

СИМБОЛИЗАМ У НЕМАЧКОЈ И РУСИЈИ

- Као у остатку Европе, последње деценије 19. века и у **Немачкој** је обележила општа нестабилност и резигнација рационалним поретком ствари, занованим на идејама материјализма и научног позитивизма. Процеси модернизације и убрзана индустријализација побудили су у интелектуалним круговима песимистична осећања, меланхолична расположења и потребу за бекством у имагинарни свет маште, нестварних слика, апсурдних и сомнабулних (сан) садржаја. Већина немачких уметника симболистичке оријентације деловала је у Минхену, од краја 19. века центру уметничких збивања и прогресивних уметничких тенденција, којима је подршку пружао краљ Лудвиг II Баварски. Најважнији представници немачког симболизма су **Арнолд Беклин, Ханс фон Маре, Макс Клингер, Ханс Тома и Франц фон Штук**. У њиховим делима конципираним према *аполонијском* или *дионизијском* креативном принципу, огледао се јанусовски карактер симболизма визуелизован у темама смрти, пропадања и мелахоличних расположења, путем симбола и асоцијација.



АРНОЛД БЕКЛИН (1827–1901) кључна је личност конституисања немачког симболизма у сликарству. Његов ***Аутопортрет са смрћу која свира виолину*** (1872) сублимира срж заумне немачке душе друге половине 19. века. Наизглед језив и саркастичан, Беклинов приказ властитог сопства са скелетом, који се поима као његов иронични онострани близанац или *alter ego*, говори о субверзивној презентацији скептичног уметника и одражава садржај целокупног немачког симболизма. Ова алегоријска слика представља сублимацију „немогуће стварности“ својствене овом покрету. Уметник је себе приказао са кистом и палетом (амблемима сликарске професије), док га смрт (инспирација) надахњује музиком. Аутопрезентација уметниковог сопства усмерена је против идеје пролазности, која је у симбиози сликара и његовог *alter ego* препуштена индивидуалној спознаји и интерпретацији посматрача.



Беклинови прикази митолошких бића, шумских вилењака, морских немани и хибридних бића, одраз су његових знања из зоологије, анатомије и тада актуелних дарвинистичких теорија о еволуцији. На сликама **Тритон и Нереида, Морска идила** (1887) и **Венера** (1872), реч је о уметничкој интерпретацији модерног дарвинизма изложеној кроз митолошку тематику.

Негирајући узорни класицизам античке лепоте и поигравајући се са канонизованим академским формама, Беклин је представио нову, ружну Венеру која израња из плићака. И друге Беклинове митолошке композиције одликује тај реалистично-гротескни изражајни језик.

- За разумевање немачког симболизма важан је концепт **пејзажа као метафоре људске душе**. Корени идеја о сублимном пејзажу као медијуму измештања посматрача у простор с друге стране природне закономерности и временске одредивости детектују се још у делима немачких романтичара с почетка 19. века, као што је Каспар Давид Фридрих. У култури симболизма природно је преображено у метафизичко, па пејзаж постаје место индивидуалног психолошког тумачења и читавања читавог спектра људских осећања. Обасјан метафизичким светлом, пејзаж у симболизму функционише као простор пројекције људске душе, који постаје префигурација земаљске реалности.
- Беклин је дао значајан допринос артикулацији такве концепције пејзажа у симболизму. Он је инспирацију за своје „душевне пејзаже“ налазио у Италији, земљи античке старине и митова. Демонски, дионизијски мрачан карактер Беклинове визије природе креиран је под утицајем филозофских идеја Ничеа, који је дефинисао и супротставио два основна принципа: *аполонијски*, заснован на формалном реду и идеалној лепоти, и *дионизијски*, који карактерише дух екстатичне хаотичности и афективне чулности. Беклин је извршио **садржинску инверзију**, аполонијски принцип пренео је на Диониса. Његови мрачни пејзажи читају се као простори трагичне атмосфере и динамичког патоса. Попут романтичара, Беклин у сликане пејзаже уводи **изоловане људске фигуре окренуте леђима ка посматрачу**, чиме му омогућава да се идентификује са приказаним актером/крајоликом и ствара илузију реалног учествовања у измаштаном окружењу. Истовремено, анонимне људске фигуре приказане с леђа имплицирају осећање алијенације (отуђења), превodeћи концепт пејзажа у радикално другачији, психолошки и фантастични контекст. Човек у Беклиновом сликовном систему постаје део природе коју осећа и, у складу с њом, ослобађа се свих потиснутих нагона, фрустрација и страхова.



На Беклиновој слици **Вила на мору** (1875), нелагода коју посматрач дели са приказаном женском фигуром додатно потенцира ветар с мора, који повија дрвеће и евоцира мрачне слутње. Исто, песимистичко осећање доминира и његовом алегоријском сликом **Меланхолија** (1900). Приказана на фону средњовековне ведуте, Беклинова композиција **Рат** (1897) језовита је антиципација надолazeће ратне катастрофе.



