



АНТРОПОЛОГИЯ КУЛЬТУРЫ

ANTHROPOLOGY OF CULTURE

ЗАУСТ София Константиновна

кандидат искусствоведения,
доцент кафедры педагогики и психологии профессионального
образования Института экономики и социальных технологий,
Санкт-Петербургский государственный университет
промышленных технологий и дизайна,
Санкт-Петербург, Российская Федерация

Sofia K. ZAUST

Cand. Sci. (Art History),
Institute of Economics and Social Technologies,
Saint Petersburg State University of Industrial Technologies and Design,
Saint Petersburg, Russian Federation
zaust00@bk.ru



УДК: [391:75]:7.046"188" (470+571)
ГРНТИ: 18.31.31
ВАК: 24.00.01

DOI: 10.36343/SB.2022.30.2.003

**Актуализация нарративных
функций костюма в
произведениях
изобразительного искусства
(на примере живописных полотен
В. М. Васнецова)**

**Actualization of the Narrative
Functions of the Costume
in Works of Fine Art
(On the Example of Paintings
by Viktor Vasnetsov)**

Статья посвящена выявлению и описанию нарративной функции костюма и его деталей в четырех сказочных сюжетных полотнах В. М. Васнецова. Картины рассмотрены в качестве примеров удачных визуальных нарративов, соответствующих нарративу устному (сказке). Охарактеризованы сюжетные и композиционные особенности полотен, подробно описаны костюмы изображенных персонажей. Значительное внимание уделено элементам одежды, раскрыто их внутреннее смысловое содержание в контексте изображенных сюжетов. Установлено, что актуализация нарративной функции костюма позволила выдающемуся русскому художнику обеспечить динамику живописного изображения, более рельефно выразить конфликт, лежащий

в основе сюжета, способствовать погружению зрителя в столь характерное для русских волшебных сказок состояние «саспенса» – неопределенности, напряжения и тревожности перед встречей с таинственным.

Ключевые слова: В. М. Васнецов, русская живопись, функции костюма, волшебная сказка, костюм в живописи, нарратив, визуальный нарратив, нарративная функция, сказочный цикл В. М. Васнецова.

В настоящее время российское общество нуждается в идеях, обладающих социоинтегративным потенциалом, при этом совершенно очевидно, что неиссякаемым источником таких идей является богатейшая русская культура, имеющая многовековую историю. При этом объединяющую роль играют, как правило, идеи, выраженные посредством образов и символов, знакомых и понятных большинству соотечественников. Эти идеи и связанные с ними символы обретают визуальную форму, становясь предметом творчества художников, и именно поэтому изучение национальной живописи с точки зрения семиотики является важным звеном поиска оснований общероссийской социокультурной идентичности, формирование и укрепление которой во многом обеспечивает стабильное поступательное развитие общества.

По выражению К. Леви-Стросса, живопись, как и каждый язык, «состоит из особого кода, элементы которого порождены комбинацией менее многочисленных единиц, которые сами восходят к более общему коду» [8, с. 34]. Таким образом, любое живописное полотно в семиотическом аспекте можно понимать как имеющий многоуровневую природу текст, систему знаков, художественных образов, посредством которых эмоциональные переживания автора доносятся до воспринимающих его произведение зрителей. В этом пространстве коммуникации художественные образы представляют собой закодированные сообщения, или визуальный нарратив, который «обладает при прочтении многогранными возможностями для понимания» [3, с. 28].

Нарратив – научная междисциплинарная категория, по своему смысловому содержанию близкая к понятию «рассказ» (повествование) и поначалу применявшаяся почти исключи-

тельно в языкознании и литературоведении. В подобном прочтении термин «нарратив» схож по значению с описанием и изображением, но, как правило, отождествляется с сюжетом, акцентируя при этом внимание на событиях.

Первыми знак равенства между нарративом и сюжетом поставили русские формалисты (представители отечественной формальной школы; существовала с 1916-го по 1930-е гг.), которые считали нарративом текстовый способ изложения фабулы – фактической стороны повествования с событиями, случаями, действиями. При этом фабула и сюжет соотносились так же, как материал и прием [11, с. 34] [13, с. 81], то есть как не имеющая автора анонимная история и авторская индивидуальная работа по ее изложению. Таким образом, сюжет рассматривался как полностью авторская привилегия.

