

«Фриз жизни» Эдуарда Мунка: философско-искусствоведческий анализ

Наталья Н. Середкина¹,

Анастасия В. Кистова²,

Наталья Н. Пименова³,

Сибирский федеральный университет,

79 Свободный проспект, Красноярск, 660041 Россия

В статье представлен философско-искусствоведческий анализ трех картин норвежского художника Э. Мунка - «Меланхолия» (1891-1892), «Расставание» (1896), «Танец жизни» (1899-1900), входящих в цикл «Фриз жизни». Цель анализа состояла в раскрытии художественной идеи каждого из выбранных произведений и выявлении общей концептуальной основы творчества художника. В результате методического анализа картин было обосновано, что творчество Э. Мунка, во-первых, является принципиально единым, в том смысле, что каждое произведение следует рассматривать как часть целостной художественной картины мира художника; во-вторых, выделены доминирующие композиционные свойства произведений, относящие их к стилевому пространству Архаромантизм; в-третьих, раскрыта такая характеристика творчества Э. Мунка как программность, выражающаяся в воплощении посредством знаково-символических форм произведений глубинных смыслов человеческой жизни.

Ключевые слова: Эдвард Мунк, «Фриз жизни», философско-искусствоведческий анализ, «Меланхолия», «Расставание», «Танец жизни».

Введение

Творческий путь норвежского живописца и графика Эдварда Мунка раскрывается в научной литературе достаточно широко. Изучением жизненного пути Э. Мунка, его биографии занимаются Р. Стенерсен (1972), У. Бишофф (2003), А. Нэсс (2007), П. Дейнека (2009), С.М. Miranda, С.Е. Miranda, D.M. Molina (2013), М.С. Пономарева и В.А. Марченко (2016), G. Garrels, J.O. Steihaug, S. Wagstaff, К.О. Knausgaard, P.G. Berman, A. Morehead,

¹ Corresponding author E-mail address: nevolkon@yandex.ru

² Corresponding author E-mail address: kistochka7@mail.ru

³ Corresponding author E-mail address: pimenovapluzhnik@mail.ru

M. Stein (2017). Анализ творчества Э. Мунка, его эскизов, отдельных живописных работ (особый интерес для исследователей представляет картина «Крик» (1893)), техника работы, представлены в исследованиях E.G. Sandbakken, E.S. Tveit (2012), D. Bauer, P. Pierroux, H. Deborah, S. George, J.Y. Hardeberg, A. Ghani Dahlan, P. Young, B.C. Finn (2014), J.La Nasa, M. Zanaboni, D. Uldanck, B. Topalova-Casadieo, M.P. Colombini (2015), O. Sarvig (2017), Н.Р. Мамутова, Е.Н. Алексеева (2017), M. van Dijk (2017), G.E. Friedlaender, L.K. Friedlaender (2018). Символическому и философскому обоснованию творчества Э. Мунка посвящены исследования S.W. Cordulack (2002), М.В. Максак (2009), Н. Azeem (2015), G.J. Pedersen (2017). Культурологический анализ творчества Эдварда Мунка представлен в работах Ю.В. Архангельской (2016), Т.М. Никольской (2017), М.Я. Дановой (2018). Существуют также исследования состава красочного слоя работ норвежского художника, результаты которых освещены в статьях Kořařová V., Hradil D., Hradilová J., Čermáková Z., Němec I., Schreiner M. (2016), Levin B.D., Nguyen K.X., Holtz M.E., Wiggins M.B., Thomas M.G., Tveit E.S., Muller D.A. (2016, 2017).

В нашем исследовании предлагается обратиться к трем живописным произведениям Э. Мунка – «Меланхолия», «Расставание» и «Танец жизни», философско-искусствоведческий анализ которых позволит содержательно дополнить имеющиеся сведения о творчестве художника.

Методология

Ведущим методом нашего исследования стал философско-искусствоведческий анализ, методология которого разработана В.И. Жуковским (2011, 2013), Н.П. Копцевой (2014, 2015), Д.В. Пивоваровым, а ее эффективное применение в исследовании произведений искусства изложено в ряде публикаций, среди которых статьи К.В. Резниковой (2014), Н.Н. Середкиной (2011), Е.А. Сертаковой (2014), А.А. Ситниковой (2014).

Значимыми критериями при отборе произведений для философско-искусствоведческого анализа стали первичные характеристики полотен. Это

время создания картин и сюжет произведений. Каждая из картин репрезентирует разные периоды работы Э. Мунка над циклом «Фриз жизни»: начальный, средний и завершающий. Интерес представляли живописные произведения, визуализирующие отличные друг от друга сюжеты, с различным количеством персонажей.

Замысел цикла «Фриз Жизни»

Цикл «Фриз жизни» создавался Э. Мунком в период с 1886 по 1900 год. Он включает в себя четыре раздела: Рождение любви, Расцвет и закат любви, Страх жизни, Смерть. Каждый из разделов состоит из ряда произведений, объединенных общими художественными мотивами и идейным содержанием. Вот как описывает идею цикла сам художник: *«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 в 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. Горизонталь 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...»* (Бишофф, 2003, С. 50).

С 1902 года картины цикла экспонировались в Берлине, Копенгагене, Христиании, Праге. Состав полотен постоянно менялся, в экспозиции не соблюдалась определенная последовательность. В конце 1903 г. доктор Линде предоставил Мунку первую возможность выставить фриз с фиксированной развеской.

«Фриз жизни» предопределил дальнейший творческий путь Э. Мунка. Цикл стал идейной базой для создания последующих декоративных фризов, выполненных художником на заказ.

Дальнейший философско-искусствоведческий анализ трех репрезентативных картин цикла позволит более полно раскрыть, каким образом художник воплощает картину жизни в живописных произведениях искусства цикла, какие использует художественные средства выразительности, знаково-символические формы.