На једној од пет верзија слике ***Острво мртвих*** (1880), парадигматичном примеру тзв. „судбоносних пејзажа“, приказана је људска фигура с леђа како у чамцу пливи ка острву са стрмим литицама и тамним високим чемпресима. Имагинарно острво представља простор душевног читавања и приказ неизрециве слутње. Тек назначени приказ радње (чамац, ковчег, бела стојећа фигура, чамџија) и острво као место традиционалног античког обичаја сахрањивања мртвих на морским хридима,

активирају посматрачев улазак у сликовни свет оностраног и отварају могућност поимања људске егзистенције на неколико нивоа. Мистична светлост и меланхолична тишина претварају пејзаж у визуелну метафору суочења са смрћу, али се он може тумачити и из Фројдовога угла. Идеја пролазности, коначности човека без утехе и наде у спас и васкрсење, враћа посматрача у реалност и помаже му да превазиђе иницијално осећање ужаса пред наизглед застрашујућим приказом неумитне смрти. Природа указује на концепт субјективне визије заумног пејзажног простора и потврђује стваралачку имагинацију уметника. Пејзаж и човек се стапају, творе јединствену целину, а дело представља осликовљавање човековог унутрашњег стања, расположења.



Слика **Тишина шуме** (1885) одраз је пантеистичке идеје да природу насељавају ретка, неухватљива бића као што је митски једнорог. Са енигматичном женском фигуром на леђима, он се чини се природним, саставним делом приказаног шумског пејзажа. Та тежња да се природа обогати чудноватим бићима и мистериозним елементима проистекла је из потребе супротстављања алијенацији у градовима и успостављања непосредније везе са природом. Наговештавајући скривене силе природе, Беклин је креирао статичан приказ који подстиче контемплацију. Поглед једнорога директно је усмерен ка посматрачу, који се на тај начин уводи у шумски амбијент и психолошки припрема за сусрет са неочекиваним, нестварном бићима и светом маште. Та активна партиципација посматрача у доживљавању сликовног приказа после 1900. постаје константна у модерној уметности. С друге стране, фасцинираност идејом оживљене природе својствена је крају 19. века, када долази до масовне сече шума, којом је заувек измењен изглед многих предела, па самим тим и вековни ритам живота и структура становништва у руралним крајевима.



Под **антропоморфном пројекцијом** подразумева се Беклинова пракса да облик или формацију из природе претвори у људско обличје. Такав поступак подразумева активно учешће посматрача, који чулном и мисаоном перцепцијом, понекад на граници халуцинантног, одређени природни крајолик доживљава као људску форму. То демонстрира Беклинова слика **Борба кентаура** (1872/73) на којој се фигуре стапају са природним окружењем,



а нарочито његово дело ***Оковани Прометеј*** (1883). Из планинског гребена израња митски јунак као метафора самог уметника и људске природе, а прелазак природног облика у форму титанске људске фигуре наставља се у приказу тамних облака. Варирајући античке литерарне предлошке, Беклин је стварао свет у чијем је фокусу митска фантазија. Ипак, његове пејзажне представе нису искључиво везане за тематику мита, него се из мита артикулише нова реалност и, тако, указује на уобличавање природе из хтонских дубина уметниковог бића. Најзад, митска бића нису пуки декорум, него творе сиже приказаних предела. Постављени у митски контекст, тако конципирани пејзажи стичу статус ванвременске, архетипске слике.

- Ослобођењу људске сексуалности и откривању чулности допринело је и растакање друштвених конвенција и репресивног грађанског морала. Међутим, теоријске расправе о женској другости биле су углавном обележене мизогиним ставовима. Крајем 19. века, Фројдова тумачења фаталне жене сублимирала су поимање опаке женскости.
- Од античких времена **жена** је била поимана као емоционално биће ближе природи и супротност рационалном и духовном мушкарцу. Њено ниже место на хијерархијској лествици полова детерминисано је менструалним циклусима и способношћу рађања. Крајем 19. века женскост као природна категорија трансформисана је у типску фигуру сублимне перверзности, која је разарала постојеће друштвене конвенције и табуе.
- Сходно модерном концепту борбе полова за доминацију, дејствовала је и уметничка пракса. У складу са Фројдовим психоаналитичким теоријама о ослобођењу сексуалности, а инспирисани драмом *Буђење пролећа* (1891) Франка Ведекинда, немачки симболисти приказују потиснута емоционална стања и сексуалне нагоне. Ипак, велики број уметничких дела одсликавао је традиционални однос између полова и пледирао за очување *statusa quo*, док је мањи број само у границама дозвољеног преиспитивао тезу о субординацији полова. На сликама симболиста ово питање третирано је из мушког ракурса и резултира уобличавањем типске фигуре фаталне жене. То је слика чулне и сексуално активне жене, која нарушава друштвене конвенције и буржоаске етичке норме, те представља претњу за мушкарца. Као метафора неморала, етичке загађености модерних градова, проститутка је била чест мотив у сликарству тог времена.

Двострука природа женског бића била је предмет интересовања немачких симболиста. Лик Медузе као архетипске фигуре зле жене нашао се у средишту визуелне културе симболизма као парадигма изазивања визуелног шока, а у оквиру елаборације оностраних и заумних тема. Томе у прилог говори **Беклинова** слика ***Медуза*** (1878).





Друга фетишистичка фигура фаталне жене јесте Саломе, старозаветна хероина која је с временом постала персонификација опаке, зле и похотне заводнице. **ФРАНЦ фон ШТУК** (1863–1928) је насликао неколико њених приказа. Верзија *Саломе* из 1906, представља хероину у страстеном плесном заносу, док јој гротескна фигура са десне стране приноси одрубљену главу Јавана Крститеља на тацни. Та човеколика појава је не само потврда дарвинистичких теорија и учитавања „ружне другости“ ваневропског света, већ и потврда анималне природе анонимног саучесника овог гнусног злочина. Најзад, пророкова одсечена глава (декапитација) на овој слици фигурира као симбол кастрације, поништене мушкости.



