

УДК 7.036  
ББК 85.1

*Некрасова Ксения Александровна,*  
*аспирант кафедры теории и истории искусства,*  
*ФГБОУ ВПО «Московский государственный академический*  
*художественный институт имени В. И. Сурикова»,*  
*Товарищеский пер., д. 30, 109004 Москва, Российская Федерация*  
E-mail: Seele-Meine@yandex.ru

### **ГРАФИКА ЭДВАРДА МУНКА В КОНТЕКСТЕ ЕВРОПЕЙСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ РУБЕЖА XIX–XX вв.**

**Аннотация:** Эдвард Мунк, норвежский художник, создававший свои произведения на грани символизма и экспрессионизма и сильно повлиявший на развитие последнего, часто черпал своё вдохновение в литературных произведениях своих современников. Основной круг творческих контактов Мунка составляли писатели и поэты, что приводило к взаимопроникновению их работ. Художник создал портреты мастеров слова своей эпохи, в большинстве своём, графические, острые и полные жизни, а многих изображал как героев своих полотен. Среди них Август Стриндберг, Генрик Ибсен, Станислав Пшибышевский, Сигбьёрн Обстфеллер, Ханс Егер и многие другие. В статье я прослеживаю характер этих взаимодействий и взаимопроникновений, выделяя основные и прокладывая связь между образами творчества Эдварда Мунка и литературных деятелей рубежа XIX–XX вв.

**Ключевые слова:** Эдвард Мунк, графика, норвежское искусство, символизм, экспрессионизм, литература рубежа XIX–XX вв., Август Стриндберг, Чёрный поросянок, Станислав Пшибышевский, Генрик Ибсен, Дагни Юль.

Одним из ярких открытий детства для меня стало знакомство с творчеством Эдварда Мунка. Я увидела его гравюры в сборнике рассказов чешского писателя Густава Майринка. Послания Майринка были мне далеко не полностью понятны, зато сопровождавшие их графические листы норвежского художника Эдварда Мунка, словно иллюстрации, подходившие к очеркам, глубоко меня тронули. Они были плохо отпечатаны, но даже в таком качестве поражала их эмоциональная сила, а временами и мягкая лиричность, их внутреннее движение и наполненность образами. Эти гравюры были не похожи на всё, что я видела до этого, в них было в разы больше чувства, чем во многих больших, трагических, полотнах с возвышенно страдающими героями, которые я до этого считала образцом эмоциональной напряжённости; и это шокировало меня. Я, ребёнок, понимала, что и зачем изображено

на них, какие именно чувства испытывают персонажи, в чём-то похожие на призраков, живущие в мире напряжённо вибрирующих бесконечных линий, хоть в книге и не было названий работ. И мне хотелось точнее проследить изгибы этих линий, получше рассмотреть детали, дотронуться до этих живых и трепещущих слепков человеческой памяти.

Мне удалось осуществить эту мечту два года назад. Я ознакомилась со множеством гравюр знаменитого норвежца в хранилищах Национальной галереи в Осло и Музея Мунка. Я прослеживала изменения, многочисленные вариации мотивов его графических листов: вот влюблённые с надеждой смотрят друг на друга на фоне таинственного норвежского пейзажа и лунной ночи, а тут мужчина с болью на лице отворачивается от уходящей женщины, вот он сидит в одиночестве посреди сгущающихся сумерек; этот герой полон ревности, позади него женщина очаровывает другого, а этот взирает на зрителя со страхом и тревогой в глазах, как и надвигающаяся на него толпа в другой работе; тут мы видим измождённое болезнью бледное лицо рыжеволосой девочки, а дальше молчаливых людей, склонивших головы над гробом: плавно льётся песнь о Жизни, Любви и Смерти.

Интересно ощутить на себе экспрессивное воздействие больших, пронизанных волнами цвета и контрастов работ, повествующих как о жизни души автора, так и человека в общем.

Вживую в работах Мунка особо остро чувствуется индивидуальное начало, особая, тонкая лиричность, которая зачастую прячется за экспрессивной эмоциональностью. Но эта экспрессия, предельность в сочетании с отрицанием традиционных средств выражения, шокировала многих современников художника, как в своё время шокировала и меня. Долгое время искусство Мунка не принимали в обществе, считали, что он либо издевается над публикой, либо сошёл с ума. Однако, хотя в работах художника было много нового для искусства конца XIX в., в них он опирался как на некую базу, сформированную современным ему искусством, так и на новые тенденции в творчестве художников, поэтов, писателей.

