

Новые исследования

Н.Н.Суворова



Суворова Наталья Николаевна, аспирантка кафедры теории и истории культуры ЯГПУ

«Впечатления природы» М.Врубеля в портрете С.Мамонтова

11 сентября 1899 года преуспевающий “железнодорожный барин”, по выражению Чехова, Савва Иванович Мамонтов был арестован. Ему предъявили обвинение в незаконном изъятии крупной суммы из кассы Московско-Ярославской железной дороги. Растрата действительно имела место, в ходе следствия были обнаружены и другие злоупотребления. Однако общественное мнение москвичей было на стороне подсудимого, дело которого считали “одним из эпизодов борьбы казенного и частного железнодорожного хозяйства”¹. Когда присяжные вынесли вердикт «не виновен», “зал, - как позднее вспоминал Станиславский, - дрогнул от рукоплесканий. Не могли остановить оваций и толпы, которая бросилась со слезами обнимать своего любимца”². И все же этот процесс для Мамонтова оказался фатальным: знаменитый предприниматель, меценат, антрепренер был сокрушен - и материально, и физически, и духовно.

В сознании тех людей из мамонтовского окружения, которые не имели никакого отношения к промышленности и финансам, ошеломляющие события настоящего соотнеслись с одним событием двухлетней давности. В 1897 году Михаил Врубель написал портрет Мамонтова, портрет, вызвавший у мецената и близких ему людей неожиданное и ничем не подкрепленное ощущение предстоящей беды. Post faktum это врубелевское полотно стало расцениваться современниками художника (да и искусствоведами³) как пророчество, откровение подлинной судьбы портретируемого, предъявленное миру гением - знатоком человеческой природы.

* * *

Михаил Врубель - художник внутренне противоречивый. Его творчество можно рассматривать в разных контекстах. Один из них - логика реализма и его, так сказать, бытийные основания. Врубель соприкасается с ними и в своих пророческих портретах⁴, и в рефлексиях, утверждая, к примеру, что секретом творческой удачи “оказывается просто наивная передача самых подробных жизненных впечатлений природы”⁵. Тожествен ли врубелевский “реализм” и та версия социального типизирующего реализма, которая сложилась во второй половине XIX века в России, в живописи - в практике передвижников? Искусствоведы на этот вопрос обычно отвечали

³ См. Капланова С.Г. М.А.Врубель. - Очерки по истории русского портрета конца XIX - начала XX века. М., 1964, Суздалев П.К. Врубель. Личность. Мирозрение. Метод. М., 1984., Яремич С. Врубель. Жизнь и творчество. М., 1911 и др.

⁴ А.Врубель, С.Яремич, Н.Дмитриева, П.Суздалев, Н.Тарабукин и др. как еще один показательный пример проникновения в человеческую судьбу рассматривают “Портрет сына художника” (1902)

⁵ Врубель М.А. Переписка. Воспоминания о художнике. М.-Л., 1971. С.43 (далее - Врубель с указанием страниц)

¹ Бурышкин П.А. Москва купеческая. М., 1991. С.172

² Станиславский К.С. Собр. соч. Т.6. М., 1959. С.102

положительно.⁶ Однако есть ресурс дополнительного осмысления этой проблемы.

Поразмышляем о двух довольно известных живописных работах - портрете С.Мамонтова работы Врубеля и портрете А.Островского В.Перова.

* * *

Что представлял собой тот реализм в живописи, характерным представителем которого был Перов? Он связан с позитивизмом как общекультурным направлением, имеющим философское наполнение. В миросозерцании позитивистского склада **здесь мир (натура)** существовал в той мере, в какой становился предметом позитивного знания. Этот «реальный», «объективный мир» в восприятии позитивистов, - единственный. Его несомненным качеством утверждалась реальность, но только та реальность, которая удостоверяется естественнонаучным экспериментом. То, чего невозможно обнаружить при экспериментальном исследовании, по-видимому, отсутствует вовсе. Мир, наблюдаемый человеком, обнаруживает себя в разнообразии конкретных форм. И все же в хаосе бытия есть внутренняя логика, придающая миру и человеку в глазах позитивиста (по крайней мере, гносеологически) единство и цельность. Это, по характерному выражению русской позитивистской критики⁷, «правда жизни», некий детерминирующий все закон. Он имманентен наличной реальности, он - ее неочевидная, но подлинная сущность. Представление о том, что внешняя пестрота жизни соответствует скрытой, но экспериментально верифицируемой, внутренней логике - источник позитивистского оптимизма, веры в познаваемость мира и человека. Сомнений в возможностях познавательного прогресса нет, поскольку позитивист имеет в своем распоряжении адекват-