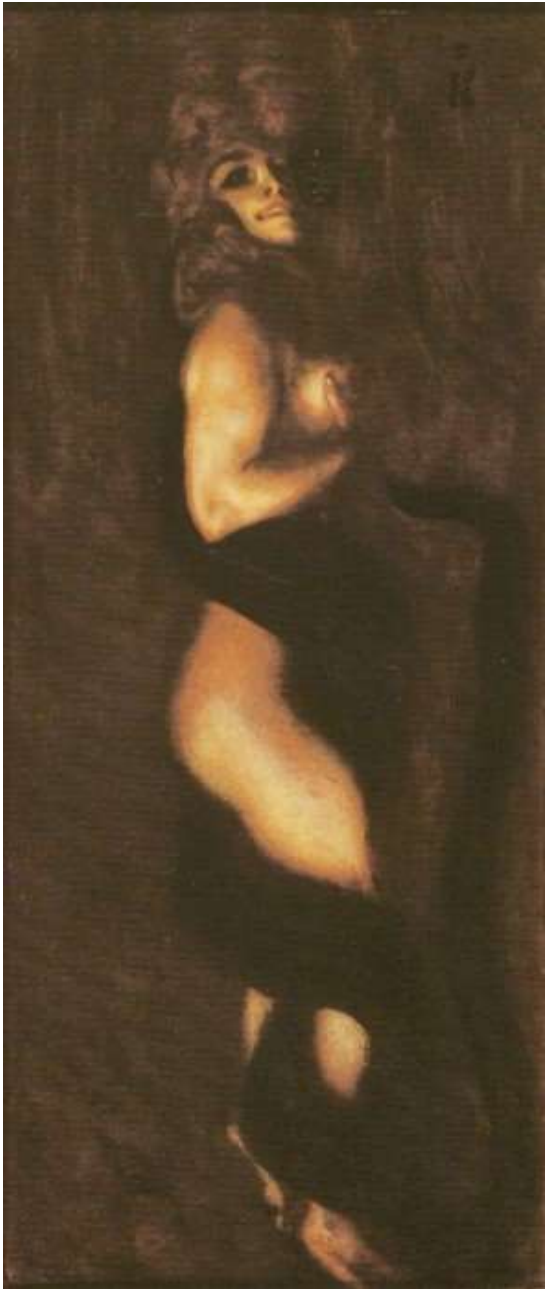
У складу са тада актуелним поимањем женске *другости*, у симболизму је артикулисана представа мистериозне и недокучиве жене као сфинге. Још од времена антике она је приказивана као крилато биће са главом и грудима жене и телом лавице. Најпознатију симболистичку представу сфинге насликао је Штук. На слици **Пољубац Сфинге** (1895), инспирисаној уводном песмом из збирке *Књига песама* (1827) Хајнриха Хајнеа, представио је полужену-полуживотињу како обгрљује беспомоћног мушкарца у намери да га растргне својим канџама. Приказ мускулозног женског бића са телом животиње указује на двојност жене која љупко мами мушкарца и увлачи га у лавиринт нерешиве тајне и смртоносне сексуалне игре. Штукова **Сфинга** (1904) приказује лежећи женски акт лепотице, чија пламтеће риђа коса указује на ватрену страст и ослобођену сексуалност жене.

Митска тројанска принцеза Касандра тумачена је у сличном контексту на Штуковој слици **Грех** (1893), али она делује пророчки и визионарски. У складу са значењем имена Касандра („она која мушкарце хвата и обмотава“), њена андрогена фигура потенцира утисак самосвести и одбојности према мушкарцима. Она је отелотворење нове жене интелектуалке, која у спреси ума и физичке лепоте постаје симбол узнемирења и пожуде мушкарца. Док Касандра изазовно гледа у посматрача, око њеног тела увија се џиновска змија. Она евоцира идеју првобитног греха и Касандру претвара у Еву, грешну прародитељку човечанства. Штук је насликао више варијација исте теме, а ова канонска верзија је 1902. постављена у врх „Олтара уметности“, конципираног у форми античке едикуле, који је инсталиран у уметниковом дому.





Године 1902. настаје Штуков ***Аутопортрет са супругом Маријом***. Она је положила руку на „Олтар уметности“, централну уметничку инсталацију у њиховој кући. На тај начин, она и женска фигура са слике *Грех* успостављају комуникацију и, у игри размене значења, потврђују се као инспирација уметника који се налази пред платном, леђима окренут посматрачу. Штук је у прикладним, прихватљивим формама сликарског израза и сижеа вршио субверзију друштвених норми и моралних кодекса.



На другој верзији слике **Грех** (1899) приказана је нага женска фигура обавијена огромном змијом, фројдовским симболом фалуса. У модерној психоанализи и античким мистичним култовима фалус није поистовећен са мушким полним органом, него представља симбол моћи који се дефинише као флуидни *фантом*. Тако се ова слика поима као пројекција мушке фантазије изнад пuke визуелизације сексуалне пожеде и представља „хермафродитску маскараду“.