Некоторые любители искусства положительно реагировали на творчество Эдварда Мунка. В его работах уже было чувство другой, ещё чуждой им эпохи, и они это понимали, может и бессознательно. Они понимали, что то, над чем смеются сейчас, будет будоражить умы ещё многих поколений. Теодор Вольф, редактор «Берлинского еженедельника» писал об одной из ранних выставок Мунка в Германии: «Я пришел в главный зал, чтобы посмеяться. Но, ей-Богу, я не смеялся. Я нашел много странного, даже отталкивающего, но также я обнаружил, что краски очень нежны, почти сверхчувствительны. Темная комната, омытая лунным светом, одинокие дороги, таинственность летней норвежской ночи. Возникло чувство, как если бы я ощутил дыхание печальных людей, борющихся со своими невзгодами. Ни малейшего звука не вырывается из их груди. Они сидят на берегу в одиночестве. И, видит Бог, я не смеялся» [14, с. 168].

Сигбьёрн Обсфеллер, один из самых видных представителей норвежского символизма в литературе, друг Мунка, писал он нём: «Мунк один из тех, кто получает свои впечатления из первых рук, от жизни как таковой, и чье искусство само-

---

произвольно вылеплено из этих впечатлений. <...> Оно должно вызывать в нас внутреннюю дрожь, так как это трогает нас глубже. <...> Он также предпочитает выбирать такие мотивы, в которых эмоции бьют ключом, во всей своей силе любви, смерти, болезни. Но в творчестве Мунка чувствуется нечто большее, чем эмоции — в нем чувствуется гений» [9, с. 32].

Нужно отметить, что Мунк в основном вращался в литературных кругах и часто черпал вдохновение из литературных произведений своих современников. Например, по словам Рольфа Стенерсена, прочитав стихотворение Обстфеллера «Я попал не на ту планету», он написал «Крик». Мне удалось подержать в руках и графический, и живописный варианты этой работы, которая стала эмблемой экспрессионизма. Она своим предчувствием глобальных катастроф XX в. в достаточной степени определила вектор развития его искусства.

Так как норвежский художник в большей степени творчески взаимодействовал с поэтами и писателями, его работы отмечены долей литературности, наполнены повествованием. Ему периодически указывали на эту особенность его искусства, он же возмущённо парировал: «Она не должна быть “литературной”. Это оскорбление, которое многие люди используют для картин, которые не изображают яблоки или сломанную скрипку» [13, с. 31].

Но Мунк также и повлиял на творчество некоторых мастеров слова, ставших знаковыми для своей эпохи, и оставил их портреты, в большинстве своём графические, острые и полные жизни, а многих изображал как героев своих полотен.

В 1880-е гг. молодой художник проводил своё время в обществе участников кружка «Богема Христиании». Они выступали за свободную любовь, против мещанского духа обитателей столицы Норвегии, отвергали христианские заповеди и даже придумали десять своих. Центром, идеологом этого кружка был Ханс Егер, норвежский писатель-анархист, которому было суждено стать другом и в какой-то мере наставником Мунка. «Он был одним из лучших людей, которых я знал, он был самым искренним» [13, с. 36], — говорил Мунк.

Сигбьёрн Обстфеллер засвидетельствовал то воздействие, которое Егер оказал на Мунка: «Ханс Егер очень сильно повлиял на Мунка. Егер придал этой эпохе странную и революционную актуальность. В то время взгляд художника мог уловить многое: вечерние встречи, тусклый свет во множествах видов кафе, много дерзких слов, сказанных без колебаний и без страха, пьянящие и зачастую жестокие речи, сказанные с норвежской брутальностью, огромные тени, отбрасываемые печалью, слабостью и бессмысленностью. Люди, чей дух хотел быть свободным и индивидуальным, не имели возможности на это. И среди всех этих людей был тот, кто являлся средоточием, чья логика, острая, как игла, холодная, как ледяной порыв ветра, должна была сиять над всеми, чтобы все человеческое в них смогло проявиться полностью и во всем великолепии» [13, с. 36–37]. В 1895 г. Мунк создал несколько гравюр, изображающих описанную выше атмосферу, назвав их «Богема Христиании». К этому времени уже вышел роман Егера с одноимённым названием. Примечательна работа «Тет-а-тет», исполненная в технике сухой иглы, одним из главных героев которой является норвежский писатель. Его горделиво, немного

провокационно поднятая голова и струйка дыма изо рта, которая перекрывает изображение его призрачной собеседницы, говорит многое о характере этого неоднозначного человека. Мунк также исполнил два графических портрета Егера, приняв за прообраз его портрет 1889 г., один — в 1896 г., другой — за год до смерти, в 1943 г., видимо в память о давно ушедшем друге.

