

УДК 7.036“19” + 7.035.93 + 165.5

А. Н. Мережников

**ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ МЕТОД М. А. ВРУБЕЛЯ:
ИНТЕРПРЕТАЦИИ И ОЦЕНКИ**

Анализируются споры о художественном методе М. А. Врубеля. Сравниваются позиции исследователей, одни из которых видят во Врубеле художника модерна, а другие — создателя классически прекрасных форм, значение которых не обусловлено стилевой принадлежностью. Творческий метод мастера рассматривается с позиций структурализма и герменевтики.

Ключевые слова: М. А. Врубель, классика, модерн, форма, стиль, метод, структурализм, герменевтика.

Если проследить, как воспринимали и интерпретировали гений Врубеля при его жизни или впоследствии, можно уловить два различных подхода, две позиции, причем различие между ними ясно ощущается, но его не так-то легко выразить в вербальной форме. Одна из них представляется более критичной, а другая более апологетичной. «Трижды романтический мастер» (если применить к создателю «Демона» слова булгаковского Воланда) воспринимается или как противоречивый талант, к которому следует относиться избирательно (и прежде всего с позиций художественного вкуса), или же как идеальный художник, чей корпус творений является, по сути, одним совершенным произведением. Но вместе с тем ясно, что дело не только в разном качественном уровне оценки, а в том, что имеет место методологическое различие в отношении к самому феномену творчества Врубеля. Это различие отчетливо заметно, если сравнить характеристики, данные мастеру двумя выдающимися представителями культуры Серебряного века — А. Н. Бенуа и А. Я. Головиным.

«...Врубель не гений и... как большинство современных, в особенности русских, художников не знает границ своего таланта и вечно возносится якобы в высшие, в сущности только чуждые ему, сферы», — писал Александр Бенуа, наиболее компетентный и вместе с тем наиболее толерантный из русских критиков [Бенуа, с. 403]. И далее: «Хамелеонство, отзывчивость, податливость Врубеля безграничны. Человек, сумевший несравненно ближе, нежели Васнецов (и раньше Васнецова), подойти к строгим византийцам в своих кирилловских фресках и с таким же совершенством, так же свободно и непринужденно подражающий лучшим современным западным художникам, — не просто ловкий трюкер, но нечто большее, во всяком случае, странное и выдающееся явление, встречающееся только в старческие эпохи, когда накапливается слишком много скрещивающихся идеалов и идет великая, трудная работа сводки самого пестрого в одно целое» [Там же, с. 407—408].

В этих блестяще написанных строках заключена целая программа, исправно работающая и сегодня. Не будем придавать значения суждениям оценочного характера (не гений, но и не трюкер, а нечто большее), высказанным лидером мирискусников (необходимо сделать поправку на «оптическое искажение»,

обусловленное сверхблизкой дистанцией), и выделим позитивные моменты. Бенуа видит сильную сторону Врубеля в том, что тот вступает в творческий диалог и с искусством прошлых эпох, и с современными ему мастерами мирового уровня (слово «подражает» в контексте статьи следует понимать именно так), и считает это качество адекватным эстетической доминанте эпохи. Слабость же его в том, что он «не знает границ своего таланта», и это, по мнению критика, тоже симптоматично. Мы сегодня, зная стиль эпохи (модерн), согласимся с Бенуа в признании значения синкретических свойств художника, его протеизма, но при этом подчеркнем, что эти качества можно считать ключевыми, если подходить к творчеству Врубеля именно с позиций стиля. То же относится и к «знанию границ своего таланта». Всякий талант имеет границы, но если сам художник ставит границы развитию своего таланта и художественного мастерства, то он не художник, а ремесленник, проще говоря, халтурщик. Высказывание Бенуа можно считать корректным лишь в том случае, если под «границами таланта» понимать не границы его развития, а, так сказать, границы «ареала обитания», стилевую «нишу», вмещающую в себя весь спектр задач, «показанных» дару конкретного художника.

Следует отметить, что Бенуа в своей статье признает во Врубеле художника, «обладающего... огромным мастерством» [Бенуа, с. 403], но говорит об этом как-то вскользь, чуть ли не как о чем-то само собой разумеющемся, словно профессиональное мастерство является лишь пропуском на тот уровень, находясь на котором, художник заслуживает быть объектом критического суждения. Критик, кажется, недооценивает уровень этого мастерства (кстати сказать, намного превышающий уровень мастерства самого Александра Бенуа как художника), что и является причиной того, что какой-то наиболее важный «сегмент» врубелевского гения ускользает, и для критического анализа остается «не гений».

