stále na mysli Vrubela, dokonce si o něm

⁸⁵ Dmitrijeva 1984, 65.

povídal se Sérovým během svého krátkého pobytu v Oděse.⁸⁶ Olejomalba zobrazuje mladého melancholického muže, zamyšleně hledícího do dálky. Jeho ramena jsou stejně silná jako ramena Michelangelova Davida, ale jsou shrbená pod tíhou hluboké úzkosti. Slunce, které zapadá v dálce, symbolizuje mizející život. Kamenitá textura krajiny a svalů Démona vypovídá o cizosti a odtržení od reality.⁸⁷ Hrubé a ostré hrany, které se třpytí v zapadajícím slunci, na mě působí jako neobdělané minerály. V rubové části obrazu, kde by se měla nacházet křídla, je Vrubelova eklektická kombinace barevných kousků, které připomínají rozbité vitrážové sklo nebo abstraktní mozaiku. Pokud se dívám na celkové použití barev, Vrubel mistrovsky využívá růžové a modré odstíny v obleku a krajině. Pro tělo a tvář Démona, stejně jako v případě díla *Paní s dítětem* (1884) [25], použil vápencový odstín. Samotná postava Démona mistrně přenáší komplikovaný psychologismus postav, který je známý z děl ruských spisovatelů. *Demon sid'aščij* Vrubela se nepochybně řadí mezi postavy jako kníže Myškin (*Idiot*) nebo Raskolnikov (*Zločin a trest*) od Dostojevského a Pečorin (*Hrdina našeho času*) a stejné postavy Démona (*Démon*) od Lermontova.⁸⁸

Hrdina zobrazený na plátně je v zajetí své vlastní moci a svobody, což se stává jeho kletbou a přináší mu neštěstí. V obraze se vynořuje celkový dojem ojedinelosti a odcizení, avšak bez jakéhokoli uměle vyvolaného dramatického efektu. Tento pocit se vyznačuje tichostí a pokorou, nikoliv však prudkostí či bujností.

V následujícím roce po dokončení *Demona sid'aščijeho* obdrželi Vrubel a další malíři z Abramcevského kroužku (např. Repin, Viktor Vasněcov, Šiškin aj.) zakázku od nakladatele Petra Končalovského na ilustraci jubilejní sbírky básní Lermontova. Kromě toho, že se Vrubel nečekaně projevil jako kvalitní grafik, který používal černou akvarel, byly ilustrace méně komplikované a dimenzionálnější než *Sedící Démon*.⁸⁹ Ačkoli Vrubel zachytil ojedinelost Démona, která učinila jeho verzi kanonickým zobrazením pro další generace ilustrátorů, chyběla jim stejná vnitřní komplikovanost. Ilustrace *Svidanije Tamary I Demona* [29] byly plné něhy a divadelní patetiky, přestože chyběla barva.⁹⁰ Můj názor se více shoduje s Dmitrijevou ohledně jiné ilustrace, *Tancujuščaja Tamara* (1891) [30]. Detailnost oděvů v této černobílé kresbě je vynikající. „Kostým

⁸⁶ Domitějeva 2014, 161-163.

⁸⁷ Dmitrijeva 1984, 31.

⁸⁸ Ibid., 31.

⁸⁹ Dmitrijeva 1984, 36.

⁹⁰ Bowlt 1987, 164.

tančícího kozáka je celý posetý drobnými ornamenty, každý má svůj vlastní barevný tón – vše dohromady vytváří pocit vícebarevnosti.“⁹¹

Zkusím Triptych *Paridův soud* (1893) [31] zobrazuje antické téma a byl objednáán pro vilu Dunkerových.⁹² Hlavní panel a jeho boční křídla jsou vytvořeny v teplých tónech a působí uvolněným a klidným dojmem. Snovost a kouzelnost obrazu naznačují jeho symbolistický charakter. Přestože jde o jedno z mála Vrubelových děl zbavených tragédie, nezískalo pozornost ani od zákazníků, kteří dílo odmítli, ani později od badatelů. Tento triptych však ukazuje secesní prvky, podobné těm, které se objevují u umělců jako Alfons Mucha nebo Gustav Klimt, jako je tekutost linií, něha, ladnost a alegoričnost (např. Afrodita leží na pérových oblacích jako na pérovém polštáři). Je tedy škoda, že toto dílo není více pozorováno a studováno, ačkoli se z něj dá vycítit umělecký pokrok a směr, kterým se Vrubel vydal.

Princessa Greza (1896) [32] je monumentální panó se zajímavým vývojem, které mělo být dokončeno pro výstavu v Nižním Novgorodě. Během té doby Vrubel pracoval také na jiném velkém díle, *Mikula Seljanovič* (1896) [33]. Obě díla byla příliš originální a moderní, což je odlišovalo od ostatních obrazů, na které si publikum bylo zvyklé, jak ukazuje Dmitrijeva.⁹³ Nicméně, Mamontov provedl velkolepý tah a na vlastní náklady postavil samostatný velký pavilon s provokativní vývěsní tabulí: „Výstava dekorativních panelů umělce M. A. Vrubela, zamítnutých porotou Imperiální akademie umění.“⁹⁴ Princezna Sen byla inspirována stejnojmennou hrou francouzského básníka Eduarda Rostana na starobylý legendární příběh. Dílo zobrazuje mladého chlapa na lodi, který je odsouzen k zániku. V poslední chvíli mu Princezna Sen ukazuje své perleťové šaty, poslouchající jeho poslední píseň o lásce. Pokud se díváme na dílo stylisticky, měli bychom mít na paměti, že jde o mozaikovou kopii, která dodává plošnost. Perleťové šaty princezny odpovídají obecnému sentimentálně magickému motivu. Cílem Vrubela bylo vytvořit obraz, který symbolizuje sen každého umělce o nádheře.⁹⁵

Moskevské tvůrčí období Vrubela je mnohem rozsáhlejší a komplexnější, než jsem zde popsal. Zatím jsem se zaměřil pouze na první polovinu tohoto období (do roku

⁹¹ Dmitrijeva 1984, 37.

⁹² Ibid., 46.

⁹³ Dmitrijeva 1984, 60.

⁹⁴ Ibid.

⁹⁵ Ibid.

1896). Je důležité podotknout, že Vrubel v dalších letech více projevovat svou inspiraci pohádkami a folklórem, a tyto práce si zaslouží zvláštní pozornost. Přesto z probraných děl je zřejmé, že Vrubel se v tomto období stal jedním z nejvýznamnějších symbolistických umělců evropské úrovně. Diskutovat budu o jeho ideových prohlášeních a jejich vlivu na jeho práci v následující podkapitole.

4.1.3 Poslední tvůrčí roky (1903–1910)

Poslední tvůrčí období Michaila Vrubela začalo jeho hospitalizací kvůli progresivnímu šílenství v roce 1902. Tato skutečnost se dostala na veřejnost a kritici začali přehodnocovat Vrubelovu tvorbu. Alexander Benois přepsal část o umělci ve své knize „*Historie ruského malířství*“ a změnil svůj pohled na Vrubelovu tvorbu. Společně s Diaghilevem organizovali výstavbu 40 děl Vrubela, což umožnilo umělci získat zasloužené veřejné uznání. Nicméně, pro šíleného a téměř bezvědomého umělce to už nemělo žádný význam. V dalším roce se odehrála další tragédie – Vrubelův malý syn zemřel. Jeho lékař doporučil Vrubelovi pokračovat v tvorbě jako způsob terapie. Tak vznikly dva modernistické obrazy: *Šestikrylj Serafim* (1904) [34] a *Perlamutrovaja rakovina* (1904) [35].

4.2 Pohádka ve Vrubelově tvorbě

Už v raných letech byl Vrubel fascinován filozofií Kanta a antickými texty. Literatura, divadlo a opera byly jeho celoživotní inspirací.⁹⁶ Věřil, že se může stát univerzálním umělcem, který překoná svou dobu a zůstane jako vzor pro budoucí generace. Pro něj byla idea krásy hlavní hodnotou v životě i tvorbě, kterou hledal všude, kam mohl sahat. Jeho hledání se však neomezovalo jen na pozemskou a každodenní zkušenost, pronikal dále a hlouběji do transcendentna, mystického a tajného. Zajímaly ho nejasné, cizí a magické prastaré jevy, které se odrážely v jeho dílech a v jeho složitém charakteru a komplikovaném duševním stavu.

Démon, který byl jeho alter egem, byl jen jedním z mnoha inspiračních zdrojů. Ve folklóru, v pohádkách a náboženských textech našel ještě víc mystiky a tajemna. Jeho vášeň pro folklór a pohádky byla typická pro kroužek Abramcevo, ale Vrubel dokázal přenést jejich tajemnou energii na plátno a přidat do nich svou vlastní. Tím vytvářel neobyčejná díla, která zůstávají důležitou součástí evropského symbolistického umění.

⁹⁶ Guerman 2022, 34.

Dílo Sněguročka (1895) [36] bylo původně vytvořeno pro operu skladatele Rimského-Korsakova, a Vrubel se také podílel na tvorbě dekorací a kostýmů. Sněhurka je na obraze vyobrazena v plné kráse v teplém kožichu s ozdobami ve formě sněhových vloček. Na rozdíl od pozdějšího díla *Carevny Lebed'*, Sněhurka vyzařuje pohostinnost a příjemnou atmosféru. Žlutá barva lemu jejího hábitu dodává do této chladné scénérie teplý nádech. Je zajímavé, že Vrubel namaloval ruskou zimu právě v Římě, a to vzbuzuje údiv.⁹⁷ Obraz v sobě nese symboly mystiky chladné zimy, ale chybí v něm typická symbolistická melancholie a úpadek. Celkově lze však říci, že postava Sněhurky doplňuje archetyp ženy a tajemného světa snů.

Bogatyř (1898) [37] je Vrubelevská varianta zobrazení epického hrdiny. Do něho už to udělal Vasněcov. „Bylo by mimořádně nevhodné tvrdit, že jeden z těchto obrazů je „lepší“ než druhý. Zjevně dramatická a ilustrativní kvalita Vasněcovova díla byla pro odcházející století stejně přirozená, jako Vrubelova naléhavá dekorativnost a mnohotvárnost rovin (stylových i sémantických) pro nastupující. Přesto zde nebyl žádný antagonismus mezi uměleckými metody. Vrubel měl velmi rád Vasněcova.“⁹⁸ Bohatýř Vrubela na rozdíl od Vasněcovových *Bogatyrej* (1881) [14] a *Vítěze na paspuťje* (1878) [7] nezobrazen naturalisticky. Tam, kde Vasněcov přivádí pohádku do skutečného života, do okolní vesnické každodennosti, Vrubel umožňuje, aby pohádka se zůstala pohádkou. Díky tomu vrubelovský Bohatýř nechává si svou mohutnost a primitivnost, čerpanou z starobylého zdroje. Malé oči vykukují skrz velké brnění a hustý plnovous směřující k blížícím se zkouškám.⁹⁹ Přestože je v tomto epickém portrétu krajiny velmi málo, zapadající slunce osvětluje poslední nejvyšší koruny jedlí, což symbolizuje blížící se nebezpečí.