ное предмету гнозиса орудие - науку. Наука, как известно со времен Ф.Бэкона, - великая сила (а возможно, великое насилие). Согласно позитивизму, она способна вызнать секреты природы и использовать их для всеобщего счастья человечества. Чтобы достичь этой цели, позитивист готов «пытать» природу (человека, природное или социальное явление, в конечном счете - природу или социум в целом) экспериментами до тех пор, пока она сама не выдаст свои тайны. Такое, силой вырванное у мира, знание представлялось абсолютно надежным. В этой познаваемой реальности бытия заключалась его ценность; как утверждал Н.Чернышевский, «действительность выше мечты»⁸

⁶ В.Ракитин, П.Суздальев, Н.Тарабукин, А.Ягодковская, С.Романова и др.

⁷ В.Стасова, Н.Чернышевского и др.

⁸ Чернышевский Н.Г. Избранные статьи. М., 1978. С.132

Эта действительность - единственный достойный и достоверный объект приложения человеческих сил вообще, а значит, и высшая цель художника-реалиста. По этой логике, реалистическое искусство есть наука, пользующаяся специфическими методами исследования.

Русское представление о реалисте совмещает в себе идеи позитивизма, просветительства, романтизма. **Художник** мыслится прежде всего как ученый, "доктор социальных наук" а la Бальзак, задача которого - отбор социально типичных реалий и их фиксация как результат интеллектуальной деятельности. Практика такого рода востребована в русской художественной жизни второй половины XIX века, в частности в деятельности Товарищества передвижных выставок.

В России реалист не может довольствоваться радостью бескорыстного познания.⁹ Социальная действительность видится ему миром зла, несправедливости. Романтическая тоска по идеалу трансформируется в его сознании в эмоциональную константу гражданской скорби. Поэтому художник-реалист - еще и критик общества: "интересуясь явлениями жизни, человек не может не произносить о них своего приговора"¹⁰. Гнозис имеет характер судебного расследования с перспективой вынесения решения по делу. В этом приговоре действительности (положительном или отрицательном) В.Стасов, апологет социального реализма, видит подлинный смысл искусства: "Искусство борется за настоящее великое назначение: оно становится судьей жизни и ее объяснителем. Когда еще искусство брало так высоко и глубоко?"¹¹.

⁹ Подобные представления характерны для А.Герцена, Н.Огарева, В.Белинского, Н.Чернышевского, В.Стасова. Подробнее - см., например: Паперно И. Семиотика поведения: Николай Чернышевский - человек эпохи реализма. М., 1996

¹⁰ Чернышевский Н.Г. Избранные статьи. М., 1978. С.127

¹¹ Стасов В.В. Избранные сочинения в трех томах. Т.2. М., 1952. С.428

Реалист, не удовлетворенный положением дел в социуме и претендующий на знание истины, видит свою конечную цель в просветительстве, полагая, что знание истины - это залог необходимого переустройства жизни соответственно идеалу.

Реалистическому искусству в этом деле всеобщего переустройства отводится ведущая роль: "Литература предвидит законы будущего, воспроизводит образ будущего человека /.../ Типы, созданные литературой, всегда идут далее тех, которые имеют ход на рынке, и поэтому-то именно они и кладут известную печать даже на такое общество, которое, по-видимому, всецело находится под гнетом эмпирических тревог и опасений. Под влиянием этих новых типов современный человек, незаметно для самого себя, получает новые привычки, ассимилирует себе новые взгляды, приобретает новую складку, одним словом - постепенно вырабатывает из себя нового человека"¹². Этот принцип реализма, сформулированный М.Салтыковым-Щедриным применительно к литературе, имел своим следствием далеко зашедшее смешение реалистического искусства и жизни.¹³

В.Перов благожелательно настроенной критикой записан именно в такие реалисты. Его творчество воспринималось и современниками весьма однозначно: "У Перова, что ни картина, то тенденция и протест. Это есть направление, отличающееся каким-то полицейским характером и заставляющее художников подобно сыщикам обнаруживать перед обществом скандальные, возмущающие душу сцены", - замечает Н.Рамазанов.¹⁴