Однако отечественное литературоведение анализирует сюжетно-повествовательные тексты не только с помощью методов формализма, но также на основе концепции структурализма – междисциплинарного течения в социальных науках XX в., наибольшая популярность которого наблюдалась в 1950–60-е гг. во Франции. Именно структуралисты причислили к нарративу не только словесные произведения и художественный текст, но и кинофильм, а также балет, скульптуру, картину и т.д. (то есть любые произведения, так или иначе описывающие изменение состояний их героев). В постмодернистском (по большей части постструктуралистском) прочтении нарратив выступает понятием, фиксирующим «процессуальность самоосуществления как способ бытия повествовательного (или, по Р. Барту, “сообщающего”) текста» [4, с. 327]. Именно нарратив, согласно Р. Барту, определяет смысл произведения, становясь

историей, в которой связанные между собой события распределяются во времени: «темпоральность и каузальность (которые на самом деле никогда не встречаются в повествовании в чистом виде) обеспечивают своего рода естественность, понятность, удобочитаемость рассказа» [1, с. 458]. В результате такого распределения формируются и сюжет, и смысл в сознании читателя, по мысли постструктуралистов [5, с. 12].

Столь выразительный пример устного нарратива, как сказка, представляет собой прежде всего материал для исследования фольклористов, имеющих дело не со структурой, но с содержанием. Между тем во всяком нарративе рано или поздно обнаруживает себя рассказчик, то есть опосредованное произведением авторское сознание. Нарратив же становится для автора средством фиксации смысла и формирования целостного образа, например, картины, сюжет которой относится к определенному историческому периоду, бытовой или фантастической истории. Для того чтобы рассказать о событии, необходимо, чтобы оно сбылось, поэтому в таком тексте обычно доминируют глаголы прошедшего времени совершенного вида. Если же речь идет о сюжетной живописи, доминантами становятся образы, которые позволяют «расслышать» нарратив картины. Советский и российский лингвист В. Н. Топоров, классифицируя нарративы согласно их сакральности и несакральности, а также сказочности и несказочности, причислял сказку к несакральному нарративу [15, с. 572].

Кроме того, значительной составляющей повествования для нарратологии является функция (то есть сами действия персонажей) [12, с. 20]. Для нашего исследования важен тот факт, что основной сюжетный источник полотен одного из ведущих ретрансляторов «сказочного лепета далеких столетий» [10, с. 141] В. М. Васнецова – это миф и сказка.

Отметим, что в визуальном нарративе (к нему причисляют и станковую живопись) функции всегда дополняются атрибутами, которые часто становятся ведущими. Эти атрибуты или вещи уподобляют живопись анаграмме, способствуя ее дешифровке. Вещь, понимаемая В. Н. Топоровым как память

и материализованное время существования каждого из нас [14, с. 17], в контексте изобразительного искусства способна создавать многоуровневую повествовательность [7, с. 51]. Вещи или элементы картины способны рассказывать о чем-то, образуя довольно сложные нарративные конструкции – сюжетные картины. При этом каждая из вещей становится персонажем с собственным «голом», включенным в эту конструкцию. Таким образом, пространственное искусство (живопись) присвоило себе коммуникативный механизм искусства словесного, так что мы можем определить композицию сюжетной картины как тайнопись с обилием скрытых смыслов. Костюм как значимый элемент сюжетной картины может быть рассмотрен в качестве одной из таких «говорящих» вещей. Исследовать костюм и его детали в составе сюжетной картины так, как глаголы прошедшего времени совершенного вида в тексте о событии, значит описывать его нарративную функцию.

Таким образом, цель исследования – на примере нескольких живописных полотен В. М. Васнецова выявить художественные задачи, которые могут решаться посредством актуализации нарративной функции одежды изображенных персонажей и ее атрибутов. Источниками при этом послужили сами изучаемые картины, а также результаты смежных исследований, предпринятых искусствоведами и культурологами.

Методология научной работы базируется на уже описанных выше подходах, присущих структурализму и постструктурализму и позволяющих воспринять произведение живописи не только как закодированное сообщение, но прежде всего как некую структуру, элементы которой находятся во взаимосвязи и взаимозависимости и при этом могут относиться к разным структурным уровням. Такой подход помогает «осмыслить все многообразие реально данных культурных текстов как единую, структурно организованную систему» [9, с. 465].

