

(Прото-)гипертекстуальность двойного финала в повести Л. Толстого «Дьявол»

ФЕЛИКС ШТЕЙНБУК*

Katedra rusistiky a východoeurópskych štúdií, Univerzita Komenského v Bratislave, Šafárikovo námestie 6,
SK-814 99 Bratislava, Slovensko

Received: 30 September 2020 • Accepted: 14 November 2020

© 2021 Akadémiai Kiadó, Budapest



Аннотация

До последнего времени повесть Л. Толстого «Дьявол» анализировалась российскими литературоведами преимущественно в двух контекстах: или в произведении усматривалась реализация биографически обусловленных пристрастий самого писателя, или содержание повести трактовалось как религиозно мотивированное морально-этическое предупреждение о необходимости человека противостоять дьявольским искушениям. По крайней мере, в доступных источниках нам не удалось обнаружить иные подходы к изучению повести Л. Толстого.

Цель предлагаемой статьи заключается в том, чтобы с помощью структурно-семантического и структурно-функционального методов проанализировать повесть Л. Толстого «Дьявол» и предложить художественную интерпретацию данного произведения с точки зрения такого редкого литературного феномена, как двойной финал, наличие которого до сих пор не получило соответствующей профессиональной оценки и адекватного литературоведческого освещения.

В результате сделаны выводы о том, что двойной финал возник в анализируемой повести не случайно.

Так, во-первых, рассказывая историю Евгения Иртенева, автор прибегает к очевидной фигуре умолчания, вследствие чего действительная причина, движущая действие и заключающаяся в неодолимом сексуальном влечении главного героя к Степаниде, демонизируется, переносится на этот женский персонаж и приобретает таинственный характер.

* Corresponding author. E-mail: feliks.shtleinbuk@uniba.sk

Во-вторых, сопоставление повести «Дьявол» с романом П. Реаж «История О» также позволяет связать наличие двойного финала с сексуальной проблематикой, но с той разницей, что в романе французского автора эта проблематика не утаивается, а, напротив, выставляется напоказ.

В-третьих, неслучайность двойного финала определяется еще и тем, что, демонизируя страсть, овладевшую протагонистом повести, и уводя ее из сферы логики, Л. Толстой так же, как и П. Реаж, освобождает эту страсть от необходимости или детерминации. А поскольку у повести оказалось два финала, то сексуально мотивированная история Иртенева приобрела амбивалентный или, в категориях поэтики, нелинейный характер, тяготеющий к гипертекстуальности, если последнюю понимать как «форму письма, которая разветвляется или осуществляется в ответ на запрос» (Т. Нельсон).

В предложенной перспективе повесть Л. Толстого можно интерпретировать как экспериментальное произведение, в котором нарушение традиционной композиционной структуры текста, с одной стороны, оказалось детерминированным табуированной, то есть сексуальной, проблематикой, вынудившей автора прибегнуть к демонизации последней. А с другой стороны, это определило его художественный выбор в пользу нелинейного, вариативного завершения рассказанной истории, оказавшейся потенциально чреватой гипертекстуальностью, которую, учитывая историко-технологические обстоятельства, следовало бы идентифицировать, скорее, как протогипертекстуальность.

Таким образом, оригинальный гений Л. Толстого, следствием которого стало явление протогипертекстуальности в его повести «Дьявол», предвосхитил виртуальное будущее литературы.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

Л. Толстой, двойной финал, структурно-семантический метод, структурно-функциональный метод, гипертекстуальность, протогипертекстуальность, художественная интерпретация, экспериментальное произведение

Трудно не согласиться с З. Хайнади в том, что «жизнь Толстого протекала в обстановке постоянного душевного и художественного кризиса и обновления», и «именно эта сложность и противоречивость делает творчество Толстого значимым и современным для сегодняшнего читателя» (Хайнади 2008: 508). В то же время, как вполне справедливо замечает К. Цайзер, «произведения Толстого, написанные в период 1870–1880-х гг., разительно отличаются от ранних произведений писателя» (Цайзер 2019: 20).

