



УДК 80

<https://www.doi.org/10.33910/2686-830X-2021-3-1-80-96>

Между Словом и Изображением: интермедиальность в творчестве Эдварда Мунка

М. Я. Макаридина^{✉1}

¹ Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена,
191186, Россия, г. Санкт-Петербург, наб. реки Мойки, д. 48

Сведения об авторе

Мария Ярославовна Макаридина,
SPIN-код: 7629-5165;
ORCID: 0000-0002-0294-7789;
e-mail: dana.mccaridee@gmail.com

Для цитирования:

Макаридина, М. Я.
(2021) Между Словом
и Изображением:
интермедиальность в творчестве
Эдварда Мунка. *Исследования
языка и современное
гуманитарное знание*, т. 3, № 1,
с. 80–96.
<https://www.doi.org/10.33910/2686-830X-2021-3-1-80-96>

Получена 28 января 2021; прошла
рецензирование 18 февраля 2021;
принята 21 февраля 2021.

Финансирование: Исследование
поддержано норвежским
Центром интернационализации
образования (SIU).

Права: © Автор (2021).
Опубликовано Российским
государственным педагогическим
университетом им. А. И. Герцена.
Открытый доступ на условиях
лицензии CC BY-NC 4.0.

Аннотация. В статье рассмотрен вопрос первичности вербального или визуального модуса восприятия и воспроизведения действительности, который является давним предметом спора в европейской культуре — *ut pictura poesis* или *ut poesis pictura*, — на примере творчества норвежского художника Эдварда Мунка. Затронуты базовые философские вопросы, касающиеся феноменологии восприятия, и приведены основные особенности сенсориума художников. Проанализированы некоторые особенности интермедиальности в текстах пишущих художников вообще и Мунка в частности. Представлена авторская классификация видов интермедиальности в творчестве Мунка, который особым образом работал со словом и изображением. Его картины еще при жизни часто подвергались критике за излишнюю программность. Однако на деле взаимодействие между вербальным и визуальным у него не столь прямолинейно. Нам удалось выявить несколько ключевых принципов, на которых базируется творчество художника, и определить основные виды интермедиальности в его произведениях: это паратекстуальные зависимые отношения (визуальное произведение — поясняющее заглавие; текст — иллюстрация; графическое произведение — позднейший пояснительный текст к нему); паритетные отношения, или битекстуальность; взаимопроникновение/синтез медиа (альбом «Древо познания Добра и Зла»). Отдельно рассмотрено визуально-текстовое произведение Мунка «Альфа и Омега», которое можно назвать прото-комиксом, а также виды особых ментальных нарративных «рамки» в его творчестве как средств переключения с внешней на внутреннюю точку зрения — например, использование третьего лица вместо первого, претерита и псевдонимов. В некоторых случаях такая рамка реализуется графическими средствами: текст включается в рамку внутри изображения, как в эскизах к иллюстрациям «Цветов зла» Бодлера, или наоборот, изображение обрамляется текстом, как в дневниках художника. Новаторским можно считать открытие особого структурного параллелизма между вербальным и визуальным дискурсами Мунка.

Ключевые слова: интермедиальность, норвежская литература, норвежский язык, паратекстуальность, Эдвард Мунк.

Between word and image: Intermediality in Edvard Munch's oeuvre

M. Ya. Makaridina✉¹

¹ Herzen State Pedagogical University of Russia, 48 Moika Emb., Saint Petersburg 191186, Russia

Author

Maria Ya. Makaridina,
SPIN: 7629-5165;
ORCID: 0000-0002-0294-7789;
e-mail: dana.mccaridee@gmail.com

For citation:

Makaridina, M. Ya.
(2021) Between word and image:
Intermediality in Edvard Munch's
oeuvre. *Language Studies and
Modern Humanities*, vol. 3, no. 1,
pp. 80–96.
<https://www.doi.org/10.33910/2686-830X-2021-3-1-80-96>

Received 28 January 2021;
reviewed 18 February 2021;
accepted 21 February 2021.

Funding: The research for this
article was funded by the
Norwegian Centre for International
Cooperation in Education (SIU).

Copyright: © The Author (2021).
Published by Herzen State
Pedagogical University of Russia.
Open access under [CC BY-NC
License 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/).

Abstract. The article deals with the question of primacy of verbal or visual modus of perception and representation within the long-lasting European dispute — *ut pictura poesis* or *ut poesis pictura* — as reflected in the oeuvre of the Norwegian artist Edvard Munch. It discusses the basic philosophical issues related to the phenomenology of perception and covers the main features of artists' sensorium. It analyzes some of the features of intermediality in the texts of writing artists in general and Munch in particular. The author's own classification of the types of intermediality in Munch's works is presented. Munch's paintings were often accused of being too programmatic. However, interaction between the verbal and the visual media in his art is much more nuanced. The article highlights some of the key principles central to Munch's work and determines the main types of intermediality he used: paratextual dependent relationships (visual work — explanatory title; text — illustration; graphic work — later explanatory text to it); parity, or bitextuality; interpenetration, or synthesis, of the media (*The Tree of Knowledge of Good and Evil*). The article also considers Munch's visual-text work *Alpha and Omega*, an early comic book, as well as the types of mental narrative "frames" in his oeuvre as means of switching from the external to the internal point of view: the use of third person narrator, past tense, and pseudonyms. In some cases, such a frame can materialize in graphic form as a visual frame surrounding the text, as in sketches for Baudelaire's "The Flowers of Evil", or as an image included in the text, as in the artist's diaries. The discovery of specific structural parallelism between the visual and verbal discourses in Munch's art can be considered groundbreaking.

Keywords: intermediality, Norwegian literature, Norwegian language, paratextuality, Edvard Munch.

Интермедиальность и смежные понятия

Проблема взаимодействия вербального и визуального искусств в последнее время, после так называемого «визуального поворота», приобретает все большую актуальность. Выходят междисциплинарные исследования, многие из которых посвящены эпохе Просвещения с ее синтетической направленностью (Ермакова 2019; Левитт 2015); много внимания уделяется в этом контексте символизму и русскому авангарду.

Из выдающихся современных художников, в творчестве которых интермедиальность является определяющей категорией, нельзя не назвать немца Ансельма Кифера. В 2019 г. в норвежском музее современного искусства Аструп-Фёрнли в Осло прошла его выставка «Книги и ксилографии» (*Anselm Kiefer — Bøker og tresnitt*), в каталоге к которой французский исследователь Жан-Макс Колар (Jean-Max Colard)

в своей статье *Det tapte pictura poesis* («Утерянная *pictura poesis*») вписывает произведения Кифера в давнюю традицию дебатов между Живописью и Поэзией/Литературой о том, какое из искусств все же первично и какой паттерн восприятия и воспроизведения действительности иерархически выше (Kvaran 2019). Творчество норвежского художника Эдварда Мунка, который был не только художником, но и писателем — хотя при жизни опубликовал совсем немного текстов, — безусловно, также может быть рассмотрено в рамках этого многовекового спора.

Впервые в научный оборот понятие «интермедиальность» было введено в 1983 г. немецким литературоведом-славистом О. А. Ханзеном-Лёве, который считает, что сама рефлексия на тему интермедиальности есть порождение эпохи модернизма — прежде всего символизма, а затем и постсимволистского авангарда (Ханзен-Лёве 2016, 15). Несмотря на то, что последователи Ханзена-Лёве активно применяют и исследуют это понятие в своих работах

(см., например, работы Е. П. Шиньева, И. Раевски, А. Ю. Тимашкова, Н. В. Исагулова), можно утверждать, хотя и с некоторой осторожностью, что в отечественной науке данная область *Medienwissenschaften* все же пока представлена недостаточно широко. В русскоязычной традиции на сегодняшний день преимущество отдается термину «интертекстуальность», понимаемому как цитирование и взаимодействие различных текстов в широком смысле (Владимирова 2016, 100). Кроме того, с интермедийностью коррелирует понятие «паратекстуальность» — отношение между текстом и его ближайшим околотекстовым окружением: заглавием, пред- и послесловием, эпиграфом, иллюстрациями. *Объектом* интермедийного анализа в рамках семиотического подхода становится «особый тип структурных взаимосвязей внутри художественного произведения, основанный на взаимодействии языков разных видов искусства в системе единого художественного целого» (Владимирова 2016, 97).

Таким образом, анализируя творчество того или иного пишущего художника или рисующего писателя, мы анализируем не интермедийность как онтологическую категорию и имманентное свойство текста, а индивидуальные авторские стратегии ее реализации — как в рамках конкретного художественного произведения, так и в рамках всего творчества. Нас интересует прежде всего воплощение интермедийности в авторском узусе, что сближает наш предмет рассмотрения с понятием «идио-стиль».

Виды интермедийности

Существует целый ряд классификаций видов интермедийности, из которых ниже в предельно сжатом виде представлены две, показавшиеся нам наиболее любопытными и соответствующими целям нашего исследования.

