МУНК

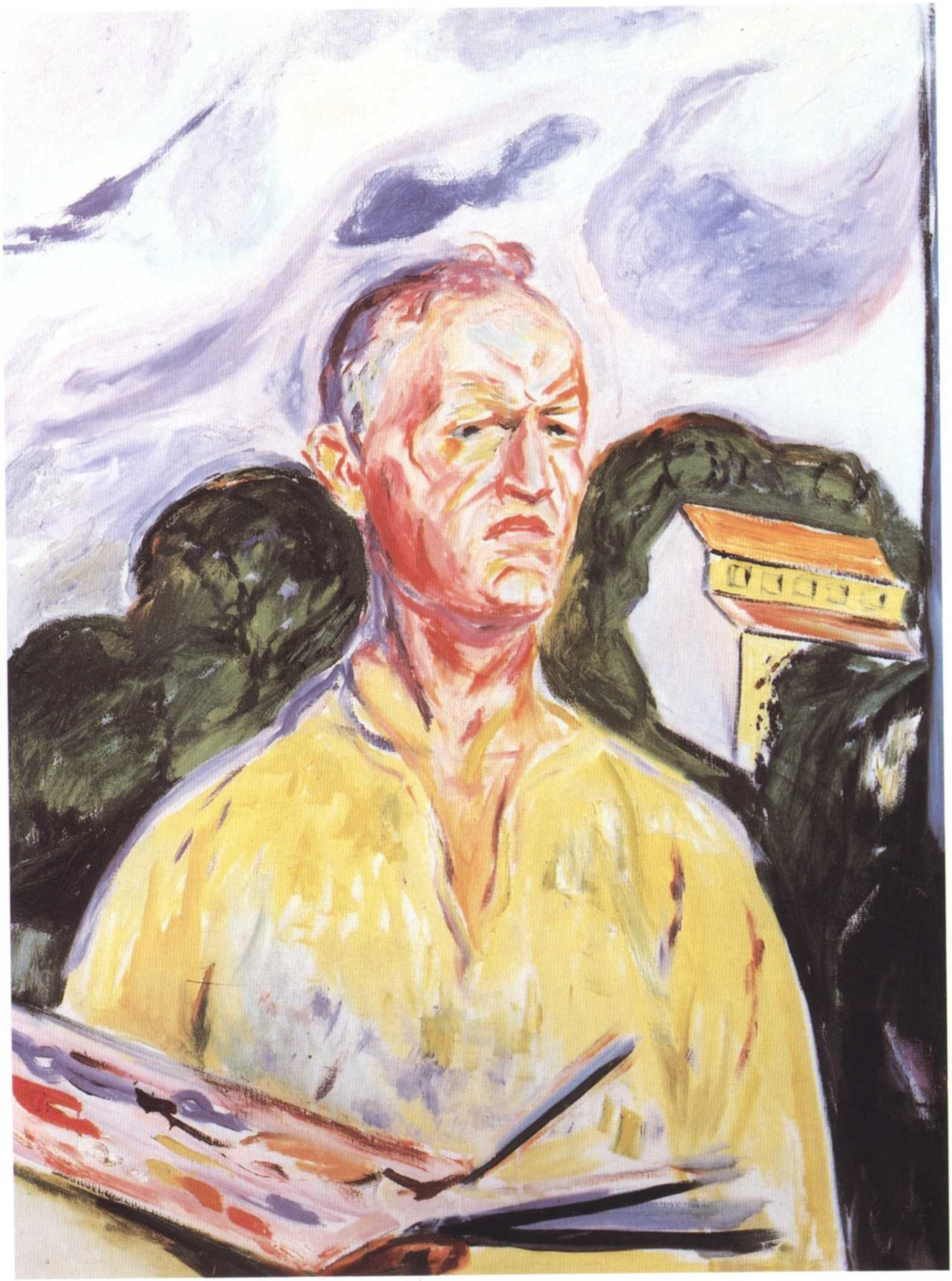
Ульрих Бишофф

TASCHEN

E. Munch

«Я воспроизводил те линии и цвета,
что стояли перед моим мысленным взором.
Я писал по памяти, не внося ничего лишнего,
не добавляя забытых деталей. Вот чем объясняется
простота моих полотен, их кажущаяся пустота.
Я воспроизводил впечатления своего детства,
мрачные краски ушедших дней».

Эдвард Мунк



Ульрих Бишофф

Эдвард Мунк

1863–1944

Картины о жизни и смерти

TASCHEN / АРТ-РОДНИК

УДК 73/76
ББК 85. 103(3)
Б 67

НА ПЕРВОЙ СТОРОНЕ ОБЛОЖКИ:
Крик (фрагмент). 1893
Картон, темпера, масло. 91 x 73,5 см
Национальная галерея, Осло
Фото: Й.Латион, Национальная галерея

НА ФРОНТИСПИСЕ:
Автопортрет в Экели. 1926
Холст, масло. 90 x 68 см
Частное собрание

НА ПОСЛЕДНЕЙ СТОРОНЕ ОБЛОЖКИ:
Мунк в саду доктора Макса Линде
Любек, 1902

Главный редактор Т.И. Хлебнова
Перевод с английского А.И. Ильф
Редактор Л.В. Семенова
Художественный редактор Н.Г. Дреничева
Корректор Л.И. Гордеева

© 2003 TASCHEN GmbH
Hohenzollernring 53, D–50672 Köln
www.taschen.com
Подготовка к печати иллюстративного материала: Ангелика Ташен, Кёльн
Дизайн обложки: Катинка Койль, Ангелика Ташен, Кёльн
Подготовка биографического материала: Марианна Фауст, Ратинген

© АРТ-РОДНИК, издание на русском языке, 2003
125319 Москва, ул. Красноармейская, 25
Т./факс: 151-2956; 151-4521
125319 Москва, а/я 42
info@artrodnik.ru

ISBN 5-88896-141-8

Отпечатано в Германии

Содержание

6
Мунк и художественная среда
Христиания, Париж, Берлин

30
Фриз Жизни
«Поэма жизни, любви и смерти»

64
Позднее признание
Портреты, пейзажи и автопортреты

94
Эдвард Мунк. 1863–1944
Хронология



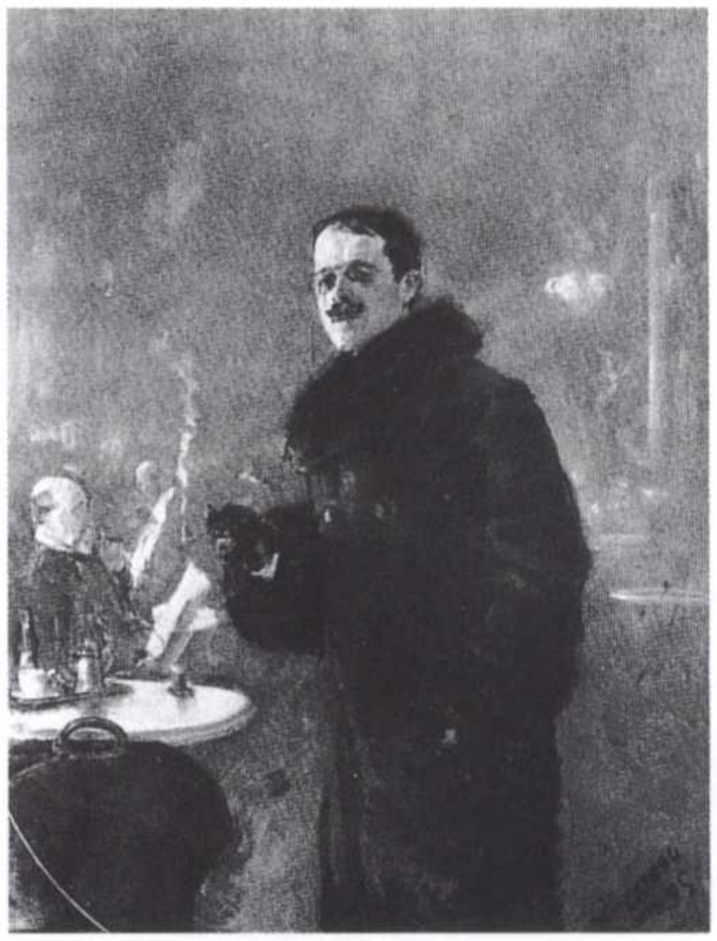
Мунк и художественная среда

Христиания, Париж, Берлин

Если вы приехали в Осло и хотите познакомиться с творчеством Эдварда Мунка, самое яркое представление об этом норвежском художнике даст полотно, написанное в 1895 году (возможно, в Берлине): оно украшает центральный зал с застекленным потолком в Национальной галерее столицы. Это полотно – *Автопортрет с зажженной папиросой* (с. 6). Поучительно сравнить его с *Портретом живописца Герхарта Мунте* (с. 7), выполненным учителем Мунка Кристианом Крогом (1852–1925) десятью годами раньше (также находится в Национальной галерее). Это сравнение сразу же дает понять, как далеко продвинулся Эдвард Мунк всего за пятнадцать лет, отделяющих его от начальной стадии творчества.

Еще до того как молодой Мунк создал себе имя, Кристиан Крог, который был старше одиннадцатью годами, считался главным художественным авторитетом в Норвегии. Как живописец реалистического направления он стоит рядом с немецким художником Максом Либерманом. Учившийся в Осло, Карлсруэ и Берлине, Крог стал во главе колонии передовых скандинавских художников в Скагене, на самом севере Ютландии. Вместе с Фритсом Тауловым Крог провел зиму 1881–1882 годов в Париже, где портретная живопись Мане произвела переворот в его творчестве; то же несколькими годами позже случилось и с Мунком. Пребывание в Париже вдохновило Крога на создание портретов коллег и друзей.

Портрет Герхарта Мунте кисти Крога дает определенные основания для сопоставления с упомянутым выше автопортретом Мунка. В кафе накурено, за маленькими круглыми столиками сидят художники и литераторы. Герхарт Мунте (1849–1929), соратник и друг Крога со студенческих лет, написан поколенно; его элегантное черно-серое пальто подчеркнуто эффектно выделяется на коричневатом фоне. Крог фокусирует внимание на точном воспроизведении окружающей обстановки и несколько вызывающей внешности этого денди. Живописная манера и композиция подчинены натуралистическому изображению фигуры художника-оригинала в атмосфере повседневной жизни большого города. Задний план растворяется в клубах



Кристиан Крог
Портрет живописца Герхарта Мунте
1885
Холст, масло. 150 x 115 см
Национальная галерея, Осло

СЛЕВА:
Автопортрет с зажженной папиросой
1895
Холст, масло. 110,5 x 85,5 см
Национальная галерея, Осло

«Помню до сих пор: мне семь лет, я лежу на полу и рисую слепых людей куском угля. . . фигуры получались очень большие. Я помню, какое удовольствие доставляло мне это занятие, и водил рукой куда живее, чем во время рисования на обороте отцовских рецептов».
ЭДВАРД МУНК

табачного дыма, в то время как передний отличается фотографической точностью. Подобная трактовка, предвестница импрессионизма, присущая искусству Франции, постепенно стала характерной для творчества художников Европы и США.

Обратимся к автопортрету Мунка. Сначала бросается в глаза поразительное сходство с портретом Мунте: перед нами фигура мужчины с зажженной папиросой, окутанная табачным дымом. Но этим сходство и ограничивается. Присмотревшись, замечаем несоответствия – такие же поразительные. В полотне Крога богемная обстановка кафе и небрежно зажатая в руке папироса дают указание на художественную среду того времени. В картине Мунка сизый дымок призван увеличить выразительность лица и правой руки. Фактически он становится рамкой для них, поднимаясь от правого рукава до висков художника; дополнительный эффект создан ослепительной белизной манжеты и широкого воротничка. Тонкие штрихи красной краски обозначают припухшие жилки на тыльной стороне руки, правый висок и правая часть лба тонированы желтым. В результате внимание сосредоточивается на пристальном взгляде художника и его сильной, нервной кисти. Для большей выразительности Мунк отказывается от локальных цветов в пользу основных. Возможно, еще более важно то, что он решительно отказывается и от реалистической передачи фона. Пространство, в которое помещена фигура художника, словно вырастающая из некой бездны, проработано жидкими масляными красками, торопливыми, в основном красными и синими мазками. Тщательно выписанные лицо и рука с папиросой противопоставлены почти абстрактному воспроизведению окружающей обстановки, что делает картину живой и непосредственной. Естественно, контраст между голубой папиросной дымкой и прямым, решительным взглядом, устремленным в зеркало, нередко подталкивал критиков к истолкованию картины с привлечением фактов из биографии художника или психологического анализа. У нас нет необходимости участвовать в их спорах. Хотим лишь отметить, что в позе художника чувствуются отвага и решимость: он выше нашего вмешательства в его жизнь и творчество.

Ко времени создания *Автопортрета с зажженной папиросой*, в котором Мунк стремился понять свой собственный образ и свою личность, он уже прошел значительную часть творческого пути, пролегавшего через скандалы, тяжелый труд и несчастья. Следует понять ситуацию, в которой находилась его семья, и условия жизни в столице Норвегии (до 1924 года она называлась Христианией). Нездоровье и обостренная чувствительность сопровождали творческое развитие Мунка и формировали суть его художественного видения. Еще в детстве и юности болезни и потеря близких оставили неизгладимый след в его сознании, в особенности смерть от туберкулеза пятнадцатилетней сестры

СПРАВА:
Сестра Ингер. 1884
Холст, масло. 97 x 67 см
Национальная галерея, Осло


E Munch 1894



Кристиан Крог
Больная девочка. 1880–1881
Холст, масло. 102 x 58 см
Национальная галерея, Осло

Софии, старше его только на год. Впоследствии он передал ее страдания в картине *Больная девочка*. Пятилетним ребенком он потерял мать: она также скончалась от чахотки – очень распространенной в те времена болезни. В 1889 году, когда Мунк был в Париже, умер его отец. Страх за благополучие семьи и само ее существование никогда не покидал его. Позже художник говорил о том, что считал эти факторы очень важными для его личного и художественного развития: «Без страха и болезней моя жизнь была бы лодкой без руля».

Поэтому неудивительно, что с этой темой связана очень важная, самая ранняя работа Мунка – *Больная девочка*. Воспроизводимый вариант (с. 11) появился первым (1885–1886). В 1930 году Мунк писал директору Национальной галереи в Осло: «Что касается картины *Больная девочка*, она была написана в период, который я называю «веком подушки». Многие художники изображали тогда больных детей, лежащих на высоко поднятых подушках». Особого упоминания заслуживают два полотна на ту же тему: *Больная девочка* (с. 10) Кристиана Крога (1880–1881; Национальная галерея, Осло) и *Умирающий ребенок* (там же) Ханса Хейердаля (1857–1913), в живописной технике которого было много сходного с техникой Мунка. Все трое писали своих умирающих сестер. Швед Эрнст Юсефсон (1852–1906) и датчанин Микаэль Петер Анкер (1849–1927) также были авторами «подушечных» композиций, о которых упоминает Мунк.

В картине Крога сидящая в качалке больная девочка смотрит прямо в глаза зрителя. Белые поверхности переданы совершенно реалистически, однако квадрат подушки, в который вписаны ее голова и тело до пояса, наделен символическим значением. Он напоминает квадратный ореол, отмечающий того, кто еще при жизни объявлен святым. Композиция уподобляется некой средневековой формуле, вызывающей эмоциональный отклик: «ореол» дополнен розой (символом преходящего: цветок роняет лепестки), которую она сжимает в руках. Крог преображает свою безнадежно больную сестру, вперившую в нас широко открытые глаза, в надгробный памятник. Другие варианты подобной сцены представляют созерцательные натуралистические идиллии, где живописное мастерство направлено на изображение цветов, узорных простынь или бликов света на аптечных склянках.

Картина Мунка иная. (В 1890-х он написал еще один ее вариант. Разумеется, существуют несколько вариантов, как у всех его значительных работ. Он постоянно обращался к темам и мотивам своих живописных произведений. *Больная девочка* известна также по варианту 1907 года, выставлявшемуся в Дрезденской картинной галерее и в 1939 году попавшему через Осло в Галерею Тейт в Лондоне. Но прежде всего картина прославилась благодаря бесчисленным гравюрам художника.) Теперь трудно



Больная девочка. 1885–1886
Холст, масло. 119,5 x 118,5 см
Национальная галерея, Осло

понять, почему это полотно вызвало такое яростное неприятие после первого показа на Осенней выставке в Христиании в октябре 1886 года. Тема, в сущности, традиционная: больная девочка с распущенными рыжими волосами полусидит в постели, опираясь на высоко поднятую пуховую подушку. (Для последних вариантов Мунку позировала Бетси Нильссон; он написал также ее портрет.) Профиль девочки обращен к женщине, сидящей (или стоящей на коленях) у ее постели. Наклон женской головы скрывает ее лицо. Тесное пространство комнаты слева



Кристиан Крог
Мать у постели больного ребенка. 1884
Холст, масло. 131 x 95 см
Национальная галерея, Осло

«Я убежден, что вряд ли найдется художник, который выжал бы свою тему до последней капли, как это сделал я в картине *Больная девочка*. Дело не только в том, что я сам сижу у ее постели, – со мной мои родные и любимые. . .»
ЭДВАРД МУНК

срезано комодиком с аптечной склянкой, сзади – светлой стеной, а справа – спущенными зелеными занавесями. На переднем плане справа – полупустой стакан воды на маленьком столике. Другими словами, вряд ли композиция явилась главной причиной поднявшегося шума. Скандал, особенно громкий в художественных кругах, вызвала «наглость» художника, пославшего на выставку полотно, передний план которого казался незаконченным наброском. Сам Мунк называл картину «эскизом». Он работал жидкими масляными красками – к этой технике он начал обращаться регулярно лишь после 1900 года. Глубокие бороздки в красочном слое свидетельствуют об интенсивной, нервной манере письма. В итоге перед нами не натуралистическая передача индивидуального сходства, не детализированная, анатомически правильная моделировка с применением светотени – нет, картина излучает внутреннюю силу. В самом деле, свет не падает на фигуры и предметы откуда-то извне, но струится, почти прозрачный, от подушки и лица больной девочки. Многие критики того времени поносили Мунка за его художественные приемы, которые называли «беспорядочными красочными мазками», а один из них, описывая левую руку девочки (*Norwegian Intelligence*, 25 октября 1886), иронизировал: «Разве это рука?! Да это рыба в креветочном соусе!»

На той же выставке Мунк показал полотно *Сестра Ингер* (с. 9). Портрет, чуть меньше натуральной величины, был написан в 1884 году, когда Ингер минуло шестнадцать, и он более традиционен по замыслу. Это подтверждают поза и одежда модели: на Ингер черный конфирмационный наряд. Картина, включенная в экспозицию норвежского искусства на Антверпенской всемирной выставке в 1885 году, не получила признания на родине. Газетная критика осыпала работу оскорблениями, которые обычно приберегала для французской феминистки Луизы Мишель, или, не утруждаясь выбором выражений, попросту называла ее безобразной («исключительно безобразный портрет девушки в черном»). Ознакомившись с рецензиями того времени, в особенности с яростными нападками на этот портрет, легко понять, что, нападая на Мунка, официальная пресса имела целью нанести удар по всей «богеме Христиании».

Условная мораль, предрассудки и лицемерие буржуазии стали подтекстом почти каждой пьесы Генрика Ибсена (1828–1906), самого крупного норвежского драматурга. Ибсен тонко насмехается над незыблемостью буржуазного образа жизни в *Пер Гюнте* (1867) с «законом троллей». Бунтарские выступления художественной богемы Скандинавии задевали этические, моральные и религиозные принципы буржуазии. Во главе литературной богемы стоял писатель Ханс Егер (1854–1910), а Кристиан Крог был самым рьяным защитником «свободной жизни» для художников. Роман Егера *Из жизни богемы Христи-*



Весна. 1889
Холст, масло. 169 x 263,5 см
Национальная галерея, Осло

ании был конфискован после публикации в 1885 году, и автор неоднократно сидел в тюрьме. В дополнение к *Портрету Егера*, написанному в 1889 году (Национальная галерея, Осло), Мунк собирался создать цикл сцен из жизни богемы. Что касается живописца и писателя Кристиана Крога, то его крупноформатное полотно *Альбертина в полицейском участке* занимает такое же место в его творчестве, как роман *Из жизни богемы Христиании* в наследии Егера. На картине Крога изображена сцена из его романа *Альбертина* (1885), затрагивающего проблему проституции в буржуазном мире. Книга Крога также была немедленно конфискована после публикации. Скандинавские литераторы, знакомые с Парижем и Берлином (в их числе – датский критик и литератор Георг Брандес, один из самых известных пропагандистов социальной реформы и прогресса), оказывали все большее воздействие на богему Христиании.

Шведский искусствовед Ю.П.Ходин (автор труда *Эдвард Мунк. Северный гений*) так описывает кружок Егера: «Богема Христиании горой стояла за индивидуализм и выступала против кодекса лицемерной общественной морали. Она призывала к социальной и интеллектуальной свободе, подвергала основные ценности подробному критическому анализу и намеревалась воплотить в жизнь свой идеал нового социального кодекса,



Юриспруденция. 1887
Холст, масло. 81,5 x 125,5 см
Национальная галерея, Осло

кодекса большей витальности, энергии и честности. Естественно, что Христиании, находившейся в плену жестких традиций, не было равных в той горячности, с какой она отдавалась борьбе за эти новые идеи в 1880-х годах».

Фритс Таулов открыл группе молодых художников технику пленэрной живописи, усвоенную им в Париже. Мунк также полностью отказался от академической моделировки и скрупулезного подмалевка в портретной живописи. На картине Мунка, написанной в 1885 году, фигура Карла Енсена-Хьелля (1862–1888) изображена в полный рост, в натуральную величину; трактовка образа живописца характерна своей простотой (с. 15).

В 1887 году Мунк написал картину *Юриспруденция* (с. 14): три студента-правоведа сидят за круглым столом, обложившись книгами. Бернт Анкер Хамбро (1862–1889) в центре и Юхан Микельсен (даты жизни неизвестны) были убежденными социалистами, принимавшими, как известно, участие в демонстрации социалистов в Национальный день Норвегии. Третий, Кнудсон, безусловно принадлежал к интеллектуалам «богемы Христиании». Картина экспонировалась на Осенней выставке в Христиании в 1887 году в числе шести работ Мунка и (чего следовало ожидать после оскорбительного приема годом раньше) была встречена ироническим пренебрежением критики. «В картине

СПРАВА:
Портрет живописца Енсена-Хьелля.1885
Холст, масло. 190 x 100 см
Национальная галерея, Осло


E Munch 1886



Ингер Мунк. 1882
Уголь. 34,3 x 26 см
Музей Мунка, Осло

Юриспруденция художник знакомит нас с трагикомической ситуацией, – писала газета *Morning Post.* – Трое за столом обсуждают сложный юридический вопрос. Правовед в центре, кажется, зашел в тупик: эта проблема выше его умственных способностей; по застывшему, отсутствующему взгляду можно предположить, что рассудок его в опасности. Возможно, картина предостерегает нас от изучения права, поскольку у нас и без того слишком много правоведов».

Решающим для Мунка стал 1889 год. Он начался тяжелой болезнью, а во время выздоровления художник писал *Весну* (с. 13), где отчетливо звучит автобиографическая нота: сочетание воспоминаний о смерти сестры и собственном выздоровлении. В работе по-настоящему проявилось художественное мастерство, благодаря которому Мунк получил государственную стипендию и смог поехать в Париж. Холст оказался слишком «большим» для Мунка, и он заполнил его обычными аксессуарами натуралистического интерьера. Снова в центре картины – больная девушка; за ее спиной массивный дубовый комод. Мертвенно-бледное личико девушки в раме белой подушки контрастирует со здоровым румянцем старшей женщины (ее матери), сидящей в профиль рядом у кровати. Графин с водой и бутылочка с лекарством на темной поверхности стола – немые свидетели болезни девушки – символически противопоставлены полнокровной жизни, воплощенной в дневном свете, льющемся в окно с цветами на подоконнике. Занавеси вздуваются от легкого ветерка, и ощущение свежести противостоит мрачной, тяжелой атмосфере комнаты. Это самое значительное произведение Мунка того периода. Если бы он не внес в него личную иконографию, где главная роль принадлежит образу больного ребенка, могло бы возникнуть искушение считать его концепцию запрограммированной. В этом произведении натурализм – пристрастие к деталям, точность воспроизведения и стремление к почти фотографической передаче жизненной ткани – сталкивается со свежестью и трепетностью импрессионизма. Серые и коричневые тона левой части картины сосуществуют со светлой, вибрирующей пленэрной живописью правой (критерий международного импрессионизма). Да, есть особое искушение трактовать работу подобным образом, не забывая при этом, что молодому художнику, так часто подвергавшемуся нападкам критики, было необходимо завоевать одобрение жюри для получения стипендии – и поездки в Париж.

В основном *Весна* почти академична по трактовке. Однако полотно *Летняя ночь (Ингер на берегу)* (с. 17), написанное тем же летом в Осгорстранне, говорит о том, что не следует делать поспешных выводов. Пятью годами раньше Мунк написал портрет своей младшей сестры в черном конфирмационном платье, придерживаясь традиционного стиля XIX века. Но



Летняя ночь (Ингер на берегу). 1889
Холст, масло. 126,5 x 162 см
Собрание Расмуса Мейера, Берген

сейчас композиция *Летняя ночь* свидетельствует о том, что художник утвердился в новом европейском искусстве конца XIX столетия и сделал решительный шаг в XX век. Мы видим фигуру девушки (Ингер) в профиль, сидящей в белом платье на гранитной глыбе. В море за ее спиной – рыбачья лодка и вешки, обозначающие места садков для рыбы, без которых сцена, окружающая Ингер, была бы простым реалистическим пейзажем, без признаков человека. Живописная конструкция создана замшелыми зеленоватыми глыбами, светлым платьем, красно-синей, мерцающей водной поверхностью. Насыщенный, хоть и отраженный свет северного лета гармонирует со спокойствием, разлитым в фигуре девушки. Поразительна нежность тонов, достигнутая, главным образом, сопоставлением – красного и синего. Свет и краски, фигура и окружение – все сливается в новое, цельное впечатление. Как-то Мунк сказал: «Я пишу не то, что вижу, я пишу то, что видел». В картине *Летняя ночь* преходящая сцена, извлеченная из памяти художника и

«Современное искусство губят огромные художественные рынки и требование, чтобы картины были «красивыми». ... теперь картины не пишутся ради картин, ради живописи... Семь лет назад я отправился в Париж, снедаемый желанием увидеть Салон, – я думал, что окажусь на седьмом небе, но не испытал ничего, кроме отвращения...»
ЭДВАРД МУНК

воплощенная в живописи, в результате творческого вдохновения становится образом человеческого существования. В этой ранней работе заложена суть творчества Мунка: композиция базируется на горизонталях и вертикалях, тема же демонстрирует тяготение художника к передаче грусти, одиночества и экзистенциальной тоски, которые в дальнейшем станут центральными в цикле *Фриз Жизни*.