Несмотря на важность религиозного начала для творчества В. М. Васнецова, его сказочные полотна имели светский характер, что позволяет нам рассматривать их в качестве несакрального визуального повествования.

Особенное значение в данном случае приобретает «слышимость» – эффект, присущий картинам васнецовского сказочного цикла. Вероятно, именно его имели в виду критики конца XIX в., когда описывали особенное качество работ В. М. Васнецова, благодаря которому произошло возвращение «культурной публики и отечественного изобразительного искусства к национальным корням» [2, с. 254].

Напомним, что «костюм в исторической картине начала XX в. становится ретранслятором смысла, сообщенного ему “языком картины”. Этот язык, формируемый за счет цветовых и композиционных эффектов, не предполагает грамматического прочтения, но позволяет воспринимать произведение – объект герменевтического истолкования – на уровне эстетического переживания» [6, с. 113]. Между тем язык полотен В. М. Васнецова, в основе которых лежат сказочные сюжеты, по нашему мнению, подразумевает именно грамматическое прочтение, то есть отдельную интерпретацию всех элементов картины, участвующих в нарративе, изложении сказочного сюжета.

Достижение целей исследования будет способствовать более глубокому научному постижению творческого метода В. М. Васнецова, а также некоторым образом расширит представления о содержательной роли и семантическом значении костюма изображаемых персонажей и его атрибутов в русской живописи конца XIX – начала XX вв.

Одним из наиболее известных сказочных сюжетов в живописи В. М. Васнецова считается полотно «Аленушка» (1881) (Рис. 1), на котором, на первый взгляд, не изображено ничего сказочного или фантастического. Современники художника, первые зрители картины, утверждали, что разгадать ее сюжет сходу было непросто: перед ними предстала «простая босоногая девочка в стареньком, кое-где порванном платье... Она одиноко сидит на камнях у лесного озера, всецело погруженная в свои детские мечты» [5, с. 184]. Критики, впервые увидевшие полотно, сетовали, что лицо васнецовской Аленушки вовсе не детское и даже не народно-бытовое: «это лицо “вообще”, лицо, находящееся даже в противоречии с остальной фигурой... Зритель ожидает встретить у Аленушки другое лицо»



Рис. 1. В. М. Васнецов «Аленушка», 1881. Государственная Третьяковская галерея
Fig. 1. Alyonushka, 1881, by Viktor Vasnetsov. State Tretyakov Gallery

[5, с. 185]. Маленьким сюжетом на большом полотне назвал «Аленушку» С. В. Флеров, увидевший в героине девочку 11–12 лет: «Девочка босоногая и босоголовая, в плохом платьишке, с растрепанными, безобразно написанными рыжими волосами» (Цит. по [2, с. 267]). Эту картину С. В. Флеров прямо именуется шарадой, упоминая, что, по одной из версий, художник нарочно изобразил деревенскую дурочку. Однако эту версию критик тут же опровергает, отмечая, что автор не наделил свою героиню соответствующими чертами лица. Между тем первоначально картина действительно называлась «Дурочка Аленушка», а ее появление было связано со встречей автора с поразившей его воображение, полной тоски и одиночества простоволосой девушкой. Это случилось в деревне Ахтырка, чьи виды художник много писал. Для нас же важно, что В. М. Васнецов изобразил костюм Аленушки так, как того

требует сказочный нарратив, хотя ассоциации со сказкой о сестрице, отправившейся искать братца, унесенного гусями-лебедями, возникли у зрителей намного позже. Что же послужило основой для подобных ассоциаций?

Васнецовская Аленушка, чья фигура представляет собой своеобразный иероглиф, повторяющийся от эскиза к эскизу, одета в черный, как вода в пруду, глухой сарафан, по которому, будто пожелтевшие листья на воде, разбросаны пестрые цветы. Юбка сарафана разорвана в одном месте, и художник демонстрирует эту важную деталь, которая напоминает нам о том, что безутешная героиня, вероятно, долго бродила по лесу в поисках брата. Простая белая нижняя юбка-понева заметна сквозь прореху, а из-под ее кромки видны босые, коричневые от загара и пыли ступни девочки. Сарафан, перевязанный на талии плетеным, со сложным узором (а не просто крученым, каким подпоясывали детей) поясом, надет поверх серой, пятнистой, очевидно плотной, возможно, утепленной блузы с многократно закатанными рукавами.