Но даже в таком контексте повесть «Дьявол», написание которой относится к указанному периоду, занимает особое место, во-первых, потому, что название произведения характеризуется провокационным характером. Во-вторых, содержание повести, несмотря на ее название и эпиграф, заимствованный из Евангелия от Матфея, на самом деле весьма далеко от религиозно-мистической проблематики. В-третьих, интерес представляет история написания этого произведения, поскольку повесть была создана всего лишь за «10 дней, но после окончания работы над ней Толстой не считал произведение завершенным и весной 1890 г. написал альтернативную концовку повести» (Цайзер 2019: 21; см. об этом также Оганесян 2015: 68). Тем не менее издан был «Дьявол» уже после смерти писателя – в 1911 году, и с тех пор он воспроизводится с двумя финалами, потому что Л. Толстой так и не смог определиться в своем выборе между ними. И, наконец, в-четвертых, в связи с тем, что у этой повести два «официальных» финала, это делает ее уникальной не только в исто-



рии русской, но и мировой литературы (об особом месте повести «Дьявол» в творчестве Л. Толстого см. также ДОБРОВАБИНА 2001: 192). По крайней мере, нам известно еще лишь об одном таком случае, который касается романа П. Реак «История О» – книги, увидевшей свет в 1954 году и сразу же ставшей «знаменитой – отчасти благодаря покровительству Жана Полана, сопроводившего ее предисловием» (ЗОНТАГ), отчасти благодаря своему скандальному содержанию, связанному с сексуальной, в частности с садомазохистской, проблематикой, а отчасти из-за того, что имя настоящего автора долгое время составляло один «из на редкость хорошо сохраненных секретов современной словесности» (ЗОНТАГ).

Таким образом, цель статьи заключается в том, чтобы с помощью структурно-семантического и структурно-функционального методов проанализировать повесть Л. Толстого «Дьявол» с точки зрения такого художественного феномена, как двойной финал, наличие которого в данном произведении до сих пор не получило, на наш взгляд, адекватной литературоведческой оценки.

Так, одним из первых серьезных авторов, обратившихся к критическим рефлексиям по поводу повести «Дьявол», оказался известный русский философ, богослов и православный священник С. Булгаков. Но этот теолог, несмотря на свой несомненный литературоведческий талант, позволивший ему усмотреть в произведении Толстого «потрясающую силу и простоту» и одно из «бессмертны[х] создань[ий] русской художественной литературы» (БУЛГАКОВ 1995: 276), в то же время основное внимание сосредоточил не на «эстетическом анализе» или «художественной критике» (БУЛГАКОВ 1995: 277), а на том, чтобы «...уяснить жизненный смысл и мудрость» этого произведения «при свете нравственной философии вообще и общего мировоззрения самого Л. Н. Толстого в частности...» (БУЛГАКОВ 1995: 277).

В результате очерченного этим автором подхода и благодаря тому, что по его убеждению, повесть «Дьявол» «...и в чисто художественном отношении стоит едва ли не выше всех произведений, теперь опубликованных» (БУЛГАКОВ 1995: 277), а также, «сопоставляя Толстого как богослова, моралиста и проповедника [...] и Толстого-художника» (БУЛГАКОВ 1995: 278), С. Булгаков «получ[ил] возможность поставить одну из самых коренных проблем духовной жизни, именно о нравственной природе человека и зла в человеческой душе или о силе греха» (БУЛГАКОВ 1995: 278).

Впрочем, название работы С. Булгакова, обращенной к проблеме противостояния между так называемыми «человекобогом» и «человекозверем», говорит само за себя и свидетельствует о том, что рассказанная в повести история Евгения Иртенева представляется автору статьи художественной иллюстрацией убеждений писателя, на которые С. Булгаков ссылается и которые заключаются в том, что «человек не зверь, не ангел, но ангел, рождающийся от зверя, – духовное существо, рождающееся от животного...» (БУЛГАКОВ 1995: 299).

Остроту этой проблематики С. Булгаков объясняет также ангажированностью Л. Толстого, тем, в частности, «...что художественные произведения можно рассматривать не только как таковые, но и как выражение души автора...», поскольку «...в своем творчестве художник дает, прежде всего, самого себя...» (БУЛГАКОВ 1995: 300).

Поэтому автор статьи упоминает и о том, «...как вообще вопросы о поле и половой любви трактуются у Толстого» (БУЛГАКОВ 1995: 301) и «как его собственное отношение к женщине колеблется между двумя полюсами: она или самка, отправляющая ядом чувственности [...] сосуд дьявола, почти не человек, или же она есть отвлеченный человек,



бесполое существо, не отличающееся от мужчины...» (Булгаков 1995: 303). Вследствие этого экзегет приходит к безапелляционному, скорее даже диагнозу, чем выводу, в соответствии с которым «неодолимое могущество дьявола и бессилие добра – вот [ее, повести] подлинная тема», в рамках которой «человекозверь беспощадно душит человека...» (Булгаков 1995: 300). Это, по его мнению, означает, что в повести «Дьявол» «...изображаются борения человеческого духа на пути его к Богу, художественно раскрывается тайна духовного рождения и смерти, со всею мучительною трудностью непосильной для человека борьбы с демонами, соблазняющими душу», и что саму повесть «...можно рассматривать в известном смысле как духовную биографию» (Булгаков 1995: 312) Толстого.

