

ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ

Кристина Михайловна ЦАЙЗЕР¹

Елена Георгиевна НОВИКОВА²

УДК 821.161.1

ЭКЗИСТЕНЦИАЛЬНЫЙ СТРАХ КАК КАТЕГОРИЯ ТВОРЧЕСКОГО ЭКСПЕРИМЕНТА В ПОВЕСТИ Л. Н. ТОЛСТОГО «КРЕЙЦЕРОВА СОНАТА»

¹ аспирант кафедры русской и зарубежной литературы,
Национальный исследовательский Томский государственный университет
golikovak2012@yandex.ru

² доктор филологических наук, профессор кафедры русской и зарубежной литературы,
Национальный исследовательский Томский государственный университет
elenov@mail.ru

Аннотация

Художественные произведения Л. Н. Толстого, написанные после духовного кризиса 70-80 гг., теряют свою целостность и однозначность. Данный период можно охарактеризовать как период поиска нового идейного содержания и способов его передачи. Эти изменения подтверждают необычайную чуткость художника и мыслителя, который уловил становление новой культурной парадигмы. Статья посвящена изучению принципов трансформации творческого метода Л. Н. Толстого в поздний период его творчества, в частности, формированию экзистенциальной мысли, которая является собой художественный эксперимент писателя. Дан краткий обзор истории изучения особенностей художественного метода писателя в разные периоды творчества, важным компонентом которого является интеграция экзистенциальной эстетики. Материалом

Цитирование: Цайзер К. М. Экзистенциальный страх как категория творческого эксперимента в повести Л. Н. Толстого «Крейцера соната» / К. М. Цайзер, Е. Г. Новикова // Вестник Тюменского государственного университета. Гуманитарные исследования. Humanitates. 2019. Том 5. № 1. С. 85-100.
DOI: 10.21684/2411-197X-2019-5-1-85-100

исследования служит поздняя повесть Л. Н. Толстого «Крейцера соната» как одно из самых ярких произведений позднего периода творчества писателя. На первый план в исследовании выходит экзистенциальная категория страха, которая является ключом к рассмотрению данной повести. Сделаны предварительные выводы о том, что экзистенциальная категория страха формирует идейное содержание произведения, а также выступает в роли связующего звена между автором и читателем. Изучение творчества Толстого с позиции формирования экспериментальной эстетики является новым и актуальным направлением современного литературоведения. Итогом исследования является доказательство того, что философская мысль писателя, представленная в его художественном творчестве, позволяет рассматривать Толстого не только как предшественника экзистенциализма в философии XX века, но и как художника, который проводит особый творческий эксперимент.

Ключевые слова

Л. Н. Толстой, русская литература, экзистенциализм, категория страха, творческий эксперимент, экзистенциальная эстетика.

DOI: 10.21684/2411-197X-2019-5-1-85-100

Введение

В литературоведческой традиции принято отделять «Толстого-художника» от «Толстого-мыслителя». Однако спустя столетие, когда есть возможность получить наиболее полное представление о творческом методе писателя, можно сказать, что философские искания писателя находились в неразрывной связи с его художественным творчеством.

Исследователь Л. Шестов, утверждая всю силу и состоятельность философии писателя, говорил о Толстом как о важном деятеле современного философского знания [24]. Также, по мнению Р. Ролана, в творчестве Толстого в полной мере воплотилось сочетание «теории и творчества». Писатель говорит о том, что, создавая критику нового искусства, Толстой воплощал в жизнь образцы того искусства, которое проповедовал [14, с. 367].

В трактате «О Шекспире и о драме» [20, с. 237] Л. Н. Толстой выявляет для себя один из важнейших критериев творчества — правдоподобность. Для него становится принципиально важно выявить причинно-следственные связи духовной жизни человека и общества. Писатель стремится к воссозданию целостной картины человеческого бытия. Говоря о целостности творческого пути Толстого, нельзя не упомянуть слова Ю. И. Айхенвальда: «К области силы и слова принадлежит вся художническая работа Толстого. Это — бесспорное в нем. И он сам дал теоретический намек, позволяющий лучше выяснить ту своеобразность, которая характеризует его как писателя» [1, с. 546].

Рассматривая творчество Л. Н. Толстого 50-70-х гг., можно говорить о том, что художественная картина мира писателя основывается на четкой системе духовных и нравственных ценностей, сформированных самим писателем. Ло-

гика в исследовании характера героя, поиск истоков социальных проблем ищутся на мировоззренческой позиции Толстого и логично вписываются в контекст критического реализма. В связи с этим уместно вспомнить оценку позднего творчества Толстого, которую дал М. М. Бахтин: «Все художественные произведения этого периода написаны в его старой манере, но с резким преобладанием критического, разоблачающего момента и отвлеченного морализирования. Упорная, но безнадежная борьба Толстого за новую художественную форму, кончающаяся повсюду победой моралиста над художником, налагает свою печать на все эти произведения» [2, с. 190].

В книге «Художник и общество» Т. Манн также говорит о том, что эволюция духовной мысли Толстого — это строгое следование причинно-следственным связям и фактам [11, с. 86].