Carevna Lebed' (1900) [38] je možná nejznámějším dílem Michaila Vrubela a jedním z nejvýznamnějších ruských symbolistických obrazů. Byl dokončen v roce 1900 pro Moskevskou univerzitu, kde byl umístěn v aule historické fakulty. Obraz zobrazuje podobiznu bílého labutě s lidskou hlavou. Tento motiv byl inspirován ruskou lidovou pohádkou „Labutí zpěv“ a podle některých interpretací může symbolizovat víru, zbožnost a čistotu, ale také samotářství, osamělost a melancholii. Hlava labutě je zobrazena ve stylizované, geometrické formě, což naznačuje, že Vrubel se inspiroval

⁹⁷Guerman 2022,90

⁹⁸ Ibid., 135.

⁹⁹ Bowlt 1976,164.

také tradičními ruskými krovy. Hlava labutě je umístěna na těle, které je tvořeno abstraktními, zářivými motivy a vzory, které podobně jako u ostatních Vrubelových obrazů symbolizují nereálný a snový svět. Vrubelova paleta barev v *Carevně Lebedi* je také velmi charakteristická. Dominují zde pastelové tóny modré a bílé, které spolu vytvářejí jemnou, téměř až zamlženou atmosféru. V celkovém kontextu Vrubelova díla *Carevna Lebed'* (1900) zaujímá výjimečné místo jako manifest ruského symbolistického umění, které propojuje tradiční ruskou kulturu a moderní umělecké směry. Zároveň ale zůstává nevyjasněným tajemstvím, které neztrácí na síle ani po více než sto letech od svého vzniku.

Kromě těchto děl pohádka se objevila v obrazech *Gvidon* (1890) [39] a *Proščanije Cara Morskoho s Carevnou Volchovou* (1898) [40]. Taky pohádka se objevuje v zobrazení Naděždy Zabely-Vrubel: *Hansel i Gretel* (1896) [41] a *Morskaja Carevna* (1898) [42], a kostýmových skicách jako *Carevič Gvidon* (1890) pro operu Pohádka o Tsaře Saltanovi [43]. Ještě Vrubel vytvořil dvě majolické sošky *Carevny Volchové* (modrou a žlutou) [44][45] v roce 1900. Poslední dílo na pohádkový námět se stala olejomalba *Třicet tři bogatyryja* (1901) [46].

Vrubelova tvorba na pohádkové téma se tak stala součástí této symbolistické tradice. Jeho obrazy jsou plné výrazné symbolů a často zobrazují příběhy a postavy z ruských pohádek a bájí. Vrubel se však neomezoval jen na přímé ilustrace pohádek, ale spíše používal pohádkové náměty jako východisko pro své vlastní umělecké vyjádření.

Vrubelova práce na kostýmech a dekoracích pro opery také přinesla pohádkovou tematiku na divadelní scénu a umožnila mu rozšířit svůj umělecký vliv i mimo galerijní prostor. Jeho pohádkové motivy a symboly se tak staly součástí ruské kulturní identity a dodnes jsou považovány za důležitou součást ruského umění a kultury.

4.3 Vrubelova role jako hlavního představitele ruského malířského symbolismu

Roli Michaila Vrubela pro ruský symbolismus nelze přeceňovat. Jeho tvorba byla důležitou pro Borisova-Musatova a hnutí *Modrá růže*. Taky měl velký vliv na další generaci divadelních dekoratérů jako Leon Bakst a Alexandra Benois, kteří pokračovali v jeho práci při výrobě kostýmů a divadelních kulis. Ale hlavně Vrubel byl důležitý pro ruské symbolisty – spisovatele a básníky, zejména Bloka, Bilého a Brjusova. Čím

konkrétně je ovlivnil? Vrubelovy zemité motivy nadále žily v obrazech *Modré růže*, zatímco pro Bloka byla důležitá dvojnásobnost Vrubelových postav.¹⁰⁰

Vrubel navíc dokázal ukázat tlak okolního světa a s ním spojené vnitřní napětí svých postav, jejich rozporuplnost. Podařilo se mu to s pomocí techniky, kterou se na začátku své kariéry naučil z byzantských mozaik. Všechny jeho obrazy jsou jaksi těsné a plošné, krajina postrádá hloubku, na rozdíl od Vasněcových širokých polí.

Demon poverženyj (1901) [47] je finální dílo, které uzavírá cyklus Démonů, ale zároveň otevírá cestu pro další generaci symbolistů. „Vrubel skutečně vytvořil obraz smrti jako formy života, obraz umírání, kterým život nekončí. Ale neexistuje žádné očištění, žádná katarze – ani pro démona, ani pro jeho stvořitele. V Démoně poverženem nedochází k žádným odhalením a vznešeným úletům, ale samotný obraz se nikdy nestal zjevením.“¹⁰¹ Guerman má pravdu, že Vrubel vymaloval umírání, nikoli smrt. I když to znamená konec pro neklidnou, věčně hledající a rozháranou postavu.

Hlavní zásluha Vrubela spočívá v tom, že vnesl literární poetičnost, operní melodičnost a pohádkovou kouzelnost do malby a celkem do výtvarného umění. Díky lakonicky používaným symbolům jeho obrazy jsou plné reflexí, melancholie a nostalgie. Vrubelova tvorba úspěšně spojila duch povstání, secesní obratnost a úzkostní předtuchu z budoucna.

¹⁰⁰ Blok 1902.

¹⁰¹ Guerman 2022, 152.

5 Borisov-Musatov jako umělec vrcholného symbolismu

Kapitola hledá odpovědi na otázky – kdo byl Viktor Borisov-Musatov? Jak se formoval jako malíř? Čím ovlivnil další generaci ruského výtvarného symbolismu? Jaké používal náměty? Je mezi nimi pohádka? Jaké má rozdíly s Vrubelem a Vasněcovem?

5.1 Osobnost

Borisov-Musatov byl ruský umělec. Byl tvůrcem symbolických kompozic, krajin a portrétů. Jeho dílo, které spadá na přelom 19. a 20. století, definuje druhou vlnu ruského symbolismu a začátek moderny. Tato etapa uměleckého hledání je charakterizována touhou zobecnit zkušenosti předchozích epoch a důslednějším probráním evropského umění.¹⁰² Po několika letech, které strávil v Paříži, umělec objevil symbolismus a stal jedním z představitelů tohoto stylu v Rusku.¹⁰³ Borisov-Musatov zemřel 8. listopadu 1905 v Taruse ve věku 35 let. Za svůj krátký život vytvořil 77 obrazů, jeho tvorba však nezůstala bez následovníků. Mladí umělci „Povolžské školy“ – Pavel Kuzněcov a Petr Utkin zorganizovali v Saratově výstavu „Červená Růže“, jejímž váženým účastníkem byl sám Borisov-Musatov, jejich mentor. Po jeho smrti tito malíři uspořádali výstavu Modrá růže, která se později stala prvním tvůrčí spolkem, který položil základ novým trendům ruské malby.¹⁰⁴

5.2 Tvorba

5.2.1 Paříž

V roce 1895 Borisov-Musatov hodně cestoval po Rusku a poté odjel do Paříže. V Paříži strávil tři roky, kde se zdokonaloval studiem v dílně F. Cormona. Poznal malování v plenaeru, současné umění i sbírky v Louvru. Hlavním umělcem pro Musatova byl symbolista Pierre Puvis de Chavannes. Borisov-Musatov ho považoval za největšího současného umělce.¹⁰⁵ Pokusil se stát jeho studentem, ale Puvis de Chavannes byl již velmi starý. To se brzy obrátil k jeho následovníkům – symbolistické

¹⁰² Dunaev 1994, 43.

¹⁰³ Čížus O. Viktor Bosrisov-Musatov. web zdroj: Nižegorodskij gosudarstvěnyj muzej. <https://artmuseumn.ru/artonline-790/data-v-iskusstve-802/viktor-borisov-musatov-798/>, vyhledáno 17.4.2023

¹⁰⁴ Ibid.

¹⁰⁵ Lucie-Smith 1971, 146.

skupině Nabis (Proroci), kteří usilovali o zobecnění a monumentalitu své tvorby. Zejména Pierre Bonnard a Maurice Denis, kteří měli určitý vliv na formování jeho individuální tvůrčí metody.¹⁰⁶ „Částečně také díky Denisovi Borisov-Musatov formuloval své pojetí ženy jako symbolu čisté, postranní reality, což je myšlenka, která je samozřejmě zásadní pro symbolistickou estetiku.“¹⁰⁷

Pár let později, až budou v Paříži představena díla Borisova-Musatova a jeho mladších symbolistických současníků, uveřejní deník Le Figaro takové hodnocení jejich tvorby: „Nejnovější umělci, bratři našich převaděčů podzimního Salonu, jen moudřejší a rafinovanější“.¹⁰⁸

5.2.2 Vrubelův vliv

Doba veřejného rozkvětu jejich tvorby připadá skoro na stejné období a předčasný odchod byl také souběžný: v roce 1905 zemřel Borisov-Musatov a od roku 1906 přestal pracovat slepý a těžce nemocný Vrubel. Poté, v roce 1905, Sergej Djagilev začal připravovat výstavu ruského umění v Paříži, kde se tito umělci poprvé objevili jako vůdčí osobnosti moderního uměleckého procesu v Rusku.¹⁰⁹ 1905–1906 je dobou prudké změny ve vnímání Vrubela a Borisova-Musatova, kterých kritika dlouho nepřijímala. Zde je důležitý vliv na soudobé ruské symbolistické básníky – Alexandra Bloka, Valerije Brjusova a Andreje Belyho, kteří svými články a básněmi připoutali pozornost k těmto dvěma umělcům.

Vrubelovo mistrovství barev, jeho smysl pro detail a jeho schopnost vytvářet magické a tajemné atmosféry Borisova-Musatova silně ovlivnily. Borisov-Musatov převzal od Vrubela techniku vrstvení silného pastózního nátěru, který dodával jeho obrazí jedinečnou texturu a hloubku.¹¹⁰ Tímto si umožnil vyjádření jemných nuancí světla a stínů, což bylo pro Vrubelovu práci charakteristické. Borisov-Musatov byl také ovlivněn Vrubelovými náměty. Vrubel často maloval nadpřirozené bytosti a mytologické postavy, a tyto motivy se objevují i v dílech Borisova-Musatova. Oba umělci sdíleli zájem o esoteriku a snovost.

¹⁰⁶ Bowlt 1976, 165.

¹⁰⁷ Ibid.

¹⁰⁸ Simvolizm. Ruskij muzej, online. web zdroj

[HTTPS://WWW.VIRTUALRM.SPB.RU/HISTORYOFARTS/RUBEZH/STR/STR15.HTML](https://www.virtualrm.spb.ru/historyofarts/rubezh/STR/STR15.HTML), vyhledáno 17.4.2023

¹⁰⁹ Lucie-Smith 1971, 146.

