UDK 821.161.1.09Tolstoj L. N.:75:929Munch E.
Julija V. Arkhangelskaya
Tulska državna pedagoška univerza L. N. Tolstoja, Rusija
archangelju@yandex.ru

LEV TOLSTOJ IN EDVARD MUNCH V KONTEKSTU DOBE IN KULTURE — SLOGOVNE VZPOREDNICE

Članek je posvečen primerjalni opredelitvi nekaterih vidikov življenja in ustvarjanja dveh izjemnih predstavnikov evropske kulture 19. in 20. stoletja – Leva Tolstoja in Edvarda Muncha. Analiza se posveča tako glavnim temam njunega ustvarjanja kot tudi slogovnim posebnostim njunih reprezentacij temeljnih konceptov kulture na prelomu stoletij.

Ključne besede: kulturni koncept, umetniška slika sveta, svetovnonazorska in umetniška prelomnica, eksistencialna groza umetnika, slogovne posebnosti, namerna nepopolnost oblike, potujitev

The article is devoted to comparative characteristics of some aspects of life and creative work of two outstanding representatives of the late 19th–20th-century European culture: Leo Tolstoy and Edvard Munch. The analysis deals with both the main themes of their creative work and stylistic features of their representation of basic concepts of culture of the epoch at the turn of the century.

Keywords: cultural concept, artistic picture of the world, turning point in ideology and creative work, existential horror of the artist, stylistic features, intentional imperfection of form, defamiliarization ("*ostranenie*") effect

Zdi se, da dva tako različna umetnika, kot sta Lev Tolstoj in Edvard Munch, nimata dosti skupnega. Lev Tolstoj je bil veliki predstavnik ruske književnosti 19. stoletja (t. i. »zlatega« veka) in splošno priznan klasik umetnosti realizma, Edvard Munch pa je veliki norveški ekspresionist, čigar ustvarjanje kaže predvsem umetniške dosežke slikarstva 20., ne pa 19. stoletja.

Vseeno je ob natančnejši seznanitvi z njuno ustvarjalnostjo mogoče opaziti na prvi pogled presenetljive skupne poteze: te niso omejene zgolj na kronologijo (oba sta živela v istem obdobju; Munch je bil Tolstojev mlajši sodobnik), biografijo (številna, za oblikovanje osebnosti ključna dejstva so pri obeh nenavadno podobna) ali tematiko (najpomembnejše teme ustvarjanja pri obeh sovpadajo), temveč so značilne tudi za stilistiko njunih del.

V članku se ne ukvarjamo z umetniškimi smermi, ki sta jima umetnika pripadala, temveč s širšim kulturnim kontekstom obdobja na prehodu iz 19. v 20. stoletje, o temah, ki so bile pomembne za oba velika umetnika, in o specifiki udejanjanja teh tem. S tem ne mislimo na neposreden vpliv ali prototipe (prim. poznane študije o Munchu in Dostojevskem, Munchu in Strindbergu ali Munchu in Christianu Krohgu); naš namen je raziskati, kako dva sodobnika, ki pripadata različnima narodoma, ki sta različnega porekla in sta bila deležna različne vzgoje, odražata koncepte obdobja, kot so življenje, smrt, ljubezen, strah, vera (Bog), ženska itd.

Oba sta bila zgodaj deležna priznanja. Leta 1852 – Tolstoj je bil takrat star 24 let – je v deveti številki ruske revije *Sodobnik* (*Современник*) izšla njegova povest Detinstvo. Povest, ki jo je uredništvo naslovilo Zgodba mojega detinstva, je takoj vzbudila pozornost tako kritike kot bralcev (Зверев, Туниманов 2006: 75–82). Leta 1889, ko je Munch dopolnil 26 let, je imel v norveški prestolnici Kristianiji (Oslu) že svojo prvo samostojno razstavo (Prideaux 2005: 124).