Сформулированные С. Булгаковым более ста лет назад тезисы оказались магистральными для последующих интерпретаторов, которые, даже не упоминая своего предшественника, продолжали оставаться в русле главных идей знаменитого критика-богослова и так или иначе исходили и исходят в своих интерпретациях из того, что содержание повести определяется, с одной стороны, биографическими особенностями личности автора, а с другой – морально-этической стороной проблематики, актуальной, по их мнению, для этого произведения.

В конечном итоге все критические рефлексии, посвященные «Дьяволу», можно условно разделить на две группы. К первой из них относятся те статьи, авторы которых аналитику повести выстраивают на религиозном основании. Показательной является, например, диссертация М. Белянина, цель которой «определя[ась] изучением художественной антропологии позднего Толстого, восходящей к христианскому учению о человеке» (Белянин 2007b: 5–6) и которая была успешно защищена в 2007 году.

Как выясняется из данного исследования, художественная антропология оборачивается «...пагубность[ю] гордыни и соблазна самообольщения Евгении¹ Иртеньева, который в ситуации самообольщения вступает в конфликт с исконной природой человека и проходит этот путь до трагического рубежа как человек с помутненным сознанием» (Белянин 2007b: 19). Кроме того, по мнению автора диссертации, «Евгений Иртеньев подобно Анне Карениной упускает шанс духовного исцеления любовью, сумев возродить лишь внешние формы патриархального жизнеустройства, укорененного в христианской традиции отечественной культуры» (Белянин 2007b: 19).

Еще более примечательными представляются пояснения М. Белянина, касающиеся двух финалов повести, ибо, по его версии, «Толстой, понимая, что неправомочен оценивать степень виновности Иртеньева, предоставляет это право читателю, предлагая два варианта окончания повести. Для того читателя, кто считает Евгения грешником, который виновен в собственных мучениях, вызванных стремлением самовыражения, был написан первый финал, в котором Иртеньев совершает страшный грех самоубийства, будучи не в силах справиться с охватившим его наваждением...» (Белянин 2007a: 165). А «второй финал был написан для читателей, которые не признают грехопадения Евгения, но при этом понимают, что стремление противостоять движению жизни противоречит предначертанному человеку смиренному отношению к ней и должно быть наказано» (Белянин 2007a: 165).

Похожую религиозно-императивную стилистику можно обнаружить и в статьях таких литературоведов, как А. Кешишев, Е. Лобanova, К. Нагина и др. (см., например, Доброда-

¹ Здесь и далее сохранена авторская орфография и синтаксис.



бина 2013, Кешишев 2010, Лобанова 2018, Нагина 2003 и др.). Смысл этих работ выразила Е. Лобanova, которая в статье под названием «Мотив соблазна в повести Л. Н. Толстого „Дьявол“» пришла к выводу о том, что в этом произведении рассказывается история «человека», который «отвернулся от Бога, впал в состояние прелести и потому не смог одолеть дьявола» (Лобанова 2018: 143).

Остается добавить, что критика подобного типа напоминает не литературоведческие изыскания, а наброски к воскресным проповедям. Гораздо большую ценность представляет содержание статей таких авторов, как О. Добробабина, С. Ломакина, Е. Масолова, К. Цайзер, которых в большей степени интересует поэтика повести и ее художественное своеобразие (см., например, Добробабина 2011, Ломакина 2003, Масолова 2017, Цайзер 2019 и др.).

Но парадокс заключается в том, что даже если речь идет, как в статье К. Цайзера, о «Категории экзистенциального страха в повестях Л. Н. Толстого „Крейцерова соната“ и „Дьявол“», то и тогда анализ выбранных для этого произведений строится либо на морально-этическом, в сущности, основании, в соответствии с которым «писатель видит истоки противоречий в отношениях между мужчиной и женщиной в столкновении биологической природы человека, его социальных установок и нравственных границ» (Цайзер 2019: 21). Либо на убеждении о биографическом фундаменте творчества писателя, вследствие чего делается вывод, что «...написание произведений, обращенных к гендерной проблематике, стали для Толстого способом рефлексии личного семейного опыта» (Цайзер 2019: 23).²

Объединяет все работы, независимо от того, к какой группе мы бы их ни отнесли, включая и первостатью С. Булгакова, некая растерянность из-за двойного финала. В частности, О. Добробабина и Г. Оганесян следом за С. Булгаковым интерпретируют этот факт, как свидетельство «незаконченности» (Булгаков 1995: 276; см. также Оганесян 2015: 68, Добробабина 2001: 193) повести.