Художник не одел героиню в традиционный русский народный костюм с домотканой белой вышитой рубахой, не сделал ее статной крестьянкой, не изобразил аккуратную геометрию складок на сарафане, а на эскизах к картине мы и вовсе видим девочку-подростка в домашнем синем платье и белом фартуке. Закономерным кажется вывод: Аленушка В. М. Васнецова – живая русская девочка конца XIX в., одетая в соответствии со временем года, возрастом и социальным статусом. Главное качество, объединяющее весь костюм, – небрежность, даже хаос. То есть костюм здесь – это движение, действие, история, нарратив. Цветовая гамма одежды, волос, кожи девочки сочетается с пейзажем, что делает Аленушку частью природы. Она будто нарочно замерла и склонила голову, чтобы спрятаться возле темной воды, на фоне темного, написанного не сказочным, но вполне реалистичным, унылого леса. Детали костюма, которые подметил или специально придумал художник, изменили первоначальный замысел картины, вмешавшись в композицию, изложив сюжет русской народной сказки «Гуси-лебеди» там, где таковой не подразумевался.

Между тем первыми полотнами, написанными В. М. Васнецовым на основе каноничных сказочных текстов, стали два из трех масштабных живописных панно, предназначенных для интерьеров здания Правления Донецкой железной дороги. Донецко-Мариупольская железная дорога С. И. Мамонтова была запущена в 1882 г., связав Донецкий угольный бассейн с Мариупольским портом. Перспективы новой магистрали промышленник-меценат задумал отразить в картинах-символах. По его заказу В. М. Васнецовым были написаны три панно, в основу двух легли сказочные сюжеты: «Ковер-самолет» (1880) – символ новой скоростной магистрали и «Три царевны подземного царства» (1881) – символ богатства донецких недр.

«Ковер-самолет» (Рис. 2) – картина, демонстрирующая триумф скорости, силу движения и безусловную победу национального начала. Сюжетная основа полотна – народные волшебные сказки о сияющей птице с золотыми и серебряными крыльями, на поиски которой отправляется Иван-царевич, в данном случае, возвращаясь с победой на цветном летающем ковре. Сюжет картины понятен и узнаваем, для его прочтения, казалось бы, не требуется детальной дешифровки. Однако нарративная функция изображенного здесь мужского древнерусского костюма расширяет зрительское представление о сказке и ее герое: не абстрактном и вымышленном, но конкретном, живом человеке, который существует и действует в предложенных обстоятельствах так, как действовал бы актер, надев тот или иной театральный костюм.

Дорогой распахнутой верхний кафтан, полы которого развеивает ветер, демонстрирует нижний кафтан царевича. Щеголеватый кафтан с высоким воротником (козырем), подпоясанный узорным широким красным кушаком, В. М. Васнецов снабдил декоративными длинными рукавами, характерными для другой разновидности верхней мужской одежды допетровского времени – охабени. Обычно такие рукава достигали 120 сантиметров в длину и руку в них продеть было невозможно, поэтому использовались специальные проймы. Между тем, художник изображает Ивана-царевича держащимся за ножны своего меча



Рис. 2. В. М. Васнецов «Ковер-самолет», 1880.
 Нижегородский Государственный художественный музей
 Fig. 2. The Flying Carpet, 1880, by Viktor Vasnetsov.
 Nizhny Novgorod State Art Museum

полностью продетой в длинный рукав рукой, тогда как на плече героя хорошо видна окантованная пройма. Другой рукой, уже продетой в пройму, герой держит клетку с Жар-птицей, а узкий рукав развеивается по ветру за его спиной. Так, наглядно продемонстрировав зрителю способ носить старинную одежду, художник «оживил» костюм, описал с его помощью историю о путешествии Ивана-царевича, позволил нам самим представить, как собирался он в путь, как охотился за Жар-птицей, не жалея себя, и как он, решительно глядя вперед, и впредь будет жить согласно законам сказочного нарратива.