При этом подчеркнем, что А. Н. Бенуа прав в таком «препарировании» Врубеля со своей точки зрения. Оценивать художника с позиций стиля совершенно естественно для мирискусника. И в рамках такого подхода Врубель действительно не гений. Гений, в понимании Бенуа, — это некий абсолюте, не зависящий от «системных» проблем эпохи. Эпоха может заблуждаться, но гений — нет. Бенуа же показывает Врубеля как художника, «грехи» которого (истинные или мнимые) суть «грехи» стиля эпохи. И это справедливо, если сосредоточиться не на уникальном в творчестве мастера, а на том, что типично; не на чудесном, а на закономерном.

Александр Яковлевич Головин, обладающий не менее изысканным вкусом, чем А. Н. Бенуа, и не менее высокой художественной квалификацией, работал исключительно как художник-практик. В его оценке наследия мастера проявился принципиально иной критерий. В очень краткой (содержащей всего около двухсот пятидесяти слов) главке воспоминаний, посвященной Врубелю, семь раз повторено слово «классичность». Автор настойчиво произносит его, как бы заклиная читателя: «Мне всегда казалось непостижимым, как люди не замечали удивительной “классичности” Врубеля»; «...он во всех своих произведениях был удивительно классичен...»; «Все, что бы ни сделал Врубель, было

классически хорошо» и т. д. [Врубель. Переписка, с. 275—276]. Думается, что столь эмоциональная, нервная интонация, вообще-то не свойственная мемуарному жанру, объясняется скрытой полемикой с позицией Бенуа.

Обратим внимание, что в первой из процитированных фраз, характеризующей Врубеля в целом как явление в искусстве («бренд», как сказали бы сейчас), Головин употребляет ключевое слово в кавычках, а говоря о работах мастера как о «вещах» («Все, что бы ни сделал Врубель...»), кавычки снимает. Из этого следует, что в первом случае классичность следует понимать в переносном смысле, обусловленность которого может, очевидно, быть воспринята из контекста, во втором же — в прямом.

Александр Яковлевич объясняет, что есть, в его понимании, классика «без кавычек»: «...если понимать под “классикой” убедительность, основательность, внушительность художественного произведения» [Там же]. Данное высказывание, хотя и брошенное вскользь, является программным и полемичным, оно фиксирует принципиально важные позиции. Даже некая стилистическая шероховатость¹ оказывается, если вдуматься, содержательной, как бы указывая на существование некоего смыслового «штампа», укоренившегося уже на уровне обыденного разума и подразумевающего «классику» как некую общность, определяемую наличием легко узнаваемых атрибутов: элементов ордерной системы, лепнины, «зефиров и амуров» и т. п. Это, скорее, в глазах профанов, но и для специалистов, людей, не закрепощенных массовым вкусом, также характерно то, что «классичность» понимается исключительно как стилевая, а точнее, как стилистическая категория, что обрекает ее на вторичность, на невозможность существования без кавычек. В процитированной фразе трактовка автором феномена классичности выражена неявно, косвенным образом, но мы попытаемся развернуть ее исходя из контекста. Итак, главные качества, свойственные классической вещи, — это, во-первых, серьезность, архитектурность, структурность при высшей степени мастерства; а во-вторых, самодостаточность, необусловленность той или иной стилистикой. Так, видимо, следует понимать приблизительные характеристики: «убедительность, основательность, внушительность». В общем, интуитивное и контекстуальное высказывание Головина можно интерпретировать так: нет классического стиля, а есть классическое совершенство (отсюда как высшая оценка — «классически хорошо»). И произведения Врубеля классичны потому, что они обладают вышеназванными качествами, а не в силу того, что они используют классику как «строительный материал» или как основу для стилизованных реплик (что свойственно, в частности, мирискусникам).

Если мы солидарны с этой позицией, признав Врубеля прежде всего как художника-классика, то для нас должен быть несомненен приоритет формы в его творческом наследии. Именно к форме в первую очередь приложимы такие характеристики, как убедительность, а особенно основательность и внушительность.

¹ Строго говоря, словом «классика» обозначается сущность, а не свойство, и потому она не может быть квалифицирована как «убедительность» и «внушительность», которые суть качества, могущие быть свойственными сущности, но не являющиеся ею самой.