Так, немец Шрётер выделяет четыре вида интермедийности: *синтетическая* — *synthetische Intermedialität* (синтез двух разных медиа); *формальная/трансмедийная* — *formale oder trans-mediale Intermedialität* (реализация структур и паттернов одного медиума в другом — к примеру, проявления визуальности в тексте); *трансформационная* — *transformationale Intermedialität* (прямая репрезентация одного медиума внутри другого — экфрасис); *онтологическая* — *ontologische Intermedialität* (выявление характерных свойств медиума посредством его сопоставления с другими медиа) (Schröter 1998; Paech, Schröter 2008).

У российского исследователя интермедийности Тимашкова находим несколько иную классификацию взаимодействий между вербальным и визуальным искусствами: (1) *сближение разных видов искусства через художественный образ*: «визуально объемные» описания предметов в литературе, визуализация метафоры в произведении изобразительного искусства (анализируется на примере «романтической повести» английского художника О. Бёрдсли «Под Холмом, или История Венеры и Тангейзера»); (2) *совмещение разных художественных кодов, битекстуальность*: равноправное существование двух разных кодов в рамках одного произведения (на примере романа австрийского художника А. Кубина «Другая сторона», к которому он сам выполнил иллюстрации, назвав роман «пояснительным текстом» к ним); (3) *паритетный синтез текстов разных видов искусства в пределах одного произведения* — комбинация разных текстов, которые одновременно воздействуют на реципиента по всем доступным каналам (пример — «футуристическая опера» «Победа над Солнцем») (Тимашков 2012, 12).

Основываясь на этих двух подходах к проблеме интермедийности, мы создали собственную классификацию видов интермедийности, проявившихся в творчестве Эдварда Мунка. Однако, прежде чем ее представить, необходимо сделать несколько вводных замечаний об особенностях *сенсориума художников*, влияющих на их писательский стиль. Мунк — один из «пишущих художников» европейской культурной традиции, наряду с Дюрером (автором первого в истории дневника художника), Гогеном, Ван Гогом, Дали и многими другими. Ключевым модусом восприятия для таких художников, как правило, является зрительный, однако у многих присутствуют и признаки синестетического восприятия.

Феноменология художественного восприятия

Феноменолог Мерло-Понти так описывал процесс перевода зрительных впечатлений в произведение: материал первичного восприятия — «качество, освещение, свет, глубина» — пробуждает «отклик в нашем теле, воспринимается им»; затем появляется «икона» — «чувственно-телесная сущность», изображение этих восприятий, и выразиться они могут в любой технике, как литературной, так и живописной или графической (Мерло-Понти 1995, 222–223). Видение — это «не один из модусов

мышления или наличного бытия “для себя”: это данная мне способность быть вне самого себя, изнутри участвовать в артикуляции Бытия» (Мерло-Понти 1995, 248). Зрение есть особое «телесное мышление», более материально-конкретное, чем мышление вербальное:

«...не существует зрения без мышления. Но, чтобы видеть, недостаточно мыслить: видение — это мышление при определенных условиях, которое рождается “по поводу” того, что происходит в теле, “пробуждается” телом к мысли» (Мерло-Понти 1995, 235).

Американский эстетик и психолог Рудольф Арнхейм также считал, что «восприятие в основе своей представляет познавательный процесс, определяемый формами и типом зрительного восприятия». Визуальное восприятие имеет определенное сходство с процессом интеллектуального познания. Если интеллектуальное знание имеет дело с логическими категориями, то художественное восприятие, не будучи интеллектуальным процессом *per se*, тем не менее опирается на определенные структурные принципы, которые Арнхейм называет «визуальными понятиями». Он выделяет два типа таких понятий — *перцептивные*, с помощью которых происходит восприятие, и *изобразительные*, посредством которых художник воплощает свою мысль в материал искусства. Итак, по Арнхейму, «визуальное восприятие по своей структуре представляет собой чувственный аналог интеллектуального познания» (Арнхейм 1974, 12). Для Арнхейма восприятие зрительных образов есть «схватывание гештальтов»; в рамках такого подхода выделяется несколько основных законов зрительного восприятия, актуальных как для нашей повседневной визуальной перцепции, так и для творчества профессиональных художников: это *контраст фигуры и фона; соотношение части и целого, вертикали и горизонтали; стремление к «хорошей форме»; константность (сохранение постоянства) образа* (Арнхейм 1974, 15).

Один из немецких исследователей интермедиальности С. Д. Зауэрбир считал, что словесно-понятийное восприятие, основанное на акте указания на объект (каузальный, дейктический индекс — *Index*), в целом первично по сравнению с восприятием иконическим (*Ikon*) — что противоречит традиционному пониманию визуальных знаков как более «естественных» по сравнению с вербальными. Зауэрбир фактически опрокидывает схему *ut pictura poesis* — у него

выходит наоборот: *ut poesis pictura* (Sauerbier 1986). Вероятно, эта точка зрения на схему восприятия и мышления не лишена истинности. Так, несмотря на то, что у Мунка иконическое восприятие, по всей видимости, преобладало над вербально-понятийным, он сам же утверждал, что многие идеи рождались у него сначала в письменном виде, в форме рукописи, и лишь затем «распадались» на различные вербальные и/или визуальные вариации. Как пишет норвежский теолог П. Номе, рассматривающий писательское творчество художника в контексте его фактической и духовной биографии, «творческий процесс у Мунка зачастую начинался в форме записей и стихов» (Nome 2000, 13), а его «мысли, идеи и художественные мотивы, сформулированные словесно в этих записях, можно анализировать в связи с его картинами, в тех случаях, когда между ними прослеживается тематически-мотивная связь» (Nome 2000, 7). Мунк, по мнению Номе, в целом является «художником мировоззрения» (*livssynsmaler*), и в его искусстве, в каких бы медиа оно ни выражалось, первичны именно определенные темы, мотивы, концепты, а не техника их выражения.

Интермедиальность как перевод

У разных художников визуальное и вербальное медиа могут находиться в разных связях и соотношениях, а вербальное выражение может приобретать различные структурные формы, в зависимости от типа мышления. Общим для текстов художников остается, как правило, **обилие цветочных эпитетов и визуальных описаний**, а также применение определенных жанров, с помощью которых легче передать настроение и впечатление, — **зарисовка, арабеска, фрагмент, стихотворение в прозе** и т. п. Литературный талант Мунка проявился прежде всего именно в этих жанрах. Попытки художника «реализовать симбиоз текста и изображения свидетельствуют о его стремлении использовать оба медиа, однако если визуальные произведения он мог создавать независимо от текста, то произведения вербальные сложно представить без визуального подспорья — что отразилось в незавершенности его чисто литературных экспериментов» (Junillon 2001). В связи с этим вновь встает вопрос первичности — что же чему предшествует в ходе творческого процесса, какую медиальную форму сперва обретает в сознании художника образ, призванный отобразить то или иное сенсорное ощущение или впечатление?

По мнению Карла-Уве Кнауслора — известного норвежского писателя, который в 2018 г. курировал выставку работ художника в Музее Мунка и написал о его творчестве книгу, — в картинах 1890-х гг. Мунк «как раз ищет такие способы выражения, которые могут быть переведены на язык иных медиа, и сводит картины к наименьшему общему знаменателю выразительности, который заключается в иконичности... Он осуществляет этот перевод и в обратном направлении, перенося элементы, типичные для литературы, в свои картины, создавая пространство, сходное с театральным» (Knausgård 2017, 154; перевод наш. — М. М.).

Мунк одновременно «и стремится к аутентичной эмоциональности, и, с другой стороны, действует экономно и стратегически, с полным осознанием сути медиа» (Huber 2014, 1), часто начиная работу с литературных записей и лишь затем задумываясь о визуальном воплощении мотивов. Сначала он «концентрирует определенное переживание во множестве вариантов вербального текста» (что мы наблюдаем в случае «Крика»), а затем «переводит» их в первые наброски или картины маслом (Huber 2014, 2), которые затем также могут воспроизводиться и уточняться во множестве вариаций. Таким образом, можно обозначить важный художественный принцип Мунка — **перевод мотива с языка одного медиума на язык другого**.

Интермедиальность у Мунка

В целом в творчестве Мунка можно выделить несколько основных типов интермедиальности.

(1) Паратекстуальные зависимые отношения

(1) **визуальное произведение / поясняющее заглавие** (например, *Stemmen. Sommernatt* — «Голос. Летняя ночь»; *Kvinnen i tre stadier (Sfinks)* — «Три возраста женщины (Сфинкс)»);

(2) **текст/иллюстрация** (например, «Иллюстрированный дневник» ММ Т 2761¹ (1889–90) (eMunch), где изображение встроено в текст как «визуальная подпорка» памяти, образ прошлого; иллюстрации к стихотворениям Бодлера (рис. 1) и собственным текстам из круга мотивов «Фриза жизни»);

¹ Здесь и далее коды цитируемых текстов даются по классификации электронной базы данных текстов Эдварда Мунка на портале Музея Мунка eMunch.no: ММ Т — дневники и записные книжки, ММ N — отдельные записи, ММ УТ — тексты, опубликованные при жизни.