Наибольший интерес для настоящего исследования, как нам кажется, представляет панно «Три царевны подземного царства» (Рис. 3), написанное годом позже. Основой его стала сказка о том, как крестьянский сын Иван спустился под землю, нашел там три царства (золота, драгоценных камней и меди) и вывел наверх трех их царевен. Сюжет этой не столь известной сказки невозможно прочесть, глядя на картину, знание текста здесь необходимо, однако и оно не дает ощущения событийно-

сти. Единственным рассказчиком оказывается костюм, которому художник уделил много внимания, искусно и детально проработал. Оказалось, что рассматривать статичные фигуры трех царевен в их роскошных убранствах – единственный способ зрителя читать зашифрованную в картине сказку «Подземные царства».

Три величественные героини расположены на красно-черном фоне предзакатных гор. В левой части полотна изображены две царевны (золотого царства и царства драгоценных камней), их фигуры симметричны, силуэты схожи и лишь взгляды разнонаправлены. Обе облачены в женские боярские одеяния XVII в. (летники) с характерными длинными рукавами, представляющими единое целое с подолами. Парчовые распашные, расшитые жемчугом, золотом и драгоценными камнями верхние тяжелые платья двух царевен сверху завершаются оплечьями (бармами) – круглыми широкими воротниками. Костюмы героинь отличаются друг от друга цветом нижних и верхних платьев, декором, длиной рукавов и подолов. Руки, украшенные на за-



Рис. 3. В. М. Васнецов «Три царевны подземного царства», 1881. Государственная Третьяковская галерея
Fig. 3. Three Princesses of the Underworld, 1881, by Viktor Vasnetsov. State Tretyakov Gallery

пястях поручами, они держат сложенными на животах, что придает фигурам статность. Нам видны лишь кончики пальцев царевен, унизанные перстнями и аккуратно придерживающие треугольники белых блестящих шелковых платочков. По обилию золота в costume одной царевны и драгоценных камней в costume другой мы узнаем об их принадлежности подземным царствам. Головной убор «золотой» царевны – высокий, состоящий из лепесткообразных фрагментов кокошник, украшенный тонкими жемчужными подвесками (ряснами). Более холодный образ ее сестры завершают невысокий венец из драгоценных камней с массивными ряснами и полностью скрывающее шею объемное ожерелье.

Очевидно, что сюжет картины развивается по мере того, как зритель переводит взгляд, уставший от подробностей и роскоши нарядов двух старших сестер, и замечает справа отдельно стоящую, более низкую фигуру младшей царевны на черном угольном фоне. Ее легкое, струящееся, почти бесформенное, сверкающее одеяние, украшенное бриллиан-

тами, кажется слишком футуристичным не только в контексте времени написания картины. Платье «угольной» царевны не имеет признаков исторического костюма, в нем нет ничего русского. Однако, как известно, скромная фигура в сказочном венце символизирует главное и самое дорогое богатство Донецкой земли – каменный уголь (В. М. Васнецов заменил медь из сказки углем, что было необходимо для символикации богатств донбасских недр). Так, младшая царевна становится героиней нового, приближающегося двадцатого века с его принципиально иным взглядом на человека, историю, культуру, о чем говорит непохожесть ее на сестер.

В этой монументальной композиции, вовсе лишенной динамики, художник рассказал историю только за счет описания вещей, то есть за счет визуального нарратива. Все три фигуры чужды странному, неприветливому пейзажу. На их лицах томление, грусть, задумчивость, они как будто готовы исчезнуть на глазах у зрителя, оставив впечатление, схожее тому, что нередко оставляет в нашем сознании сновидение: мы долго помним увиденную во сне яркую, очень реалистичную деталь, при этом сложные сюжетные перипетии забываются сразу после пробуждения. Сказочность полотна В. М. Васнецова тоже формируется в нашей памяти благодаря детально проработанному костюму, раскрывающемуся постепенно, увлекающему наше воображение, делая пространственное искусство временным.

«Три царевны подземного царства» были излюбленной картиной самого художника, а его брат писал о ней: «Ничего нет на выставке, что сравнилось бы по широте письма и натуральности» (Цит. по [5, с. 200]). В 1884 г. В. М. Васнецов создал вариант картины под тем же названием, немного изменив композицию и колорит, отчего она стала еще более утонченной.