Raziskovalci v ustvarjanju obeh avtorjev opozarjajo na pomen avtobiografije; oba sta namreč navdih najpogosteje črpala iz lastnih življenjskih dogodkov (Prideaux 2005: 39; Басинский 2010). Tako Tolstoj kot Munch sta zgodaj osirotela: Tolstoju je umrla mama, ko je bil star poldrugo leto, očeta pa je izgubil pri devetih (Бушканец 2008: 9), Munch je brez mame ostal, ko je bil star pet let, nekaj let kasneje sta mu za tuberkulozo umrla starejša sestra Sophie in brat Andreas. Tudi Tolstojev najljubši starejši brat je mlad umrl za tuberkulozo (Мардов 2003: 144–47) Biografi se strinjajo, da so tragični dogodki v marsičem vplivali njuna pogleda na svet (Löwenfeld 1901, Bischoff 2000: 9–10); v ustvarjanju obeh je tema smrti postala pravzaprav glavna tema.

Pri Tolstoju sta smrt oziroma strah pred smrtjo prisotna praktično v vseh pomembnih delih, celo v *Abecedniku*, v zgodbah za otroke in v knjigah aforizmov. Spomnimo na znamenite strani *Vojne in miru*, na katerih so opisane smrti male kneginje Bolkonske, Petje Rostova, starega kneza Bolkonskega in mučna smrt njegovega sina Andreja, ki podleže ranam, ter množično umiranje vojakov na bojiščih. Spomnimo na *Tri smrti* in *Smrt Ivana Iljiča*, v katerih je smrt glavna tema, na povesti *Hadži Murat, Kreutzerjeva sonata* itd. In koliko Tolstojevih junakov konča svoje življenje s samomorom! Vsem znana Ana Karenina, Nehljudov v *Zapiskih markerja,* Fjodor Protasov v drami *Živi mrtvec* in Jevgenij v *Hudiču*. Življenje in smrt sta dve najpomembnejši kategoriji Tolstojeve filozofije in njegovega umetniškega sveta. Smrt je po Tolstoju neposredno povezana s tem, kako pravilno (morda bi bila celo primernejša beseda *pravično*) je človek živel, saj je Tolstoj verjel v zmago duhovnega življenja nad smrtjo (Прокопчук 2009: 466–68).

»Angeli strahu, žalosti in smrti me spremljajo od dneva, ko sem se rodil,« priznava Munch v svojem dnevniku (mimogrede naj opozorimo na še eno značilno posebnost – oba umetnika sta ves čas življenja pisala dnevnik). Na svojih platnih slikar nenehno upodablja umirajoče: *Bolni otrok* (1886), *Soba umirajočega* (1895), *Ob smrtni postelji/Agonija* (1895), *Smrt v bolnikovi sobi* (1896), *Dekle ob postelji umirajoče matere* (1897–1899).

Druga, za oba umetnika zelo pomembna je tema narave in mesta. Narava je blagoslovljena in daje moč umetnosti, mestno okolje pa je agresivno in predstavlja prostor nemira. Tako čutita in v to sta prepričana Tolstoj in Munch. Poglejmo npr. znameniti začetek romana *Vstajenje*:

> Naj so si ljudje, ki se jih je bilo zbralo nekaj sto tisoč na majhnem kraju, še tako prizadevali, da bi iznakazili zemljo, na kateri so se gnetli; naj so jo še tako zabijali s kamenjem, da ne bi nič raslo na njej; naj so še tako trebili sleherno travico, ki se je prerila na vrh; naj so še tako kadili s premogom in nafto; naj so še tako obrezovali drevje in preganjali vse živali in ptice – pomlad je bila celo v mestu pomlad. Sonce je grelo, trava je oživljala, rasla

> in zelenela povsod, če je le niso postrgali, ne samo na bulvarskih tratinah, ampak tudi med kamnitimi ploščami; breze, topoli in krhlika so razgrinjali smolnato, dišeče listje; popki na lipah so se napenjali in pokali; kavke, vrabci in golobi so si po spomladni navadi že veselo pripravljali gnezda in muhe so brenčale ob zidovih in se grele na soncu. Rastline, ptice, žuželke, otroci, vse je bilo veselo. A ljudje, veliki, odrasli ljudje, niso nehali varati sebe in mučiti drug drugega. Za sveto in važno ljudje niso imeli tega pomladnega jutra, ne te toplote božjega sveta, ki je bila dana vsem ljudem v blagor – lepote, ki se je nagibala k miru, soglasju in ljubezni – [...] za sveto in važno so imeli to, kar so si sami izmislili, da bi gospodovali drug nad drugim. (Tolstoj 1986: 37)

Podobno mesto prikazuje slika *Večer na ulici Karla Johana* (1892): množica malomeščanov z živalskimi izrazi na obrazih se po mestni ulici približuje gledalcu, v nasprotni smeri pa se s hrbtom proti gledalcu pomika osamljena moška figura; ta tu ni med svojimi in z množico ne najde skupne poti (Bjornstad, Stoverud, Sutcliffe 2001).