Философско-искусствоведческий анализ живописного произведения «Меланхолия» Э. Мунка

В 1891-1892 гг. в европейский период творчества Эдвардом Мунком было создано живописное произведение «Меланхолия». Это один из ранних вариантов картин с аналогичным названием, написанных в период с 1890-х по 1900-е гг. Данная картина входит во второй раздел цикла «Фриз жизни» - «Расцвет и закат любви».

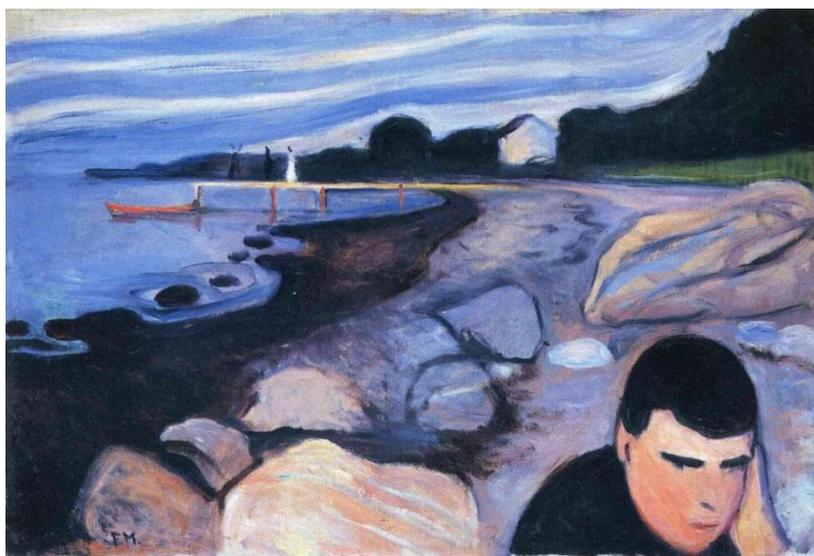


Рисунок 1. Э. Мунк. Меланхолия. 1891-1892. Холст, масло. 64 x 96 см. Национальный музей искусства, архитектуры и дизайна, Осло, Норвегия

Формат картины «Меланхолия» (64 x 96 см.) определяет для индексных знаков значение камерности. Семантическое значение визуального образа, таким образом, приобретает статус некоего индивидуального, личностного качества.

Материальный статус произведения «Меланхолия» актуализируется благодаря красочным мазкам, определяющих первичные цветовые и композиционные ориентиры визуального образа картины. Цветовое решение

полотна выстраивается двумя основными оттенками – светлыми (преимущественно оттенки синего цвета, также это белые и красные красочные мазки) и темными. Они формируют контрастные цветовые зоны, общий контур которых подчинен ритму волнообразных линий. Композиционно выделяются три основные цветовые зоны: зона верхнего левого угла полотна, зона верхнего правого угла и зона переднего плана картины. Линией разграничения между зоной переднего плана и зоной дальнего плана служит цветовая «дорога», выполненная мазками темного цвета. Композиционно эта волнообразная линия уходит вглубь картины, постепенно сужаясь и соединяясь с цветовой зоной заднего плана. Доминирующие в художественном пространстве картины волнообразные линии сдерживаются рядом вертикальных элементов, образованных мазками красного и белого цветов на среднем и заднем планах. Данные красочные знаки вносят некоторую устойчивость в композицию, при том, что произведение постоянно выводит зрителя за ограниченные рамой пределы. Каждая из выделенных выше цветовых зон в-образительно нескончаемы. Отсутствуют пределы данных художественных пространств. Пространство картины принципиально разомкнуто и словно находится в движении. В основу композиции положены, таким образом, открытость и неустойчивое равновесие.

Равномерное распределение мазков красного цвета на голубом фоне заднего плана формирует значение ритмичности, поэтапности. Введение данных контрастных цветов по отношению к общему цветовому полю полотна изначально акцентирует их значимость.

Анализ художественного образа на индексном статусе предполагает рассмотрение композиционно-цветового целого изображения с позиции отдельных составляющих элементов-знаков.

Метод «наблюдение» позволяет выделить сидящего задумчивого мужчину на берегу моря. Главный акцент сделан на верхнюю часть туловища – голову, средоточие мозга, самого важного органа душевной жизни

(Геккель, 1906, С. 99). Фигура персонажа трактована условно, она сильно упрощена и плоскостна (двухмерная). Какие-либо атрибутивные элементы, указывающие на конкретную личность, отсутствуют, что позволяет интерпретировать данного персонажа как человека вообще. Мужчина представлен физически бездеятельным, неэмоциональным, с застывшим взглядом, указывающим на момент «вглядывания персонажем внутрь себя». Данные характеристики определяют такие визуальные понятия как «сосредоточение», «безмолвное погружение в себя». Красочные мазки, становящиеся в диалоге со зрителем образом руки, приносят дополнительную характеристику. Знак руки, поддерживающей голову персонажа, указывает на его задумчивость. Художественное пространство, в котором изображен мужчина, замкнуто с одной стороны линией красочных форм, образующих художественный образ камней, с другой – ограничено рамой полотна. Данный композиционный ход вводит зрителя в художественное пространство. Зритель неминуемо делает остановку, паузу, будучи остановленным погруженной в себя фигурой. Поза персонажа может быть охарактеризована как внутренне замкнутая, настраивающая на обращение внутрь себя, отстранение от общего изображенного процесса. Его внутренний мир есть тот мир, который отличен от остального мира. Главным персонажем этого мира является сам человек, его чувства, мысли.

