

МУНК ТА ГОГЕН НАВКОЛО ЗУСТРІЧІ ЯКОЇ НЕ БУЛО

Мистецтво — це частина природи побачена через темперамент.

Е. Золя

Поль Гоген та Едвард Мунк: два втікача, одинака. Такими вони були для себе. Вони втікали від суспільства та реальності, намагаючись знайти себе в інших обставинах, ніж ті, що були запропоновані лінією життя. Вони цю лінію ламали, лишаючи гострі кути «дратуючого» мистецтва, що потім боляче шкребли їх душі.

Мунк їхав до Парижа та Берліна за новими враженнями та мистецьким середовищем. Втікав від пустки та консерватизму норвезького середовища. Гоген полишав метрополію мистецтва, Париж. Боляче відриваючись від цивілізації він торкнувся землі «дикунів» які подали йому «науку життя та мистецтво бути щасливим» [1, с. 122]. Але парадокс полягав у тому, що втікаючи від знаного та побутового, у іншій вимір зовнішніх обставин, вони не могли подолати своє приречення. Їх спільною примарою було мистецтво, полишити яке вони не могли. Тільки смерть відлучила їх від мистецтва і це ж мистецтво повернуло їх до життя в історії. «Лише завоювання митця є законне, лише воно утаємничує в собі якість безсмертя», — написав Гоген [1, с. 25].

«Митець у десятирічному, двадцятирічному, сторічному віці, завжди художник — спочатку дуже маленький, потім більше і зовсім великий», — пишуче це, ймовірно, Поль Гоген вів діалог із самим собою, говорячи про геніальність, яка долає час [1, с. 234]. Тож перед нами два гіганти.

Зараз вже можна казати, не погрішивши перед історією, що Едвард Мунк (1863–1944) та Поль Гоген (1848–1903) відкривали двері в мистецтво ХХ сторіччя. Робили вони це по-різному, оскільки шляхи їх були різні, але дія — однакова. Обидва майстри залишили великий спадок образотворчого мистецтва, тексти та коментарі. Спираючись на це та інтерпретуючи образ і слово, спробуємо розібратися в змістах цієї дії.

Приводом до нашої розвідки стала виставка творів Гогена та Мунка під назвою «Закривши очі», що проходила у Музеї Мунка в Осло з 17 лютого по 22 квітня 2018 року. Вона поєднує експозиційну функцію, образ, алегорію та кореспондується з висловами митців. Напівтемрява у залах зумовлена тим, що на виставці представлені переважно графічні роботи і локальне освітлення точково прориває темряву залів. Заплющивши очі ми потрапляємо в темряву, доки не торкається нас світ фантазії і ми зринемо у вільний політ. Заплющивши очі ми виводимо образи з темряви. Процес творення схожий на відрізання мотузок буденного, на перехід від темряви до світла, що так гостро відчували ці майстри. Гоген говорив, що він може бачити не розплющуючи очей: «Іноді я відступаю дуже далеко, далі ніж коні Парфенону, до мого дитячого коника» [1, с. 140]. Мунк неодноразово повторював: «Я малюю не те що бачу, а те що бачив». Для цих митців образ витягувався із глибин пам'яті. Пам'ять геніїв переконливіша за факти.

Варто зазначити, що зустрічі Мунка та Гогена за життя не відбулося. Це принципово. І це зазначено в науковому каталозі виставки. Масштаб цих фігур настільки значний, а їхні творчі, життєві та дружні орбіти так часто перетинались, що поступово виник міф про їхню зустріч, яка пішла інформаційним полем [2]. Знаючи, що Мунк та Гоген особисто не зустрічались, ще гостріше постає інтрига спільних поглядів та ідей. Гоген писав: «Я вважаю, що думка, яка могла б керувати усією моєю творчістю... таємниче пов'язана з тисячами інших думок» [1, с. 139]. Така собі мистецька поліфонія чи ехолокація. Перехрестям для них став час, той живий нерв творчості до якого обидва прагнули, відкриваючи власні двері у спільний простір.

До 70-річчя Едварда Мунка, молодший син Гогена, Поль, видав книгу, де висловив думку, що норвежець був у захваті від робіт його батька [3, с. 127]. Проте цікавим є факт, що Мунк не бажав спілкуватися з Гогеном-сином, під час його праці над книгою. Під час перебування у Екелі він не згадував Гогена-батька [4, с. 184]. Тож Гоген та Мунк не тільки ніколи не зустрічались, вони навіть не лишили згадок про творчість один одного. Втім інтрига пошуку спільного між двома митцями тільки зростає.