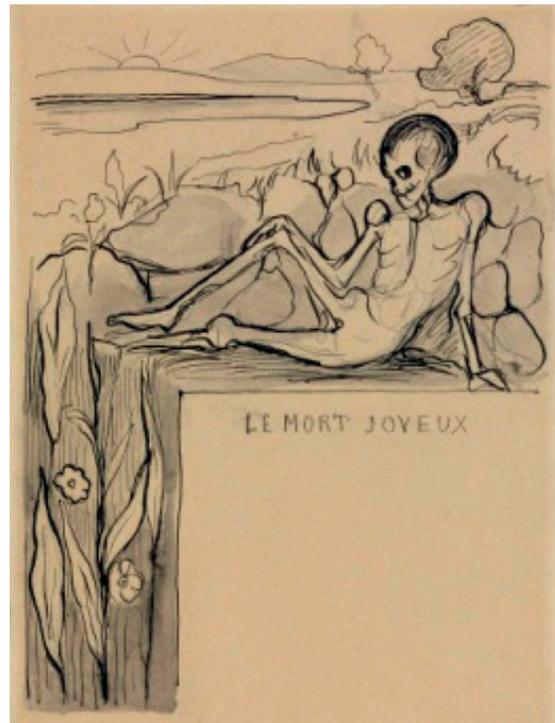


Рис. 1. Веселый мертвец. Иллюстрация к стихотворению Ш. Бодлера из сборника «Цветы зла». Музей Мунка. 1896

(3) **графическое произведение / позднейший пояснительный текст к нему** (альбом литографий и притча «Альфа и Омега»).

В связи с этим типом интермедиальности важен также вопрос наличия **рамок** во многих визуальных произведениях Мунка. Рамка помогает абстрагироваться от изначального сенсорного впечатления, выйти на символически-эмблематический уровень. В литературных же дневниках роль таких «рамок», помогающих переключаться с внешней на внутреннюю точку зрения, играет **использование третьего лица вместо первого, претерита и псевдонимов**, помогающее дистанцироваться от событий, заключив их в **ментальную нарративную рамку**. Особый случай, когда рамка «материализуется», — это наличие специального графического обрамления для текста внутри изображения или включение семантически нагруженного изображения внутрь текста как рамки.

Переходя за условную «рамку» художественного или литературного произведения, зритель или читатель получает возможность воспринимать его «изнутри», а не «извне», становясь «на внутреннюю по отношению к данному произведению точку зрения». При этом особую важность приобретает сам «процесс перехода от мира реального к миру изображаемому», то есть проблема специальной организации «рамок» художественного изображения (Успенский 1995, 174).

У Мунка рамки часто нагружаются символическим содержанием: так, зародыши, сперматозоиды и фигура женщины, заключенные в рамки литографий «Мадонна» и портрета Августа Стриндберга, отсылают к литературно-философским концептам эпохи символизма — и зрителя в момент «перехода» встречают знакомые символы.

Еще одним видом рамки является **наличие дистанцированного повествователя**, то есть повествование в третьем лице, встречающееся в большей части текстов, которые норвежский исследователь Глосли относит к «неопубликованному роману» Мунка (Glosli 1995, 4). Есть основания полагать, что из отдельных зарисовок, записей и дневников своих «литературных» лет (конец 1880-х — начало 1890-х гг.) Мунк намеревался со временем сложить более крупное эпическое полотно с двуплановой структурой (рис. 2). Так, Глосли считает, что сама дневниковая форма «часто использовалась для придания истории достоверности и убедительности» и называет тексты французского периода («тексты из Сен-Клу») «романом в дневниковой форме», а не просто дневником (Glosli 1995, 4).

Nederst ved
den store
dobbeltseng
sad det tæt
op til hinanden
på to små
barnestole;
den høie kvin-
deskikkels stod
ved siden { ... }stor
og mørk op mod
{H}vinduet
Hun sk sagde
hun skulde
forlade dem
måtte forlade
dem — og spurte
{ ... }om de blev
vilde blive
bedrøvede på når
hun var borte —
og de måtte love
hende { ... }at holde sig
til Jesus så vilde de
træffe hende igjen i himmelen
De forstod det ikke rigtig men syntes det
var så forførdelig sørgeligt og så gråt de begge
to, storgråt —
{ ... } Skal tale i første person

В пользу литературности этого текста говорит и обилие псевдонимов, под которыми Мунк выводит как самого себя, так и других реальных лиц, превращающихся таким образом в персонажей, — еще одна «рамка»: главный герой выступает под именами *Karleman* (в детстве), *Brandt, Erik, Kristian, Bernhard* (в романтической истории любви с Милли Таулов), *Munk/Munken* (игра с собственной фамилией — «монах»), *Nansen* (отсылка к роману о жизни художников *Kjærka. Et atelierinteriør* («Храм. Интерьер мастерской», 1888) Хермана Колдица, где Мунк выведен под этим именем); его возлюбленная Милли становится *Fru Heiberg, Fru H, Fru D, Lilly*. Такой прием — использование псевдонимов — был вполне в духе времени (Prideaux 2005, 129).

Мунк нередко колеблется между выбором медиа для повествования — как, например, в этом отрывке из «иллюстрированного дневника» (рис. 3), где события из прошлого передаются одновременно визуальными средствами (иллюстрация) и вербальными (текст), причем оба медиа здесь плавно «перетекают» друг в друга, находясь в отношениях паратекстуальности и почти сливаясь:

Они сидели
у изножья
большой
двухспальной кровати,
плотно прижавшись
друг к другу,
на двух маленьких
детских стульчиках;
силуэт высокой женщины,
стоявшей рядом,
темнел
на фоне
окна
Она сказала, что
должна
покинуть
их — и спросила,
{ ... }будут ли
они
печалиться,
когда
ее не будет рядом —
и что, если они пообещают
следовать
за иисусом, тогда
они снова встретятся с ней на небесах
Они толком ничего не понимали, но все это
казалось им ужасно грустным, и они оба
расплакались, разрыдались —
{ ... } Надо писать от первого лица



Рис. 2. Воспоминание из детства. У двуспальной кровати. Из записной книжки ММТ 2761. Музей Мунка, 1893–94



Рис. 3. «Иллюстрированный дневник». ММ Т 2761. Музей Мунка, 1889–90. Л. 2г

Кроме того, он выбирает между повествованием от третьего и от первого лица, между «всеведущим» и субъективным рассказчиком, что может свидетельствовать о литературных амбициях. В этом «неопубликованном романе» обнаруживаются два пласта повествования, сообразно двум уровням отдаления и перспективизации событий: первый — в первом лице, где «я»-герой вспоминает о прошлом; второй — в прошедшем времени, в третьем лице (Glosli 1995, 5). Эта «бинокулярность», амбивалентность точки зрения — не случайность, а парадигма — прием, отражающий колебание между настоящим и прошлым, отдалением и приближением.

С точки зрения интермедиальности здесь обнаруживается прямая параллель между дистанцированием от событий в литературном и живописном вариантах — «мунковедами» давно было отмечено, что в картинах и графике Мунка присутствует своего рода «аватар» художника (рис. 4–6): темноволосый мужчина без определенных черт лица, обычно изображенный вполоборота к зрителю, который в визуальных произведениях играет ту же роль, что и повествователь, ведущий рассказ от третьего лица в литературных дневниках, — это инстанция-наблюдатель. То есть можно сказать, что Мунк помещает себя в некоторые свои картины в третьем лице², применяя в визуальном искусстве литературный прием.

² Это соображение было любезно сообщено нам библиотечарем Музея Мунка Лассе Якобсоном (Lasse Jacobsen).