На фоне заднего плана представлены общие очертания форм, напоминающие образ дома, в котором фронтоны крыши сливаются с общим контуром самого тела здания. Отсутствие каких-либо атрибутивных качеств данного образа характеризует этот знак как символический наряду с другими вертикальными знаками белого и красного цветов на заднем плане, которые своей контрастностью по форме и цвету наделяются также символическим значением. Символика белого цвета позволяет формализовать соответствующие знаки как знаки духовной обители, место святости. Введение красочных мазков красного цвета вносит символическое значение ритмичности пути. Это светоносный цвет, олицетворяющий как духовную,

так и физическую напряженность человека. Традиционно его связывают с такими явлениями человеческой жизни как любовь, вражда, месть, война. Экспрессия красного цвета, мрачные оттенки голубого, извилистые линии композиции в целом формирует такое визуальное понятие как «духовная напряженность». Напряженность присуща не только персонажу, но и самому художественному пространству. Само пространство, таким образом, становится символом внутренней духовной напряженности человека.

Анализ материальных и индексных знаков позволил сделать следующие выводы.

Композиция картины построена таким образом, что изображенная фигура мужчины выдвинута на передний план и максимально приближена к зрителю. Физическое недомогание при внутренней сосредоточенности и напряженности персонажа выводит на понятие человека мыслящего, размышляющего, духовно напряженного. Индексные знаки среднего и заднего планов выступают пространственными ориентирами, указывающими на специфику месторасположения представленной сцены. Ключевыми ориентирами являются небо, море, береговая линия. Наличие этих ориентиров, а также введение дополнительных цветовых знаков-индексов (знак духовной обители на заднем плане) определяет две разные реальности, противопоставленные друг другу: небесная и земная. Извилистость береговой линии привносит объективное значение беспокойства, движения. Выступая знаком границы, береговая линия оплетает земной мир и отделяет его от далей. Это один из знаков-символов, разработанным Э. Мунком «для внушения сильных и зачастую многосложных чувств» (цит. по М.В. Максак, 2009, С.127).

Суммативно-иконический статус позволяет объединить ключевые знаки-индексы и выявить их общее визуальное понятие. Ключевыми знаками-индексами, требующими суммативного рассмотрения, выступают пространство заднего плана – небесная и морская дали, и пространство переднего плана, с приближенной к зрителю фигурой мужчины. Персонаж

повернут спиной к заднему плану. Его невидящий взгляд, направленный в себя, указывает на его отрешенность от происходящего вокруг. Физическое недеяние мужчины противопоставляется динамичной композиции заднего плана (волнообразная береговая линия, уходящая в перспективе вглубь картины, волнообразные красочные мазки, формирующие образ небесного пространства). Через данное противопоставление достигается единство визуального образа. Сцена заднего плана становится в суммативно-иконическом статусе визуализацией внутреннего состояния персонажа, его духовного напряженного самосозерцания. Динамика красочных мазков, волнообразность береговой линии являются визуализацией потока мыслей и духовного метания персонажа. Его сосредоточенный взгляд в себя, приложенная рука к уху с одной стороны, и открытость его с другой, указывает на интуитивное вслушивание в то, что происходит вокруг него, и, следовательно, в то, что происходит внутри него.

Символический статус визуального понятия произведения «Меланхолия» раскрывается через саморазрушение и отрицание значений индексного и иконического статусов. Картина перестает быть изображением сцены на берегу моря, знаки-индексы на символическом статусе своего развития теряют характеристики указателей на ту или иную местность, того или иного представителя человеческого мира. К тому же отсутствуют атрибуты, указывающих на определенное месторасположение сцены, конкретного человека, что выводит визуальный образ картины «Меланхолия» за рамки определенной историко-культурной ситуации. Э. Мунк обращается к специфической технике исполнения произведения, согласно которой с одной стороны наблюдаются реалистические детали изображения, с другой – все персонажи художественного пространства картины постоянно выходят за свои изобразительные границы, становясь в процессе диалога со зрителем на уровень символа. Как отмечают исследователи творчества Э. Мунка, художник создал специфический «личный» символизм, делая объектом своего творчества личные

психологические проблемы и переживания, которые, однако, поднимаются до общечеловеческой значимости в своем символическом значении. Обычная, казалось бы, жизненная ситуация – изображение мужчины на берегу моря поднимается до уровня символа, выражающего внутренний мир человека вообще, независимо от времени и места его жизнедеятельности. Все знаки-индексы, таким образом, становятся тотальным символом становления экзистенциальной эмоции – меланхолии, характеризующейся духовным напряжением сил. Самоанализ художника, лежащий в основе создания данного визуального образа, оборачивается посылом зрителю к анализу своего внутреннего мира. Таким образом, формируется программа самонаблюдения, всматривания в процессы, происходящие внутри себя. Визуальный образ настраивает на нечто личностное, сокровенное, связанное с духовным диалогом человека с самим собой. Не случаен в этом смысле и выбор небольшого формата картины (64 x 96 см.).

Философско-искусствоведческий анализ живописного произведения «Расставание» Э. Мунка

Спустя четыре года после написания картины «Меланхолия» (1891-1892), в тот же европейский период творчества, Э. Мунк приступает к созданию живописного произведения «Расставание» (1896), входящего также во второй раздел цикла «Фриз жизни» - «Расцвет и закат любви».



Рисунок 2. Э. Мунк. Расставание. 1896. Холст, масло. 96,5x127. Музей Мунка.
Осло

Художественный образ материального статуса живописного произведения «Расставание» Э. Мунка отличается принципиальной ясностью в своем цветовом решении. О кажущейся простоте своих полотен Э. Мунк пишет: *«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»* (Бишофф, 2003).

Цветовые зоны картины представлены красочными мазками белого, черного, красного, зеленого, синего, желтого цветов. При доминирующей роли насыщенно-темных красочных зон акцентируется светоносная функция белого и желтого цветов. В своем символическом значении данные цвета приобретают функции свечения и просвета.