В свете вышеизложенного ясно, что применительно к Врубелю речь следует вести не о классических сюжетах и мотивах (как у академистов) или классических образах (как у символистов), хотя и то и другое имеет место в его творчестве (вспомним соответственно «Суд Париса» и «Пана»), но именно о классических формах с присущими им тектоничностью, композиционной цельностью и завершенностью. Вообще все врубелевские формы именно таковы: они совершенны даже в незавершенных вещах.

Итак, Врубель прежде всего гений формы, архитектор в своем искусстве. Это, в свою очередь, подводит нас к проблеме соотношения стиля и метода. Ведь если определен главный эпитет, которым мы снабдили мастера — классический, то, чтобы избавить это слово от кавычек, надо его к чему-то отнести: классический стиль или классический метод? Думается, в рамках врубелеведения следует в соотношении «стиль — метод» закрепить доминирующее значение за методом, поскольку именно в контексте метода можно вести речь о «чистом» формообразовании, о форме как «вещи в себе».

Автор одной из последних крупных книг о творчестве Врубеля П. К. Суздаlev называет свой труд «проблемно-монографическим исследованием». В нем Суздаlev решает задачу, сложную в том числе и в формальном отношении: представить свое видение творческого пути художника, одновременно вскрывая проблемы, возникающие перед исследователем, изучающим тот или иной его этап. Конечно, такого рода проблематика потребовала тщательной разработки диалектики «стиль — метод», а кроме того, привнесла определенную полемику. Автор пишет: «Творческий метод подлинного художника тесно связан с присущим ему изобразительным языком — совокупностью средств, способов, приемов изображения, во внешнем контексте и своеобразии которых обычно усматривают индивидуальные и общие, национальные и мировые исторические особенности стиля и манеры мастера» [Суздаlev, с. 33]. И далее: «Понимание изобразительного языка Врубеля, истоков формирования его индивидуального стиля возможно лишь в результате последовательного рассмотрения становления и последующего развития мастера как художника, мыслителя, человека; при этом нельзя терять из виду целостность личности Врубеля при всей сложности его жизни, искусства и творческой мысли» [Там же]. Выделим наиболее важные позиции, обозначенные Суздаlevым. Прежде всего, как видим, для исследователя творческий метод и стиль художника предстают как некий континуум: от «творческого метода подлинного художника» он доходит до «мировых исторических особенностей стиля» в пределах одной фразы. Далее синтез стиля и метода осуществляется в лоне «изобразительного языка», который определен как «совокупность средств, способов, приемов изображения». Следует отметить, что «язык» Суздаlevа явно ближе к методу, нежели к стилю (рискну сказать, что даже не вполне ясно, в чем разница между тем и другим; словарь Ожегова, например, определяет метод как «способ действовать, поступать каким-н. образом, прием» [Ожегов, Шведова, с. 353], так что, поменяв «действовать» на «изображать», получаем практически идентичные формулировки). Что же касается стиля, то, во-первых, стиль у Суздаlevа фактически отождествляется с авторской манерой, т. е. мыслится прежде всего

как персональный атрибут, «во внешнем контексте» которого проявляются «общие, национальные и мировые исторические особенности». Во-вторых, важно отметить, что названные стилевые качества, по Суздалеву, «усматриваются» (!) в творчестве художника — иными словами, они возникают, так сказать, пост-фактум, как последующее оценочное суждение (и, возможно, не свободное от произвольности или ангажированности), формируемое независимо от воли художника, роль которого в интеграции индивидуальной манеры в «большой стиль», таким образом, оказывается в большей степени пассивной. Кажется, что в голосе автора слышатся нотки недоверия к этим «усматривающим». Он как бы оберегает любимого им гения от неких анонимных «резонеров», настаивая на индивидуальности его стиля, на «целостности личности», подчеркивая, как уже было сказано, континуальное единство и неразделимость таких категорий, как язык, метод, манера, стиль.

