
КУЛЬТУРНАЯ ЖИЗНЬ: ИСТОРИЯ И СОВРЕМЕННОСТЬ



ПРОКАЕВА Ольга Николаевна

кандидат философских наук, доцент кафедры культурологии
и библиотечно-информационных ресурсов
Национального исследовательского Мордовского государственного
университета имени Н. П. Огарёва,
Саранск, Российская Федерация

Olga N. PROKAEVA

Cand. Sci. (Theory and History of Culture), Assoc. Prof.
Ogarev Mordovia State University,
Saransk, Russian Federation,
naukaink@rambler.ru



УДК 94(47).021:[347.782.5:7]“18/19”
ГРНТИ 18.31.09
ВАК РФ 24.00.01

DOI: 10.36343/SB.2019.20.4.005

**Древняя Русь в отечественном
декорационном искусстве
конца XIX – начала XX века**

**Ancient Russia
in the Domestic Decorative Art
of the Late 19th – Early 20th Centuries**

Настоящая статья посвящена декорационному искусству конца XIX – начала XX в., характеризующемуся обращением к культуре прошлых эпох, в частности Древней Руси. В указанный период в качестве декораторов сцены выступали многие отечественные живописцы первого ряда. Автор статьи, изучив образцы декорационного творчества таких художников, как В. М. Васнецов, М. А. Врубель, Н. К. Рерих, И. Я. Билибин и Н. С. Гончарова, попыталась разобраться в том, почему источником вдохновения для них стало именно древнерусское искусство, а также указала на общие черты и специфику их художественных подходов к сценическому оформлению театральных произведений. В итоге автор пришла к выводу, что русское декорационное искусство конца XIX – начала XX в., явившее зрителю эпоху Древней Руси на сцене, представляет для нас не только культурно-историческую ценность, но также имеет практическую значимость для современных сценографов, в связи с чем требует серьезного дальнейшего изучения.

Ключевые слова: декорации, Древняя Русь, русское декорационное искусство, спектакль, сцена, театр, художник, эскиз.

В русском декорационном искусстве конца XIX — начала XX в. получили развитие тенденции обращения к культуре прошлых эпох и демонстрации в театре богатейшей художественной ретроспективы истории человечества.

Источником для создания на сцене наиболее яркой панорамы событий давно минувших дней стала Древняя Русь — сказочно-фольклорная, мифологически-обобщенная и исторически-конкретная.

Одним из первых мир древнерусского искусства показал Виктор Михайлович Васнецов — в постановке «Снегурочка» А. Н. Островского на домашней сцене Абрамцевского кружка в 1882 г. В 1885 г. он в качестве декоратора представил пьесу, положенную на музыку Н. И. Римского-Корсакова, в Русской частной опере С. И. Мамонтова. Его произведение, созданное по правилам музыкального спектакля и условиям большой сцены, воплотило в себе не только новый тип живописного оформления представления, но и интересную поэтически-образную интерпретацию темы.

Художник, приступая к работе над «Снегурочкой», изучил огромный пласт исторического материала. Опираясь на пейзажи русской природы, архитектурные мотивы Древней Руси, а также образцы народных вышивок, резьбы и росписи по дереву, он создал сказку, основанную на реальной действительности.

Васнецов написал ряд декораций — Пролог, Берендеев посад, Берендееву палату и Ярилину долину. В Прологе на сцене представлен зимний пейзаж: темные ели, раскидистые коряги в кулисах и расстилающийся вдаль белый простор, где под снеговыми шапками видны избышки Берендеева посада. Художник сумел показать органичное слияние человека и природы. По сути, это есть гармония мира и человека, открыто смотрящего на него. Для Васнецова в этой открытости миру, принятии его в любви есть и истоки, и самобытность народа, и природа поэтического начала его сознания.

Примечателен Берендеев посад. Замыкает деревенскую улицу скворечник на высоком шесте. Вдали — широкие поля. На переднем плане резное богатое крыльцо терема сосед-

ствует с покосившейся, в одно оконце избышкой кутилы Бакулы под соломенной крышей, а посреди улицы — резная скамеечка и ярко-желтый подсолнечник. Все это одновременно реально и фантастично.