В «Богеме Христиании» вращался также и художественный наставник Мунка Кристиан Крог. Этому живописцу и писателю суждено было стать одним из крупнейших представителей норвежского натурализма. Его произведения, критикующие общество, а часто и обличавшие его мораль и нравы, часто изображали жизнь низших слоёв общества и рабочих. Одно время Мунк следовал тематике Крога, но быстро охладил к ней. Несмотря на существенные отличия в художественных концепциях, этот художник был одним из тех, кто старался популяризировать искусство Мунка, защищал его: «Мунк ни на кого не похож... Он пишет, или, вернее, видит по-другому. Он видит только самое главное и пишет, естественно, только это» [3, с. 66].

Но и Крог повлиял на мотивы творчества Мунка. Его роман «Альбертина», повествующий о тяжёлой жизни девушки, которой пришлось стать проституткой, был не менее скандален, чем романы Егера, что было вполне в правилах «Богемы Христиании». Работа Мунка «На следующий день», как и несколько одноимённых работ его друзей, скорее всего, стала аллюзией на «Альбертину» и вызвала массу общественного недовольства. Даже в 1908 г., когда картину купила Национальная галерея в Осло, она продолжала вызывать возмущение горожан. Один из ведущих критиков писал: «Доколе пьяным проституткам Эдварда Мунка будет разрешаться спать в Национальной галерее, чтобы опомниться от хмеля?» [5]. Вопрос оказался и вправду риторическим, так как картина до сих пор висит там.

Скандальная слава норвежского художника привела его в Берлин. Его выставка осенью 1892 г. возмутила публику, а её досрочное закрытие послужило обострению зреющего конфликта в Берлинском объединении художников. И то, и то добавило Мунку популярности. Он остался в столице, а немногим позже познакомился со шведским писателем и драматургом Августом Стриндбергом, который представил его скандинавским, и не только, деятелям искусства, собиравшимся в «Виноторговом и дегустационном зале Г. Тюрке», позже с подачи Стриндберга названным «Чёрный поросёнок». Этот кружок «принадлежит к одной из самых легендарных страниц в истории скандинавской культуры» [3, с. 108]. Он был местом, где собирались радикальные художники, писатели и музыканты, центром литературной бури, что захлёстывала Европу. Кроме уже упомянутого Стриндберга, в «Чёрном поросёнке» также проводили своё время Макс Даутендей, Рихард Демель, Хольгер Драхманн, Улла Ханнсон, Гуннар Хейберг, Карл Тавастшена, Отто Юлиус Бирбаум, Юлиус Мейер-Грефе, Станислав Пшибышевский и др.

Именно благодаря тесному творческому взаимодействию со Станиславом Пшибышевским и Стриндбергом, напряжённой эмоциональной атмосфере, полной любовных интриг, творческих идей, соприкасавшихся с темами поиска места нового типа человека в обществе, хрупкости людской жизни перед неуёмной, безразличной

---

природой и довлеющей, разрастающейся цивилизацией, темой отношений между мужчиной и женщиной и эротизмом и губительностью последней, Мунк задумал мотивы многих своих произведений и в свою очередь повлиял на других.

В Берлине в 1894 г. художник начинает свои первые эксперименты с графикой. Он переводит некоторые свои живописные работы на другой художественный язык, а также разрабатывает новые мотивы — графика захватывает его полностью. «Он часто носит пластинку с собой в кармане, и когда его посещает вдохновение, выцарапывает то пейзаж, то официантку в винном погребе, то нескольких мужчин, играющих в карты, то серьезный портрет» [13, с. 16].

И, если в Христиании Мунк не оказал существенного влияния на своих товарищей, разве что на Вильгельма Крага, который написал пару стихотворений, вдохновившись «Криком», то в Берлине его искусство достигает своей точки экспрессивной концентрации и влияет и на произведения других.

Первое появление Мунка в «Чёрном поросёнке» описано писателем Адольфом Паулем: «Однажды, когда “Поросенок” только открылся, появился молодой норвежец в светлом плаще и цилиндре, с задумчивыми глазами на усталом и капризном, но энергичном, лице. Это был Мунк» [13, с. 39].