Однако произведения Толстого, написанные в период 70-80 гг., разительно отличаются от ранних произведений писателя. Именно в данный период Толстой обращается к драме и экспериментирует с формой произведений. В философской же мысли Л. Н. Толстого возникает экзистенциальная проблематика. Н. Болдырев говорит о том, что творчество писателя можно рассмотреть в ключе экзистенциальной философии [5, с. 265-230]. В свою очередь, Е. В. Фаленкова в своей статье «Л. Н. Толстой как предшественник экзистенциализма» рассматривает сквозь призму экзистенциальных категорий позднее творчество писателя, а также говорит о том, что «на образ мышления М. Хайдеггера, и его концепцию смерти повлияла художественная философия изображения смерти у Л. Н. Толстого» [22, с. 126]. Действительно, именно в позднем творчестве писателя актуализируются проблемы смысла жизни и ее бессмысленности, вопросы поведения человека в кризисных ситуациях. В поздних произведениях писатель все чаще поднимает вопросы о сущности смерти и одиночества.

По мнению Б. М. Эйхенбаума, такая трансформация творческого подхода происходит ввиду философских исканий и противоречий писателя. Именно в поздний период творчества Толстой создает большинство нравственно-философских и теоретических трудов. Эйхенбаум отмечает трансформацию художественного метода писателя еще в середине творческого пути. Так, например, исследователь, размышляя о романе «Анна Каренина», говорит следующее: «В произведении жизнь обнажена: она развернута как органическое хотение жизни, как элементарная, ничем не прикрытая воля. Толстой строит роман на самых основных, стихийных силах и процессах человеческой жизни» [27, с. 674]. В поздний период Толстой все больше обращен к социальным проблемам общества, в котором рушатся традиционные основы человеческого существования. Осмысление заблуждений нового времени приводит к поиску новых ценностных ориентиров и форм воплощения своей философской мысли в художественном творчестве.

Уже И. А. Бунин в своей работе «Освобождение Толстого» акцентирует свое внимание на экзистенциальном мировосприятии писателя. Осмысля последние дни, часы, минуты его жизни, Бунин обращает внимание на проникновение писателя в таинство бытия [6, с. 38].

Однако путь Толстого к экзистенциальной философии был долог. Представления писателя о таких категориях, как жизнь, смерть, любовь, Бог и человек, трансформировались и тяготели к формированию экзистенциальной поэтики позднего периода творчества. Чутко отозвался на новый этап творчества Толстого Л. Шестов, который уже в 1899 г. в работе «Добро в учении гр. Толстого и Ф. Ницше» говорит о том, что за толстовской проповеднической позицией на самом деле скрываются экзистенциальные вопросы, на которые писатель не может или порой не хочет давать ответ. Несмотря на неприятие Толстым Ницше, Шестов отмечает, что писатель осознал неустойчивость идеи Бога [24, с. 276]. Исследователь В. В. Заманская считает, что экзистенциальная мысль проникла в творчество Толстого в результате актуализации проблематики существования Бога как в культурной парадигме в целом, так и в мировоззрении самого писателя [8, с. 115], что, кроме всего прочего, огромный вклад в становление экзистенциального мировоззрения Толстого привнесло увлечение писателя философией А. Шопенгауэра [8, с. 108].

Можно говорить о том, что философский труд Шопенгауэра «Мировая Воля» явился своего рода предтечей экзистенциальных исканий Ж.-П. Сартра в его произведениях «Бытие и ничто», «Тошнота». Указывая на увлечение Л. Толстого в 1870-е годы Шопенгауэром, Б. М. Эйхенбаум пишет: «Он пользуется Шопенгауэром, но „разрывает“ его систему в тех случаях, когда она не совпадает с его взглядами или „правилами“ » [27, с. 637].

Увлечение писателя философскими исканиями А. Шопенгауэра, безусловно, отразилось на создании повести «Крейцера соната» 1890 г. В размышлениях главного героя произведения о природе музыки Толстой дает отсылку к «метафизике музыки» Шопенгауэра [18, с. 376]. Кроме того, Позднышев в одном из своих монологов напрямую обращается к философу: «А жить зачем? Если нет цели никакой, если жизнь для жизни нам дана, незачем жить. И если так, то Шопенгауэры и Гартманы, да и все буддисты, совершенно правы» [18, с. 29]. Проблематика Бога и человека и мира без Бога выходит в повести на первый план наряду с такими экзистенциальными проблемами, как проблема смысла жизни, выбора, одиночества. Кроме того, философия экзистенциализма становится мощнейшим фактором преобразования поэтики повести.

Итак, цель данного исследования заключается в попытке выявить элементы экзистенциальной философии и их функции в повести «Крейцера соната».

Объектом исследования становится экзистенциальная категория страха.

В качестве материала исследования выбрана повесть «Крейцера соната» как наиболее яркий пример воплощения нового творческого метода и философского миромоделирования писателя.

Основная часть

Рассматривая поздний период творчества Толстого в русле формирования экзистенциальной мысли, нельзя упускать из виду то, что новое содержание сочетается и с новой формой, и с поэтикой текста. Отмечая творческую эволюцию

Толстого, исследователи приходят к выводу, что в поздний период творчества «монологическое» слово писателя приобретает форму проповеди. Также данную трансформацию принято рассматривать с точки зрения религиозных убеждений Л. Н. Толстого.

Однако Ф. Силбаджорис в статье «Эстетика Толстого и современная идиома в искусстве», обращаясь к трактату Толстого «Что такое искусство?», говорит о том, что морализация и проповедничество, присущие писателю, не идут вразрез с его эстетическими требованиями, предъявляемыми к объектам истинного искусства [29, с. 6-9].

Для понимания данной проблемы важно понять, что такое проповедь. «Проповедь — ораторское произведение религиозного содержания» [16, с. 381]. Охарактеризовать художественные произведения писателя как проповедь было бы некорректно, поэтому будет уместнее обратиться к смежному явлению — ораторской прозе. Ораторская проза — художественно обработанная речь, созданная с целью убедить аудиторию [16, с. 339]. Она характеризуется художественно-поэтической обработанностью и четкой дидактической установкой, которая близка авторской позиции Толстого.