Традиційно Гоген та Мунк згадуються у єдиному контексті модернізму. Вперше твори Мунка, Гогена та Ван Гога були представлені разом на великій виставці «Sonderbund» 1912 року у Кельні. До речі, тільки Мунк та Пікассо мали окремі експозиційні зали. На цій виставі, найімовірніше, Мунк уперше побачив значну кількість робіт Гогена, але останній помер дев'ять років тому. У критичних рецензіях до цієї виставки, вперше Мунк та Гоген були зіставлені. «Обидва, Гоген з його декоративним примітивізмом та Вінсент з пасіонарною експресією справили враження на Мунка, але не можливо побачити безпосередні впливи», — писав Й. Тіс [5, с. 193].

Звичайно, твори Мунка та Гогена неодноразово з'являлися на різноманітних виставках. Але лише у 1947 році вперше предметом виставки у Вашингтонській Національній галереї мистецтв стали графічні роботи обох митців. Цього разу, через сімдесят років, Гоген та Мунк знову зустрілися в мистецькому діалозі. Роботи Едварда Мунка були представлені з колекції Музею Мунка, а Галерея К надала доволі повну колекцію графічних робіт Поля Гогена з приватних зібрань. Куратором від музею Мунка був Юте Кухлеманн Фалск, а співкуратором — Герд Воль.

Едвард Мунк зазначав: «Є щось похмуре коли людей троє. Група з трьох людей, це завжди жахливо. Спілкуватись можна тільки вдвох. Третій лише чекає своєї черги, можливості вступити в розмову» [4, с. 79]. На цій виставці, обходячи страхи Мунка та догоджаючи маестро, відбувався зосереджений мистецький діалог, тонкий як плетиво павутини.

Зануримось у глибини геніальності кожного з них через їхні висловлювання про мистецтво. Поль Гоген: «Твір мистецтва є цікавим, якщо сукупність окремих його частин є гармонічною..., якщо різні його частини перегукуються, якщо вони породжують один в одному багатозначні відлуння» [1, с. 24]. І ще: «Я — революціонер? Я — шанувальник і прихильник Рафаеля!» [1, с. 229]. Тобто, традиція помножена на довершеність принципово важлива для нього, як вхід у власний могутній потік мистецтва.

Мунк демонстрував свої малюнки, говорячи: «Я думаю так». «Почекайте. Зараз у мене бажання малювати. Я зображаю настрої. Як багато нам людям не дано бачити». Художник Густав Вензель докучав: «Ти малюєш як свиня, Едвард». Відповідь Мунка: «Ми не можемо всі зображати волоски та нігті» [4, с. 41]. Якщо для Гогена важливим є коментар, часто сповнений рефлексій, то Мунк думає лініями та формами, а слово йому потрібно лише як зброя, аби оборонити візуальний образ.

Зіставлення лінії життя Поля Гогена та Едварда Мунка дає конкретну та наочну інформацію про спільність їхніх дій і думок. Мунк досить швидко, у 17-річному віці, визначився, що буде художником. Гоген доходить цієї думки у 37 років. Але враховуючи, що Гоген старший за Мунка на 15 років, тож заявляють вони про себе як про митців майже одночасно. Для реалізації себе як митця Мунк в 1885 році з'являється у Парижі, а Гоген заради тієї ж саме мети залишає Париж у 1891 році. Метафоричність цього шляху з Півночі на Південь для кожного з них була очевидною. Пройшовши посвяту живописом, Гоген у 1889-му (41 рік) та Мунк у 1894-му (30 років) починають працювати в графічних техніках. У 1895 році Гоген (47 років) остаточно пориває з Європою і розчиняється в землі Полінезії у 1903 році (55 років). Мунк остаточно повертається до Норвегії і зачинає себе у Екелі поблизу Осло, тодішньої Кристіанії, у 1916 році (53 роки).

Роздивляючись та аналізуючи хронологію життя митців, окреслюється «інтенсивне» життя в творчості Гогена у 18 років та у Мунка — в 36. Проте Гоген спромігся до кінця творити власне життя як легенду. Останні рядки книги Гогена «Перш і потім» такі: «Я бажав написати про світ цивілізації та світ варварства з повною відкритістю, без страху та сорому» [1, с. 239]. Йому, як бачимо, це повністю вдалося. Легенда Гогена зачарувала світ і зробила його насправді великим митцем вже після першої посмертної виставки у Парижі 1906 року.