На трећој верзији из исте године, приказана је лежећа женска фигура обавијена змијом, која дефинише пад, анималну и сексуалну природу жене. Чврсти загрљај жене и змије указује на силину неспутане сексуалности. Посебну пажњу Штук је поклањао рамовима својих слика, које је конципирао у складу са представљеним темама. У његовим делима, рам превазилази функцију формалног оквира и постаје пуноправни носилац значења слике. Уз колористичку симболику, био је то један од кључних елемената у конституисању минхенске сецесије 1892, а Штук је био један од главних протагониста тог новог покрета.



Јудита (1926), библијска хероина која одрубљује главу Холоферну, такође је била предмет Штуковог интересовања пред крај живота. Настала у међуратном периоду, ова представа у времену еманципације жена нема дејство његових демонских женских фигура с краја 19. и почетка 20. века. Читав приказ делује театрално и нема убедљивост и снагу приказа универзалне трагедије.



Насупрот томе стоје Штукове представе пристојних, смерних жена као алегорија врлина. На слици **Невиност** (1899) представљена је млада жена загонетног идентитета, која у руци држи љиљан – симбол невиности и бесмртности. Псеудобогородичним изгледом и концептом представе Штук афирмише идеју непорочности и асексуалности. Истовремено, он манипулише психолошким дејством боја поигравајући се са значењем призора. Чини се да насликана фигура улази у простор посматрача, коме ласцивно пружа цвет. Тако љупка девојка бива трансформисана у кокету заокупљену игром привлачења и одбијања.



Истом типу женске фигуре припада и Беклинова **Флора** (1875).



Сликама са темом музике Штук је визуализовао привлачну моћ звука. Представе **Орфеја** (1891) и композиција **Серпентинске плесачице** (1894/95), говоре о снази музике као најапстрактније уметности, која је визуализована кроз симболику пратећих мотива на првој и ритмички приказ плеса на другој слици. Међутим, у митолошким композицијама, као што је **Дисонанца** (1910), Штук демонстрира отклон од аполонски улепшаног и хармоничног света антике.





И у другим, митолошким композицијама Штук је приказао непатворени свет преткласичне антике, настојећи да реконструише најстарије и најтамније фазе у историји човечанства. Томе у прилог говори композиција **Борба кентаура** (1892), као и низ представа **амазонки** и **Херкула** у борби. Сјај и ватра, претећи погледи и робусна тела потиру класицистички, академски идеализам. Он је у потпуности разорен колористичким дисхармонијама на слици **Рам** (1894).



Штукове религиозне композиције означиле су трансфер религиозног сликарства из оквира владајуће академске доктрине у простор слободне интерпретације.

Године 1889. изложио композицију **Чувар раја**, на којој је приказан анђео са пламтећим, огњеним мачем у руци обасјан мистичном светлошћу.

На композицији **Pieta** (1891) себе је представио у лику богочовека на одру.

Слика **Христовог распећа** (1892) тумачи се у контексту колористичког симболизма и бојених контраста који симболички допуњују тему и потенцирају патос.





Немачку културу с краја 19. века обележило је извесно потирање институционалног и догматски дефинисаног хришћанства, које је праћено појавом јеретичких секти и обновом древних, мистичних и сатанистичких култова. Та нова религиозност, алхемија и езотерија умногоме су релаксирале и инспирисале приступ симболиста религиозним темама и иконографским обрасцима. Симболизам је ревитализовао маријанске, христолошке и литургијске теме, које су у делима његових експонената експлициране кроз призоре борбе добра и зла обогаћене симболима и цитатима других, нехришћанских религија и култова. Особеност германске културе тог времена представља и тренд **национализације хришћанске религије**, коју је симболизам прожео мистицизмом и латентном еротиком.

МАКС КЛИНГЕР (1857–1920) повезао је библијску тематику са Вагнеровим утопијским пројектом националне културе. Називи његових слика истичу важност Христовог лика као централне фигуре хришћанства, али и модерног поимања супериорног појединца као „надчовека“ (Ниче). ***Pieta*** (1890) је индиректна реминисценција на Холбајново истоимено дело, али је у Клингеровој верзији потиснут натурализам смрти, Христових рана, а његов лик је германизиран. Дајући актерима сцене национално и расно обележје, уметник је божанску поруку сместио у контекст партикуларне етничке и расне групе.



Клингерова слика ***Христовог распећа*** (1891) изазвала је одијум критике и публике због натуралистичке представе беспризорне наготе тела богочовека и његове изложености воајерском погледу сведока. Драматична афектација Марије Магдалене и других женских актера трансформисала је слику религиозног догађаја у представу латентних еротско-сексуалних конотација. Сви протагонисти сцене поседују снажну унутрашњу енергију испољену у напрегнутим телима, док њихови погледи покрећу необичну психолошку игру на релацији уметник-дело-посматрач.



Клингерова композиција **Христ на Олимпу** (1897) је у складу са симболистичким **принципом пермутације** уобличена као историјски (мада непостојећи) догађај, јер приказује Христа у небеској сфери античког света. У сусрету два супротна света, античког и хрићанског, Христова улога се детектује као посредничка и мисионарска. На религиозним сликама симболиста начелно, уочљиво је преплитање ликова светог Јована Јевађелисте и Бетовена као део ширег тренда неговања култа **стваралачког генија**. Бетовен је у то време био симбол божјег дара и уметности, али и највеће људске патње. Отуда се приказ чувеног композитора у једној хришћанској композицији сагледава у ширем спектру немачке националне културе у доба царства. Германизовани Христ умире, али оставља наследника који ће успоставити културну доминацију Германа и остварити њихов сан о Трећем рајху.