Опуская вопрос об «ораторе», т. е. о категории автора, в данном определении мы находим не менее важную категорию — слушателя, т. е. читателя. Если в раннем творчестве Толстого фигура читателя присутствовала имплицитно, то в поздний период она выходит на первый план. Как показала Е. Г. Новикова, Толстой обращался к вопросам формирования образа читателя и воздействия на него уже в конце 50-х гг. в контексте своих яснополянских педагогических экспериментов [13, с. 193-196]. О своего рода «направленности» на читателя говорит и тот факт, что именно в поздний период творчества Толстой создает большинство своих драматических произведений. Монологическое романное слово Толстого становится диалогическим в контексте сценического искусства. Затронув тему драматургии писателя, нельзя не обратиться к более позднему труду Толстого «О Шекспире и о драме» 1906 г. Данный труд Толстого важен также тем, что в нем писатель, обращаясь к драматическому роду искусства, признает «внушение» одной из его ключевых особенностей. Несмотря на то, что время создания трактата не совпадает со временем написания повести, из дневника писателя мы узнаем о продолжительности осмысления творчества Шекспира, проблемы внушения в целом.

Писатель активно использует категорию «внушение», которая несет в себе семантику манипуляторного воздействия: «Внушение же всегда есть ложь, а всякая ложь есть зло», — пишет он [20, с. 269]. Так Толстой в своем трактате поднимает вопрос о манипуляции общественным сознанием. Но, несмотря на осознание того, что «внушение» есть ложь, писатель сам прибегает к данному приему. Однако цель Толстого не «одурманить» читателя, а, наоборот, вывести его из потока бессознательного восприятия.

В продолжение данных размышлений можно процитировать слова Л. Шестова: «Кто прав — Ницше или граф Толстой? Что лучше — прятать ли свои

сомнения и обращаться к людям с „учением“, в надежде, что для них этого достаточно и что у них никогда не явятся те же вопросы, которые мучили учителя, — или говорить открыто?» [24, с. 277]. Вслед за Львом Шестовым мы не беремся судить о правомерности той степени «откровенности», которую избрали для себя Ницше и Толстой, однако еще раз подчеркнем, что Толстой в поздний период творчества уделял категории читателя и проблеме внушения в искусстве особенно много внимания.

Еще до выхода в печать «Крейцера соната» стала предметом полемики и критики ввиду своего идейного содержания. Работа над повестью заняла у Толстого с перерывами не менее двух лет. Идея написать «Крейцерову сонату», по словам писателя, появилась после письма, полученного Толстым в 1886 г. от неизвестной женщины. Письмо послужило толчком к воплощению замысла повести, но известно, что в данном произведении отразились и личные переживания Толстого, о которых мы можем узнать из дневника писателя.

Повесть произвела огромное впечатление на публику. «Крейцеровой сонате» посвящались публичные чтения, проповеди и духовные беседы. Страницы литературных газет и журналов были наполнены рецензиями критиков, отзывами читателей, которые, в свою очередь, отмечали силу воздействия произведения на их мировоззрение. Множество писем получал и сам Толстой. Имела ли место преднамеренная установка Толстого на такую силу воздействия? Ответ кроется в дневнике писателя: «Подняло всех», «Это очень нужно» [18, с. 200].

По мнению О. Добробабиной, в «Крейцеровой сонате» драматическое растворяется в самом повествовании. А небольшие главы повести, сменяющие друг друга, по своей динамике, событийности более схожи с драматическим действием [7, с. 193]. Можно сказать, что «Крейцера соната» — это синтез идейного и формального эксперимента писателя, направленного на читателя. Продолжая тему «драматичности» повести «Крейцера соната», важно отметить, что в целом повесть представляет собой разговор только двух персонажей с одной-единственной декорацией — поездом, внутри которого «восстает» трагедия главного героя.

Мотив движения в сочетании с замкнутым пространством вагона, ночь, темнота воссоздают образ некоего чистилища, в котором по мере своего рассказа главный герой вынужден вновь и вновь проживать свой грех.

В статье «Семиолингвистические параметры категории пространства в художественных описаниях» Н. Н. Белозёрова обращается к мифологеме пути в повести А. П. Чехова «Степь». Исследователь считает, что фабульная основа повести, где мифологема движения выполняет функцию преобразования героя, неразрывно связана с мотивом преобразования и очищения [4, с. 16].

Толстой так же помещает своего героя в данную декорацию, считая, что для возрождения Позднышеву необходимо прожить свой грех еще раз. «Ну, так я расскажу вам... Да вы точно хотите? / Я повторил, что очень хочу» [18, с. 16]. В этой фразе главного героя показывается ориентация на своего читателя, который должен хотеть слушать. Так, несмотря на обозначенный самим

писателем жанр повести, нельзя не согласиться, что данная коммуникативная установка логично сопоставляется со сценической репрезентацией текста.

Несмотря на свою неприязнь к «буржуазному» искусству и его методам манипуляции, о чем Толстой много размышляет в трактате «Что такое искусство?», сам писатель в работе над «Крейцеровой сонатой» задается целью максимально воздействовать на публику.

Михаил Эпштейн в статье «Жуткое и страшное» рассматривает такой художественный прием Толстого, как «отстранение», присущий и его ранним художественным произведениям, как попытку вывести читателя на более осознанный уровень восприятия. Он также говорит о том, что Толстой намеренно прибегает к страху, как к элементу, который оказал бы наиболее сильное воздействие на читателя [28].