В «Лабиринте любви» Отто Юлиуса Бирбаума есть стихотворение, посвящённое «Больной Девочке». Литография «Страна Кристаллов» (1897) вдохновила писателя Вилли Пастора на работу под тем же названием. В 1893 г. Макс Даутендей написал стихотворение по картине Мунка «Голова утопленника» для «Blatter für die Kunst», а в 1911 г. выходит его комедия, повествующая о скандинавской богеме, где от лица Йенаста, норвежского художника-символиста, описываются отношения Мунка и Стриндберга: «...с того времени, как я повстречал Тавелиуса и теоретически разделил его взгляды, связанные с женоненавистничеством, больше всего мне нравится изображать женщин, похожих на вампиров, атакующих мужчину и высасывающих кровь своими поцелуями» [13, с. 39].

В 1892 г. Стриндберг пережил развод и был лишён права общаться с детьми. Он за девять месяцев написал семь так не ставших удачными пьес, касавшихся отношений, разрывов и семейных дел, пытался писать картины и, в конце концов, был вынужден переехать в Берлин по экономическим соображениям, надеясь подзаработать на моде на всё «скандинавское». Там он встретил Мунка, и, по словам Енса Тиса, эти, так непохожие по характерам люди, сошлись: «Манерам Стриндберга, не лишенным изящества, был свойствен некоторый шведский аристократизм; в этом отношении Мунк, по-норвежски прямой и непосредственный, был совсем на него не похож. Однако им нравилось общаться друг с другом, и уже тогда, в Берлине, в самом начале их знакомства между ними завязался плодотворный обмен идеями» [3, с. 107].

В частности, они увлеклись кристаллографией, связывая её с таким популярным явлением, как монизм, апологетом которого был Эрнст Геккель. Впоследствии Мунк сам создаст «своеобразную доморощенную натурфилософию, в которой процесс кристаллизации будет играть не последнюю роль» [3, с. 110]. Он запишет в своём дневнике в 1895 г.: «Кристаллы рождаются и растут как дитя в утробе

матери — и пламя жизни пылает даже в кажущемся неживым камне — Смерть — это начало новой жизни. Кристаллизация — Смерть — начало жизни. Мы не умираем — это мир умирает в нас» [7, с. 29]. Ярким примером выражения этих воззрений через женский символ плодородия может служить литография «Беременная, прислонившаяся к дереву» (ок. 1915), где беременная женщина тянется к солнцу, как тянутся к нему и растения, выросшие из лежащих в земле людей.

Мунку также суждено пересечься со Стриндбергом в 1896 г. в Париже, этот период жизни шведского писателя описан в его знаменитом романе «Ад». Нервное здоровье Стриндберга пошатнулось, возможно, поэтому общение писателя и художника нельзя было назвать до конца продуктивным. Мунк сделал второй, графический, портрет Стриндберга, окружив его аллегорической рамкой из линейного орнамента и фигуры женщины, в дополнение к этому неправильно написав фамилию писателя как «Stindberg». И то, и то привело в бешенство шведа, так недавно написавшего на выставку художника большую хвалебную рецензию, что, по словам Мунка Рольфу Стенерсену, в следующий раз, позируя художнику, Стриндберг вынул револьвер, положил его на стол и сказал: «Прошу без вольностей».

Одной из причин нервного срыва Стриндберга был гипотетический роман писателя с Дагни Юль, женой ещё одной фигуры, которая станет знаковой для Мунка, Станислава Пшибышевского. Пшибышевский привлекал Мунка «смешением в своих произведениях мистики и сатанизма» [4, с. 18]. Именно мистичность произведений обоих творцов будущего экспрессионизма сблизила их. Также их сближало отношение к женщине. Дьявол и святыня, грешница и праведница. Такой, по мнению обоих, была Дагни Юль. В неё были влюблены многие члены кружка, в том числе и Стриндберг, которому Дагни также служила вдохновением.