¹² Салтыков-Щедрин М.Е. Полное собрание сочинений в 20 томах. М., 1933. Т.7. С.455

¹³ Этот процесс подробно анализирует И.Паперно в работе Семиотика поведения: Николай Чернышевский - человек эпохи реализма. М., 1996

¹⁴ Цит. по Гомберг-Вержбинская Э. Передвижники. Л., 1970. С.25-26

Портрет в творчестве Перова обычно сочетает социальную типажность с психологизмом. Персонажи его портретов - в основном люди из народа либо знаменитые люди. Если жанр главным образом призван судить жизненный негатив, то портрет чаще выполняет функцию утверждения позитива. Это относится и к **портрету А.Островского (1871)**

Недовольство социальной действительностью и непреодоленное романтическое томление по идеалу в русской культуре второй половины XIX века вылилось в необходимость этот идеал сформулировать и ввести в жизнь; в первую очередь это касалось идеала личности. В позитивистски ориентированном реалистическом искусстве им стал Гражданин, интерпретируемый как общественный деятель, учитель жизни, подвижник на ниве просвещения, революционный борец. Искусство было средством демонстрации, популяризации и пропаганды этого идеала.

Замысел создать обширную галерею портретов “знаменитых людей” принадлежал П.Третьякову. По его заказу Перов пишет портреты Ф.Достоевского, А.Майкова, В.Даля, И.Тургенева, М.Погодина, А.Островского.

Задание Перова в портрете Островского - представить “в лице” общественный идеал личности, создать образ, в котором бы раскрывалась личность, характер “отца русского театра”, как нередко именовали Островского, его роль в жизни русского общества, вклад в развитие национального искусства. Предмет анализа художника - индивидуальный человеческий опыт, в котором важно обнаружить не столько уникальность, сколько социальную значимость и соответствие позитивистскому идеалу личности.

Художественное решение Перова неоднозначно. На первый взгляд, оно осуществлено в интимно-бытовом, камерном ключе. Островский, одетый в домашний халат, удобно расположившийся в кресле, кажется похожим на кого-нибудь из своих героев, купца или промышленника в минуты отдыха. Этому вторит успокаивающая мягкость и теплота цветовой гаммы.

Как правило, моменты отдыха не могут быть предметом реалистического искусства, поскольку они не несут сущностного содержания. Такое возможно, только если эти моменты идейно значимы, наполнены чем-то полезным. В данном случае - непрерывной и напряженной внутренней деятельностью наблюдения и размышления.

Внутренняя сосредоточенность и скрытая напряженность - вот, пожалуй, главное впечатление от этого портрета. Они сквозят и в огненных отсветах, падающих на лицо автора “Грозы”, и в позе, и в масштабности фигуры, заполнившей практически все пространство полотна, наплывающей на предстоящего перед картиной.¹⁵

Но явственней всего духовная сосредоточенность видна во взгляде.

¹⁵ “Наплыв на зрителя” и колорит сближают иконографию портрета с иконографией Христа-Пантократора, Вседержителя и Судии. Возможно, типологическое визуальное соответствие имеет и содержательный смысл. Мы имеем в виду сходство портрета и иконы “по функции” Судии, что весьма показательно для понимания интерпретации натуры Островского Перовым.

Исходящий, пристальный взгляд Островского направлен прямо на зрителя: этот профессиональный интерес к человеку составляет неотъемлемую часть духовной работы писателя. Островский предстает типичным “доктором социальных наук” и, что немаловажно, - судьей, критично настроенным к предмету своего исследования. А поскольку практическая деятельность Островского и значение его для русской культуры общеизвестны, то в этом портрете он являет собой действительно идеальный тип художника-реалиста - общественного деятеля, обличителя и преобразователя жизни и, следовательно, - образец для подражания.

Перовский портрет Островского - не просто фиксация внешнего и духовного облика модели, это ее оценка с точки зрения соответствия идеалу. И, безусловно, оценка положительная. Метод художника в этом портрете - типизирующий реализм.

* * *

Иначе соотносятся “впечатления природы” с художественной практикой у Врубеля.