Tolstoj je svoje življenje delil med mestom (imel je lastno hišo v Moskvi) in družinskim posestvom Jasna Poljana. Prav tu je v neposrednem stiku z naravo osrednje Rusije preživel večji del svojega življenja, tu je najlažje delal in tu je napisal svoja najboljša dela. Tolstoju ljube kotičke Jasne Poljane srečamo na straneh *Vojne in miru*, v *Rodbinski sreči*, v *Ani Karenini* ter v mnogih drugih delih (Милонов 2002: 20–46).

Tudi Munch si je nenehno prizadeval, da bi zapustil mesto in živel bližje naravi ter iz nje črpal svoj navdih. V mladosti je vsako poletje preživel v majhnem obmorskem mestecu Åsgårdstrand na zahodni obali Oselskega fjorda (Bischoff 2000: 31). Narava je na njegovih platnih redko vesela, prej melanholična ali celo tragična: *Krajina: Maridalen pri Oslu* (1881), *Mesečina na Oselskim fjordom* (1891), *Mesečina* (1895), *Bela noč* (1901), *Gozd* (1903), *Thuringewald* (1905), *Zimska pokrajina, Elgersburg* (1906), *Zima, Kragero* (1912), *Val* (1921) idr.; morda mu zato pravijo »skandinavski melanholik«.

Pomembno mesto v umetniškem svetu Edvarda Muncha in v ustvarjalnem laboratoriju ter življenju Tolstoja ima podoba ženske. Z udejanjanjem te podobe so povezane teme ljubezni, ljubezni in smrti ter nasprotij med žensko in moškim. Ideal matere, žene in pomočnice se v drugi polovici Tolstojevega življenja in ustvarjanja umakne drugim ženskim podobam (Мардов 2005). V *Ani Karenini*, *Očetu Sergiju* in *Kreutzerjevi sonati* srečamo zapeljivko, hudičevko oziroma žensko kot pohotno samico. Podobno protislovna čustva so pretresala tudi Munchovo dušo, udejanjila pa so se v delih, kot so *Pepel* (1894), *Madonna* (1895), *Ljubosumje* (1895), *Ločitev* (1896), *Vampir* (1897), *Moški in ženska* (1899) in *Smrt Marata I.* (1907). V upodobitvah ženske se Munch pomika od upodobitve idealne ženske podobe (neomadeževane in nedolžne) prek podobe ženske, ki uteleša erotično počelo, k ženski, ki prinaša smrt. Munchova ženska je tako tolažnica kot tudi fatalka, včasih tudi oboje hkrati (Bischoff 2000: 44, Prideaux 2005: 242).

V življenju in pogledu na svet obeh umetnikov je opaziti prelomno točko, ki je v marsičem določala njuno nadaljnjo življenjsko pa tudi ustvarjalno usodo. Pri Tolstoju se je ta prelom zgodil konec 70-ih let 19. stol., povod zanj pa je bila izkušnja izjemno močnega vznemirjenja, ki je vplivalo na vse njegovo življenje ter predstavlja

prelomnico v njegovem svetovnem nazoru. V septembru 1869 na poti v Penzensko gubernijo (kamor se je odpravil z namenom, da bi tam kupil posestvo) je Tolstoj ob prenočevanju v mestu Arzamas doživel napad strahu in tesnobe, povezan z mislimi o smrti. »Pred dvema dnevoma sem prenočeval v Arzamasu in z menoj se je zgodilo nekaj neobičajnega. Bilo je dve zjutraj, strašno sem bil utrujen, zaspan sem bil in nič me ni bolelo, nenadoma pa so me obšli tako strašna tesnoba, strah in groza, kot jih še nisem občutil,« je Tolstoj pisal svoji ženi Sofji Andrejevni (83: 168). Izraz *arzamaška groza* srečamo tudi v nedokončani Tolstojevi povesti *Zapiski blazneža*:

> Že sem se ulegel, toda brž ko sem legel, sem na lepem poskočil od groze. In tesnoba, tesnoba – prav takšna, kakršno imaš pred bruhanjem, samo da duhovna. Bilo je grozljivo, strašno. Zdi se, da te je strah smrti, če pa se spomniš, pomisliš na življenje, te je strah umirajočega življenja. Življenje in smrt sta se nekako zlivala v eno. Nekaj mi je paralo dušo na kose in je ni moglo razparati. [...] In nenadoma se je v meni spet zganila *arzamaška groza*. […] Ustrašil sem se in ustavil. Pograbila me je vsa *arzamaška* [...] *groza*, samo da stokrat hujša. (Tolstoj 2007: 11–17)

Od takrat dalje se je začel izraz *arzamaška groza* v zasebni družinski frazeologiji Tolstojevih uporabljati kot simbol za zmedeno in katastrofalno duševno stanje. V sodobni ruščini se je izraz po razširjenosti približal krilaticam, saj je je razen v Tolstojevi družini in pri bližnjih rabljen tudi v sodobnem ruskem jeziku, čeprav gre nedvomno za rabo, ki je omejena na biografske in literarnovedne raziskave, povezane z osebnostjo ali ustvarjanjem samega Tolstoja, kakega drugega umetnika ali v smislu pretresa.

Nekaj podobnega Tolstojevi *arzamaški grozi* je nekoč očitno doživel tudi Edvard Munch in ta pretres je vzpodbudil nastanek ene njegovih najbolj znanih slik – *Krika*. V obdobju med 1893 in 1910 je ustvaril štiri različice te slike v različnih tehnikah in eno litografijo. Raziskovalci njegovega ustvarjanja v njej vidijo simbol samote, obupa in odtujenosti na pragu 20. stoletja ter napoved obeh svetovnih vojn, revolucij in ekoloških katastrof (Bischoff 2000: 54). Munch v dnevniku 22. januarja 1892 takole opiše stanje, ki ga je navdahnilo, da je ustvaril sliko:

> Šel sem po cesti z dvema prijateljema. Sonce je zahajalo in začutil sem val melanholije. Nebo je nepričakovano postalo krvavo rdeče. Ustavil sem se, se na smrt utrujen naslonil na ograjo in gledal na plameneče oblake, ki so kot kri in meč viseli nad modro-črnim fjordom in mestom. Prijatelja sta odšla dalje, jaz pa sem stal, trepetajoč od strahu, in čutil ogromen, neskončen krik, ki je preveval naravo.

Ne glede na to, kako interpretiramo svoje občutke ob *Kriku*, je očitno, da je na sliki upodobljena umetnikova eksistencialna groza. V času nastajanja dela in kasneje je bil umetnik v depresiji, razmišljal je o samomoru (Munch 2005: 163) in leta 1908 so ga zaradi duševne motnje sprejeli v psihiatrično kliniko v København, kjer je skupno preživel več kot pol leta (Сельц 1995: 67–68). Zanimivo je, da je o samomoru razmišljal tudi Tolstoj, samomorilske misli pa ima tudi njegov *alter ego* – Konstantin Levin v romanu *Ana Karenina*. Še več, v pridvornih krogih so večkrat razpravljali o »neuravnovešenosti« Tolstojevih poznih del v očeh javnosti, označevali so ga za blaznega ter predlagali, da se ga osami ter loči od družbe (Гусев 1960: 64). In tu ni

šlo zgolj za polemično retoriko. Leta 1887 se je Tolstoj dejansko zdravil – sicer ne v psihiatrični kliniki, temveč na lastnem posestvu v Jasni Poljani, kjer je na ženino zahtevo ob pomoči zdravnikov okreval po *živčni razrvanosti (Кулижников 1999: 144)*.

