

ЮДИТ САБАДИ РОДЕН, КЛИМТ, МУНК

Част 28 от „Моят музей“

Превод от унгарски: Борислав Александров, 1972

chitanka.info

ПРЕДГОВОР

По-голямата част от творчеството на Огюст Роден, Густав Климт и Едвард Мунк се отнася към последните десетилетия на 19 век и началото на 20 век, към тази бурна епоха, през която с революционен размах се сменят едно подир друго различни художествени направления. В началото на този период интересът е насочен назад към романтиката, но появилите се по-късно течения нямат привидно нищо общо с първоначалния изходен пункт. Импресионизмът, постимпресионизмът и сецесионът възникват като отрицание на традиционната живопис, въпреки че всяко ново направление се ражда като спонтанно противодействие на предхождащия го стил.

Не е случайно, че по времето на близко съжителстващи и тясно свързани помежду си течения в изобразителното изкуство творчеството на французина Роден, австриеца Климт и норвежеца Мунк се докосват едно друго, въпреки че всяко се развива по свой различен път.

Тази взаимна връзка се, проявява в характерния и за тримата период на символизма. В символизма те намират онази общовалидна форма, която дава художествен и същевременно философски отговор на вечните човешки проблеми. Те се стремят да пресъздадат най-ярките представи за живота и смъртта, любовта, страданието, възторга и самотата с актуални, изразяващи прекия смисъл и същевременно стоящи извън времето символи. Роден например вае, а Мунк и Климт рисуват „Целувката“ — момента на срещата между мъжа и жената. В скулптурата на Роден „Целувката“ се превръща в тържество на физическата красота, в картината на Мунк прегръдката носи закрила и същевременно освобождение от самотата, докато в творбата на Климт притиснатите един към друг мъж и жена се потапят в сиянието на звездите, във водопад от цветя, радостта от срещата се превръща в изящна декоративна красота.

От казаното до тук става ясно, че изкуството на тримата художници има както общи, така и различаващи се една от друга

черти. Докато изкуството на Роден, непознаващо съмнението, е явление типично за 19 век, героичното и патетично светоусещане, което долавяме в творбите на Климт и още повече в творчеството на Мунк, носи със себе си проблемите на новия век. По-възрастният с едно поколение Роден би могъл да бъде техен учител или пример за подражание, но не и техен съвременник, защото величавата ведрина и уравновесеност на неговото творчество е едновременно недостижима и анахронична за тях.

Основна тема в изкуството на Климт и Мунк е самотата, болезненото съзнание, за която придава меланхолично, а понякога и трагично звучене на творбите им. Това обаче не е „класическият“ трагизъм, изхождащ от нарушението на божествените и човешките закони, а отчаянието на изоставения, притиснат от равнодушната природа човек.

Стилът, в който намира израз и се формира светоусещането на двамата художници или, по-точно, който самите те формират — сецесионът, определя и многостранното родство на техните изразни средства. Докато символизмът на Роден се задоволява с натуралистични форми, Мунк и Климт, за да стигнат до обобщението, до голяма степен стилизират, опростяват формите в две измерения и се стремят към декоративност.

Декоративността в творчеството на всеки от тях има своя собствена, самостоятелна стойност — Климт е майстор на яркия, подчертано декоративен маниер на работа, за Мунк са характерни едрият щрих, експресивността и напрежението — която произтича от различията в прилаганите естетически принципи и естествено от индивидуалното им своеобразие. Макар и осъществяващо се по различен начин, творчеството на двамата има сродна насоченост: със средствата на живописата те отразяват съмненията и търсенията на човека от 20 век, който, разколебан и загубил вярата си в светогледа на християнството, се стреми да си създаде нова представа за света.

ОГЮСТ РОДЕН (1840–1917)

Творчеството на Роден е връхна точка в развитието на изобразителното изкуство към края на 19 век. Вдъхновен от патоса на романтиката, големият френски скулптор вплита в съвременното, импресионистично-символистично изобразяване на човека и елементи на класическото изкуство. Неговото изкуство изглежда на пръв поглед еkleктично, защото произволно съчетава елементи от стари и нови стилове и се изгражда според старите канони и новите идеи и форми. И все пак изкуството на Роден е не повече еkleктично от това на други негови съвременници — дори и от творчеството на Климт — тъй като скулпторът заимствува от миналото само за да постигне определени ефекти и използва тези елементи само дотолкова, доколкото те са му необходими за изграждането на собствените му форми. Въпреки че скулптурното творчество на Роден не изкристализира в една-единствена по рода си, чиста формула на самобитен стил, то се развива така единно, последователно и самостоятелно, че той се откроява като ненадминат творец за времето и за страната, в която живее.

Неговият творчески път всъщност започва от 1877 година, когато той създава творбата „Бронзовият век“, и с нея Роден веднъж завинаги си отваря вратите на парижкия Салон.

Бронзовата скулптурна фигура на Йоан Кръстител, изваяна със забележителна сигурност, се появява като закономерен израз на пробуденото самочувствие на младия творец; в поривистото движение на тялото и проповедническият жест, в пламения израз на напрегнатото от словото лице, в отворената уста и във вдъхновения поглед се чувства патосът и художествената хипербола на романтизма.

Скоро обаче възвишената красота на тези скулптури отстъпва място на творби, изградени на пръв поглед на противоположни принципи. Тяхната ярка изразителност и тежка маса напомнят суровостта и монументалността на Микеланджело. Една мисъл, бихме

могли да кажем, една-единствена задача вдъхновява появата на тези произведения — създаването на монументалната творба „Вратата на ада“, поръчана му през 1880 година. Самата врата Роден изобщо не успява да завърши окончателно, но тази задача го съпровожда през целия му творчески живот, става повод за все нови и нови хрумвания, за многократни експерименти, които го измъчват с несигурния си успех.

„Трите сенки“ е една от проектираните скулптурни групи към „Вратата на ада“. Сгърчените, потръпващи от телесно и душевно страдание фигури са осъдените на вечни мъки грешници от „Божествената комедия“ на Данте. От тези неспокойно огъващи се, бурно раздвижени и малко театрални фигури се откроява по своето изпълнение фигурата „Мислителят“ — родена също от символичната тема „Вратата на ада“. Тази скулптура завладява със спокойствието, зрелостта, дори простотата си; вместо със зрелищен трагизъм тук всяко движение е пропито с драмата на вътрешното раздвоение. В натежалата от размисъл фигура Роден успява да постигне това, към което се е стремил в „Трите сенки“, „Адам“ и „Ева“: едно духовно-физическо състояние, изявено само чрез формите на тялото, чрез напрежението на мускулите.