Не стоит и говорить о том, что критика отвергла картину. Увидев ее на октябрьской выставке 1889 года, журналисты заговорили о «камнях, слепленных как попало из некой мягкой, расползающейся массы», и называли картину «издевательством над публикой». Тем не менее, наряду с негативной реакцией, была и позитивная. Как часто случается, признание пришло от братьев-художников, одним из которых был Эрик Вереншелль (1885–1938), член колонии «Флескум». Эта группа норвежских художников намеревалась ввести пленэрную живопись в Норвегии и создать новое национальное искусство, которое наделило бы норвежский пейзаж духом национальной самобытности. Увидев *Летнюю ночь* на Осенней выставке в Христиании, Вереншелль немедленно приобрел полотно.

В то время как пресса и зрители упорно отвергали работы Мунка, а его собрат Вереншелль купил ненавистную им картину, художник отправился в Париж, где приступил к знакомству с новым французским искусством. Он посещал уроки рисунка в художественной школе Леона Бонна и постигал живопись Ван Гога, Тулуз-Лотрека, Моне, Писсарро, Мане и Уистлера на художественных выставках. Не исключено, что полотно *Ночь в Сен-Клу* (с. 19) было написано под воздействием *Ноктюрнов* Уистлера, навеянных то лондонским туманом, то дымкой над венецианской лагуной. Однако несходство Мунка и Уистлера в том, что живописное пространство Мунка не растворялось в тумане: художник предпочитал структуру, основанную на твердом линейном рисунке. Комната – в сущности, замкнутое пространство – рассечена вертикалями и диагоналями, делающими ее более просторной, объемной.

Принято считать, что мужчина в цилиндре, сидящий у окна, в дальнем углу дивана, – друг Мунка, датский поэт Эмануэль Гольдстейн. Спасаясь от эпидемии холеры, Мунк и Гольдстейн переехали из Парижа в живописный пригород Сен-Клу. Но если даже на картине изображен поэт, по сути – это сам художник: Мунк был меланхоликом, то есть тем, кто считает, что смерть (символизируемая двойным крестом оконной рамы) всегда рядом. В картинах Мунка *Больная девочка* (с. 11) и *Автопортрет с зажженной папиросой* (с. 6) способ передачи пространства трансформирует интерьер в тюрьму. Фигуры заперты в заштрихованных стеклянных клетках (в картине *Больная девочка* живописная поверхность процарапана глубокими бороздками).

СПРАВА:
Ночь в Сен-Клу. 1890
Холст, масло. 64,5 x 54 см
Национальная галерея, Осло


E Munch



Весенний день на Карл-Юханс-гате. 1890
Холст, масло. 80 x 100 см
Картинная галерея, Берген

СПРАВА:
Улица Лафайет. 1891
Холст, масло. 92 x 73 см
Национальная галерея, Осло

Комнатушка Мунка над кафе в Сен-Клу превращена в витрину, за которой протекает жизнь человека-узника.

Две работы, появившиеся вслед за *Ночью в Сен-Клу*, показывают творчество Мунка в другом свете. *Весенний день на Карл-Юханс-гате* (с. 20), написанный в 1890 году во время краткого пребывания в Норвегии, безусловно говорит о влиянии импрессионистов, так же как и *Улица Лафайет* (с. 21), созданная после возвращения в Париж (1891). Обе картины пронизаны сверкающим светом благодаря наложению красок раздельными четкими мазками в виде точек или мелких параллельных штрихов. Стилистически это импрессионистические, пуантилистские работы. Однако композиционные принципы художника – то есть структура, лежащая под мерцающими поверхностями – далеки от импрессионизма. На первом полотне – главный проспект столицы, Карл-Юханс-гате, любимый променад буржуазной публики: он простирается от «Гранд-отеля» (справа) до коро-


E. Munch 91

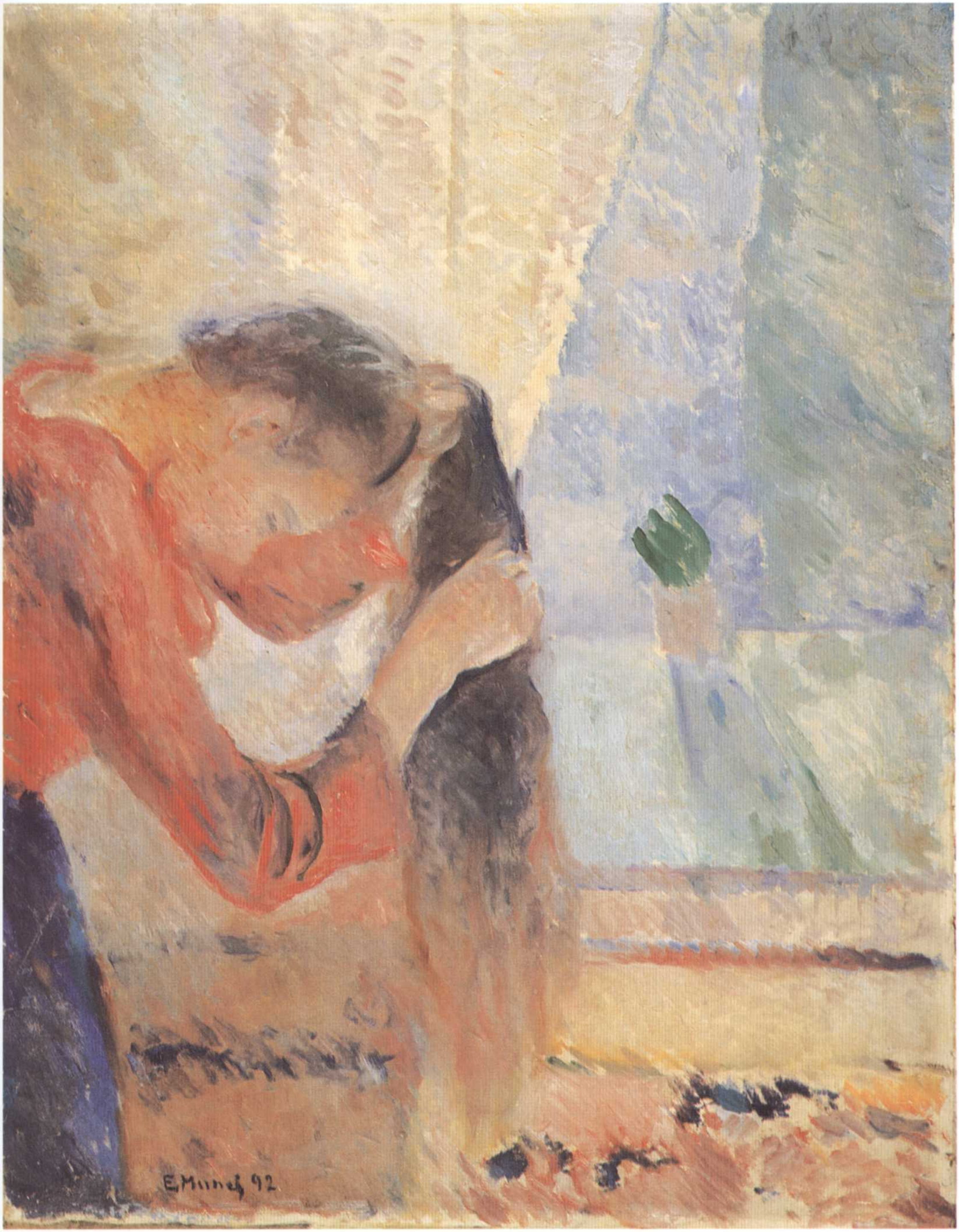


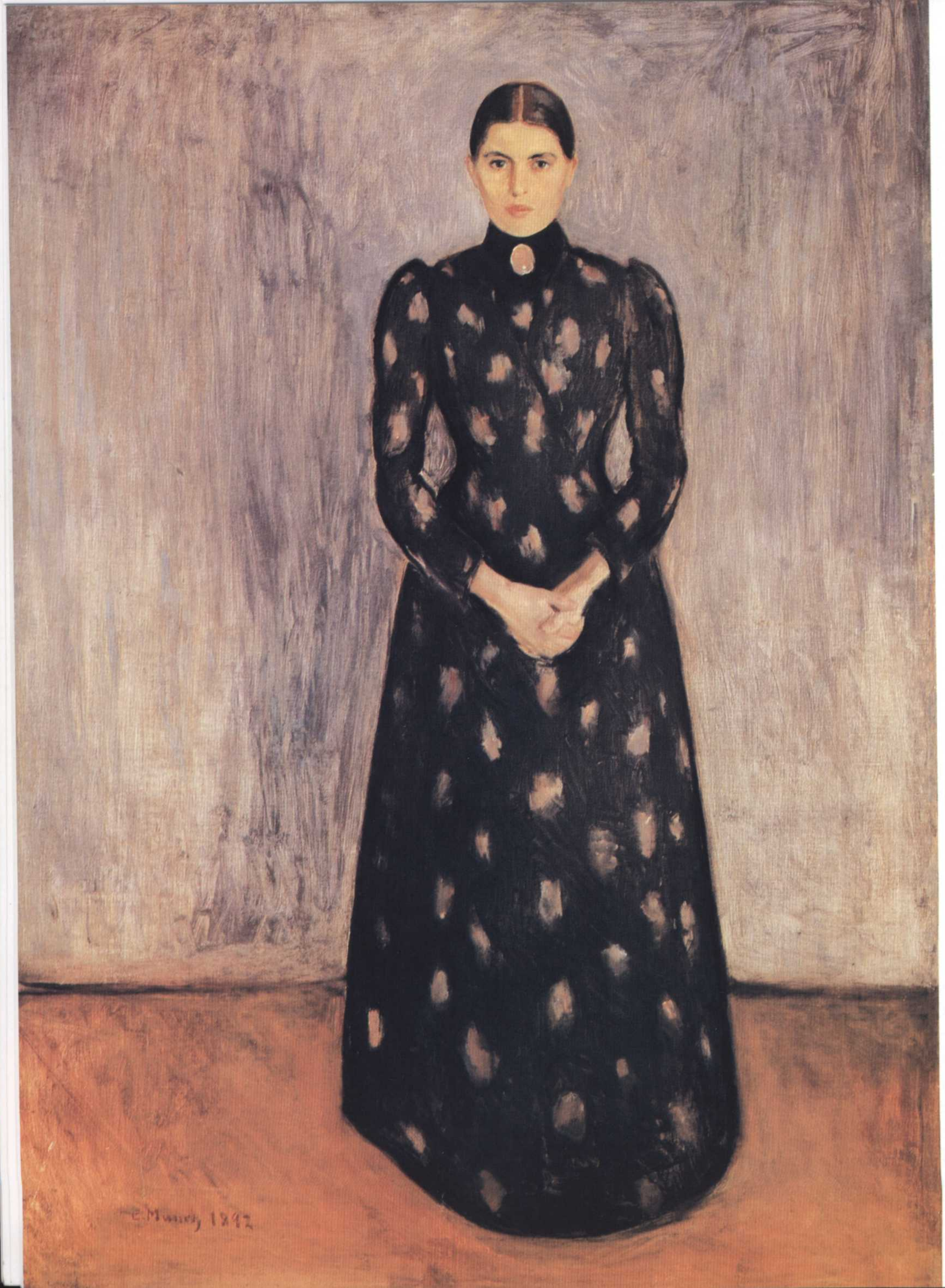
Христиания-фьорд при лунном свете. 1891
Холст, масло. 59,4 x 73,3 см
Собрание Расмуса Мейера, Берген

СПРАВА:
Причесывающаяся девушка. 1892
Холст, масло. 91,4 x 72,3 см
Собрание Расмуса Мейера, Берген

левского замка, замыкающего улицу на заднем плане. Доминантные синие тона создают линию крыш и превращают фланирующую публику во вторую линию, параллельную первой, которая исчезает в перспективе проспекта. Женщина с зонтиком – контрапункт центральной части композиции. Контраст красных и синих тонов этой фигуры вырывает ее из атмосферы сцены как таковой. Мунк устанавливает равновесие между устойчивыми конструкциями со знаковыми характеристиками (женская фигура со спины; сходящие на нет линии слева) и легкой, воздушной жанровой живописью (справа внизу – срезанные фигуры троих детей в желтых соломенных шляпах; кажется, что они случайно попали на передний план моментального снимка).

После недолгого пребывания в Ницце, где он приходил в себя после приступа ревматической лихорадки, Мунк вернулся в Париж и снял комнатку на улице Лафайет, в доме № 49. Там, в мае 1891 года, Мунк написал вторую свою работу – *Улица*


E. Munch 92



Лафайет (с. 21), о которой говорил впоследствии как о «кратком возрождении своего импрессионистского периода». Вероятно, это вид из его окна: взгляд скользит по диагоналям балкона – вниз, на улицу с оживленным движением. Однако при ближайшем рассмотрении оказывается, что привычная уличная суета искусно передана дробно наложенными красочными штрихами. Мужчина на балконе рассеянно следит за жизнью улицы – в известном смысле, он заменяет нас, зрителей. Подобный мотив встречается в нескольких картинах Мунка из цикла *Фриз Жизни*. Директор Музея современного искусства в Нью-Йорке, Керк Варнедо, предположил в 1976 году, что в этой картине Мунк отдал должное французскому художнику Гюставу Кайботту (1848–1894). Мотив наблюдателя, стоящего на балконе дома на бульваре Османн, повторяется в полотне Мунка *Улица Риволи* (1891; Художественный музей Фогг, Кембридж, Массачусетс), где наши взгляды устремляются по диагонали в глубину пространства с невероятной, головокружительной скоростью. *Улица Риволи* еще светлее, чем *Весенний день на Карл-Юханс-гате*; она входит в группу парижских работ того же времени, к числу которых принадлежит и *Причесывающаяся девушка* (с. 23), написанная в 1892 году (собрание Расмуса Мейера в Бергене). Эти картины – островок безмятежности в бескрайнем, тревожном, турбулентном мире Мунка тех лет.

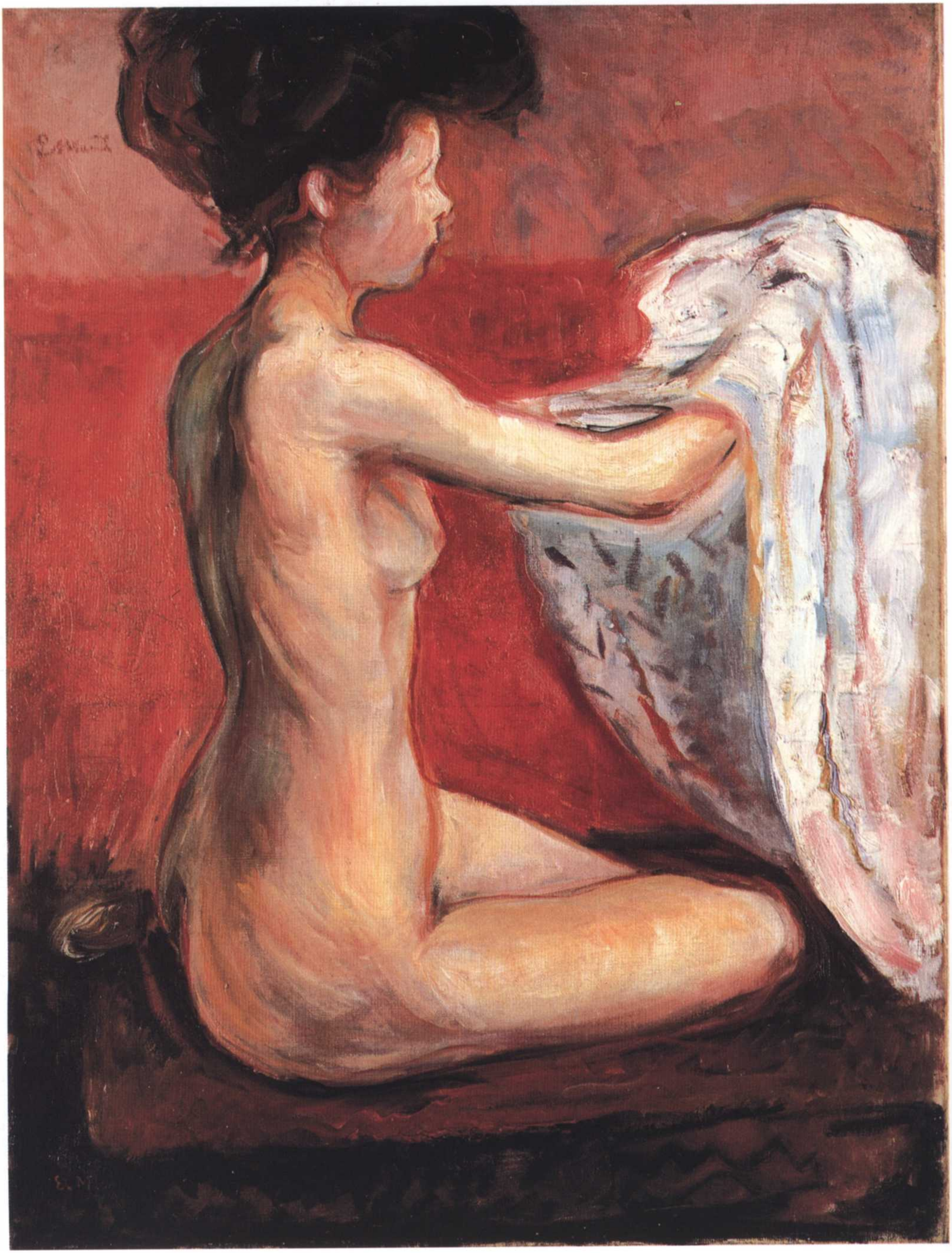
В конце октября 1892 года Мунк привез свои картины в Берлин. Их было довольно много: к упомянутым выше полотнам *Больная девочка*, *Весна*, *Улица Лафайет* и другим добавились несколько крупноформатных работ из цикла *Фриз Жизни*, о котором будет рассказано в следующей главе. Первая встреча художника с Германией была омрачена скандалом, затруднившим беспристрастную оценку и понимание его искусства. По предложению норвежца Аделстена Нормана, директора консервативного Союза берлинских художников, молодой норвежский художник Эдвард Мунк (неизвестный в Германии) был приглашен в Берлин для проведения первой персональной выставки. Мунк обдуманно разместил свои пятьдесят пять полотен в выставочном зале Союза на Вильгельмштрассе, в доме № 9/2. Выставка открылась 5 ноября 1892 года, вызвала взрыв негодования всей берлинской прессы и через неделю закрылась. Несмотря на бурные споры, Союз берлинских художников не возражал против изгнания иностранного гостя. Полнейшее отрицание творчества Мунка сказалось и в том, что журналисты даже не потрудились запомнить его фамилию. В одной газете было написано: «Художник из Христиании Э. Блунк».

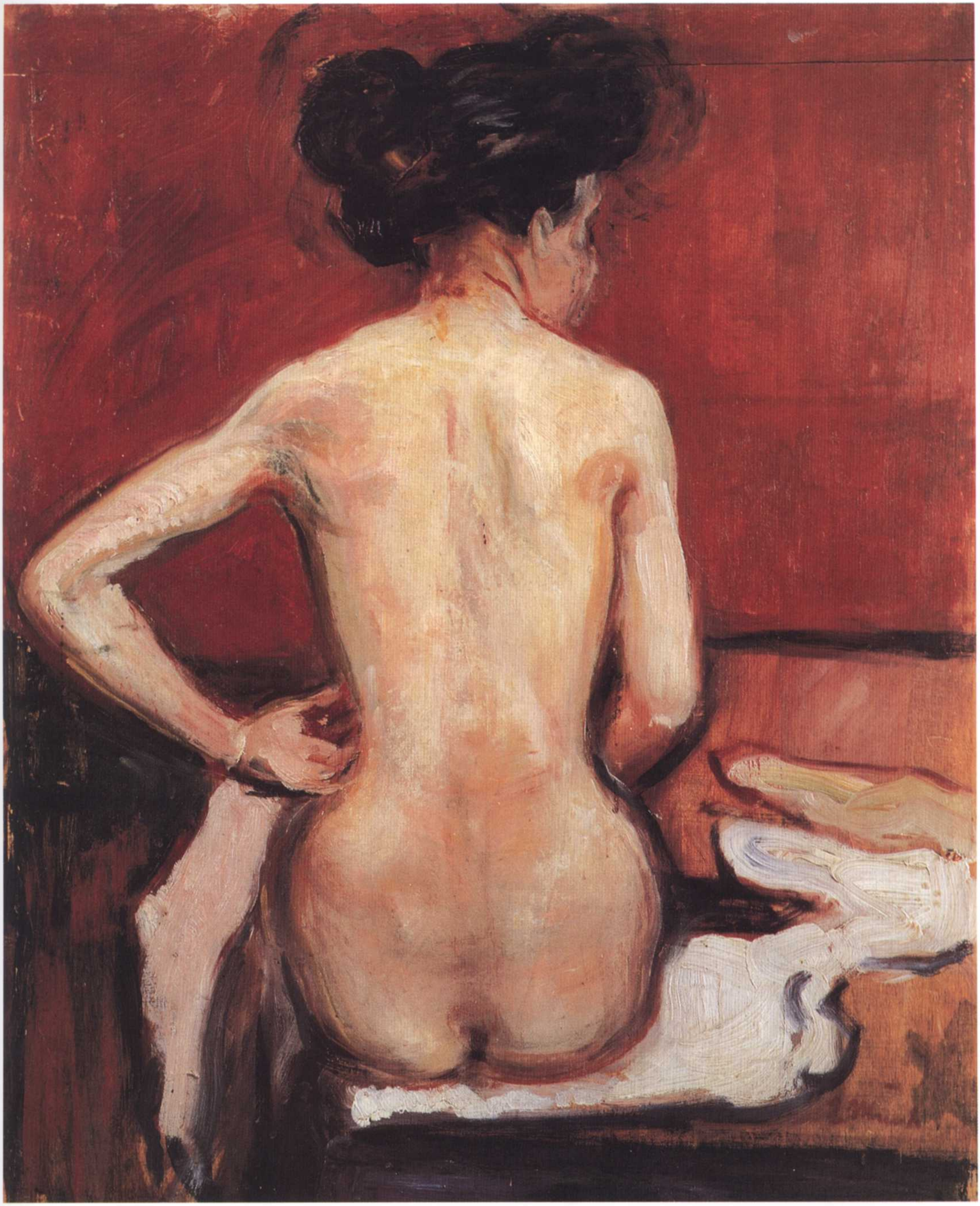
Влиятельный немецкий критик Адольф Розенберг поносил Мунка в выражениях, напоминающих критику наших дней: «...Портреты намалеваны до того небрежно, что порой невозможно узнать человеческую фигуру... О картинах Мунка сказать

СЛЕВА:
Сестра Ингер. 1892
Холст, масло. 172 x 122,5 см
Национальная галерея, Осло

СТРАНИЦА 26:
Парижская натурщица. 1896
Холст, масло. 80,5 x 60,5 см
Национальная галерея, Осло

СТРАНИЦА 27:
Натурщица. 1896
Дерево, масло. 65 x 49,5 см
Собрание Расмуса Мейера, Берген





«Он пишет (вернее, видит) предметы не так, как другие художники. Он видит только суть, и, естественно, он пишет только суть. Вот почему картины Мунка обычно выглядят, как любит подмечать публика, «незавершенными». Но они завершены, именно завершены – это его оригинальные завершенные работы. Произведение искусства завершено тогда, когда автор откровенно выразил все, что у него на душе...»
КРИСТИАН КРОГ

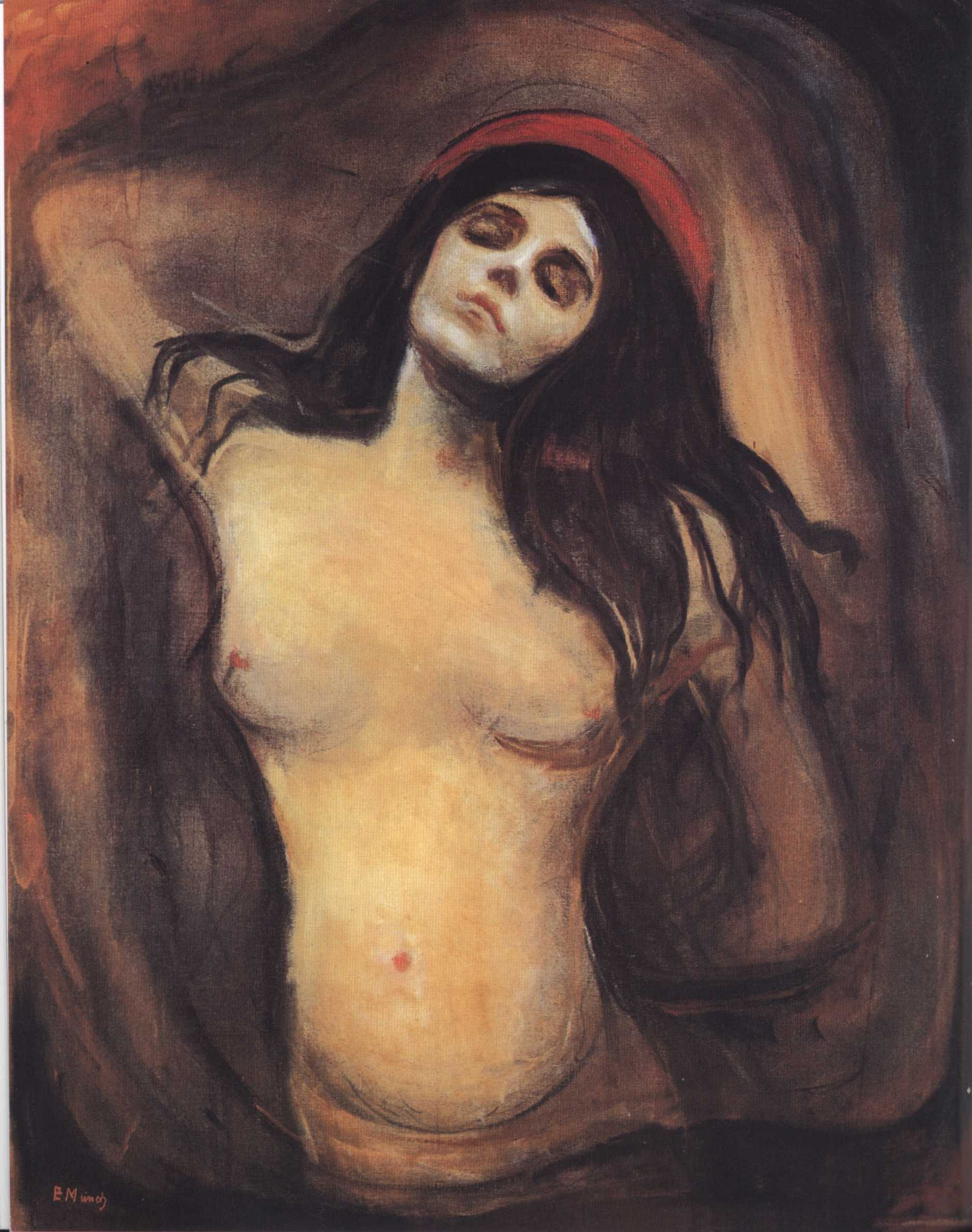
решительно нечего, кроме того, что они не имеют ничего общего с Искусством». Говорили, что эта неистовая шумиха подтолкнула более молодых художников стать на сторону Мунка, хотя на деле ни один берлинский художник и пальцем не шевельнул в его защиту. Правда, будущие основатели Берлинского Сецессиона протестовали против подобного отношения к Мунку, но и это не означало, что они понимают и принимают его творчество.