Можно определённо сказать, что Дагни Юль была музой Мунка. Он много писал её. Кроме живописного портрета Дагни (1893), её довольно узнаваемую внешность и манеру держаться можно угадать во многих работах 1893–1910 гг., например, в литографии «Ревность» (1896). Иконографически мужской персонаж на первом плане также сильно напоминает Станислава Пшибышевского. Известно, что Пшибышевский сам провоцировал некоторых её ухажеров на дальнейшие шаги, так как считал, что ревность, как и любое другое страдание, является огромным источником вдохновения. Пара на заднем плане очень символична: влюблённый, увлечённый мужчина и образ женщины в красном являются собой олицетворение чего-то греховного, запретного. Полуобнажённая, в расстёгнутом платье женщина стоит, протягивая руку к яблоне, напротив мужчины, на котором отражаются блики её красного платья. Мужчина полностью поглощён ею. Его притягивает это красное свечение. Она же скоро сорвёт красный плод страсти — яблоко — и отдаст ему. Герой на переднем плане сильно контрастирует с теплотой красок заднего. Его лицо прописано холодным синевато-зеленоватым оттенком, он отдалён от «свечения» женщины. В его лице читается множество противоположных эмоций: горечь, скорбь, злость, ярость, страх, но и смирение с судьбой. Он душевно, психически

зависим от женщины, и это его раздражает, злит, пугает. И те же чувства у него вызывает тот факт, что она отстранила его от себя. Жан Сельц пишет: «Все эти мужчины, влюбленные в одну женщину, напряжение, царящее между ними, научили Мунка новой форме страха: ревности, воздвигшей еще одно препятствие свободному проявлению чувств» [4, с. 24].

Ещё одна работа имеет портретное сходство с Дагни Юль — литография «Мадонна» (1894). На ней изображена полуобнажённая женщина, в экстазе изогнувшаяся навстречу своему любовнику, что впоследствии вызвало много толков об отношениях Мунка и Дагни. Сам образ Мадонны заключает в себе множество противоположностей. Он одновременно религиозен и чувственен, чист и демоничен. Она — нечто надмирное, нечто представляющее вечное добро, но и опускающее в пучины зла. Она целомудренна и тесно связана с грехом, так как побуждает на него. Мадонна — это высшее воплощение понимания женщины для Мунка: в ней святость смешивается с кровью и хищностью, что, возможно, и символизирует красный нимб над головой. По словам Мунка, на этой картине он хотел изобразить людей в «самые священные моменты их жизни» [3, с. 123]. Именно в литографии, в отличие от живописного варианта, созданного в том же году, можно понять, что в работе речь идёт о моменте зачатия: по одну сторону фигуры Мунк помещает две фигурки, напоминающие зародыши, по другую — изображения сперматозоидов. Позднее он напишет что-то вроде поэтического комментария к картине:

Твои губы, малиновые как гряduщий  
 Плод, раскрываются, словно от боли.  
 Улыбка мертвеца — и Жизнь протягивает руку Смерти.  
 Возникает цепь, что связывает стони поколений  
 Мёртвых и сотни, которые их сменяют [3, с. 123].

«Мадонна» является частью «Фриза Жизни», цикла работ, над которым художник работал в течение 56 лет своего творчества, «поэмы о Жизни, Любви и Смерти» [5, с. 15], одновременно в определённой мере являясь и его квинтэссенцией. Категория смерти и жизни и зачатие связаны в работе. Зачатие — это момент, связанный с вечностью, с Богом. Это — продолжение цепочки жизни: новый человек ещё не жив, его ещё нет, но одновременно с этим он уже существует, следовательно, он жив потенциально. Получается, что зачатие — это момент соединения смерти и жизни посредством любви, и в этой работе сливаются воедино все три основные темы «Фриза Жизни».

Неизвестно точно, изображена ли Дагни на знаменитой литографии «Мадонна» (1894). Некоторые исследователи, в том числе Франк Хейфедт, считают, что это могла быть и её сестра Ранхиль, довольно похожая на неё. Сам Мунк не говорил ничего за и против обеих версий. Но он пишет в комментарии к гравюре «На волнах любви», где изображённая женщина близка к образу «Мадонны»: «... моделью или вдохновением для этой картины была женщина, которая позировала мне в 90-х годах. Ту же самую модель я использовал для большой литографии “Мадонна”,

и Пшибышевский использовал мой набросок для своего собрания поэтических сочинений. Этот набросок имел некоторую схожесть с миссис Дагни» [17, с. 29].

Позже Станислав Пшибышевский напишет свою трилогию «Хомо сапиенс» (1895–1896), основанную на жизни берлинской богемы, где писатель вводит персонажей, похожих на участников «Чёрного поросёнка», в том числе и Мунка.