В декорации для третьего действия — «В палатах царя Берендея» — Васнецов сумел передать красоту народной деревянной архитектуры. В. В. Стасов был в восторге от нее, написав, что еще «ничья фантазия... не заходила так далеко и так глубоко в воссоздании архитектурных форм и орнаментистики Древней Руси, сказочной, легендарной, былинной» [12, с. 98].

Художник показал открытые в сад деревянные сени царского терема, через арки которых видны вершины деревьев и возвышающиеся над ними резные башни других построек. Столбы, подпирающие шатровые перекрытия, имеют оригинальную форму. Верхние их части напоминают удлиненное яйцо. Они разукрашены гигантскими васильками, подсолнухом и земляникой на розовом фоне, а также на красном — человеческими фигурами, изображениями птиц и зверей. Есть и простые бревенчатые столбы, на которых — незабудки. Над столбами синие скаты шатров в сказочном изобилии покрыты свернувшейся стерлядь, волшебной кошкой с огромными светящимися глазами, раками, петухами, рогами оленями и прочими животными. В центре потолка, на черном фоне, ослепительное солнце с человеческим лицом, в окружении мерцающего месяца и светящихся золотых звезд. «Все сплошь в красках и золоте, от верху до низу, как женский повойник или передник, как древняя расшитая рубашка, как древнее разукрашенное веретено или сани...» — подчеркнул Стасов [6, с. 48].

В декорации-пейзаже «Ярилина долина» изображено лето, которое вступает в свои права. Солнечные лучи пронизывают дремучую чащу, освещая вековые деревья, поросшее осокой лесное озеро и вершину горы на берегу. Торчащая из заводи коряга и белые лилии на неподвижной воде придают изображению таинственность и раскрывают выразительность древних пантеистических образов.

Для оперного театра Васнецов не только дополнил эскизы декораций, но и тщательно

поработал над костюмами. В пьесе Островского нет прямых описаний одежды героев, что позволило художнику обратиться к своей фантазии, но при этом сосредоточиться на достоверных деталях. Он изучил массу материалов, привезенных из Тульской губернии, — одежду, головные уборы, украшения, старинные вышивки и рисунки. Получилась целая галерея бытовых образов с правдивым кроем костюмов и национальной орнаментикой Древней Руси.

Основой для всех костюмов стал домотканый холст белого цвета, который Васнецов сочетал с разнообразными цветовыми решениями орнаментов. Снегурочку — юную девушку-крестьянку — художник представил в сарафане, верхняя часть которого украшена тесьмой, выложенной уголками, а по светлому полю дан узор «змейка», согласно языческим верованиям, означавший, что деревня, в которой жила героиня, стояла у воды [2], а также в лаптях и обруче.

Мизгирь был одет в расшитую рубаху, богатый кафтан и обут в нарядные сафьяновые сапоги на каблуках, Лель — с венком из цветов на голове, с берестяной дудкой под мышкой и посошком, а Купава — в узорчатом платье с монистами и бусами.

Рисуя Снегурочку, Леля, Купаву, Мизгиря, берендеев, Васнецов мало помнил о драматизме, через который провел своих героев Островский. В то же время художник очень высоко отзывался о пьесе, считая ее «молитвой русской» [13]. Просто в ней ему ближе всего была тема о мирной счастливой стране Берендеев, где живет «честной и добрый народ», где трудятся, веселясь, поклоняясь свету и теплу, где нет места людям с холодным и злым сердцем, где «обычай честные старины» бытуют в мудром согласии с естественными законами жизни [6, с. 50–51].

Таким образом, в декорациях и костюмах Васнецова Древняя Русь раскрылась во всей красоте своей природы, оригинальности народного творчества, а также в поэтичности фольклорных образов, земных при всей своей сказочности, удивительных и жизнерадостных. Это прекрасные произведения изобразительного искусства, обрамляющие сценическое действие. Такого истинно национального

художественного оформления до Васнецова русская сцена не знала.