Исключениями стали художник Вальтер Лейстиков и литераторы, завсегдатаи винного погребка «У черного поросенка»: главным образом немецкие и скандинавские писатели, а также поляк Станислав Пшибышевский (он писал по-немецки), который в дальнейшем описал погребок и его клиентуру в своих *Воспоминаниях о литературном Берлине*. Винный погребок, принадлежавший некоему Тюрке, окрестил «Черным поросенком» драматург Август Стриндберг: винные меха напоминали ему поросят. Мунк стал постоянным его посетителем. И как часто случается в мире искусства, прогремевший скандал возбудил интерес к художнику и его творчеству. Берлинская выставка Мунка, закрытая по распоряжению Антона фон Вернера и его помощников, отправилась в Кёльн и Дюссельдорф, а к декабрю 1892 года, благодаря участию торговца картинами Шульте, вернулась в Берлин. Экспозиция разместилась в помещении, арендованном художником на собственные средства. В течение следующего года Берлин был пристанищем Мунка, и впервые ему удалось продать достаточно работ, чтобы обеспечить свое существование.

Июнь и сентябрь 1895 года и весну 1896-го Мунк снова провел в Париже, делая наброски масляными красками. Эти работы следует оценить по достоинству, поскольку Мунк – как и Тулуз-Лотрек – был родоначальником наброска маслом, существующего как завершенная работа. Одни наброски были выполнены на бумаге, другие – на склеенных деревянных планках; щели и места соединений краской не заполнялись, поверхность не грунтовалась, тем не менее художник не отделял эти наброски от своих законченных произведений. Три холста с парижскими натурщицами (с. 26, 27 и 29) говорят о том, что художник работал в русле творчества таких мастеров, как Пьер Боннар, Тулуз-Лотрек, Эдуар Вюйяр. Оставался всего шаг до полной творческой зрелости, всего шаг до главного замысла – цикла *Фриз Жизни*.

СПРАВА:
Умывание. 1896
Дерево, масло. 74,5 x 59 см
Национальная галерея, Осло



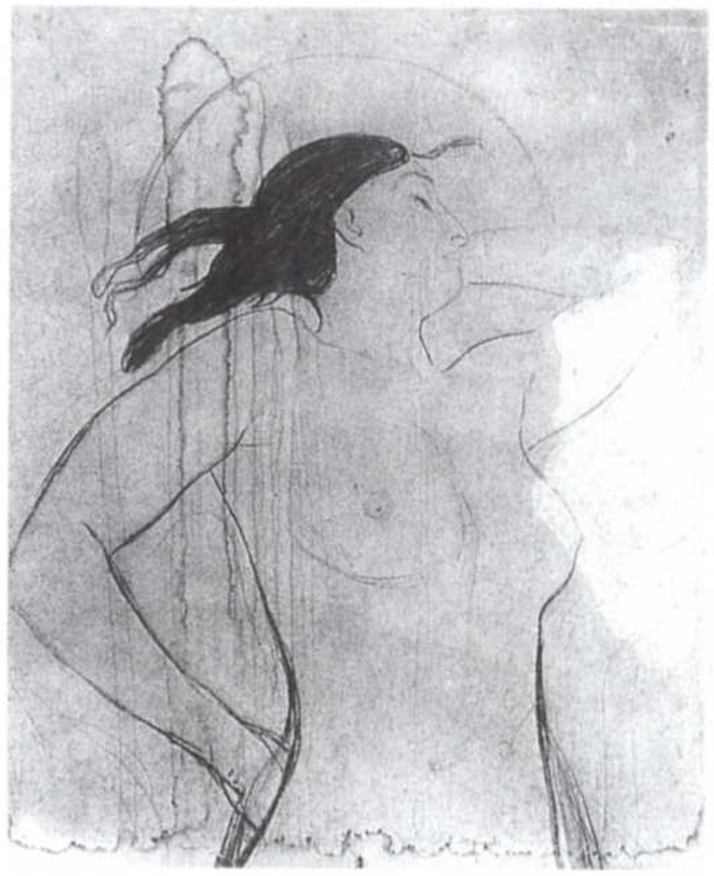

E Munch

Фриз Жизни:
«Поэма жизни, любви и смерти»

Масштаб и цель главного труда Мунка так велики, что, для того чтобы охарактеризовать их, придется прибегнуть к литературной терминологии. Он неустанно работал, стремясь создать произведение, которое вобрало бы все аспекты человеческого существования: иначе говоря – «Фриз Жизни». Этот грандиозный замысел воскрешает в памяти средневековые саги, произведения Шекспира, Германа Мелвилла, Гюстава Флобера и Джеймса Джойса.

Первый шаг был сделан в 1886 году, когда художник написал картину *Больная девочка* (с. 11) и утраченные ранние варианты полотен *Созревание* и *На следующий день*. Мунк простился с натурализмом в Христиании, с импрессионизмом в Париже и символизмом в Берлине. И тогда на чистую почву (в рамках модернизма) упало зерно его нового художественного языка. Этот язык, более выразительный, чем любые художественные приемы, был способен воплотить замысел Мунка сказать все самое важное о жизни, любви и смерти. Особое его достоинство – простота: достаточно сравнить подлинную природную среду, избранную Мунком для живописи (проспект Карл-Юханс-гате в Христиании, Осгорстранн на побережье Христиания-фьорда, острова Скойен, Витстен или Нурстранн), с пейзажами на его полотнах.

Осгорстранн, расположенный приблизительно в пятидесяти милях к юго-западу от Христиании, стал главной сценой спектакля его жизни. Это морской курорт и рыбачий поселок у широкого залива с видом через фьорд; сосновые леса подступают к самому берегу. Когда-то там был длинный, массивный мол, куда причаливали пароходы из Христиании. Прекрасное место для купания, с пляжем, защищенным фьордом от самых суровых штормов, оно нежилось в лучах северного солнца, и Мунк был не первым посетившим его художником. Осгорстранн, с его пологими дюнами, слегка вздымающимися над пляжем, деревенским образом жизни и прекрасными лесами, оставался по сути нетронутым цивилизацией. Впервые приехав туда осенью 1888 года, Мунк повстречался с коллегами – Кристиа-



Набросок для картины *Мадонна*.
1893–1894
Уголь. 73,8 x 59,8 см
Музей Мунка, Осло

СЛЕВА:
Мадонна. 1894–1895
Холст, масло. 91 x 70,5 см
Национальная галерея, Осло



Голос. 1893
Холст, масло. 87,5 x 108 см
Музей изобразительного искусства, Бостон

ном Крогом и Хансом Хейердалем. Летом следующего года Мунк арендовал пустующую рыбачью хижину, а через восемь лет стал ее законным владельцем.

В декабре 1893 года, невзирая на прошлогодний скандал, Мунк выставил в Берлине новую серию картин. Картина *Голос* (с. 32), написанная в Осгорстранне (Бостонский музей изобразительного искусства), была первой в цикле из шести полотен; в дальнейшем, под названием *Любовь*, этот цикл стал центральным разделом *Фриза Жизни*. Однако начнем разговор о *Фризе Жизни* с рассмотрения полотна *Лунный свет* (с. 33) – другой картины из этого цикла, написанной в 1895 году (Национальная галерея, Осло). Действительно, в последней работе нет фигуры девушки, что смотрит на зрителя в картине *Голос*. Это говорит о том, что внимание художника сосредоточено на лунной дорожке на воде. Не нужно быть специалистом-психологом, что-



Лунный свет. 1895
Холст, масло. 93 x 110 см
Национальная галерея, Осло

бы узнать периодически повторяющиеся образы Мунка: лунный столб и водная поверхность, твердые вертикальные стволы и мягкие горизонтали берега – символы мужчины и женщины. Пейзаж Мунка пронизан внутренним напряжением, отдельные формы наделены индивидуальными характеристиками и рождают самостоятельные, новые пикториальные идиомы. Упрощенная трактовка деревьев и берега Осгорстранна в то же время монументальна; мы видим геометрический подход к композиции в целом и формальную лаконичность в передаче природы. Треугольные сосновые ветви напоминают паруса. Отражение луны на воде приобретает очертания пробирки. Текучие, нечеткие красочные мазки (особенно заметные на стыке воды и песка) противопоставлены отсутствию сокращенной перспективы и резкости древесных стволов, фланкирующих вертикальные края полотна. Предлагаемый набор образов (луна, вода и пр.),

«В 1903 году *Фриз Жизни* экспонировался на Берлинском Сецессионе. Картины цикла висели по стенам огромного вестибюля – правда, значительно выше уровня глаз; это лишало их прямого воздействия на зрителя. Полотна в белых рамах, сделанных по моему рисунку, хоть и удивляли зрителей сходством друг с другом, тем не менее различались колоритом и форматом. Важно, что все картины были объединены особой цветовой гаммой – и линиями, горизонтальными и вертикальными – вертикалями деревьев и стен – пола и земли – потолков и верхушек деревьев, и еще более – горизонталями – морскими волнами – убаюкивающей колыбельной песенкой. Тона были серо-зелеными, печальными – в комнате, где кто-то умер. . . краски разрывались от крика – в кроваво-красном небе, с ослепительным мазком красного, светоносного красного, и желтого, и зеленого. Это была симфония – она привлекала внимание – вызывала враждебность – и шумное одобрение».

ЭДВАРД МУНК

легко наложенные краски, резкая светотень делают композицию чистой и выразительной. Несмотря на средний формат, она производит сильное впечатление, и можно легко представить подобные работы с монументальными пропорциями росписей, которые Мунк создал для актового зала в Университете Осло двадцать лет спустя.

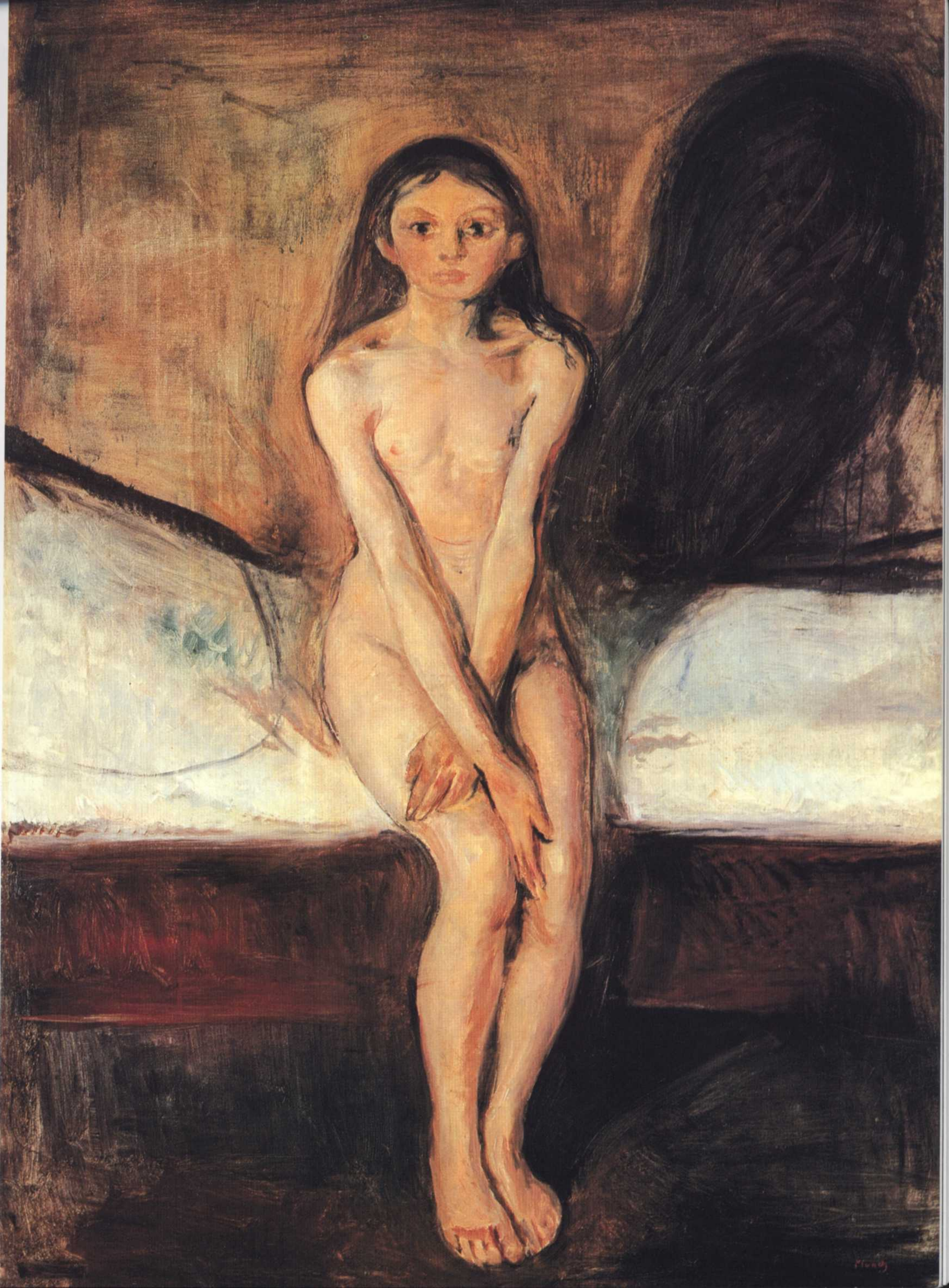
Публика относилась к Мунку как к мазиле-сумасброду и считала вызовом обществу, когда тематика его произведений выходила, по ее мнению, за пределы хорошего вкуса и морали. Однако неудивительно, что Мунк соглашался с тем, что его картины лучше смотрятся в виде серий, нежели как отдельные работы. «Мои картины действительно сложны для понимания, но мне кажется, они будут поняты лучше, если смотреть на них в контексте серии – все они связаны с любовью и смертью». В 1902 году в галерее Берлинского Сецессиона полотна *Фриза Жизни* впервые были выставлены в задуманной художником последовательности (в таком же виде они экспонировались в Лейпциге в 1903 году). Холсты, висевшие на четырех стенах зала, составляли четыре раздела: *Рождение любви*, *Расцвет и закат любви*, *Страх жизни* и *Смерть*.

Картина *Созревание* (с. 35), законченная в 1894 году, не выставлялась. Но это полотно (как и его утраченный вариант 1886 года) определенно явилось предшественницей серии *Рождение любви*. Мы видим обнаженную девочку-подростка, сидящую на кровати в углу комнаты. Композиция построена на сочетании горизонтали (кровать, срезанная справа и слева краями холста) и вертикали (фигура девочки). Свет падает слева, бросая широкую темную тень, подчеркивающую хрупкость, почти болезненность обнаженной модели. Как раз в период работы Мунка над этой картиной в моду вошли полотна с юными натурщицами, оставлявшие привкус легкой непристойности, однако зловещая тень в сочетании с хрупкой нежностью девочки совершенно исключает подобное истолкование картины Мунка.

Художник высказал соображения о феномене тени в своем манифесте, написанном в Сен-Клу (судя по записям, сделанным в Париже весной 1890 года): «Я выхожу на прогулку при лунном свете – туда, где стоят замшелые каменные статуи – я уже знаком с каждой – и пугаюсь собственной тени... Зажигая лампу, я внезапно вижу свою огромную тень, покрывающую полстены и доходящую до потолка – В большом зеркале над камином я вижу себя – это лицо призрака... И я провожу время в обществе покойников – матери, сестры, дедушки и отца – больше всего с отцом – Воспоминания, все до мельчайших подробностей, возвращаются ко мне...»

В этом отрывке тень персонифицирует память прошлого и память о смерти, свидетелем которой Мунк был в собственной семье. В картине *Созревание* огромная черная тень, отбрасыва-

СПРАВА:
Созревание. 1894
Холст, масло. 151,5 x 110 см
Национальная галерея, Осло





Лунный свет. 1893
Холст, масло. 140,5 x 135 см
Национальная галерея, Осло

емая фигурой девочки, предрекает ей зловещее будущее. Созревание – сложная фаза перехода от детства к зрелости. В модели Мунка видны пробуждающаяся сексуальность и желание отдаться на волю Провидения: об этом говорят широко распахнутые глаза и скрещенные руки, которыми она красноречиво защищает свою невинность. Впервые мы видим сочетание страха и сексуальности, которое станет центральной темой *Фриза Жизни*.



Дом при лунном свете. 1895
Холст, масло. 70 x 95,8 см
Собрание Расмуса Мейера, Берген

В полотнах *Больная девочка* (с. 11) и *Ночь в Сен-Клу* (с. 19) персонажи Мунка предстают пленниками, запертыми в интерьерах, а в картине *Лунный свет* (1893; Национальная галерея, Осло) на переднем плане у ограды, на фоне деревянного домика, стоит молодая женщина (с. 36). Она написана фронтально, почти в полный рост, руки спрятаны за спиной, как у девушки в картине *Голос* (с. 32). Живописное пространство разделено прямыми геометрическими линиями. Белый забор, отражающий лунный свет и перпендикулярный нижнему краю картины, становится символической рамой для почти геометрических очертаний женской юбки. Пространственная конструкция акцентирована коричневой деревянной стеной и белой оконной рамой. Подчеркнуто резкие горизонтали и вертикали контрастируют с левой частью картины, где темные зеленые тона растворяются в распахнутой бездне ночи. Высокая тень женской фигуры на стене сливается с этим черным провалом. Справа во мраке виднеются несколько цветущих растений; в левом нижнем углу холста просматривается красноватая тень второй фигуры. Сравнивая *Дом при лунном свете* (с. 37), написанный в 1895

«. . .Мунк представляет из ряда вон выходящую личность, потому что он способен схватить и показать то, что чувствует, что для него важнее всего, и он подчиняет этому все остальное».
КРИСТИАН КРОГ

году, с этой картиной, мы обнаружим, что «крупный план» превратился в «общий». Контрапунктом композиции становится рыжевато-красный дом с белыми оконными рамами в центре картины, в котором легко узнать рыбачью хижину Мунка в Осгорстранне. Снова на фоне темного сада стоит женщина, но теперь различим лишь геометрически трактованный колокол ее светлой юбки. Этот светлый участок, резко выделяющийся на черном фоне, создает второй зрительный световой эффект. Композиция по сути статична, однако два динамичных «прорыва» вносят ноту беспокойства: волнистая линия кустов и деревьев, надвигающаяся на центр справа, и тень на переднем плане, подползающая к женщине. По форме шляпы можно догадаться, что «за кадром» – фигура мужчины, однако трудно судить, уходит он или приходит, и эта неизвестность вносит в сцену смешанный привкус ожидания, испуга и нерешительности.

Штормовая ночь (с. 39; Музей современного искусства, Нью-Йорк), написанная в 1893 году, в Европе известна меньше. Как у большинства работ Мунка, ее отправная точка лежит в реальной жизни. Енс Тийс, тогдашний директор Национальной галереи в Осло, оставил запись о неистовом шторме в Осгорстранне. Как известно, много лет подряд поселок был излюбленным местом пребывания художника и его друзей; на летний отдых приезжали семьями – в основном женщины и дети, мужья и отцы которых работали в Христиании. (Пароходы ходили регулярно.) В картине Мунка реально все: и надвигающаяся буря, и группа женщин, и сам Осгорстранн (с легко узнаваемым домом Кестеруд, который любил рисовать художник). Но изображенное нельзя назвать натурализмом. Мунк преобразил мир видимый в мир духовный. Большой дом с ярко освещенными окнами (Мунк соскреб краску вокруг желтых квадратов, чтобы усилить световой эффект) воплощает безопасное убежище, покинутое женщинами. Они идут к молу. Слева, на среднем плане – набросок группы женщин в разноцветных платьях, выполненный редко наложенными красочными штрихами; от этой группы отделилась фигура в белом. Как и остальные, женщина зажимает ладонями уши, чтобы не слышать страшного завывания бури. Именно она находится в центре внимания. Тут следует задать вопрос: что хочет выразить художник?

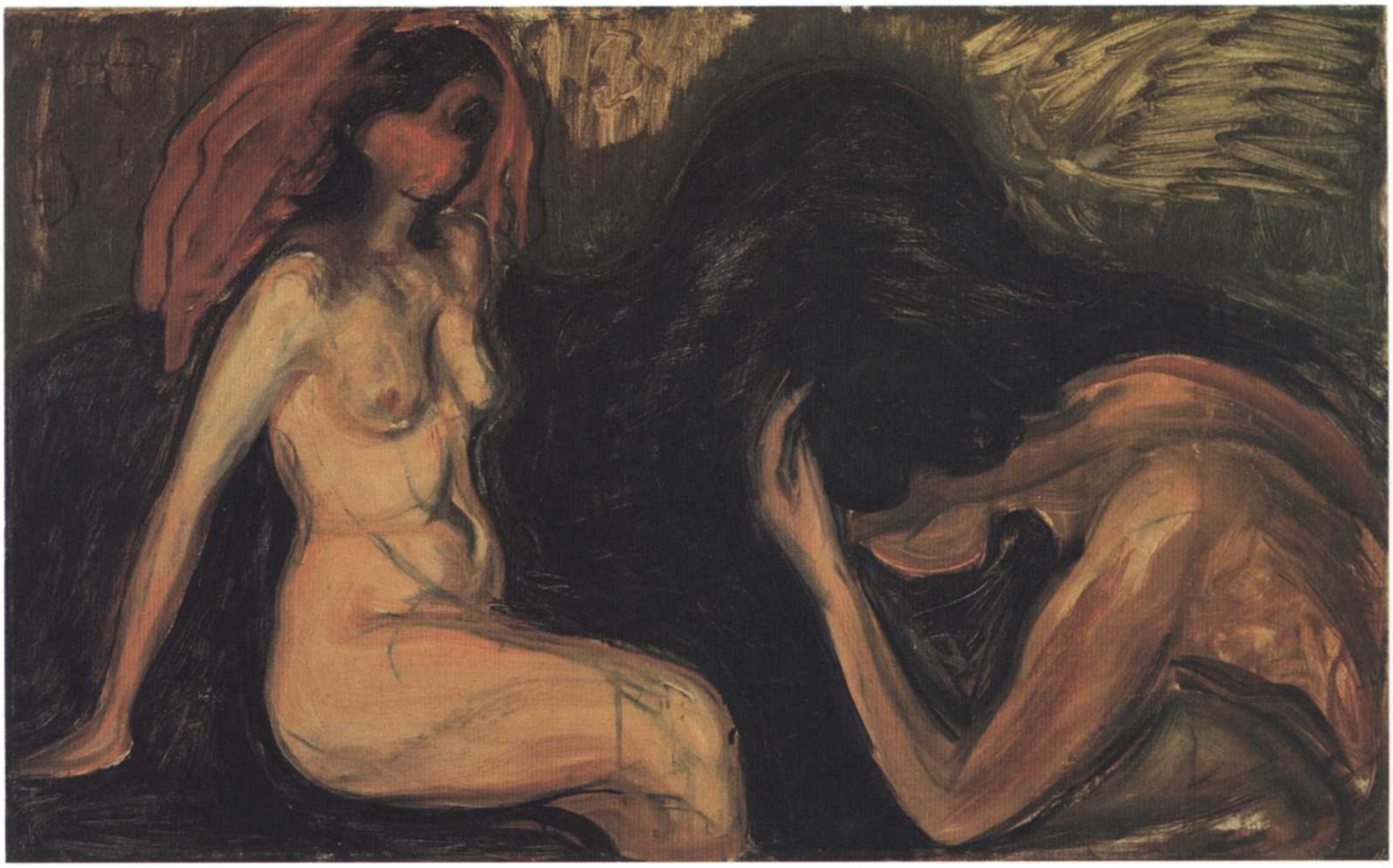
Мунк достиг полного преображения. Шторм (природное явление), резкий контраст между яркими окнами дома (безопасность!) и неизмеримыми глубинами темной ночи – другими словами, реальные свидетельства события – превращены в образ, полный конфликта и внутреннего напряжения. Прикрытые ладонями уши означают, что женщины защищаются не только от воя ветра и моря, которое, очевидно, свирепствует прямо перед ними. За этим буквальным уровнем художник во-



Штормовая ночь. 1893
Холст, масло. 91,5 x 131 см
Музей современного искусства,
Нью-Йорк

плотил общество на грани взрыва: тема, с которой мы встречаемся в пьесах Ибсена. Женская группа излучает духовную энергию. Одинокая женщина в белом соотносится с фигурой (пол которой невозможно установить), изображенной в вариантах картины *Крик* (с. 52); кроме того, она возникает как центральный персонаж в главных работах художника, таких как *Три возраста женщины* (с. 46), *Танец Жизни* (с. 48–49) и *Фриз Рейнхардта* (с. 59–61, 63).

В экспозиции 1903 года на первой стене зала, в разделе *Рождение любви*, Мунк поместил две работы, которые могли бы войти и в следующую группу: *Поцелуй* (с. 41) и *Мадонна* (с.30). Написанный в Осло в 1897 году вариант картины *Поцелуй* (Музей Мунка) представляет откровенную, обнаженную суть композиции, исполненной в то же время (Национальная галерея, Осло). В реальной основе – далекая сцена биографического характера: комната, где мужчина целует женщину, напоминает комнату Мунка в Сен-Клу. (Занавеси и оконная рама знакомы нам по наброскам и картине *Ночь в Сен-Клу*, с. 19). Две фигуры, слившиеся в одну, стоят на фоне синих занавесей (слегка раздвинутых, чтобы впустить яркий уличный свет) и красновато-



Мужчина и женщина. 1898
Холст, масло. 60,2 x 100 см
Собрание Расмуса Мейера, Берген

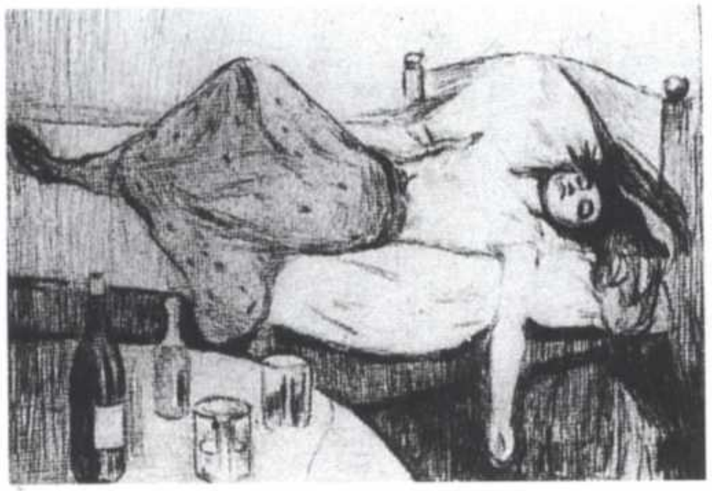
коричневой стены справа. Фигуры темны, массивны, монументальны. Станислав Пшибышевский, автор первой биографии художника, в 1894 году дал поэтическое описание этой сцены: «Мы видим две человеческие фигуры, их лица растворились одно в другом. Черт обоих лиц не разобрать: мы видим лишь точку, где они растворяются, точку, похожую на огромное ухо, оглохшее от кипения крови. Это озеро расплавленной плоти».