Можно сказать, что часть произведений норвежского и польского писателей являются результатом взаимопроникновения их творчества. На Рождество 1894 г. Пшибышевский даёт Мунку копию своих «Вигилий». Там он пишет от имени главного героя-художника: «И изо всех рам моих картин вынырнула женщина, мировая воля, праматерь, властительница <...>. Ибо над всем сущим, вопреки священному слову, царит женщина». Мунка явно привлекло определение в «Заупокойной мессе» Пшибышевским мужчины как существа, постоянно разрывающегося между своим «Полом» и «Разумом», животным и духовным. Желание женщины — низвергнуть мужчину к «Полу», этим прервав его контакт с неким высшим духовным началом, давая продолжение новой цепочке смертей и рождений. А действие одной из частей «У моря», хвалебной песни морю, солнцу, побережью, светлой норвежской ночи и любви, происходит на родине Мунка и, возможно, содержит аллюзию и на живописный и графический вариант «Вечера», на литографию «Притяжение» (1896), а может быть, и на мотив «Яппе на Берегу». В 1918 г. Пшибышевский выпускает пьесу «Крик», которая явно навеяна одноимённым произведением художника. Первая строка предисловия польского писателя к его «Пятикнижию»: «Ось нашей жизни — это любовь и смерть», вызывает в памяти определение Мунком темы его «Фриза Жизни» — «поэма о жизни, любви и смерти».

Пшибышевский также писал и о творчестве Мунка. Первая книга о художнике вышла под его редакцией и состояла из четырёх частей. Одна написана им и несёт на себе отпечаток художественной концепции писателя. «Мунк, — пишет Пшибышевский, — первый художник, который взял на себя задачу описать мельчайшие неуловимые движения в сфере, неподконтрольной разуму: его картины — это непосредственно запечатленные на холсте оттиски души... Все темное и неясное, для чего в языке еще не найдено слов, что существует исключительно в виде бессознательных влечений, обрело у него цвет, тем самым выйдя на всеобщее обозрение» [3, с. 116–117]. Анализируя «Крик», он заключает, что тот «представляет собой заключительный акт страшной борьбы между разумом и полом, где пол выходит победителем» [3, с. 117]. Остальные части принадлежали перу юного Юлиуса Мейер-Грефе, Франца Серваса и Вилли Пастора.

Однако творческому взаимодействию Мунка и Пшибышевского было суждено оборваться: в 1900 г. Дагни Юль была убита в Тбилиси молодым любовником Владиславом Эмериком, после чего Пшибышевский переезжает в Варшаву.

Но есть и тот писатель, который оказывал влияние на Мунка на протяжении всего его творчества. Имя ему — Генрик Ибсен. Его пьесы, полные драматического напряжения, связаны с глубинными проблемами человека, что не могло не привлекать Мунка, который в своём искусстве, пусть и в своём ключе, хотел выразить то же самое. Мунк делал афиши к «Пер Гюнту» (1896), к «Йуну Габриэлю Боркману».



В первой он удачно задействовал аллегорический мотив двух женщин, старой и юной, часто появляющийся в его работах: прямо на зрителя смотрит сидящая вдова Озе, а Сольвейг, отвернувшись, смотрит в даль норвежского пейзажа. Пер Гюнт на этой литографии не изображён. На афише к «Йуну Габриэлю Боркману» (1902) крупным планом дано лицо Ибсена на фоне контрастных лучей маяка, а сам Мунк назвал пьесу лучшим изображением зимнего пейзажа в норвежском искусстве [13, с. 46]. Также в 1906 г. художник исполнил декорации к постановке Рейнхардта по «Признакам», которые позже стали известны как «Фриз Рейнхардта». В своём позднем творчестве Мунк будет возвращаться в графическом творчестве и к этой пьесе, и к «Борьбе за престол», создав мощные по своей пластике ксилографии.