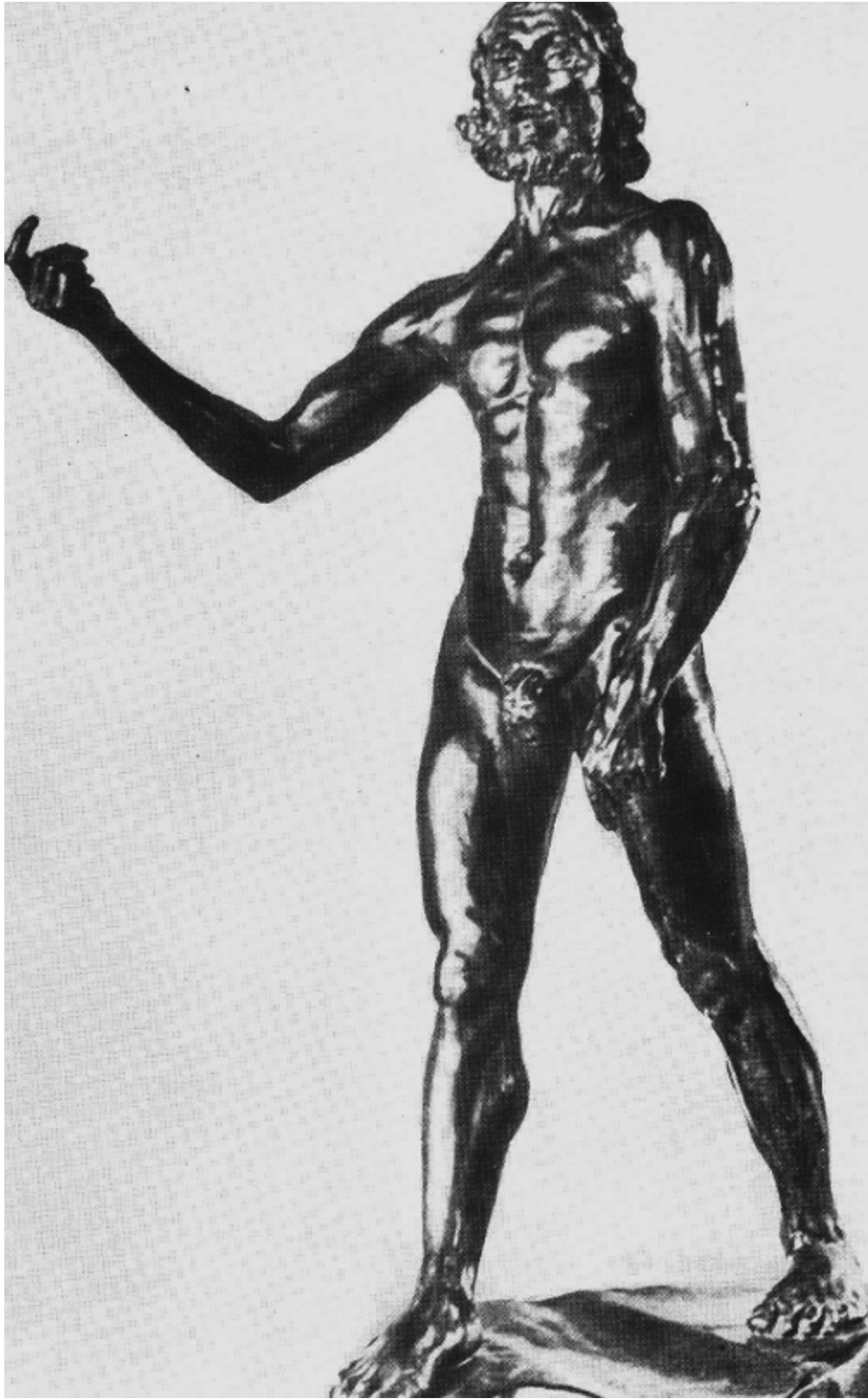
Като почти пряко продължение на символичната фигура „Мислителят“ е скулптурната група „Гражданите на Кале“, в която Роден реализира най-пълно своя първоначален замисъл от „Трите сенки“, респ. от „Вратата на ада“ — той замесва пластична материя от страдание, мъка и страх. Широката гама на неговото изкуство обхваща и отразява най-различни душевни състояния: любовта, екстаза, радостта, щастието, вдъхновили такива творби като „Вечна пролет“, „Целувката“, „Вечен идол“, „Нимфа“. Скулптурите, увековечаващи любовта и радостта от живота, са създадени от различен материал — фигурите и младите тела на стройните, прелестни нимфи и млади тела са от бронз, докато „Целувката“ и „Вечна пролет“ са изваяни в бял мрамор, материал, който, сякаш подчертава тържествеността и култовия характер на прегръдката.

Наред със символичните си творби, пресъздаващи двете крайности на живота — радостта и страданието, Роден работи непрекъснато и над скулптурни портрети и паметници на прочути свои съвременници. Модели на Роден са известни личности от

политическия, литературния и художествения живот, като Ж. П. Лоран, Далу, Клемансо, Пюви дьо Шаван. Това са обикновено добре характеризирани, изящно и спокойно изваяни скулптурни портрети, в това число и на някои жени — мадам Рюсел и Юдит Кладел, работени едновременно с импресионистични и с класически изразни средства. Интересни и ярки примери, характерни за еkleктизма му, са раздвиженият, изваян с непосредствено вдъхновение бюст на Клемансо и главата на Юдит, издигаща се от мраморен блок, със своята забележително спокойна и хладна красота.