V zadnjih desetletjih življenja se je Tolstoj oddaljil od uradne religije, kar se je odrazilo tudi v delih, kot so: *V kaj verujem* (1884), *Združitev, prevod in analiza štirih Evangelijev* (prvi zvezek je izšel leta 1892, drugi 1893 in tretji 1894) ter v nekaterih drugih. Učil se je stare grščine in hebrejščine z namenom, da bi razumel vso globino izvirnih evangelijskih besedil, jih ustrezno prevedel v ruščino in razložil. Posledica teh Tolstojevih prizadevanj je bilo njegovo uradno (z odločbo Svetega sinoda leta 1901) izobčenje iz cerkve in razglasitev njegovih del za škodljivo branje. A to seveda ne pomeni, da je Tolstoj izgubil vero, v svojih delih je le predlagal njeno »očiščenje« od vse navlake in zablod, sam pa je do konca življenja ostal (na svoj način) globoko veren.

Tudi Munch se je v 80-ih letih odrekel religiji, vendar iz drugačnih vzrokov in z drugačnimi posledicami. Pred njegovimi otroškimi očmi sta v strašnih mukah umrli najprej mama, nato pa še sestra, česar po njegovem mnenju Bog ne bi smel dopustiti. Muncha označujejo kot radikalnega individualista: v zrelih letih je verjel le v táko nesmrtnost, ki si jo lahko sam zagotovi s svojo umetnostjo. V tem pogledu je povedna njegova slika *Sonce* (eno od treh del, ki jih je naslikal za univerzitetno dvorano v Oslu) – mogočna panteistična, skoraj poganska abstrakcija.

Tako Tolstoj kot Munch sta se vsakemu svojemu delu posvečala precej časa. Znano je, kako veliko popravkov je v svoje rokopise vnašal Tolstoj, njegova žena Sofja Andrejevna pa je možu pomagala s prepisovanjem čistopisov del, nekaterih tudi večkrat (roman *Vojna in mir* naj bi tako prepisala vsaj šestkrat). Poleg tega obstaja nekaj različic večine pisateljevih del, o čemer priča dejstvo, da velik del do danes najpopolnejše izdaje avtorjevih zbranih del v devetdesetih zvezkih predstavljajo prav različice (Толстой 1928–1958). Prav tako je splošno znano dejstvo, da tudi številne Munchove slike obstajajo v več različicah: *Bolni otrok* na šestih platnih (1886, 1896, 1907, 1907, 1925, 1927) in *Krik* na štirih slikarskih platnih ter kot litografija (med letoma 1893 in 1910).

Paradoksalno je, da mnogi Tolstojevi bralci – med njimi tudi znani pisatelji, kritiki in literarni zgodovinarji – opozarjajo, da se zdi, da je Tolstojev osebni slog daleč od popolnega.

> Kakšna moč! Oblika se zdi nerodna, obenem pa tako neskončna svoboda, kako strašno neizmernega umetnika je čutiti v tej nerodnosti! Trikrat *ki* in dvakrat *očitno* v eni frazi. Povedano je slabo, kot bi namesto s čopičem slikal s cunjo, a kakšna fontana brizga izpod teh *ki,* kakšna prožna, sloka in globoka misel in kakšna vpijoča resnica se skrivata za njimi! Berete in vidite med vrsticami, kako se visoko na nebu dviga orel in kako malo mu je ob tem mar za lepoto njegovega perja. Misel in lepota podobno kot orkan in val ne smeta poznati običajnih in določenih oblik. Njuna oblika je svoboda, ki je ne omejujejo nikakršne sodbe o *ki* in *očitno.*

Tako je o Tolstoju pisal njegov mlajši sodobnik pisatelj Anton Čehov v nedokončanem odlomku z naslovom *Pismo* (Дерман 1959: 142). Podobno sodi še en klasik

ruske književnosti 19. stol. Vladimir Korolenko: »Nedodelan slog, celo prav razpuščen … Nepravilne, pogosto zapletene fraze je najti vsepovsod. Vendar nad vsem tem utripa neka posebna, umirjeno veličastna nota, ki zapletenemu in nebleščečemu Tolstojevemu slogu daje nenavadno moč in neopredeljivo lepoto« (Короленко 1957: 445). Vsi brez izjeme ugotavljajo, da je *nepopolnost* Tolstojevega sloga načrtna in posebej ustvarjena. A zakaj? Zakaj je pisatelj to potreboval? Očitno je želel, da bralec v njegovih delih ne bi videl le zaporedja lepih, izpiljenih fraz, temveč bistvo tega, kar želi pisatelj povedati. Namerna nepopolnost oblike mora po avtorjevi zamisli ustavljati, zavirati branje ter siliti bralca, da se poglobi v bistvo zapisanega. V traktatu *Kaj je umetnost?* (1898) Tolstoj neposredno zapiše, da umetnost ne sme imeti nič skupnega z lepoto in da je resnični namen umetnosti v tem, da posreduje čustva enega človeka vsem drugim.