Контрастное сосуществование цветовых зон формирует не только их границы между собой, но и выстраивает композицию картины следующим образом:

- пространственная зона верхнего правого угла картины, образованная красочными мазками синего цвета. По отношению к позиции зрителя данная зона образует задний план композиции художественного пространства картины «Расставание»;

- пространственная зона среднего плана, формируемая контрастными линиями красочных мазков белого и черного цветов;

- пространственная зона левого нижнего угла, наиболее разнообразная в цветовом решении зона. В данном пространстве сосредоточены такие цветовые оттенки, как зеленый, черный, желтый, красный. Красочные формы, образованные данными цветовыми оттенками, наиболее приближены к зрителю, формируя, таким образом, композиционное пространство переднего плана.

Особое значение имеет пространство среднего плана. С одной стороны, оно играет роль границы, отделяющей задний и передний планы. С другой стороны, данная цветовая линия их объединяет, задавая ритм общего визуального движения вглубь картины, от пространственной зоны переднего плана, от достаточно плоскостного изображения, до пространственной зоны заднего плана, имеющего характеристику глубинности за счет символического значения голубого цвета. Данное движение визуально представлено на рисунке 2.1.



Рисунок 2.1. Визуализация характеристики «глубинность» композиции картины «Расставание» Э. Мунка

Кроме того, глубинность композиции поддерживается изгибом параболической линии, образующей композиционную «дорогу» среднего плана. Помимо диагональных линий, метод «наблюдение» позволяет выделить ряд красочных мазков, имеющих вертикальную направленность. Это красочные знаки охристого, черного, багрово-красного цветов в пространственной зоне переднего плана, красочный знак белого цвета в пространстве среднего плана. Данные «вертикали» сдерживают динамику композиции, вносят в нее некоторую устойчивость.

Таким образом, анализ цветовых знаков на материальном статусе позволил выделить такие первичные характеристики визуального образа, как «глубинность», «контрастность» (контраст цветов, сосуществование диагональных и вертикальных композиционных линий, ритм динамики и статики). Характеристика контраста, отсутствия четких контуров между красочными мазками, наличие композиционной «дороги», порождает такие визуальные понятия, как «нахождение на границе», «напряженность».

Рассмотрение визуального образа картины «Расставание» Э. Мунка на уровне индексного статуса составляет этап дифференциации «фона» и «форм» произведения.

Художественное пространство картины выстраивается преимущественно красочными формами двух цветов – зеленым и синим. На

уровне индексного статуса данные красочные формы становятся знаками художественного пространства картины. Голубой цвет «фона» является знаком небесного и морского пространства. Изгиб параболической линии черного цвета есть в индексном пространстве художественного образа фрагмент береговой линии. Красочный «фон» зеленого цвета предстает в качестве знака природной зоны.

Красочные «формы» сосредоточены главным образом в пространственной зоне переднего и среднего планов. На первом плане, приближенном к зрителю, вертикальная «форма» желто-охристого цвета в своем индексном значении есть ствол дерева, черного цвета «форма» - одежда мужской фигуры, багрово-красный сгусток краски становится в индексном пространстве художественного образа картины знаком обобщенного силуэта мужской и женской фигур.

Центральной фигурой переднего плана выступает мужская фигура. Мужчина представлен стоящим, несколько склоненным вперед и держащим руку на груди. Цвет руки, отличный от земляного цвета лица, наделяется функцией светоносности. Рука наряду с опущенными плечами, сомкнутыми веками, акцентирует внимание на значимости душевной жизни персонажа.

В пространстве среднего плана представлена в профиль парящая девушка в белом платье с развивающимся шлейфом. Эффект парения девушки, ее обезличенность, обобщенный характер изображения лица, силуэта в целом, размытость красочных границ наделяет данный знак-индекс характеристикой образности, того, что не связано с телесностью, но является отражением ментальной сферы сознания.

Дальнейший анализ художественного образа предполагает обращение к суммативно-иконическому и символическому статусам, позволяющих объединить ключевые знаки-индексы (дерево, мужская фигура, силуэты мужской и женской фигур, девушка, «фон») и выявить их общее визуальное понятие.

В своем суммативном качестве ключевые знаки-индексы призваны визуализировать духовную суть жизни человека. Силуэт мужской и женской фигур в своем символическом значении является знаком любви, порождения жизни. Не случайно поверх красочного слоя багровой краскоформы художником нанесены черные линии, напоминающие ветви дерева.



Рисунок 2.2. Фрагмент картины «Меланхолия»

Художественный знак обобщенного силуэта мужской и женской фигур представлен на переднем плане картины, закрывающим ногу персонажа. Это позволяет охарактеризовать данный знак как символическую опору, основу человеческой жизни. Подобно столпу, дереву жизни, любовь порождает жизнь и поддерживает ее в своем развитии.

Связь парящей девушки, представленной в пространстве береговой линии, с изображенной на переднем плане мужской фигурой, достигается через контраст цветов - черного одеяния мужчины и светящегося белого цвета платья девушки. Кроме того, цвет руки мужчины аналогичен цвету платья девушки. Развивающиеся длинные волосы женской фигуры касаются головы мужчины. Таким образом, связь персонажей очевидна. Можно заключить, что женская фигура по своим характеристикам выступает знаком образа, объектом духовного созерцания мужчины. Помимо этого, женская фигура представлена в пространстве береговой линии, являющейся зоной границы, отделяющей зеленую зону от зоны природной дали, зоны неба.