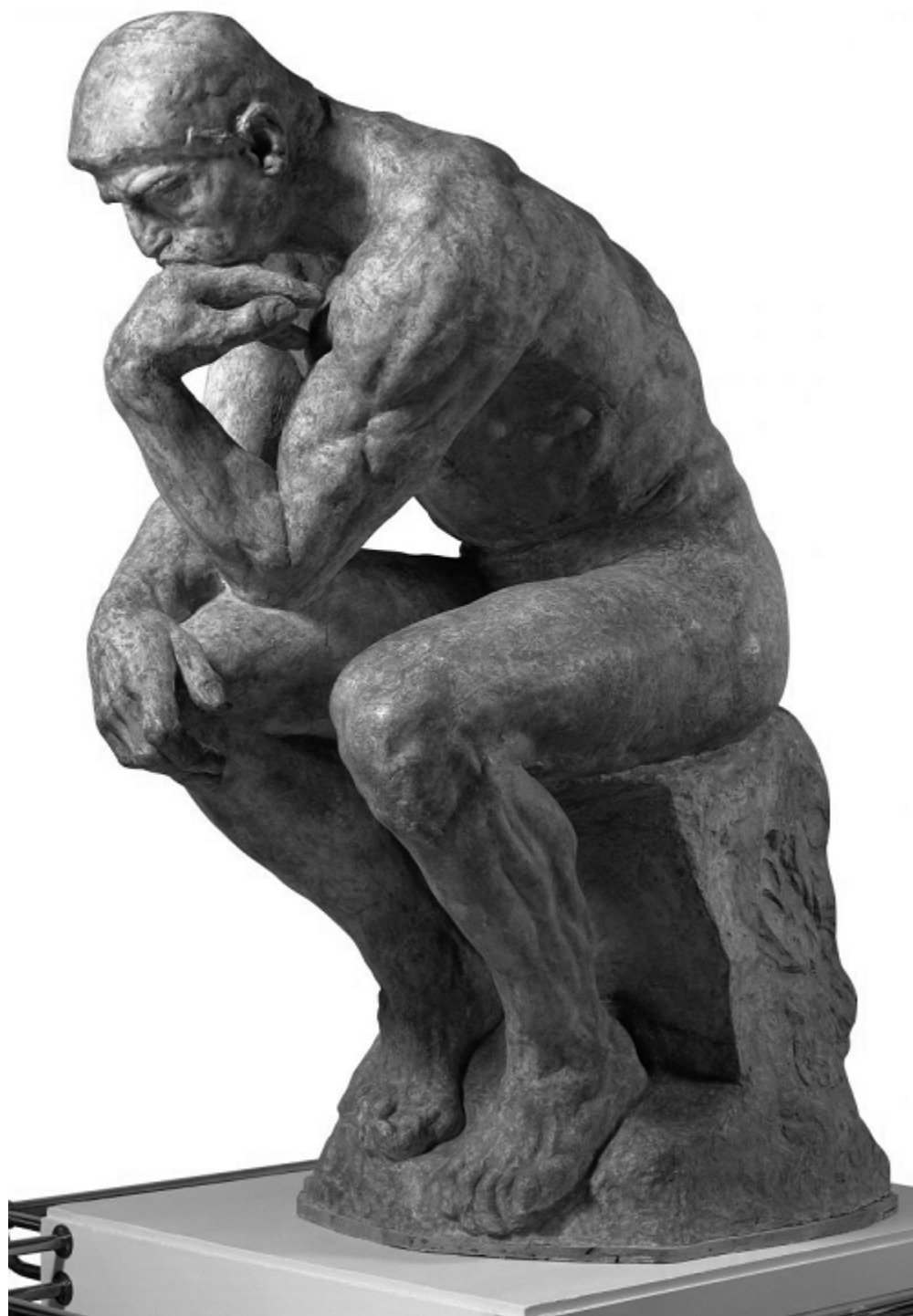
И накрая, сякаш за да увенчае своето творчество, Роден създава замислената като паметник скулптурна фигура на Балзак, която не прилича на нито една от предишните му творби. Първичната сила, която струи от величествената фигура на Балзак, облечена в монашеско расо, го затваря в недостижимите, мрачни селения на един свят, създаден само по неговите закони.

Достигайки края на творческия си път, Роден умира без нито един приемник, който да продължи делото му. Всичко създадено от него е неповторимо; неговият своеобразно съчетан стил не намери, а и не можеше да намери последователи. Неговото творчество обаче оказва могъщо влияние над цели поколения скулптори, които десетилетия наред черпят вдъхновение и насоки от неговото богато изкуство.



Йоан Кръстител. 1878 г. Бронз, 200 x 55 x 98 см. Париж, музей Роден.

Тази детайлно изваяна гола мъжка фигура представя библейската личност на Йоан Кръстител по време на проповед. Устремът на пристъпващото напред тяло, мимиката на лицето, полуотворените устни, изразителният поглед и широкият разяснителен жест на ръката подчертават вътрешното съдържание на творбата: пламенната убеденост и високото съзнание за призванието.



Мислителят. 1880 г. Бронз, 200 x 130 x 140 см. Париж, музей Роден.

До раздвижената фигура на Йоан Кръстител огромната скулптура на „Мислителя“, седнал на каменен блок и подпрял наведената си глава на ръката, изглежда по-скоро статична. Грубо

изваяните му крайници са тежки, почти неподвижни, но в мускулите му, в стегнатия гърч на краката, в опънатите сухожилия на глезените, в напрежението на извития врат се чувствава размисъл, вътрешна борба. В това разчленено, едва ли не грозно тяло със застрашително уголемени форми Роден влага чувства и идеи, които въздействуват силно със своята монументалност и драматизъм.



Целувката. 1886 г. Мрамор, 190 x 120 x 115 см. Париж, музей Роден.

От грапавата повърхност на белия мраморен блок се отделя изваяната, сякаш пулсираща скулптурна група на влюбена двойка. Пламенно преплетените тела и крайници са обединени в плътно

единство; жизнеността на раздвижените, издигащи се и потъващи форми се усилва от играта на светлосенките. Тази барокова раздвиженост се успокоява от сбитата, затворена композиция, която с магнетична сила споява формите, и тържественият момент на символичната целувка прераства в мигновение от вечността.



Гражданите на Кале. 1884–1886 г. Бронз, 210 x 240 x 190 см. Кале.

Този паметник е поръчан от жителите на град Кале в памет на едно историческо събитие от 1347 година — английският крал Едуард обещава да пощади града, ако му бъдат предадени за екзекуция шестима знатни граждани. В композираната статично, но оживена от отривист ритъм творба Роден пресъздава с необикновено майсторство

настръхналите от вътрешна драма фигури на шестимата мъже, чиито напрегнати тела потрепват от вълнение, страх или решителност под окъсаните наметала. Само общата обреченост свързва тези затворени в себе си, самотни мъже, защото всеки поотделно, сам трябва да посрещне потискащия ужас на надвисналата смърт.