В 1895 г. Ибсен посетил выставку Мунка. Художник позже писал, что его картины понравились драматургу, Ибсен посоветовал ему не обращать внимания на критику «Поверьте мне, вы окажетесь в таком же положении, как и я когда-то — больше врагов, больше друзей». Мунк показал ему, по его просьбе, все картины, объясняя их значение. Особенно Ибсен заинтересовался «Тремя стадиями женщины», работой, изображавшей многогранность, многоликость и загадочность внутренней природы женщины — по словам художника «одновременно святой, соблазнительницы и несчастливой, преданной» [9, с. 148]. Все три женщины являются отдельными символическими доминантами и появляются в разных картинах вместе или отдельно, изображаясь как девушка в белом, полуобнажённая женщина в красном и женщина в чёрном. Мунк также пишет о своей встрече с Ибсеном и об этой работе: «Мне пришлось объяснять ему смысл картины. Вот здесь мечтающая женщина, там — женщина, жаждущая жизни, а вот там — бледная женщина, похожая на монахиню, стоит за деревьями». Далее Мунк сравнивает персонажей пьесы «Когда мы мёртвые пробуждаемся», вышедшей через несколько лет, с персонажами своих работ: «По ходу чтения, я натолкнулся на множество мотивов, сходных с моими картинами “Фриза Жизни”: склонивший голову мужчина, сидящий в окружении камней. Ревность — поляк с пулей в голове. Три женщины — Ирена, облаченная в белое, с тоской мечтающая о жизни, Майя — жаждущая жизни, обнаженная. Женщина печальная, со строгим бледным лицом, меж деревьев, судьба Ирены, медсестра. Образы трех женщин появляются во многих пьесах Ибсена, как и в моих картинах. Светлой летней ночью мы видим женщину в тёмных одеждах в саду с Иреной, обнаженной или облаченной в очень облегающие одежды. Ее зовущее обнаженное тело контрастирует с темным цветом печали в свечении этой ясной летней ночи, в которой жизнь и смерть, ночь и день идут рука об руку» [13, с. 42].

Такое сравнение Мунком пьесы Ибсена со своими произведениями поэтично, но нет других свидетельств, что работы Мунка повлияли на Ибсена до такой степени, что он сознательно включил их в своё повествование.

Примечателен портрет Ибсена, датированный 1902 г. Писатель изображён в кафе гранд-отеля в Христиании, места, где собиралась богема. Его лицо представлено крупным планом на фоне чёрной занавески, из-за которой выглядывает оживлённая улица. Но он будто отвернулся от кипящей за окнами жизни, его застывший взор устремлён вглубь себя. Художник ставит перед собой сложную

задачу — выразить горечь, самоотчуждённость в глазах героя. И, нужно сказать, ему это удалось.

Возможно, Мунку была близка жизненная позиция Ибсена, его замкнутость, отдалённость от окружающего мира, и поэтому этот портрет настолько пронзителен в своей тихой трагичности. В момент его создания Мунк путешествовал по всей Европе. После драматично закончившегося простреленным пальцем долгого и напряжённого романа его психическое здоровье пошатнулось, и путешествия превратились в бег от реальности и несуществующих недоброжелателей. Постепенно он теряет связь со многими своими друзьями и чрезмерно увлекается алкоголем. 1908 г. художника постигает нервный срыв, после которого он возвращается в Норвегию, где и остаётся до конца своих дней, ведя замкнутую жизнь, плодотворную в плане творчества, но практически лишённую творческих взаимодействий. И более поздними своими работами, и работами европейского периода он вдохновил следующее поколение, творившее своё искусство под знамёнами экспрессионизма.

### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

- 1 *Бишофф У.* Мунк. М.: Taschen/Арт-родник, 2007. 170 с.
- 2 *Кристиан Дж.* Символисты и декаденты. М.: Искусство, 2000. 254 с.
- 3 *Несс А.* Эдвард Мунк. М.: Весь Мир, 2007. 471 с.
- 4 *Сельц Ж.* Эдвард Мунк. М.: Слово, 1995. 156 с.
- 5 *Стенерсен Р.* Эдвард Мунк. М.: Искусство, 1972. 162 с.
- 6 *Black P., Bruteig M. eds.* Edvard Munch: Prints. London: Philip Wilson, 2009. 128 p.
- 7 *Вøе А.,* Edvard Munch. New York: Rizzoli, 1989. 128 p.
- 8 *Eggum, A.* Edvard Munch: Paintings, Sketches, and Studies. New York: C.N. Potter, 1984. 305 p.
- 9 *Johannesen I.* Edvard Munch. 50 graphic works from the Grundersen collection – Oslo: H. Aschehoug&Co., 2010. 215 p.
- 10 *Meier-Graefe J., Przybyszewski S. Hrsg.* Das Werk des Edvard Munch: Vier Beiträge von Stanislaw Przybyszewski, Dr. Franz Servaes, Willy Pastor, Julius Meier-Graefe. Berlin: S. Fischer Verlag, 1894. 110 s.
- 11 *Prideaux S.* Edvard Munch: Behind the Scream. New Haven: Yale University Press, 2005. 391 p.
- 12 *Stang N.* Edvard Munch. Dresden: VEB Verlag der Kunst, 1972. 260 s.
- 13 *Timm W.* Edvard Munch. Graphik. Berlin: Henschelverlag Kunst und Gesellschaft, 1972. 314 s.
- 14 *Watkins P.* Edvard Munch. Script. New York: Random house publishing group, 1995. 386 p.
- 15 *Woll G. ed.* *Edvard Munch: The Complete Graphic Works.* London: Philip Wilson Publishers, 2012. 512 p.
- 16 *Wood Cordulack S.* Edvard Munch and the physiology of symbolism. NJ: Fairleigh Dickinson Univ. Press, 2002. 139 p.
- 17 *Ydstie I. Ed.* Madonna. Munch Museum. Oslo: Munch Museum/ Vigmostad & Bjorke, 2008. 96 p.