Другая часть авторов, таких, например, как уже цитировавшийся выше М. Белянин, усматривают в двойном finale тайный, но рецептивно мотивированный авторский замысел, цель которого заключается в благотворном нравственно-педагогическом влиянии на читателей (см. также Цайзер 2019: 24–25, Нагина 2003: 104).

Третья часть критиков пишет о двойном finale как о данности, не нарушающей норму, вследствие чего возникает странная ситуация, когда об аномальном литературном явлении размышляют как о феномене вполне рядовом, традиционном и таком, которое никоим образом якобы не влияет на идейное содержание повести Л. Толстого.

Например, С. Ломакина приходит к выводу, что «изображение внутреннего мира героев в процессе субъектно-объектных отношений позволило Толстому проникнуть в подлинную природу человека...» (Ломакина 2003: 80), – хотя этот вывод и поднимает с неизбежностью вопрос о «подлинности», поскольку остается не совсем понятным, каким из двух вариантов finale оная подтверждается?

Е. Масолова пишет о том, что «в finale повести инфернальная черно-красная гамма усиливает ощущение непоправимости содеянного» (Масолова 2017: 63). И если ограничиться только первым вариантом finale, то с этой мыслью трудно было бы не согласиться.

² Необходимо отметить, что в зарубежном литературоведении и даже в специализированном издании «Tolstoy Studies Journal», нам не удалось найти ни одной публикации, которая была бы посвящена повести Л. Толстого «Дьявол».



ся. Но как быть с фактом, что во втором варианте финала отсутствует не только «черно-красная», но и какая бы то ни было иная гамма, и даже упоминания о цвете?

А. Кешишев, подводя итог своего диссертационного исследования, заявляет, что «Льву Николаевичу Толстому по праву принадлежит достойное место в истории русской и мировой литературы как „ясновидцу плоти“ (Д. Мережковский) и проповеднику всеобщей любви, направляющей человека к духовному совершенству» (Кешишев 2010: 20). Но при этом ученый, видимо, совершенно упускает из вида факт, что речь идет об авторе повести, посвященной, судя по названию, «дьяволу» и заканчивающейся тем, что главный герой параллельно совершает такие страшные грехи, как самоубийство и убийство безоружной женщины, в контексте которых (грехов) упоминание о «духовном совершенстве» выглядит, по меньшей мере, противоречиво.

Следует еще раз обратиться к повести, поскольку история Евгения Иртенева не имела бы почти никакого смысла, если бы не альтернативные варианты ее завершения – как каждого варианта по отдельности, так и обоих вариантов вместе.

Благородные интенции протагониста произведения, вынудившие его «...выйти в отставку, поселиться с матерью в деревне и заняться хозяйством с тем, чтобы удержать главное именье» (Толстой 1936: 482), но пренебречь «ожида[вшей его] блестящ[ей] карьер[ой]» (Толстой 1936: 481), вероятно, и могли бы вызвать неподдельный читательский интерес, если бы не одно существенное обстоятельство.

Но как раз это обстоятельство, по старинке именующееся «вожделением», оказалось настолько важным и значимым, что со временем совершенно затмило хозяйствственные успехи молодого помещика, сумевшего совладать с бесчисленными и значительными долгами, оставленными ему в наследство отцом, и даже добившегося экономического процветания, вследствие чего «именье осталось за ним, завод пошел, выход свекловицы был прекрасный, и доход ожидался большой» (Толстой 1936: 511).

Более того, именно непреодолимое вожделение, овладевшее Евгением, не только разрушило его брак и семью и перечеркнуло общественный успех Иртенева, которого незадолго до его экзистенциальной катастрофы «выбрали единогласно» (Толстой 1936: 511) в земское собрание, но и вообще положило конец всем его мечтаниям и планам. Именно поэтому по одной из финальных версий он прибегнул к суициду, а по второй – к убийству, после чего судом присяжных «его признали временно душевнобольным и приговорили только к церковному покаянию» (Толстой 1936: 517). И хоть «он пробыл в остроге девять месяцев и в монастыре месяц», но «он начал пить еще в остроге, продолжал в монастыре и вернулся домой расслабленным, невменяемым алкоголиком» (Толстой 1936: 517).

Вместе с тем кажется весьма примечательным, что, несмотря на такую значимость обуявшего протагониста вожделения, на самом деле узнать что-то взятое об охватившей его страсти не представляется возможным, и читатель так и остается до конца повествования в совершенном неведении. Например, относительно того, почему поначалу, «...когда приступало желание видеть ее [Степаниду], оно приступало с такой силой, что он ни о чем другом не мог думать, но это продолжалось недолго, устраивалось свиданье, и он опять забывал ее на недели, иногда на месяц» (Толстой 1936: 489)? Но почему регулярные, надо полагать, супружеские отношения с молодой женой не смогли оказать на Иртенева подобное, то есть успокаивающее, воздействие?