Пюви дьо Шаван 1892 г. Бронз. Париж, музей Роден.

Този проникновено изваян бюст с отметната назад глава, със строг и гордо отправен напред взор е портрет на един от известните френски художници от 19 век — Пюви дьо Шаван. С вълнуваща изразна сила оживяват пред нас чертите на вгълбения в себе си, малко аристократичен образ на художника. Твърдо стиснатите устни, остро изрязаният нос, сводестото чело и напрегнатият израз на лицето, въпреки сдържаността му, говорят за изключителната способност на Роден да характеризира и да скрепява почти неуловимото у човека.



Балзак 1898 г. Гипс. Париж, музей Роден.

Тази огромна гипсова скулптура, модел, на която е френският писател Балзак, е най-строгата и пуританска творба на Роден. Ваятелят изгражда просто, без каквато и да е театралност издигащата се от ниския постамент фигура на писателя, облечена в монашеско расо и малко отдръпната назад — привидно без жестове, движение и излишна декоративност. От дрехата израства масивната, своенравна и

повелителна, озарена от недостижимо сияние глава на големия творец. В неподвижната монументалност на „превърналата се в камък“ фигура ние откриваме един внушителен образ на писателя, който не отстъпва с нищо и на най-непосредствените, вдъхновени от живота човешки портрети.

ГУСТАВ КЛИМТ (1862–1918)

Климт е водеща фигура на виенския сецесион, оглавява самостоятелна художествена група, член е на Виенската академия и художник, отрупван с поръчки за монументална украса и портрети. Въпреки това творчеството му е било забравено десетилетия наред. Едва през последните години — когато нашето време отново „откри“ сецесиона и го доведе на мода — започнаха да говорят за този художник с чувство на признание и дори на възхищение. Това признание не е само израз на почит към стила му; декоративните и колоритни, излъчващи опалово сияние и „украсени“ със злато екзотични картини на Климт рязко се открояват от произведенията на общоприетия сецесион, богатата символика и оригиналност на създадените от него форми не са анулирани дори и от по-новите течения. Макар че е типичен австрийски художник — още в първите си творчески години той се вдъхновява от виенските художествени традиции и до края на живота си е свързан със специфичния виенски сецесион — със своето творчество Климт надхвърля националните рамки и се налага като майстор от европейски мащаб и значение.

Съзряването на неговото изкуство и живописен стил съвпада с последния период на романтичната историческа живопис от 19 век. Климт е очарован от творчеството на един от най-забележителните майстори на виенската историческа живопис — Ханс Макарт, който не се увлича в сценично и анекдотично изобразяване на историческите събития и чиито картини са пропити от екстаза на багрите или излъчват меланхоличното опиянение от призоваването на миналото. Макарт възстановява за Климт традициите на алегоричното и символичното старо изкуство — ренесанса и маниеризма — от които по-късно се вдъхновява символичният свят на сецесиона.

Когато през 1891 година Климт получава първата си поръчка за картина на историческа тема и пред него се разкрива поприще в изкуствата, подобно на пътя, изминат от неговия учител, той се

ръководи единствено от утвърдените стилове, от духа на епохата и от уважението си към публиката. По същото време работи обаче и над една поръчка на виенския Художествено-исторически музей — да отрази по стените на стълбището съкровищата, които се пазят в музея. Тази украса е изпълнена в еkleктичен стил. Точно копираните египетски релефи, гръцки рисувани вази, византийски мозайки и средновековни табла той съчетава със стила на италианските ренесансови майстори, като усвоява не само многобройните им изразни средства, но и се отъждествява с най-добрите им художествени традиции.

Неочаквано това именно отъждествяване революционизира изкуството му. В стенописа, който изписва на тавана на Виенския университет, вместо с обичайните сладникави романтични чудатости той удивлява виенската публика с изобразените в необичайна композиция и без какъвто и да е патос алегорични фигури на трите факултета — философия, право и медицина. И замисъл, и изображение тук са еднакво безпощадни: припадналите голи фигури, олицетворяващи медицината, са се вкопчили така трескаво една в друга, както и осъдените на смърт от правосъдието. Пищните декоративни елементи — гъста плетеница от цветя, перли и накити — правят още по-предизвикателна голотата на реалистично изписаните тела. Полюляващите се във водовъртежа от сплетени коси и орнаментални елементи жени, мъже и деца сякаш също застиват като декорация; изведнъж тяхното съществуване става зловещо, гротескно, непонятно.