Картина *Мужчина и женщина* (с. 40), написанная в Бергене в 1898 году, тематически близка предыдущей. Снова Мунк передает роковое влечение полов и угрозу, исходящую от сексуальности. Он помещает женщину на фоне густой темной тени, которая зловеще вздымается над головой мужчины. Голова и лицо женщины окружены охристо-красным сиянием. Сидящий мужчина склонился вперед, торс его обнажен, он печально уронил голову на согнутую в локте руку. Художник не индивидуализирует черты женского лица, да и поворот мужской головы оставляет его лицо вне внимания зрителя, таким образом коллизия (как в картине *Поцелуй*) снова лишена психологического анализа.

СПРАВА:
Поцелуй. 1897
Холст, масло. 99 x 81 см
Музей Мунка, Осло

В 1903 году были сделаны фотографии лейпцигской экспозиции, и теперь известно, что в разделе *Расцвет и закат любви* первой в ряду висела *Мадонна* (с. 30). Однако невозможно установить, какой именно из пяти вариантов картины экспониро-





На следующий день. 1895
Офорт. 19,1 x 27,7 см

вался. Во всяком случае, когда это полотно впервые предстало перед публикой в 1893 году, на его раме были нарисованы (или вырезаны) изображения утробного плода с черепом вместо головы. (Рама в дальнейшем была удалена и, по всей видимости, утрачена.) Это наделяло женскую обнаженную фигуру смыслом, связанным с зачатием и смертью. С точки зрения композиции еще более поразительно то, что обнаженное до пояса женское тело производит видимость невесомости, бестелесности. Такое впечатление создают не только широкие, плавные, обтекающие красочные мазки. Положение рук – правая закинута за голову, левая, отведенная назад, крепко прижата к талии – выставляет на первый план груди и живот.

Если обратиться к литературе или мифологии, место Мадонны (еще одно название, данное Мунком, – *Влюбленная женщина*) между Офелией и Саломеей. Нельзя определить, спит она или бодрствует, колеблется в воздухе или стоит устойчиво, возносится или низвергается, показывает или скрывает. Эта фигура наделена завораживающей двойственностью, что делает ее самым известным живописным образом Мунка после картины *Крик* (с. 52). Цветовое напряжение в верхних углах усилено контрастом коричнево-красного и черно-синего тонов, но цветовая доминанта полотна – ярко-красный нимб (не просто шапочка), венчающий ее черные как смоль, падающие на плечи волосы. Тем же красным тоном выделены ее соски и пупок. Кажется, что обнаженная женщина, величественная и сильная, тянется к нам, и этот эффект усилен геометризацией отдельных черт (эллипсы глаз и бровей будто намеренно повторяют полумесяц нимба). По мнению Арне Эггума, в ее нимбе видится полумесяц богини Астарты.

Мунк дважды писал о том, что в этом образе он воплотил прямую связь жизни и смерти. (Упоминание о лунном свете – намек на то, что автор имел в виду вариант картины, находящейся в Национальной галерее в Осло: «блики лунного света» отчетливо видны на лбу, носу, щеках и подбородке.) Он писал: «Вся нежность мира в твоем лице – По нему скользят блики лунного света – Твое лицо полно красоты и горечи мира, потому что. . . Смерть и Жизнь соединяют руки, и соединяется цепь, что связует тысячи поколений умерших с тысячами будущих поколений».

И еще: «Эта пауза, когда мир останавливается. . . Вся красота человечества в твоем лице . . . Твои алые губы – сочный плод – полуоткрыты, как от боли. . . Улыбка трупа. . . Теперь Жизнь встречается со Смертью. . . Концы цепи смыкаются, связывая тысячи поколений умерших с тысячами поколениями тех, кто появится на свет».

Очень близко к *Мадонне* полотно с красноречивым названием *На следующий день* (с. 43). Ранний его вариант, написанный в

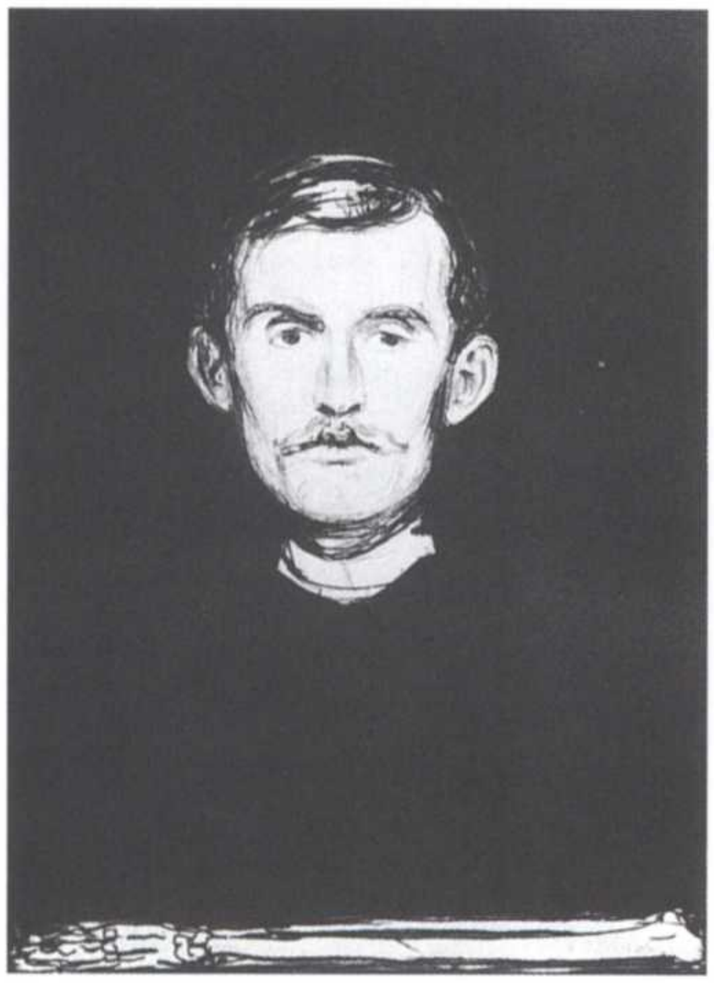
«На деле мое искусство – признание, сделанное мною по собственной воле, попытка прояснить собственное знание о Жизни. . . по сути, это род эгоизма, но я не перестаю надеяться, что с его помощью мне удастся помочь людям видеть яснее».
ЭДВАРД МУНК



На следующий день. 1894–1895
Холст, масло. 115 x 152 см
Национальная галерея, Осло

1886 году и в дальнейшем уничтоженный, экспонировался в Берлине в 1892 году.

На выставке в Лейпциге одной из самых загадочных в цикле *Фриз Жизни* предстала картина *Пепел* (с. 45), висевшая рядом с *Мадонной*. Лейпцигская развеска сохраняется по сей день в центральном зале с застекленным потолком Национальной галереи в Осло: *Пепел* висит на торцовой стене, между *Мадонной* и *Криком*. Условное сценическое пространство еще более выразительно, чем обычно. Слева, на переднем плане, склонился мужчина в черном; его поза говорит об отчаянии, горе или просто меланхолии. Доминанта композиции – женщина: она смотрит прямо на нас. Длинное белое платье расстегнуто, обнажая красную сорочку. Руки воздеты над головой, каштановые волосы струятся по телу, перетекая в линию, охватывающую голову и спину мужчины. Женское лицо застыло, глаза широко открыты. Сцена напоминает декорации незатейливой театральной постановки: морской берег ночью, за спиной женщины – стройные стволы сосен, на заднем плане темнеет лес. Однако главное внимание



Автопортрет и рука скелета. 1895
Литография. 60 x 20 см
Музей Мунка, Осло

приковано к бревну, горизонтально лежащему на переднем плане, от которого слева поднимается вертикальный столб дыма. Бревно, кажется, уже обратилось в пепел, хотя его присутствие, безусловно, выходит за рамки буквальной связи с названием картины. С точки зрения композиции, оно эквивалентно человеческой кости в нижнем поле литографии Мунка 1895 года – *Автопортрет и рука скелета* (с. 44).

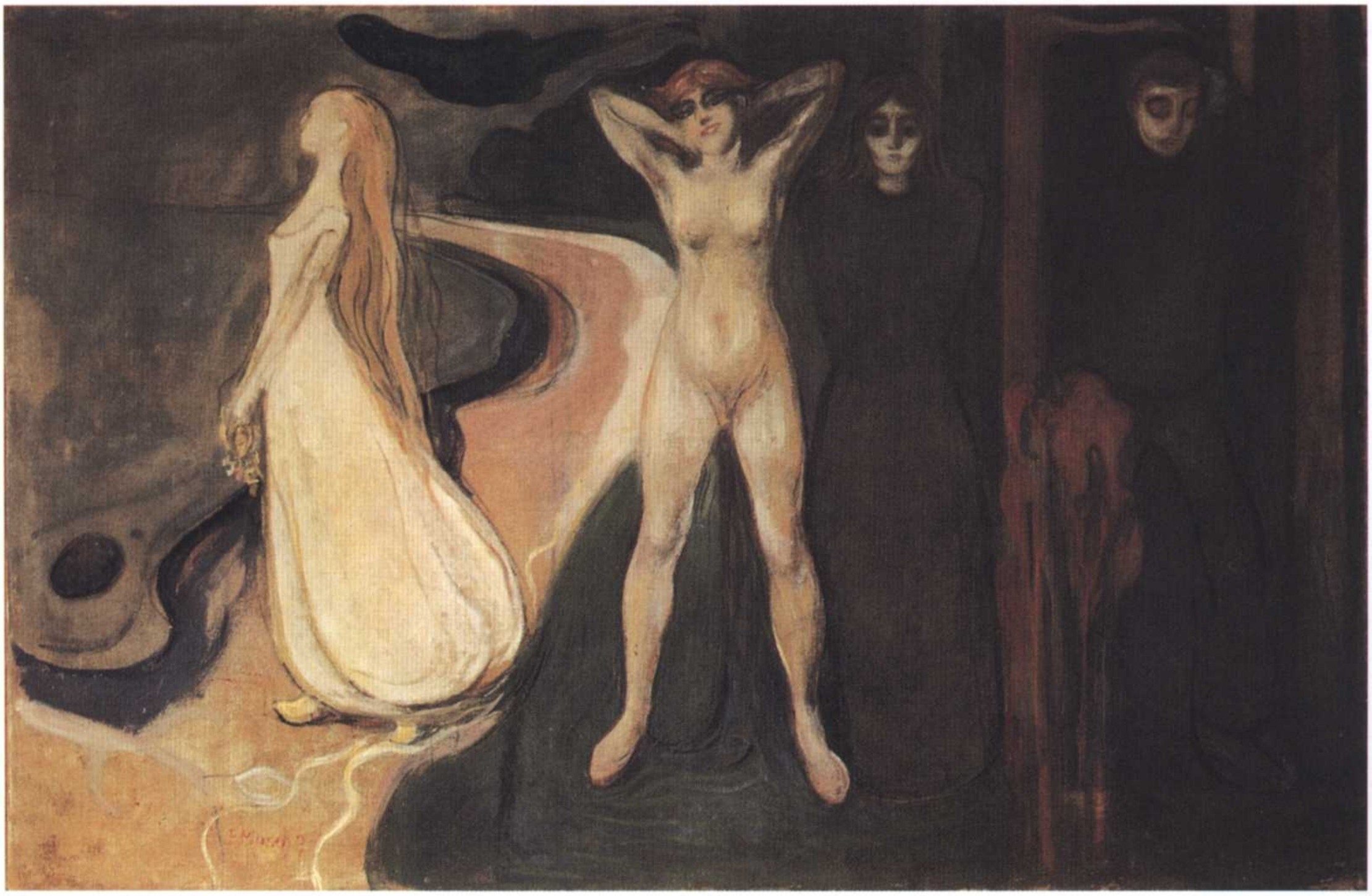
Естественно, тему можно интерпретировать как разрыв любовной связи, как пепелище страсти. Разумеется, есть возможность подкрепить подобное толкование биографическими сведениями из жизни художника. Однако если рассматривать картину даже с этой примитивной точки зрения, преображение материала, достигнутое Мунком, привело к максимальной выразительности. Двое персонажей, представших перед нами, застыли в красноречивых позах – как актеры в японских пьесах «но», или в шекспировских волшебных королевствах, или в ибсеновских драмах души, или (как в наше время) в компульсивных ритуалах Сэмуэля Беккета. Картину Мунка делает современной и своевременной невозможность сформулировать значение поз его персонажей. Этим полотна Мунка напоминают пьесы Беккета, где смысл обнажается только в спектакле, смысл, который не поддается точному определению. Женское лицо-маска, отвернувшийся мужской профиль дают нам возможность уклониться от психологическо-биографического стиля критического подхода, популярного и по сей день. В заключение заметим, что Беккет ввел образ пепла с определенным метафизическим подтекстом в свои романы и пьесы.

В 1985 году историк искусства Моника Грен определила полотно *Три возраста женщины* (с. 46) как конструктивную работу Мунка с использованием мотива трех женщин. Эта работа (около 1894; собрание Расмуса Мейера, Берген) впервые экспонировалась в том же году в Стокгольме под названием *Сфинкс* на выставке произведений Мунка на тему любви. На берлинской выставке 1902 года она была центральной в разделе *Расцвет и закат любви*. Несколько опубликованных подготовительных набросков и эскизов показывают, что это не портреты трех отдельных женщин, но, как указывает позднее название, наглядное воплощение художником различных ипостасей Женщины. Слева – женщина моря, русалка, наяда, отвергающая мужское внимание. Ее развевающиеся волосы вторят текучим контурам песчаного побережья и морских волн. К этому типу женщины художник вернется позже в картине *Расставание* и многих других. В центре – высокая нагая женщина. Ее руки закинуты за голову, ноги раздвинуты, она смотрит на нас с почти демонической улыбкой. В ней чувствуется что-то невероятно тревожное. Выражением лица она сходна с Мадонной, но огненно-красные волосы, подрисованные брови и губы,



Пепел. 1894
Холст, масло. 120,5 x 141 см
Национальная галерея, Осло

манера держать голову вызывают в памяти портрет Дагни Пшибышевской, которая, по предположению Моники Грен, позировала Мунку для этой картины. Справа, рядом с ней – третья женщина, растворяющаяся в лесном мраке. В ней можно узнать и печальную сестру Ингер, и Милли Таулов (которая появляется в *Лунном свете*; с. 36), и это сходство подкреплено темной, ниспадающей до пят юбкой. Однако дело не в сходстве, а в том, во что художник превратил эту женщину. Ее лицо с глубоко запавшими глазами напоминает застывшую маску трупа, а черный контур ее фигуры – траурную кайму извещения о смерти. В правой части картины (ее основанная на вертикалях конструкция характерна для предшественников Мунка, в том числе для Ханса фон Маре с его фресками, написанными двадцатью годами раньше) – фигура мужчины, стоящего между деревьями. Голова склонена, черты лица геоме-



Три возраста женщины (Сфинкс)
Около 1894
Холст, масло. 164 x 250 см
Собрание Расмуса Мейера, Берген

тризированы, прическа напоминает шлем: это двойник персонажа в картине *Меланхолия* (с. 47). Критики идентифицировали обоих не только как друга художника Яппе Нильсена, но и как своего рода автопортреты. Кроме этих четырех фигур внимания заслуживают цветы (лилии?) в руках молодой «девственницы»; красочный поток, струящийся между ногами обнаженной женщины (на самом деле, это ствол дерева), и «цветение крови», предназначенное мужчине. Что касается мужчины, по его виду и позе можно сказать, что это посторонний; он отворачивается от женщин.

Объяснения самого Мунка, по сравнению с впечатлением от картины, наделены некой банальной рационализацией. Они словно маскируют глубокое, болезненное участие художника в сюжете. Моника Грен связывает этот «цветок боли» с глубокой набожностью семьи Мунков. Поскольку на рубеже XIX–XX веков страдания художника уподоблялись страданиям Христа, он представал в мирском образе Страстотерпца. Мунк комментировал свою картину следующим образом: «. . .Три женщины – Одна в белом, Ирена, мечтает о своем будущем – Обнаженная, Майя, полна радости жизни – Печальная женщина с застывшим лицом, бледная, как смерть, стоит между деревьями – Это судьба Ирены: пестовать больных. Три такие женщины появляются

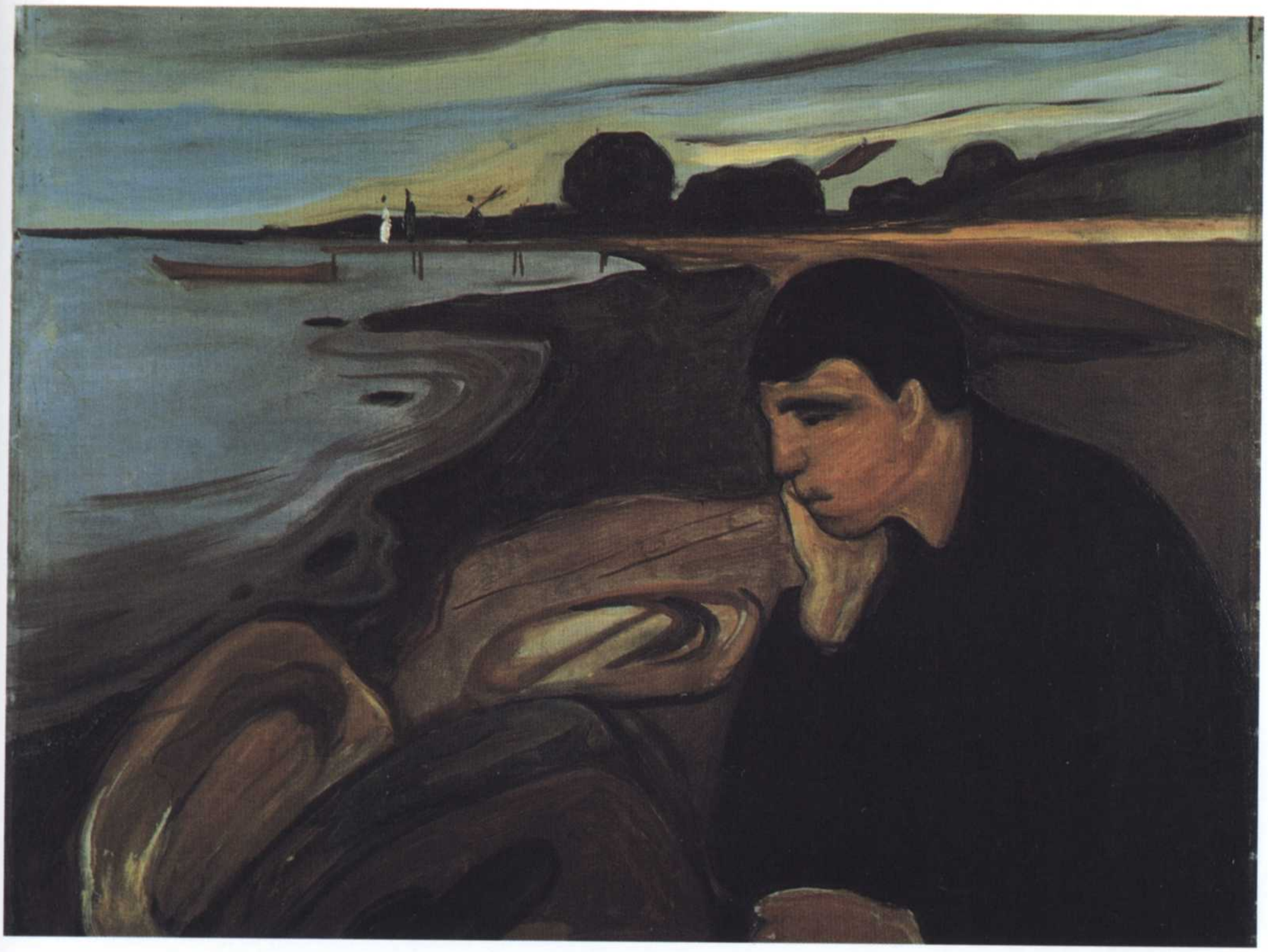
в пьесах Ибсена при разных обстоятельствах – так же как и в моем фризе».

На лейпцигской выставке Мунк заменил *Три возраста женщины* тематически сходным полотном *Танец Жизни* (с. 48–49). Меньшая картина, написанная пятью годами позже (1899–1900), с первого взгляда кажется иллюстративным вариантом *Трех возрастов женщины*. Описание самого Мунка идеально совпадает с этой поверхностной интерпретацией: «В центре большой картины, написанной этим летом, я танцую со своей первой любовью; эта картина – воспоминание о ней. Слева белокурая девушка с улыбкой безнаказанности тянется за цветком любви. Справа женщина в трауре тревожно следит за танцующей парой. Она исключена из веселья – как был исключен и я, когда они танцевали. . .»

И снова, по замыслу художника, все три женщины связаны с Мужчиной, с его желаниями, его опытом, его разочарованием. Сцена начинается как «веселый танец» в Осгорстранне. (На этой лужайке под деревьями танцуют по сей день. Однако Мунк преобразил ее в отчужденное, мрачное место.) Четыре фигуры

НА СЛЕДУЮЩЕМ РАЗВОРОТЕ:
Танец Жизни. 1899–1900
Холст, масло. 125,5 x 190,5 см
Национальная галерея, Осло

Меланхолия. 1894–1895
Холст, масло. 81 x 100,5 см
Собрание Расмуса Мейера, Берген









Вечер на Карл-Юханс-гате. 1892
Карандаш, черный мел. 47 x 37 см
Музей Мунка, Осло

на переднем плане не одиноки в своем призрачном мире: много безликих пар предаются необузданным танцам в летнюю ночь. Индивидуализирован лишь танцор справа: он обнимает женщину в белом, его лицо напоминает энсоровскую маску наслаждения. Слева запечатлен магический символ художника – столб лунного света. Он словно завораживает всю сцену.

Эти факторы подчеркивают художественный прием Мунка: внимание зрителя фокусируется на главной группе переднего плана благодаря агрессивному цветовому столкновению черного и красного. Центральная пара танцует с закрытыми глазами, их лица-маски показывают, что они в трансе. Во время танца подол красного платья женщины волной откидывается влево и стелется под ноги партнера в черном костюме. Женщина охватывает его шею правой рукой, их тела слиты друг с другом непрерывной красочной линией, бегущей от волны платья до пальцев руки. В картине нет деревьев, присущих всем пейзажам *Фриза Жизни*, и тем не менее это одна из самых значительных работ цикла.

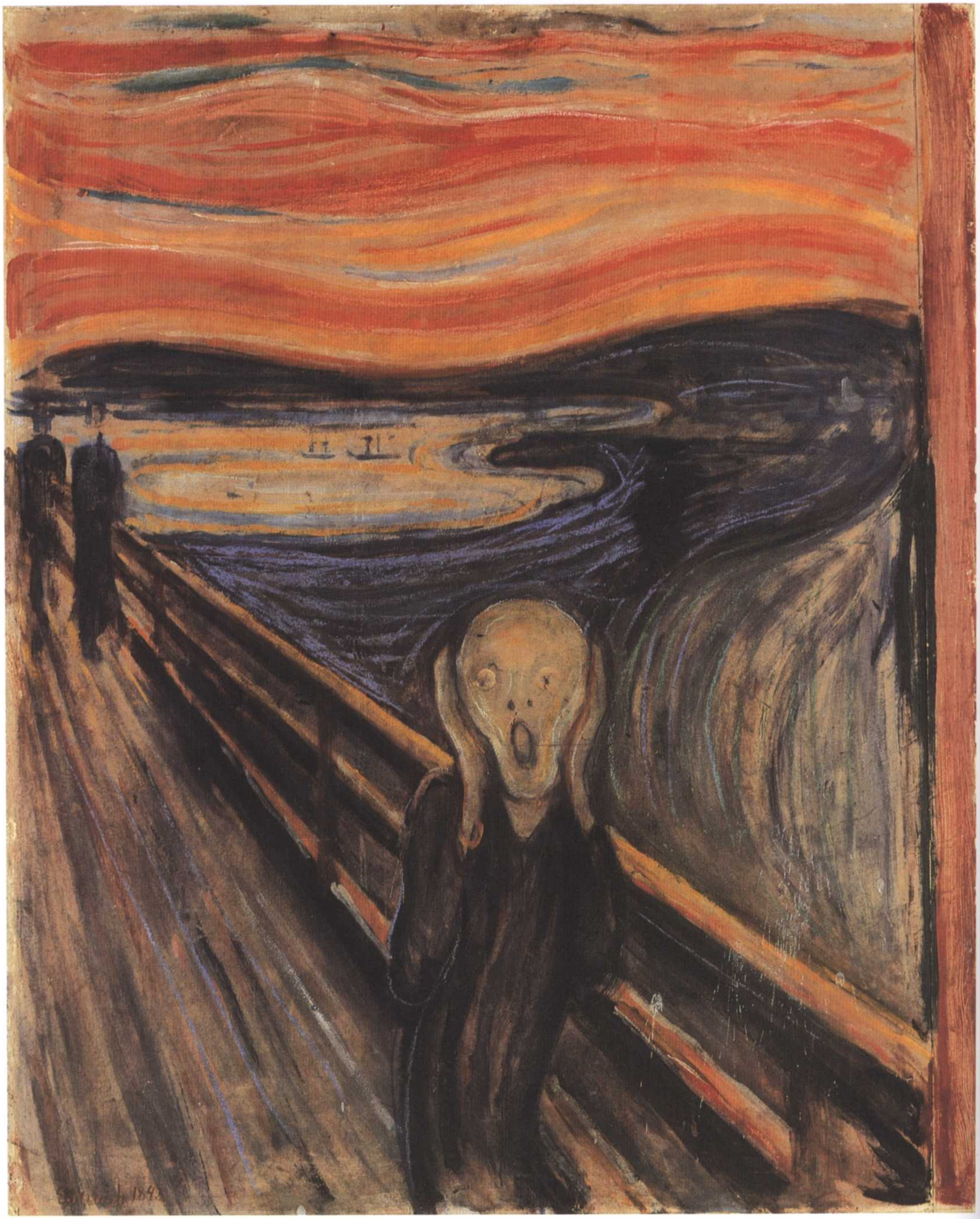
В этот момент, остановившись на полпути в путешествии по *Фризу*, имеет смысл еще раз вернуться к мыслям художника относительно этого цикла: «*Фриз Жизни* задуман как цикл работ, создающих в контексте картину жизни. Для всего цикла характерна волнистая линия морского берега. За этой линией – волнообразное движение моря, а сзади, за деревьями, жизнь во всей ее полноте, разнообразии, радости и печали. Фриз – поэма жизни, любви и смерти. . . Картины с изображением берега и деревьев, написанные в той же цветовой гамме, заимствовали свой колорит у летней ночи. Горизонтали моря и вертикали деревьев повторяются во всех картинах, пляж и человеческие фигуры рождают ноту бурно пульсирующей жизни – и насыщенные цвета дают возможность картинам гармонично сочетаться друг с другом. . .»