Клингер је био аутор скулпторалног ансамбла **Бетовен** (1899–1902), који представља визуелни еквивалент музике. Ова скулпторална представа чувеног романтичарског композитора у природној величини, сажима елементе академизма и симболизма. Реалистичност лика уметник је постигао коришћењем посмртне маске Бетовена. Његова фигура изведена је у белом мермеру, а бронзани трон и плашт од окер мермера дају скулптури животност. Клингер је Бетовенову представу конципирао са јасним асоцијацијама на Фидијину скулптуру Зевса. Тај екстравагантни омаж чувеној античкој скулптури врховног бога, подразумевао је употребу мермера, бронзе, слоноваче, седефа и полудрагог камења. Стога се ово дело може разумети и као уметничко приватно приношење дарова богу музике. Вагнер је написао неколико чланака и једну необјављену књигу о Бетовену, у којима је истицао вредност композиторових дела насталих након што је изгубио слух, уздижући његову личност на ниво трагичног божанства. За већину људи тог времена Бетовен је био геније, који је поседовао јединствене креативне способности аналогне божанским моћима. Обожавањем уметничког генија јесте једна од суштинских ознака модернизма на прелазу из 19. у 20. век.



У немачком симболизму негован је и „питомији“ тип пејзажа, који се заснивао на идеји повратка „златног доба“, времена блаженства и среће, када су људи живели у хармонији са природом, ослобођени друштвених конвенција и културолошких стега. У оквиру овог, **аркадијског типа пејзажа**, немачки симболисти су инклинирали визуелизацији неспутане љубави и природног, хармоничног односа између полова.

ХАНС фон МАРЕ (1837–1887) је сходно својим пантеистичким уверењима приказивао нага људска тела у идеализованим аркадијским пејзажима, оживљавајући концепт „златног доба“ (Аркадије). Његове слике **Четири доба човека** и **Златно доба II**,



као и триптих **Врт Хесперида** (1884/85), приказују сексуално ослобођена, нага људска тела у имагинарним, идеализованим пределима лишеним перспективне дубине и илузије реалности.



ХАНС ТОМА (1839–1924) најчешће је сликао представе *Адама и Еве у рају*. Композиција из 1876. приказује идиличан крајолик, у којем обитавају прародитељи човечанства, без икаквих назнака првобитног греха. У сагласју са природом, будући изгнаници потврђују уметникову бајколику визију хришћанства и места човека у природном универзуму. Хармоничан однос човека и природе води порекло из аркадијског света јужне земљине хемисфере (Медитеран), а Тома врши његов трансфер у природни контекст северне хемисфере и читав приказ германизује кроз наивну стилистику. Године 1900. уметник за минхенску капелу Св. Томе слика сцене из Христовог живота, које су инкорпориране у германски календар. Прикази небеских тела, симболи годишњих доба и ликови из германске митологије уткани су јединствен бајколики свет, саткан од профаних и сакралних елемената.



Швајцарски уметник **ФЕРДИНАНД ХОДЛЕР** (1853–1918) је, након смрти готово свих чланова породице од туберкулозе, прошао кроз дубоку психолошку кризу, која га је усмерила ка мистицизму. У визуелним приказима комплексних унутрашњих стања и личних искустава, неговао је смирен и прочишћен израз лишен драматике. Томе у прилог говори слика **Ноћ** (1889/90). Мада су предметне форме и текстуре приказане верно, композиција почива на апстрактној схеми и симболици боја. Реч је о организацији слике по узору на фризу, а заснованој на репетицији форми и боја. Таква концепција слике почивала је на Ходлеровој теорији „паралелизма“. Реч је о аналогiji између хармоничних односа у природи и моралног поретка у људском универзуму.