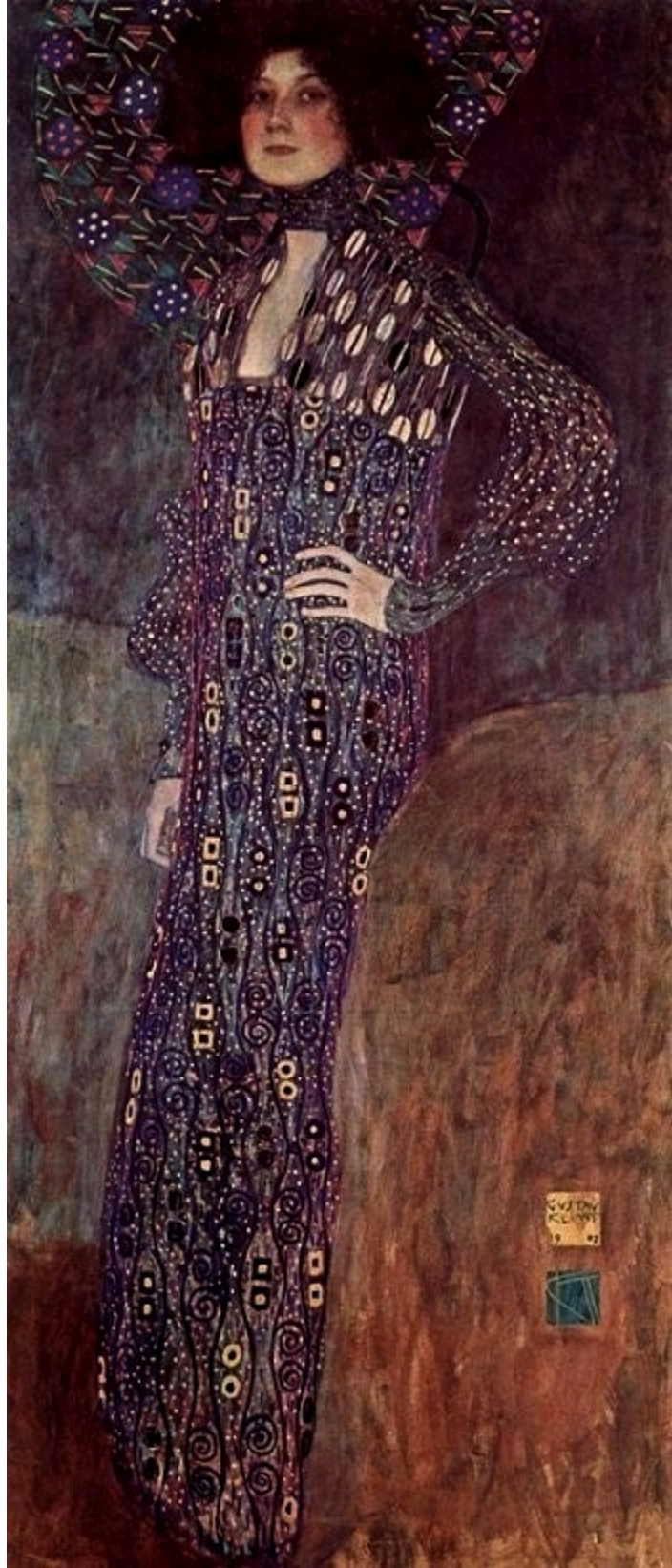
С изобразяването на „Трите факултета“ Климт създава свой собствен стил, който същевременно означава и поврат в развитието на виенската живопис. Както и в по-късните си картини тук той обединява натурализъм и стилизация: рисува лицето с портретна достоверност, тялото почти с анатомична точност, но средата, в която поставя фигурите си, е лишена от въздух и простор; вместо това той я изпълва с разнообразни орнаменти и цветя, съчетани като византийска мозайка.

Съотношението, акцентът и пластическата стойност на орнаментика и суров реализъм в изкуството на Климт обаче са винаги различни. В творбите му към края на деветдесетте години доминира натурализмът, от 1900 година нататък картините му стават по-

декоративни. Климт разработва най-различни вариации на едни и същи теми: любов, смърт, живот, женска красота и фаталност, и то като общовалидни художествени символи.

Поредицата си от портрети и символистични картини след 1900 година Климт допълва с нов жанр — пейзажа, в който не се долавя и сянка от трагично настроение. Вдъхновеният от разкошните багри на цветни градини и хълмове художник не създава пейзажи в традиционния дух, а в своеобразния си декоративен стил. Богатите детайли се сливат в двуизмерна орнаментика — като единство от природни форми и абстрактна стилизация.

Тази ведра и не толкова рафинирана хармония всъщност вече е — чужда на духа на сецесиона, въпреки че цялото творчество на Климт е под знака на този стил. Изтънчената чувственост на художника, възприемчивостта му към декоративната игра на линии и багри, изразната му сила — чиито екзотични кълнове намират добра почва в противоречивата обществена атмосфера от началото на века — с всичко това той се издига високо над своите австрийски съвременници. Останалите основоположници на виенския сецесион — Егон Шиле, Коло Мозер, Франц Хофер и някои други — му отреждат мястото на лидер в своята група, а днес творчеството на Климт е ценно съкровище не само за виенската живопис, но и за европейското изкуство.



*Портрет на Емилие Фльоге. 1902 г. Масл. бои, платно, 181 x 84 см.
Виена, Исторически музей на град Виена.*

Това е един от най-сполучливите от многобройните обаятелни женски портрети на Климт, в който въздушната, изписана с едри, опростени щрихи фигура се откроява леко върху неопределен фон. Роклята ѝ е покрита със звездообразни накити. Сянката, която пада върху предаденото с портретна точност лице на Емилие Фльоге, го прави малко загадъчно; тази тайнственост се подсилва от тежката корона на прическата, бледата кожа и зареяния поглед на тъмните очи.



Очакване (фрагмент) Фрагмент от проекта за мозаечен фриз в двореца Стоклет в Брюксел. 1905–1909 г. Хартия, смесена техника, 193,5 x 115 см. Виена, Музей за художествени занаяти.

Това е част от мозаечния фриз с фигурата на Очакването към символичната тема „Дървото на живота“. Очакването е изпълнено от

