

ОБ ОСОБЕННОСТЯХ СЮЖЕТНО-КОМПОЗИЦИОННОЙ СИСТЕМЫ РАССКАЗА А. И. КУПРИНА «ПОСЛЕДНИЙ ДЕБЮТ»

У. Ю. Борисова

Воронежский государственный педагогический университет

Поступила в редакцию 2 декабря 2016 г.

Аннотация: в настоящей статье анализируется сюжетно-композиционная система раннего рассказа А. И. Куприна «Последний дебют». Исследование показало, что в данном произведении автор сочетал категории двух родов: эпоса и драмы. Основанный на реальном трагическом событии (смерть в 1881 г. актрисы Е. П. Кадминой), рассказ создавался с учетом законов драмы, и субъективные сферы произведения демонстрируют чередование реплик персонажей (черта драматического искусства) и «текста повествователя» (признак эпоса). Подобное сочетание указывает не только на неопытность девятнадцатилетнего автора, но и на сложные отношения искусства и действительности, не раз отразившиеся в художественной литературе и исследованиях в области «психологии искусства».

Ключевые слова: сюжетно-композиционная система, искусство, реальность, субъективные сферы, драма, эпос.

Abstract: this paper analyzes the plot-compositional system of an early story by A. I. Kuprin "The Last Debut". The study showed that in this work the author combined the categories of two kinds: the epic and drama. Based on a real tragic event (the death of the actress E. P. Kadmina in 1881), the story was created taking into account the laws of drama, but the subjective sphere of the work displays the alternation of the talk exchange of the characters (a trait of Dramatic Art) and "the narrator's text" (a sign of the epic). This combination indicates not only the lack of experience of the author of nineteen, but also the intricate relationship of art and reality, repeatedly reflected in the literature and research in the field of "the psychology of art".

Keywords: plot-compositional system, art, reality, subjective sphere, drama, epic.

В 1889 г. девятнадцатилетний А. И. Куприн издает свой рассказ «Последний дебют». В самом заглавии, как видно, содержится оксюморон (дебют – от фр. debut – начало), сам автор, в то время – юнкер, попал за несанкционированную начальством публикацию на гауптвахту. Материалом для скандального произведения, вышедшего в сорок восьмом номере «Русского сатирического листка», стала трагическая история актрисы Е. П. Кадминой; эпиграфом к «тревожному» рассказу молодой автор взял строки из популярного стихотворения Г. Гейне (в переводе А. К. Толстого): «Я, раненный насмерть, играл, / гладьяторов бой представляя» [1].

Эпиграф, как и положено, отражает суть изложенного в купринском «дебюте», так как в самом стихотворении идет речь о неразрывной связи реальной жизни и искусства, в данном случае – актерской игры:

Но вот, хоть уж сбросил я это тряпье,
Хоть нет театрального хламу,
Доселе болит еще сердце мое,
Как будто играю я драму!

И что я поддельною болью считал,
То боль оказалась живая, –

О, боже! Я, раненный насмерть, играл,
Гладиатора смерть представляя [2, 105 – 106].

В купринском рассказе, как уже было отмечено, отразилась трагедия, также соединившая действительность и театральную игру: в 1881 г., в харьковском театре, во время представления «Василисы Мелентьевой» А. Н. Островского (где тоже присутствует мотив отравления) актриса приняла яд (причина – преданная любовь) и через несколько дней скончалась.

Самоубийство молодой одаренной женщины потрясло современников: И. С. Тургенев создал «После смерти (Клара Милич)», Н. С. Лесков – «Театральный характер», поэт С. Андреевский посвятил ей стихотворение «Певница», П. И. Чайковский – романсы, А. Кастальский – оперу. Происшествие, связанное с театром, не могло не привлечь и драматургов: авторами пьес со сходными фабулами стали А. И. Чепалов, Н. Н. Соловцов-Федоров. Откликнулся А. С. Суворин, написав драму под названием «Татьяна Репина». А. П. Чехов участвовал в 1889 г. в постановке суворинской пьесы, а вскоре и сам сделал «продолжение» [3] с одноименным названием.

«Уже давно выражалась мысль о том, что искусство как бы дополняет жизнь и расширяет ее воз-

возможности» [4, 314], – отмечал Л. С. Выготский. Есть основания полагать, что произведения откликнувшихся на происшествие авторов решали сложные жизненные проблемы: эмансипация женщины, сложность актерского ремесла, беззащитность человека и пр.