Такой авторитетный исследователь, как Д. В. Сарабьянов, напротив, рассматривает метод исключительно в контексте стиля. В работе «Модерн» он пишет: «Итак, стиль — это общность формы. За ней, или, лучше, над ней располагаются другие общности и системы: общность мировоззренческая, общности, образующиеся на основе отношения художников к окружающей действительности, на основе единства творческого метода, определенная система жанров в пределах какого-либо вида искусства (как часто ее называют, жанровая структура), иконографическая общность. Некоторые из них в известной мере регулируют движение стиля; другие оказываются в положении подчиненном — зависят от стиля. Так или иначе, они находятся по отношению друг к другу в известной зависимости при отсутствии полного совпадения» [Сарабьянов, с. 31]. Как видим, для автора и стиль, и метод — это «общности», т. е. нечто присущее многим, но не одному. Далее автор высказывается еще более категорично: «В каком бы варианте реализации мы ни взяли стиль — в виде ли всеильного стиля эпохи или в варианте суженном, он всегда имеет одно важное качество: стиль — категория надличностная. Художник в тот момент, когда он начинает свою художественную деятельность, вступает в игру, которая ему предложена; он принимает условия этой игры; он включается в определенное движение. Разумеется, художник может восстать против этого движения, опровергнуть его своим творчеством. Но он делает это в пределах самого движения. Даже тогда, когда он с порога отрицает существующий стиль, он к нему приобщается хотя бы своей позицией отрицания. То, что дается художнику в виде стиля или в виде разных вариантов стилевых направлений, — предопределено» [Там же, с. 38].

По всей видимости, имеет место противоречие в трактовке соотношения стиля и метода и, очевидно, даже в трактовке самих этих понятий применительно к творчеству одного художника у двух столь авторитетных специалистов. Для Суздалева существуют прежде всего собственный метод и индивидуальный стиль, формирующийся на основе авторской манеры. Между ними существует прямая и неразрывная (как бы даже интимная) связь, для обозначения которой Суздалев, видимо, и вводит еще одно понятие — *изобразительный язык*, в то время как связь между индивидуальным стилем и

Стилем представляется весьма опосредованной и только косвенным образом касающейся самого художника.

Д. В. Сарабьянов разворачивает эту схему на девяносто градусов. Обратим внимание на многозначительное уточнение в процитированном отрывке: «...за ней (общностью формы, т. е. стилем. — А. М.) или, лучше, над ней располагаются другие общности и системы...». Если суздальская схема — горизонталь, то Сарабьянов выстраивает вертикаль (которую так и хочется назвать «властной»), столп из «общностей», утверждающий истину индивидуального творчества.

Все-таки так ли уж противоречат друг другу эти две схемы? Не будем забывать, что книга Суздалева — монография, посвященная персонально Врубелю, в то время как труд Сарабьянова представляет мастера как одного из художников модерна в контексте Стиля.

Кроме того, сравнивая процитированные отрывки, трудно отделаться от мысли, что суздальская «совокупность средств, способов, приемов изображения» вполне могла бы быть квалифицирована как *общность формы*. Если позволить себе такую вольность, то мы приходим к идее некоей двухполюсной системы с переменным напряжением, когда одна позиция оказывается инверсией другой.

Общим является и некоторый фатализм обоих исследователей в вопросе отношения художника к стилю. У Суздалева мы уже обнаружили неких «усматривающих», подобных хору в античной трагедии, что созвучно со словами Сарабьянова о предопределенности стиля для художника (однако то, в чем первый видит некую угрозу, для второго — фактор позитивный, усиливающий позицию художника, подводящий фундамент под его творчество).

При этом, однако, терминологическое противоречие не снимается. По Д. В. Сарабьянову, индивидуальный стиль — некорректное выражение, однако за П. К. Суздальским стоит сложившаяся терминологическая традиция, равно приемлющая и стиль эпохи, и стиль художника. Очевидно, решение проблемы может быть найдено лишь в ходе строительства и совершенствования самого терминологического аппарата искусствоведения, что, само собой разумеется, выходит за рамки проблематики данной статьи.

Однако рассмотренная концептуальная коллизия представляет интерес с методологической точки зрения, и именно с этой позиции она может быть здесь рассмотрена.

Умберто Эко, один из наиболее харизматичных деятелей современной культуры, историк, культуролог и писатель-беллетрист, написал работу под названием: «Отсутствующая структура. Введение в семиологию». В ней автор уделяет большое внимание структурализму в его разных ипостасях: и как философской концепции, и как аналитической практике, и, в частности, как структуралистской художественной критике. Ряд рассуждений методологического плана, содержащихся в соответствующих главах книги, представляются актуальными при рассмотрении нашей проблемы. Эко приводит две позиции, два взгляда на методы и приоритеты художественной критики, возводя их соответственно к двум современным философским концепциям — структурализму и