¹¹⁰ Popova 2014, 367-375.

Další podkapitola bakalářské práce se zaměřila na zkoumání vlivu Vrubela na tvorbu Borisova-Musatova prostřednictvím třech děl: *Majskije cvěty* (1894) [48], *Vodojom* (1902) [49], *Izumrudnoje ožerel'je* (1903) [50]. Tato díla považuji za charakteristická pro Borisova-Musatova a analýza uměleckých stylů, technik a tematických prvků Borisova-Musatova i Vrubela odhaluje spojení a paralely mezi těmito dvěma významnými symbolistickými umělci. Kromě toho bude podkapitola zkoumat reprezentace pohádek jako projev námětového vlivu Vrubela.

5.2.3 Díla

Majskije cvěty (1894) [48] jsou jedna z raných olejomalb Borisova-Musatova. Na obraze jsou zobrazeny dvě dívky, které si hrají s míčem před chatou. Dílo je vytvořeno naturalisticky, ale bez nadbytečné detailnosti, čímž Borisov-Musatov umožňuje přidat k obrazu idealistický prvek. Dívky s míčem je připravena na hod, což do obrazu přináší dynamiku, ale obecná nálada klidu dělá její pohyb ladným a nedokončeným. Tento moment před akcí je charakteristickým impresionistickým prvkem.

Prostor na obraze je rozdělen do dvou plánů. Akce je uzavřena plavnou křivou linií zelených lístečků a bílých rašených květů, která se alegoricky ovíjí jako voál, čímž malíř naplňuje obraz lehkým květnovým větrem. Větev na popředí tence odděluje holčičku v popředí a holčičku s míčem na středním plánu. Tato větev má geometrický smysl a přispívá k celkové harmonii obrazu. Borisov-Musatov také ve svých obrazech používá oválné tvary, což je patrné i v této tvorbě. Holčička s míčem je umístěna do nezavřeného oválu, zatímco dívka v popředí se nachází v trojúhelníku.

Barva, která na obraze dominuje, je zelená. Smaragdový trávník je vyplněn vertikálními tahy, kde jsou umístěny tři černé stíny tvořící přímou čáru. Na trávníku je také nastříkána žlutá barva, což z ní symbolicky tvoří koberec, který může znamenat domácí útulnost. Bílé květiny a šaty hezky soustřeďují pozornost diváka na akci, kde je centrem děje červený míč. Bílá barva se také objevuje v malém kousíčku nebe, na kterém klidně plují mraky. Bílá barva symbolizuje čistotu.

Celkově lze říci, že *Majskije cvěty* jsou programním dílem Borisova-Musatova, které se vyznačuje venkovní klidností a vzdušností, spolu s idealizací panenské krásy.

Vodojom (1902) [49] je to olejomalba Borisova-Musatova z doby jeho tvůrčího vrcholu. Borisov-Musatovův obraz *Vodojom* je výjimečným příkladem jeho symbolistického stylu. I když *Majskije cvěty* také vyzařují klid, harmonii a krásu

venkova, *Vodojom* se snaží vyjádřit hloubku a transcendenci prostřednictvím symbolů, které jsou skryté v obraze. Hrdinky obrazu se nedívají přímo na diváka, ale dívají se do různých směrů, což přispívá k pocitu tajemna a neznáma. Žena v modrém obleku se zdá, že se dívá do vzdáleného prostoru, zatímco žena v lilových šatech se dívá někam do hloubky své duše. Tím Borisov-Musatov naznačuje tři hloubky: hloubku nebe, hloubku rybníka a hloubku lidské duše. Chromaticky je obraz téměř monochromatický, s dominantními zelenými, modrými a bílými tóny. Avšak nová barva – lila v šatech stojící dámy – přináší emocionalitu do tohoto harmonického motivu.

V obraze jsou skryté i další symboly, jako je ovál a trojúhelník. Oval se objevuje v modré sukni a rybníku, zatímco trojúhelníky jsou složitější. První trojúhelník lze najít v lilových šatech druhé dámy, ale druhý skrytý trojúhelník tvoří uzavřenou kompoziční celistvost. Záda obou hrdinek jsou rovná. Vedle toho rybník tvoří obraz v obraze díky kamennému břehu. Divák nevidí samotnou vodu, ale vidí odraz nebe a korun topolů. Odraz korun tvoří třetí trojúhelník, který je inverzní, což do obrazu přináší snovost a irealitu.

Výsledkem je obraz plný symbolismu a metafor, které se snaží vyjádřit hloubku a transcendentní kvality lidské duše skrze přírodu.

Izumrudnoje ožerel'je (1903) [50] se odlišuje od těchto dvou obrazů několika způsoby. Zaprvé, jedná se o olejomalbu vyplněnou temperou, díky čemuž má obraz matný vzhled a připomíná gobelín. Zadruhé, na rozdíl od ostatních obrazů, i když je pozadí organické, nejedná se o krajinu. Místo toho je pozadí vytvořeno z různých lístečků a napodobuje koberec nebo deku. Zatřetí, Borisov-Musatov na obraze zobrazuje šest žen, což úplně mění jeho kompozici. Na obraze je představeno šest žen v hezkých šatech, které vypadají, jako by právě vyšly z divadla a vedly dialog. Girlanda z tmavozelených lístečků vytváří dojem, že se nacházejí na jevišti. Kompozice se skládá ze tří částí: dvě ženy zleva, tři ženy zprava a žena s vějířem uprostřed. Vějíř naznačuje, že se žena uprostřed podílí na rozhovoru s ženami zprava a pohlíží na ženy zleva. Jejich emoce jsou rozmanité, což dělá děj pro diváka jasnější. Celkově má tento obraz podobné prvky jako Botticelliho *Jaro*, kde jsou postavy také divadelně představené. Také je vidět odkaz na Maurice Denise a jeho buržoazní odpočívající ženy, což připomíná styl Nabis.

Izumrudnoje ožerel'je využívá specifika tempery pro uzavřenost kompozice a absorbování světla, což ho odlišuje od obrazů *Vodojom* a *Majskije cvěty*, kde se

odstíny používaly k vytváření hloubky. Tento obraz má spíše plošný charakter. Borisov-Musatov používá plošně dekorativní styl malby, což je patrné v zobrazení trávy a pampelišek. Na rozdíl od *Vodojomu*, kde byla dominantní barvou modrá, se zde stává dominantní barvou zelená. To je dosaženo použitím různých odstínů, které jsou vnímány jako různé barvy. Také je zde použití symbolu spojované s každou ženou, kde každá z nich má svou vlastní dekorativní větev. Pozadí obrazu je také specifické a spíše iluzivní a nereálné. Obraz však, stejně jako všechna díla Borisova-Musatova, vyniká harmonií, krásou a hudebností vyjádřenou skrze rytmus kompozice, idyličnost a vznešenost žen.

Celkově lze tedy říci, že *Smaragdový náhrdelník* je odlišný od dvou předchozích obrazů, které jsou olejomalby s použitím odstínů pro hloubku. Na rozdíl od nich je tento obraz plošný a využívá temperu pro uzavřenost kompozice a absorpci světla. Kompozice je rozdělena na šest žen v hezkých šatech, které připomínají divadelní představení. Obraz také obsahuje symboly spojené s každou z žen a iluzivní pozadí. Obraz vyniká harmonií, krásou a hudebností, které jsou vyjádřeny skrze rytmus kompozice a vznešenost žen.

5.3 Shrnutí

Lze konstatovat, že Viktor Borisov-Musatov ve své tvorbě pohádkový námět nepoužíval. Přestože se Borisov-Musatov stal svým vlastním hlasem a vyvinul svůj vlastní styl, Vrubelova inspirace a vliv zůstávaly v jeho díle patrné. Projevilo se to v technice a barevné škále, v atmosféře snovosti i tajemnosti. Rovněž se Vrubelův pohádkový vliv málo týkal námětů Borisova-Musatova, s výjimkou idealizace ženské krásy. Naopak pro Vrubela a Vasněcova pohádka byla důležitým literárním a lidovým inspiračním zdrojem, zatímco pro Borisova-Musatova byla důležitá hudba, což se dobře ukazuje ve hře rytmu. Rovněž byla jeho tvorba těsně spojena s fotografií. Například odkazem pro *Vodojom* [49] byla fotografie těchto žen.

Vrubel zformuloval obsah symbolistů, Borisov-Musatov kanonizoval estetickou formu stylu v Rusku. Na rozdíl od Vrubela a Vasněcova byl Borisov-Musatov školen ve francouzské symbolistické tradici, a proto je základem jeho stylu duševní lyrika, kouzlo odrazů a hloubka barevných tónů. O tom svědčí výběr námětů: ženy odpočívající uprostřed naturalistické (většinou) krajiny. Z tohoto důvodu chybí v tvorbě malíře čistě ruská folklorní pronikavost. Tím se Borisov-Musatov vzdaluje ruskému symbolismu. Dělá však jinou důležitou věc: spojuje ruský symbolismus s evropským symbolismem,

otevínající nové umělecké tendence a možnosti pro další generace. „Jejich iluzivní zobrazení ženského šarmu, tak důležité pro Blokovu Krásnou dámu, zobrazení vody a nepolapitelných listů oslabovalo formální stabilitu vizuální reality. To bylo to, co umělci Modré Růže adoptovali a rozvinuli téměř do absence.“¹¹¹

¹¹¹ Bowlt 1976, 166.

6 Společné aspekty děl Vasněcova, Vrubela a Borisova-Musatova

Všichni tři umělci patřili ke generaci „Peredvižníků“, což byla skupina realistických umělců, kteří se vydali na cestu po Rusku, aby malovali obrazy přírody a obyčejných lidí. Tento směr měl vliv na tvorbu všech tří umělců a tvořili v něm počátky svých kariér, později se obrátili k symbolismu, který byl v té době v Rusku velmi populární.

Co se týká maleb, každý z nich se snažil vyjádřit hlubší a složitější myšlenky pomocí svých obrazů. Používali symboly a alegorii. Tento přístup byl rovněž ovlivněn evropskými symbolisty té doby. Poměrně velkou shodu měla jejich díla v estetice, byli totiž silně ovlivněni stylizací a dekorativním uměním, což bylo často vidět v jejich obrazových kompozicích. Společným znakem těchto tří umělců byla také jejich vášeň pro hudbu, kterou často zobrazovali v obrazech a uměli ji vyjádřit skrze rytmus a kompozici.

Nakonec se všichni tři umělci snažili zachytit náladu, emoce a psychologii svých postav. To bylo patrné zejména u Vrubela a Borisova-Musatova, kteří se často zaměřovali na temnější a melancholičtější téma. Vasněcov se na druhé straně zaměřoval na náboženské a historické téma, ale stejně jako jeho kolegové se snažil vyjádřit složité emoce a psychologii svých postav. Níže jsou uvedeny tabulky jednak shrnující jednotlivého malíře, jednak ukazující společné rysy tří autorů.