В основе всех перечисленных произведений лежит *миф* о соблазненной и покинутой женщине, а поскольку «каждое общество с помощью своих мифов выражает такие основные чувства, как любовь, ненависть, месть – общие для всего человечества» [5, 184], то можно предположить, что литераторы и музыканты показали очень современную и актуальную модель, содержащую субстанциальные антропологические проблемы, выраженные средствами разных видов искусства.

Купринское произведение является эпическим, но трагическое напряжение «претекста» (реальной истории) позволило добавить рассказу черты драматического рода. Учитывая «диалектическое взаимодействие сюжета и композиции, как элементов художественного произведения» [6, 15], попытаемся выявить логику сюжетно-композиционной системы синтезированного жанра рассказа «Последний дебют».

При знакомстве с данным произведением читатель обращает внимание на то, что *экспозиция* чрезмерно затянута по отношению к общему объему. Данная дисгармония, с одной стороны, может указывать на неопытность начинающего писателя, но с другой стороны, таким образом подчеркивается и жанровая эклектика: так могла бы начинаться большая пьеса. В экспозиции Куприн попытался передать театральную атмосферу, где царят комическая антрактная суетность и закулисная неразбериха. Комичны сказовые фрагменты, например, реплики рабочих сцены: «Пушай висит, – отвечал сверху грубый голос, – таперя кулисы мешают, тады легче будет» [7, 536]. Однако автор готовит читателя к трагическому повороту событий, исподволь создавая «тревожный текст». В смешные ситуации вкрапливаются противоположные по значению маркеры: «плач иудеев», «жалобное рыдание флейт», «музыканты, приведенные в ужас», «...взоры самого мрачного, безнадежного отчаяния» (с. 535) и пр.

Не будем забывать, что данная экспозиция не имеет прямого отношения к событиям личной жизни главной героини – Гольской, и это напоминает описанные Б. В. Томашевским *ложные экспозиции*, «имеющие целью отвлечь внимание от прямого фабульного хода» [8, 218]. Б. В. Томашевский также напоминал о том, что «иногда экспозиции отводится целый акт, оторванный от сюжетной цепи произведения более или менее значительным промежутком времени» [8, 218].

Сценически зримы (и поэтому «театральны») многие детали рассказа, раскрывающие характер

«злодея», погубившего женщину. Читатель превращается в зрителя и *видит*, как через сцену «с хлыстом в руке» проходит герой-любовник: «высокий, статный мужчина лет тридцати пяти. Лицо его, обрамленное густой гривой черных волос, живописно падавших на плечи, носило печать какой-то гордой, самоуверенной силы» (с. 536). Первая же реплика «красавца-мужчины» выдает его равнодушие и жестокость, она более похожа на театральную, нежели собственно литературную: на замечание о том, что кулисы могут «упасть, разбить кому-нибудь голову», он отвечает – «Потом, потом... Где Гольская?» (с. 536).

Появление антрепренера Александра Петровича и его вопрос о Гольской, наконец, приближают *завязку*, которая слишком запоздала с целью замедлить развитие сюжета и акцентировать создаваемые молодым автором параллели между искусством и действительностью. Завязка, как и положено в драме, «дается <...> в форме разговоров» [8, 217], т. е. в репликах персонажей, а не «словом» повествователя или рассказчика (которых в драме нет, если это не *lesedrama* – драма для чтения). Завязку закрепит фраза Гольской, произнесенная с «худо скрываемыми горечью и презрением» («Чем обязана чести видеть вас у себя?»), которая сосредоточит конфликт на личных отношениях «реальных» людей, но постоянно будут вклиниваться реплики, напоминающие о роли, о театре, о пьесе, в которой играют антрепренер Александр Петрович и Лидия Николаевна Гольская. «А сегодня вы, как будто нарочно, из рук вон плохо играете. Хорошо еще, что вас любит публика, а то ведь провалили бы пьесу <...> Чисто женская логика!» (с. 537), – таковы упреки антрепренера-«любовника».

Развитие действия, как и положено, идет по нарастающей линии – к кульминации (трагической гибели героини). Однако при смене хронотопа (персонажи из уборной Гольской переходят на сцену, где играют любовников) все больше сказывается эпическая природа произведения Куприна. Как известно, в драме в процессе развития действия «мы видим изображение преодоления препятствий» [8, 218], а в трагедии, по учению Гегеля, должно произойти столкновение «субстанциальных» (сущностных) сил. Преодолевать героине «Последнего дебюта», как видно, нечего, роль обманутой возлюбленной она «односторонне» переживает в жизни и играет на сцене, злодей же остается тем, кем и был – равнодушным и жестоким (его не трогают ни известие о беременности Гольской, ни ее страстные монологи). Для усиления динамики действия в субъектных сферах происходят изменения: реплики героев сменяются словом повествователя («носитель речи, не выявленный, не названный, растворенный в тексте» [9, 33]), что означает поворот к эпическому роду. Напряжение в сюжетно-композиционной системе продолжает расти за счет того, что, по словам по-

вестователя, «за актрисой увидели женщину», суфлер отметил отклонение от текста пьесы, и скрипач перестал играть и застыл «на месте». Как видно, несмотря на то, что актриса приняла яд на сцене, театральность (в *развязке*) все же уступила место реальности.