герменевтике. «Герменевтическую» позицию автор «Имени розы» иллюстрирует цитатой из текста, принадлежащего французскому критику Жоржу Пуле: «Целью критики является интимное постижение критикуемой реальности. Подобное постижение возможно лишь в той мере, в какой критическая мысль становится критикуемой, прочувствовав, продумав, вообразив последнюю изнутри. Нет ничего менее объективного, чем это движение духа. В противоположность тому, что обычно думают, критика должна избегать каких бы то ни было объектов (автор, рассматриваемый как другой, или его произведение, рассматриваемое как вещь); то, что должно быть уловлено, это субъективность, деятельность духа, которой не понять со стороны, не испытать в себе самом действия этой субъективности» [Эко, с. 357—358]. Этот подход Эко противопоставляет структуралистскому: «Вполне очевидно, что с точки зрения структурализма структуры не “переживаются”, как раз наоборот, как мы подчеркивали, сопоставляя структуралистский и феноменологический методы, структура тем лучше функционирует, чем успешнее замораживает объект, превращая его в некую окаменелость. С другой стороны, как не согласиться с тем, что произведение искусства располагает к герменевтической интерпретации гораздо более, нежели к структурному анализу?» [Там же]. Делая вывод, Эко говорит (солидаризуясь в этом с отцом герменевтики Полем Рикером) о том, что два подхода должны дополнять друг друга: «герменевтическому прочтению подлежат великие произведения, близкие нашему мироощущению, многоплановые и неоднозначные: структурный же метод оказывается более эффективным при анализе типовых произведений (массовая культура) или когда мы сталкиваемся с далекими и чуждыми нам культурными контекстами, непостижимыми изнутри и потому редуцируемыми к неким константным, характеризующим их структурам» [Там же].

Применительно к нашей проблематике снова зададимся вопросом о нашем отношении к явлению, называемому Врубелем. Понимаем ли мы его как художника Серебряного века, великого среди великих, гения среди гениев, существующего в контексте европейского модерна? Или же Врубель для нас — эксклюзив, VIP-персона, представляющая интерес прежде всего как «вещь в себе»? Оба подхода имеют равное право на существование, и оба являются плодотворными. Но, думается, не лишне напомнить, что это именно два методологически различных пути и смешение их неминуемо приведет к «системному сбою». При этом отметим, что процитированные выше фрагменты трудов П. К. Суздалева и Д. В. Сарабьянова, а ранее А. Я. Головина и А. Н. Бенуа вполне могли бы служить иллюстрацией взаимоотношений герменевтического и структурного методов (в трактовке У. Эко).

Можно говорить о том, что в творчестве Врубеля есть то, что постижимо только изнутри, — врубелевский генезис, обусловленный синтезом неповторимого дарования Врубеля, его интровертного темперамента и чистяковской школы, настоянной на академической традиции, «культе глубокой природы» и европейских новациях (живописи Фортунни, Мейссонье, Бастьен-Лепаж). Техника этого синтеза и определяет внутреннюю лабораторию художника, «алхимию» его творчества.

Наравне с этим, существуют качества искусства Врубеля, постижимые извне: его символизм, метафорика, многослойная структура образов. Как это ни странно, но именно специфическую, причудливую образность Врубеля мы не сможем воспринять адекватно, пребывая внутри его аутичного мира. Как известно, Врубель всегда подчеркнуто не интересовался современной ему станковой живописью, испытывая пиетет лишь к классическому искусству и к старой русской Академии, подчас эпатируя друзей-художников («Айвазовский — замечательный художник» [Константин Коровин вспоминает, с. 89]). Также известна симпатия художника к массовому искусству — политипажам, олеографическим изображениям, этикеткам (например, по воспоминаниям К. Коровина, Михаил Александрович ставил тому в пример этикетку французского шампанского [см.: Там же, с. 64]). При этом сегодня невозможно усомниться в принадлежности творчества российского мастера к мейнстриму европейского модерна. Сегодня никоим образом Врубеля нельзя представить маргиналом, аутсайдером, хотя при жизни он вполне мог бы быть причислен к таковым. Констатируем, что модерн Врубеля формировался «по умолчанию», неявным для него самого образом, путем инфильтрации стилевых качеств, зачастую через вторичное искусство (О механизме такой инфильтрации см.: [Сарабьянова]).