Подобное расположение наделяет данный знак символическим значением посредника. Таким образом, духовный образ, то, что хранится в памяти человека, становится связующим звеном между миром земным и миром небесным, между настоящим и прошлым, прошлым и будущим. Следует обратить внимание на то, что изображенная женская фигура повернута спиной к фигуре мужчины. Она уходит от него. Таким образом, представлен момент расставания. То, что и заявлено названием картины. Учитывая все полученные выводы в результате проведенного анализа картины можно заключить, что расставание в художественном пространстве картины понимается как сложно преодолимый для человека этап в его жизни, но необходимый для перехода на новую ступень дальнейшего своего развития. Именно осознание основ чувственного мира - любви, рождения, развития, расставания как необходимых этапов жизни лежит в основе художественного замысла художника. Данная идея находит свою поддержку в словах Э. Мунка. Он писал: *«Я услышал внутренний голос, который шепнул мне: «Эй, человек, не нужно ни с кем воевать и что-то доказывать. Радуйся солнцу, как растения, подставляющие листья его лучам. Люби людей, как только способен любить человек. И когда придет твой час, ты достигнешь своей цели и с легким сердцем отдашь себя небу и будешь счастливым»* (Мунк, 1895).

Философско-искусствоведческий анализ живописного произведения «Танец жизни» Э. Мунка

Живописное произведение «Танец жизни» было написано Э. Мунком в 1899 – 1900 гг. Тематически оно явилось продолжением визуального образа «Три возраста женщины» (ок. 1894), созданного пятью годами ранее. Картина «Танец жизни» входит в центральный второй раздел цикла «Фриз жизни» - «Расцвет и закат любви». Картин под таким названием у Э. Мунка несколько. В частности, это полотна 1921 и 1925 годов. Выбранная для философско-искусствоведческого анализа картина является одной из самых ранних и ключевых картин цикла «Фриз жизни».



Рисунок 3. Э. Мунк. Танец жизни. 1899-1900. Холст, масло. 126x190,5 см. Национальная галерея. Осло, Норвегия

Формат картины «Танец жизни» - 126x190,5 см. привносит в художественный образ полотна значение глобальности. Само название картины изначально настраивает зрителя на визуальное восприятие глубинных смыслов жизни. Жизнь предстает в художественном пространстве полотна как танец. Каков этот танец жизни? В чем его смысл?

Цветовое решение художественного образа картины «Танец жизни» выстраивается рядом ясных и контрастных по отношению друг другу красочных оттенков: светоносного белого, красного и черного. Чередование белого и красного цветов привносит в художественный образ полотна эффект ритмичности, уравновешенности и замкнутости композиции на самой себе. Ни одна из красочных форм не выходит за рамы картины. Исключение составляют лишь красочные мазки зеленого, черного и синего оттенков, формирующих пространственные зоны картины. Большую часть композиции картины занимает пространственная зона переднего плана (зеленый красочный фон), средняя пространственная зона представлена горизонтальной линией черного цвета, задний план представлен красочными мазками синего цвета, в своем символическом значении создающий

визуальный эффект глубинности произведения. Таким образом, первичные цветовые и композиционные ориентиры выстраиваются на основе контраста красочных цветовых форм, формирующих композиционные ориентиры. Ритмичность контрастных цветовых форм формирует визуальную композиционную форму эллипса (рис. 3.1.), придающую художественному образу характеристику цикличности, бесконечности, замкнутости. Динамика, порождаемая единым ритмом красочных форм, сдерживается рядом вертикальных элементов, составляющих элементы композиционной формы эллипса. Именно данные вертикали способствуют умозрительной остановке взгляда зрителя в художественном пространстве картины.

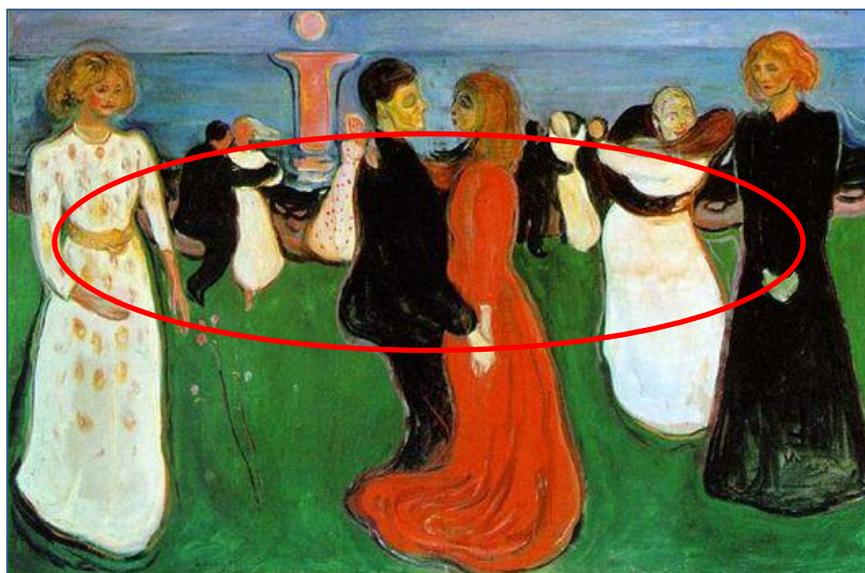


Рисунок 3.1. Визуализация композиционной замкнутости картины «Танец жизни» Э. Мунка

На индексном статусе материально-знаковые сгустки краски «форм» и «фона» преобразуются в диалоге со зрителем-наблюдателем в человеческих персонажей, проводящих досуг на берегу моря. Сам Э. Мунк описывает сюжетную линию картины «Танец жизни» следующим образом: *«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...» (Бишофф, 2003, С. 47). Данная цитата позволяет выделить несколько важных, на наш взгляд, моментов: во-первых, данная картина в некотором смысле является автопортретом художника. Он изображает себя в центре полотна на переднем плане. Во-вторых, Э. Мунк подчеркивает противопоставление двух персонажей, композиционно создающих некую «раму», сдерживающую динамику танцующей группы персонажей. Данное противопоставление проводится на возрастном уровне и физической активности: слева изображена *девушка, тянущаяся* за цветком, который наделяется символическим значением любви, справа представлена *женщина преклонного возраста*, физически пассивная, но «следящая за танцующей парой», то есть подчеркивается ее мыслительная активность.