З Мунком доля обійшлась інакше. Він прожив довге життя, хоча значною мірою вичерпав себе, повертаючись до Норвегії. Він працював, бо творчість була для нього чи важливіша за дихання, але це був уже вулкан, що згасає. Жодного викиду справді палаючої лави творчості не відбулося. Тривали мистецькі повтори та ностальгія за минулим, за «баченням», також докучала хвороба. І в цьому напівсні він прожив майже 27 років.

Легенда Мунка, як дикуна з Півночі, що мав неабиякий вплив на німецький експресіонізм, поступово розчинилася в прозорому повітрі Норвегії. До 1939 року з особливо приязно висловлювався він про німців: «Вони зробили так багато для мене» [4, с. 186]. Але старий, виснажений, злий на нацистів, що окопували його країну, він тихо відходив у небуття. У день свого 80-річчя 12 грудня 1943 року Мунк виконав гравюру на дереві «Поцілунок на базарі». Два силуети зливаються у єдине ціле на тлі туману, який вочевидь, і є базаром. Мунку не вдалося вислизнути з кола власних страхів та геніальності. Його легенда зазвучала з новою силою вже після Другої світової війни.

Досліджуючи лінії долі Гогена та Мунка, знаходимо цікаві точки перетину. Якщо почати з топографії, то Гоген — це Париж, Мунк — Осло. «У Парижі перед сніданком ми пили, щоб протверезіти, а потім пили, щоб сп'яніти» — писав Мунк [6, с. 291]. От і весь Париж! Хоча якщо уважно вдивлятися у силуети ліній Мунка й аналізували витоки чіткості та лаконізму мови, то неодмінно відчувається вплив великого і безперечного вчителя. Це — Лувр і особливо його археологічні колекції. Погляд крізь темряву в глибину.

Гоген писав: «На терезах Півночі найбільше серце не перевесить монети у сто су. Я теж спостерігав за Північчю і найкраще, що я там віднайшов, — це не мою тещу, а дичину, яку вона готувала» [1, с. 210]. Як бачимо, нові відкриті світи не удостоїлися словесного опису як образи, закарбувалися лише дії та обставини. Осло було колыскою Мунка та стало його в'язницею. У Копенгагені у 1884 році жили Поль та Мета Гоген з п'ятьма дітьми. Після втечі чоловіка у світ мистецтва у 1885 році, Мета залишилася у батьків в Данії. Ця обставина зумовила напружені відносини Гогена з Північчю.

Самоцінність грошей, як код та основа суспільних відносин на півночі Європи, була та жорстоко знущалися над серцями обох митців. Мунк був приречений Північчю, тоді як Гоген став її жертвою.

Водночас вони проламують огорожі недоторканості видів та жанрів мистецтва як основ академізму та виходять у вільні поля синтезу. Їхнє розуміння ролі митця є майже тотожним. Митець для них, це той, хто творить форму, а матеріал — не більше ніж інструмент. Тож шлях до експериментів у цих митців проходив через матеріали, тоді як до форми обидва ставилися наймовірніше поважно та ґрунтовно.

Обидва намагалися жити за рахунок мистецтва, невміло прилучаючись до жорстких кутів капіталізму і потерпаючи від меркантильності людських душ. Обидва розчаровуються у церкві як інституції. Мунк ще в Осло стає учасником гурту, який сповідував «нові десять заповідей» агресивного безбожжя. Кумиром його стає Фрідріх Ніцше, під впливом якого Мунк вибудував власну філософію життя і чий портрет написав у 1906 році. У поглядах на Бога він перебував у гострій конфронтації з батьком, який весь вільний час заповнював читанням Біблії.

Гоген пише: «З релігійної точки зору католицька церква припинила існування» [1, с. 213]. Водночас тема Бога розщепленого у Всесвіті тримала його в напрузі: «Життя — найбільше — якась частка миті. І так мало часу, щоб підготуватись до Вічності!» [1, с. 126]. Шукаючи вічність у світі іншої цивілізації, оком поета сягаючи глибин, яких йому так не вистачало в поверховості суспільних взаємовідносин Європи, він, ймовірно не свідомо, промальовував власну вічність пензлем. Абсолютно те ж саме робив і Мунк. Обидва думали про те, що залишалося від людських душ у підступній агресії капіталізму. Обидва знайшли власний унікальний голос у мистецтві на початку 1890-х, Гоген через наївну форму Таїті, Мунк, поринувши в урбанізм Парижа та Берліна і мистецький символізм. Гоген шукав злагоди пензля та образу через примат природи. Мунк же реалізовувався в коловороті людського середовища. Проте саме на період втеч припадає максимальний сполох творчої енергії обох митців.