**Nekrasova Kseniya Aleksandrovna,**

*Postgraduate student, department of Theory and History of Art,  
Moscow State Academic Art Institute named after V. I. Surikov,  
Tovarishchesky Pereulok. 30, 109004 Moscow, Russian Federation  
E-mail: Seele-Meine@yandex.ru*

## **GRAPHIC ART OF EDVARD MUNCH IN THE CONTEXT OF EUROPEAN LITERATURE OF THE TURN OF XX CENTURY**

**Abstract:** Edvard Munch is a Norwegian artist who created his works on the verge of symbolism and expressionism and greatly influenced the development of the latter. He often drew his inspiration from the literary works of his contemporaries. Munch's creative contacts consisted mainly of writers and poets, and this led to the interpenetration of their works. The artist created portraits of men of the pen of his era, graphic in most, sharp and full of life, and many of them were portrayed as characters of his paintings. August Strindberg, Henrik Ibsen, Stanisław Przybyszewski, Sigbjørn Obstfelder, Hans Jaeger, and many others were among them. The article studies the features of this interaction and interpenetration, highlighting the main features and following the link between the main images of Edvard Munch's works and literary images of the turn of XX century.

**Keywords:** Edvard Munch, graphic art, Norwegian art, symbolism, expressionism, literature of the XIX–XX centuries, August Strindberg, Zum schwarzen Ferkel, Stanisław Przybyszewski, Henrik Ibsen, Dagny Juel.

### **REFERENCES**

- 1 Bischoff U. *Munk* [Munch]. Moscow, Taschen/Art-rodnik Publ., 2007. 170 p.
- 2 Cristian J. *Simvolisty i dekadenty* [Symbolists and decadents]. Moscow, Iskusstvo Publ., 2000. 254 p.
- 3 Ness A. *Edvard Munk* [Edvard Munch]. Moscow, Ves' Mir Publ., 2007. 471 p.
- 4 Selz J. *Edvard Munk* [Edvard Munch]. Moscow, Slovo Publ., 1995. 156 p.
- 5 Stenersen R. *Edvard Munk* [Edvard Munch]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1972. 162 p.
- 6 Black P., Bruteig M. eds. *Edvard Munch: Prints*. London: Philip Wilson, 2009. 128 p.
- 7 Bøe A. *Edvard Munch*. New York: Rizzoli, 1989. 128 p.
- 8 Eggum, A. *Edvard Munch: Paintings, Sketches, and Studies*. New York: C. N. Potter, 1984. 305 p.
- 9 Johannesen I. *Edvard Munch. 50 graphic works from the Grundersen collection* – Oslo: H. Aschehoug&Co., 2010. 215 p.
- 10 Meier-Graefe J., Przybyszewski S. Hrsg. *Das Werk des Edvard Munch: Vier Beiträge von Stanislaw Przybyszewski, Dr. Franz Servaes, Willy Pastor, Julius Meier-Graefe*. Berlin: S. Fischer Verlag, 1894. 110 s.
- 11 Prideaux S. *Edvard Munch: Behind the Scream*. New Haven: Yale University Press, 2005. 391 p.
- 12 Stang N. *Edvard Munch*. Dresden: VEB Verlag der Kunst, 1972. 260 s.

- 13 Timm W. *Edvard Munch. Graphik*. Berlin: Henschelverlag Kunst und Gesellschaft, 1972. 314 s.
- 14 Watkins P. *Edvard Munch. Script*. New York: Random house publishing group, 1995. 386 p.
- 15 Woll G. ed. *Edvard Munch: The Complete Graphic Works*. London: Philip Wilson Publishers, 2012. 512 p.
- 16 Wood Cordulack S. *Edvard Munch and the physiology of symbolism*. NJ: Fairleigh Dickinson Univ. Press, 2002. 139 p.
- 17 Ydstie I. ed. *Madonna. Munch Museum. Oslo: Munch Museum / Vigmostad & Bjorke*, 2008. 96 p.