Разумеется, можно предположить, что в этом случае оказались определенные эротико-эстетические предпочтения Евгения. Но, несмотря на то, что опросированное сравне-



ние Степаниды, представшей перед Иртеневым «в белой вышитой занавеске, красно-бу́рой панёве, красном ярком платке, с босыми ногами, свеж[ей], тверд[ой], красив[ой]» (Толстой 1936: 485), и Лизы, которая на фоне его любовницы выглядела едва ли не карикатурно, поскольку его жена «была высокая, тонкая, длинная» и поскольку «длинное было в ней всё: и лицо, и нос не вперед, но вдоль по лицу, и пальцы, и ступни» (Толстой 1936: 490), – такое сравнение хоть и было не в пользу законной супруги протагониста повести, все же оно вряд ли имело решающий характер. Особенно учитывая, что у Лизы Анненской были не только удлиненные телесные формы, но «...и прекрасные, ясные, кроткие, доверчивые глаза», которые «...особенно поразили Евгения» (Толстой 1936: 490).

В очерченной перспективе сюжетно-тематическая коллизия повести приобретает необычный характер, так как с главным героем и в самом деле происходит нечто таинственное. Но понять, что именно с ним происходит, он не может.

Впрочем, в неведении остается не только Евгений Иртенев, который, оказавшись в отчаянном положении, прибегает, видимо, к единственному возможному для него объяснению этой загадки: «Ведь она чёрт. Прямо чёрт. Ведь она против воли моей завладела мною» (Толстой 1936: 513), то есть рассматривает эту загадку как явление исключительно мистически-иррациональное. Но похоже, что и всезнающий автор не меньше своего героя обескуражен неведомой причиной, превратившей в несбыившиеся иллюзии элементарное супружеское и человеческое счастье и фактически поставившей предел жизни его персонажам.

Об этом, в частности, свидетельствует то, что главный герой перед тем, как убить Степаниду, определяет последнюю, а значит и причину своих бед, как виновницу дьявольского наваждения, ибо, по его мнению, «...нет никакого бога. Есть дьявол. И это она. Он овладел мной [...] Дьявол, да, дьявол» (Толстой 1936: 517). Но и автор, судя по всему, тоже склоняется к такой версии, и поэтому называет свою повесть «Дьявол».

Таким образом, единственным, на наш взгляд, способом, которым можно обосновать смысл произведения, оказывается феномен двойного финала. Прежде всего, обращает на себя внимание факт, что оба варианта заканчиваются смертью. Это означает, что, какими бы причинами ни были обусловлены развязки, незначительными их назвать нельзя.

При этом следует заметить, что, кроме общности смертельного исхода, убийство и самоубийство по своей семантике, причинам и последствиям разительно отличаются друг от друга. И все же в каждом отдельном случае подоплека подобных эксцессов является важной для понимания того, что им предшествовало.

Если следовать этой логике и если бы повесть заканчивалась самоубийством протагониста, это могло бы означать, что Евгений Иртенев представляет собой, например, истерического персонажа, не способного справиться сексуально-психологическими проблемами и по этой причине вынужденного прибегнуть к суициду.

Но поскольку в соответствии со вторым вариантом финала главный герой решился на публичное убийство своей бывшей любовницы, а ныне наемной работницы – на убийство, больше похожее на наказание, о чем могут свидетельствовать фразы: «Нет, я не нечаянно. Я нарочно убил ее, – закричал Евгений. – Посылайте за становым» (Толстой 1936: 517), – то это с неизбежностью означает, что поступками Иртенева вряд ли движет истеричность.

И наоборот, если бы повесть заканчивалась публичным убийством Степаниды, то тогда можно было бы подумать, что перед нами барин-самодур, который, будучи слабым и трусливым, пытается переложить ответственность за свои проступки на другого человека и наказать его за свою собственную реальную или мнимую вину.



Но из-за того, что согласно первому варианту финала Евгений не только полностью берет ответственность на себя, но и карает себя самой высокой мерой наказания, то становится очевидным, что вряд ли преступление продиктовано страхом или стыдливостью.

Впрочем, это означает, что правы были те из критиков, кто высказал предположение о сознательном или же имплицитном желании автора окончательный вердикт вынести на суд читателей. Но в этом случае трудно говорить о коллизиях произведения в императивно-нравственных категориях потому, что оба финала отрицают друг друга.

Если продолжить размышления в предложенном ключе, то следует сказать, что наличие в повести двойного финала, с одной стороны, детерминирует отрижение завершенности повести в целом. Но это свидетельствует не о незавершенности произведения, а о своеобразном характере финала повести, выраженного не имплицитно, а структурно-композиционным образом.