Tab. č. 1 Osobitost tvorby V. M. Vasněcova

Malíř	Viktor Vasněcov (1848–1926)
Styl	Realismus, symbolismus
Tvůrčí metoda	Dekorativní malba, monumentální malba, knižní malba, divadelní dekorace
Žánr	Portrét, krajina, žánrová malba, náboženská freska, kostýmové skici, ilustrace
Náměty	Folklorní, pohádkové, historické, náboženské, žánr
Idea	Národní obrození, krása ruského národu a přírody, tradice, minulost, idealizace žen
Pohádkové symboly	Kůň, Šedý vlk, Koberec letadlo, les, pole, ruská příroda, Ivan Carevič, Aljonuška, Sněhurka, Bohatýr carevny, starobylé obleky

Tab. č. 2 Osobitost tvorby M. Vrubela

Malíř	Michail Vrubel (1856–1910)
Styl	Symbolismus, moderna
Tvůrčí metoda	Dekorativní malba, monumentální malba, knižní malba, vitráž, socha, divadelní dekorace
Žánr	Portrét, krajina, náboženství, zátiší, ilustrace, kostýmové skici
Náměty	Náboženství, pohádka, myty a legendy, folklorní, orientální, smrt, sny a podvědomí, žánr
Idea	Krása, démonismus, snovost, ireálnost, dvojznačnost, křehkost světa, minulost
Pohádkové symboly	Bohatýr, Sněhurka, Carevna labuť, les, západ slunce, ruská příroda, carevny, starobylé obleky

Tab. č. 3 . Osobitost tvorby V. Borisova-Musatova

Malíř	Viktor Borisov-Musatov (1870–1905)
Styl	Impresionismus, symbolismus, moderna
Tvůrčí metoda	Dekorativní malba
Žánr	Žánrová malba, krajina, portrét, zátiší
Náměty	Historická šlechta, šlechtičny při odpočinku, šlechtické domy, ruská příroda, duchové, žánr
Idea	Krása, idealizace žen a přírody, tajemnost, snovost, minulost
Pohádkové symboly	Není

Tab. č. 4 Společné aspekty

Malíři		
Vasněcov	Vrubel	Borisov-Musatov
Styl		
Symbolismus	Symbolismus	Symbolismus
Tvůrčí metoda		
Dekorativní malba, monumentální malba, knižní malba, divadelní dekorace	Dekorativní malba, monumentální malba, knižní malba, divadelní dekorace	Dekorativní malba
Náměty		
Náboženství, pohádka, folklor, žánr	Náboženství, pohádka, folklor, žánr	žánr
Idea		
Idealizace žen, krása ruského národa a přírody, minulost	Krása, ireálnost, snovost, minulost	Idealizace žen a přírody, krása, tajemnost, snovost, minulost
Pohádkové náměty		
Sněhurka, Bogatýr, carevny	Sněhurka, Bogatýr, carevny	Není
Pohádkové symboly		
Kůň, Šedý vlk, koberec, les, pole, ruská příroda, Ivan Carevič, Aljonuška, Sněhurka, Bohatýr carevny, starobylé obleky	Bohatýr, Sněhurka, Carevna labuť, les, západ slunce, ruská příroda, carevny, starobylé obleky	Ruská příroda

Závěr

V první kapitole byla definována pohádka a symbol, rovněž byly prozkoumány funkce pohádky s cílem upřesnění analyzačních kritérií tohoto tématu. Výsledkem badání o pohádce je to, že pohádka je dílo ústní lidové tvorby, měnící se v průběhu času a historických dob. Pohádka je plastická ve svých narativních elementech a v jádře, ale v podkladech archetypů postav a dějů se nemění. Pohádka může sloužit různým společenským kontextům pro odhalení snů a touhy, a to díky své plastičnosti, ale i díky výchovné a zábavné funkci. Pohádka je fikční dialog s realitou, který může pochopit každé dítě. Pohádka může být studnicí zvyků a znalostí o minulosti, slouží také pro formování tradiční estetiky i mravních ideálů a k odhalení folkloru příštími generacemi vědců a umělců. Při prozkoumání symbolů byly vyjádřeny hlavní symboly, které práce hledala v tvorbě Viktora Vasněcova, Michaila Vrubela a Viktora Borisova-Musatova. Jsou jimi náměty, postavy, děje, prvky oděvů a krajiny, starobylé archetypální elementy, zvířata a kouzelné nástroje. Sám symbol ve výtvarném umění podle účelu této bakalářské práce je impetus, vzbuzující asociace s pohádkou.

Symbolismus je umělecké hnutí konce 19. a začátku 20. století, které je prosycené silnou nostalgií a melancholií o minulých časech a ideální kráse. Ideologický symbolismus byl protireakcí přímočarému pozitivismu a vnějšího empirismu. Symbolismus se přitom do jisté míry vyznačoval romantickou žízní ke ničení či spíše k překonávání městských mravních měřítek a odporem k prozaickému měšťanskému světu. Symbolismus používal náměty snovosti, smrti, náboženství, mýtu a folkloru. Podstatnými rysy symbolistického malířství se stala žena a krajina.

Jako většina uměleckých a literárních hnutí konce 19. století symbolismus v Rusku vzniká o něco později než ve zbytku Evropy. Jednak se rozvíjí rychleji a intenzivněji, což znamená konec rozšíření stylu. Ruští symbolističtí malíři neměli v domácí umělecké tradici žádné bezprostřední předchůdce. Romantismus v ruském malířství 19. století se ukázal být trendem dostatečně úzkým a byl vytlačen realismem, kde byli hlavním spolkem Peredvižnici. Zde se však brzy začaly objevovat známky zklamání z dřívějších ideálů. Kromě uměleckých předpokladů existovaly i předpoklady historické a společenské, které měly na formování stylu v Rusku vliv. Zhruba v polovině 90. let se zformovala generace malířů, kteří pracovali v symbolistickém stylu. Mezi nimi byli Viktor Vasněcov, Michail Vrubel a Viktor Borisov-Musatov. Jednou z nejdůležitějších odlišností ruského malířského symbolismu byl *narodničeskij*, folklorní charakter, který

se projevil v pohádkových námětech v tvorbě výše uvedených umělců. Evropští symbolisté používali pohádkové náměty pouze zřídka.

Vasněcov byl jedním z prvních malířů, který věnoval pohádce ve své tvorbě takovou pozornost, a to od prvních pohádkových ilustrací v 70. letech 19. století, až po malby careven ve 20. letech 20. století. Jeho vášeň k pohádce a minulosti se projevila od jeho mládí v Rjabově a pokračovala v ateliérech Čist'akova a v diskuzích s velkým znalcem folkloru, uměleckým kritikem Stasovem. Stasov přivedl Vasněcova na kroužek Abramcevo, kde našel spřízněné kolegy Mamontova, Repina a Polenova. Jako umělec se formoval v akademickém prostředí a v ateliérech Čist'akova, odkud se připojil k spolku Peredvižníků, kteří sdíleli stejné *narodničeskije* hodnoty ve své tvorbě. Úpadek nebo ztráta těchto hodnot v 80. letech vedly ke zklamání ideálů Vasněcova, kteří však v jeho tvorbě zůstaly, ale už měly melancholický, poráženecký a zmatený charakter. Příkladem toho byla díla *Vítěz na rasput'je*, *Aljonuška*, *Ivan Carevič na Serom Volke*. Stylisticky Vasněcov patřil k realismu a čistým symbolistním malířem nebyl. Avšak hlavní symbolistní elementy, náměty, klíčovost žen a krajiny v jeho dílech umožňují považovat Viktora Vasněcova za předchůdce symbolistické malby v Rusku. Viktor Vasněcov byl hlavním tvůrcem pohádek na konci 19. století spolu s Michailem Vrubelem. Viktor Vasněcov ve svých dílech hojně používal pohádkové náměty, postavy, děje, kouzela a zvířata.

Vrubel je právem považován za otce ruského symbolistického malířství, který ovlivnil svým komplikovaným psychologismem. Čist'akov viděl jeho unikátní talent, kterému pomohl se rozvíjet do individuálního jedinečného stylu. Bez ohledu na olejomalbu, fresku a knižní ilustraci pracoval Vrubelem rovněž s majolikou, vitrážemi, což logicky patřilo do jeho ideologie univerzálního umělce. Jiným cenným příspěvkem Vrubela pro ruský symbolismus se stala jeho práce s literárními zdroji, vycházející za hranice malby. Právě jeho pohádkové obrazy, knižní ilustrace Lermontovova *Démona* a *Démonický cyklus* určily jeho místo v dějinách ruského umění. Klíčovou myšlenkou tvorby Vrubela se stalo překročení hranic objektivního a subjektivního, reálného a snového, živého a mrtvého, dne a noci, poetického a prozaického. Za tímto účelem byla pohádka často reprezentovaná od poloviny 90. let 19. století až do konce jeho tvorby a hrála inspirační role pro pronikání do transcendentna. Vrubelem ve své tvorbě zobrazoval pohádkové náměty méně, ale používal postavy, krajinu a tradiční oděvy a jiné pohádkové symboly.

Viktor Borisov-Musatov překročil časové omezení 70.–90. let 19. století. Umělec zformoval hlavní estetické tendence symbolistického spolku Modrá růže a jejich námětové soustředění na krásné odpočívající ženy v klidném předměstském prostředí. S ostatními umělci ho spojuje studium v ateliérech Čist'akova a oddanost ruské přírodě. Kvůli svému částečnému uměleckému formování v Paříži chybí v tvorbě Borisova-Musatova folklór a pohádkové symboly mimo krajiny. Symbolistické rysy projeví umělci v organických „rámech“ prostoru, které byly použity jako mystifikační, idealizační a snové nástroje. Pohádkové symboly u Borisova-Musatova nejsou skoro reprezentovány, protože jeho obrazy nenavazují na tradici.

Moje práce byla omezena v rámci doby a v probrání reprezentace pohádkových motivů a symbolů, které byly objeveny také u většího počtu symbolistických umělců, ale na rozdíl od dalších generací zde představení umělci, zejména Viktor Vasněcov a Michail Vrubel, věnují značnou část své tvorby pohádkovým motivům a symbolům. Borisov-Musatov je zde představen pro zobrazení toho, že pohádka neměla na ruský symbolismus všeobecný vliv, ale byla jedním z námětů, který nemusel být používán pro definování umělce symbolistou. Cílem práce bylo znázornit reprezentaci pohádky a jejích symbolů v raném ruském výtvarném symbolismu. Lze říct, že pohádka byla široce reprezentovaná u hlavních představitelů stylu na jeho začátku, ale pak její reprezentace a význam klesaly. Jedním z důvodů byly společenské intenzivní proměny, kde se nacionální narativní tendence měnily každých pět let. Doufám, že práce přispěje lepšímu badateli než já k pochopení Ruska. Zemi, kterou se nedá pochopit rozumem.

Seznam literatury

AARNE, A. Verzeichnis der Marchentypen, Folklore Fellows Communications, č.3, Helsinki, 1911, č.170.