Начатое Васнецовым воссоздание на сцене идеально-прекрасных образов русской старины продолжил Михаил Александрович Врубель. Однако его декорации являлись уже не стилизацией подлинных форм древнерусской культуры, приемов и выразительных средств народного творчества, а их переосмыслением и свободной интерпретацией. Появилась новая художественная реальность — картины конкретных мест действия, но согласно представлению и внутреннему ощущению художника.

Сценические идеалы Врубеля нашли воплощение в спектаклях Римского-Корсакова «Царская невеста» и «Сказка о царе Салтане».

Представление «Царской невесты» впервые состоялось в 1899 году в Мамонтовском театре. Врубель должен был не просто оформить сценическое действие, а «обнаружить верную живописную тональность, которая совпадала бы то с лирическим, то с грозно-драматическим тоном самой оперы» [14, с. 94].

Из всех декораций самой знаменитой является декорация второго действия — улица Александровской слободы. Композиция ее несимметрична: слева — постройки зажиточных горожан, справа — крестьянские избы (зрительно они меньше). В глубине сцены — колокольня и фрагмент церкви, ограниченный сверху ветвями деревьев. Сценическая «дорога» ведет к колокольне и через нее — к церкви, что является знаком венчания.

Художник изобразил осенний город. Коричневые краски русской природы по цвету перекликаются с деревянными домами, желтая листва деревьев — с узорами на наличниках окон, а бледно-желтое небо и золотые купола церкви — с песчаной улицей. Теплый, не очень яркий вид Александровской слободы созвучен драматизму и патетике произведения.

Для Врубеля было важно показать неразрывное родство русской культуры с природой, то есть с тем миром реальности, из которого вылились фантастические народные представления. В разговоре с художником С. Ю. Судейкиным он сказал: «Я научу тебя видеть в реальном фантастическое» [10].

Но в полной мере талант Врубеля как декоратора раскрылся в «Сказке о царе Салтане», поставленной Товариществом частной оперы в 1900 году.

В решении архитектурных образов художник не реконструирует формы древнерусского зодчества, а сочиняет на темы народного искусства. Одной из лучших считается декорация к третьему действию — «Город Леденец». В ней художник показал момент появления чудесного города.

Массивные кованые ворота красного цвета, украшенные орнаментом, распахнулись по сторонам портала белокаменной стены и в «пролете огромной арки под ликующие звуки музыки встал из-за моря сказочный Леденец. Затейливой чередой проходят его дворцы, терема, храмы» [3, с. 89]. Декоративность и фантастичность архитектурных сооружений, а также уникальное сочетание орнаментов и гармония светлых цветовых оттенков создали поэтический образ.

В этой работе Врубель выступил и как реформатор сцены, упростив ее и в то же время достигнув свободной планировки пространства.

Художник создал новый тип театрального костюма, освободив его от исторической достоверности и применив живописные приемы, раскрывающие характер героев. Так, в костюме Царевны-Лебедя есть русские детали, например, кокошник, но главное — лиричность, мелодичность и душевность.

Врубель показал глубинные национальные слои, которые и формируют традиционную русскую культуру.

О совсем иной Древней Руси рассказывают декорации и костюмы Николая Константиновича Рериха. Он высоко ценил декорации В. М. Васнецова к «Снегурочке», характеризуя их как «полные проникновения в самую сущность славянского языческого времени» [9, с. 157], и сам обращался к оформлению произведения Островского для оперной и драматической сцен. В 1908 г. Рерих сделал эскизы декораций для Парижского оперного театра, в 1912 г. — для драматической постановки сказки в Петербурге, в 1919 г. оформил оперный спектакль в Лондоне, а в 1921-м — в Чикаго.

Рерих представил «Снегурочку» как эпическое действие. Декорации имеют содержание единения природы и человека. В них мы видим то время, когда почитались языческие культы — Ярила-Солнце, дождь, ветер, холмы и камни и т.д. Все они художником одушевлены. Так, в эскизе «Слобода берендеев» даже избы героев, как фантастические живые существа, выступают из-за деревьев. Весеннее пробуждение природы и ощущение ее бесконечности и величия показано с глубоким философским смыслом.

Рерих создал уникально тонкие, правдиво читающиеся образы сказочного мира языческой Руси. «Снегурочка» 1912 г. — хрустальная, с обилием декоративных элементов. Костюм самой героини украшают большие круги и маленькие, объединенные по три и оканчивающиеся завитком [7].