Таким образом, Э. Мунк посредством женских образов противопоставляет два возраста человека: период молодости, юности, с присущей ему тягой к движению, активности, познанию любви, и период преклонного возраста человека (старость), когда физическая активность сменяется мыслительной деятельностью, созерцательностью, задумчивостью, осмыслением прожитых лет, смыслов жизни вообще. Символическое значение белого одеяния девушки формирует такие визуальные понятия, как чистота, светоносность, невинность, безмятежность. Символическое значение контрастного черного цвета платья женщины связано с понятиями смерти, траура, покоя, постоянства, что является содержательным наполнением преклонного этапа жизни человека.

В центре композиции представлена группа танцующих пар на лоне природы. Отсутствие прописанных черт лица у большинства персонажей, их безликость акцентирует значимость самого танца, в ритм которого они вовлечены. Индивидуализированы лишь некоторые персонажи: центральная пара и танцор справа от нее. Каждый из них выражает определенное эмоциональное состояние, испытываемое в момент танца. Лицо танцора справа, обнимающего женщину в белом, выражает наслаждение. Застывший

взгляд, несколько даже опустошенный, позволяет соотнести его выражение лица с маской.

Центральная пара выделяется из всех танцующих пар. Красное платье женщины, представленность пары на переднем плане в центре композиции картины, акцентируют значимость данной группы персонажей. Красный цвет платья в своем символическом значении соотносится с идеей любви, того, что составляет основу человеческой жизни, и потому персонификация данного абстрактного понятия посредством женского образа занимает центральное место в композиции картины. Невозмутимое, задумчивое, сосредоточенное выражение лица женщины, закрытые глаза мужчины, изображение фигур в профиль, указывают на замкнутость изображенной сцены, в некотором роде ее интимность. Персонажи, с одной стороны, включены в общий ритм движения танца (это одна из танцующих пар), с другой стороны, они пребывают в отличном от остальных персонажей состоянии транса, особого психологического погружения в свой внутренний мир ощущений, чувств, воспоминаний. Визуальное понятие «погружение» формируется посредством таких знаков-индексов, как волнообразные красочные линии, формирующие силуэт правой руки женщины, обхватывающей шею партнера, ее фигуру, подол развивающегося платья, захлестывающего подобно морской волне ноги мужчины. Персонажи погружены в танец, который благодаря символическому значению красного цвета платья, приобретает значение танца любви.

Не менее значимым является визуальный знак луны, свет которой отображается на поверхности морской глади. Такие визуальные знаки, как круг луны и вертикальный столб лунного света в своем единстве приобретают в художественном пространстве картины символическое очертание человеческой фигуры с распростертыми руками, всеобъемлющим и покровительствующим жестом, освещающим человека светом любви. Связь с небесным пространством, природным началом в целом, наделяет лунный свет функцией посредника, выразителя божественного света любви.

Метод «анalogии» позволяет сопоставить круг луны и визуальную форму эллипса, образованную танцующими парами. Луна, таким образом, в своем символическом значении стала выразителем земных циклов с этапами рождения, роста, старения, смерти и возрождения. И человеческая жизнь не является исключением.

Иконический статус в неотрывной связи с символическим прочтением визуальных знаков позволяет рассмотреть отдельных персонажей и фона в своем единстве, а именно в единстве цикличности человеческой жизни. Три женские фигуры выражают в художественном пространстве картины «Танец жизни» разные ипостаси женщины, соответствующие разным периодам жизни человека: юности, зрелости и увядания. Этап увядания, близкий к закату человеческой жизни, с одной стороны, замыкает цепь жизни (сомкнутые руки женщины в черном одеянии), с другой, является отправной точкой нового витка жизни. Таким образом, смерть и жизнь соединяют руки, соединяется бесконечная цепь перерождений, связывающая прошлое с будущим, того, кого уже нет с теми, кому еще предстоит родиться. Это вечный процесс круговорота, лежащий в основе и человеческой жизни. Не случайно персонажи картины «Танец жизни» изображены на границе земного и небесного художественных пространств. Человек балансирует между этими мирами, рождаясь и вновь уходя в небытие, пространство горнего мира. Граница береговой линии становится в своем символическом значении границей жизни человека. Жизнь предстает небольшим отрезком времени, но она полна движения и развития.

Живописное произведение «Танец жизни» является не только одной из последних работ цикла «Фриз жизни» (1900 – год окончания работы над данной картиной и год окончания работы над циклом в целом), но и финальной программой осмысления художником жизненных процессов. Это то, к чему Э. Мунк шел на протяжении нескольких лет, работая над произведениями цикла «Фриз жизни», анализируя и визуализируя различные аспекты человеческой жизни: любовь в ее различных стадиях (рождение,

расцвет, закат), болезнь, смерть, страх, ожидание. В конечном итоге данные искания в той или иной мере воплотились в произведении «Танец жизни», метафоре развития как человеческой жизни в ее физической и духовной гармонии, так и жизни всего живого, бытия в целом. В этом смысле формат картины - 126x190,5 см., самый большой из всех картин цикла «Фриз жизни», становится вполне обоснованным, поддерживающим идею развития в ее глобальности.

Заключение

Философско-искусствоведческий анализ репрезентативных живописных произведений Э. Мунка, входящих в цикл «Фриз жизни», – «Меланхолия» (1891-1892), «Расставание» (1896) и «Танец жизни» (1899-1900), позволил сформулировать следующие выводы.

1. Творчество Э. Мунка является принципиально единым, в том смысле, что каждое произведение следует рассматривать как часть целостной художественной картины мира автора. Подобное единство достигается посредством ряда приемов, которые пронизывают картины Э. Мунка. Во-первых, это принцип сосуществования кажущейся простоты и ясности полотна (как цветового решения, так и изображенного сюжета) с их глубоким символическим содержанием. Во-вторых, для творчества Э. Мунка характерно обращение к одним и тем же изобразительным приемам. Это введение береговой линии, лунного света, проходящих лейтмотивом почти в каждом произведении художника. Кроме того, практически во всех картинах художественное природное пространство наделяется возможностью раскрытия характеристик персонажей. Сами же персонажи изображены без каких-либо атрибутивных знаков. Характерно изображение фигуры человека вне времени и пространства. Как правило, это персонаж, который изображен погруженным в себя, безучастным по отношению к происходящим вокруг него событиям. Данная стратегия актуализирует идею самоанализа и самопознания.