Рис. 4. Большое настроение на закате. Отчаяние. 1892. Холст, масло. Тильская галерея, Стокгольм

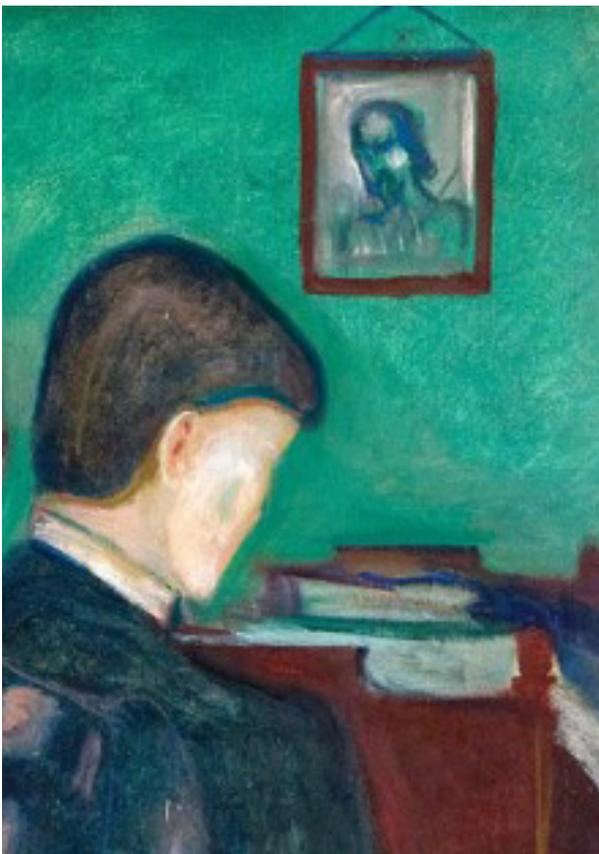


Рис. 5. Фрагмент картины «Смерть в коннате больного». 1893. Холст, масло. Музей Мунка, Осло

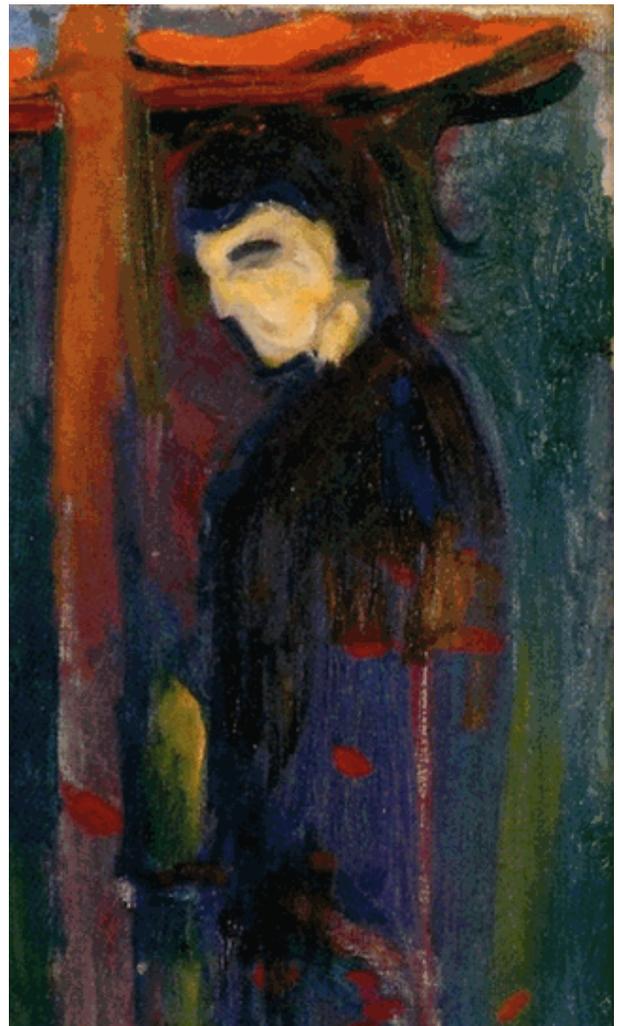


Рис. 6. Фрагмент картины «Женщина. Сфинкс». 1894. Холст, масло. Музей Мунка, Осло

В дневниковых воспоминаниях об ужасе и отчаянии, царивших в доме Мунков, когда умирала мать (1868), затем и сестра художника София (1877), а также во время приступов туберкулеза у самого Мунка, обращает на себя внимание обилие деталей, сохранившихся в памяти автора спустя два десятилетия после описываемых событий (Eggum 1990, 12). Часто эти детали объемны, выпукло-визуальны — Мунк и в свои картины вставлял «**импрессионистические детали**» (такие, например, как маленький цветочек герани на подоконнике в центре композиции картины «Смерть предводителя богемы», 1915–17). Память Мунка сохраняла все — и визуальные, и тактильные, и слуховые впечатления. Вот пример сцены, записанной годы спустя после самих событий, и один из ее визуальных эквивалентов (Мунк воспроизводил мотив предсмертной агонии несколько раз), где мы видим отца семейства с молитвенно сложенными руками (рис. 7).

Вербально его молитвы описываются в дневниковой записи:

... «vær ikke ræd
gutten min».

Han Men han var så ræd
Det Han kjendte blodet rulle inde i brystet
— når han pustet — Det kjendtes som
om hele brystet var løsnet — og som
om alt hans blod vilde styrte ham ud af
munde{ ... }n —
Jesus Kristus Jesus Kristus
Han foldede hænderne —
{ ... }Du papa jeg dør — jeg kan ikke dø —
jeg tør ikke — Jesus — Kristus —

{S}Ikke snak for høit { ... }gutten min — Jeg skal
bede med dig —
Og han foldede hænderne over sengen og bad —
Herre hjælp ham hvis det er din villie —
lad ham ikke dø — Jeg ber dig Herregud —Ha Vi
kommer nu til dig i vor nød

... «не бойся,
мальчик мой».

Он Но ему было так страшно
Это Он чувствовал, как клокочет в груди
кровь — когда он дышал — Казалось, будто
вся грудь отслоилась — и что
вся его кровь сейчас
хлынет изо рта —
Иисус Христос Иисус Христос
Он сложил руки —
Папа я умираю — я не могу умереть —
я не смею — Иисус — Христос —
Не говори так громко мой мальчик
Я буду молиться
вместе с тобой —
И он сложил руки над кроватью и
стал молиться —
Господь, помоги ему, если такова твоя воля —
не дай ему умереть — Молю тебя, Господи —
К тебе прибегаем в скорби

Записная книжка ММ Т 2771,
Музей Мунка, 1890–91, л. 3г



Рис. 7. Агония. 1915. Холст, масло. Музей Мунка, Осло

«Неопубликованный роман» Мунка, в который предположительно должен был войти и этот фрагмент, представляет собой довольно аморфную текстуальную структуру, которой свойственна **разрозненность, фрагментарность, незавершенность** — собственно, этим трем принципам Мунк сознательно следовал во всем своем творчестве. Непросто найти красную нить, объединяющую эти «фрагментарные, неструктурированные изображения ситуаций» (Glosli 1995, 17). Такая же печать незавершенности лежит и на самом языке — грамматике, орфографии, пунктуации. Мунк может внезапно прервать предложение на полуслове, зачеркнуть отдельные части предложения или целые строки, вместо традиционной пунктуации (точки, точки с запятой, запятой) пользуется исключительно «импрессионистским» тире. Однако это выражение общих свойств его мышления, проявлявшихся как в визуальном, так и в вербальном медиа. Так, для него **«лучше написать хорошую неоконченную картину, чем плохую оконченную — многие думают, картина окончена, когда выписаны всевозможные детали»** (Мунк 2019, 11).

«Альфа и Омега»

Еще один пример паратекстуальности «наоборот» (уже на границе с битекстуальностью) — это **притча «Альфа и Омега»** (ММ UT 32) о «первых людях», сатирический парафраз одновременно и библейского повествования об Адаме и Еве, и «Фриза жизни» (Buchhart, Wolff-Thomsen, Woll 2013, 70). В 1908 г. 18 литографий были выполнены Мунком без текстового сопровождения. Однако, показав их в 1909 г. своему другу К. Гирлэффу, он убедился, что понять их без вербального пояснения зрителю затруднительно, и в 1910 г. написал «небольшое стихотворение» к «Альфе и Омеге» (Buchhart, Wolff-Thomsen, Woll 2013, 72), нарушив свой принцип, согласно которому «объяснить картину невозможно <...> — Можно лишь дать тонкий намек на ее изначальный замысел» (Мунк 2019, 27). Так этот поначалу чисто графический проект, замысел которого возник у Мунка еще в 1894–96 гг., превратился в интермедиаальный. В тексте возникают новые детали, которых нет на литографиях, и перед нами появляются два отдельных нарратива: «...хотя текст на первый взгляд точно отражает литографии на поверхностном уровне, они не полностью соответствуют друг другу, и, исследуя отношения между текстом и изображением с этой точки зрения, мы обнаруживаем важные детали и отличия в вербальном медиуме» (Kittelsen 2017, 25). Текст явля-

ется, таким образом, не иллюстративным дополнением, а семантическим расширением и имеет автономную ценность, не являясь лишь «вербальным отражением» визуальных мотивов.

Однако не все исследователи согласны с тем, что этот текст автономен. Так, Эрик Форссман на основе того, что на 61 короткое предложение текста приходится 18 литографий, т. е. каждому третьему предложению соответствует картинка, делает вывод о том, что «это не совпадает с обычной практикой иллюстрирования текстов, и в этом отношении графическое повествование (*Bilderzählung*) Мунка попадает скорее в категорию **комикса**» (Forssman 1980, 122). Приведем пример такого полного соответствия текста и изображения — как на вербальном, так и на визуальном уровне здесь легко узнаются черты мотива «Крик» (рис. 8):

Han løb langs Havet; Himlen og Havet farvedes med Blod; han hørte Skrig i Luften og holdt sig for sine Øren; Jorden, Himlen og Havet skalv, og han følte en stor Angst [Он пустился бежать вдоль моря; небо и море окрасились кровью; он услышал в воздухе крик и зажал уши; земля, небо и море содрогнулись, и его охватил сильный ужас; *перевод наш.* — М. М.] — ММ UT 32 (eMunch).