В его **представлениях о мире** причудливо смешались позитивистский натурализм (который от реализма отличается прежде всего социальной неангажированностью) и символизм. Натурализация спиритуального - таков результат взаимодействия этих мировоззренческих установок. Заметим, что исследовательский пафос позитивизма и реализма Врубелю не свойствен. Реальность для него удостоверена не экспериментом, а мистическим ощущением телеологичности, сопричастности всего со всем и оживотворенности этого всего. Им, по мнению Врубеля, есть явственное доказательство - красота мира и человека. “Ах, сколько красоты на Руси, - пишет Врубель знакомому художнику Е.Савинскому, - и знаешь, что стоит во главе этой красоты - форма, которая создана природой навек. /.../ она -

носительница души, которая тебе одному откроется и расскажет тебе твою”¹⁶.

Эта душа, своего рода внерационалистический закон существования, для Врубеля то же самое, что правда жизни для реалистов, - то есть истина бытия.

Но это истина не одного и того же бытия: “природа” Врубеля не тождественна “природе” натурализма (биологически понятой натуре) и, тем более, “природе” реализма (общественной жизни). Первичная реальность врубелевского “натурализма” самодостаточна и телеологична.

Судя по поэтическому пассажиру М.Врубеля о том, что душа сама “тебе одному откроется и расскажет тебе твою”, он надеется на диалог, причем на диалог, реализующий мистический гнозис. По логике Врубеля, **художник** оказывается гениальным натуралистом-созерцателем, удостоенным спонтанного интуитивного проникновения в тайну природы, фиксирующим эту разгаданную тайну, и пророком, несущим истину природы людям (стремление “нести и формулировать” истину сближает Врубеля с реализмом, но это сходство второстепенное). Такова автоаттестация художника.

¹⁶ Врубель. С.99-100

Очевидна и близость Врубеля символизму. Возможности художника-символиста невелики¹⁷. Гений-символист, созерцая красоту природы, интуитивно ощущает присутствие в ней тайны. Но постичь ее до конца и адекватно объективировать он не в состоянии. Поэтому художник в своем творчестве фиксирует только присутствие, неясное чувство тайны и красоты в мире, претворяя их в тайну и красоту искусства. Эта символистская фиксация возможностей художника не совпадает с проектом Врубеля. Но она, стоит заметить, перекликается с тоской ускользающей Царевны-Лебедь, пронизательной печалью глаз Пана.

Врубель по отношению к природе выступает как натуралист-мифотворец. Художник создает собственный миф о природе, об ее тайной одушевленности, несходный с реализмом¹⁸. Врубелевское мифотворчество балансирует на грани субъективного восприятия природы (даже сомнамбулических грез) и представления об ее реальной, независимой от человека жизни.

Вопрос о том, каким должно быть **искусство**, имеющее целью природу, Врубель решает в контексте натурализма, причем определяет три возможности.

Первая - культ **"глубокой природы"**. Он унаследован художником от известного живописца и преподавателя Академии Художеств П.Чистякова, положения которого, как казалось Врубелю, есть "не что иное, как формула моего живого отношения к природе"¹⁹. Суть этой формулы такова: "чувствовать, знать и уметь - полное искусство". Чувствовать нужно, что "предметы существуют". Знать - структуру природы и ее пространственные характеристики. Уметь - значит в совершенстве владеть техникой передачи природы как объемной формы (использовать не контур, а членение формы гранями, дающее эффект глубины, объемности пространства)²⁰.

¹⁷См., например, стихотворение А.Блока "Художник"

¹⁸ Реализм также можно рассматривать как мифотворчество. См: Паперно И. Семиотика поведения: Николай Чернышевский - человек эпохи реализма. М., 1996

¹⁹ Врубель. С.64

²⁰ Молева Н., Белютин Э. П.П.Чистяков. Теоретик и педагог. М., 1953. С.65-70

Чистяков здесь некритически переносит в живопись позитивистские постулаты. Его рекомендации - это рационалистическая формула изобразительности со стороны исключительно технической. Схематизм этой формулы Врубель скоро почувствовал: “Разумеется, цель некоторая достиглась - детали в значительной степени усвоились, но достижение этой цели никогда не выкупило бы огромной потери: наивного, индивидуального взгляда - который вся сила и источник вдохновений художника. Но я нашел заросшую тропинку обратно к себе”²¹. Преувеличивать значение для Врубеля чистяковского “культа глубокой природы” не стоит. Метод учителя в какой-то мере повлиял на изобразительный язык Врубеля. Но не более того.