Podobno težnjo po nepopolnosti oblike (poimenujmo jo tako) odkrivajo umetnostni zgodovinarji tudi v nekaterih Munchovih delih. Umetnik si je prizadeval, da bi s svojih slik odstranil odvečno lepoto in blišč: slike je dlje časa puščal na prostem, da so obledele, na njih je kasneje celo puščal sledi ptičjih iztrebkov. Na njegovih slikah raziskovalci odkrivajo sledi voska, na znameniti sliki *Bolni otrok* so ostale poteze, ki jih je umetnik naredil z obratno stranjo čopiča, s katero je s platna strgal barvo (Bischoff 2000: 10). Zakaj? Morda si je prizadeval, da ne bi prikazal lepote upodobitve, temveč strah pred smrtjo, bolečino v umetnikovi duši? Na razstavi cikla slik *Friz življenja* v Berlinu leta 1902 se je Munch odločil, da odstrani okvirje: gledalec mora uzreti bistvo upodobljenega in nič ne sme odvračati njegove pozornosti.

Verjetno ni pretirana domneva, da sta si slikar in pisatelj na ta način prizadevala za učinek *potujitve* (Шкловский 1983: 15), poskušala sta presenetiti gledalca oziroma bralca in otežiti ter tako osvežiti recepcijo besedila in umetniškega platna. Šklovskij je pisal o potujitvi kot o umetniškem postopku, ki ga je Tolstoj uporabljal pri oblikovanju podob (med drugim tudi v romanu *Vojna in mir*), vendar se nam zdi, da je v delih Tolstoja in Muncha potujitev prisotna tudi v povsem slogovnem, formalnem smislu – kot potujitev oblike, ki naj prenese poudarek bralčeve pozornosti na vsebino.

Primere rabe postopka otežene oblike (kot ene od pojavnosti mehanizma potujitve) pogosto srečamo pri Tolstoju, še posebej so prisotni v skladenjskem oblikovanju njegovih besedil. Raziskovalci tako opozarjajo, da je osebnemu Tolstojevemu slogu lastna skladenjska redundantnost, ki se običajno kaže v pogostem (med drugim tudi emfatičnem) ponavljanju besed in frazemov ter v pleonastičnih in mnogočlenih skladenjskih konstrukcijah (Карпов 1987: 13; Архангельская 2008: 102–17). Vse to je posledica didaktičnosti njegovega ustvarjalnega načina: Tolstoj uči in poskuša bralcu dokončno pojasniti vse. V nasprotju s tem je Munch mojster kratkosti. Pogosto pretrga »pripoved« in vedno pušča mnogo odprtih vprašanj.

Analiza osnovnih etap življenjskih poti, glavnih tem v ustvarjanju in priljubljenih slogovnih postopkov dveh izjemnih predstavnikov evropske kulture na prelomu 19. in 20. stol. – Leva Tolstoja in Edvarda Muncha – je torej pokazala, da sta si mojstra ne glede na razlike v narodnosti, poreklu in vzgoji nedvomno podobna, in to ne zgolj v biografskih dejstvih, temveč tudi po temah, ki sta jim v ustvarjanju namenjala največ pozornosti. Njuni eksistencialni uvidi so se v mnogem izkazali za preroške, načini upodobitve umetniških podob pa za inovativne.[1]

[1] Raziskava je bila opravljena v Rusiji v skladu z nalogo za izvršitev državnih del na področju znanstvene dejavnosti v okviru temeljnega dela državne naloge NIR, št. 1706.

Viri in literatura

Ulrich Bischoff, 2000: *Munch*. Köln: Benedikt Taschen Verlag GmbH.

Ketil Bjørnstad, Torbjørn Støverud, Hal Sutcliffe, 2001: *The story of Edvard Munch*. London: Arcadia.