Соединение эпического и драматического начал в художественной литературе происходило не однажды. Критики (В. Г. Белинский в их числе) отмечали ослабление драматических элементов в пушкинском «Борисе Годунове», а в трагедиях Ж. Расина исследователи видят усиление эпического звучания.

Как же в случае с купринским рассказом объяснить сосуществование эпических и драматических поэтологических проявлений? Писатель отталкивается от жизненной трагедии и пытается создать остросюжетное произведение, способное вызвать сопереживание. Учтем, что «с самого своего зарождения театр помогал людям создать «вторую действительность», с помощью воображения создать другой мир» [10, 6], и данная черта показалась Куприну привлекательной. В произведении начинающего писателя изображена сложная цепь переходов от реальности к искусству и обратно, культивирующая то, что З. Фрейд называл «мучительное и странное» [11, 395]. Показать это молодой Куприн мог, только синтезируя разные родовые поэтологические признаки.

Создав эклектичное произведение, Куприн наметил многие темы своих будущих произведений, например: может ли человек искусства нести в мир что-либо, кроме добра? Вслед за А. Н. Островским Куприн показал ранимость, беззащитность и красоту артистической натуры, противопоставленную жестокому меркантильному миру («Гамбринус», «В цирке», «Тапер», «Как я был актером», «Белый пудель»). Заявив о взаимопроникновении реального и «воображаемого», художник творил вторую реаль-

ность и призывал делать ее более доброй и человеческой, влияя таким образом на реальность первичную.

ЛИТЕРАТУРА

1. О «высокой степени интертекстуальности» Куприна см. работу: Соценко Н. Ф. Интертекстуальность прозы А. И. Куприна 1890–1900 годов / Н. Ф. Соценко. Дис. ... канд. филолог. наук. – Харьков, 2008. – 210 с.
2. Гейне Г. Собр. соч.: в 10 т. Т. 1 / Г. Гейне. – М.: ГИХЛ, 1956. – 385 с.
3. См. о соотношении поэтологических данностей произведений А. С. Суворина и А. П. Чехова работу: Шпилевая Г. А. «Татьяна Репина» А. С. Суворина и А. П. Чехова: к вопросу о соотношении беллетристики и классики / Г. А. Шпилевая // Печать и слово Санкт-Петербурга: Петербургские чтения – 2013. – СПб.: СПбГУТД, 2014. Ч. 2. Литературоведение. – С. 139–149.
4. Выготский Л. С. Психология искусства / Л. С. Выготский. – М.: Искусство, 1968. – 576 с.
5. Леви-Стросс К. Структурная антропология / К. Леви-Стросс. – М.: Наука, 1985. – 535 с.
6. Левитан Л. С. Сюжет и идея / Л. С. Левитан, Л. М. Цилевич. – Рига: Звайгзне, 1973. – 275 с.
7. Куприн А. И. Собр. соч.: в 6 т. Т. 2 / А. И. Куприн. – М.: ГИХЛ, 1956. – 591 с. Далее ссылки даются на это издание в тексте статьи, в круглых скобках, с указанием страниц.
8. Томашевский Б. В. Теория литературы. Поэтика / Б. В. Томашевский. – М.: Аспект Пресс, 2001. – 334 с.
9. Корман Б. О. Изучение текста художественного произведения / Б. О. Корман. – М.: Просвещение, 1972. – 110 с.
10. Жиганова О. Г. Театральный код восприятия исторического катаклизма / О. Г. Жиганова // Литература и театр: проблемы диалога. – Самара: ООО «Офорт», 2011. – С. 6–9.
11. Фрейд З. «Я» и «Оно». Труды разных лет. В 2 кн. Кн. 1 / З. Фрейд. – Тбилиси: Мерани, 1991. – 397 с.

Воронежский государственный педагогический университет

*Борисова У. Ю., аспирантка кафедры теории, истории и методики преподавания русского языка и литературы.
E-mail: 19alex04@mail.ru*

*Voronezh State Pedagogical University
Borisova U. Y., post-graduate student of the Theory, History and Teaching Methods of the Russian Language and Literature Department
E-mail: 19alex04@mail.ru*