AFANAS'JEV, Aleksandr Nikolajevič. Ruské pohádky. Praha: Drábek, 2001.

BAYE. L'oeuvre de Viktor Vasnetzoff devant l'Ekole Mode de Peinture en Russie.- Reims: Imprimerie de L'Academie, 1895.

BENOIS, Alexander. Dějiny Ruska v 19. století. Moskva: Respublika, 1999.

BLOK, Alexander. O současném stavu ruského symbolismu. Pětrohrad, 1962.

BOWLT, John E. The Blue Rose: Russian Symbolism in Art. *The Burlington Magazine*, Vol. 118, No. 881 (Aug., 1976), s. 155-171.

CASSOU, Jean The Concise Encyclopedia of Symbolism., New Jersey: Chartwell Books, Inc., Secaucus, 1979.

DMITRIJEVA, N.A. Mikhail Vrubel. Žižň i tvorčestvo. Moskva: Det. lit., 1984.

DUNAEV, Mikhail. V.E. Borisov-Musatov. Moskva: Iskustvo, 1993.

EZEROVA, D. „Shifting Peripheries: The Case of Russian Symbolism and the Pre-Raphaelite Brotherhood”. *Slavic Review*, Vol. 78, No. 2 (SUMMER 2019), s 498.

JAROSLAVCEVA 1987 - JAROSLAVCEVA, Nina Aleksandrovna. Tvorba V.M. Vasněcova v 70-90.letech 19. století. Moskva, 1987.

GAVRILOV, D.A; JERMAKOV, S. E. Bylo a nebylo. O neobvyklém, všedním a umění přechodu mezi nimi. Moskva: Ganga, 2011.

GIBSON, Michael. Symbolismus. Koln: Taschen, 2006.

GRAY, Camilla. The Russian experiment in art 1863-1922. London: Thames and Hudson, 1986.

GUERMAN, Mikhail. Mikhail Vrubel. Artist of the Eves. New York: Parkstone International, 2022.

KULAGIN, Dmitriji. Leonidovich. Functions of russian fairy tales: philosophical-culturological anaysis. Tambov: Gramota, 2017.

- LEBEDEV, Andrej Konstantinovič. Viktor Michajlovič Vasnecov: 1848-1926. Moskva: Iskusstvo, 1955.
- LUCIE-SMITH, Edward. Symbolist art. London: Thames and Hudson, 1971.
- LULUDOVA, Elena Mikhajlovna. Ruské národní pohádky a jich archetypické prvky. *Mezinárodní žurnál aplikovaných a fundamentálních umění* 2015, č.8, s. 803-807.
- MIKEŠ, Vladimír. Francouzský symbolismus. Praha: Československý spisovatel, 1974
- MILNER, John. A dictionary of Russian and Soviet artists 1420-1970. Woolbridge: Antique Collectors' Club, 1993.
- MOREAS, Jean. Le Manifeste du Symbolisme. Paris: Le figaro, 1886.
- NEZNAMÝ AUTOR. Krátká historie ruského umění od XI.-XX století. Praha, Knihtiskárna všetečka a spol., 1922.
- NOCHLIN, L. Gustave Moreau's „Oedipus and the Sphinx“. Art, Politics, and the Unconscious. *Art Journal*, 31(1) 1971, s. 22-31.
- NOVIKOV, N. Skazki F. P. Gospadareva. Petrozavodsk: Gosizdat 1941.
- PALEK, Bohumil. Sémiotika. Praha: Karolinum, 1997.
- PECHAL, Zdeněk. Ruský symbolismus jako dialog alegorie a symbolu. *World literature studies*, 2012, Vol.IV (1), s. 3-24.
- PETERSON, Ronald E. A history of Russian symbolism. Philadelphia: J. Benjamins Pub. Co, 1993
- POMERANCEVA, Erna Vasil'jevna. Sud'ba ruskoj skazki. Moskva: Nauka, 1965.
- POMERANCEVA, Erna Vasil'jevna. Ruskaja narodnaja skazka. Moskva: Akademie věd Sovětského svazu, 1963.
- POPOVA, L. Démoničeskoje v tvorčestvě V.E. Borisova-Musatova. Znanie. Ponimanie. *Umenie*, 2014, č.3, s. 367-375.
- PORFIRJEV, I. Historie ruské pohádky. Kazan, 1904.

- PROPP, Vladimir Jakovlevič. Morfologie pohádky a jiné studie. Jinočany: H&H, 1999.
- PROPP, Vladimir Jakovlevič. Istoričeskije korni volšebnoj skazki. Leningrad: Nakladatelství univerzity v Leningradě, 1986.
- SELZ, Jean.. Gustave Moreau.. New York: Crown Publishers, Inc, 1979.
- SHILOV, Konstantin. Borisov-Musatov. Moskva: Molodaja gvardija, 1985.
- ŽUTČEV, Fedor Ivanovič. Polnoje sobranije sočiněnij i pisem v šesti tomach. Moskva: Izdatelskij centr Klasika, 2003.
- URBAN, Otto M. Tajemné dálky: symbolismus v českých zemích 1880-1914. Praha: Arbor vitae, 2014
- VASNĚCOV, Viktor Michajlovič.. Moskva: Vsemirnaja ilustracija, 1876, v. 15, č. 382. s. 330-331.
- VYDRA, Zbyněk. Dějiny Ruska. Praha: NLN, 2017.
- WITTLICH, Petr. Česká secese. Praha: Nakladatelství Karolinum, 2020.
- WOLF, Norbert. Symbolism. Koln: Taschen, 2009.
- ZVEŘINA, Josef. Výtvarné dílo jako znak. Praha: Obelisk, 1971.

Seznam tabulek

Tab. č. 1 Osobitost tvorby V. M. Vasněcova.....	61
Tab. č. 2 Osobitost tvorby M. Vrubela	62
Tab. č. 3 . Osobitost tvorby V. Borisova-Musatova	62
Tab. č. 4 Společné aspekty.....	63

Seznám vyobrazení

- [1] V.M. Vasněcov, *Kupečskoje semejstvo v teatřě*, 1869, tužka na papíře. WikiArt, 5.5.2023. Odkaz: <https://www.wikiart.org/en/viktor-vasnetsov/merchant-family-in-the-theater-1869>
- [2] V.M. Vasněcov, *Mogilšik*, 1871, tužka na papíru. WikiArt, 5.5.2023. Odkaz: <https://www.wikiart.org/en/viktor-vasnetsov/grave-digger-1871>
- [3] V.M. Vasněcov, *Čajepitije v traktirě*, 1874, olej na plátně. WikiArt, 5.5.2023. Odkaz: <https://www.wikiart.org/en/viktor-vasnetsov/tea-drinking-in-a-tavern-1874>
- [4] V.M. Vasněcov, *S kvartiry na kvartiru*, 1876, olej na plátně. WikiArt, 5.5.2023. Odkaz: <https://www.wikiart.org/en/viktor-vasnetsov/moving-house-1876>
- [5] V.M. Vasněcov, *Kovjor-samoljot*, 1880, olej na plátně. WikiArt, 5.5.2023. Odkaz: <https://www.wikiart.org/en/viktor-vasnetsov/samolet-1880>
- [6] V.M. Vasněcov, *Aljonuška*, 1881, olej na plátně. . WikiArt, 5.5.2023. Odkaz: <https://www.wikiart.org/en/viktor-vasnetsov/alvonushka-1881>
- [7] V.M. Vasněcov, *Vítěz na paspuťje*, 1878, olej na plátně. . WikiArt, 5.5.2023. Odkaz: <https://www.wikiart.org/en/viktor-vasnetsov/a-knight-at-the-crossroads-1878>
- [8] V.M. Vasněcov, *Portrét skulptora Marka Matvějeviče Antokolskeho*, 1884, olej na plátně. WikiArt, 5.5.2023. Odkaz: <https://www.wikiart.org/en/viktor-vasnetsov/portrait-of-sculptor-mark-matveevitch-antokolsky-1884>
- [9] V.M. Vasněcov, *Car Ivan Vasiljevič Hrozný*, 1897, olej na plátně. WikiArt, 5.5.2023. Odkaz: <https://www.wikiart.org/en/viktor-vasnetsov/tsar-ivan-iv-the-terrible-1897>
- [10] V.M. Vasněcov, *Kamennyj věk. Pirševstvo*, 1883, olej na plátně. Wikimedia commons, 5.5.2023. Odkaz: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Каменный_век._Пиршество.jpg?uselang=cs
- [11] V.M. Vasněcov, *Kamennyj věk*, 1882-1885, olej na plátně. Wikimedia commons, 5.5.2023. Odkaz: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Каменный_век_\(1\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Каменный_век_(1).jpg)

- [12] V.M. Vasněcov, *Bogomater s mládencem na prestole*, 1885-1893, kvaš a akvarel na papíře. WikiArt, 5.5.2023. Odkaz: <https://www.wikiart.org/en/viktor-vasnetsov/the-virgin-and-child-enthroned-1893>
- [13] V.M. Vasněcov, *Poslední soud*, 1885-1896, freska na zdi. WikiArt, 5.5.2023. Odkaz: <https://www.wikiart.org/en/viktor-vasnetsov/judgement-day-1896>
- [14] V.M. Vasněcov, *Bogatyri*, 1881, olej na plátně. WikiArt, 5.5.2023. Odkaz: <https://www.wikiart.org/en/viktor-vasnetsov/bogatyr-1881>
- [15] V.M. Vasněcov, *Prolog*, 1885, akvarel na papíře. WikiArt, 5.5.2023. Odkaz: <https://www.wikiart.org/en/viktor-vasnetsov/prologue-1885>
- [16] V.M. Vasněcov, *Sneguročka*, 1885, akvarel na papíře. Wikimedia commons, 5.5.2023. Odkaz: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Снегурочка.jpg>
- [17] V.M. Vasněcov, *Ivan Carevič na Serom Volke*, 1889, olej na plátně. WikiArt, 5.5.2023. Odkaz: <https://www.wikiart.org/en/viktor-vasnetsov/ivan-tsarevich-riding-the-grey-wolf-1889>
- [18] V.M. Vasněcov, *Voiny Apokalipsisa*, 1887, freska na zdi. WikiArt, 5.5.2023. Odkaz: <https://www.wikiart.org/en/viktor-vasnetsov/four-horsemen-of-apocalypse-1887>
- [19] V.M. Vasněcov, *Sirin i Alkonost*, 1896, olej na plátně. WikiArt, 5.5.2023. Odkaz: <https://www.wikiart.org/en/viktor-vasnetsov/sirin-and-alkonost-the-birds-of-joy-and-sorrow-1896>
- [20] V.M. Vasněcov, *Gamajun, proročeskaja ptica*, 1897, olej na plátně. WikiArt, 5.5.2023. Odkaz: <https://www.wikiart.org/en/viktor-vasnetsov/gamaun-the-prophetic-bird-1897>
- [21] V.M. Vasněcov, *Carevna Ljaguška*, 1918, olej na plátně. WikiArt, 5.5.2023. Odkaz: <https://www.wikiart.org/en/viktor-vasnetsov/the-frog-tsarevna-1918>
- [22] V.M. Vasněcov, *Carevna Nesmejana*, 1916-1926, olej na plátně. WikiArt, 5.5.2023. Odkaz: <https://www.wikiart.org/en/viktor-vasnetsov/the-unsmiling-tsarevna-1926>