Как мы видели, в раздел *Расцвет и закат любви* был включен ранний вариант *Меланхолии* (1891; здесь воспроизводится вариант 1894–1895 годов; ср. с. 47). Картина также экспонировалась под названиями *Яппе на берегу* и *Ревность*. Теперь переходим к третьему разделу фриза под названием *Страх Жизни*. В 1902 году в Берлине экспонировались *Красные облака*, *Улица* (или *Вечер на Карл-Юханс-гате*), *Осень*, *Последний час* и *Крик страха*. В 1903 году в Лейпциге – полотна *Дикий виноград*, *Крик*, *Тревога* и *Вечер на Карл-Юханс-гате* (1892; с. 51), один из шедевров – в собрании Расмуса Мейера в Бергене. Приблизительно через два года после создания импрессионистского полотна *Весенний день на Карл-Юханс-гате* (с. 20) Мунк снова обратился к главному проспекту Христиании как к декорации для своей драмы одиночества, тревоги и отчуждения. Сейчас наш взгляд устремляется к зданию стортинга (парламента Норвегии) в одном кон-



Вечер на Карл-Юханс-гате. 1892
Холст, масло. 84,5 x 121 см
Собрание Расмуса Мейера, Берген

це проспекта (в другом его конце – королевский дворец). Выбрав угол зрения, позволяющий видеть фигуры до пояса или подбородка, Мунк передает ощущение их гнетущей близости. По тротуару движется буржуазная публика, на которую художник смотрит как представитель богемы: мужчины в цилиндрах, дамы в модных шляпках. Хотя их глаза широко открыты, лица лишены выражения. Сами будучи пленниками норм и ограничений буржуазного класса, все они участвуют в создании атмосферы морального подавления. Здание парламента, оплот правопорядка, следит за сценой сверкающими глазами ярко-желтых и белых окон – и страж, и власть одновременно. Поодаль видна одинокая фигура, идущая в противоположном направлении, против людского потока. Нетрудно догадаться, кто это. Записи в дневнике Мунка подтверждают наше предположение: «Прохожие кидают на него странные, многозначительные взгляды, он чувствует эти взгляды – они уставились прямо на него – эти лица – мертвенно-бледные в вечернем свете – он пытается уйти в свои мысли, но не может – ощущение пустоты в голове – он пытается смотреть куда-то вверх, на окно вдалеке – и снова прохожие заступают ему путь – он дрожит с головы до ног, весь в поту».



Лица-маски в этой картине можно сравнить с подобными лицами, скрывающими бессмысленность и отчуждение человеческой жизни, в шедевре бельгийского художника Джеймса Энсора (1860–1942) *Вход Христа в Брюссель* (1888; Музей Пола Гетти, Малибу).

Картина Мунка *Вечер на Карл-Юханс-гате* замечательна своей оригинальной живописной техникой. Не подчиняясь строгой, неумолимой композиционной структуре, она обладает независимой функцией повышать изобразительную силу произведения. Техника Мунка уникальна благодаря ее близости к абстрактному искусству. Например, при ближайшем рассмотрении трех окон (расположенных над головой господина в цилиндре на первом плане) обнаруживается, что художник наносил пастозные мазки густой желтой и белой краски на прямоугольные участки холста (стена серого дома), почти полностью лишенные красочного слоя. Эти мазки не передают внутреннего света – скорее, это совершенно самостоятельные абстрактные миниатюры, родственные работам Барнетта Ньюмана, Ханса Хольмана и Роберта Мазеруэлла – представителей американского абстрактного экспрессионизма 1950-х годов.

Полотно *Вечер на Карл-Юханс-гате* проникнуто трагическим мироощущением Мунка, передающим тревогу и одиночество человека в толпе. В знаменитой картине *Крик* (Национальная галерея, Осло; с. 52) – после 1893 года художник написал еще пятьдесят ее вариантов – мы чувствуем страх и бессилие Человека перед лицом Природы, далекой от того, чтобы дать ему утешение: она подхватывает этот страшный крик, который, ударяясь о кроваво-красный небосвод, эхом разносится над заливом. Морской залив, парусное суденышко и мост с перилами, по диагонали пересекающий полотно слева направо, дают возможность предположить, что действие происходит в Нурстранне. В дневниковой записи с воспоминанием об этой сцене, сделанной художником в Ницце во время болезни в 1892 году, говорится: «Я прогуливался с двумя друзьями – солнце клонилось к закату – вдруг небо стало кроваво-красным – я остановился, чувствуя себя измученным, и прислонился к ограде – кровь и языки пламени взметнулись над черно-синими фьордом и городом – друзья продолжали свой путь, а я застыл на месте, дрожа от страха – и ощутил бесконечный крик, исходящий от Природы».

Американский искусствовед Роберт Розенблум предположил, что моделью для этой ужасной головы (голого черепа с отверстиями глаз, ноздрей и рта) Мунку послужила перуанская мумия из парижского Музея Человека (с. 53). Сходство мумии, обхватившей голову кистями рук, с центральной фигурой картины *Крик* кажется поистине поразительным. К этому можно было бы добавить литературные источники, в особенности произведения



Мумия (Перу)
Музей Человека, Париж

СЛЕВА:
Крик. 1893
Картон, масло, темпера, пастель
91 x 73,5 см
Национальная галерея, Осло



У смертного ложа. 1895
Холст, масло. 90 x 120,5 см
Собрание Расмуса Мейера, Берген

Достоевского (любимого писателя Мунка), а также процитировать философа Серена Кьеркегора (1813–1855) (с его трудами художник познакомился позже, однако их взгляды на трагическое начало в основе человеческого существования совпадали): «Я настолько пал духом, что никакой мысли не дано поднять его, никакими крыльями не удержать в эфире. Даже взлетев, он будет касаться земли крыльями, как птица, низко летающая перед бурей. Подавленность и тревога наполняют все мое существо, предвещая катастрофу».

А вот свидетельство поэта Райнера Марии Рильке (1875–1926), которого в 1920 году попросили написать о немецком художнике Оскаре Кокошке. В письме с отказом (адресованном Арпаду Вайнгертнеру 12 апреля 1920 года) он высказал свое мнение о линиях в произведениях Мунка, возможно, имея в виду именно картину *Крик*: «Линии Мунка наделены конструктивной силой ужаса – однако в его искусстве бесконечно больше от Природы, чем у Кокошки, и он всегда способен примирить противоположности сохранения и разрушения чисто

пространственными представлениями – отсекая края отдельного образа или картины в целом. . .»

Полотна заключительного раздела *Фриза Жизни* посвящены Смерти. Мунк выставляет в Берлине несколько картин на эту тему – *Предсмертная агония*, *Комната умирающего*, *Смерть*, *Жизнь и Смерть* и *Смерть и ребенок*. Годом позже в Берлине экспонировались три полотна: *Комната умирающего*, *У смертного ложа* и *Девочка у постели умершей матери*. Картина *У смертного ложа* (с. 54), написанная в 1895 году (собрание Расмуса Мейера, Берген), восходит к теме его раннего произведения *Больная девочка* (с. 11). Однако теперь в центре внимания не пациент: взгляды прикованы к головам и рукам родственников, резко выделяющимся на густом черном фоне. Изображением



Комната умирающего. 1895
Холст, масло. 150 x 167,5 см
Национальная галерея, Осло



Девочка у постели умершей матери
1899–1900
Холст, масло. 100 x 90 см
Кунстхалле, Бремен

больничной кровати в ракурсе Мунк подводит нас к смертному одру как свидетелей кончины. Мертвенная белизна простынь контрастирует с выразительным рыжевато-коричневым тоном стен. От правого края картины наползает черная тень Смерти, оставляя освещенными только лица и руки стоящих. Трудно идентифицировать упрощенно набросанные фигуры, хотя ушедший в молитву отец узнается безошибочно. Рядом с отцом, по всей видимости, стоит сам художник. Можно предположить, что женщина на первом плане – тетушка Карен Бьолстад (домоправительница Мунков после смерти матери Эдварда), а на заднем плане – сестра Ингер или Лаура.

Комната умирающего (с. 55) – крупноформатная композиция, написанная приблизительно в то же время (Национальная галерея, Осло), передает ощущение клаустрофобии в мучительной изоляции комнаты. Высокая спинка плетеного стула скрывает фигуру умирающего. Легко узнаются сестры Мунка: Ингер (стоит) и Лаура (сидит). На заднем плане – художник: он отвернулся к стене. Юноша, стоящий к нам спиной, – вероятно, брат Андреас.

Однако творчество Мунка своей индивидуальностью обязано не столько чуткому воссозданию глубинных отроческих впечатлений и острому психологическому восприятию, сколько его радикальному художественному подходу, обусловленному композицией и (может быть, еще больше) живописной техникой. Примером такого радикального подхода может служить картина *Девочка у постели умершей матери* (с. 57), написанная в 1897–1899 годах (Музей Мунка, Осло), вместе с последним вариантом этой картины 1899–1900 годов (Кунстхалле, Бремен). Снова перед нами смертное ложе. Сцена воскрешает в памяти кончину молодой матери Эдварда в 1868 году. На заднем плане, за кроватью, горизонтально рассекающей композицию, мы видим пятерых членов семьи, совершенно беспомощных перед лицом смерти, что заметно по их нервическим жестам и беспокойным движениям. На переднем плане – шестилетняя София, на год старше Эдварда, зажавшая руками ушки, чтобы не слышать молчания – мучительного крика смерти. В бременской картине (скорее вертикального формата) сцена лишена психологического анализа отношения родственников к смерти, художник отдает все внимание девочке, превращая ее в портрет своей сестры Софии. Она стоит спиной к распростертому телу матери: вертикаль, пересекающая горизонталь. Жидкие масляные краски не сплошь покрывают поверхность холста. Черты лица матери, и в особенности лицо ребенка, намечены масляным карандашом, и только белый воротничок и часть рукава девочки полностью проработаны маслом. Девочка стоит на полу, рыжевато-коричневатый тон которого символизирует Жизнь, но ее голова утопает в мрачном, темном, зеленовато-синем царстве Смерти.



Девочка у постели умершей матери
1897–1899
Холст, масло. 104,5 x 179,5 см
Музей Мунка, Осло

Жизнь и Смерть противопоставлены друг другу с неумолимостью, которая редко встречается в работах Мунка.

После того как главная работа Мунка – *Фриз Жизни* – была выставлена в Берлине и Лейпциге, ее увидели в Копенгагене, Христиании и Праге. Состав полотен постоянно менялся, в экспозиции не соблюдалась определенная последовательность. В конце 1903 года доктор Линде предоставил Мунку первую возможность выставить фриз с фиксированной развеской. Макс Линде, специалист по глазным болезням из Любека, заказал декоративный фриз для детской комнаты четырех своих сыновей. В 1982 году была опубликована реконструкция этого фриза. В него входили одиннадцать полотен маслом, (ширина самого большого – 315 см, самого малого – 30 см, высота 90–92 см). Картина *Летний день* (с. 58), написанная в 1904–1908 годах и находящаяся в частном собрании в Норвегии (вместе с композициями *Двое у моря* и *Танец у моря*), восходила к темам *Фриза Жизни*. Однако Мунк не просто использовал темы «любви, страха и смерти». Работая над *Фризом Линде,* он обратился к первому разделу – *Пробуждение любви*, в особенности к его пейзажным мотивам. Законченный фриз украшал любекский дом Линде с декабря 1904 до апреля 1905 года, затем был отправлен на склад, и наконец, все одиннадцать картин оказались в берлинской студии Леонхарта Болта, друга Мунка. Доктор Линде отказался от фриза, приобретя вместо него крупноформатное полотно *Летняя ночь (Три жен-*



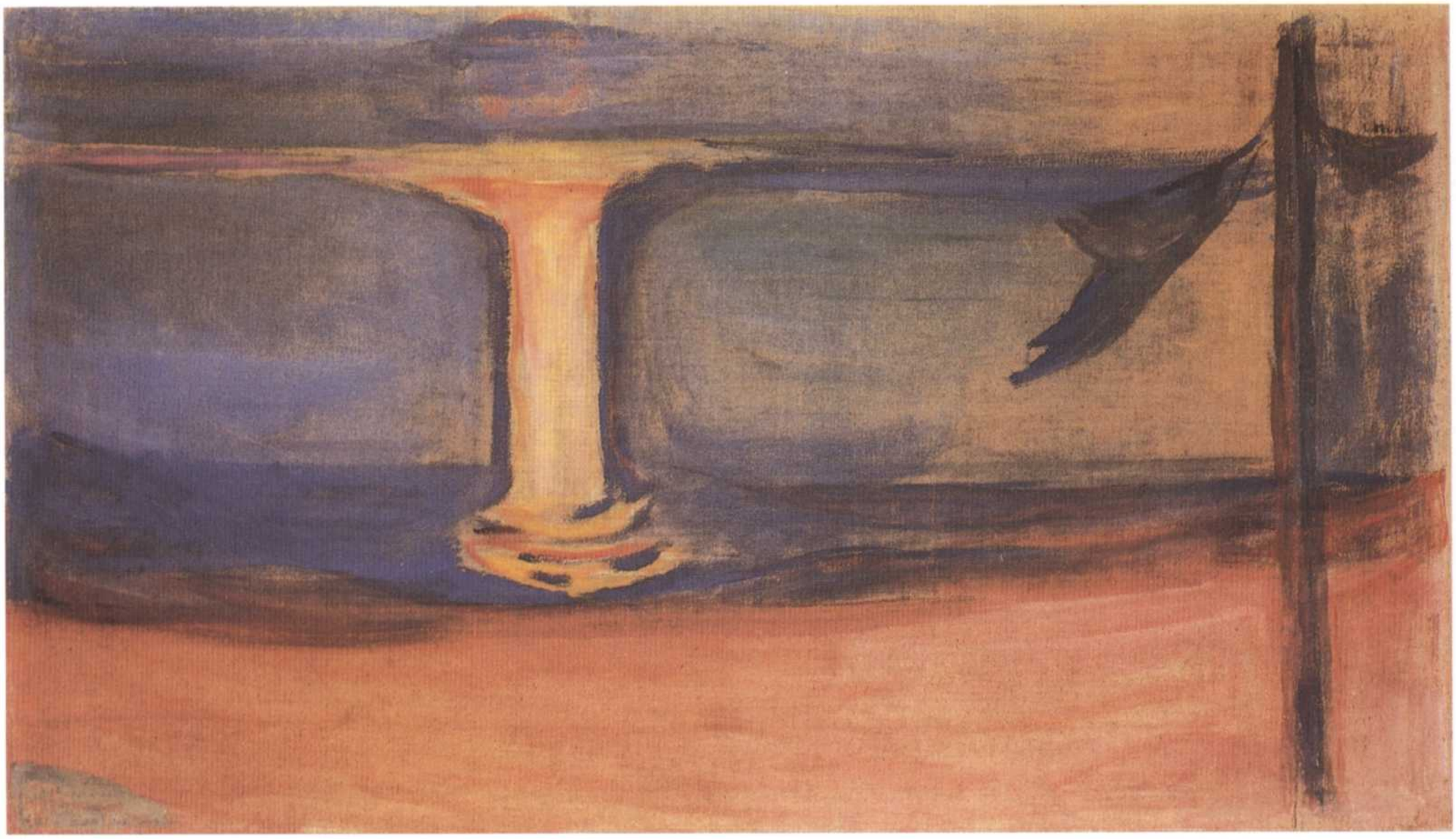
Летний день (из цикла Фриз Линде)
1904–1908
Холст, масло. 90 x 195 см
Частное собрание

щины на мосту) (Галерея Тильска, Стокгольм). *Летний день* был самым характерным в цикле *Фриз Линде*. Мунк несколько переработал его, после того как произведение вернулось к нему. В 1930 году полотно приобрела берлинская Национальная галерея, но семь лет спустя нацисты конфисковали его как произведение «дегенеративного искусства». Некоторое время картина пребывала в личной коллекции Геринга и в 1939 году вернулась в Осло. Можно предположить, что первоначально композиция – без обнимающейся пары и, скорее всего, без среза фигуры девочки справа, равно как и без слитной группы девушек в центре – представляла сцену великой безмятежности: тихий летний день в уединенном, солнечном Осгорстранне. Мягкие горизонтали травы, пляжа и темно-синего моря усиливали совершенство Природы – сцены, на которой не место актерам. Сияющий желто-белый треугольник парусника в центре, ближе к берегу – лодка с гребцами в разноцветной одежде. Картина разбита вертикалями сосновых стволов, геометризированные ветви которых на фоне воды свисают зелеными парусами. В этой заказной картине Мунк просто исполнял пожелания заказчика.

В письме от 8 августа 1904 года Линде подтверждал свое желание иметь фриз для детской комнаты: «Я очень рад, что вы уже закончили наброски для детской. Прошу вас выбрать детские темы, я имею в виду темы, подходящие для детей, иначе говоря – не нужно целующихся или обнимающихся парочек и тому подобного. Детям не нужно знать об этом. Я считаю, что лучше всего – пейзажи, поскольку они нейтральны и будут приятны детям». Непонятно, почему в дальнейшем Линде счел фриз неприемлемым. Возможно, они с женой ощутили даже

СПРАВА:
Две девушки (из цикла Фриз Рейнхардта)
1906–1907
Негрунтованный холст, темпера
90 x 70 см
Национальная галерея, Берлин



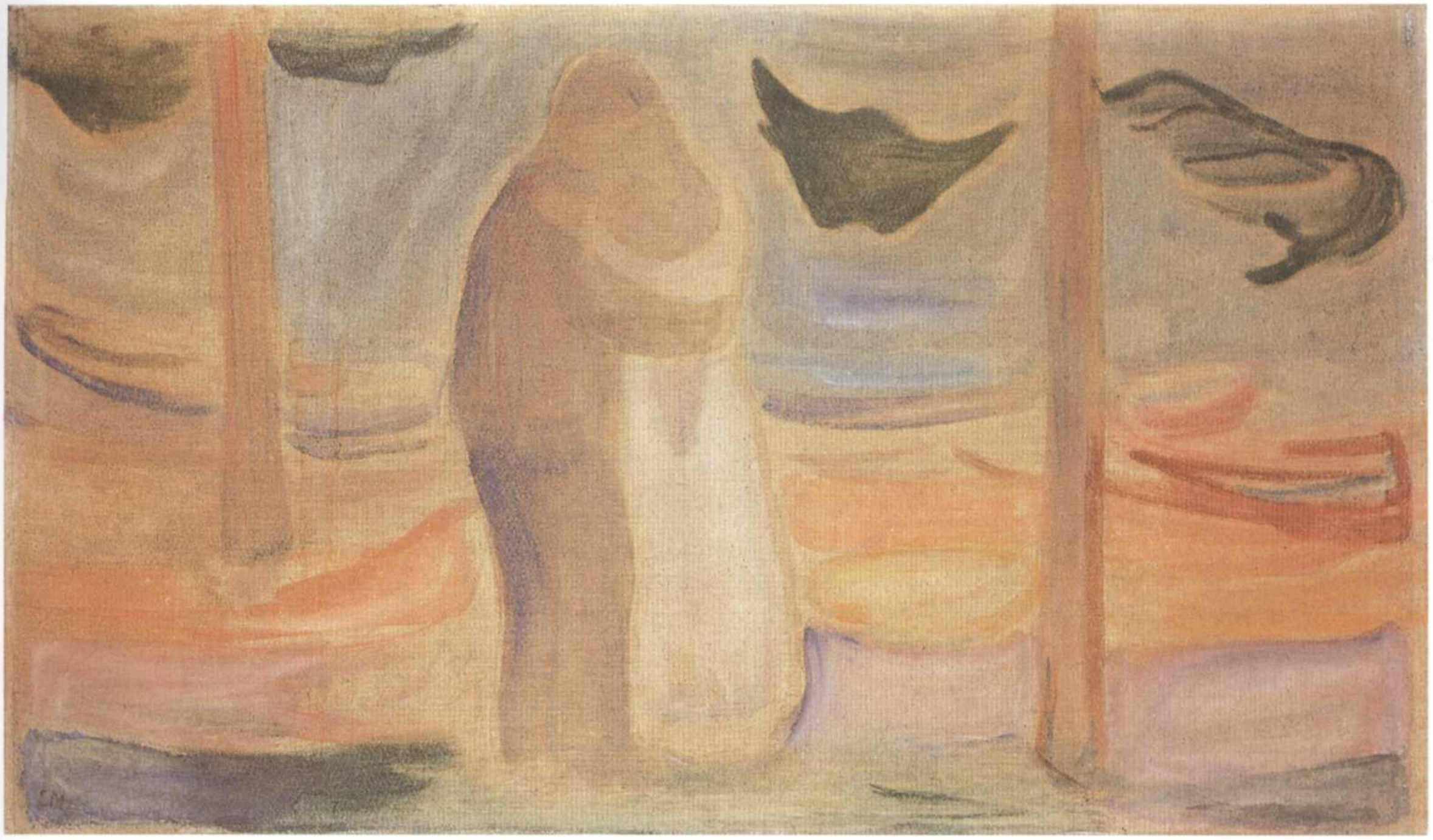


Осгорстранн (из цикла Фриз Рейнхардта). 1906–1907
Негрунтованный холст, темпера
91 x 157,5 см
Национальная галерея, Берлин

в самых светлых пейзажах напряженное, грустное настроение, от которого хотели бы избавить своих детей.

В результате изменений, сделанных Мунком между 1905 и 1908 годом, композиция дополнена обнявшейся парой, напоминающей ирреальные фигуры, конической группой девушек и, возможно, срезом фигуры девочки справа внизу. Арне Эггум предположил, что прозрачность, нематериальность пары навеяна двойной экспозицией – приемом, к которому любил прибегать Мунк в своих фотографиях. Эта пара (прежде всего женское лицо) вносит максимальное напряжение в жизнерадостное спокойствие летней сцены: теперь Мунк свободен от ограничений заказчика, картина не обязана выполнять чисто декоративную функцию. Девочка справа внизу, вероятно, призвана смягчить резкость включения двух фигур слева. О психологическом образе девочки говорить невозможно – овал, написанный пастозными мазками, не передает черт лица.

Следующая возможность Мунка превратить *Фриз Жизни* в декор возникла после контакта с Максом Рейнхардтом (1873–1943), известным театральным режиссером Берлина. Руководя в то время Дойче-театром, Рейнхардт носился с планами создания камерного театра, и в 1906 году этот театр открылся легендарной постановкой ибсеновской драмы *Привидения*. Эскизы декораций для спектакля были выполнены Мунком, которого, по всей видимости, представили Рейнхардту Вальтер Ратенау и граф Гарри Кесслер. Вероятно, тогда же Мунк получил заказ



Двое на берегу (из цикла Фриз Рейнхардта). 1906–1907
Негрунтованный холст, темпера
90 x 155 см
Национальная галерея, Берлин

написать фриз для маленького овального зала на верхнем этаже театра. Выставка, посвященная *Фризу Рейнхардта*, состоявшаяся в Берлине и Киле в 1978 году (составитель каталога Петер Кригер), воспроизводила двенадцатичастный цикл во всех деталях. Формат был тем же, что у картин *Фриза Линде*, но теперь художника не волновала нравственность детей. 26 декабря 1907 года Мунк писал своему другу Енсу Тийсу, с очевидным облегчением сообщая о завершении работы: «Этот декор для Берлинского Камерного театра совершенно меня измучил. . . и самое глупое, что гонорар нисколько не соответствует затраченным усилиям. . . Этот фриз я написал для одного из залов – он идет по всем четырем стенам, мотивы – сцены у моря (берег у моего домика в Осгорстранне) – мужчины и женщины летней ночью».

Самым важным отличием этого варианта фриза была новая техника: Мунк писал темперой на негрунтованном холсте. Это придавало краскам глубину и светоносность, матовая поверхность картин таила в себе насыщенный свет летней норвежской ночи. Мотивы легко узнаваемы. *Осгорстранн* (с. 60) с его желтой «лунной дорожкой» перекликается с *Лунным светом* (с. 33). Композиция *Две девушки* (с. 59) впервые появилась в 1894 году в цикле *Фриз Жизни* как первая работа раздела *Любовь пробуждается* под названием *Красное и Белое* (Музей Мунка, Осло). Эти девушки – персонажи картин *Три возраста женщины* (с. 46) и *Танец Жизни* (с. 48–49). Полотно *Двое на берегу* (с. 61) напоминает *Поцелуй* (с. 41) из *Фриза Жизни*.



Каспар Давид Фридрих
Двое, созерцающие луну.
Около 1830–1835
Холст, масло. 34 x 44 см
Национальная галерея, Берлин

Композиция *Одинокие* (с. 63) – вариант известного мотива цветной ксилографии Мунка под тем же названием (1899). Стоящие спиной к зрителю фигуры контрастируют с персонажами полотен Каспара Давида Фридриха. В работах последнего, таких как *Двое, созерцающие луну* (с. 62), пейзаж рассматривается как символ ожидания и приготовления к вечной жизни. Истинная же тема Мунка – эротическое напряжение. Фигуры мужчины и женщины символически воплощают природные силы сексуального характера.

Полотна *Фриза Рейнхардта* висели высоко над дверями и между окнами, поэтому художник обвел контуры фигур и пейзажей утолщенными, отчетливыми красочными линиями, чтобы их можно было рассматривать издалека. Никогда больше художнику не удавалось достичь подобной легкости ритмического движения, такого гармоничного расположения фигур в пространстве на фоне пейзажа. И теперь становится понятно, что имел в виду Мунк, когда в дальнейшем писал: «Для всего цикла характерна волнистая линия морского берега. За этой линией – волнообразное движение моря, а сзади, за деревьями, жизнь во всей ее полноте, разнообразии, радости и печали. Фриз – поэма жизни, любви и смерти».

Фриз Рейнхардта не произвел большого впечатления. Овальный зал предназначался для отдыха во время антрактов, но фактически его использовали только во время праздников. В 1912 году, во время ремонта театра, картины Мунка были проданы через торговца картинами Хуго Перлса, и больше никто не видел в театре этого цикла в фиксированном порядке. Только в 1966 году, после приобретения берлинской Национальной галереей восьми картин Мунка, цикл предстал перед зрителями как единое целое.

Огромные росписи, выполненные художником между 1914 и 1916 годом для актового зала Университета Христиании, можно рассматривать как продолжение главного цикла, трактованного, однако, в ином ключе. Мунк говорил: «*Фриз Жизни* представляет крупным планом страдания и радости личности – росписи в Университете воплощают вечные, великие силы мира». Десять парных крупноформатных полотен висят выше уровня глаз справа и слева на боковых стенах прямоугольного зала; на торцовой стене – *Солнце* (с. 86–87), с огромным сияющим солнцем, поднимающимся над идеализированным Крагерё-фьордом. На боковых стенах две главные работы (более 11 метров ширины каждая): *Альма матер* (аллегорическая фигура матери с детьми) и *История* (старик рассказывает сказки мальчику).

В 1921 году Мунк снова получает заказ на фриз для рабочей столовой от столичной шоколадной фабрики «Фрейя» и весь следующий год посвящает созданию двенадцати картин, кото-



Одинокие (Летняя ночь) (из цикла Фриз Рейнхардта). 1906–1907
Негрунтованный холст, темпера
89,5 x 159,5 см
Музей Фолькванг, Эссен

рые он наделяет безмятежным настроением *Фриза Линде*. Даже в преклонном возрасте Мунк мечтал о залах, которые он мог бы украсить своим фризом. Когда ему было около семидесяти и он почти ослеп, художник задумал переделать главный труд своей жизни для нового здания ратуши в Осло, но его замысел не дал результатов. Во всяком случае, не будет преувеличением добавить еще десять лет к собственному комментарию Мунка о *Фризе Жизни*: «С большими перерывами я работал над своим фризом около тридцати лет». *Фриз Жизни* занимал такое важное место в творчестве художника, что становится ясно, почему каждое его произведение может быть понято лишь в контексте этого цикла. Однако любое значительное произведение искусства выходит за пределы исторического момента, социальной среды и традиций своего времени, и это совершенно верно в приложении к искусству Мунка. Яркая индивидуальность картин Мунка дала его творчеству долговечность и силу.