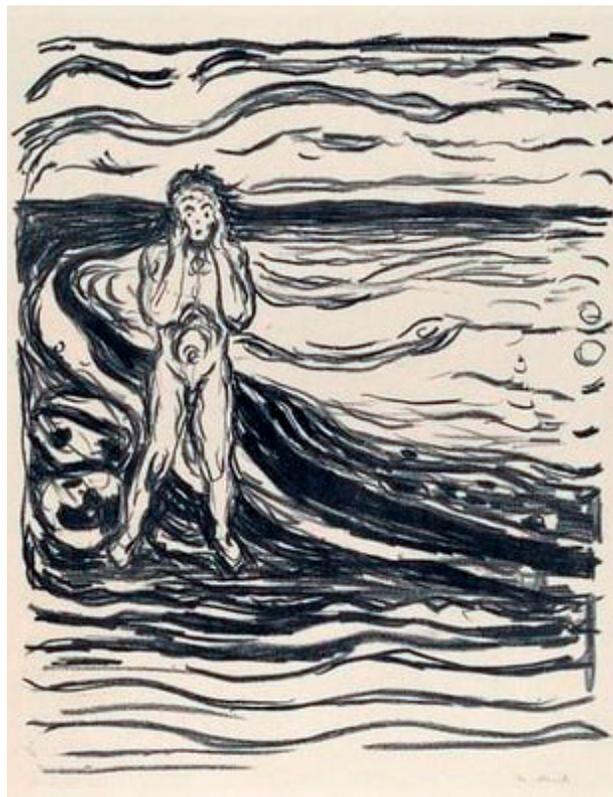


Рис. 8. Литография из альбома «Альфа и Омега». 1908–09. Музей Мунка, Осло

Как пишет Владимирова, в комиксе как «промежуточной форме творчества», которая актуализируется на рубеже XIX и XX вв., нет «паритетного соприсутствия пластического и словесного начал, и реально она выживает между живописными миниатюрами, словесными репликами, микроанекдотами и мультимедийными видами творчества» (Владимирова 2016, 102).

Другим близким к комиксу видом интермедийных текстов у Мунка являются **карикатуры с текстом**. Художник с раннего детства имел тенденцию к карикатурности, и ее можно считать одной из ключевых черт его идиостиля (Anthology 2006, 105). В семье Мунков было принято рисовать шуточные альбомы с ребусами и «веселыми картинками» (ребусы представляют собой синтез медиа, а надписи под картинками в альбомах — паратекстуальность). В 1878 г. Мунк делает альбом «Рисунки пером» (*Pennetegninger*) и даже намеревается его продать (рис. 9–10). В 1882 г. он на свои деньги литогра-

фирует и публикует этот альбом с карикатурами, где изображения сопровождаются иллюстративным текстом (Guleng 2011, 110).

(2) Паритетные отношения — битекстуальность

Здесь вербальный и визуальный тексты могут существовать как отдельные произведения, объединенные общим мотивом (стихотворения в прозе из серии «Фриз жизни» 1890-х гг. и соответствующие визуальные произведения начиная с этого же времени, повторяемые Мунком во множестве вариантов). Сам художник дал этому своему центральному проекту жанровые

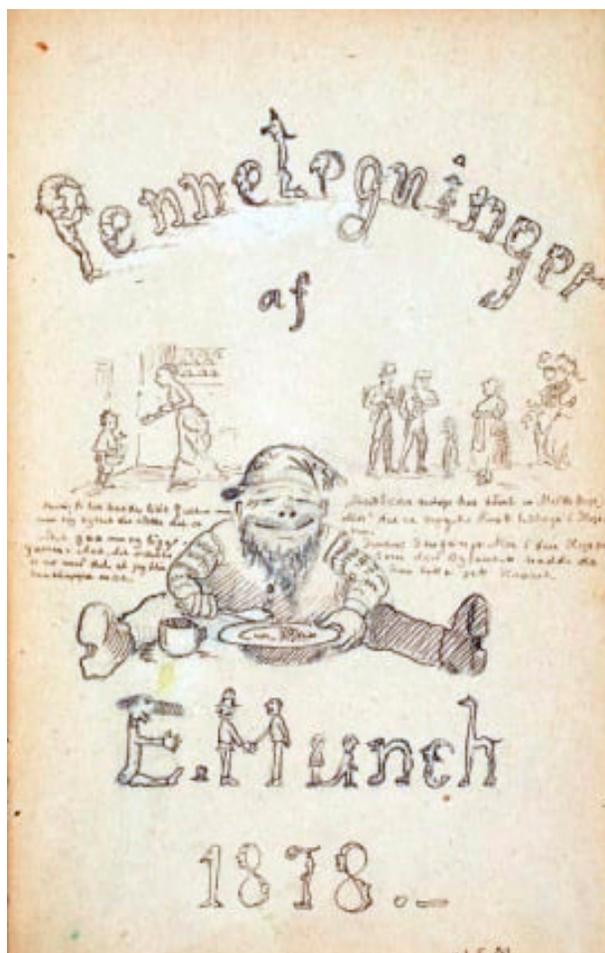


Рис. 9. Альбом «Рисунки пером». 1878. Музей Мунка, Осло



Рис. 10. Подпись пером к рисунку: «Слышны громкие голоса из соседней комнаты. Г-ну К. кажется, что некоторые из них ему знакомы. Ему не дает покоя любопытство, он встает с постели, принимает к двери, чтобы разглядеть компанию сквозь дверное стекло, но, к несчастью, случайно нажимает на дверную ручку; дверь распахивается настежь, и его застают врасплох». Музей Мунка, Осло

обозначения в духе интермедиальности: «**поэма о жизни, любви и смерти**» (*et digt om livet, om kjærlighetenogdøden*, ММ UT 23, 1919, с. 4); «**симфония**» (*En frise mener jeg kan godt ha virkningen av en symfoni* [Фриз, по моему мнению, вполне может воздействовать как симфония] ММ UT 23, 1919, с. 11) (eMunch). Именно в связи с «Фризом» в 1897 г. журналист Эрик Ли, пораженный нарративностью, литературностью этих картин и их мощным совокупным воздействием, задал Мунку вопрос, не думал ли он когда-либо стать писателем, а не художником, и Мунк ответил утвердительно: «Да, я об этом думал. И возможно, именно так мне и следовало поступить» (Eggum 1996, 68). В 1929–30 гг. Мунк писал, что «вынашивал планы связать... записи с готовыми рисунками и гравюрами — По прошествии времени я, как и было сказано,

вновь попытался слегка навести в них порядок — Дело в основном за тем, чтобы их упорядочить» (ММ N 2268, с. 4) (eMunch). Хотя усидчивости для окончательного упорядочивания записей и создания запланированного интермедиального издания ему не хватило, «Фриз жизни», как видим, изначально задумывался им как вербально-визуальный проект, где изображение существует наравне с текстом — в паритетных битекстуальных отношениях. Один из примеров — текст (стихотворение в прозе) и картина с общим мотивом «Мадонна» (рис. 11), воспроизводящие одно и то же чувственное впечатление, однако являющиеся вполне самостоятельными произведениями искусства, доступными для раздельного зрительского и читательского восприятия:

Dit ansigt rummer al
verdens ømhed — dine øine dunkle
som den grønblåe sjø — suger mig
til dig — dine mund har
et smerteligt ømt smil —
som vilde du { ... }be mig om
tilgivelse for noget —
dine { ... }læber er vellustige — *«bikk øin» \«er/*
purpurrøde — som to *pur* blodrøde
orme —
Det er andagt i dit ansigt
der under måneskinslampen —
... *«dit hår fra» {d}*Din rene pande
er håret strøget tilbage —
«{n}t ...» Din profil er ...
{ ... }en Madonnas — din *mund*
læber glider fra hinanden som
i smerte —
Dine øine er halvt lukket
som i Andagt —
Jeg spørger i angst om du
er bedrøvet — men du *sva*r hvisker
blot jeg *elsk* er gla i dig —

В твоём лице вся
нежность мира — твои глаза темнеют
словно зелено-синее море — затягивают
меня в тебя — твой рот сложен
в болезненно-нежную улыбку —
как будто ты хочешь попросить у меня
прощения за что-то —
твои губы { ... } чувственные — *«взгляд гла*
пурпурно-красные —
как две *пурпурово-красные*
змеи —
В твоём лице молитва
в отсветах стеклянного светильника —
... Волосы откинута с твоего
чистого лба
Твой профиль как
у Мадонны — твой *рот*
твои губы раскрываются
будто от боли —
Твои глаза полузакрыты
будто в молитве —
Я спрашиваю в страхе не
огорчена ли ты чем-нибудь — но ты лишь
шепчешь я люблю тебя —