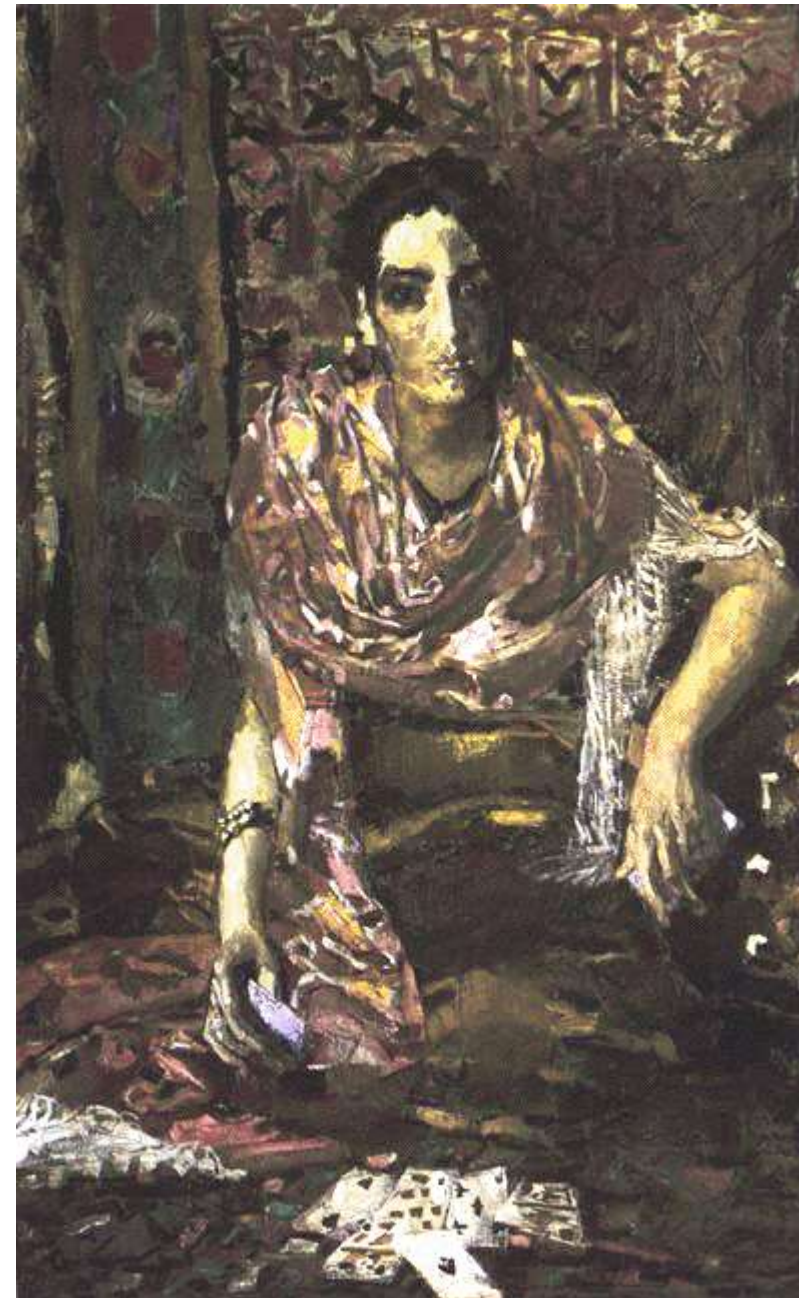
Слика *Ноћ* је израз уметникових опсесивних страхова везаних за жене, мрак и смрт. Мушкарац у средишту, који се тргао из сна узнемирен утварном приликом увијеном у црно која се надвила над његовим гениталијама, заправо је аутопортрет. Израз његовог лица упућује на ужас који изазива ноћна мора. Око њега, у недефинисаном ноћном пејзажу леже и спавају мушке фигуре, а два женска акта, Ходлерова љубавница и бивша супруга, са нескривеним еротизмом приказана су у првом плану. Слика је због „непристојности“ одбијена на изложби у Женеви 1891, али је касније у Паризу наишла на добар пријем.



Алегоријска слика *Дан I* (1900) конципирана је по истом принципу „паралелизма“, који је сугерисан репетитивном симетријом покрета и кривудавим линијама.



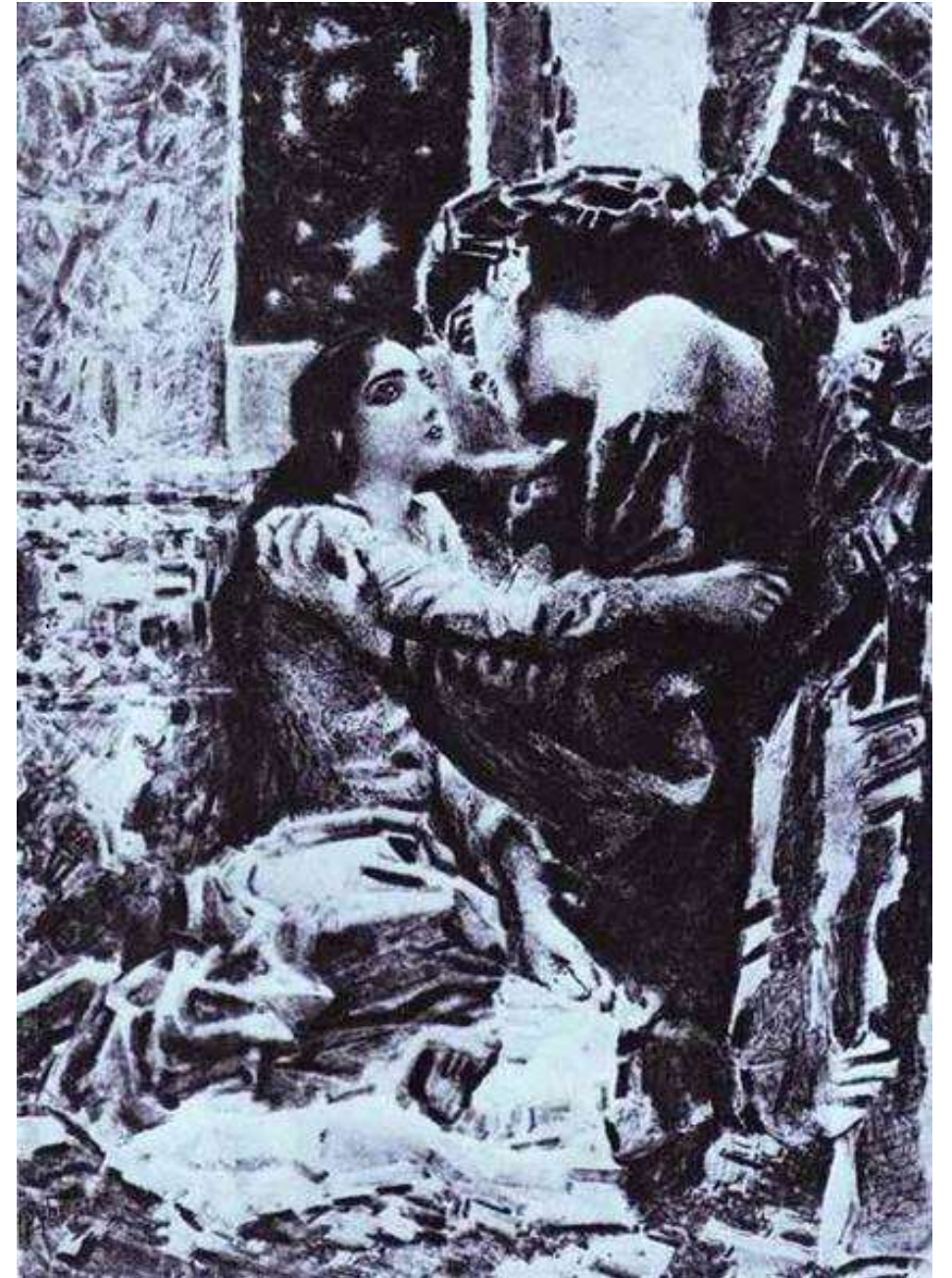
Крајем 19. века уметност у **Русији** била је разапета између традиционалне струје *Передвижњика*, који су форсирали реалистичку хронику живота у земљи и космополитске уметничке струје окупљене око московског часописа *Свет уметности* (*Мир искусства* 1899), коју су чинили Сергеј Дјагиљев (касније оснивач чувеног ансамбла „Руски балет“) и уметници **Леон Бакст** (*Terror Antiquus* 1908), Константин Сомов и **Михаил Врубељ** (*Гатара* 1895). Православна, сујеверна и мистицизмом обојена духовна клима Русије тог времена била је веома подстицајна за развој симболистичког покрета.