«Согласно В. Б. Шкловскому, автору термина, отстранение является одним из главных принципов художественного освоения действительности, нарушающим автоматизм восприятия и преодолевающим литературные стереотипы» [29, с. 324]. В качестве одного из примеров Шкловский приводил описание оперы в романе Л. Н. Толстого «Война и мир».

«Этот способ видеть вещи выведенными из их контекста привел к тому, что в последних своих произведениях Толстой, разбирая догматы и обряды, также применил к их описанию метод отстранения, подставляя вместо привычных слов религиозного обихода их обычное значение; получилось что-то странное, чудовищное, искренно принятое многими как богохульство, больно ранившее многих», — пишет Виктор Борисович в своей работе «Искусство как прием» [26, с. 17].

В свою очередь, М. Эпштейн, продолжая осмыслять данный прием в творчестве писателя, считает, что отстранение у Толстого служит способом умерщвления, обездушения того, что в обыденном понимании исполнено смысла. Можно говорить о том, что именно в связи с отстранением и акцентуацией категории читателя в творчестве Толстого начинает оформляться категория экзистенциального страха.

Возвращаясь к проблеме формирования экзистенциальной философии в творчестве писателя, важно также упомянуть о трудах С. Кьеркегора, с которыми писатель ознакомился в 80-е гг. Из письма Толстого П. Г. Ганзезу [21] мы видим, что Толстой оценивал Кьеркегора как искреннего и серьезного мыслителя. Следует также сказать о том, что именно С. Кьеркегор в своих трудах — «Страх и трепет», «Понятие страха» — придал категории страха статус самостоятельной философской категории именно в метафизическом аспекте. Согласно теории философа, именно осознание человеком своей смертности порождает экзистенциальный страх [10, с. 143].

Переживания подобного рода страха были близки Толстому. В «Записках сумасшедшего» он пишет: «Всю ночь я страдал невыносимо... Я живу, жил, я должен жить, и вдруг смерть, уничтожение всего. Зачем же жизнь? Умереть? Убить себя сейчас же? Боюсь. Жить, стало быть? Зачем? Чтоб умереть. Я не выходил из этого круга, я оставался один, сам с собой» [17, с. 472].

В XX в. проблема страха получила свое развитие в трудах Ж.-П. Сартра [15], А. Камю [9], а также в философии М. Хайдеггера [23], который рассматривал экзистенциальный страх как следствие осознания человеком присутствия себя в бытии.

Обращаясь к творчеству Толстого, мы видим, что в драматургии писателя страх является одним из механизмов проповеди. Будь то вариативная сцена убийства ребенка в драме «Власть тьмы» (1886) [17] или воссоздание образа живого трупа в одноименной драме (1900) [19], страх служит рычагом воздействия на публику. Можно сказать, что категория страха в пьесах Толстого приобретает экзистенциальную основу в тот момент, когда автор вступает в диалог с читателем, и в соответствии с экзистенциалистской парадигмой предпринимает попытку обнажить сам предмет страха, «Ничто», в ощущении которого кроется присутствие в бытии.

Кроме того, категория страха в произведениях писателя — это неотъемлемая ступень к нравственному воскресению как героя, так и читателя. Стоит упомянуть, что понятие «воскресение» Толстой рассматривал как духовное и моральное возрождение именно в земной жизни. В свою очередь, утверждая амбивалентную природу страха перед «Ничто», теоретики экзистенциализма считали его переживание способом обращения к истинному смыслу бытия.

В повести «Крейцерова соната» экзистенциальный страх представлен в форме различных эмоциональных состояний, которые испытывает главный герой. Уже при первом знакомстве читателя с Позднышевым Толстой создает определенный эмоциональный портрет главного героя.

Рассказчик, еще будучи незнакомым с Позднышевым, слышит непонятный звук «смеха или рыдания», который издает главный герой. При непосредственном знакомстве рассказчик характеризует его как «одинокого господина с блестящими глазами». В самые первые характеристики главного героя Толстой вводит категорию одиночества, которая проходит лейтмотивом от начала до конца повести. «Мне казалось, что он тяготится своим одиночеством», — резюмирует рассказчик [18, с. 7].

Далее динамика портрета героя раскрывается посредством глагольного ряда эмоционального состояния: «он волновался...», «вздрагивал», «с трудом удерживался», «нервно засмеялся». Толстой изображает главного героя в тревожном состоянии, свою исповедь Позднышев рассказывает ночью, что формирует ситуацию ирреальности, неясности, некоего безумного или бредового состояния, которое впоследствии актуализируется в речи самого героя. Важным видится и то, что в репрезентации портрета Позднышева Толстой прибегает не к статическому описанию, а к динамическому. Он использует такие лексемы, которые можно изобразить действием, т. е. писатель позволяет читателю непосредственно быть вовлеченным в ситуацию.

Толстой смещает фокус на главного героя во время небольшого полилога между попутчиками в начале повести. Эмоциональное напряжение возрастает после слов Позднышева: «Вы, как я вижу, узнали, кто я?» [18, с. 15]. С этой

фразой в повесть входит мотив неизвестности, а также возрастает страх, эмоциональный накал как попутчиков, так и читателя.

Действительно, кто этот господин? Данная экспозиция схожа с началом некоего герметичного детектива, в котором у каждого попутчика есть своя тайна, остается лишь понять, чья тайна греховнее. Но после данной фразы полилог сходит на нет, а на следующей станции несколько попутчиков переходят в другой вагон, словно желая оградить себя от некоей опасности.