Запись ММ N 645,
Музей Мунка, б/д, с. 1

Самой первой «литературной» картиной, относящейся к возникшему позднее «Фризу жизни», является «Ночь в Сен-Клу» (*Natt i Saint-Cloud*, 1890) (рис. 12). В этот период Мунк писал поэтичные письма Осе Нёррегор — женщине, в которую был влюблен, вышедшей замуж за его друга (Eggum 1996, 67). В картине он изображает себя «в третьем лице»,

как литературного персонажа; в вербальном тексте — изливает ей тоску и сетует, что она не может разделить с ним его зрительные впечатления. Мотив «прямоугольник лунного света» буквально совпадает в визуальном и вербальном медиа; на картине видны и те же «огоньки», и «газовые фонари» на другом берегу Сены:

Hvor mange aftener jeg
har sat alene her ved
vinduet — og ærgret mig
over at de ikke var her
så vi kunde sammen beundre
scenen udenfor i måneskinnet —
med alle lysene på den
anden side og gaslygterne
udenfor på gaden — og alle
damp bådene — med grønne
og røde lamper og gule lamper
Og så det rare halvmørket inde
i værelset — med den blåagtige lyse
firkant som månen kastet ind
på gulvet —

Как много вечеров я
просидел здесь один у
окна — жалея
что вас здесь нет
чтобы мы могли вместе любоваться
пейзажем, освещенным луной — со всеми
этими огоньками на том берегу и газовыми
фонарями
на улице под окном — и всеми этими
пароходами — с зелеными
красными и желтыми лампочками
И этот странный полумрак в
комнате — с голубоватым
прямоугольником лунного света
на полу —

Черновик письма Осе Нёррегор,
ММ N 1922, Музей Мунка,
1890, с. 2–3

Поворотным произведением во «Фризе», как и в истории мирового искусства в целом, стал «Крик» как синестетическое откровение, в котором художник через вербальное и визуальное медиа выражает всеобъемлющее сенсорное ощущение, захватывающее все чувства. «Крик» можно назвать «иконой интермедиальности»

в ее трансмедиальном аспекте: здесь средствами визуального искусства выражен слуховой феномен, а само визуальное произведение сопровождается в некоторых случаях параллельным текстом. Симптоматично, что при публикации этого текста во французском и американском изданиях изображение дано



Рис. 11. Мадонна. 1894–95. Холст, масло.
Национальная галерея, Осло

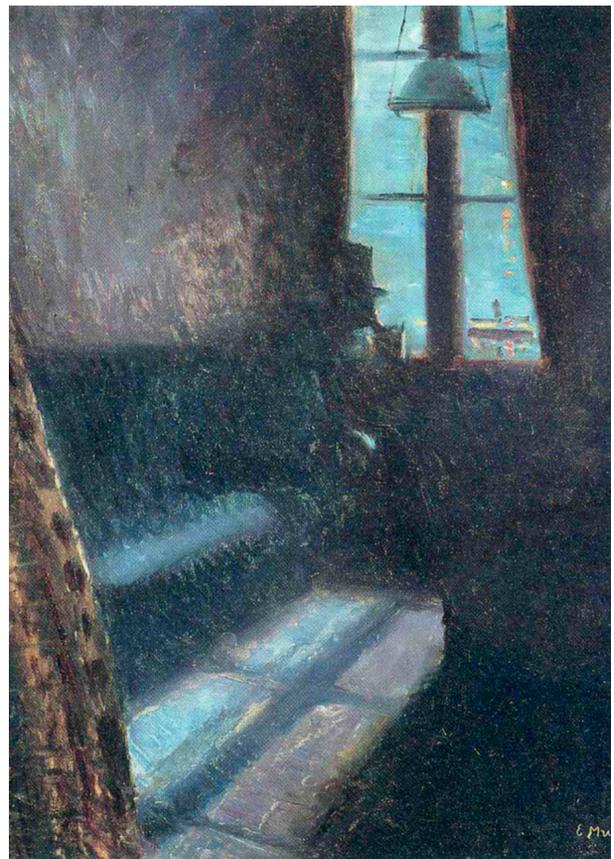


Рис. 12. Ночь в Сен-Клу. 1890. Холст, масло.
Национальная галерея, Осло

в графической версии и соединено с текстом, а Мунк представлен не только как художник, но и как писатель; во французской публикации (*La revue blanche*, 1895) писали о «литературных интересах норвежского художника» (*des préoccupations littéraires du peintre norvégien*) (рис. 13). По мнению Тойнера, с годами текст к этому мотиву — в форме подписи, названия, предисловия, объяснения — «завоевывал все больше места рядом с картиной», делая из Мунка своего рода протоконцептуалиста (Tøjner 2013, 173).

Аудиальное впечатление — «крик природы» — выражается здесь средствами живописи, которой изображение звуков недоступно в принципе. Об этом в связи с «Лаокооном» Лессинга рассуждал Шопенгауэр: изображение крика для пластического искусства «совершенно чуждо и невозможно», и если бы художник взялся изображать крик, то ему пришлось изобразить бы «открытый рот, это напряженное средство крика», и это «было бы в самом деле неразумно, потому что этим перед нашим взором ставилось бы средство, требующее в остальных отношениях так много жертв, тогда как цель его, самый крик, отсутствовал бы, как и воздействие его на душу» (Шопенгауэр 1999, 199). Однако Мунк бросает вызов Шопенгауэру и вплотную подходит к синтезу аудиального и визуального.

(3) Взаимопроникновение медиа — синтез

На этом позднем этапе визуальность охватывает текст полностью — буквы наделяются цветностью, и вербальное и визуальное вступают в отношения синтеза. Альбом «Древо познания добра и зла» (*Kunskabens Træ paa Godt og Ondt*, ММ Т 2547, 1930–35) (eMunch), представляет собой совершенно особое произведение, где в интермедиальной форме выражены ключевые идеи Мунка, которые он выработал на протяжении своего творческого пути. Вербальное и визуальное здесь оказываются связаны неразрывно: сам текст обретает визуальные параметры, актуализируется чисто чувственная сторона языка — большие цветные буквы. Был ли этот альбом результатом упорядочивания его старых записей или реализацией плана по объединению текста и изображения вокруг основных мотивов «Фриза», сказать трудно. Однако он представляет собой итог его размышлений о сути используемых им медиа.

И как раз тот факт, что Мунк «раскрашивает» не отдельные буквы, а слова целиком в один определенный цвет, свидетельствует в пользу того, что он не был синестетом в полном смысле этого слова. Как доказали исследования, для человека, имеющего синестетическое восприя-

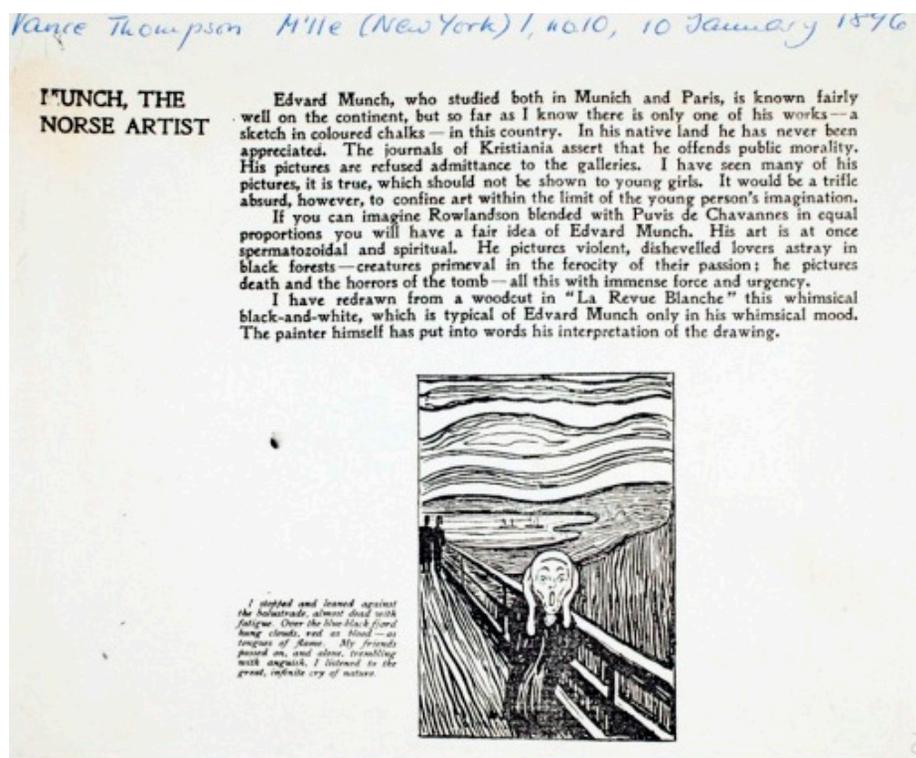


Рис. 13. Копия страницы с публикацией текста и литографии «Крик» в американском журнале *Mademoiselle*, Нью-Йорк, № 10, 10 января 1896. Библиотека-архив Музея Мунка, Осло

тие, каждая буква имеет свой фиксированный окрас, что продемонстрировал, в частности, Артур Рембо в своем сонете «Гласные» (Ofstedahl 2007, 88).