- [23] V.M. Vasněcov, *Spjaščaja carevna*, 1900-1926, olej na plátně. Wikimedia commons, 5.5.2023. Odkaz: https://commons.wikimedia.org/wiki/Список работ Виктора Васнецова#/media/File:Спящая_царевна.jpg
- [24] M. Vrubel, *Prorok Moisej*, 1884, freska na zdi. WikiArt, 5.5.2023. Odkaz: <https://www.wikiart.org/en/mikhail-vrubel/moses-1884>
- [25] M. Vrubel, *Bogomater s mladencem*, 1884, olej na plátně. WikiArt, 5.5.2023. Odkaz: <https://www.wikiart.org/en/mikhail-vrubel/virgin-and-child>
- [26] M. Vrubel, *Bogomater s mládencem*, 1885, olej a pozlacení na zinku. WikiArt, 5.5.2023. Odkaz: <https://www.wikiart.org/en/mikhail-vrubel/madonna-1885>
- [27] M. Vrubel, *Děvočka na foně persidskeho kovra*, 1886, olej na plátně. WikiArt, 5.5.2023. Odkaz: <https://www.wikiart.org/en/mikhail-vrubel/portrait-of-a-girl-against-a-persian-carpet-1886>
- [28] M. Vrubel, *Demon sid'aščij*, 1890, olej na plátně. WikiArt, 5.5.2023. Odkaz: <https://www.wikiart.org/en/mikhail-vrubel/seated-demon-1890>
- [29] M. Vrubel, *Svidanije Tamary I Demona*, 1891, akvarel na papíře. WikiArt, 5.5.2023. Odkaz: <https://www.wikiart.org/en/mikhail-vrubel/tamara-and-demon-1891-1>
- [30] M. Vrubel, *Tancujuščaja Tamara*, 1891, akvarel na papíře. WikiArt, 5.5.2023. Odkaz: <https://www.wikiart.org/en/mikhail-vrubel/tamara-dancing-1891>
- [31] M. Vrubel, *Paridův soud*, 1893, olej na plátně. WikiArt, 5.5.2023. Odkaz: <https://www.wikiart.org/en/mikhail-vrubel/the-judgement-of-paris-1893>
- [32] M. Vrubel, *Princessa Greza*, 1896, olej na plátně. WikiArt, 5.5.2023. Odkaz: <https://www.wikiart.org/en/mikhail-vrubel/princess-reverie-1896>
- [33] M. Vrubel, *Mikula Seljanovič*, 1896, tužka, zinková běloba a akvarel na papíře. Wroubel.ru, 5.5.2023. Odkaz: <http://www.wroubel.ru/?page=80961e2f-902a-45e7-8b57-b3eb1f88612a&item=76743e02-e947-4aeb-8d23-7161849b206d&type=page>

- [34] M. Vrubel, *Šestikrylýj Serafim*, 1904, olej na plátně. WikiArt, 5.5.2023. Odkaz: <https://www.wikiart.org/en/mikhail-vrubel/the-six-winged-seraph-1904>
- [35] M. Vrubel, *Perlamutrovaja rakovina*, 1904, olej na plátně. WikiArt, 5.5.2023. Odkaz: <https://www.wikiart.org/en/mikhail-vrubel/pearl-oyster-1904>
- [36] M. Vrubel, *Sneguročka*, 1895, kvaš na papíře. WikiArt, 5.5.2023. Odkaz: <https://www.wikiart.org/en/mikhail-vrubel/the-snow-maiden>
- [37] M. Vrubel, *Bogatyr*, 1898, olej na plátně. WikiArt, 5.5.2023. Odkaz: <https://www.wikiart.org/en/mikhail-vrubel/bogatyr-1898>
- [38] M. Vrubel, *Carevna Lebed'*, olej na plátně. WikiArt, 5.5.2023. Odkaz: <https://www.wikiart.org/en/mikhail-vrubel/the-swan-princess-1900>
- [39] M. Vrubel, *Gvidon*, 1890, olej na plátně. WikiArt, 5.5.2023. Odkaz: <https://www.wikiart.org/en/mikhail-vrubel/guido>
- [40] M. Vrubel, *Proščanije Cara Morskoho s Carevnou Volchovou*, 1898, kvaš, pastel, lak na kartonu. WikiArt, 5.5.2023. Odkaz: <https://www.wikiart.org/en/mikhail-vrubel/parting-of-the-sea-king-and-princess-volkhova-1898>
- [41] M. Vrubel, *Hansel i Gretel*, 1896, olej na plátně. WikiArt, 5.5.2023. Odkaz: <https://www.wikiart.org/en/mikhail-vrubel/hansel-and-gretel-1896>
- [42] M. Vrubel, *Morskaja Carevna*, 1898, akvarel na papíře. WikiArt, 5.5.2023. Odkaz: <https://www.wikiart.org/en/mikhail-vrubel/nadezhda-zabela-vrubel-as-princess-volkhova-1898>
- [43] M. Vrubel, *Carevič Gvidon*, 1890, akvarel na papíře. WikiArt, 5.5.2023. Odkaz: <https://www.wikiart.org/en/mikhail-vrubel/prince-guido-costume-design-for-the-opera-the-tale-of-tsar-saltan-1890>
- [44] M. Vrubel, *Carevna Volchova*, 1900, majolika. WikiArt, 5.5.2023. Odkaz: <https://www.wikiart.org/en/mikhail-vrubel/princess-volkhova-1900>
- [45] M. Vrubel, *Carevna Volchova*, 1900, majolika. WikiArt, 5.5.2023. Odkaz: <https://www.wikiart.org/en/mikhail-vrubel/princess-volkhova>
- [46] M. Vrubel, *Třicet tři bogatyrja*, 1901, olej na plátně. WikiArt, 5.5.2023. Odkaz: <https://www.wikiart.org/en/mikhail-vrubel/thirty-three-knights-1901>

- [47] M. Vrubel, *Demon poverženýj*, 1901, tempera na plátně. WikiArt, 5.5.2023. Odkaz: <https://www.wikiart.org/en/mikhail-vrubel/fallen-demon-1902>
- [48] V.E. Borisov-Musatov, *Majskije cvěty*, 1894, olej na plátně. WikiArt, 5.5.2023. Odkaz: <https://www.wikiart.org/en/victor-borisov-musatov/may-flowers-1894>
- [49] V.E. Borisov-Musatov, *Vodojom*, 1902, olej na plátně. WikiArt, 5.5.2023. Odkaz: <https://www.wikiart.org/en/victor-borisov-musatov/the-pool-1902>
- [50] V.E. Borisov-Musatov, *Izumrudnoje ožerel'je*, 1903, tempera na plátně. WikiArt, 5.5.2023. Odkaz: <https://www.wikiart.org/en/victor-borisov-musatov/emerald-necklace-1904>
- [51] G. Moreau, *Oidipus a Sfinga*, 1864, olej na plátně. WikiArt, 5.5.2023. Odkaz: <https://www.wikiart.org/en/gustave-moreau/the-sphinx-1864>
- [52] G. Moreau, *Sv. Cecile*, 1897, olej na plátně. WikiArt, 5.5.2023. Odkaz: <https://www.wikiart.org/en/gustave-moreau/st-cecilia-the-angels-announcing-her-coming-martyrdom-1897>
- [53] G. Moreau, *Unesení Europy*, 1869, akvarel na plátně. WikiArt, 5.5.2023. Odkaz: <https://www.wikiart.org/en/gustave-moreau/the-abduction-of-europa>
- [54] G. Moreau, *Helena oslavená*, 1896-1897, akvarel na papíře. WikiArt, 5.5.2023. Odkaz: <https://www.wikiart.org/en/gustave-moreau/helene-glorifée-1897>
- [55] P. Puvis de Chavannes, *Setnutí hlavy Sv. Jana Křtitele*, 1869, olej na plátně. WikiArt, 5.5.2023. Odkaz: <https://www.wikiart.org/en/pierre-puvis-de-chavannes/the-beheading-of-st-john-the-baptist-1869>
- [56] P. Puvis de Chavannes, *Marie Magdalena v poušti*, 1869, olej na plátně. WikiArt, 5.5.2023. Odkaz: <https://www.wikiart.org/en/pierre-puvis-de-chavannes/mary-magdalene-in-the-desert-1>
- [57] P. Puvis de Chavannes, *Dívky u břehu moře*, 1879, olej na plátně. WikiArt, 5.5.2023. Odkaz: <https://www.wikiart.org/en/pierre-puvis-de-chavannes/young-girls-on-the-edge-of-the-sea>

- [58] P. Puvis de Chavannes, *Naděje*, 1872, olej na platně. WikiArt, 5.5.2023. Odkaz: <https://www.wikiart.org/en/pierre-puvis-de-chavannes/hope-1872>
- [59] P. Puvis de Chavannes, *Marnotratný syn*, 1872, olej na platně. WikiArt, 5.5.2023. Odkaz: <https://www.wikiart.org/en/pierre-puvis-de-chavannes/the-prodigoal-son>
- [60] P. Puvis de Chavannes, *Chudý rybař*, 1881, olej na platně. WikiArt, 5.5.2023. Odkaz: <https://www.wikiart.org/en/pierre-puvis-de-chavannes/the-poor-fisherman>
- [61] P. Puvis de Chavannes, *Žena u moře*, 1887, olej na platně. WikiArt, 5.5.2023. Odkaz: <https://www.wikiart.org/en/pierre-puvis-de-chavannes/woman-by-the-sea-1887>
- [62] D.G. Rossetti, *Lady Lilith*, 1866-1873, kvaš, akvarel, olej na platně. WikiArt, 5.5.2023. Odkaz: <https://www.wikiart.org/en/dante-gabriel-rossetti/lady-lilith-1868>
- [63] D.G. Rossetti, *Beata Beatrix*, 1864-1870, olej na platně. WikiArt, 5.5.2023. Odkaz: <https://www.wikiart.org/en/dante-gabriel-rossetti/beata-beatrix-1880>
- [64] A. Bocklin, *Ostrov mrtvých*, 1886, olej na platně. WikiArt, 5.5.2023. Odkaz: <https://www.wikiart.org/en/arnold-bocklin/the-isle-of-the-dead-1886>
- [65] G. Moreau, *Zjevení*, 1876, olej na platně.. WikiArt, 5.5.2023. Odkaz: <https://www.wikiart.org/en/gustave-moreau/the-apparition>
- [66] E. Munch, *Výkřik*, 1893, pastel na papíře. WikiArt, 5.5.2023. Odkaz: <https://www.wikiart.org/en/edvard-munch/the-scream-1893>
- [67] A. Wiertz, *Krásná Rossine*, 1847, olej na platně. Wikipedia, 5.5.2023. Odkaz: https://en.wikipedia.org/wiki/Antoine_Wiertz
- [68] E. Munch, *Madona*, 1894-1895, olej na platně. WikiArt, 5.5.2023. Odkaz: <https://www.wikiart.org/en/edvard-munch/madonna-1894>
- [69] V. Serov, *Děvočka s persikami*. Portrét V.S. Mamontovoj, 1887, olej na platně. WikiArt, 5.5.2023. Odkaz: <https://www.wikiart.org/en/valentin-serov/girl-with-peaches-1887>
- [70] J.E. Millais, *Ofélie*, 1851-1852, olej na platně. WikiArt, 5.5.2023. Odkaz: <https://www.wikiart.org/en/john-everett-millais/ophelia>