Позднее признание

Портреты, пейзажи и автопортреты

Как известно, творческая биография Мунка началась со скандалов. За исключением росписей в актовом зале Университета Осло, он не смог осуществить свою главную честолюбивую идею – найти постоянное пристанище для цикла *Фриз Жизни*. (Во всяком случае, росписи для университетского зала были тесно связаны с особой программой, соответствующей академическому характеру их расположения.) Кроме Музея Мунка в Осло, с отличным собранием его картин, только в зале с застекленным потолком в столичной Национальной галерее работы художника сгруппированы во фриз. Восемь частей *Фриза Рейнхардта* в Национальной галерее в Берлине представляют третью экспозицию, где замысел цикла воплощен хотя бы частично.

Мунк сделал первый настоящий шаг вперед и достиг первого прочного успеха в Германии, где экспрессионизм в дальнейшем дал самых крупных своих представителей. В Германии начала XX века Мунк обрел признание, в котором так нуждался. Сначала его оценили частные коллекционеры – такие как доктор Макс Линде (1862–1940), о котором упоминалось, судья Густав Шифлер (1857–1935), коллекционер и торговец картинами Альберт Кольман (1837–1915), а также писатель и политик граф Гарри Кесслер (1868–1937). Мунк писал их портреты, делая по нескольку вариантов каждого (это было его привычкой). Успех в Германии был поддержан двумя главными галереями – Кассирера и Комметера, заключившими контракты с художником. Мунк начал выставляться в Галерее Пауля Кассирера в Берлине с 1901 года и в Галерее Комметера в Гамбурге с 1903-го. На выставке «Зондербунда» в Кёльне в 1912 году экспозиция Мунка получила отдельный зал; 32 работы художника поставили его в один ряд с Ван Гогом, Сезанном, Гогеном и Пикассо и привлекли к его искусству международное внимание. Время от времени, до Первой мировой войны, музеи или крупные частные собрания (например, собрание Карла Эрнста Остхауза в Хагене, в дальнейшем составившее основу Музея Фолькванг в Эссене) приобретали работы Мунка. Однако большие немецкие музеи начали покупать Мунка лишь после 1920 года, когда ему было около шестидесяти. Когда в 1925 году финансовые

«Я был на грани безумия – мой разум висел на волоске. . .»
ЭДВАРД МУНК

СЛЕВА:
Автопортрет. Между часами и кроватью. 1940–1942
Холст, масло. 149,5 x 120,5 см
Музей Мунка, Осло

затруднения вынудили Макса Линде распродать свою богатую коллекцию современного искусства (Беклин, Тома, Лейбль, Мане, Моне, Дега, Синьяк, Роден и Мунк), немецкие музеи приобрели большую часть полотен Мунка, и Линде заметил в письме художнику, что «наконец настало время, уважаемый г-н Мунк, когда музеи готовы принять ваши работы, хотя мне кажется, это могло произойти гораздо раньше».

Национальная галерея в Осло относительно рано получила значительную группу работ Мунка, главным образом благодаря дару Олафа Скоу в 1909–1910 годах. В 1920-х ее примеру последовали немецкие музеи, пятью годами позже – швейцарские. Вильгельм Вартманн, директор цюрихского Кунстхауза, неустанно убеждал меценатов вкладывать деньги в Мунка. Теперь собрание полотен художника в этом музее – одно из самых крупных в Западной Европе. В Германии и других странах Европы директора музеев лично передавали немецким музейным собраниям произведения современного искусства. Макс Зауерландт, в то время возглавлявший Музей искусства и ремесел в Гамбурге, говорил на конференции Ассоциации немецких музеев в 1929 году: «Иметь произведения современного искусства в наших галереях – наш первостепенный долг, и не только ради самих картин или ради их авторов, но и ради того, чтобы дать верную оценку искусству прошлого».

В течение десятилетия, предшествовавшего Первой мировой войне, немецкие музеи систематически пополняли свои собрания произведениями международного современного искусства, и Мунк вместе с прославленными французами входил в ряд самых значительных мастеров, работы которых приобретались. Людвиг Юсти, директор Национальной галереи в Берлине, в 1930 году охарактеризовал значение искусства Мунка в культуре Германии: «Из всех великих зарубежных художников Эдвард Мунк, несомненно, оказал самое большое влияние на развитие современного немецкого искусства». Включение его картин в постоянные экспозиции (пока нацисты не положили этому конец) также подчеркивает животворную функцию искусства Мунка в 1920-е годы: он словно был посредником между немецким и французским искусством.

На рубеже XIX–XX столетий художника все больше занимала тема разных возрастов в жизни человека. Персонажи его картин типичны сочетанием конкретности и обобщенности: характерные черты скрупулезно подмечены, лица, фигуры и одежда переданы добросовестно, но лишь благодаря композиции, манере письма и красочной палитре раскрывается их сущность.

Картина *Четыре возраста Жизни* (с. 67), написанная в 1902 году (собрание Расмуса Мейера, Берген), показывает трех женщин и девочку на деревенской улице в Осгорстранне – на улице, которую можно назвать символическим жизненным путем. На

СПРАВА:
Четыре возраста Жизни. 1902
Холст, масло. 130,4 x 100,4 см
Собрание Расмуса Мейера, Берген


E Munch
1902



Программа парижской постановки Пер Гюнта. 1896
Литография. 25 x 29,8 см

переднем плане стоит маленькая девочка в большой красной шляпе. Выражение ее лица не так печально, как на портрете *Девочка в красной шляпе* (Вупперталь), однако фронтальная позиция роднит ее с девочкой из картины *Девочка у постели умершей матери* (с. 56). Слева за ее спиной – молодая женщина в изящной шляпке; справа, за их фигурами – немолодая, изможденная женщина с черными впадинами глаз и костистым лицом, повернувшаяся в профиль; наконец, поодаль, у стены желтого дома сгорбилась седая старуха. Судя по позам женщин, они не связаны между собой, однако Мунк пишет дорогу размашистыми рыжевато-коричневыми мазками, объединяя их в единое целое.

Тема матери и дочери занимала Мунка с 1896 года до последних дней, когда он оформлял постановку драматической поэмы Ибсена *Пер Гюнт* для парижского Theatre de l'Oeuvre (тогда авангардного). На крупноформатном полотне *Мать и дочь* (1897; с. 69) мы видим сестру художника Ингер и его тетушку Карен Бьолстад, позирующих на фоне зеленого обрыва, который трудно идентифицировать. Единственным «реквизитом» служат оранжевый домик слева и полная золотая луна в центре; ничто больше не отвлекает наше внимание от немой беседы юной Сольвейг и матушки Осе из *Пер Гюнта*. Жидкие краски и энергичные мазки (не только всей рукой, но и кистью руки), особенно в правой части картины, делают сцену по-особому жизненной.

Обобщенный, почти абстрактный пейзаж фактически подчеркивает одиночество женщин и физическую материальность их живописного присутствия – их тел, их платьев. Красно-синий контур отделяет темное платье старшей женщины от многоцветного мерцания белого одеяния Ингер. Мунк добивается эффекта мерцания наложением сначала цветных красок, потом белой. Пейзаж и фигуры, их расположение (стоящая и сидящая женщины) и цветовая гамма (сине-белая и красновато-черная) устанавливают доминантные тона, придающие особое звучание двойному портрету.

Двумя годами позже, в 1899 году, Мунк написал первый из двенадцати вариантов картины *Девушки на мосту*: три молодые женщины, отвернувшись от зрителя, смотрят в темные воды поверх перил причала в Осгорстранне. В этой картине Мунк обращается к одному из любимых мотивов: дороге, исчезающей в перспективе. Диагональ, пересекающая полотно слева направо и снизу вверх, напоминает о диагонали, идущей справа налево в картине *Крик* (с. 52). Линии причала, становящиеся все тоньше по мере удаления к дороге вверху справа, и, разумеется, сами перила увлекают нас в самые глубины живописного пространства, хотя линии эти не имеют ничего общего с яростной динамикой линий картины *Крик*. Композиционный толчок дважды



Мать и дочь. 1897
Холст, масло. 135 x 163 см
Национальная галерея, Осло

нейтрализуется огромным деревом у дома Кёстеруд и его черным отражением в водах Христиания-фьорда, занимающего большую, левую, часть картины. В целом настроение легкое, веселое, в особенности благодаря ярким платьям девушек; однако темное, зловещее отражение в воде уничтожает эту легкость. Черная тень дерева завораживает, как лунная дорожка в произведениях Мунка. С точки зрения композиции, дерево и падающая от него тень уравновешивают группу девушек.

Как обычно, сила искусства Мунка – в отходе от реальности. Художник берет простую тему, рисующую жизнь в рыбачьем поселке: девушки ждут ухажеров, чтобы идти на прогулку, а может быть, молодые жены поджидают пароход с мужьями. Стена и белый забор вокруг дома Кёстеруд сведены к красочной линии. Над деревом видна луна, но отражения в воде нет: лунная дорожка перекрыта отражением тени дерева.



Женщины на мосту. 1902
Холст, масло. 184 x 205 см
Картинная галерея, Берген

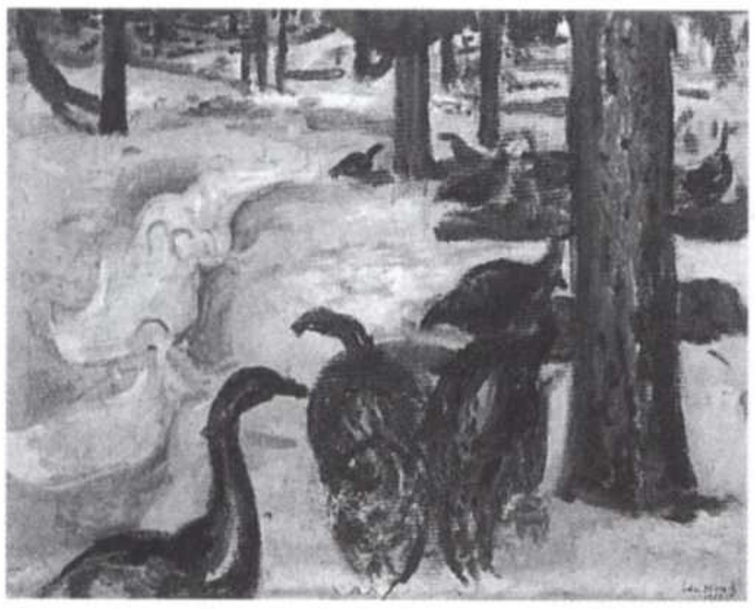
Женщины на мосту (с. 70) – еще один вариант, написанный три года спустя, в 1902 году. По цвету он гораздо ярче первого. Луны не видно, действие происходит скорее днем, нежели летней ночью. В центре композиции – причал, перспективная линия которого скрыта фигурой молодой женщины в синем платье, идущей прямо на нас. Рисуя ее, Мунк, возможно, вспоминал о подружке своей юности Осе Нёррегор. Мотив группы женщин и отделившейся от них фигуры знаком нам по *Штормовой ночи* (с. 39). Однако рассматриваемая картина контрастирует с картиной 1893 года: в ней не чувствуется страха или угрозы. Говоря о более жизнерадостных вариантах этого полотна (собрание Расмуса Мейера, Берген; Галерея Тильска, Стокгольм),

искусствовед Гвидо Маньягуаньо предположил, что Мунк оставил свою тему и писал для собственного удовольствия. Но сейчас для нас более существенно взаимодействие двух типов композиции: самостоятельный портрет узнаваемой женщины и структура, где одна женщина покидает группу и направляется к нам. В стокгольмском варианте фигуры трех мужчин, опирающихся на перила, уравновешивают пирамидальную группу женщин. Таким образом, даже в более жизнерадостных вариантах Мунк остается верным своей главной тематике, тесно связанной с *Фризом Жизни*, которую для простоты можно называть «возрастами Жизни» или «отношениями Мужчины и Женщины».

Концептуальный мир Мунка также включал «невинный» мир детства. Картина *Улица в Осгорстранне* (с. 71), написанная в 1902 году (собрание Расмуса Мейера, Берген), представляет

Улица в Осгорстранне. 1902
Холст, масло. 74,5 x 89 см
Собрание Расмуса Мейера, Берген





Утки и индюки. 1913
Холст, масло. 80 x 100 см
Собрание Рольфа Стенерсена, Берген

деревенскую улицу с крашеными заборами. На заднем плане беседуют двое соседей. На переднем плане, вызывающим крупным планом – девочка, устремившая на нас неморгающий, испуганный, вопросительный взгляд. Возможно, она испугалась трех мальчиков, залегших у забора. Мальчишки лежат на животах, задрав ноги, и не сводят с нее глаз. Наверное, хулиганы дразнили и напугали ее.

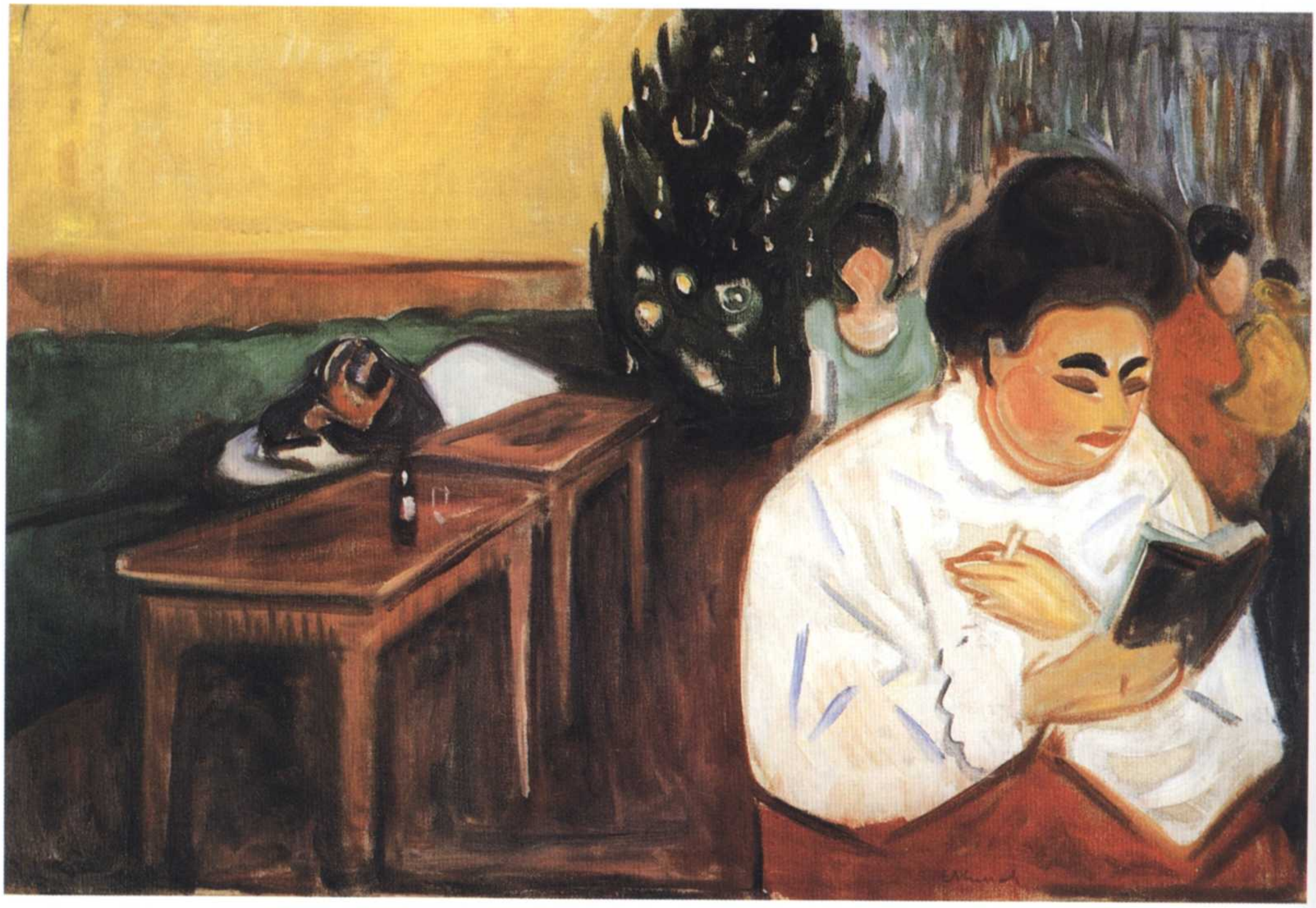
Характерный взгляд Мунка на взаимоотношения полов выражен и в картине *Деревенская улица* (с. 73), написанной в 1905–1908 годах. Зиму 1905–1906 годов Мунк провел в северных лесах Тюрингии – в Бад-Ильменау и близ Бад-Эльгерсбурга, оправляясь от недавних недомоганий и беспорядочной берлинской жизни. Он писал своей тетушке Карен Бьолстад, что ему хотелось проверить действие «деревенского воздуха на его нервы». Однако там он работал над пейзажами – такими, как *Оттепель в Эльгерсбурге*, делал эскизы декораций для ибсеновских *Привидений*, писал портреты и автопортреты и *Деревенскую улицу* (Музей Мунка, Осло). На картине слева – толпа школьников на белом снегу деревенской площади; на заднем плане их масса уравновешивается группой стоящих под деревом девочек. Одна девочка в красном слегка выступила вперед. Красный тон ее платья перебивает черно-синие тона группы мальчиков. Эти цвета – красный, желтый (утки справа внизу), темно-красный (гусиные клювы), и ярко-синий (участки неба) – вносят элемент веселья в общее настроение картины. Много позже художник набросал синеватые очертания юноши, стоящего к нам спиной в правой части картины. Подобно одинокой фигуре в полотне *Вечер на Карл-Юханс-гате* (с. 51), он двигается против движения главной группы. Немецкая деревня превращается в декорацию для драмы индивида и толпы, мальчиков и девочек, ограниченных своей половой принадлежностью. И даже такие «невинные» существа, как утки на переднем плане, включаются во взаимодействие напряжений и полярностей. В этом контексте картина *Утки и индюки* (с. 72), написанная в 1913 году (собрание Рольфа Стенерсена, Берген), также наделяется определенным значением.

Даже в жанровых или иллюстративных работах персонажи Мунка выражают его взгляд на жизнь. Как мы знаем, художник приехал в Любек в декабре 1904 года, чтобы развесить картины своего фриза в детской комнате доктора Линде. 9 декабря 1904 года в письме своему покровителю Альберту Кольману Мунк пишет: «Фриз на месте, картины временно развешены. Фриз хорош, и его разделы отлично сочетаются – но он производит очень сильное впечатление, может быть, даже слишком сильное и подавляющее для относительно небольшой комнаты с хрупкой белой мебелью в стиле ампир. . .» Будучи в Любеке, художник получил заказ на портрет тестя Макса Линде – гамбургского



Деревенская улица. 1905–1908
Холст, масло. 100 x 105 см
Музей Мунка, Осло

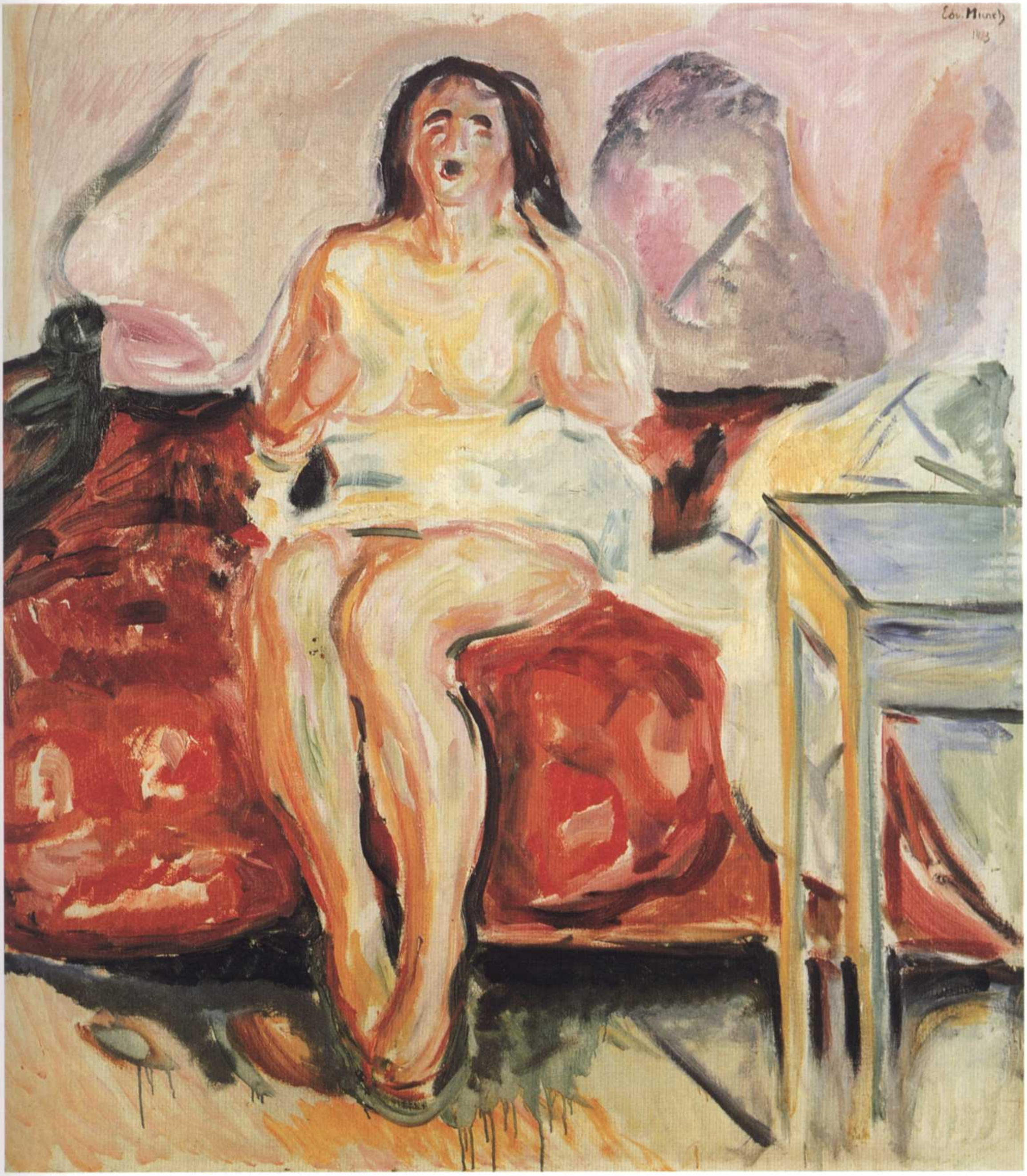
сенатора Хольтхузена. Вероятно, большую часть декабря Мунк провел в доме Линде. Сначала все складывалось удачно и работа шла хорошо, но перед Рождеством возникли взаимные неудовольствия, которые вызвали нервное расстройство художника, пытавшегося подавить их алкоголем. Заказ на портрет был отменен. От разочарования Мунк зачастил в любекский бордель, результатом чего явилась картина *Рождество в борделе* (с. 74), написанная зимой 1904–1905 годов. Настроение этой полихромной картины легкое, однако невеселое: идиллия, взбудораженная иронией. Девушки украсили рождественскую елку, надели лучшие платья и уютно расселись вокруг, кто с книжкой,



Рождество в борделе. 1904–1905
Холст, масло. 60 x 88 см
Музей Мунка, Осло

кто с папиросой. Не так-то забавно видеть в этом ироническом, сентиментально-святотатственном варианте *Ночи на Рождество* реакцию Мунка на собственное набожное воспитание и «хрупкую белую мебель в стиле ампир» в аристократическом доме доктора Линде.

Еще одна жанровая сцена 1913 года – *Зевающая девушка* (с. 75). Почти обнаженная женщина сидит на краю кровати, на красном одеяле; она уже готова подняться. Рот ее широко открыт, она зевает, вызывая в памяти любопытное наблюдение Теодора Адорно: «Когда Человек зевает, внутри него разверзается бездна». Положение приподнятой левой ноги девушки объясняется либо желанием согреться, либо это подсознательный рефлекс. Композиционно сцена напоминает картину *Созревание* (с. 35). Различие в том, что страх, воплощенный огромной тенью за спиной девочки, сейчас, двадцать лет спустя, сменился расслаблением физического покоя. Тени картины не таят угрозы. В обнаженных моделях этого периода доминантой становится веселая чувственность, выражающаяся прежде всего в необузданном наложении красок. По предположению Арне Эггума и Юргена Шульце, это роднит Мунка с фовистами, особенно с Анри Матиссом. Беспокойный колорит *Зевающей*



Зевающая девушка. 1913
Холст, масло. 110 x 100 см
Собрание Рольфа Стенерсена, Берген



Две девочки в синих платьях. 1904–1905
Холст, масло. 115 x 93 см
Музей Мунка, Осло

девушки контролируется жесткой композиционной структурой, свойственной Мунку, хотя, как обычно, его структурные принципы обеспечивают элемент стабильности, чтобы «держать» весь образ. И как обычно, основой композиции становится пересечение горизонтали (кровать, срезанная справа и слева) и вертикали (натурщица, сидящая чуть левее центральной оси).

Мунк повторяет этот структурный принцип формообразования в автопортретах, написанных в 1918 и 1919 годах. Например, в *Автопортрете после «испанки»* (с. 91) мы видим выздоравливающего от тяжелой болезни художника, который наконец-то уселся в кресло после беспомощного лежания на больничной койке. Эти работы насыщены напряжением и одиночеством. И здесь, разумеется, нет легкого настроения картины *Зевающая девушка*. Портрет еще одной обнаженной модели – *Кричащая девушка,* – написанный почти в то же время и находящийся в Гамбурге, проясняет пограничное состояние его женских портретов. Зевок модели в любой момент может перейти в крик. Стол в правой части картины не только наделен композиционной функцией (подчеркивает вертикальную ось): в нем узнается декорация комнаты в картине *Больная девочка*. Образный язык Мунка отлично справляется с изменениями темы и объединяет разнообразные живописные работы в художественное произведение редкой оригинальности и единства.