«Вам, может быть, неприятно сидеть со мной, зная, кто я? Тогда я уйду», — обращается Позднышев к рассказчику. «О нет, помилуйте», — отвечает тот [18, с. 15].

Возможно, ощущая себя некомфортно наедине с господином, чей грех неясен, но, по всей видимости, тяжел, как рассказчик, так и читатель хотели бы перейти в другой вагон «текста». Но диалог должен состояться, и рассказчик вместе с читателем слушают Позднышева сначала «из вежливости», благодаря авторитету Толстого.

Примечательно также, что среди попутчиков Толстой обозначает адвоката. «Да нет, помилуйте... — сам не зная, что „помилуйте“, сказал адвокат» [18, с. 15]. В этом незначительном, казалось бы, эпизоде Толстой вводит тему «мирского суда» и его правомерности. Ведь тот, чья профессия — защищать человека во что бы то ни стало, «сам не знает, что», и также пасует перед лицом опасности. Так как человеческий суд несостоятелен, Толстой вверяет грех главного героя в руки Божественного суда. А вопрос, состоится он или нет, остается открытым.

Мы видим, что нарочитая драматизация Толстым повести «Крейцера соната», с одной стороны, является формальным экспериментом писателя, а с другой стороны, только укрепляет завуалированную дидактику художника.

Можно предположить, что экзистенциальный план повествования в «Крейцеровой сонате» раздваивается. Мы видим, как имплицитно ткань повествования пронизывает страх, посредством которого Толстой выстраивает экзистенциальный диалог-проповедь с читателем. Но, конечно, на первый план выходит идейное содержание повести, в котором страх представлен как важная часть существования человека, как движущая сила бытия. В этом случае категория страха, изображенная Толстым, переходит из внешнего плана во внутренний.

Категория страха, в основе которого лежат смерть и абсурд, по мнению философов-экзистенциалистов, сопутствует всему человеческому бытию. А ситуации, через которые человек способен приблизиться к бытию, — заброшенность и пограничье.

Только после того, как Толстой вводит читателя в определенное эмоциональное состояние, он переходит к идейному содержанию повести, и Позднышев начинает свой рассказ.

В повести «Крейцера соната» сюжетобразующей «пограничной ситуацией» становится убийство Василием Позднышевым своей жены. Толстой неоднократно поднимает тему убийства в своих произведениях, однако в «Крейцеровой сонате» тема убийства раскрывает сущностный экзистенциальный вопрос о моральных и нравственных границах человека. Писатель делает неуте-

шительный вывод, что таких границ нет ни в Боге, ни в природе. Они возможны лишь в человеческом сознании. Привычная система ценностей рухнула, и герою не на что опереться. Позднышев рад бы был найти те самые границы и жить по правилам, но что делать, когда самый главный враг для героя он сам? А его состояние затуманено, неясно. Позднышев в рассказе о своей семейной жизни неоднократно употребляет слова «кажется, показалось, оказалось». И впоследствии данное состояние «неясности», «кажимости» лишь нарастает и трансформируется в страх неизвестности.

Категория страха проявляется также в динамике эмоционального состояния героя от «тоски, холодности, враждебности» до «ненависти, неволи». «Ну-с, так и жили. Отношения становились все враждебнее и враждебнее. Мы были два ненавидящих друг друга колодника, связанных одной цепью», — так описывает Позднышев свои взаимоотношения с женой [18, с. 45]. Категория страха также ярко представлена в проблеме воспитания детей. «Тема детства. Это была какая-то вечная опасность, спасенье от нее, вновь наступившая опасность, вновь отчаянные усилия и вновь спасенье — постоянно такое положение, как на гибнущем корабле. Совершенный ад», — говорит главный герой [18, с. 41]. Традиционные социальные институты семьи, детства, в которых Позднышев и его супруга не находят ни счастья, ни удовольствия, превращаются в абсурд, из которого каждый по-своему искал свой выход. Даже воспоминания об этом сильно влияют на состояние героя. «Меня душит», — говорит он собеседнику [18, с. 46].

Состояние удушья, затруднение дыхания Позднышева носит яркий символический характер воли главного героя к бытию. Он не позволяет себе задохнуться, а меняет свое положение в пространстве в поиске нормального физического состояния. «Позвольте, я пройдуся, выпью воды», — добавляет он [18, с. 46].

Данный посыл Толстого к читателю должен дать понять, что перед нами «живой» человек, который до сих пор стремится к жизни. Также Позднышев вспоминает, что еще задолго до убийства обоими супругами предпринимались попытки самоубийства. Категория страха актуализируется в непосредственной «близости» или «желании» смерти. «О, хоть бы ты издохла!» — кричит Позднышев своей жене во время очередной ссоры [18, с. 50].

Но страх смерти или, точнее сказать, воля к жизни побеждает, и герои избирают другой путь. Жена главного героя ищет спасения в другом человеке, а Позднышева увлекает и поглощает ревность. «Я во все время моей женатой жизни никогда не переставал испытывать терзания ревности. Но были периоды, когда я особенно резко страдал этим», — говорит главный герой [18, с. 39]. В ситуации связи жены с Трухачевским, он больше не способен сдержать это иррациональное, разрушительное чувство. Происходит окончательное размытие и без того шатких моральных границ в его сознании. Позднышев проходит точку невозврата, он больше не в силах контролировать в себе «человека». Можно сказать, что в тот момент, когда он принял ревность окончательно и бесповоротно, началось его движение к бытию.

Чувство ревности порождает чувство злости и жалости к себе. Так искаженно, болезненно, но фокус восприятия главного героя наконец-то перемещается

на самого себя. На человека, из которого вот-вот вырвется хаос. Теперь он способен действовать и разрушать. А отсутствие внутренней мотивации моральных норм, что констатирует горький сарказм главного героя на протяжении всей повести, делает возможным перестать ощущать страх перед грехом и перед самой смертью.