Obrazová příloha



[1]



[2]



[3]



[4]



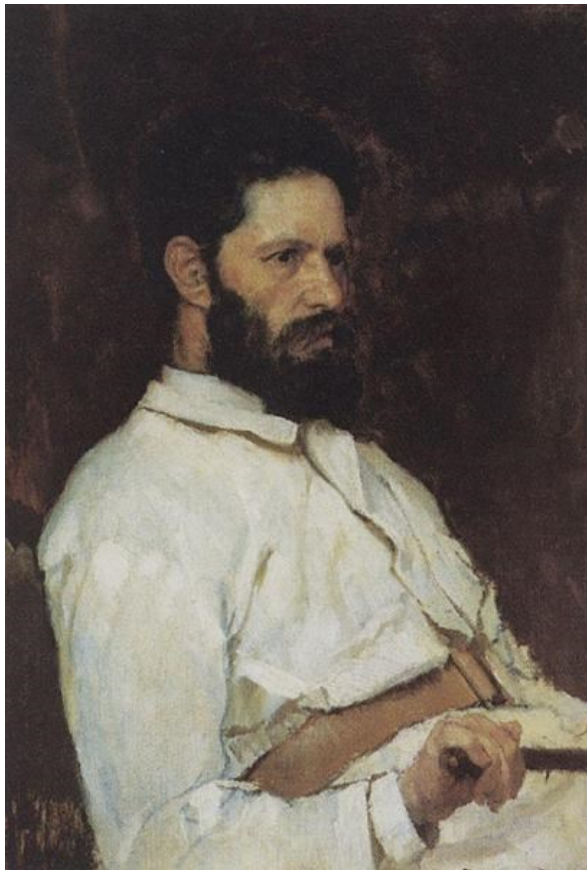
[5]



[6]



[7]



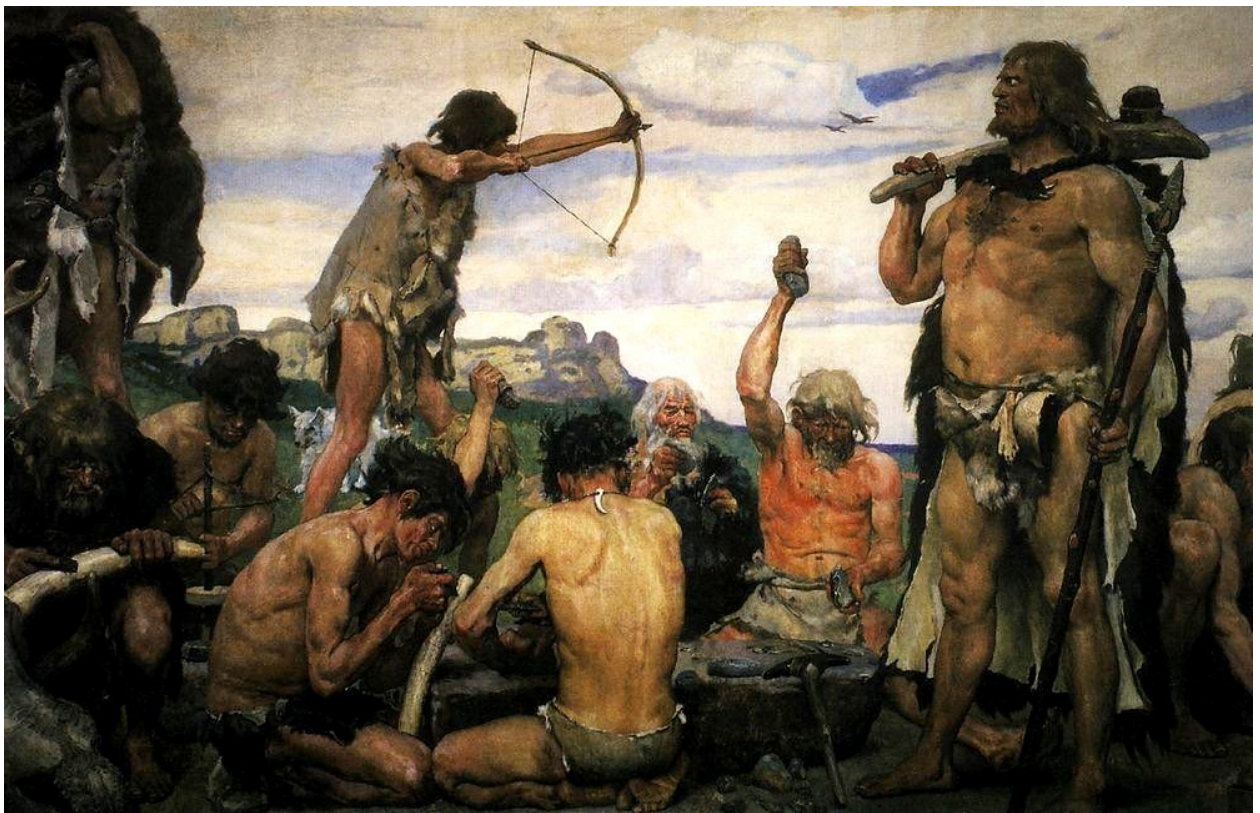
[8]



[9]



[10]



[11]



[12]



[13]



[14]



[15]



[16]



[17]



[18]



[19]



[20]



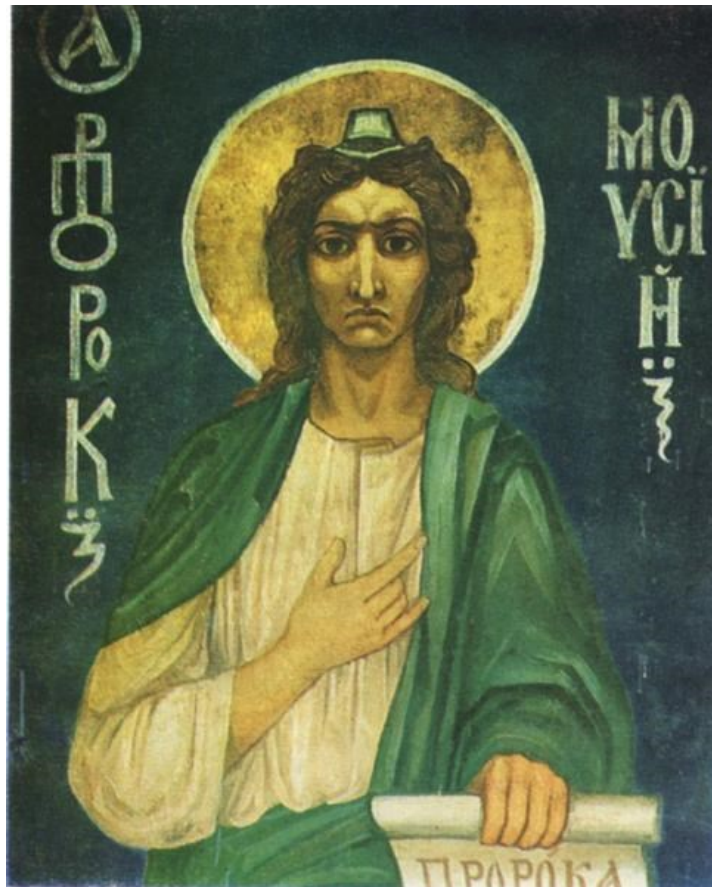
[21]



[22]



[23]



[24]



[25]



Екатерина в храме 1881-1885

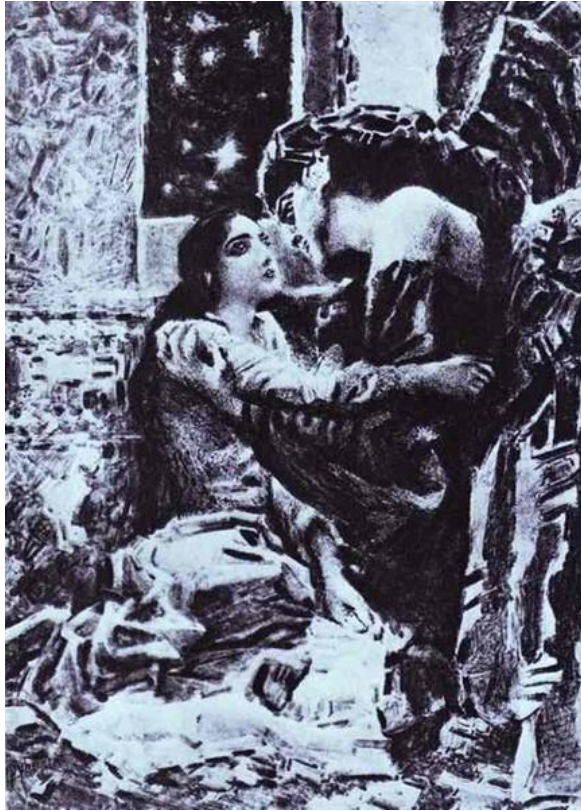
[26]



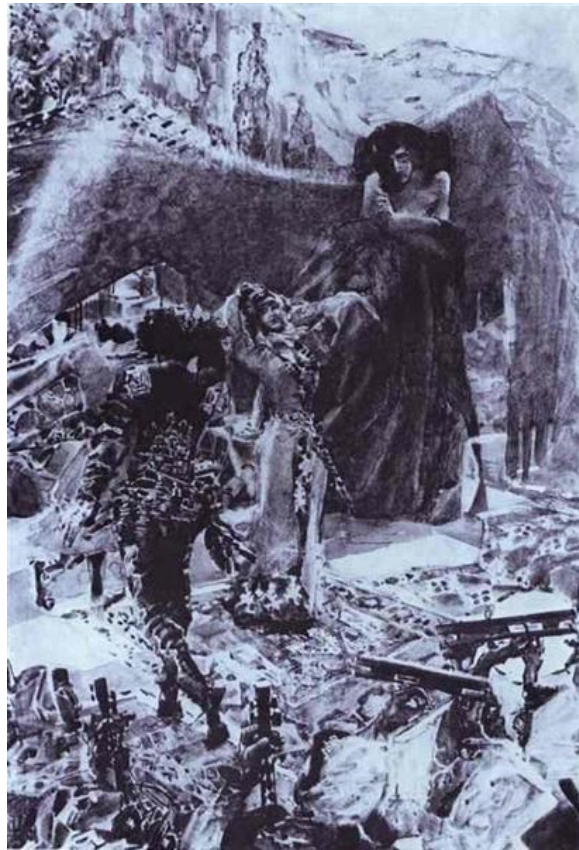
[27]