У 1884 році в Осло на Осінній виставці, Едвард Мунк демонструє картину «Ранок» [4, с. 128]. Чудовий, тонкий, майже прозорий живопис, темою якого став світлий спомин про красиву жінку, що насолоджується сонячними променями. Босоніж вона сидить на ліжку. А навколо гра світла. Яке все просте і яке цілісне. Це одна з найрадісніших інтерпретацій теми жінки, яка була дарована у відчуттях Мункові.

Гоген теж був представлений на цій виставці вісьмома полотнами. І для нього це була перша виставка за межами Франції. Потрапити сюди йому допоміг Фріц Таулов, живописець, пейзажист, впливова людина в тогочасному

норвезькому художньому житті. Це стало можливим тому, що Таулов був одружений із сестрою Мети Гоген. Сам Гоген не відвідував Осло у зв'язку з виставкою. Але його твори міг бачити Мунк. Одна з робіт — портрет Мети Гоген [4, с. 130]. Ця робота за темою тотожна роботі Мунка. Жінка в кріслі. Але, світло, як Бог, не в просторі цієї картини. У Мунка — порив, надія, радість вітального. У Гогена — зображення дружини є живописною нудьгою, як і життєва нудьга, що вичерпала їхні особисті стосунки. Гоген у цій картині зобразив причину власної втечі. Неймовірно, як живопис, за рахунок гри світла, чи його відсутності, точно передає нюанси людських станів.

Фріц Таулов, далекий родич Мунка, мав серйозні претензії до нього, оскільки Едвард закохується в його невістку Мілі. Може саме ця обставина, а не шире опікування майстра молодим талантом, стає приводом для того, що Мунк отримує державну стипендію на закордонну подорож. І навесні 1885 року Мунк їде до Антверпена та Парижа.

1889 рік стає дуже важливим і для Мунка і для Гогена. Навесні Мунк виступив з ініціативою зробити власну виставку в Осло, де до того ще не проводились персональні виставки. Критика Мунка була досить гостра, але він, скоріше за все, свідомо йшов на цю провокацію [6, с. 488]. Це дало йому ім'я бунтаря, з яким було легше виходити до європейського простору. Цього ж року Мунк уперше виставляється на Всесвітній виставці у Парижі, але робить досить виважений і обережний крок — репрезентує вже апробований твір «Ранок».

Навесні цього ж року Гоген бере участь у великій груповій виставці у Брюсселі, де його роботи відбирають на Всесвітню виставку у Парижі. Але натомість, він змінює думку і виставляється неподалік від павільйону Всесвітньої виставки у кафе Мистецтв, на так званій виставці Волпіні, названій на ім'я власника кафе. Також ця виставка була відома, як Салон Незалежних. Тут Гоген демонструє серію робіт, створених під час подорожі з Ван Гогом в Арлі та Бретань. Згодом, ці роботи отримують назву «Сюїта Волпіні». У 1892 році Мунк відвідує виставку у Копенгагені, де були твори Гогена осяяні сонцем Таїті. У 1893 році він подорожує на південь з художником Христіаном Скредсвігом, який у 1882 році зустрівся з Гогеном та його дружиною у Парижі [4, с. 134]. Мунк, згадуючи час проведений у Парижі в 1896 році, писав: «Стріндберг відвідав нас і наше коло складають друзі Гогена, сам який на Таїті. Тут також були друзі померлого вже Верлена та Малларме» [4, с. 17].