«Снегурочка» для чикагского оперного театра отличается новой трактовкой материала и характеристикой персонажей — сочетанием славянской мифологии и восточных влияний на нее. Эскиз «Берендей и Снегурочка» стилизован автором под древнерусскую икону. В работах «Лель и Снегурочка» и «Купава» герои имеют азиатский этнический тип, да и берендеи — это люди азиатской крови, но участвующие в обороне Киева от половцев. Берендейки представлены с черными косами, крупными височными кольцами возле ушей, в бусах и браслетах.

Стилистическое чутье мастера, наложенное на серьезное увлечение археологией, позволило ему выразить в «Снегурочке» душу России, создать гимн человеческой любви и жертвенности.

Декорации к балету «Весна священная» И. Ф. Стравинского (1913) для театра Елисейских полей в Париже — вершина творчества Рериха в театре. Его восхищали мирозерцание древних славян и живописный колорит их жизни. Он перенес зрителей в языческие времена, создав картины суровой, могучей, словно первозданной природы, среди которой происходили ритуально-обрядовые действия славянских племен. Сам художник писал: «Мы не можем принимать «Весну» только как русскую или славянскую. Она гораздо более древняя, она общечеловечна» [11, с. 97].

Балет состоял из двух действий — «Попелуш земли» и «Великая жертва», и к каждому Рерихом было создано по три варианта декораций, пронизанных символами древнеславянской культуры.

В эскизах к первому действию он показал радостные картины пробуждающейся после долгой зимы природы — пронизанные ярким светом весны пейзажи с вешними водами, зелеными холмами, полянами и клубящимися над ними облаками. В первых двух вариантах в центре композиции расположены священные деревья древних славян — дуб и сосна. В третьем варианте они заменены большим священным холмом и шаманским камнем. Огромное дерево с раскидистыми ветвями — символ человеческого рода с его корнями, устремленными к сакральным началам бытия, а камень в центре композиции — олицетворение связи с потусторонним миром. Он символизирует космическую мощь, концентрат энергии, которому отводится ключевое место в сценографии произведения.

Эскизы «Великой жертвы» более драматичны по исполнению. В ночных сумерках при свете луны открывается картина священного холма. В другом варианте — вокруг тлеющего костра восседают старцы, а в третьем представлены шествующие старейшины в лосиных шкурах, избранная жертва, сидящая на камне, и целящейся охотник. Космически беспредельное небо, по которому несутся облака, олицетворяет стихийные силы природы.

Рерих создал также эскизы костюмов, которые отличались богатой символикой орнамента и воспроизводили одежду Древней Руси. Девушки были одеты в полотняные длинные рубахи с пестро-узорчатой каймой, имитирующей вышивку, а мужчины — в подпоясанные рубахи, на ногах — порты, на голове — высокие остроконечные шапки с меховой опушкой. На ногах у всех лапти и онучи, подвязанные алыми оборами.

Костюмы получились не только этнографически точными, но и, учитывая ритуальный характер действия, разворачивающегося на сцене, великолепно подходили для балета.

В целом искусство Древней Руси привлекало Рериха искренностью, глубиной и силой выражения высоких человеческих чувств.

На другом полюсе декорационных интерпретаций древнерусской темы в конце 1900-х и в 1910-х гг. находилось оформление оперы «Золотой петушок» Римского-Корсакова, решенное Иваном Яковлевичем Билибиным как раскрашенная графическая стилизация под русскую народную картинку, и декорация Натальи Сергеевны Гончаровой, представленная как свободная, темпераментная живописная фантазия в духе лубка.

Русской теме Билибин посвятил все свое творчество. Много ездил по России, изучал архитектуру, старинную деревянную резьбу, народный орнамент, крестьянские вышивки, кружева, лубочные картинки. Но, ориентируясь в своем творчестве на стилистику древнерусского искусства, он не копировал, а интерпретировал ее в соответствии со вкусами своей эпохи и своей индивидуальностью.

Самым значительным театральным созданием художника стали декорации к первой постановке «Золотого петушка», осуществленной в 1909 г. Театром оперы Сергея Зимина в Москве.