Raphael Löwenfeld, 1891: *Leo N. Tolstoj, sein Leben, seine Werke, seine Weltanschauung*. Berlin: Wilhelmi.

Edvard Munch, J. Gill Holland, 2005: *The private journals of Edvard Munch: We are flames which pour out of the earth*. Wisconsin: UP.

Sue Prideaux, 2005: *Edvard Munch: Behind the Scream*. New Haven: Yale University Press.

Lev Tolstoj, 2007: *Izpoved*. Prev. Borut Kraševec. Ljubljana: CZ.

--, 1986: *Vstajenje*. Prev. V. Levstik. Ljubljana: CZ.

Юлия Архангельская, 2008: *Фразеология в дискурсе Л.Н. Толстого*. Тула: Изд-во Тул. гос. пед. ун-та им. Л.Н.Толстого.

Павел Басинский, 2010: *Лев Толстой: Бегство из рая*. Москва: Астрель, АСТ.

Ефим Бушканец, 2008: *Юность Льва Толстого. Казанские годы*. Казань: Kazan-Казань.

Николай Гусев, 1960: *Летопись жизни и творчества Льва Николаевича Толстого*, 1891–1910. Москва: Художественная литература.

Абрам Дерман, 1959: *О мастерстве Чехова*. Москва: Советский писатель.

Алексей Зверев, Владимир Туниманов, 2006: *Лев Толстой*. Москва: Молодая гвардия.

Александр Карпов, 1987: *Стилистический синтаксис Льва Толстого*. Тула: Приокское книжное издательство.

Владимир Короленко, 1957: *О литературе*. Москва: Гослитиздат.

Григорий Кулижников, 1999: *Лев Толстой и медицина (в хронологическом освещении с указанием литературных источников)*. Москва: Творч. центр «Сфера».

Игорь Мардов, 2003: *Лев Толстой на вершинах жизни*. Москва: Прогресс-Традиция.

Игорь Мардов, 2005: Лев Толстой. *Драма и величие любви: Опыт метафизической биографии*. Москва: Прогресс-Традиция.

Николай Милонов, 2002: *Русские писатели и Тульский край: Очерки по литературному краеведению*. Тула: Изд-во ТГПУ им. Л.Н. Толстого.

Юрий Прокопчук, 2009: *Жизнь и смерть. Л.Н. Толстой: энциклопедия*. Сост. и науч. ред. Н.И. Бурнашёва. Москва: Просвещение.

Жан Сельц, 1995: Эдвард Мунк. Москва: слово/slovo.

Лев Толстой, 1928–1958: *Полное собрание сочинений в 90 томах*. Москва: Гослитиздат.

Виктор Шкловский, 1983: *О теории прозы*. Москва: Советский писатель.

Summary

The aim of the article is to analyze the ways in which the great artistic contemporaries, Leo Tolstoy and Edvard Munch—so different in terms of their nationality, origin, and upbringing—depict the most important concepts of the late 19th–20th-century European culture. The article also attempts to examine correlations in the methods of depiction of these concepts in the artists' work.

Early death of relatives, early fame, an important spiritual turning point with radical consequences and effect on the future life and work, a departure from official religion—comparison and analysis of these similar circumstances of physical and spiritual existence of the two genius artists from the turn of the century leads the author to the conclusion that many parallels in their artistic comprehension of reality were not accidental.

These parallels particularly concern the most important themes of their work, such as the theme of death (which became one of the central in the work of both artists), the opposition between nature and the city, the image of the woman in dynamic development, i.e., from chastity and innocence (in the first part of artistic work) to personification of erotic or even diabolic origin (in the second part).

The author is mainly interested in how the brilliant artists created their works, therefore much attention is paid to the analysis of the methodology involved in image realization. Both Tolstoy and Munch spent much time on each of their works and made numerous corrections. Moreover, many variants of the same work of both authors are in existence. Nevertheless a paradoxical pattern can be pointed out: both artists were striving for "imperfection" of form. They tried to obscure or even remove excessive beauty from their works—from words and syntactic constructions or colors—to achieve the effect of defamiliarization ("*ostranenie*"), i.e., to impede and at the same time freshen the perception of the text or painting by the reader or observer and to shift the attention to the subject of their work.

Iz ruščine prevedla *Darja Markoja.*