Як наслідок контактів в одному й тому ж колу друзів, маємо графічні портрети Стефана Малларме, виконані Гогеном у 1891 році та Мунком у 1897. Маючи добрі стосунки з Гогеном, Малларме влаштовує прощальну вечір-

ку на честь його від'їзду на Таїті. Офорт Гогена із зображенням Малларме, найімовірніше був знаком вдячності господарю. Обличчя письменника не наче сповзло у лівий нижній кут аркуша. Такий прийом не є звичним і його можна сприймати, як елемент гумору чи експерименту. Але уважно вдивляючись у зображення, бачимо, як проглядає на темному тлі ще темніший ворон, що сидить на плечі. Дзьоб ворона, як і видовжений ніс Малларме, тримають певну рівновагу. І ворон, що своєю присутністю рятує композицію, виявляється ключовим елементом. Він відсилає нас до важливої події в діяльності Малларме, перекладу досить популярного на той час вірша Едгара По «Ворон». «Він (ворон) злетів на погруддя Паллади, що було над моїми дверима» [4, с. 18]. Яке пронизливе віддуння античності з Американського континенту до Франції, зі слова у візуальну форму.

Можна припустити, що Мунк бачив офорт Гогена, відвідуючи квартиру Малларме. Мунк виконав портрет Стефана Малларме в техніці офорта та літографії. Вочевидь, що для обох майстрів наближення до моделі є доволі умовним. Цікаво порівняти їх з фотографією Малларме 1895 року [4, с. 16]. Фотографія фіксує літню людину — хоча Малларме ще 53 роки, але літа об'єктивно подолали його. У Гогена та Мунка, вік, як ознака портретованого, просто вислизає. Характеристикою письменника стає інтелектуальна складова. Мунк творить портрет-маску, що проростає з темряви, як відбиток. Що саме проступає на поверхню? Хто дивиться в нас, коли ми вступаємо в діалог з цим портретом? Мунк використовує той самий прийом, що й для «Автопортрету з рукою скелету» (1895). Корені такого трактування шукаємо в масках і знову виникає бажання зробити посилання до архаїчної колекції Лувра та музеїв Берліна. До етрусків, наприклад. Феномен маски, як матеріалізованої миті зіткнення життя зі смертю, проходить через численні культурні пласти. І Мунк, для якого з огляду на його індивідуальність смерть, як категорія, є важливою, творить з людей маски, але у такий спосіб він позбавляє їх смерті, виводячи у безсмертне мистецтво. Малларме відреагував на свій портрет так: «Захоплюючий портрет, який передає інтимний сенс мене самого» [4, с. 19].

Тема жінки була однакова важлива для Гогена та Мунка. «Легко побачити, що кохання я не знаю», — писав Гоген [1, с. 127]. Але він навчився жити на Таїті так, щоб «плоть моя отримувала задоволення, а дух знаходився в спокої» [1, с. 127]. Кохання для Мунка було найстрашнішою Божою підступністю щодо людей. Вона не полишала його мозок і дратувала тіло. Гоген утік від шлюбу і дітей. Мунк же лякався самого слова шлюб. «Йому не можна було одружуватися», — писав він про свого брата, який помер через шість місяців після весілля [4, с. 116]. Тема жінки, оголювала відчуття природи та підкреслювала темперамент обох митців.

«Єдина справа — насолода, і навіть труд стає задоволення», — писав Гоген, обласканий променями сонця та посмішками жінок з далеких берегів теплого моря [1, с. 27]. У 1901 році він виконує дерев'яне оздоблення свого дому на острові Хіва Оа, з відверто провокаційним, для французької католицької місії, написом — «Дім задовольє». Нині — це експонат музею д'Орсе. Твори графічних циклів «Сюїта Ноа Ноа» (1891–1893) та «Сюїта Воллара» (1896–1899) наповнені оголеними та легко одягнутими жінками, які тішаються хвилями океану, пасуть худобу, бавляться квітами, розпалюють вогнище, прислухаються до духів природи та насолоджуються теплом. Нагота є звичайна та чиста. Сутність мистецтва Гогена цього періоду — єднання людини з природою. «Щастю незнайоме відчуття часу», — саме так, висловить себе Гоген у живописі, графіці, скульптурі та тексті [1, с. 79].

Мунка, як і Гогена інтригувала сила впливу місяця і жінки. «У Землі жіноча стать. Сонце, місяць, повітря та океан наділені енергією чоловіка, які обволочують та запліднюють Землю», — писав Мунк [4, с. 118]. Яка хто-нічна, дохристиянська поетика...

Зображення жінки вночі є в обох митців. В Півдні Гогена м'яка пластика жіночих тіл різко контрастує з Північню Мунка, де тіла жінок гострі, напружені, холодні. Його оголені приховані в лісі, біля води фіордів, заглядають у магічні горщики. Але всі вони, просто мерзнуть. Хоча Мунк зображав лише літні ночі. До речі, сам Мунк боявся холоду та бронхіту і в спальній кімнаті в Екелі намагався підтримувати +22 градуси. Після його смерті в пошуканні знайшли 45 пар рукавиць [4, с. 221].