Единство творчества достигается также благодаря доминированию в художественном пространстве анализируемых картин композиционных свойств, присущих стилевому пространству Ароромантизм. Это такие в-образительные свойства, как:

- *глубинность* (пронизанность композиции диагональными линиями, разворачивание сюжета от переднего плоскостного плана к задней пространственной зоне, характеризующейся посредством символического значения синего цвета глубинностью; внутреннее сосредоточение персонажа);

- *живописность* (нивелирование линий, контуров и вообще каких-либо границ, наличие динамики визуальных форм, движение как внешнее (уходящая вдаль береговая линия, представленность персонажей в движении), так и внутреннее (сосредоточение персонажа как знак внутреннего душевного развития, самопознания));

- *открытость* (атектоничность художественного образа, неустойчивое равновесие его частей, отклонение от геометрической «правильной четкости» и симметрии, акцентируется напряженность, томление персонажей, безграничность художественного пространства, представленного в виде природного бытия);

- *единство* (наличие «границы» в виде береговой линии, объединяющей пространственные зоны, контрастность цветов, символизирующих разные периоды развития жизни и в то же время связанных в смысловом отношении в единое целое, раскрытие характеристик отдельных знаков только с позиции их единства, отсюда тесная связь индексного, иконического и символического статусов при анализе полотен. Выделяется главный персонаж художественного образа – человек, на раскрытие которого работают все остальные элементы);

- *неясность, смутность* (присутствие в художественном пространстве элементов, значение которых не поддается однозначному определению, например, в художественном пространстве картины «Меланхолия»

присутствует ряд красочных элементов, неподдающихся точной характеристике, приобретая, таким образом, значение неких символов. Части произведения пересекаются между собой, проявляясь как нечто динамично становящееся и меняющееся).

2.Особенностью всех проанализированных картин является их программный характер. Визуальные знаки-символы художественного образа полотна выражают глубинные смыслы, как человеческой жизни, так и бытия в целом. Для самого Э. Мунка искусство представлялось «площадкой» осмысления и познания жизни. Он пишет: *«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»* (Э. Мунк, цит. по Бишофф, 2003, С. 42). Таким образом, Э. Мунк наделяет свое творчество просветительской функцией, придавая своим живописным произведениям искусства значение некой «книги», раскрывающей зрителю «знание о Жизни». Философско-искусствоведческий анализ трех репрезентативных картин Э. Мунка – «Меланхолия», «Расставание» и «Танец жизни», позволил сформулировать следующую философскую идею, воплощенную в знаково-символических формах картин художника.

Жизнь человека в его физическом и духовном смыслах, природное бытие в целом, подчинены ритму циклического развития. Душевная жизнь человека, как и его физическое становление, проходит в течение «...индивидуальной жизни через целый ряд ступеней развития» (Геккель, 1906, С. 158). *Познание данных законов природы возможно через самопознание, самоанализ знаковых событий своей жизни: рождения, взросления, любви, страданий, старости, смерти, расставания.*

Список литературы

Arkhangelskaya, Yu.V. (2016). L. Tolstoy i E. Munch: opyt komparativnogo analiza tematiki i idiostilya [Tolstoy and E. Munch: Comparative Analysis of Subjects and idiostille]. In *FILOLOGOS [PHILOLOGOS]*, 28 (1), 10-16.

Azeem, H. (2015). The art of Edvard Munch: A window onto a mind, In *Advances in Psychiatric Treatment*, 21 (1), 51-53.

Bauer, D., Pierroux, P. (2014). Expert and adolescent interpretive approaches in a national art museum, In *Museum Management and Curatorship*, 29 (3), 260-279.

Bishoff, U. (2003). *Edvard Munch, 1863-1944: Kartiny o zhizni i smerti [Edvard Munch, 1863-1944: Pictures about life and death]*. Moscow, ART - Rodnik, 96 p.

Cordulack, S.W. (2002). *Edvard Munch and the physiology of symbolism*. USA, Rosemont Publishing, 138 p.

Danova, M.I. (2018). Edvard Munch i «Bogema Kristianii»: mezhdou idiostilem i lingvokul'turnym tipazhom [Edvard Munch and «Bohemia Christiania»: between idiostyle and linguocultural type]. In *Sbornik statey po materialam XI mezhdunarodnoy nauchno-prakticheskoy konferentsii «Kul'turologiya, iskusstvovedeniye i filologiya: sovremennyye vzglyady i nauchnyye issledovaniya» [Collection of articles on the materials of the XI International Scientific and Practical Conference "Cultural Studies, Art History and Philology: Contemporary Views and Scientific Research]*, 81-94.

Deborah, H., George, S., Hardeberg, J.Y. (2014). Pigment mapping of the Scream (1893) based on hyperspectral imaging, In *Lecture Notes in Computer Science (including subseries Lecture Notes in Artificial Intelligence and Lecture Notes in Bioinformatics)*, 8509 LNCS, 247-256.

Friedlaender, G.E., Friedlaender, L.K. (2018). Edvard Munch and The Scream: A cry for help. *Clinical orthopaedics and related research*, 476(2), 200.

Garrels, G., Steihaug, J.O., Wagstaff, S., Knausgaard, K.O., Berman, P.G., Morehead, A., Stein, M. (2017). *Edvard Munch Between the Clock and the Bed*. Metropolitan Museum of Art.