Но Позднышеву необходим тот последний иррациональный зов, услышав который, он уже не сможет подчинить себе свою самость. Таким зовом становится музыка.

Одной из важных сцен произведения, в которых ярко проявляется категория страха, становится исполнение Лизой и Трухачевским «Крейцеровой сонаты». Неудивительно, что именно этот последний «предел» сознания Толстой выносит в заглавие. «Они играли „Крейцерову сонату“ Бетховена. <...> Страшная вещь эта соната», — говорит главный герой своему собеседнику [18, с. 61]. Позднышев рассуждает о том, что под воздействием данной музыки он испытывал страх неизвестности, потери последних своих рациональных границ. «Музыка раздражает и становится сигналом к беспределу, который наступает, когда в человеке уже нет пределов — ни внешних, ни внутренних (нет Бога)», — считает В. В. Заманская [8, с. 113].

Вполне логично, что кульминационным моментом повести, в котором категория страха достигает своего апогея, становится сцена убийства жены главным героем.

Крайне важно то, что страх охватывает героя до совершения преступления, он вспоминает: «с ужасом говорил себе, что все кончено», «мне стало страшно в этой маленькой комнате», «ужасаясь, говорил я себе». Герой испытывает сильное эмоциональное потрясение именно до убийства, в момент же самого убийства сознание Позднышева становится ясным, бесстрастным: «Несмотря на страшное бешенство, в котором я находился, я помнил все время, какое впечатление я произвожу на других, и даже это впечатление отчасти руководило мною»; «Когда люди говорят, что они в припадке бешенства не помнят того, что они делают, — это вздор, неправда. Я все помнил и ни на секунду не переставал помнить»; «И поступок сознавался с необычайной яркостью» [18, с. 74].

Именно в данной кризисной, пограничной ситуации главный герой познает бытие, испытывает волю к нему, сознание героя полностью сливается со страшной правдой бытия. Но то право вершителя, которое бытие ему преподносит, оборачивается для героя мучительным абсурдом жизни. «Я понял, что я, я убил ее, что от меня сделалось то, что она была живая, движущаяся, теплая, а теперь стала неподвижная, восковая, холодная и что поправить этого никогда, нигде, ничем нельзя» [18, с. 77].

«Поправить нельзя», — говорит Позднышев, и тут угадывается, что все это время писатель держал фокус не на главном герое, а на читателе, кому и адресованы эти слова.

Действие останавливается. Толстой дает время на размышления. Тревожное вскрикивание Позднышева: «У! у! у!» [18, с. 77], — это устрашающая черта, за

которую нельзя перейти. Потому что самое страшное заключено не в том, чтобы познать бытие, а в том, чтобы продолжить после этого жить.

«Мы долго сидели молча. Он всхлипывал и трясся молча передо мной», — заключает рассказчик [18, с. 78]. «Прощайте, сказал я, подавая ему руку. Он подал мне руку и чуть улыбнулся, но так жалобно, что мне захотелось плакать», — произносит рассказчик [18, с. 78], и это именно то состояние, в котором по прочтении повести ожидал увидеть своих читателей Толстой.

Заключение

Идея рассмотрения позднего периода творчества Л. Н. Толстого как художественного эксперимента, важной частью которого становится обращение к экзистенциальной философии и эстетике, способствует формированию новой модели изучения творческого метода писателя, а также позволяет понять своеобразие становления экзистенциализма в литературе XX в.

Данная проблема позволяет по-новому взглянуть на категорию страха, которая лейтмотивом проходит через все творчество Толстого.

В повести «Крейцера соната» писатель обращается к экзистенциальному страху и на идейном уровне, и на уровне взаимодействия с читателем, что позволяет говорить о Толстом как о предтече экзистенциализма в литературе XX в. Кроме того, экспериментируя с формой повести, Толстой вводит элементы, проецирующие зрительские впечатления, тем самым предупреждая манипуляторный феномен искусства, который станет основной проблемой в культурной парадигме будущего столетия.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Айхенвальд Ю. Лев Толстой / Ю. Айхенвальд // Силуэты русских писателей. М., 1994. С. 217-241.
2. Бахтин М. М. Проблемы творчества Достоевского. Статьи о Л. Толстом. Записи курса лекций по истории русской литературы / М. М. Бахтин // Собрание сочинений в 7 т. Том 2. М.: Русские словари, 2000. 799 с.
3. Белозёрова Н. Н. Семиолингвистические параметры категории пространства в художественных описаниях / Н. Н. Белозёрова // Вестник Тюменского государственного университета. Гуманитарные исследования. Humanitates. 2018. Том 4. № 2. С. 8-21. DOI: 10.21684/2411-197X-2018-4-2-8-21
4. Бердяев Н. А. Ветхий и Новый завет в религиозном сознании Толстого / Н. А. Бердяев // О религии Льва Толстого. М.: Путь, 1993. 160 с.
5. Болдырев Н. Ф. Болезнь к жизни (О пути Льва Толстого с постоянной оглядкой на Киркегора) / Н. Ф. Болдырев. Челябинск: Урал LTD, 1999. С. 259-301.
6. Бунин И. А. Освобождение Толстого // И. А. Бунин // Собр. соч. в 9 т. М., 1967. Том 9. С. 165.
7. Добробабина О. Ю. Повесть Л. Н. Толстого «Дьявол»: мифологическая парадигма грехопадения / О. Ю. Добробабина. URL: <http://dspace.onu.edu.ua:8080/bitstream/123456789/4981/1/96-105.pdf> (дата обращения: 29.01.2019).