Вторая возможность связана с добровольным отказом Врубеля от “индивидуального взгляда”. Художника привлекает **буквальное, фотографическое воспроизведение** внешнего облика природы. Доходило до того, что идеальным искусством художнику представлялось “писание с фотографии”. “Если я сам смотрю и не нагляжусь на фотографию, - рассуждает он, - то, прибавив к ней намек еще на тон, я могу совершенно удовлетворить зрителя. /.../ Я давно об этом думал, но /.../ не имел энергии приняться как следует за это здоровое дело. Бог с ней, с призмой - пусть природа сама говорит за себя”²². Восторг Врубеля по поводу этого “здорового дела” не объяснить спокойствием, которое сопутствует простому копированию природы или успехом такого рода произведений у публики. Важнее для живописца вера в то, что природа способна “сама говорить за себя”.

Третья возможность - **натурализующее мифотворчество**. Художнику ближе не традиционный (хотя также мифотворческий) исследовательский натурализм, а индивидуальное натурализующее мифотворчество. Это особенно заметно, когда он возвращается к мысли о том, что подлинная задача художника - помочь природе высказаться, преломляя ее через “призму” собственного восприятия. Это и есть “заросшая тропинка обратно к себе”.

²¹ Врубель. С.64

²² Врубель. С.80

На необычность творческого подхода Врубеля к природе, натуре обращали внимание современники. “Его увлекала сказочность, он и не хотел, чтобы лица и жесты были скопированы с действительности; кажется, он нарочно делал слишком большие глаза, жесты, которые невозможно делать, словно у его фигур нет костей. Вначале это поражает так, что его картины не нравятся, к ним нужно привыкнуть”,- пишет Е.И.Ге, сестра Н.И.Забелы-Врубель²³. В критике эту врубелевскую специфику называли по-разному - фантастичностью, декоративностью, символическим реализмом. Определим ее как попытку интуитивного натурализующего мифотворчества, пусть не слишком решительного, поскольку художник воспитан скептической эпохой и склонен к сомнениям и компромиссам.

Рассмотрим, как эти творческие намерения Врубеля были реализованы в **портрете С.Мамонтова (1897)**

Композиционно врубелевский портрет напоминает картину Перова. Мамонтов, как и Островский, изображен сидящим в кресле в своем кабинете. В характеристику портретируемого также входят предметы вещного мира - здесь, - мира искусства, красоты, величия и великолепия. Парадный черный костюм, белоснежная манишка, мебель красного дерева, книга, ковер, миниатюрная скульптура... Эти аксессуары указывают на роль Мамонтова в жизни России рубежа веков, которая современникам виделась так: “Из всех Мамонтовых самой выдающейся фигурой был Савва Иванович. В народнохозяйственной жизни он был известен как строитель Ярославской, потом Северной железной дороги, но больше его знали как человека, самыми разными путями связанного с искусством. Сам он обладал разными талантами: был певцом - учился в Италии, - был скульптором, режиссером, был автором драматических произведений. Но самое главное в нем то, что он являлся всегда тем центром, вокруг которого группировались все, кому дороги были артистические изыскания”²⁴ Несомненно, Мамонтов на портрете - культурный герой, Савва Великолепный, как его называл М.Нестеров. В мамонтовской артистичности Врубель видит высокое горение духа, а в покоряющей своим цивилизаторством кипучей деятельности - нечто почти сверхчеловеческое. И в этой констатации общественной значимости своих моделей Врубель с Перовым совпадают. Но - только в этом.

²³ Врубель. С.211

²⁴ 1000 лет русского предпринимательства: из истории купеческих родов. М., 1995. С.334

Искусствоведы, по-разному интерпретируя это врубелевское произведение, сходятся в одном. Всем им портрет Мамонтова представляется странным, загадочным²⁵. Сам Мамонтов отнесся к этому портрету с некоторым опасением. Он так его и не приобрел у художника, вопреки обычаю. И действительно, в этой работе Врубеля нет ясности и однозначности репрезентативного портрета “замечательного человека”²⁶.

Врубеля в этом портрете мало интересует соответствие или несоответствие его модели идеалу. У художника есть собственное “впечатление натуры” Мамонтова - его Врубель и фиксирует.