К этим двум изначально интерьерным работам примыкает картина «Иван-царевич на Сером Волке» (Рис. 4) (1889) – знаменитая масштабная иллюстрация, которую В. М. Васнецов создавал во время работы над росписями Владимирского собора в Киеве и сразу после завершения представил на очередной передвижной выставке. Образ Елены Прекрасной, которую, словно сонную, прижимает к себе Иван-царевич, создавался художником на основе портретов сестер Мамонтовых – Натальи Анатольевны и Татьяны Анатольевны (1882). Это каноничное сказочное полотно В. М. Васнецова – своеобразный эталон жанра. В костюмах героев картины много золота и металла: полувосточный голубой летник Елены Прекрасной отделан золотой окантовкой и металлическими гладкими поручами, талия перетянута золотым поясом, а голову с развевающимися золотистыми волосами венчает шапочка с металлическими ряснами. Отделан золотом кафтан Ивана-царевича, золотым шитьем украшена его черная рукавица, намечающая центр композиции, вслед за ним тянется меч в золотых ножнах. Все это обилие металлических деталей заставляет зрителя слышать звон и шорох, сопровождающие бегство героев, мчащихся на замершем в вечном прыжке волке «из мехового магазина» [2, с. 236], которого все мы, будучи детьми и слушая волшебные сказки, скорее всего, представляли себе именно таким. Итак, костюм в этой картине означает действие, сопровождаемое звуками, чье происхождение можно проследить визуально.

На всех четырех рассмотренных полотнах костюм персонажей в целом и его отдельные атрибуты являются, с одной стороны, элементами динамического характера, придающими подвижность застывшей, казалось бы, в статичном состоянии живописной форме, а с другой – подчеркивают авторский замысел, фокусируя внимание на скрытых на первый взгляд смыслах и подтекстах. Так, черный сарафан Аленушки с одноименной картины украшен разноцветными цветами, причем динамика их расположения соотносится с ритмом, в соответствии с которым изображены листья на водной глади, отражающей образ девушки. Этот прием призван показать нераз-



Рис. 4. В. М. Васнецов «Иван-царевич на Сером Волке», 1889.

Государственная Третьяковская галерея
Fig. 4. Ivan Tsarevich on the Gray Wolf, 1889, by Viktor Vasnetsov. State Tretyakov Gallery

рывную органичную связь персонажа и окружающей природы.

Облик младшей царевны («Три царевны подземного царства») и ее одеяние во многом противопоставлены художником массивной статике величественных костюмов двух ее сестер. Вместе с тем эта антиномия сама по себе не является единственным визуальным нарративом полотна: сам образ царевны каменного угля можно воспринимать как олицетворение грядущего мира, ценности которого отнюдь не коррелируют с помпезной величием ушедших эпох.

Другие рассмотренные полотна («Ковер-самолет» и «Иван-царевич на Сером Волке») наполнены внутренним динамизмом, при этом именно манера и характер изображения костюмов являются чуть ли не основным средством художественной передачи этой динамики. Обогащенные внутренним смыслом сюжеты не только насыщены образностью,

успешное сочетание элементов позволят воспринимать нарратив полотен в качестве цельной структуры, обладающей потенциалом к дальнейшему временному развитию, к продолжению изображенного действия, ожидание которого формируется в сознании воспринимающего картину зрителя.

Таким образом, можно заключить, что нарративная функция костюма в знаменитых сказочных живописных панно В. М. Васнецова

становится условием событийности, то есть основой для необходимого жанра тем и объектов. Нарративная функция костюма в сюжетных фольклорных картинах художника обеспечивает живописному изображению динамику, организует конфликт и производит целый ряд эффектов, погружая зрителя в состояние «саспенса» – характерного для волшебной сказки тревожного ожидания, беспокойства перед встречей с неизведанным.

Sofia K. ZAUST

Cand. Sci. (Art History),

Institute of Economics and Social Technologies,

Saint Petersburg State University of Industrial Technologies and Design,

Saint Petersburg, Russian Federation,

zaust00@bk.ru

***Actualization of the Narrative Functions of the Costume
in Works of Fine Art (On the Example of Paintings by Viktor Vasnetsov)***