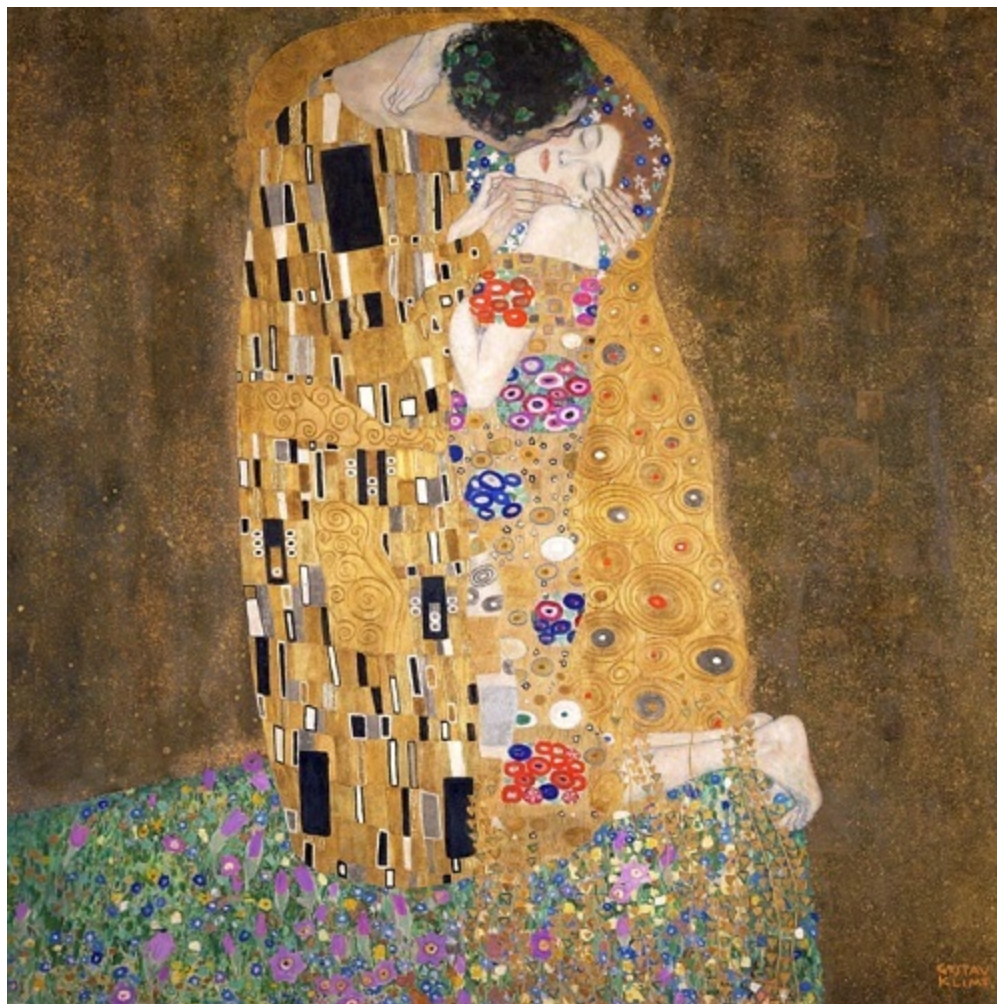
жена с източна красота, която — подобно на фигурите от египетските релефи — се слива с богато орнаментирания фон. Уголемената до фантастични размери коса и седефените ръце са украсени с разкошни накити, ослепителните дрехи също блестят от злато. Декорацията на фона и облеклото се състои от ритмични и свързани в строг ред архитектурни мотиви и геометрични фигури. От тържествената и фантастична разточителност на украсата и от твърдия, почти култов характер на движенията на женската фигура се излъчва вековечното спокойствие на византийските мозайки.



Цветна градина със слънчогледи. 1905–1906 г. Масл. бои, платно, 110 х 110 см. Виена, Австрийска галерия.

Като краски на пъстър килим са съчетани огнените багри на осеяна с полски цветя ливада. Въпреки че тази картина пресъздава, без

каквато и да е претенциозност багреното великолепие на един кът от природата, тя пак е лишено от въздух декоративно петно, напомнящо познатите гъсти мрежи от стилизирани мотиви и орнаменти на художника.



Целувката 1908 г. Масл. боц, платно, 180 x 180 см. Виена, Австрийска галерия.

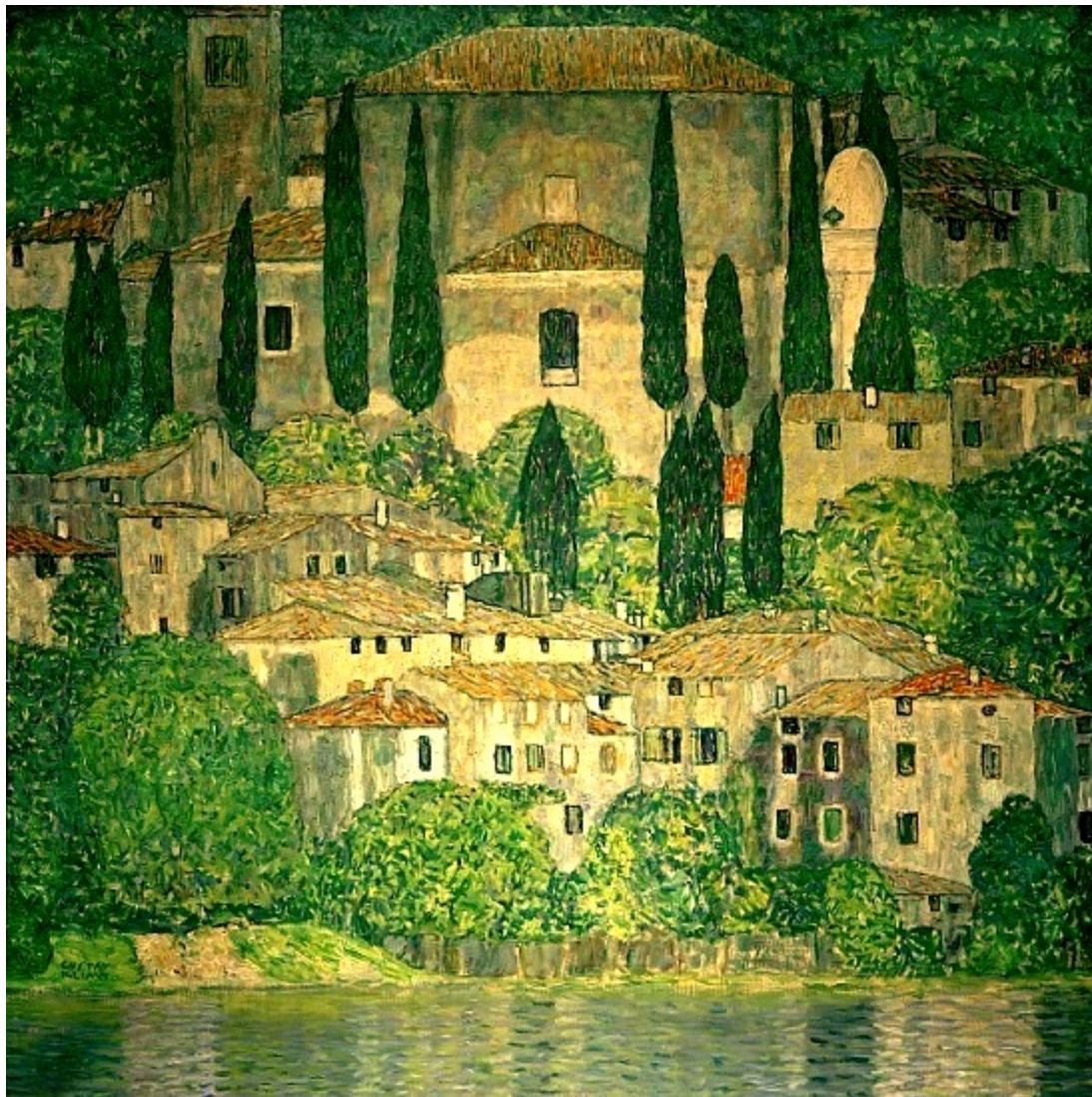
Интензивен блясък на светещи багри и златисти тонове покрива отдалите се на любовно опиянение мъж и жена, прегърнати сред поляна от незабравки и камбанки. Всъщност телата са погълнати от бронята на твърда украса, сред която проблясва само опаловата бледост на ръце, рамене и лица. Плоските фигури са обгърнати в затворена композиция от една виеща се линия така абстрактно и стилизирано, че те самите се превръщат в орнамент на тази въздействаща като мозайка картина.