Вместе с тем двойной финал не может не отрицать, и действительно отрицает нравственный посыл потому, что морально-этические императивы не терпят двусмысленности и неопределенности, а предполагают ясность и непротиворечивость, что при двойном finale становится совершенно невозможным.

И, наконец, двойной финал отрицает, так сказать, по умолчанию реалистический характер дискурса в целом и повести Л. Толстого в частности, поскольку реализм предполагает «изображение типических характеров в типических обстоятельствах» (ИРЛ 2005: 378). Но так как в анализируемом произведении речь идет о двух одинаково легитимных финалах, то вопрос о типичности неизбежно утрачивает актуальность.

С другой стороны, отрижение реалистичности приводит к мысли о функциональности дискурса повести, но также и к утверждению, согласно которому нелинейный характер финальной части произведения Л. Толстого свидетельствует о наличии в тексте признаков гипертекстуальности.

В своем «Словаре культуры XX века» В. Руднев трактует понятие «гипертекст», как «текст, устроенный таким образом, что он превращается в систему, иерархию текстов, одновременно составляя единство и множество текстов» (Руднев 1999: 69), и все же исходит из того, что в этом случае «связь с проблемой текста и реальности очевидна...» (Руднев 1999: 70). Но что представляется совершенно невероятным, так это то, что, предлагая расширительную и, скажем так, «опрощенную» трактовку искомого понятия, автор «Словаря культуры XX века» в числе примеров упоминает и случай Л. Толстого, который «...хотел уйти из Ясной Поляны почти на протяжении 30 лет...» (Руднев 1999: 70), а также обращается к рассказу «Отец Сергий», то есть к одному из тех поздних произведений писателя, к числу которых традиционно относят и повести «Крейцерова соната» и «Дьявол».

Но и это еще не все, потому что, продолжая характеризовать содержание понятия «гипертекст», В. Руднев пишет об этом так, будто бы он анализирует именно повесть «Дьявол». В частности, по его мнению, гипертекст – «...это нечто вроде судьбы: человек идет по улице, думает о чем-то хорошем, предвкушает радостную встречу, но вдруг нажимается какая-то кнопка [...] и жизнь переворачивается [...] Это по сути судьба Иова, – продолжает ученый, фактически пересказывая перипетии судьбы Иртенева. – Человек чувствует, что совершил какую-то ошибку, и сам не понимает, как это вышло, его будто бес попутал, новая жизнь, казавшаяся такой нужной, такой творческой, теперь кажется просто западней. И тогда он может либо сойти с ума, либо...» (Руднев 1999: 71), – и только в этом месте начинается более оптимистическое разночтение с «дьявольским» сюжетом



Л. Толстого. Но и уже процитированных выдержек, думается, вполне достаточно для того, чтобы можно было сделать вывод: двойной финал возник в анализируемой повести не случайно.

Разумеется, вряд ли следует вести речь о неотвратимой закономерности. Но то, что имеет место неслучайность, нет никаких сомнений. Так, во-первых, рассказывая историю Евгения Иртенева, автор прибегает к фигуре умолчания, вследствие чего действительная причина, движущая действие и заключающаяся в неодолимом сексуальном влечении главного героя к Степаниде, демонизируется, переносится на этот женский персонаж (см. об этом, например, Шульц 2017: 167–168, а также Можейко 2017: 134) и приобретает таинственный характер.

Во-вторых, сопоставление повести «Дьявол» с романом П. Реаж «История О» позволяет связать наличие двойного финала с сексуальной проблематикой, с той разницей, что в романе французского автора эта проблематика не утаивается, а, напротив, выставляется напоказ. Хотя следует заметить, что эти отличия в большей степени касаются не содержательного компонента, а уровня откровенности в литературе – уровня, связанного как с индивидуальными качествами различных авторов, так и с эпохой, в которую эти авторы творили, и с целями, которые они преследовали.

В-третьих, неслучайность двойного финала определяется тем, что, демонизируя страсть, овладевшую протагонистом повести, и уводя ее тем самым из сферы логики, Л. Толстой, впрочем, так же, как и П. Реаж, освобождает вожделение или, точнее, сексуальность от жесткой необходимости или детерминации. Разумеется, на основании известных историко-литературных источников, в том числе процитированных выше, можно сделать вывод, что вряд ли Л. Толстой, оставляя легитимными оба финала, сознательно преследовал некоторую экспериментальную цель. Но вследствие того, что у повести оказалось два финала, сексуально мотивированная история Иртенева приобрела амбивалентный или, в категориях поэтики, нелинейный характер, по определению тяготеющий к гипертекстуальности, если последнюю следом за автором термина «гипертекст» американским ученым Т. Нельсоном понимать как «форму письма, которая разветвляется или осуществляется в ответ на запрос» (цит. по: Киг), или как «...систему [...] содержащую в себе идеи и факты самых разнообразных типов, которые не имеют между собой заранее определенной последовательности и не образовывают жесткую структуру» (см. об этом Місяць 2002: 103).