Сценическая композиция во всех трех действиях развернута Билибиным параллельно порталу сцены и основана на принципе симметрии. Симметрия, идущая от поэтики народного творчества, проявляется не только в пространственной организации каждой картины, но и в развитии зрительного образа спектакля во времени.

В первом действии в далекой перспективе через арочные пролеты царских хором виден игрушечный город, а в третьем он приближается к зрителю, вырастая до размеров зеркала сцены. Эти многокрасочные картины Дадонова царства, открывающие и заключающие постановку, обрамляют нарисованную в единой сине-зеленой гамме декорацию второго действия, которая является зрительным центром представления.

На кулисах первого плана изображены горки-лещадки, громоздящиеся вверх. Из-за их наплывающих волнами краев видны кроны-розетки экзотических деревьев, а мохнатые ели, изгибаясь на уступах, будто кланяются вершинами, в то время как струи горного потока кажутся застывшими. Уходящие в глубину и становящиеся темнее кулисы посте-

пенно сближаются, и вся картина завершается на заднике силуэтами диких скал и круглой луной в ущелье [4, с. 17].

Небольшую игровую площадку замыкает расположенный на возвышении приоткрытый шатер Шамаханской царицы.

Колорит декораций основан на сочетании ярких локальных цветов, а все изображения обведены тонкой черной линией, что сближает их с русской народной картинкой.

В костюмах героев оперы художник отразил особенности древнерусской и восточной одежды, представив «царственные» цвета и богатство декора.

Оказавшись одним из самых ярких театральных явлений своего времени, «Золотой петушок» в оформлении Билибина заметно повлиял на последующих декораторов спектаклей со сказочными сюжетами. Это влияние испытала, например, Наталья Гончарова, создавшая в 1914 г. для Дягилевской антрепризы эскизы декораций и костюмов к постановке.

Гончарова в древнерусском художественном наследии видела глубокую народную основу и большое общечеловеческое содержание, но особенно привлекала ее эмоциональность, а также декоративность и монументальность искусства. Более того, мастер «возрождает первоначальный поэтический мир сказки, видимый ею сквозь призму народного восприятия; в процессе писания эскизов декораций художница словно включилась в создание сказки, украшая ее своей фантазией и дополняя сюжет новыми эпизодами. В данном случае мы имеем дело с вполне адекватным использованием приемов народного примитива», — пишет М. Г. Неклюдова [8, с. 329].

Стиль Гончаровой ярко раскрылся в сцене въезда Шамаханской царицы: «Высится дворец Дадона. Палаты царя обрисованы не-

правильным контуром и смещены, словно силуэт. Покров земли красного цвета. Запрокидывается возок с нарумяненной куклой царицы в нескладном движении. Игрушечные-лубочные лошади в крупных пятнах-яблоках тянут возок. Подпрыгивающий ритм доморощенного движения сменяется плавной поступью верблюдов, замыкающих шествие. Они написаны фиолетовой краской и обведены плотной тяжелой линией. При кажущейся произвольности композиции декорация построена сильно и легко обозрима в своих крупных масштабах. Ее условная форма примитива исполнена внутренней энергии. Изобразительное узорочье декораций расцветает на сцене диковинными цветами и вьется затейливыми орнаментами» [3, с. 156–157]. Здесь и примитивная динамика, и монументальная пластика, схожая с древнерусской фреской, и наивность лубка.

Изобразив все в единой манере, раскрасив в яркие цвета игрушечные формы архитектуры, художница в результате создала декорации, выполнявшие в спектакле функцию уже не столько показа конкретного места действия, сколько выражения игровой стихии представления. Другими словами, «Золотой петушок» Гончаровой как бы завершал русскую — фольклорную и историческую — линию спектаклей, раскрывающих тему Древней Руси.

В завершение хотелось бы отметить, что русское декорационное искусство конца XIX — начала XX в., явившее зрителю эпоху Древней Руси на сцене, представляет для нас не только культурно-историческую ценность. Оно имеет ещё и колоссальную практическую значимость для современных сценографов, оформляющих исторические постановки, в связи с чем требует серьёзного дальнейшего изучения.