Жена с шапка от пера 1910 г. Масл. бои, платно, 70 x 63 см. Град, частно притежание.

Съпоставен с блестящите колоритни творби на Климт, този портрет на жена с шапка, застанала със замечтан израз на бледосиния фон, в бледосиня рокля, прави впечатление с убитите си, безизразни тонове. Тук не откриваме ярката декоративност и пищност на цветовете: скъпоценните камъни, цветята и източните златни накити са

заместени от обикновеното буржоазно облекло, а единствената хипербола е огромната шапка с пера. В тази сдържана картина, доминиращо изразно средство на композицията е линията, която очертава с един замах едрите, остри, но изящни форми. Силният контраст между цветовете на тъмновиолетовата шапка и светлият фон също подсилват въздействието, което се получава от причудливата, капризна игра на раздвижените линии.



Къщи край брега на Атерзе. Около 1912 г. Масл. бои, платно, 110 x 110 см.

Това е една от късните картини на Климт, изобразяваща пейзаж със средиземноморски характер — терасовидно разположени къщи с червени покриви и стройни кипариси. Компактният блок на

правоъгълните къщи, кръглите корони на широколистните дървета и заострените форми на кипарисите са разположени геометрично в ритмична система. От произволното съчетание на плоскостния и пространствен изобразителен метод се ражда творба, която въздействува декоративно; строгостта на формите се смекчава от поетичното настроение, безбройните отънъци на зеления тон са наситени със слънчева светлина, отразените лилави и розови петна трептят върху белите стени на къщите.

ЕДВАРД МУНК (1863–1944)

Творческият път на Мунк е доста разнообразен: художникът се развива успоредно с възникващите стилни направления, взема участие в международни изложби, постоянен посетител е на едно кафене, където се подеват нови инициативи в изобразителното изкуство, но никога не успява да се освободи от самотата си — и това именно определя неговата човешка и творческа същност.

Едвард Мунк е роден в Льойтен, Норвегия, в мрачната и строга атмосфера на един дом, често спохождан от сянката на болестите и смъртта. По-голямата част от живота си Мунк прекарва в Осло, но през 1916 година се оттегля в имението си в Екели, където живее самотен до последните си дни.

В Париж през 1889 г. той попада под влиянието на Уистлър и Мане, но още същата година под впечатлението от един танцов локал в Сен-Клод записва в дневника си следната мисъл, която бележи поврат в творческото му развитие: „Не е необходимо повече да се рисуват интериори с четящи мъже и плетящи жени. Необходими са живи хора, които дишат, чувствуват, страдат, обичат...“ В тази бележка вече се крие мисълта за създаване на „фриз на живота“, който, вдъхновен от символизма на епохата, да разказва за човешкия живот и за първичните сили, които го движат.

Въпреки че е получил първия тласък за това в Париж, Мунк все пак оформя символистичния си светоглед в Норвегия. Това е време на голям духовен кипнеж на север, настъпил под влиянието на идеите на Стриндберг и Ибсен, а така също и в Германия, където той пребивава от 1892–1895 година и се запознава с новото художествено течение на сецесиона.

По замисъл картините му от това време вече представляват въведение към „фриза на живота“: „Пубертет“, „Жената и смъртта“ и „Целувката“ се раждат от идейния мир на Ибсен; заедно с това те ни дават възможност да проникнем в дълбокия водовъртеж на

индивидуалните проблеми на художника, който все още си служи с натуралистични средства. Характерното за него неспокойно и застрашително напрежение се появява в творбите му, когато мисловният процес вече не е в състояние да възпре живата емоция и напора на житейския опит.

Чувствената му натура откликва на много и най-различни дразнителни, но по начало неговата емоционалност се подхранва от два основни източника. Единият е самотата, почти неизменно изпитваното потискащо чувство „човек винаги е сам“. Вторият е желанието му да се изтръгне от уединението. Това е и пътят, който го отвежда към проблема за отношенията между мъжа и жената — тези отношения Мунк схваща като опит за взаимно разбирателство, за прекъсване на изолацията, завършващ обаче винаги с провал и разочарование. Картините „Целувката“, „Влечение“, „Ревност“, „Раздяла“, „Мадона“ и „Вампир“ отразяват отделните периоди на опити, копнеж и разочарования, на възраждаща се надежда и все по-дълбоко обезверяване, които Мунк е изживял.

През 1896–1897 година Мунк е отново в Париж, където наблюдава френския художествен живот през призмата на свой вече оформен естетически мироглед. Занимава го предимно изкуството на Гоген, Ван Гог, Тулуз-Лотрек. От една страна, въздействието на тези художници, от друга — влиянието на плоската и силуетна техника на Бернар прави изкуството му все по-декоративно, с подчертана склонност към силуетното изображение, което подсилва израза на отчужденост и изолираност. Фигурите му не могат да излязат от затворената дъга, описваща телата им: живеещи една до друга, но всяка за себе си, те са обитатели на един недостижим свят. В творчеството на Мунк линията добива все по-дълбок смисъл и значение, особено при отразяване безнадеждната самота на мъжа и жената. От друга страна, тъй като все по-често се занимава с тиражна графика — предимно гравюри на дърво — опростената, чиста форма и линия се превръщат в жанрово изискване.

Десетте години след пребиваването му в Париж са най-самобитният и характерен период в творчеството му. По това време той претворява във форми всичко, което изпълва емоционалния му свят, и се възвръща отново към всичко онова, което му убягва. Всъщност през 1902 година той завършва своя „фриз на живота“, в

който отразява дълбоката същност на идеите си: съвършената близост в любовта („Целувката“), изпепелената любов („Раздяла“), жената като първоизточник на живот („Мадона“) и жената като носител на смъртта.