[28]



[29]



[30]



[31]



[32]



[33]



[34]



[35]



[36]



[37]



[38]



[39]



[40]



[41]



[42]



[43]



[44]



[45]



[46]



[47]



[48]



[49]



[50]



[51]



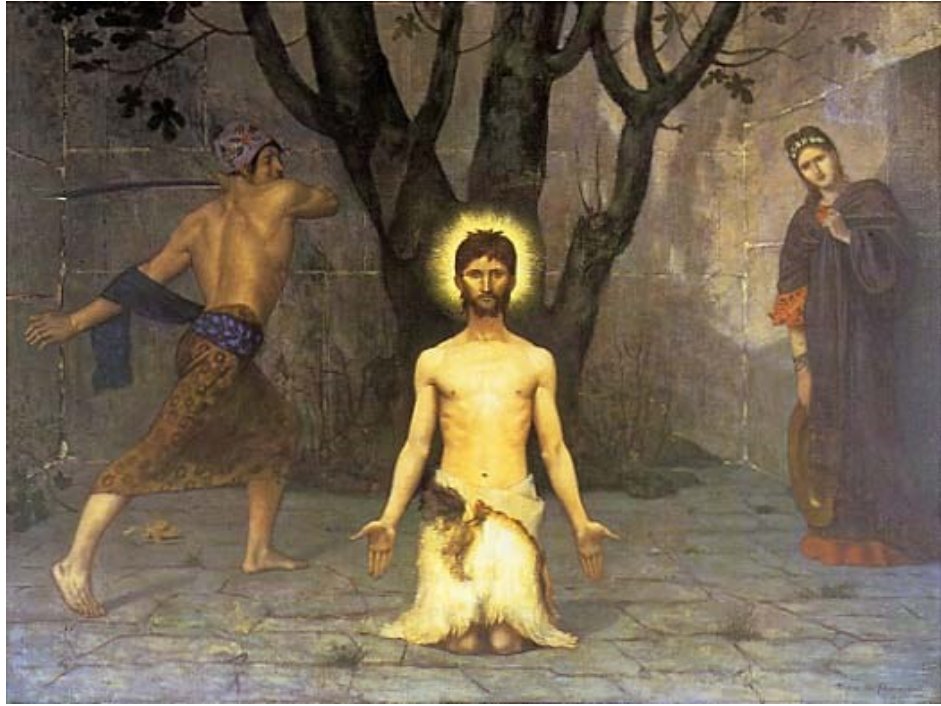
[52]



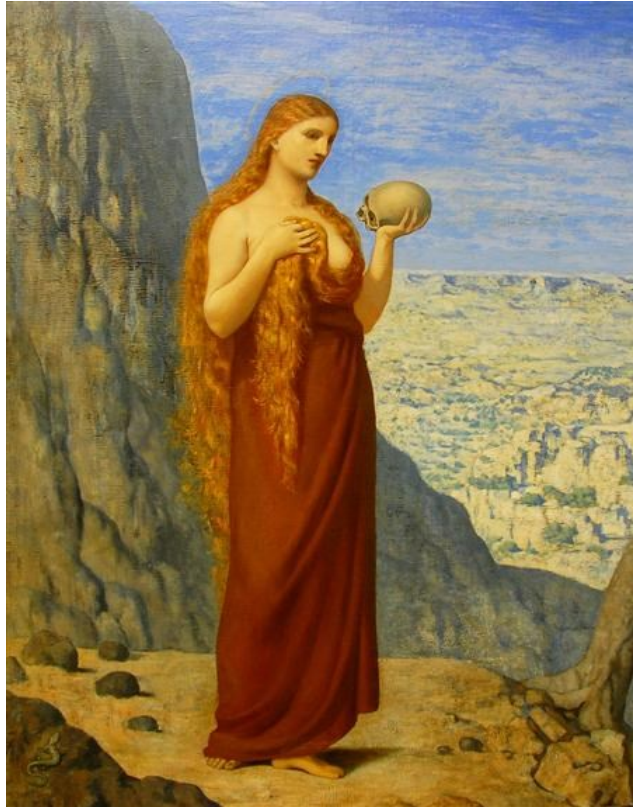
[53]



[54]



[55]



[56]



[57]



[58]



[59]



[60]



[61]



[62]



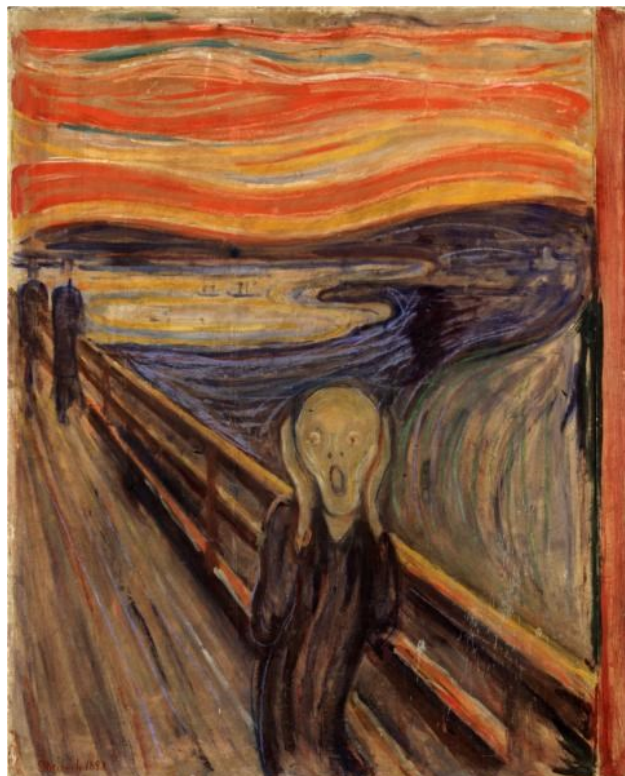
[63]



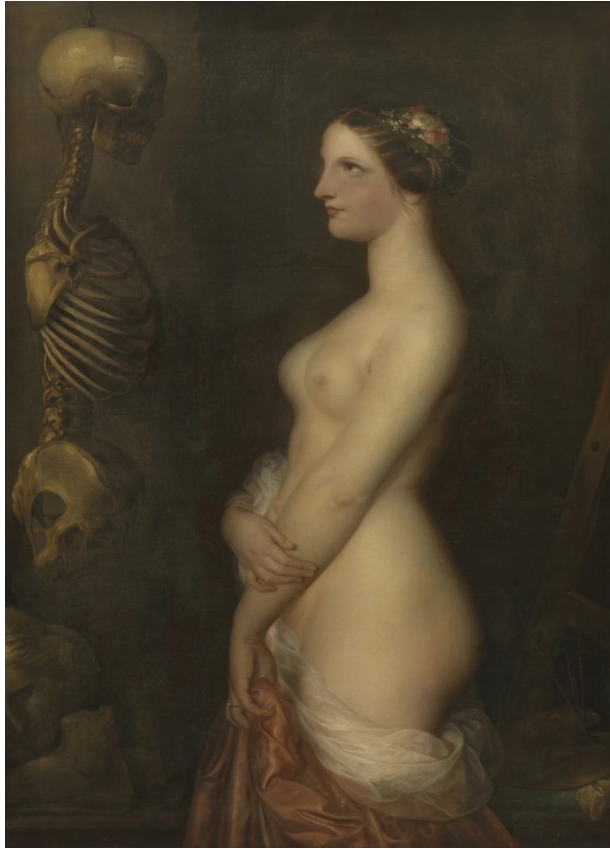
[64]



[65]



[66]



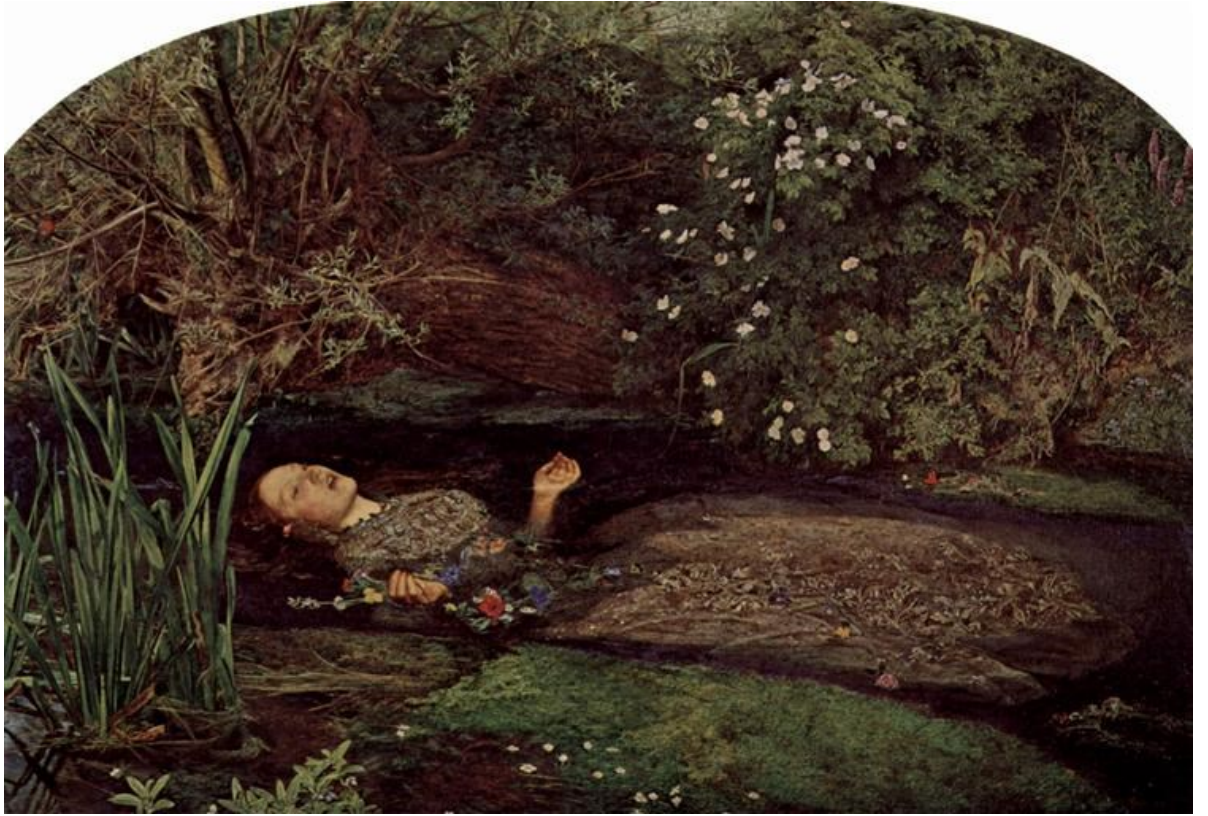
[67]



[68]



[69]



[70]