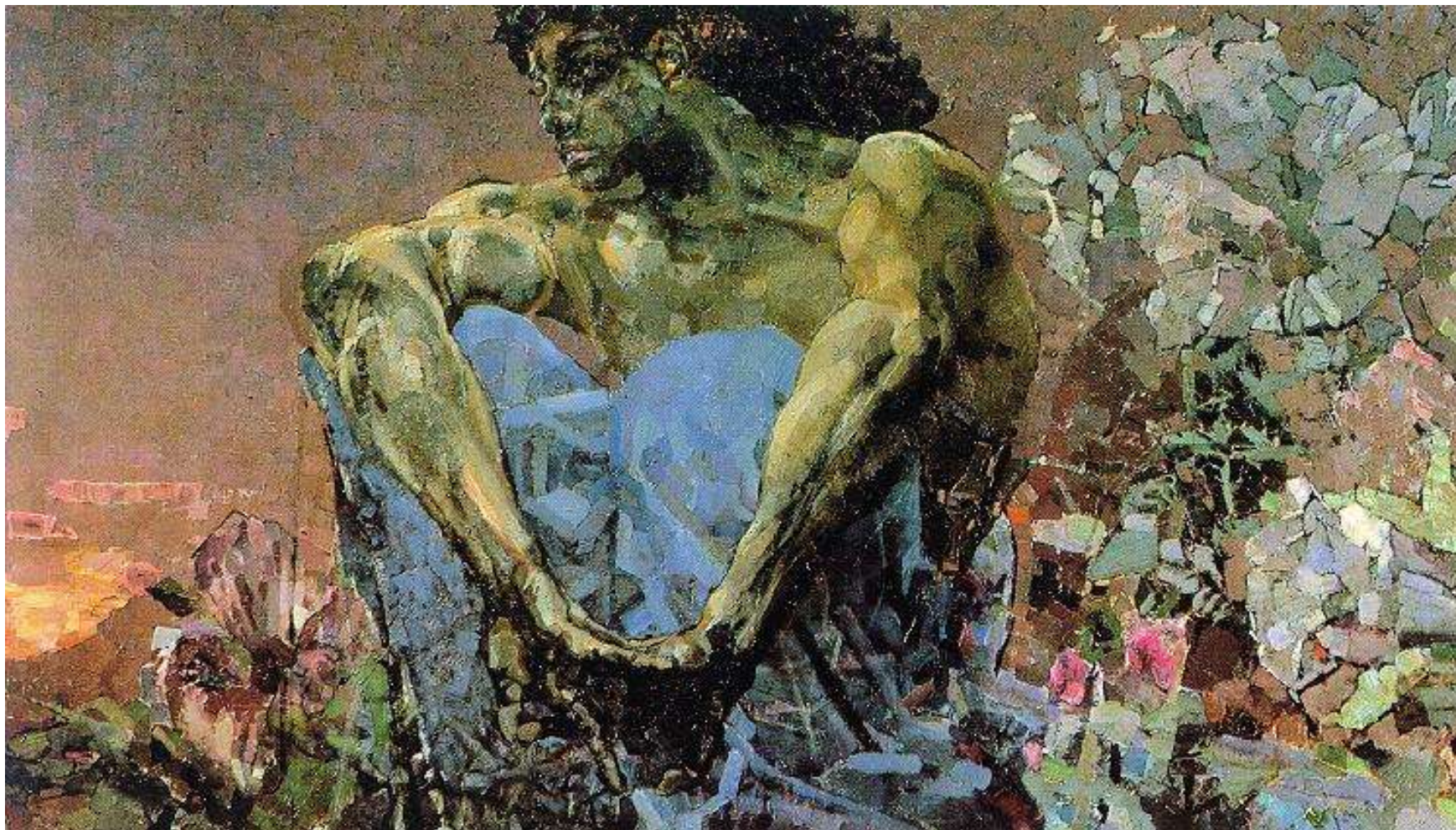


Богородица с младенцем. 1884—1885

МИХАИЛ ВРУБЕЛЬ (1856–1910) најзначајнији је представник руског симболизма. Године 1884. био је позван да замени старе фреске и мозаике у цркви Светог Кирила у Кијеву. У том циљу, боравио је неколико месеци у Венецији и проучавао византијску уметност, чији се утицај читавао у иконографији и палети засићених тонова фресака, као што је **Богородица са дететом** (1884). Међутим, Врубелјеви ликови Богородице и малог Христа добили су изглед стварних људи.



Током боравка у Кијеву, Врубелј је почео да ради цртеже и аквареле са представом демона (**Глава демона** 1886), инспирисан истоименом романтичарском поемом Михаила Љермонтова. Она говори о љубавној страсти нихилистичког фантома према младој Тамари (**Тамара и Демон** 1891), која га учинила срећним и оплеменила као биће. После њене смрти демон остаје поново сам и очајан.



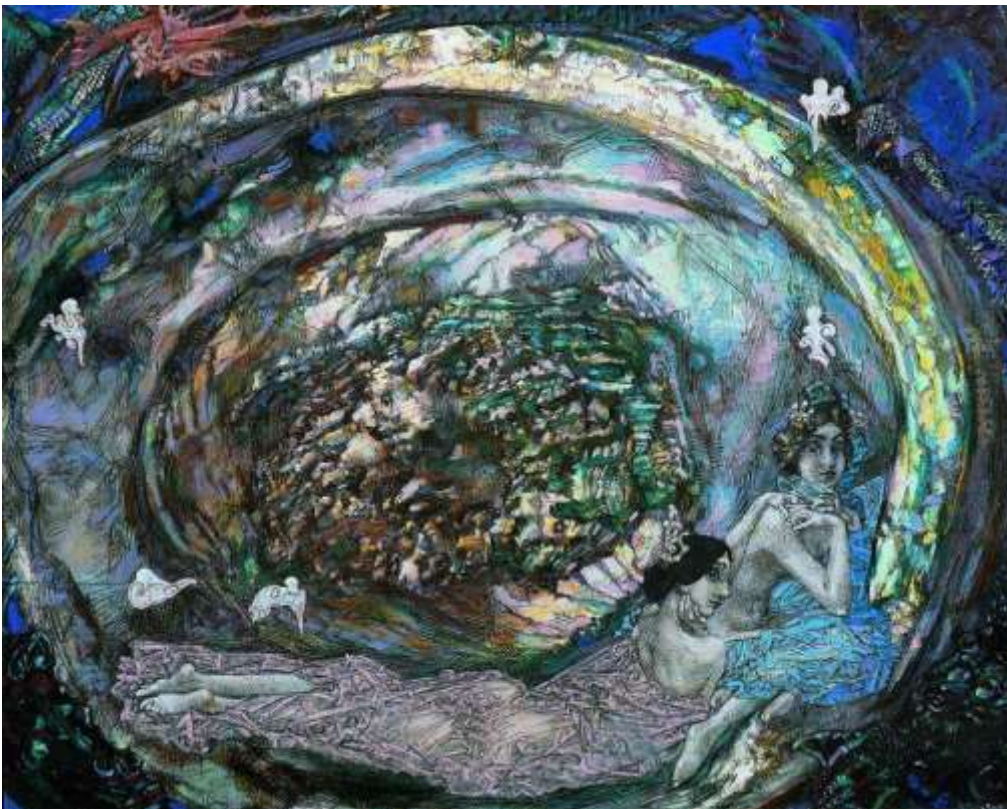
По доласку у Москву 1890, настаје озлоглашено дело ***Седећи демон*** (1890). Врубелјов Демон није зло створење, него духовно биће са људским особинама, које истински пати и жали. Упркос томе, конзервативни критичари замерили су уметнику на „дивљој ружноћи“ приказа, али је управо ова слика повезала Врубелја са напредним уметницима из круга Саве Мамонтова, богатог московског колекционара и патрона уметности.



Током 1896. Врубељ упознаје и жени се чувеном оперском певачицом Надеждом Забелом, која је често наступала у Мамонтовљевом приватном театру. Осим сценографија и костима за оперу, у том периоду Врубељ инспирисан руским бајкама и античком митологијом слика **Пана** (1899), **Принцезу лабудицу** (1900) и **Јорговане** (1900), парадигматична дела руског симболизма.



Године 1901. поново се враћа демонским темама и слика монументалну композицију **Побеђени демон** (1902). У намери да привуче пажњу публике духовном поруком слике, више пута је пресликавао злокобно лице демона.



Након нервног слома изазваног последицама терцијалног сифилиса, током рехабилитације на клиници за ментално оболеле Врубелъ слика мистичну **Бисерну шкољку** (1904), **Шестокрилог серафима/Азриел** (1904) и **Визију пророка Језекије** (1906), дела у којима сублимира своја симболистичка искуства.