8. Заманская В. В. Экзистенциальная традиция в русской литературе XX века. Диалоги на границах столетий / В. В. Заманская. М.: Наука, 2002. С. 302.
9. Камю А. Бунтующий человек / А. Камю. М.: Политиздат, 1990.
10. Кьеркегор С. Понятие страха / С. Кьеркегор // Страх и трепет. М., 1993. 383 с.
11. Манн Т. Художник и общество. Статьи и письма / Т. Манн; пер. с нем., сост. и предисл. С. Апта. М.: Радуга, 1986. 440 с.
12. Мережковский Д. С. Л. Толстой и Ф. М. Достоевский. Вечные спутники / Д. С. Мережковский. М.: Республика, 1995.
13. Новикова Е. Г. «Nous serons avec le Christ». Роман Ф. М. Достоевского «Идиот» / Е. Г. Новикова. Томск: Изд-во Том. ун-та, 2016. С. 192-196.
14. Роллан Р. Кола Брюньон; Пьер и Люс; Жизни великих людей / Р. Роллан; пер. с фр. Ереван: Айастан, 1987. 408 с.
15. Сартр Ж.-П. Экзистенциализм — это гуманизм / Ж.-П. Сартр // Сумерки богов. М.: Политиздат, 1989.
16. Современная иллюстрированная энциклопедия. Литература и язык / гл. ред. А. П. Горкин. М.: Росмэн-пресс, 584 с.
17. Толстой Л. Н. Полн. собр. соч.: в 90 т. / Л. Н. Толстой. М., 1936. Том 26: Произведения, 1885-1889 гг.
18. Толстой Л. Н. Полн. собр. соч.: в 90 т. / Л. Н. Толстой. М., 1936. Том 27: Произведения 1889-1890 гг.
19. Толстой Л. Н. Полн. собр. соч.: в 90 т. / Л. Н. Толстой. М., 1936. Том 34: Произведения, 1900-1903 гг.
20. Толстой Л. Н. Полн. собр. соч.: в 90 т. / Л. Н. Толстой. М., 1936. Том 35: Произведения, 1902-1904 гг.
21. Толстой Л. Н. Полн. собр. соч.: в 90 т. / Л. Н. Толстой. М., 1936. Том 66: Письма, 1891 г.
22. Фаленкова Е. В. Л. Н. Толстой как предшественник экзистенциализма / Е. В. Фаленкова // Вестник Челябинского государственного университета. 2012. № 4. Философия. Социология. Культурология. Вып. 23. С. 128.
23. Хайдеггер М. Бытие и время / М. Хайдеггер. М., 1997.
24. Шестов Л. Добро в учении гр. Л. Толстого и Ф. Ницше (философия и проповедь) / Л. Шестов. СПб., 1900.
25. Шопенгауэр А. Мир как воля и представление / А. Шопенгауэр // Собр. соч. в 6 т. Том 1. М., 1999.
26. Шкловский В. Б. О теории прозы / В. Б. Шкловский. М.: Советский писатель, 1983. 384 с.
27. Эйхенбаум Б. М. Работы о Льве Толстом / Б. М. Эйхенбаум. СПб.: Факультет филологии и искусств СПбГУ, 2009. 952 с.
28. Эпштейн М. Жуткое и странное. О теоритической встрече З. Фрейда и В. Шкловского / М. Эпштейн // Русский журнал. 2003. URL: www.russ.ru/krug/razbor/20030314_er.html (дата обращения: 05.01.2019).
29. Silbajoris F. R. Tolstoy's esthetics and the modern idiom in art / F. R. Silbajoris. Washington (D. C), 1985. 35 p.

Kristina M. TSAYZER¹
Elena G. NOVIKOVA²

UDC 821.161.1

**EXISTENTIAL FEAR AS A CATEGORY OF CREATIVE EXPERIMENT
IN THE NOVELLA “THE KREUTZER SONATA” BY L. N. TOLSTOY**

¹ Postgraduate Student,
Department of Russian and Foreign Literature,
National Research Tomsk State University
golikovak2012@yandex.ru

² Dr. Sci. (Philol.), Professor,
Department of Russian and Foreign Literature,
National Research Tomsk State University
elenov@mail.ru

Abstract

Fictional works of L. N. Tolstoy, written after the spiritual crisis of 70s-80s, lose their firm integrity and uniqueness. The works of this period are filled with new searches of ideological content as well as the ways of its communication. These changes prove the extraordinary sensitivity of the writer and thinker of such a scale, who perceived the emergence of a new cultural paradigm. The article is devoted to the change of the creative method of L. N. Tolstoy in the late period of his work in terms of the formation of existential thought as an experiment of the writer. A brief review of the study of the writer’s artistic literary features in different periods of his creative work is presented, an important component of which is the integration of existential aesthetics. The material for the study is the later novella of L. N. Tolstoy “The Kreutzer Sonata” as one of the most striking works of the writer’s last period. The research focuses on the existential category of fear, which is the key to the consideration of this story. Initial conclusions are drawn; they show that the existential category of fear forms the ideological content of the work and also it acts as a link between the author and the reader. The study of Tolstoy’s creative work from the

Citation: Tsayzer K. M., Novikova E. G. 2019. “Existential fear as a category of creative experiment in the novella ‘The Kreutzer Sonata’ by L. N. Tolstoy”. Tyumen State University Herald. Humanities Research. Humanitates, vol. 5, no 1, pp. 85-100.
DOI: 10.21684/2411-197X-2019-5-1-85-100

perspective of the emergence of experimental aesthetics is a new and relevant direction of modern literary criticism. The result of the research is the proof that the philosophical thought of the writer, presented in his fictional work, allows considering Tolstoy not only as a predecessor of existentialism in the philosophy of the 20th century but also as an artist who conducts a special creative experiment.