Оно заявлено уже в особенностях композиционного решения. Диагональ, на которую буквально нанизан весь предметный ряд, является осью, визуально продолжающей фигуру Мамонтова. Но ощущения, что каждый предмет является органичной составляющей его личности, не возникает. Может быть, в прошлом именно так и было, но сейчас кабинет Мамонтова и все, что в нем есть, стало своему бывшему хозяину враждебным и чужим. Точнее - злое и опасное начало вторглось в привычный и освоенный, казалось, мир. Динамику этой интервенции сложно описать. Скорее всего, она направлена внутрь, Савва Мамонтов - ее следующая и неизбежная жертва. Не потому ли в его позе и лице - апокалипсический ужас²⁷, предчувствие надвигающейся катастрофы? Можно предположить и обратное: так напугавшие Мамонтова силы входят в мир через него самого помимо его воли.

Духовный облик Мамонтов наследует у Демона. Знаменательно, что, как утверждают, своего первого Демона Врубель писал именно в кабинете Саввы Ивановича. Быть может, и не свойственное Мамонтову вовсе демоническое начало здесь - его сущность. И это начало отнюдь не позитивное. Не прекрасной скорбящей душой, не тоской по идеалу наделил Врубель своего героя. В Мамонтове он словно прозревает демонический негатив: неизбежность внутренних противоречий, губительную стихийность, злобность, презрение к миру, тотальную маргинальность. Мамонтов на портрете - разрушающаяся, пожираемая демоном личность. Намеки на страшное грядущее есть и в визуальном ряде. Тревожен колорит картины, в котором преобладают белые, черные и багровые тона. На уровне изобразительного языка все пространство портрета, и особенно телесная фактура героя - это мощное нагромождение геометрических фигур и плоскостей, очевидная деконструкция и деформация которых агрессивно противостоит призрачной композиционной цельности и напоминает о первозданном всепоглощающем хаосе. Вещный ряд заднего плана также таит в себе угрозу: там художник изобразил скульптуру испанца Бенльюре, которая есть не что иное, как миниатюрное надгробие.

Метод Врубеля в этой работе - мимикрирующее под натурализм субъективное натурализующее мифотворчество. В этом смысле не совсем уж неправ А.Федоров-Давыдов, так отозвавшийся об этом врубелевском полотне: “В нем есть та опосредованность всякого рода ассоциациями, которые так характерны для картинных образов Врубеля. Этот портрет не столько художественный документ о человеке, сколько схожий с моделью образ, во многом созданный воображением художника”²⁸.

²⁵ Д.В.Сарабьянов, А.А.Федоров-Давыдов, Н.М. Тарабукин и др.

²⁶ Особенно если сравнить его с портретами Мамонтова работы В.Серова и А.Цорна

²⁷ Выражение лица Мамонтова вызывает ассоциации с “Трешником” из “Страшного Суда” Микеланджело

²⁸ А.А.Федоров-Давыдов. О трех портретах работы Врубеля// Искусство. 1970. №7. С.31

Но все же в портрете С.Мамонтова присутствует “впечатление природы”. Художник необычайно чутко уловил и отобразил перемены, которые, как казалось многим представителям русской культурной элиты, происходили с миром. А.Блок называл их “наплывом лиловых миров”, а Н.Бердяев - “дематериализацией”, “развоплощением мира”. Этот процесс воспринимался не просто как фантом сознания, но как знак и начало перехода бытия в новое состояние - в Ночь. Именно переход в ночь, бездну, тьму, стихию, происходящий с Мамонтовым в представлении Врубеля, и зафиксирован в портрете. Мамонтов на нем - новый культурный герой - Демон, мучительно раздвоенная и гибнущая личность. Это скорее постановка реального диагноза, чем формулирование нового идеала, как это было у Перова. Когда Мамонтов через три года разорился, врубелевский прогноз стали воспри-

нимать как пророчество. Но еще это и автопортрет художника, прогноз судеб России и мира в XX веке, также вполне сбывшийся. Врубель сложнее и значительнее Перова своим острым провидчеством о себе и мире, хотя он в отличие от Перова совсем потерял бытийную базу, которая у того безотчетно наличествует.

Сходство “реализма” Врубеля с типизирующим реализмом наблюдается лишь в романтической тоске по идеалу и обращению к мифотворчеству как попытке его достичь. Врубелевская вдохновенность натурой имеет особые истоки и содержание, она ориентирована на экзистенциальный опыт, а не на социально или биологически понятую жизнь.