У Мунка нет недвусмысленного перехода от изображения обобщенных групп моделей или просто неких женщин (*Женщины на мосту*) к собственно портрету. Иногда, правда, делались попытки наделить именами персонажи без узнаваемых характеристик. Например, Карин фон Маур преуспела в определении имен девочек в картине *Четыре девочки в Осгорстранне* (с. 77), написанной в 1902 году (Государственная галерея, Штутгарт). По сообщению семьи Осен из Осгорстранна, это четыре дочери Ханса и Олефины Бугге: Анна, Руфь, Йордис и Эдле. В каталоге штутгартской галереи сообщается: «Однажды, стоя в дверях своего дома, Мунк заметил четырех девочек в воскресной одежде. Он остановил их, попросил не двигаться и принялся рисовать». Это были местные, деревенские дети, поэтому они стеснялись чужого – господина Мунка, художника, и держались на расстоянии. Живописная трактовка, натуралистическая или импрессионистская, преобразила детей в образы самой Жизни. Петер Кригер убедительно описывал эту метаморфозу реальности: «Он выстроил четырех деревенских девочек в определенном порядке перед рыжеватой стеной дома. Картина выполнена в темных, грязных тонах, которые не только говорят о мрачном, пасмурном дне ранней весны, но раскрывают и душевное состояние этих детей. Свинцовая печаль видна в их тяжелых черно-серых пальтишках и платьях, сквозит в землистых, бескровных личиках, отвечающих тону коричневато-желтой дощатой сте-



ны». Геометрическая структура, характерная для живописи Мунка, выражена широкой горизонталью (стена) и четырьмя вертикалями (фигуры девочек), проведенными под прямым углом. Отчетливые контурные линии, обрамляющие фигуры с головы до ног, зубчатые шапочки двух старших девочек подчеркивают одиночество всех четверых. Выражение беззащитной покорности объединяет детей перед лицом этого беспросветного одиночества. В первом варианте картины из Штутгарта гораздо больше убедительности, нежели в двух других, написанных позже (Музей Мунка, Осло).

Четыре девочки в Осгорстранне. 1902
Холст, масло. 89,5 x 125,5 см
Государственная галерея, Штутгарт

Может быть, полотно *Четыре сына доктора Линде* (с. 78) было задумано Мунком год спустя как парное *Четырем девочкам из Осгорстранна*. Карл Георг Хайзе (1890–1979), директор любекского музея (Дом Бена), приобрел эту картину в 1926 году у доктора Линде и в монографии о Мунке (опубликованной в 1956) воспроизводит его рассказ об обстоятельствах, сопутствовавших написанию этого портрета: «Мальчиков позвали из сада, где они играли, – поздороваться с приезжим гостем. Любопытные, немного смущенные, они стояли перед двойными белыми дверями комнаты, выходившей в сад, и вдруг художник



Четыре сына доктора Линде. 1903
Холст, масло. 144 x 199,5 см
Художественно-исторический музей, Любек

решил немедленно перенести их на холст». И снова отметим тяготение художника к театрализованному, сценическому пространству, в котором он размещает фигуры. Отчетливо видны психологические и сословные различия между городскими мальчиками и девочками из Осгорстранна. Деревенские девочки застыли как вкопанные в своих воскресных нарядах, мальчики Линде более раскованны и уверенны в себе. Непринужденность их поз сочетается со сложной, даже смелой композицией. Самый старший и самый младший (в матроске) образуют небольшую группу слева; мальчик, крайний справа, отделился от остальных, держится независимо, ноги расставлены, за спиной он держит соломенную шляпу с желтой лентой. Третий сынок доктора Линде, сложив руки на груди, занимает самый центр композиции. Устойчивая поза мальчика с соломенной шляпой контрастирует с мягким, даже сонным выражением лица старшего, прислонившегося к дверному косяку. Золотой отблеск на паркетном полу, белизна двойных дверей и панелей создают

СПРАВА:
Вальтер Ратенау. 1907
Холст, масло. 220 x 110 см
Собрание Расмуса Мейера, Берген



легкое, праздничное настроение. Крупноформатное полотно Мунка с четырьмя мальчиками, оторванными от игры, несомненно представляет (по выражению Хайзе) «самый значительный групповой портрет века» и несомненно – одну из самых прелестных картин с изображением детей.

Портретная живопись занимала центральное место в творчестве Мунка на протяжении всей жизни. Мы уже видели два портрета почти в натуральную величину – *Портрет живописца Енсена-Хьелля* (1885; с. 15) и *Сестра Ингер* (1892; с. 24). Эти ранние работы положили начало длинной серии крупноформатных портретов друзей, родственников и заказчиков картин в полный рост.

В начале XX века Мунк создал множество мужских портретов, главным образом – своих друзей и покровителей. В 1907 году его друг Альберт Кольман устроил художнику заказ на портрет Вальтера Ратенау (с. 79), характерный для портретной живописи Мунка. Ратенау (1867–1922), крупный немецкий промышленник и политик, чуть ли не раньше других в Германии начал приобретать работы Мунка. В 1893 году он купил своего первого Мунка – *Дождливый день в Христиании*. 15 января 1907 года Ратенау писал художнику: «Дорогой господин Мунк, если вы свободны, мы могли бы начать послезавтра, в четверг, в час дня, на Виктория-штрассе. В этот раз я смогу уделить позированию только полчаса, но в дальнейшем наши сеансы будут продолжаться час. Полагаю, вам понадобится большой холст. Во мне шесть футов росту». Его управляющий Густав Хиллард оставил в своем дневнике интересные сведения об одном сеансе на Виктория-штрассе – возможно, последнем: «. . .Ратенау стоит, вытянувшись во весь рост; одна нога выдвинута вперед, голова вызывающе откинута; надменный, повелительный взгляд; большие ступни в узких патентованных ботинках, начищенных до нестерпимого блеска. Вскоре Ратенау заметил: “Ужасная личность, верно? Вот что значит заказывать портрет великому художнику – становишься похож на себя больше, чем ты есть”». Возможно, Хиллард видел вариант этой картины (Меркишес-музеум, Берлин); второе, рассматриваемое нами полотно, находится в собрании Расмуса Мейера в Бергене.

Заказчиков не всегда удовлетворяли их портреты. Обратимся к истории портрета *Женщина в синем (Госпожа Барт)* (с. 81). «Женщина в синем» – Ингер Дезидерия Барт (1885–1950), жена доктора Петера Барта, друга Мунка. Поколенный портрет, почти в натуральную величину, написанный в 1921 году, безусловно принадлежит к самым талантливым работам художника. По жанру, разумеется, это портрет, традиционный в смысле идеального воспроизведения сходства и трактовки фигуры в целом, однако Мунк достигает максимальной выразительности психологического состояния модели, делающей ее не только дамой из общества. Синий – не просто цвет платья, он указывает на со-

СПРАВА:
Женщина в синем (Госпожа Барт). 1921
Холст, масло. 130 x 100 см
Частное собрание





Бригитта Престо. Около 1930
Акварель. 34,8 x 24,7 см
Музей Мунка, Осло

стояние ума и духа, и Мунк подчеркивает это введением того же синего тона в волосы госпожи Барт. Синее платье, красный фон, обе краски наложены широкими, быстрыми, небрежными мазками. Слева красный участок переходит в коричневый, потом в зеленый (это половицы), хотя художник делает немногим больше, чем набросок пространственной структуры. Торцовая стена по левую руку перенимает сине-зеленый тон пола, а стена, на фоне которой стоит модель, мягко проработана синими, зелеными и желтыми тонами. Напряжение картины исходит от ограниченного, сжатого пространства, контрастной цветовой палитры и эскизного исполнения фигуры и комнаты. Грустное ли выражение женского лица, небрежность ли исполнения, однако чета Бартов осталась разочарованной. Так или иначе, они предпочли не забирать заказанный портрет. Сначала он экспонировался в Кунстхалле в Гамбурге, затем как произведение «дегенеративного» искусства был изъят нацистами и продан в частное собрание в Норвегии.

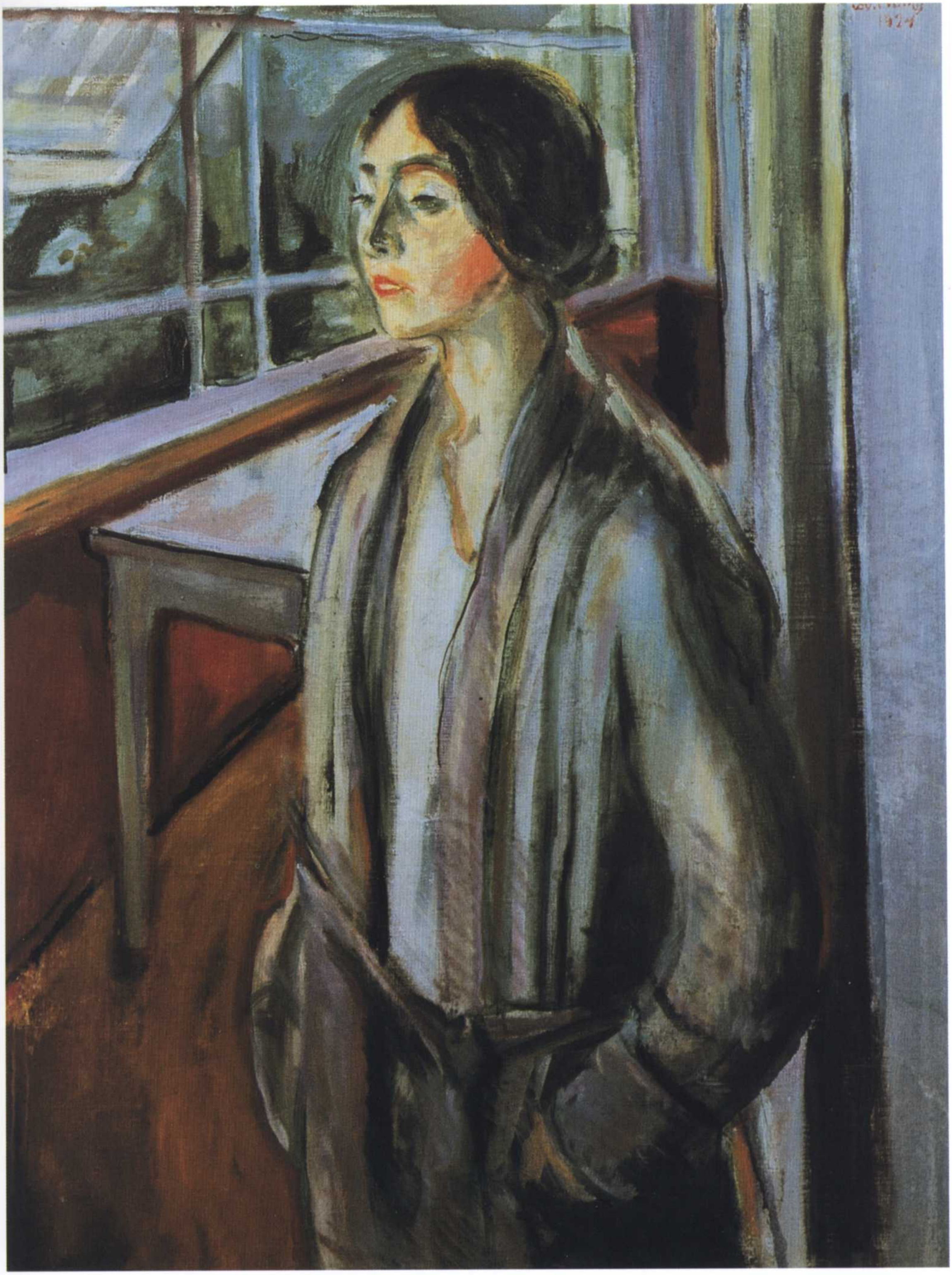
Эскизы для картин Мунк считал исключительно важными. Он часто делал наброски маслом на холсте и ставил на них свою подпись, означающую, что они завершены. Отличный пример – набросок *Медсестра*, написанный, по всей видимости, во время пребывания художника в копенгагенской клинике доктора Якобсена (1909; собрание Расмуса Мейера в Бергене).

Рассмотрим еще один портрет Мунка: *Женщина на веранде* (1924; с. 83).

Модель – Бригитта Престо, которую он писал неоднократно. Веранда дома Мунка в Экели, эффектно данная в ракурсе (увлекающем зрителя в глубину живописного пространства), а также поза женщины в халате композиционно напоминают структуру картин *Крик* (с. 52) и (может быть, еще больше) *Девушки на мосту*. Однако внутреннее напряжение несколько нейтрализовано вертикалью дверного косяка (справа), у которого стоит женщина, дверью и распахнутым в сад окном, предполагающими освобождение и бегство из замкнутого пространства интерьера. Мунк добивается идиосинкретического равновесия цветов: динамичные оттенки коричневого в сочетании с доминантными тонами синего выявляют драматическую характеристику композиции.

С юных лет и до самой старости Мунк писал пейзажи. Но ландшафт как таковой мало значил для художника. Мунк не был пейзажистом. Однако следует сказать, что самую главную его работу, *Фриз Жизни*, невозможно представить без пейзажей Осгорстранна. Главное достижение художника в том, что он подчеркивает «очеловеченность» пейзажа собственными уникальными средствами. Самый яркий пример – картина *Крик*: фигура и пейзаж слились воедино, их взаимодействие создает композицию потрясающей силы. Подобная интерак-

СПРАВА:
Женщина на веранде. 1924
Холст, масло. 90 x 68 см
Частное собрание





Заснеженная дорога. 1906
Холст, масло. 80 x 100 см
Музей Мунка, Осло

тивность живописных элементов была художественным приоритетом и отличительной чертой творчества Мунка.

Два полотна – *Заснеженная дорога* (1906; с. 84) и *Убийца на дороге* (1919; с. 85) – убедительно демонстрируют характерную способность Мунка объединять пейзаж и фигуры в новое целое. Люди в этих работах ограничены лишь срезами фигур. Пейзаж Мунка настроен на передачу человеческой сути: визуальная идиома художника трансформировала пейзажные сцены в пейзажи души.

Мунк очень любил фотографию и много экспериментировал. Возможно, именно поэтому так велика для него была разница между фотографией и живописью: «Фотоаппарат не сможет конкурировать с художником до тех пор, пока им не воспользуются в Раю или в Аду».

Рай и Ад были слишком хорошо знакомы Мунку. Вся его жизнь протекала в вечном странствии от одного к другому. Пейзажи Мунка – деревья, заснеженные холмы, побережье или



Убийца на дороге. 1919
Холст, масло. 110 x 138 см
Музей Мунка, Осло

морская поверхность – будь то Крагерё (с. 88), Нурстранн, Осгорстранн или Витстен – никогда не сводились к бесстрастному натуралистическому изображению. Они говорили символическим языком души художника.

Еще в молодости Мунк начал писать автопортреты. Безжалостные, требовательные, вопрошающие, они сопутствовали его художественной жизни буквально до самой смерти. Это не просто психологические, социологические или биографические свидетельства. Автопортреты Мунка способны выдержать сравнение с его наивысшими достижениями.

Со времен Рембрандта автопортрет побуждал художников добиваться высот мастерства. Например, автопортреты Ван Гога, Фердинанда Ходлера и Макса Бекмана безусловно принадлежат к лучшим работам этих мастеров. Они свидетельствуют о том, как художники оценивают собственные творческие усилия и, соответственно, самые предпосылки своего творческого существования.

НА СЛЕДУЮЩЕМ РАЗВОРОТЕ:
Солнце. 1909–1911
Холст, масло. 452,4 x 788,5 см
Музей Мунка, Осло

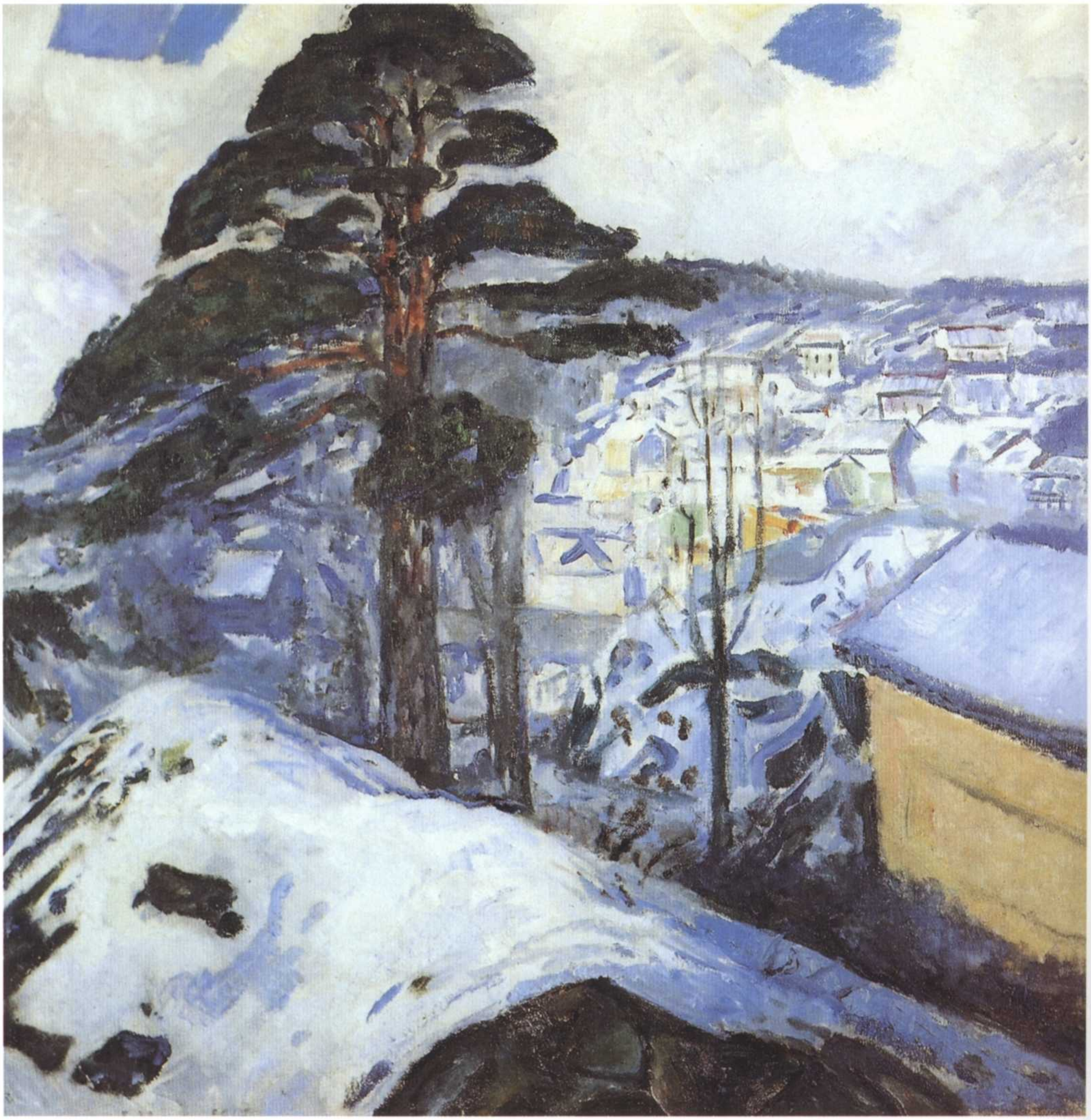


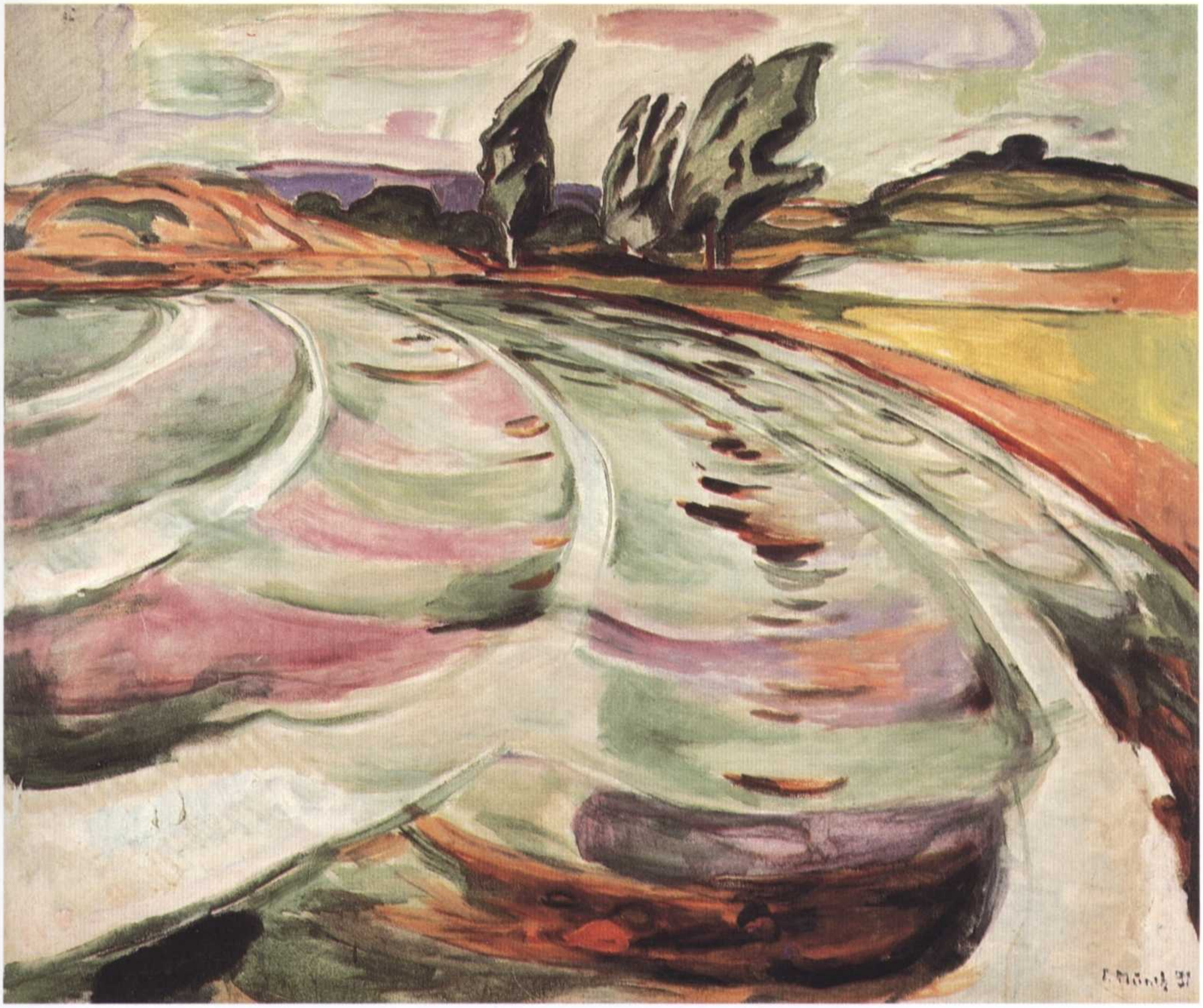




Мы уже говорили о раннем *Автопортрете с зажженной папиросой* (1895; с. 6) и о шаге вперед, который означала эта картина в контексте художественной жизни в Норвегии и «богемы Христиании» того времени. В те же годы он написал еще один автопортрет с красноречивым названием *Автопортрет в аду*. Следующий важный период, растянувшийся на четыре года (1902–1906), дал 14 работ. Самым известным стал *Автопортрет с винной бутылкой* (1906; с. 90). Это полотно написано в Веймаре

Зима. Крагерё. 1912
Холст, масло. 131,5 x 131 см
Музей Мунка, Осло



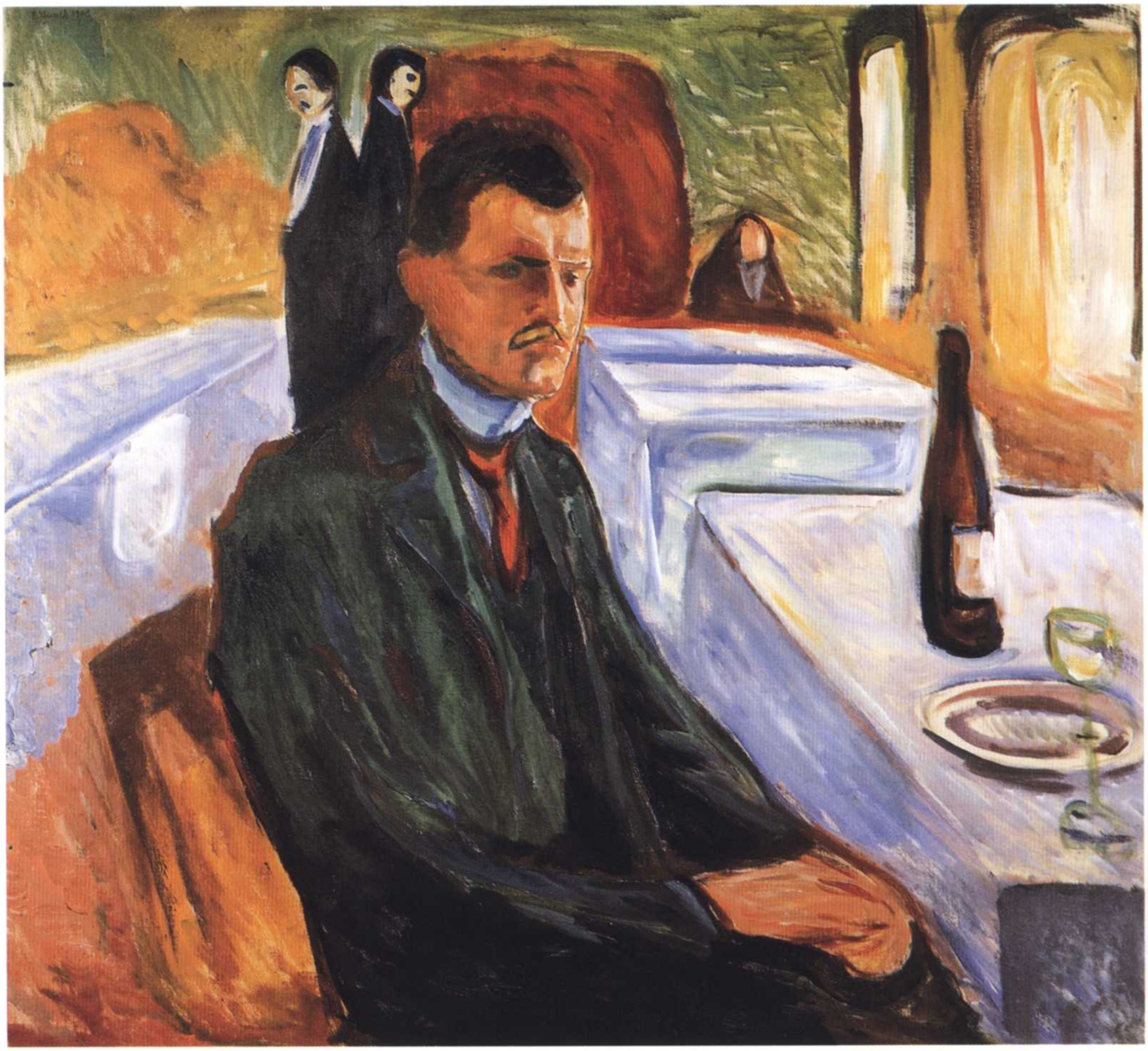


Волны. 1921
Холст, масло. 100 x 120 см
Музей Мунка, Осло

по фотографии художника, сделанной в Осгорстранне двумя годами раньше. Тревожная перспектива уводит нас в глубину пространства. На переднем плане, между двумя рядами столов, сидит художник. Кроме Мунка, в ресторане нет посетителей: набросок заднего плана рисует старуху и двух официантов, похожих на призраков. Хотя красочный контраст налицо, общим впечатлением остается глубокое смирение.

В дальнейшем автопортреты показывают автора в состоянии болезни—*Автопортрет после «испанки»* (1919; с. 91) или в преодолении глубоких сомнений—*Автопортрет (В скорби)*, 1919 (с. 92). Лишенные какой-либо героики, они выполнены в очень красивой цветовой гамме.