Abstract. In the article, on the example of four paintings by Viktor Vasnetsov, the author reveals the range of artistic tasks that can be solved by the artist through the actualization of the narrative function of the clothes of the depicted characters and costume details. The sources for the study were the paintings themselves, as well as the results of related research undertaken by art historians and culturologists. The methodology is based on the approaches inherent in structuralism and post-structuralism (Yuri Lotman, Roland Barthes) and allowing one to perceive a work of art as a coded message accessible for analysis and as a kind of a structure, whose elements are interconnected and interdependent. Canvases based on fairy tales written by Vasnetsov are considered as examples of successful visual narratives that correspond to an oral narrative (a fairy tale). The author shows how the details of the costume, which Vasnetsov depicted, intervened in the composition, changing the original idea of the painting *Alyonushka* (1881). The author states that the plot of this tale, which tells about a sister looking for her lost brother, was expressed in the painting using not quite ordinary images and techniques. The author notes that, in the monumental composition of the panel *Three Princesses of the Underworld* (1884), the artist was able to tell the story only through the description of things – the details of the heroines' costumes. These details form the basis of the visual narrative, and consideration of the static figures of the three princesses in their luxurious outfits is the only way for the audience to read the fairy tale "Underground Kingdoms", encrypted in the picture. The author emphasizes that the narrative function of the ancient Russian male costume, which Ivan Tsarevich, the character of the painting *The Flying Carpet* (1880), is wearing, expands the viewer's understanding of the fairy tale and its hero as a concrete, living person. The author analyzes Vasnetsov's large-scale illustration *Ivan Tsarevich on the Gray Wolf* (1889) and determines that the dynamic manner of depicting the costume details creates a potential expectation of the continuation of the depicted action, which is formed in the mind of the viewer perceiving the picture. The author concludes that the actualization of the narrative function of the costume allowed Vasnetsov to ensure the dynamism of the pictorial image, to express the conflict underlying the plot more clearly, to help immerse the viewer in the state of "suspense" – uncertainty, tension and anxiety before meeting with the mysterious – so characteristic of Russian fairy tales.

Keywords: Viktor Vasnetsov, Russian painting, costume functions, fairy tale, costume in painting, narrative, visual narrative, narrative function, Vasnetsov's fairy tale cycle.

Использованная литература:

1. Барт Р. Текстовый анализ одной новеллы Эдгара По // Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика. / Сост., общ. ред. и вступ. ст. Г. К. Косикова. М.: Прогресс, 1989, С. 424-462.
2. Виктор Васнецов. Письма. Новые материалы / авт.-сост. Людмила Короткина. СПб.: АРС, 2004.
3. Горюнова Т. А. Язык и образ в искусстве: эстетика взаимодействия // Вестник Вятского государственного университета. 2020. № 2 (136). С. 25–31. С. 28. DOI: 10.25730/VSU.7606.20.021
4. Грицанов А. А. Нарратив // Новейший философский словарь. Постмодернизм. Минск: Современный литератор, 2007. С. 327-329.
5. Евстратова Е.Н. Виктор Васнецов. М.: Терра, 2004.
6. Зауст С.К. Костюм в русской исторической живописи второй половины XVIII–XIX в. : дис. ... кандидата искусствоведения. Краснодар, 2020.
7. Злыднева Н. В. Визуальный нарратив: опыт мифопоэтического прочтения. М.: Индрик, 2013.
8. Леви-Стросс К. Из книги «Мифологические. I. Сырое и вареное» // Семиотика и искусствознание / Сост. и ред. Ю. М. Лотмана и В. М. Петрова. М.: Мир, 1972. С. 27–49.
9. Лотман Ю. М. О метаязыке типологических описаний культуры // Лотман Ю. М. Семиосфера. СПб.: Искусство – СПб, 2000. С. 462–484.
10. Маковский С.К. Силуэты русских художников. М.: Республика, 1999.
11. Маслов Е.С. Что такое нарратив. Казань: Изд-во Казанского ун-та, 2020.
12. Пропп В. Я. Морфология волшебной сказки / Науч. ред., коммент. И. В. Пешкова, М.: Лабиринт, 2001.
13. Сухих С. И. «Технологическая» поэтика формальной школы. Из лекций по истории русского литературоведения. Нижний Новгород: КиТиздат, 2001.
14. Топоров В. Н. Апология Плюшкина: вещь в антропологической перспективе // Топоров В. Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ. Исследования в области мифопоэтического. М.: Прогресс-Культура. 1995. С. 7–112. С. 17.
15. Топоров В. Н. История и мифы // Мифы народов мира: в 2 т. М.: Советская энциклопедия, 1980. Т. I. С. 572–574.