В предложенной перспективе повесть Л. Толстого можно интерпретировать как вполне экспериментальное произведение, в котором нарушение традиционной композиционной структуры текста, с одной стороны, оказалось детерминированным табуированной, то есть сексуальной, проблематикой, вынудившей автора прибегнуть к демонизации последней. А с другой стороны, это определило художественный выбор в пользу нелинейного, вариативного завершения рассказанной истории, потенциально оказавшейся чреватой гипертекстуальностью. Но, учитывая историко-технологические обстоятельства и современное понимание гипертекста как «...многоуровнев[ой] систем[ы] информационных (вербальных или каких-либо иных) блоков (или гнезд), в которой реципиент волен свободно нелинейным образом прокладывать себе путь [...] считывания информации» (ЛН 2003), гипертекстуальность в этом случае следовало бы идентифицировать, скорее, как протогипертекстуальность.

Тем не менее эта протогипертекстуальность оказалась достаточно эффективной для того, чтобы с неизбежностью оказать разрушительное воздействие на принципы реализ-



ма и, что самое главное, предложить сюжетную коллизию, отрицающую логику и здравый смысл в действиях и поступках персонажей, опрокидывающую их социальную ответственность и нравственные убеждения, а также на основе художественного опыта представляющую возможность читателю убедиться как в сложности человеческой натуры и необъяснимости поступков человека, так и в возможностях литературы, которая содержит в себе не только опыт предыдущих эпох, но и потенциал своего дальнейшего развития.

Таким образом, еще один вывод, который можно сделать из предложенных выше размышлений, заключается в том, что оригинальный гений Л. Толстого, следствием которого стало явление протогипертекстуальности в его повести «Дьявол», предвосхитил виртуальное будущее литературы, нацеленной, в том числе, и «на отказ от поисков какой-то однной истины, линии развития, тенденции, фабулы, сюжета; от абсолютизации каких-либо ценностей, от моногносеологии [...] в культуре, науке, истории, искусстве, конкретном литературном тексте и т. п.» (ЛН 2003).

ЛИТЕРАТУРА

- Белянин 2007a = Белянин М. Ю. *Художественная антропология позднего Л. Н. Толстого*. Дис. ... канд. филол. наук. Москва, 2007.
- Белянин 2007b = Белянин М. Ю. *Художественная антропология позднего Л. Н. Толстого*. АКД. Москва, 2007.
- Булгаков 1995 = Булгаков С. Человекобог и человекозверь: по поводу посмертных произведений Л. Н. Толстого «Дьявол» и «О. Сергий». *Лики культуры: альманах*. Т. 1. Москва, 1995. 276–320.
- Добробабина 2001 = Добробабина О. Поэтика повести Л. М. Толстого «Диявол». *Історико-літературний журнал* 6 (2001): 192–199.
- Добробабина 2011 = Добробабина О. Жанровая структура повести Л. Н. Толстого «Дьявол». *Проблеми сучасного літературознавства* 15 (2011): 193–200.
- Добробабина 2013 = Добробабина О. Повесть Л. Н. Толстого «Дьявол»: мифологическая парадигма грехопадения. *Проблеми сучасного літературознавства* 17 (2013): 96–105.
- Зонтаг = Зонтаг С. Порнографическое воображение. https://www.photographer.ru/forum/view_messages.htm?topic=12277.
- ИРЛ 2005 = История русской литературы XIX века. Ч. 2. 1840–1860. Москва, 2005.
- Кешишев 2010 = Кешишев А. Г. Антиномия духовного и плотского в художественном творчестве Л. Н. Толстого 1880–1890-х годов. АКД. Краснодар, 2010.
- Кіт = Кіт В. *Гіпертекст і його вияви в українській та світовій літературі. Актуальність, перспективність, небезпеки*. <http://artvertep.com/news/1267.html>.
- ЛН 2003 = Лексикон нонклассики. Художественно-эстетическая культура XX века. Москва, 2003. <https://coollib.com/b/154176/read#t79>.
- Лобанова 2018 = Лобанова Е. В. Мотив соблазна в повести Л. Н. Толстого «Дьявол». В кн.: *Наследие Л. Н. Толстого в парадигмах современной гуманитарной науки*. Тула, 2018. 138–144.
- Ломакина 2003 = Ломакина С. А. Эволюция субъектно-объектных отношений героев в позднем творчестве Л. Толстого. *Вестник Воронежского государственного университета* 2003/2: 62–81.
- Масолова 2017 = Масолова Е. А. Семантика колоративов в повествовании Л. Толстого («Смерть Ивана Ильича», «Крейцерова соната», «Дьявол»). *Проблемы исторической поэтики* 2017/1: 55–67.