Применив терминологию, предлагаемую У. Эко, можно сказать, что при анализе метода Врубеля более «показанным» представляется герменевтический подход, а при анализе стиля — структурный. Если же представлять индивидуальный стиль мастера и его собственный метод как некую континуальную целостность (в соответствии с подходом Суздалева), тогда, очевидно, и подход к технике анализа должен быть комбинированный, т. е. структурно-герменевтический.

В качестве иллюстрации того, что указанное разграничение подходов (или приемов) целесообразно и даже необходимо, рассмотрим его применительно к конкретному «узлу» врубелеведения.

Неоднократно говорилось о связи искусства Врубеля с творчеством Мариано Фортунни. На существование такой связи указал сам художник, с гордостью упомянув в одном из писем, что в Академии за ним закрепилось прозвище «Фортуни» [Врубель. Переписка, с. 65]. Этот мастер был очень популярен в России, причем в Академии значительно выше ценили его малоформатные акварели, чем масляные картины. Это, разумеется, не случайно, так как именно в этих камерных вещах проявилось новаторство Фортунни в области пластики, построения усложненных ракурсов, наложений и пересечений форм, задолго предвосхитивших пластические конструкции Пикассо. Этюдный (можно сказать, «репортажный») характер этих работ, придающий им визуальный характер «фактуры», как бы говорящий зрителю, что художник не собирается предлагать ему никакой программы, а преподносит должным образом препарированный фрагмент реальности для собственного осмысления, наверное, был рассчитливо «спроектирован» испанцем, как специальный формат, подходящий для подачи его ориентальной (или экзотической) тематики. Однако чистяковская школа, с ее нелюбовью к ложному пафосу и культом «глубокой природы», несомненно восприняла новации Фортунни гораздо более серьезно, чем просто

удачный проект, увидев в них материал для строительства нового художественного метода.

При этом масляные картины Фортунни (например, «Заклинатели змей», хранится в собрании ГМИИ) воспринимались уже как программные и вполне укладывались в привычные представления об ориентализме (картины в восточном вкусе). Примечательно, что С. П. Яремич в своей монографии вообще поставил под сомнение влияние Фортунни на Врубеля, заявляя, что врубелевские работы скорее напоминают о картинах Жерома [см.: Яремич, с. 285]. Это любопытное замечание Яремича возвращает нас к основной проблематике. Ведь очевидно, что сопоставление Врубеля с Фортунни, с одной стороны, и с Жеромом — с другой, возможно только по разным каналам: с первым — на основе напряженного пластицизма, построения пространства композиции (в частности, использования приема пропущенного переднего плана), кажущейся якобы фрагментарности изображения, в позитивном, творческом натурализме; со вторым же — прежде всего в сюжетах (например, гаремная тема) и в общей атмосфере многозначительного молчания, тишины, могущей быть равно истолкованной и как зловещая, и как мирно-созерцательная, т. е. исключительно с образно-тематической позиции. С полным основанием можно утверждать, что канал, предлагаемый Яремичем, — стилистический, в то время как канал, указанный самим Врубелем, проложен на основе общности метода. Столь же очевидно, что этот «методический» канал значительно более важен, поскольку именно он приводит нас к пониманию генезиса врубелевской формы, в то время как влияние европейского ориентализма (в лице Жерома) — фактор скорее умозрительный, не касающийся главного нерва в творчестве мастера.

Отсюда следует, что для изучения творчества Врубеля следует считать приоритетным подход именно с позиций метода, а не стиля, если рассматривать его как художника-классика, создателя уникальных форм и полагать именно классическое, т. е. внестилевое, сверхстилевое качество врубелевской формы наиболее значимым.

Бенуа А. Н. История русской живописи в XIX веке. М., 1995.

Врубель. Переписка, воспоминания о художнике. Л., 1963.

Константин Коровин вспоминает... М., 1990.

Ожегов С. И., Шведова Н. Ю. Толковый словарь русского языка. М., 1997.

Сарабьянов Д. В. Модерн. История стиля. М., 2001.

Суздалев П. К. Врубель. М., 1991.

Степан Петрович Яремич : [сборник] : в 2 т. / сост., авт. предисл. И. И. Выдрин, В. П. Третьяков. Т. 1 : Оценки и воспоминания современников. Статьи Яремича о современниках. Т. 2 : О Врубеле : Монография. Статья. Переписка. СПб., 2005. (Классика искусствознания).

Эко У. Отсутствующая структура. Введение в семиологию. СПб., 2004.

Статья поступила в редакцию 20.03.2010 г.