Olga N. PROKAEVA

Ancient Russia in the Domestic Decorative Art of the Late 19th – Early 20th Centuries

Abstract. This article is devoted to the decorative art of the late 19th – early 20th centuries, characterised by an appeal to the culture of past eras, in particular, Ancient Russia. During this period, many domestic artists of the first row acted as stage decorators. The author of the article, having studied

samples of decorative art by a number of Russian artists, investigated the question of the reason for choosing Old Russian art as a source of inspiration for them, and also pointed out the general features and specifics of their artistic approaches to the stage design of theatrical works. The approaches of V.M. Vasnetsov to creating sets and costumes for the play *The Snow Maiden* to the music of N.I. Rimsky-Korsakov were studied, as well as the artist's experience of turning to ethnographic material, which made it possible to embody the authentic national ornament and traditional clothing of the Eastern Slavs on the stage. The scenographic work of M.A. Vrubel was studied, which was no longer a stylisation of the authentic forms of ancient Russian culture, methods and expressive means of folk art, but their rethinking and free interpretation. Vrubel's stage ideals were embodied in Rimsky-Korsakov's plays *The Tsar's Bride* and *The Tale of Tsar Saltan*. When creating the composition, Vrubel focused the attention of the viewer on the kinship of Russian culture with nature, that is, with that world of reality from which fantastic folk performances poured. The author also analysed the sets and costumes created by N.K. Roerich for the productions of *The Snow Maiden* and I.F. Stravinsky's ballet *The Rite of Spring* in various theatres in the world. It is emphasised that Roerich's decorative art was imbued with the ideas of the unity of nature and man, a sense of infinity and greatness of nature, shown with a deep philosophical meaning. At the other extreme of the decoration interpretation of the Old Russian theme in the late 1900s and 1910s, there was the design of the opera *The Golden Cockerel* by Rimsky-Korsakov, solved by I.Ya. Bilibin as a painted graphic stylisation for a Russian folk picture, and the set design of N. S. Goncharova, presented as a free, temperamental pictorial fantasy in the spirit of popular print. As a result of the study, the author came to the conclusion that Russian decorative art of the late 19th – early 20th centuries, which showed the audience the era of Ancient Russia on the stage, not only is of cultural and historical value for us, but also has practical significance for modern scenographers, and thus requires a serious further study.

Keywords: set design, Ancient Russia, Russian decorative art, performance, stage, theatre, artist, sketch.

Использованная литература:

1. Березкин В. И. Искусство сценографии мирового театра. От истоков до начала XX в. М.: Наука, 1995.
2. Бялик В. Платье для Снегурочки // Родина. 2000. № 12. С. 84–86.
3. Давыдова М. В. Очерки истории русского театрально-декорационного искусства XVIII – XIX вв. М.: Наука, 1974.
4. Иван Билибин: альбом / Авт.-сост. С. В. Голынец. Л.: Аврора, 1988.
5. Коган Д. З. Михаил Александрович Врубель (1856–1910). М.: Искусство, 1979.
6. Лазуко А. К. В. М. Васнецов. Л.: Художник РСФСР, 1985.
7. Маточкин Е. П. Знак Знамени Мира в искусстве Евразии и творчестве Н. К. Рериха [Электронный ресурс] // Новая эпоха. 1997. № 4 (15). URL: http://www.newepoch.ru/journals/15/matochkin_sign.html (дата обращения: 03.05.2019).
8. Неклюдова М. Г. Традиции и новаторство в русском искусстве конца XIX – начала XX в. М.: Искусство, 1991.
9. Полякова Е. И. Николай Рерих. М.: Искусство, 1985.
10. Пятьсот сокровищ русской живописи / сост. Е. Н. Евстратова. М.: ОЛМА Медиа Групп, 2011.