- Місяць 2002 = Місяць Н. Гіпертекст – новий крок у розвитку тексту. *Волинь-Житомирщина* 9 (2002): 103–105.
- Можейко 2017 = Можейко М. А. От богинь к суккубам: исторические корни демонизации женщины в средневековой культуре. *Журнал Белорусского государственного университета. Социология* 2017/3: 130–137.
- Нагина 2003 = Нагина К. А. «Ангел, рождающийся из зверя...» (К вопросу о природе человека в творчестве Л. Толстого). *Вестник Воронежского государственного университета* 2003/2: 81–107.
- Оганесян 2015 = Оганесян Г. Об одной особенности синтаксического строя повести Л. Толстого «Дьявол». *Вестник Ереванского университета. Русская филология* 2015/2: 67–77.
- Руднев 1999 = Руднев В. П. *Словарь культуры XX века*. Москва, 1999.
- Толстой 1936 = Толстой Л. Н. *Полное собрание сочинений в 90 томах*. Т. 27. *Произведения 1889–1890*. Москва, 1936.
- Хайнади 2008 = Hajnády Z. (Авто)биографичность Толстого. *Croatica et Slavica Iadertina* 4 (2008): 497–511.
- Цайзер 2019 = Цайзер К. М. Категория экзистенциального страха в повестях Л. Н. Толстого «Крестьянская соната» и «Дьявол». *Вестник Томского государственного педагогического университета* 2019/6: 20–27.
- Шульц 2017 = Шульц С. А. Трансформация инфернального в идиллическом: Н. В. Гоголь – Л. Н. Толстой – И. А. Бунин. *Проблемы исторической поэтики* 2017/3: 158–178.

FELIKS SHTEINBUK

Department of Russian and East European Studies, Comenius University in Bratislava, Slovakia
(Proto-)Hypertextuality of the Double End in the Story *The Devil* by L. Tolstoy

The story *The Devil* by L. Tolstoy has traditionally been interpreted by the Russian literary scholars in two contexts. They either see the writer's personal experience or they interpret it as a religiously motivated moral and ethical warning that it is vital for a man to resist the devil's temptations. At least, I have not managed to find any other different approaches to interpret L. Tolstoy's story in the open sources.

The aim of this paper is to analyze and interpret the story *The Devil* by L. Tolstoy by means of the structural-semantic and structural-functional methods, taking into consideration such a rare artistic phenomenon as the double end, the existing fact of which has not received any professional evaluation and appropriate interpretation in literary studies.

Due to the suggested approach, the conclusions are made that the double end of the story under analysis could not happen by chance.

First, telling the story of Yevgeny Irtelev, the author turns to an obvious device of withholding, hence the real reason, the hero's irresistible lust for Stepanida, which drives the main character to act, is demonized and transmitted to the female protagonist obtaining a mystic character.

Second, comparing the story *The Devil* with the novel *The Story of O* by P. Réage, one can see another double end linked with sexual problematics but with the difference that in the novel by the French writer, this problematics is not concealed but, on the contrary, exhibited.

Third, the non-randomness of the double end is affirmed by the fact that, demonizing the lust which overtook the protagonist of the story, L. Tolstoy like P. Réage frees this lust from necessity or determination. Due to the fact that the story happened to have two ends, the sexually motivated Irtelev's story acquires



at least ambivalent, ambiguous, or, in the terms of poetics, non-linear character which, by definition, tends to hypertextuality in case the latter is understood as “a form of branching or responding text” (T. Nelson).

Abiding by the suggested approach, the story by L. Tolstoy can be interpreted as an experimental literary work where breaking the traditional composition structure of the text, on the one hand, is determined by tabooed, i.e. sexual, problematics, which made the author resort to demonization of the latter. On the other hand, the writer opted for the artistic non-linear, alternative end of the story told. The story happened to be potentially hypertextual which, taking into consideration historical technological circumstances, should be identified rather as a proto-hypertextual one.

Thus, the original genius of L. Tolstoy foresaw the virtual future of fiction with the proto-hypertextuality phenomenon in the story *The Devil*.

Keywords: L. Tolstoy, double end, structural-semantic method, structural-functional method, hypertextuality, proto-hypertextuality, artistic interpretation, experimental work