Итак, можно утверждать, что ключевым каналом восприятия для Мунка как для художника и писателя является зрительный. Зрение может приобретать для него как физиологически-эмоциональное, так и метафизическое измерение — он видит образы «на внутренней стороне глаза», переживает видения о смерти как «царстве кристаллизации» и света, грезит об ином, расширенном «рентгеновском» зрении, остро воспринимает цвета. Кроме того, присутствует у Мунка и ретроспективное зрение: модус воспоминания привносится не только в вербальные, но и в визуальные произведения, вопреки антитемпоральной сути этого медиума. Один из ключевых психических топосов для Мунка — темное внутреннее пространство, из которого он через окно смотрит наружу, на светлое царство любви, которого не может достичь; а ключевой сценарный концепт — движение «к свету», к прояснению смысла жизни через визуальные и вербальные произведения.

На пути к постижению смысла жизни одним из основных инструментов становится для него повторение мотивов в разных техниках с вариациями, служащими «постепенному смещению смысла». Цель такой стратегии — объективация переживаний, индивидуация, осознание механизмов собственной судьбы. В процессе такой объективации художник пользуется разными типами дистанцирования от первоначального события — чаще всего рамками (в тексте это рассказ в третьем лице и прошедшем времени, применение псевдонимов; в визуальных произведениях — семантизация рамок, «аватар»). Ключевые мотивы рассматриваются художником как модули, которые можно свободно комбинировать как в вербальном, так и в визуальном медиа, в рамках интермедиальной языковой игры. На психологическом уровне этот принцип

связан с необходимостью самоанализа, на философском — с концепциями Ницше о «вечном возвращении», Кьеркегора о повторении, а также с «припоминанием» греков. Свободное обращение с мотивами как «деталью конструктора» соотносится с принципиальной открытостью, незавершенностью как еще одной творческой стратегией Мунка. Эта свобода может проявляться в обоих видах интермедиальности: и между разными версиями визуального произведения, и между текстами вербальными и визуальными. При этом последние складываются в единство, метанарратив не столько на сюжетном, сколько на мотивном уровне.

В творчестве Мунка прослеживается несколько типов интермедиальности, и по ним можно судить о первичности того или иного медиального канала. Судя по высказываниям самого Мунка, визуальные мотивы часто рождались у него на основе уже готовых записей; в случае с притчей «Альфа и Омега» текст возник как позднейшая вербализация-пояснение. О прямой иллюстративности говорить не приходится, и точное иерархическое соотношение установить затруднительно, однако можно утверждать, что одним из ключевых принципов творчества для Мунка был принцип перевода мотивов с одного медиального языка на другой.

Благодарности

Исследование выполнено при поддержке норвежского Центра интернационализации образования (SIU), который предоставил автору стипендию на исследование в библиотеке-архиве Музея Мунка в сентябре-октябре 2017 года.

Выражаю благодарность библиотекарям Музея Мунка Лассе Якобсену и Ингер Энган за их помощь и консультации, а также моему научному руководителю А. Н. Ливановой за поддержку, юмор и мотивацию.

Литература

- Арнхейм, Р. (1974) *Искусство и визуальное восприятие*. М.: Прогресс, 386 с.
- Владимирова, Н. Г. (2016) *Интертекстуальность. Интермедиальность. Интердискурсивность*. Великий Новгород: Новгородский государственный университет им. Ярослава Мудрого, 170 с.
- Ермакова, П. (2019) *Сентиментальные иконы Лоренса Стерна. «Сентиментальное путешествие по Франции и Италии» и визуальная культура Европы конца XVIII — середины XIX века*. СПб.: Европейский университет в Санкт-Петербурге, 182 с.
- Левитт, М. (2015) *Визуальная доминанта в России XVIII века*. М.: Новое литературное обозрение, 528 с.
- Мерло-Понти, М. (1995) Око и дух. В кн.: *Французская философия и эстетика XX века. Вып. 1*. М.: Искусство, с. 215–252.
- Мунк, Э. (2019) *Бесплотной тенью покидаю тебя: цитаты Эдварда Мунка*. М.: Эксмо, 168 с.

- Тимашков, А. Ю. (2012) *Интермедиальность как авторская стратегия в европейской художественной культуре рубежа XIX–XX вв. Автореферат диссертации на соискание степени кандидата искусствоведения*. СПб.: Санкт-Петербургский гуманитарный университет профсоюзов, 23 с.
- Успенский, Б. А. (1995) Семиотика иконы. В кн.: *Семиотика искусства*. М.: Школа «Языки русской культуры», с. 221–296.
- Ханзен-Лёве, Оге А. (2016). *Интермедиальность в русской культуре: От символизма к авангарду*. М.: РГГУ, 450 с.
- Шопенгауэр, А. (1999) *Собрание сочинений: В 6 т. Т. 1: Мир как воля и представление*. М.: ТЕРРА–Книжный клуб; Республика, 496 с.
- Buchhart, D., Wolff-Thomsen, U. Woll, G. (2013) *Edvard Munch. Alpha & Omega*. Alkersum: Museum der Westküste Forlag, 150 S.
- Eggum, A. (1990) *Edvard Munch. Livsfrisen fra maleri til grafikk*. Oslo: J. M. Stenersen Forlag, 303 p.
- Eggum, A. (1996) Literary reflections in Munch's Frieze of Life. In: P. Paszkiewicz (ed.). *Totenmesse. Modernism in the culture of Northern and Central Europe*. Warsaw: Institute of Art, Polish Academy of Sciences Publ., pp. 65–78.
- Forssman, E. (1980) "Alfa und Omega". Edvard Munch als Erzähler. In: G. Baumann, G. Schnitzler, J. Schröder (Hrsg.). *Bild und Gedanke. Festschrift für Gerhart Baumann zum 60. Geburtstag*. München: Fink, S. 120–132.
- Glosli, S. A. (1995) *Frå tekst til bilete. Ein analyse av Edvard Munchs romanutkast frå St. Cloud Paris, 1890*. Hovudoppgåve i nordisk. Oslo: UiO, Institutt for nordistikk og litteraturvitenskap, 101 s.
- Guleng, M. B. (ed.). (2011) *eMunch.no — tekst og bilde*. Oslo: Munch-museet forlag, 303 p.
- Huber, H. D. (2014) *Edvard Munch. Materiality, metabolism and money*. Berlin: epubli GmbH, 60 p.
- Junillon, I. (2001) *Le théâtre d'Henrik Ibsen dans l'oeuvre d'Edvard Munch: Scénographie, "illustration" et "variations graphiques"*. Thèse de doctorat (Histoire de l'Art Contemporain). Lyon, Université Lumière Lyon 2. [Online]. Available at: http://theses.univ-lyon2.fr/documents/lyon2/2001/junillon_i/info (accessed 22.02.2020).
- Kittelsen, E. (2017) Myth of 1910. Reading Edvard Munch's Alpha and Omega. *Kunst og Kultur*, vol. 100, no. 1–2, pp. 20–33.
- Knausgård, K. O. (2017) *Så mye lengsel på så liten flate. En bok om Edvard Munchs bilder*. Oslo: Oktober Forlag, 233 p.
- Kvaran, Gunnar B. (ed.). (2019) *Anselm Kiefer — Bøker og tresnitt. 30.05–15.09.19. Fondation Jan Michalski pour l'écriture et la littérature. Exhibition catalogue*. Oslo, Astrup Fearnley Museet, 56 p.
- Mørstad, E. (ed.). (2006) *Edvard Munch. An anthology*. Oslo: Oslo Academic Press, 225 p.
- Nome, P. (2000) *Kunst som "Krystallisasjon": En studie i Edvard Munchs notater om hans tro, livssyn og kunstforståelse, relatert til hans bilder. PhD dissertation (Theology)*. Oslo, University of Oslo, 290 p.
- Oftedahl, S. (2007) *Monism and synaesthesia: Two metaphysical concepts in the art of Edvard Munch. Thesis in the History of Art*. Oslo: University of Oslo Publ., 104 p. [Online]. Available at: <https://core.ac.uk/download/pdf/30853624.pdf> (accessed 22.02.2020).
- Paech, J., Schröter, J. (Hrsg.). (2008) *Intermedialität — Analog/Digital. Theorien — Methoden — Analysen*. München: Wilhelm Fink, 618 S.
- Prideaux, S. (2005) *Edvard Munch: Behind the scream*. London: Yale University Press, 391 p.
- Sauerbier, S. D. (Hrsg.). (1986) *Rainer Gross — ut poesis pictura. 1977–1986*. (Mit Beiträgen von Steven Westfall, Carl Haenlein, Robert Sawyer, Sabine Fehleemann, Uli Bohnen, S. D. Sauerbier.) Köln, 82 S.
- Schröter, J. (1998) Intermedialität. Facetten und Probleme eines aktuellen medienwissenschaftlichen Begriffs. *montage AV*, Bd 7, H. 2, S. 129–154.
- Tøjner, P. E., Gundersen, B. R. (2013) *Skrik. Historien om et bilde*. Oslo: Forlaget Press, 415 p.