References:

1. Berezkin, V.I. (1995) *Iskusstvo stszenografii mirovogo teatra. Ot istokov do nachala XX v.* [The Art of Scenography of the World Theater. From the Origins to the Beginning of the Twentieth Century]. Moscow: Nauka.
2. Byalik, V. (2000) *Plat'e dlya Snegurochki* [Dress for the Snow Maiden]. *Rodina*. 12. pp. 84--86.
3. Davydova, M.V. (1974) *Ocherki istorii russkogo teatral'no-dekoratsionnogo iskusstva XVIII – XIX vv.* [Essays on the History of Russian Theatrical and Decorative Art of the Eighteenth and Nineteenth Centuries]. Moscow: Nauka.
4. Golynets, S.V. (1988) *Ivan Bilibin: al'bom* [Ivan Bilibin: An Album]. Leningrad: Avrora.
5. Kogan, D.Z. (1979) *Mikhail Aleksandrovich Vrubel' (1856–1910)*. Moscow: Iskusstvo. (In Russian).
6. Lazuko, A.K. (1985) *V.M. Vasnetsov*. Leninrad: Khudozhnik RSFSR. (In Russian).
7. Matochkin, E.P. (1997) *Znak Znameni Mira v iskusstve Evrazii i tvorchestve N. K. Rerikha* [The Sign of the Banner of Peace in the Art of Eurasia and the Work of N.K. Roerich]. *Novaya epokha*. 4 (15). [Online] Available from: http://www.newepoch.ru/journals/15/matochkin_sign.html. (Accessed: 03.05.2019).
8. Neklyudova, M.G. (1991) *Traditsii i novatorstvo v russkom iskusstve kontsa XIX – nachala XX v.* [Traditions and

11. Спирина Н. Д. Полное собрание трудов: в 7 т. Т. 1: Отблески: 1944–1993. Новосибирск: ИЦ РОССАЗИЯ Сибирского Рериховского общества, 2007.

12. Стасов В. В. Царь Берендей и его палаты // Искусство и художественная промышленность. 1898/1899. № 1–2. С. 97–98.

13. Статьи и воспоминания Константина Корovina. Савва Иванович Мамонтов [Электронный ресурс] // Омелия. Международный литературный клуб. URL: <https://omiliya.org/article/savva-ivanovich-mamontov-vospominaniya-konstantina-korovina> (дата обращения: 03.05.2019).

14. Тарханова Д. И. Русская сценография конца XIX – начала XX в. // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2010. № 3. С. 83–104.

Innovation in the Russian Art of the Late 19th – Early 20th Centuries]. Moscow: Iskusstvo.

9. Polyakova, E.I. (1985) *Nikolay Rerikh* [Nicholas Roerich]. Moscow: Iskusstvo.

10. Evstratova, E.N. (2011) *Pyat'sot sokrovishch russkoy zhivopisi* [Five Hundred Treasures of Russian Painting]. Moscow: OLMA Media Grup.

11. Spirina, N.D. (2007) *Polnoe sobranie trudov: v 7 t.* [Complete Collection of Works: In 7 Vols]. Vol. 1. Novosibirsk: ITs ROSSAZIYa Sibirskogo Rerikhovskogo obshchestva.

12. Stasov, V.V. (1898–1899) *Tsar' Berendey i ego palaty* [Tsar Berendey and His Chambers]. *Iskusstvo i khudozhestvennaya promyshlennost'*. 1–2. pp. 97–98.

13. Korovin, K. (2015) *Savva Ivanovich Mamontov*. [Online] Available from: <https://omiliya.org/article/savva-ivanovich-mamontov-vospominaniya-konstantina-korovina>. (Accessed: 03.05.2019). (In Russian).

14. Tarkhanova, D.I. (2010) Russian Theatre Set Design at the Turn of the XX Century. *Teatr. Zhivopis'. Kino. Muzyka*. 3. pp. 83–104. (In Russian).

Полная библиографическая ссылка на статью:

Прокаева, О. Н. Древняя Русь в отечественном декорационном искусстве конца XIX – начала XX века [Электронный ресурс] / О. Н. Прокаева // Наследие веков. – 2019. – № 4. – С. 44–51. DOI: 10.36343/SB.2019.20.4.005

Full bibliographic reference to the article:

Prokaeva, O. N. (2019) Ancient Russia in the Domestic Decorative Art of the Late 19th – Early 20th Centuries. *Nasledie vekov – Heritage of Centuries*. 4. pp. 44–51. (In Russian). DOI: 10.36343/SB.2019.20.4.005