Keywords

L. N. Tolstoy, Russian literature, existentialism, the category of fear, creative experiment, existential aesthetics.

DOI: 10.21684/2411-197X-2019-5-1-85-100

REFERENCES

1. Aikhenvald Yu. 1994. "Leo Tolstoy". In: *Silhouettes of Russian Writers*, pp. 217-241. Moscow. [In Russian]
2. Bakhtin M. M. 2000. "The problems of Dostoevsky's creative work. Articles about L. Tolstoy. Records of the lecture course on the history of the Russian literature". In: *Collected Works in 7 vols.*, vol. 2. Moscow: Russkiye slovari. [In Russian]
3. Belozerova N. N. 2018. "A Semiotic Perspective of the Category of Space in Literary Descriptions". *Tyumen State University Herald. Humanities research. Humanitates*, vol. 4, no 2, pp. 8-21. DOI: 10.21684/2411-197X-2018-4-2-8-21 [In Russian]
4. Berdyaev N. A. 1993. "The Old and the New Testament in the religious consciousness of Tolstoy". In: *On the religion of Leo Tolstoy*. Moscow: Put'. [In Russian]
5. Boldyrev N. F. 1999. *Illness to Life (On the Path of Leo Tolstoy with a Constant Eye on Kierkegaard)*, p. 259-301. Chelyabinsk: Ural LTD. [In Russian]
6. Bunin I. A. 1967. "Liberation of Tolstoy". In: *Collected Works in 9 vols*. Moscow. [In Russian]
7. Dobrobabina O. Yu. "The novella of L. N. Tolstoy 'The Devil': mythological paradigm of the fall". Accessed 29 January 2019. <http://dspace.onu.edu.ua:8080/bitstream/123456789/4981/1/96-105.pdf> [In Russian]
8. Zamanskaya V. V. 2002. *Existential Tradition in the Russian Literature of the 20th Century. Dialogues on the Borders of Centuries*. Moscow: Nauka. [In Russian]
9. Camus A. 1990. *The Rebel*. Moscow: Politizdat. [In Russian]
10. Kierkegaard S. 1993. "The Concept of fear". In: *Fear and Trembling*. Moscow. [In Russian]
11. Mann T. 1986. *Artist and Society. Articles and Letters*. Translated and edited by S. Apt. Moscow: Raduga. [In Russian]
12. Merezhkovskiy D. S. 1995. *L. Tolstoy and F. M. Dostoevsky. Eternal Companions*. Moscow: Respublika. [In Russian]
13. Novikova E. G. 2016. "Nous serons avec le Christ". *F. M. Dostoevsky's Novel "The Idiot"*, pp. 192-196. Tomsk: Izd-vo Tom. un-ta. [In Russian]
14. Rolland R. 1987. *Colas Breugnon. Pierre and Luce. The Lives of Great People*. Translated from French. Yerevan: Hayastan. [In Russian]

15. Sartre J.-P. 1989. Existentialism is a Humanism. In: Twilight of the Gods. Moscow: Politizdat. [In Russian]
16. Gorkin A. P. (ed.). Modern Illustrated Encyclopedia. Literature and Language. Moscow: Rosmen-press. [In Russian]
17. Tolstoy L. N. 1936. Complete Works in 90 vols., vol. 26, 1885-1889. Moscow: Proizvedeniya. [In Russian]
18. Tolstoy L. N. 1936. Complete Works in 90 vols., vol. 27, 1889-1890. Moscow: Proizvedeniya. [In Russian]
19. Tolstoy L. N. 1936. Complete Works in 90 vols., vol. 34, 1900-1903. Moscow: Proizvedeniya. [In Russian]
20. Tolstoy L. N. 1936. Complete Works in 90 vols., vol. 35, 1902-1904. Moscow: Proizvedeniya. [In Russian]
21. Tolstoy L. N. 1936. Complete Works in 90 vols., vol. 66, 1891. Moscow: Proizvedeniya. [In Russian]
22. Falenkova E. V. 2012. "L. N. Tolstoy as a predecessor of existentialism". Bulletin of Chelyabinsk State University, no 4. Philosophy. Sociology. Culturology, vol. 23. [In Russian]
23. Heidegger M. 1997. Being and Time. Moscow. [In Russian]
24. Shestov L. 1900. The Good in the Teaching of Graf L. Tolstoy and F. Nietzsche (Philosophy and Preaching). Saint Petersburg. [In Russian]
25. Schopenhauer A. 1999. "The World as Will and Representation". In: Collected Works in 6 vols, vol. 1. Moscow. [In Russian]
26. Shklovskiy V. B. 1983. On the Theory of Prose. Moscow: Sovetskiy pisatel'. [In Russian]
27. Eikhenbaum B. M. 2009. Works on Leo Tolstoy. Saint Petersburg: Fakul'tet filologii i iskusstvu SPbGU. [In Russian]
28. Epstein M. 2003. "Eerie and Strange. On the theoretical meeting of Z. Freud and V. Shklovsky". Russian Journal. Accessed 5 January 2019. www.russ.ru/krug/razbor/20030314_ep.html [In Russian]
29. Silbajoris F. R. 1985. Tolstoy's Esthetics and the Modern Idiom in Art. Washington (D. C).