Лаконічна, характерна для обох митців, жестикуляція тіл, наочно проголошує, що таке гармонія тепла та супротив холоду. У роботах Гогена не знайти зображень місяця чи сонця, але їхня присутність розлита в усьому. Мунк досить часто зображує місячну доріжку, що біжить по воді й у цьому пейзажі стоять жінки, іноді з чоловіками, але від того не менш самотні: «Дві людини. Вони самотні» (1899), «Танок життя» (1900), «Поцідунок на березі» (1921).

Зображаючи наготу, Мунк бореться з природнім та соціальним. Що є первинним: єство, гріх? Де межа моралі й у чому є органічність? Багато про що каже його «Автопортрет в Аду» (1903), де на тлі палання стоїть оголений майстер. «Мунк із задоволенням писав оголених жінок. Вони як правило красиві, мають соковиті форми, але обличчя їх огидні та прості. Вони лякають», — писав Р. Стенерсен [4, с. 130].

У роботі «Статева зрілість» (1894) зображено оголену дівчинку-підлітка, яка на гачок чіпляє свідомість Мунка. Чистота та порок, надія та розчарування б'ються як птахи в зачиненій кімнаті. Через тему жінки Мунк намагався пізнати себе, повторюючи цей мотив у різних техниках. Його ціка-

вила саме статеву інтригу стосунків. Тема кохання під його пензлем ставала страхом, коханки перероджувалися на вампірів.

У живописному творі «Наступного дня» (1894) Мунк зображує жінку, яка спить сп'янілим сном пороку, віддавшись ліжку. В унісон до цього, Гоген пише: «Треба так мало, щоб жінка пала, але для того, щоб підняти її треба перевернути цілий світ» [1, с. 79]. Замислюючись над глибинами жіночого падіння, виникає відчуття, що ступінь відповідальності вони беруть на себе. Пишучи про дно, вони залишаються романтиками та ідеалістами, продовжують шукати жінку та разом з нею любов.

Зображаючи оголену жінку та чоловіка біля дерева, Мунк чітко апелює до іконографії Адама і Єви біля дерева пізнання Добра і Зла, але називає цей твір «Обмін речовин» (1898–1899). Млявий початок роду людського, позбавлений подиху Бога, перетворюється лише на функцію фізико-хімічних перетворень. У такий спосіб він провокує назвою, водночас виводячи обривність із давніх коренів традиції.

Попри велику різницю формальних прийомів та засобів вирішення тем, звертає увагу легка за відчуттям, манера обох художників. Їх об'єднує пластичність вишуканих ліній. Мунк зазначав: «Буду я писати більше по поверхні, то вона просякне потом» [4, с. 152]. Ні, ми не відчуваємо поту в роботах Мунка та Гогена, вони сповнені імпровізаційності, як подиху безперервного процесу відкриття.

У мистецтві Поля Гогена та Едварда Мунка, при детальному розгляді, з глибин проступає на поверхню дещо відверте і справжнє. Це відчувається і це захоплює. Найбільш глибокий та серйозний зв'язок — не зовнішній, а внутрішній. Голос архаїчного вів обох. Зв'язок цей не очевидний, ба навіть дискусійний. «Що нам до істини — такої, як вона є? Бо дві пари очей ніколи не бачили її однаковою», — розмірковував Гоген [1, с. 23]. «Я зображаю людей, які дихають і відчувають, кохають і страждають», — писав Мунк [4, с. 61].

Література

1. Гоген П. Ноа Ноа. Санкт-Петербург: Азбука, 2012. 256 с. Серия: Азбука-классика
2. Эдвард Мунк. URL: https://ru.wikipedia.org/wiki/Мунк,_Эдвард
3. With Eyes Closed. Gauguin and Munch // Munch Museum. Oslo, 2018.
4. Stenersen R. E. Edvard Munch: Nærbilde av et geni. Oslo: Sem & Stenersen Forlag, 2012. 280 p.
5. Thiis J. Edvard Munch og hans samtid. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag, 1933. 330 p.
6. Næss A. Munch: En biografi. Oslo: Gyldendal, 2004. 606 p.