През 1908 година Мунк изпада в тежка нервна криза, от която се съвзема, но за по-нататъшното му творчество е характерен не вече трагизмът, а една примирена ведрина. Тази ведрина всъщност разрешава проблемите, но и отнема на изкуството му неговата предишна сила: бурните страсти замират, успокоена е демоничната борба на инстинктите. Напрежението на формите се разтапя в леките вибриращи колоритни петна на импресионизма и Мунк, който в 1912 година участва в къолнската изложба „Зондербунд“ като един от основоположниците на модерната живопис — наред със Сезан, Ван Гог и Гоген, — всъщност вече се връща отново към стария художествен метод от края на 19 век.

Почти забравил някогашните си търсения и борби, той работи неуморно до смъртта си в 1944 година. Едва през последните години у него се възражда отново острият, суров живописен маниер, едрият щрих, сгъстените, опростени изразни средства. В портретите, които си рисува на стари години, художникът се вглежда горчиво в себе си и не се стреми да смекчава небесносините и бледолилавите тонове на някогашната си колоритна гама.



Писъкът 1893 г. Масл. бои, платно, 91 x 73,5 см. Осло, Национална галерия.

Предният план на тази картина е зает от фигурата на изгърбено, приведено напред тяло на крещящ човек с ужасено лице и неестествено удължени ръце, с които той запушва ушите си. В дъното се виждат две отдалечаващи се малки, цилиндрични фигури на мъже, които не подозират нищо за неизмеримото отчаяния на крещящия. Неспokoйно раздвиженият пейзаж и виещото се червено небе са в плен на същата непозната, страховита сила, която гнети изоставения, уплашен човек. С този си ранен шедьовър Мунк става предвестник на експресионизма; пейзажът също е изразител на идеята, подсилва общото потискащо настроение на картината.



Раздялата 1894 г. Масл. бои, платно. Осло, музей Мунк.

Това е картина, която изобразява раздялата, а същевременно невъзможността на тази раздяла: кичур от дългите коси на трептящата като видение женска фигура се увива около врата на изоставения мъж. Макар че символът сам по себе си е доста банален, картината въздействува силно върху зрителя: особеното настроение, породено от бледите северни багри и светлини, капризните очертания, опростените

форми и играта на източените линии придават някаква магическа сила на примитивната идея, символичното събитие се издига до съдбовна непреодолимост. Контрастът между фосфоресциращите лилави нюанси на фона, синьо-зелените багри на брега и топлия червен цвят на храста на предния план задълбочава и подсилва меланхоличното настроение на картината.



*Танцът на живота 1899–1900 г. Масл. бои, платно, 125 x 190 см.
Осло, Национална галерия.*

На бледа лунна светлина в странната, почти никога не притъмняваща нощ танцуват двойки. Не музика, а опиянение от взаимната близост съпровожда призрачния танц, но лицата са разкривени в сатанински гримаси. Картината отразява не само символичния смисъл на срещата между мъжа и жената — в лицата на двете бленуващи жени, които затварят от страни картината като в рамка, намира израз самотата, изолираността на прокълнатия човек. Тъжната отчужденост в този танц на живота придава някакво покъртително достойнство на всяка от облечените в бяло и черно

танцуващи фигури, оживени от демоничния трепет на освободените инстинкти.



Момичета на моста 1901 г. Масл. бои, платно, 136 x 125,5 см. Осло, Национална галерия.

Сред картините, изпълнени с неспокойно, трагично настроение, тази хармонична творба, пресъздаваща атмосферата на тих провинциален неделен ден, е почти единствена по рода си в творчеството на художника. Три празнично облечени момичета, облегли се върху парапета на мост, са зареяли поглед във водата, в

която се отразяват тъмните петна на крайбрежните дървета и затворените фасади на близките къщи. Твърдата перспективна линия на моста и острата крива на пътя уравновесяват останалите затворени форми — малкото оранжево слънце, оформената като хълм корона на дървото, плътно застаналите една до друга разноцветни фигури на момичетата. Над пейзажа и момичетата се издига безкрайното небе, в чиято ведра синева трепти възторжено чувство.



Заснежена алея 1906 г. Масл. бои, платно, 80 x 100 см. Осло, музей Мунк.

По заснежен път вървят две фигури, на едната, от които се виждат само шапката и засенченото лице; другата е включена в композицията до кръста. Те са безмълвни и почти незабележими в тази творба, чиято главна тема е пейзажът: губещата се в далечината алея, лилавите, сливащи се в накъсан воал оголени клони на дърветата. Въпреки че на пръв поглед изображението е свежо, породено от непосредствено впечатление от природата, ударението пада върху скрития подтекст: от бурния, неспокоен ритъм на дърветата, от обърканите, блуждаещи листа и замайващата, губеща се в далечината

перспектива се излъчва тъжно, потискащо настроение. Композицията и колоритът, „плащето“ синьо и болезнените виолетови цветове напомнят атмосферата на „Писькът“, но тук изразът е по-лиричен, по-резигниран, по-поетичен.



Автопортрет между стенния часовник и леглото 1940 г. Масл. бои, платно, 150 x 120 см. Осло, музей Мунк.

Автопортретът се явява доста често като тема в творчеството на Мунк — млад мъж със скулесто лице и строги черти, по-късно с

горчиво изражение и критични очи, докато в автопортретите от последните години на живота му го виждаме като уморен, сломен от живота старец. Един от тях, който същевременно е и правдив документ за живота му, е автопортретът на майстора, приближаващ осемдесетте, застанал между леглото си и стенния часовник. Картините, покриващи стената на стаята, сега служат като фон на застаналия съвсем не принудено, без каквато и да е поза художник, от чието осветено чисто чело и уморени очи лъха мъдрото спокойствие на примирението със смъртта.

ЗАСЛУГИ

Имате удоволствието да четете тази книга благодарение на *Моята библиотека* и нейните всеотдайни помощници.

МОЯТА БИБЛИОТЕКА



<http://chitanka.info>

Вие също можете да помогнете за обогатяването на *Моята библиотека*. Посетете **работното ателие**, за да научите повече.