Sources

Emunch.no. [Online]. Available at: <https://emunch.no/english.xhtml> (accessed 22.02.2020). (In English)

References

- Arnheim, R. (1974) *Iskusstvo i vizual'noe vospriyatie [Art and visual perception. A psychology of the creative eye]*. Moscow: Progress Publ., 386 p. (In Russian)
- Buchhart, D., Wolff-Thomsen, U. Woll, G. (2013) *Edvard Munch. Alpha & Omega*. Alkersum: Museum der Westküste Forlag, 150 S. (In German)
- Eggum, A. (1990) *Edvard Munch. Livsfrisen fra maleri til grafikk [Edvard Munch: The frieze of life from painting to graphic art]*. Oslo: J. M. Stenersen Forlag, 303 p. (In Norwegian)
- Eggum, A. (1996) Literary reflections in Munch's Frieze of Life. In: P. Paszkiewicz (ed.). *Totenmesse. Modernism in the culture of Northern and Central Europe*. Warsaw: Institute of Art, Polish Academy of Sciences Publ., pp. 65–78. (In English)

- Ermakova, P. (2019) *Sentimental'nye ikony Lorensa Sterna. "Sentimental'noe puteshestvie po Frantsii i Italii" i visual'naya kul'tura Evropy kontsa XVIII — serediny XIX veka [Laurence Stern's sentimental icons. "A sentimental journey through France and Italy" and European visual culture in the late eighteenth and mid-nineteenth century]*. Saint Petersburg: European University in St. Petersburg Publ., 182 p. (In Russian)
- Forssman, E. (1980) "Alfa und Omega". Edvard Munch als Erzähler. In: G. Baumann, G. Schnitzler, J. Schröder (Hrsg.). *Bild und Gedanke. Festschrift für Gerhart Baumann zum 60. Geburtstag*. München: Fink, S. 120–132. (In German)
- Glosli, S. A. (1995) *Frå tekst til bilete. Ein analyse av Edvard Munchs romanutkast frå St. Cloud Paris, 1890 [From text to image. An analysis of Edvard Munch's draft novel from St. Cloud Paris, 1890]*. PhD dissertation (Nordic Studies). Oslo: University of Oslo, Institute for Nordic and Literary Studies, 101 p. (In Norwegian)
- Guleng, M. B. (ed.). (2011) *eMunch.no — tekst og bilde [eMunch.no — text and image]*. Oslo: Munch-museet forlag, 303 p. (In Norwegian)
- Hansen-Löve, Aage A. (2016) *Intermedialität in der russischen Kultur. Vom Symbolismus zur Avantgarde*. Moscow: Russian State University for the Humanities Publ., 450 p. (In Russian)
- Huber, H. D. (2014) *Edvard Munch. Materiality, metabolism and money*. Berlin: epubli GmbH, 60 p. (In English)
- Junillon, I. (2001) *Le théâtre d'Henrik Ibsen dans l'oeuvre d'Edvard Munch: Scénographie, "illustration" et "variations graphiques" [The importance of Henrik Ibsen's theatre in Edvard Munch's work: Scenography, "illustration" and graphic variations]*. PhD dissertation (History of Contemporary Art). Lyon, Université Lumière Lyon 2. [Online]. Available at: http://theses.univ-lyon2.fr/documents/lyon2/2001/junillon_i/info (accessed 22.02.2020). (In French)
- Kittelsen, E. (2017) Myth of 1910. Reading Edvard Munch's Alpha and Omega. *Kunst og Kultur*, vol. 100, no. 1–2, pp. 20–33. (In English)
- Knausgård, K. O. (2017) *Så mye lengsel på så liten flate. En bok om Edvard Munchs bilder [So much longing in so little space: The art of Edvard Munch]*. Oslo: Oktober Forlag, 233 p. (In Norwegian)
- Kvaran, Gunnar B. (ed.). (2019) *Anselm Kiefer — Bøker og tresnitt [Anselm Kiefer — books and woodcuts]*. 30.05–15.09.19. Fondation Jan Michalski pour l'écriture et la littérature. Exhibition catalogue. Oslo, Astrup Fearnley Museum, 56 p. (In Norwegian)
- Levitt, M. (2015) *Visual'naya dominanta v Rossii XVIII veka [The visual dominant in eighteenth-century Russia]*. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 528 p. (In Russian)
- Merleau-Ponty, M. (1995) *Oko i dukh [L'Œil et l'esprit]*. In: *Frantsuzskaya filosofiya i estetika XX veka [French philosophy and aesthetics of the XX century]*. Iss. 1. Moscow: Iskusstvo Publ., pp. 215–252. (In Russian)
- Munch, E. (2019) *Besplotnoj ten'yu pokidayu tebya: tsitaty Edvarda Munka [Like a ghost I leave you: Quotes by Edvard Munch]*. Moscow: Eksmo Publ., 168 p. (In Russian)
- Mørstad, E. (ed.). (2006) *Edvard Munch. An anthology*. Oslo: Oslo Academic Press, 225 p. (In English)
- Nome, P. (2000) *Kunst som "Krystallisasjon": En studie i Edvard Munchs notater om hans tro, livssyn og kunstforståelse, relatert til hans bilder [Art as "Crystallization": A study in Edvard Munch's notes on his beliefs, views on life and understanding of art, related to his pictures]*. PhD dissertation (Theology). Oslo, University of Oslo, 290 p. (In Norwegian)
- Oftedal, S. (2007) *Monism and synaesthesia: Two metaphysical concepts in the art of Edvard Munch. Thesis in the History of Art*. Oslo: University of Oslo Publ., 104 p. [Online]. Available at: <https://core.ac.uk/download/pdf/30853624.pdf> (accessed 22.02.2020). (In English)
- Paeck, J., Schröter, J. (Hrsg.). (2008) *Intermedialität — Analog/Digital. Theorien — Methoden — Analysen [Intermediality — Analog/Digital. Theories — methods — analyses]*. München: Wilhelm Fink, 618 p. (In German)
- Prideaux, S. (2005) *Edvard Munch: Behind the scream*. London: Yale University Press, 391 p. (In English)
- Schopenhauer, A. (1999) *Sobranie sochinenij: v 6 t. T. 1: Mir kak volya i predstavlenie [Collected works: In 6 vols. Vol. 1: Die Welt als Wille und Vorstellung]*. Moscow: TERRA — Knizhnyj klub Publ.; Respublika Publ., 496 p. (In Russian)
- Schröter, J. (1998) *Intermedialität. Facetten und Probleme eines aktuellen medienwissenschaftlichen Begriffs. montage AV*, Bd 7, H. 2, S. 129–154. (In German)
- Timashkov, A. Yu. (2012) *Intermedial'nost' kak avtorskaya strategiya v evropejskoj khudozhestvennoj kul'ture rubezha XIX–XX vv. [Intermediality as author's strategy in the European artistic culture at the turn of the 20th century]. Extended abstract of the PhD dissertation (Art History)*. Saint Petersburg, Saint-Petersburg University of the Humanities and Social Sciences Publ., 23 p. (In Russian)
- Tøjner, P. E., Gundersen, B. R. (2013) *Skrik. Historien om et bilde [The Scream. The story of an image]*. Oslo: Forlaget Press, 415 p. (In Norwegian)
- Uspenskij, B. A. (1995) *Semiotika ikony [Semiotics of the icon]*. In: *Semiotika iskusstva [Semiotics of art]*. Moscow: Shkola "Yazyki russkoj kul'tury" Publ., pp. 221–296. (In Russian)
- Sauerbier, S. D. (ed.). (1986) *Rainer Gross — ut poesis pictura. 1977–1986*. (With the participation of Steven Westfall, Carl Haenlein, Robert Sawyer, Sabine Fehleemann, Uli Bohnen, S. D. Sauerbier.) Köln, 82 p. (In German and English)
- Vladimirova, N. G. (2016) *Intertekstual'nost'. Intermedial'nost'. Interdiskursivnost' [Intertextuality. Intermediality. Interdiscursivity]*. Velikij Novgorod: Yaroslav-the-Wise Novgorod State University Publ., 170 p. (In Russian)