В 1926 году Мунк написал *Автопортрет в Экели* (см. фронтиспис настоящего издания), до конфискации нацистами нахо-



Автопортрет с винной бутылкой. 1906
Холст, масло. 110,5 x 120,5 см
Музей Мунка, Осло

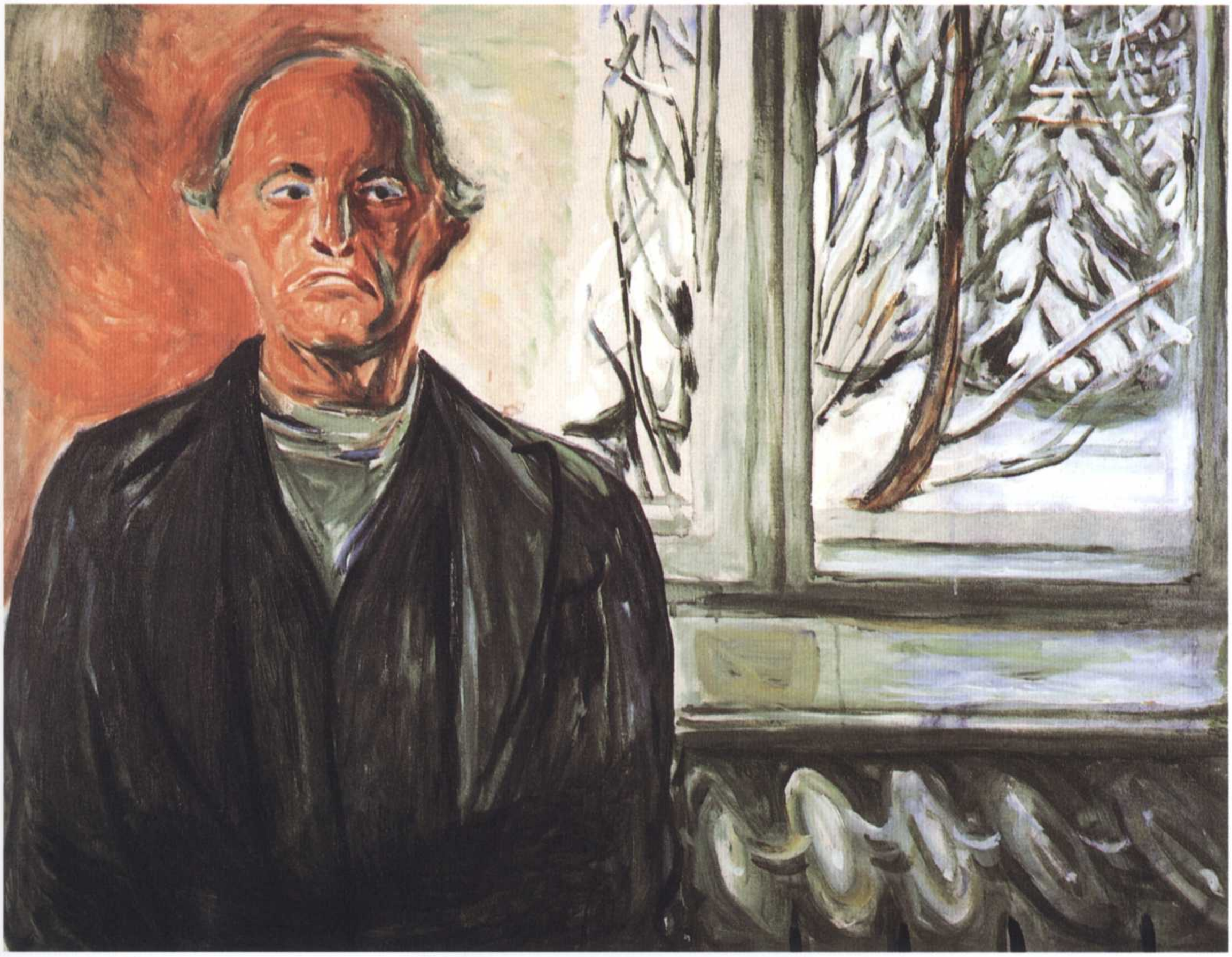
дившийся в Кунстхалле Манхейма. Лицо художника говорит, что он поглощен работой. Мы следим за тем, как он трудится. В 1940 году, за четыре года до мирной кончины в Экели на 82-м году, Мунк написал несколько автопортретов, рисующих его на грани Жизни и Смерти. Еще за год до этого он неустанно работал над двумя картинами: вертикальным крупноформатным полотном *Автопортрет. Между часами и кроватью* (с. 64) и горизонтальным, несколько меньшего размера – *У окна* (с. 93). В последней работе полярность Жизни и Смерти наделяет ее поразительной силой. Насыщенный красный тон лица и фона в сочетании с плотными сине-зелеными тонами одежды создает



Автопортрет после «испанки». 1919
Холст, масло. 150,5 x 131 см
Национальная галерея, Осло



Автопортрет (В скорби). 1919
Холст, масло. 151 x 130 см
Музей Мунка, Осло



У окна. 1940
Холст, масло. 84 x 107,5 см
Музей Мунка, Осло

устойчивую зону Жизни – подчеркнутого противостояния царству Смерти, раскинувшемуся за окном, где мороз и снег сжимают Природу в ледяных объятиях. Вертикальное построение композиции напоминает о контрасте между стоящим и лежащим человеком. Жизнь – временная победа над силами притяжения и материей: сейчас мы стоим, то есть живем, но однажды будем вынуждены лечь, то есть умереть. Жизнь – образ победы. И это последнее полотно примиряет Жизнь и Смерть, вертикаль и горизонталь, движение и покой.

За любезное разрешение репродуцировать материалы редактор и издатели благодарят музеи, собрания, фотографов и архивы, в числе которых: Национальная галерея, Осло; Музей Мунка, Осло; собрание Расмуса Мейера, Берген; собрание Рольфа Стенерсена, Берген; О. Веринн, Осло; Bildarchiv Preussischer Kulturbesitz, Берлин; Музей Фолькванг, Эссен; издательство Walther & Walther, Аллинг.

Эдвард Мунк. 1863–1944
Хронология

1863 12 декабря Эдвард Мунк родился в Летене (Норвегия) – второй сын врача Кристиана Мунка и его жены Лауры Катрин. У Эдварда было три сестры (София, Лаура и Ингер) и брат (Андреас).

1864 Семья Мунков переезжает в Христианию (с 1924 года – Осло).

1868 Мать Эдварда умирает от туберкулеза. Ее сестра, Карен Бьолстад, берет на себя хозяйство семьи Мунков.

1877 Пятнадцатилетняя София умирает от туберкулеза.

1879 Эдвард Мунк начинает учиться на инженера.

1880 Бросает учение, хочет стать художником.

1881 Изучает искусство. Учится в Королевской школе рисования в Христиании. Продает две картины, пишет первые автопортреты.

1882 Вместе с шестью студентами, изучающими искусство, снимает студию в Христиании. Занимается под руководством Кристиана Крога.

1883 Впервые экспонирует работы на Осенней выставке в Христиании (после чего выставляется регулярно). Осенью пишет на пленэре под руководством Фритса Таулова в Модуме.

1884 Контактирует с «богемой Христиании», художниками и литераторами – Егером, Крогом, Енсеном-Хьеллем. Знакомится с Милли Таулов. Первая государственная стипендия. Осенью снова пишет на пленэре в Модуме.

1885 Выставляется на Всемирной выставке в Антверпене. Изучает живопись старых мастеров в Лувре и Осеннем Салоне. Находится под влиянием искусства Мане. Лето проводит в Борре, осень –, в Христиании. Приступает к работе над тремя большими полотнами: *Больная девочка* (с. 11), *На следующий день* (с. 43) и *Созревание* (с. 35).

1886 Картина *Больная девочка* вызывает шумный скандал на столичной Осенней выставке.

1889 Первая персональная выставка в Христиании (110 работ) пользуется большим успехом. Летом работает в Осгорстранне (как и в последующие летние сезоны). В Париже посещает уроки рисунка в школе Леона Бонна. В ноябре умирает отец Мунка. Художник переселяется в Сен-Клу в окрестностях Парижа, отказывается от натурализма (манифест, написанный в Сен-Клу).

1890 Учится у Бонна. В мае возвраща-

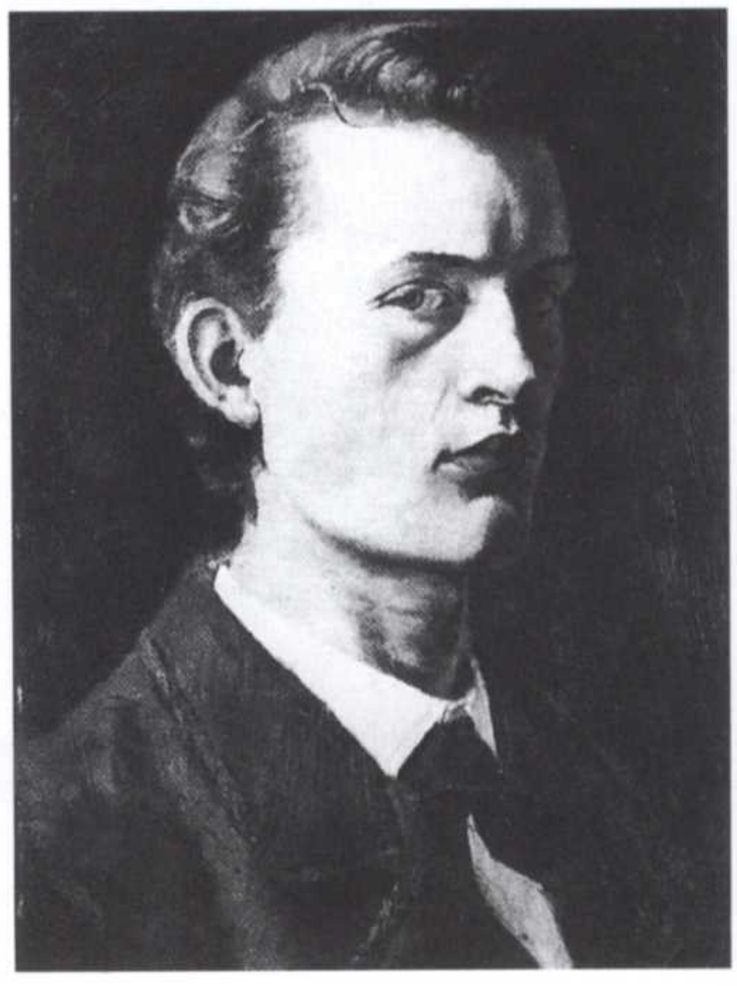
Мунку два года. 1865

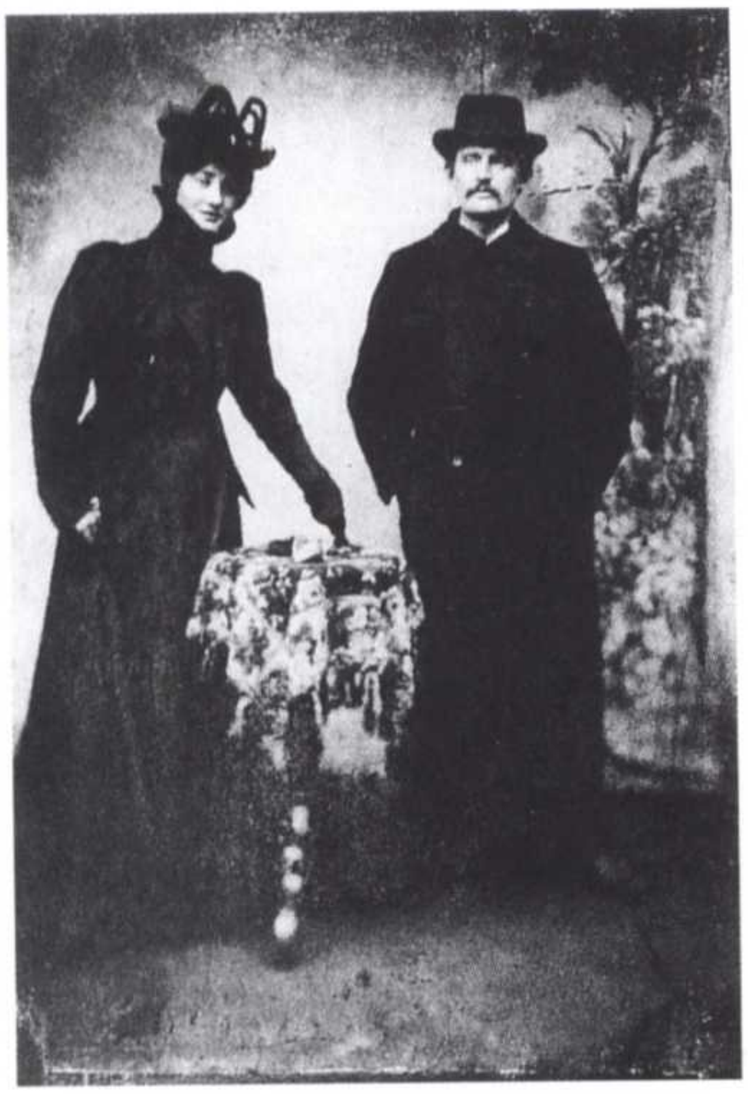


Мать Мунка с пятью детьми. 1868
Эдвард – второй справа



***Автопортрет.** 1881–1882*
Музей Мунка, Осло





Тулла Ларсен и Мунк. 1899

ется в Христианию. Пишет *Весенний день на Карл-Юханс-гате* (с. 20) в неоимпрессионистском стиле. В ноябре едет в Гавр, где два месяца проводит в больнице.

1891 В январе – в Ницце, в апреле – в Париже, где живет на улице Лафайет. В конце мая возвращается в Христианию. Третья государственная стипендия. Осень в Ницце, где художник работает над *Фризом Жизни*.

1892 Весной возвращается в Норвегию, лето проводит в Осгорстранне. Отказывается от участия в Осенней выставке в Христиании. Экспонирует работы в Берлине, но сталкивается с таким яростным неприятием прессы и публики, что выставка через неделю закрывается.

1893 Контакты с литературным кружком «Черный поросенок» в Берлине: Стриндберг, Мейер-Грефе, Пшибышевский. Выставляется в Копенгагене, Дрездене, Мюнхене, Берлине. Поглощен работой над *Фризом Жизни*. Пишет *Крик* (с. 52).

1894 Берлин: первые офорты. В мае едет в Христианию. Публикация первой монографии о Мунке. Продолжает работать над *Фризом Жизни*: *Пепел* (с. 45), *Три возраста женщины (Сфинкс)* (с. 46), *Мадонна* (с. 30). Выставки в Стокгольме и Берлине. Первые литографии.

1895 Дважды посещает Париж, находится под влиянием творчества Тулуз-Лотрека, Боннара, Вюйяра. Публикация восьми офортов. Лето проводит в Нурстранне и Осгорстранне. Умирает брат художника Андреас.

1896 Весна в Париже. Из печати выходят первые ксилографии и цветные литографии. Выставляется в Салоне Независимых. Иллюстрации к *Цветам зла* Бодлера, литография на программе парижской постановки *Пер Гюнта* Ибсена. Участие Мунка в Салоне Ар нуво отмечено в обзоре Стриндберга.

1897 Снова в Париже. Выставляется в Салоне Независимых. Летом покупает домик в Осгорстранне. Выставка живописи в столице (85 работ) имеет успех.



Мунк на пляже в Варнемюнде. 1907

1898 Едет в Копенгаген, Берлин, Париж. Выставляется в Салоне Независимых. Иллюстрации в специальном выпуске журнала Мунка–Стриндберга *Quickborn*. Лето в Осгорстранне. Знакомится с Туллой Ларсен.

1899 Берлин, Ницца, затем Флоренция и Рим, где он изучает искусство Рафаэля. Лето в Нурстранне и Осгорстранне. Первый вариант *Девушек на мосту*. Участник Венецианской биеннале и выставки в Дрездене. Осень и зима в Гудбрансдалене.

1900 В марте едет в Берлин, затем в санаторий в Швейцарию. Заканчивает *Фриз Жизни*.

1901 Зимой пишет пейзажи в Нурстранне.



Мунк в саду доктора Линде. Любек, 1902

1902 Зима и весна в Берлине. Выставляет законченный *Фриз Жизни* на Берлинском Сецессионе. Знакомится с коллекционером картин Максом Линде, автором труда о Мунке. Делает попытку расстаться с Туллой Ларсен в Осгорстранне. Первые фотографии. Год заканчивается в Берлине. Густав Шифлер приступает к составлению каталога графических работ Мунка.

1903 Первая выставка в Галерее Кассирера в Берлине. Линде заказывает фриз для комнаты своих детей в любекском доме. Христиания и Берлин.

1904 В Германии эксклюзивные права на графику Мунка приобретает Кассирер (Берлин), на его живописные работы – Комметер (Гамбург). Участвует в Берлинском Сецессионе, выставляет 20 картин на Венском Сецессионе. Экспонент Салона Независимых (Париж). Веймарская Академия художеств предоставляет в его распоряжение студию. Лето в Осгорстранне. Выставляется в Копенгагене. Ноябрь проводит в Любеке. Линде отказывается от заказанного фриза.

1905 Выставляет портретную живопись в Галерее Кассирера. Экспонирует 75 картин в Праге, в том числе первый цикл *Фриза Жизни*. Проводит зиму в Бад-Ильменау и Бад-Эльгерсбурге (Германия) для излечения от нервной болезни и алкоголизма.

1906 Зима и весна в Тюрингии и Веймаре. Создает эскизы декораций для ибсеновских драм *Привидения* и *Гедда Габлер* в постановке Макса Рейнхардта в Берлинском Камерном театре; получает заказ на исполнение фриза для овального зала театра.

1907 Заканчивает *Фриз Рейнхардта*, но он остается недоступным для публики (позже распродан). Апрель – в Стокгольме, лето и осень – в Варнемюнде. Вместе с Сезанном и Матиссом выставляется в Галерее Кассирера. Знакомство с Эмилем Нольде.

1908 Зима – в Берлине, весна и лето – в Варнемюнде. Умирает Осе Нёррегор. Выставляется вместе с художниками дрезденского объединения «Мост». Осенью по причине тяжелого нервного заболевания проводит полгода в копенгагенской клинике. Мунк – кавалер королевского ордена Святого Олафа.

1909 В мае возвращается в Норвегию, арендует дом в Крагерё. В июне едет в Берлин, где Расмус Мейер приобретает значительное число его картин. Начинает работать над росписями актового зала в Университете Христиании.

1910 Покупает поместье в Витстене на Христиания-фьорде. Работает над росписями. Большая выставка в столице.

1912 Выставка «Зондербунда» в Кёльне, где Мунк участвует (32 работы) вместе с Ван Гогом, Гогеном и Сезанном.

1913 Арендует поместье Гримсред на острове Елёйе (Христиания-фьорд). Посещает Берлин, Франкфурт, Кёльн, Париж, Лондон, Стокгольм, Гамбург, Любек, Копенгаген. 50-летие художника.

1914 Зиму проводит в Берлине и Париже, лето – на Христиания-фьорде. После долгих переговоров Университет принимает росписи для актового зала.

1916 Покупает поместье Экели под Христианией.

1918 Публикует брошюру *Фриз Жизни*.

1920–1921 Посещает Берлин, Париж, Висбаден и Франкфурт.

1922 Двенадцатичастный фриз для рабочей столовой шоколадной фабрики «Фрейя» в Христиании. Большая выставка в Цюрихе.

1923 Становится членом Немецкой Академии художеств.

1926 Выставки в Мюнхене, Дрездене, Копенгагене, Манхейме и Цюрихе. Смерть сестры художника Лауры.

1927 Ретроспективы в Национальных галереях в Берлине и Осло.

1928 Росписи для ратуши Осло.

1930 Ухудшение зрения все больше затрудняет работу.

1933 Лето – в Осгорстранне. Зима – на Витстене и Крагерё. 70-летие художника. Монографии, написанные Енсом Тийсом и Полой Гоген.

1936 Первая выставка в Англии. Почти полная потеря зрения останавливает работу над росписями ратуши.

1937 82 работы Мунка изъяты нацистами из собраний немецких музеев как произведения «дегенеративного искусства» и распроданы.

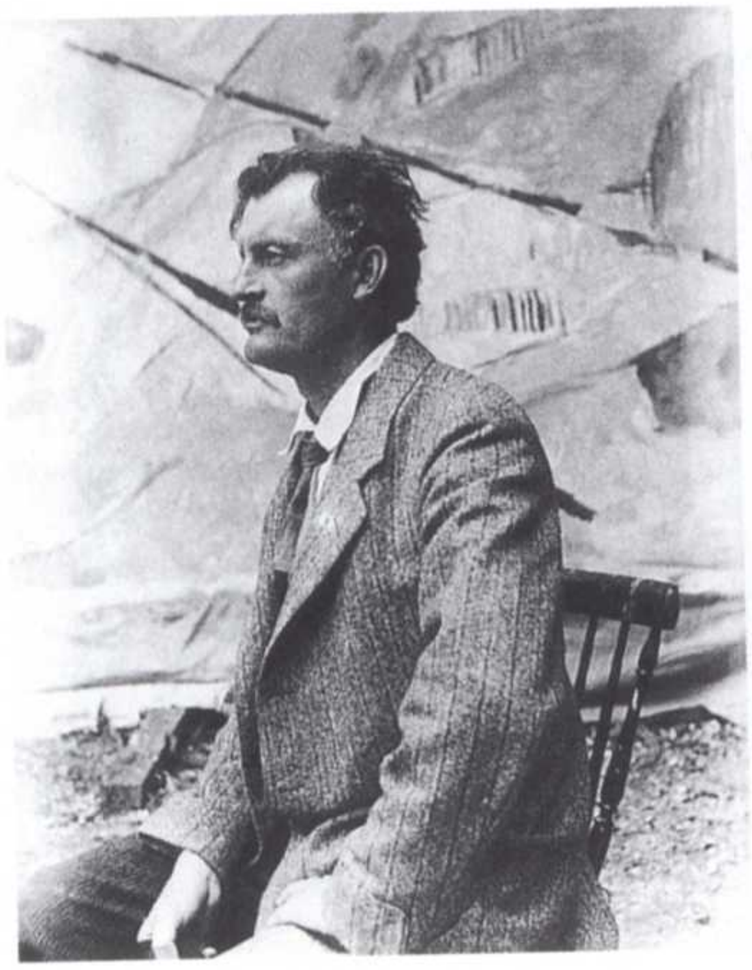
1940 Вторжение Германии в Норвегию. Мунк отказывается от контактов с оккупационными властями.

1942 Первая выставка в Соединенных Штатах Америки.

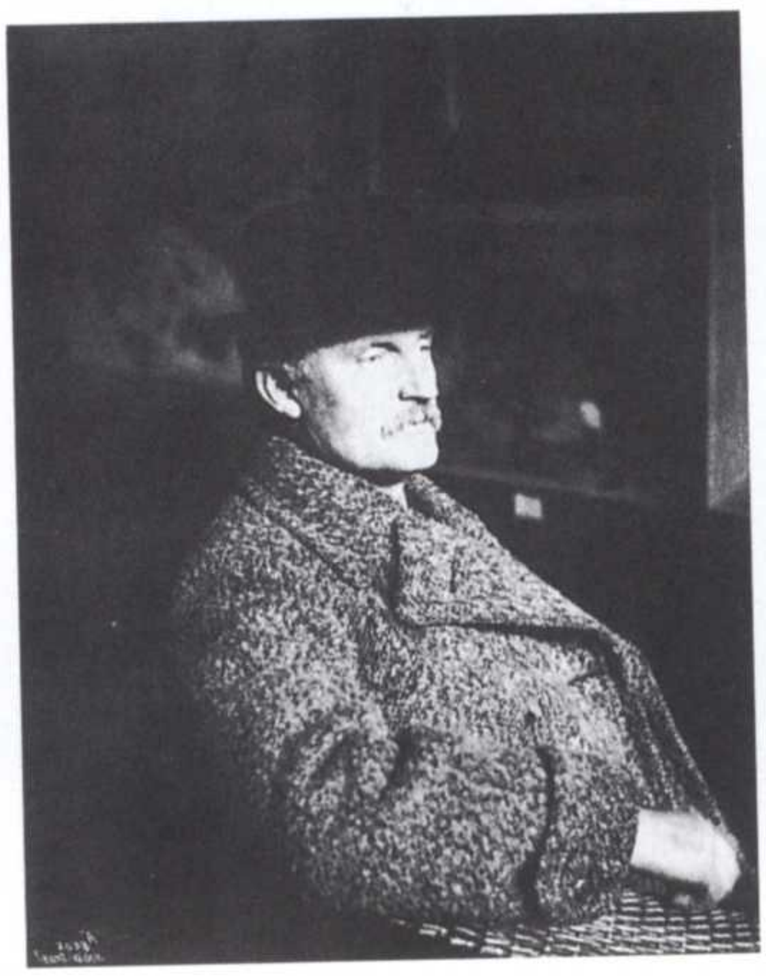
1943 80-летие художника.

1944 23 января тихая кончина Мунка в Экели. Завещает свое поместье городу Осло, где к 100-летию художника открывается Музей Мунка (1963).

Мунк на фоне росписи ***Солнце****. 1911*



Мунк в 1912 году



Мунк в день 75-летия. Экели, 1938



В серии вышли:

Джузеппе Арчимбольдо
Вернер Кригескорте

Иероним Босх
Вальтер Бозинг

Сандро Боттичелли
Барбара Деймлинг

Питер Брейгель Старший
Роз-Мари и Райнер Хаген

Винсент Ван Гог
Инго Ф.Вальтер

Ян Вермер
Норберт Шнайдер

Антонио Гауди
Мария Антониетта Криппа

Ханс Руди Гигер
Мастер ужасов

Поль Гоген
Инго Ф.Вальтер

Франсиско Гойя
Роз-Мари и Райнер Хаген

Сальвадор Дали
Жиль Нере

Эдгар Дега
Бернд Гров

Альбрехт Дюрер
Ян Бергер

Василий Кандинский
Хайо Дюхтинг

Пауль Клее
Сюзанна Парч

Густав Климт
Жиль Нере

Леонардо да Винчи
Франк Цёльнер

Рене Магритт
Марсель Паке

Казимир Малевич
Жиль Нере

Анри Матисс
Волькмар Эссерс

Микеланджело
Жиль Нере

Хоан Миро
Янис Минк

Амедео Модильяни
Дорис Кристоф

Клод Моне
Кристоф Хейнрих

Эдвард Мунк
Ульрих Бишофф

Альфонс Муха
Рената Ульмер

Пабло Пикассо
Инго Ф.Вальтер

Рембрандт
Михаэль Бокемюль

Пьер Огюст Ренуар
Петер Х.Файст

Огюст Роден
Жиль Нере

Поль Сезанн
Ульрике Бекс-Малорни

Уильям Тёрнер
Михаэль Бокемюль

Анри Тулуз-Лотрек
Матиас Арнольд

Марк Шагал
Инго Ф. Вальтер
Райнер Метцгер

Эгон Шиле
Райнхард Штайнер

М.К. Эшер
Графика

«Назад к истокам ви́дения».
International Herald Tribune, Париж

www.taschen.com

ISBN 5-88896-141-8
9 785888 961414

www.taschen.com