Gekkel', E. (1906). *Mirovye zagadki. Populyarnye ocherki monisticheskoy filosofii* [World riddles. Popular essays of monistic philosophy]. Moscow. Izdanie D. P. Efimova, 336 p.

Ghani Dahlan, A. (2014). The Scream & Starry Night: Emotions, symbol & motives, *In Estudios Sobre el Mensaje Periodistico*, 20 (1), 331-339.

Koptzeva, N.P., Reznikova, K.V. (2014). Three painting by Albert-Charles Lebourg and philosophical foundations of impressionism of the last third of the XIX. *In Sententia. European Journal of Humanities and Social Sciences*, 1, 78-90.

Košářová, V., Hradil, D., Hradilová, J., Čermáková, Z., Němec, I., & Schreiner, M. (2016). The efficiency of micro-Raman spectroscopy in the analysis of complicated mixtures in modern paints: Munch's and Kupka's paintings under study. *Spectrochimica Acta Part A: Molecular and Biomolecular Spectroscopy*, 156, 36-46.

La Nasa, J., Zanaboni, M., Uldanck, D., (...), Topalova-Casadiego, B., Colombini, M.P. (2015). Novel application of liquid chromatography/mass spectrometry for the characterization of drying oils in art: Elucidation on the composition of original paint materials used by Edvard Munch (1863-1944), *In Analytica Chimica Acta*, 896. 8, 177-189.

Levin, B.D., Nguyen, K.X., Holtz, M.E., Wiggins, M.B., Thomas, M.G., Tveit, E.S., Muller, D.A. (2017). Detection of CdS Nanoparticles and Implications for Cadmium Yellow Paint Degradation in Edvard Munch's The Scream (c. 1910, Munch Museum). *Microscopy and Microanalysis*, 23(S1), 1910-1911.

Levin, B.D., Nguyen, K.X., Holtz, M.E., Wiggins, M.B., Thomas, M.G., Tveit, E.S., Muller, D.A. (2016). Reverse Engineering Cadmium Yellow Paint from Munch's «The Scream» with Correlative 3-D Spectroscopic and 4-D Crystallographic STEM. *Microscopy and Microanalysis*, 22(S3), 258-259.

Maksak, M.V. (2009). Fenomen zhivopisnogo simvolizma Edvarda Munka [The phenomenon of pictorial symbolism of Edvard Munch], *In Prostranstvo kul'tury*, 2, 119-131.

Mamutov, N.R., Alekseeva, E.N. (2017). Sravnitel'nyy analiz tvorchestva Mamuta Churlu i Edvarda Munka [Comparative analysis of the work of Mamut Čurlu and Edvard Munch]. In *Forum molodykh uchenykh [Forum of Young Scientists]*, 5, 1317-1320.

Miranda, C.M., Miranda, C.E., Molina, D.M. (2013). Edvard Munch: Disease and genius of the great Norwegian artist, In *Revista Medica de Chile*, 141 (6), 774-779.

Munk, E. (1982). *Zhivopis' i grafika Edvarda Munka [Painting and graphics by Edvard Munch]*. Leningrad. B. I, 20 p.

Ness, A. (2007). *Edvard Munk [Edvard Munch]*. Moscow. Ves' Mir, 569 p.

Nikolskaya, T.M. (2017). Ispol'zovaniye printsipov semioticheskogo analiza dlya izucheniya proizvedeniy zhivopisi v vuze (na primere tvorchestva E. Munka) [Using the principles of semiotic analysis to study the works of painting in high school (for example, the work of E. Munch)]. In *Vestnik Tambovskogo universiteta. Seriya: Gumanitarnyye nauki [Bulletin of the Tambov University. Series: Humanities]*, 22 (6 (170)).

Pedersen, G.J. (2017). *On the Pictorial Thinking of Death: A Study in Martin Heidegger's Unthought Art History of Being Regarding Edvard Munch's The Sick Child and Metabolism*.

Ponomareva, MS, Marchenko, V.A. (2016). Bolezn' i tvorchestvo (k voprosu vzaimosvyazi mezhdru psikhicheskim sostoyaniyem i tvorchestvom cheloveka) [Disease and creativity (on the question of the relationship between the mental state and human creativity)]. In *VIRTUS*, 70.

Sandbakken, E.G., Tveit, E.S. (2012). Edvard Munch's monumental sketches (1909-1916) for the Aula of Oslo University, Norway: Conservation issues and treatments, In *Studies in Conservation*, 57, SUPPL. 1, S258-S26757.

Sarvig, O. (2017). *Edvard Munchs grafik*. Lindhardt og Ringhof.

Seredkina, N.N. (2011). The Visualization of Ethnic Theme in the Khakass Artists Paintings and Graphic Works of Art. In *Journal of Siberian Federal University. Humanities & Social Sciences*, 8 (4), 1109-1126.

Sertakova, E.A. (2014). Vizualizatsiya obraza goroda i oblika gorozhan v chasovne Paraskey Pyatnitsy v Krasnoyarske [Visualization of the image of the city and the appearance of citizens in the Paraskeva Pyatnitsa chapel in Krasnoyarsk]. *In Urbanistika [Urban Studies]*, 2, 50-64.

Sitnikova, A.A. (2014). The Concept of «North» in the Works by Rockwell Kent. *In Journal of Siberian Federal University. Humanities & Social Sciences*, 8 (7), 1358-1380.

van Dijk, M. (2017). 2International Artists at the Salon des Indépendants in Paris: The Case of Edvard Munch (1896 and 1897). *In Foreign Artists and Communities in Modern Paris, 1870-1914* (pp. 65-74). Routledge.

Young, P., Finn, B.C. (2014). Atmosphere, the scream and Edvard Munch, *In Revista Medica de Chile*, 142 (1), 125-126.

Zhukovsky, V.I. (2011). Teoriya iskusstva [Theory of art]. St. Petersburg, 496 p.