References:

1. Barthes, R. (1989) *Tekstovoy analiz odnoy novelly Edgara Po* [Textual Analysis of a Tale by Edgar Poe]. In: Kosikov, G.K. (ed.) *Izbrannyye raboty. Semiotika. Poetika* [Selected Works. Semiotics. Poetics]. Translated from French. Moscow: Progress. pp. 424–462.
2. Korotkina, L. (2004) *Viktor Vasnetsov. Pis'ma. Novye materialy* [Viktor Vasnetsov. Letters. New Materials]. St. Petersburg: ARS.
3. Goryunova, T.A. (2020) Language and Image in Art: Aesthetics of Interaction. *Vestnik Vyatskogo gosudarstvennogo universiteta – Herald of Vyatka State University*. 2 (136). pp. 25–31. DOI: 10.25730/VSU.7606.20.021
4. Gritsanov, A.A. (2007) *Narrativ* [Narrative]. In: Gritsanov, A.A. (ed.) *Noveyshiy filosofskiy slovar'. Postmodernizm* [The Latest Philosophical Dictionary. Postmodernism]. Minsk: Sovremennyy literator, pp. 327–329.
5. Evstratova, E.N. (2004) *Viktor Vasnetsov*. Moscow: Terra.
6. Zaust, S.K. (2020) *Kostyum v russkoy istoricheskoy zhivopisi vtoroy poloviny XVIII–XIX v.* [Costume in Russian Historical Painting of the Second Half of the 18th–19th Centuries]. Art Criticism Cand. Diss. Krasnodar.
7. Zlydneva, N.V. (2013) *Vizual'nyy narrativ: opyt mifopoeticheskogo prochteniya* [Visual Narrative: An Experience of a Mythopoetic Reading]. Moscow: Indrik.
8. Levi-Strauss, C. (1972) *Iz knigi "Mifologichnye. I. Syroye i varenoe"* [From the Book "The Raw and the Cooked"]. Translated from French. In: Lotman, Yu.M. & Petrov, V.M. (eds) *Semiotika i iskusstvometriya* [Semiotics and Artmetry]. Moscow: Mir. pp. 27–49.
9. Lotman, Yu.M. (2000) *Semiosfera* [Semiosphere]. St. Petersburg: Iskusstvo – SPb. pp. 462–484.
10. Makovskiy, S.K. (1999) *Siluety russkikh khudozhnikov* [Silhouettes of Russian Artists]. Moscow: Respublika.
11. Maslov, E.S. (2020) *Chto takoe narrativ* [What a Narrative Is]. Kazan: Kazan State University.
12. Propp, V.Ya. (2001) *Morfologiya volshebnoy skazki* [Morphology of a Fairy Tale]. Moscow: Labirint.
13. Sukhikh, S.I. (2001) *"Tekhnologicheskaya" poetika formal'noy shkoly. Iz lektsiy po istorii russkogo literaturovedeniya* ["Technological" Poetics of the Formal School. From Lectures on the History of Russian Literary Criticism]. Nizhniy Novgorod: KiTizdat.
14. Toporov, V.N. (1995) *Mif. Ritual. Simvol. Obraz. Issledovaniya v oblasti mifopoeticheskogo* [Myth. Ritual. Symbol. Image. Research in the Field of the Mythopoetic]. Moscow: Progress-Kul'tura. pp. 7–112.
15. Toporov, V.N. (1980) *Istoriya i mify* [History and Myths]. In: Tokarev, S.A. (ed.) *Mify narodov mira: v 2 t.* [Myths of the Peoples of the World: In 2 Vols]. Vol. 1. Moscow: Sovetskaya entsiklopediya. pp. 572–574.

Полная библиографическая ссылка на статью:

Зауст, С. К. Актуализация нарративных функций костюма в произведениях изобразительного искусства (на примере живописных полотен В. М. Васнецова) / С. К. Зауст // Наследие веков. – 2022. – № 2. – С. 47-56. DOI: 10.36343/SB.2022.30.2.003

Full bibliographic reference to the article:

Zaust, S.K. (2022) Actualization of the Narrative Functions of the Costume in Works of Fine Art (On the Example of Paintings by Viktor Vasnetsov). *Nasledie vekov – Heritage of Centuries*. 2. pp. 47-56. (In Russian). DOI: 10.36343/SB.2022.30.2.003