

**УДК 821.161.1 (Куприн)**

**Строкина Светлана Петровна**

Кандидат филологических наук, доцент,  
доцент кафедры «Русский язык и русская литература»,  
ФГАОУ «Севастопольский государственный университет»;  
Российская Федерация, Севастополь, e-mail: s.strokina@yandex.ua

**ДОКУМЕНТАЛЬНОЕ И ХУДОЖЕСТВЕННОЕ В ПРОЗЕ  
А. И. КУПРИНА**

*Проза А. И. Куприна традиционно признана образцом письма, передающего реалии жизни с высокой фактологической точностью. Но документальной литературой («литературой факта», non-fiction, не имеющей в основе художественного элемента) она не является. Автор статьи рассматривает документальность как подоснову творческих потенций писателя, указывает особенности переработки им жизненного материала и превращения его в высокохудожественное явление в разные периоды творчества. В свете вопросов документального и художественного рассмотрены принципы работы Куприна в таком жанре, как очерк (этнографический, производственный), а также литературно-эстетическая категория «воспоминание».*

**Ключевые слова:** поэтика текста, документальное в художественной литературе, быт и бытие в искусстве, фактаж, очерк, воспоминание как литературно-эстетическая категория, литературный феномен А. И. Куприна.

**Svetlana P. Strokina**

PhD in Philology science, Associate Professor  
of Department «Russian language and Russian literature»,  
Humanitarian and Pedagogical Institute, Sevastopol State University;  
Russian Federation, Sevastopol

**DOCUMENTARY AND ARTISTIC IN A. I. KUPRIN'S PROZE**

**Abstract.** *Kuprin's prose is traditionally recognized as a model of writing that conveys the realities of life with high factual accuracy. But it is not documentary literature ("literature of fact", non-fiction, which does not have an artistic element in its basis). The author of the article considers documentary as the basis of the writer's creative potential, indicates the peculiarities of his processing of vital material and its*

*transformation into a highly artistic phenomenon in different periods of creativity. In the light of issues of documentary and fiction, the principles of Kuprin's work in such genres as essay (ethnographic, production), and the literary and aesthetic category of "memory" are considered.*

**Key words:** *poetics of the text, documentary in fiction, everyday life and being in art, factual, essay, recollection as a literary and aesthetic category, literary phenomenon of A. I. Kuprin.*

**Для цитирования:**

Строкина, С. П. Документальное и художественное в прозе А. И. Куприна // Гуманитарная парадигма. 2021. № 1 (16). С. 34–43.

Старый древний быт. Быт, проклятый критиками, создавшими презрительно-уничтожительное словечко для иных писателей — „бытовик". Но почему же в этом быте, в неизменной повторяемости событий, повседневном обиходе, в однообразной привычности слов, движений, поговорок, песен, обрядов — почему в них всегда жила и живёт для меня неизъяснимая прелесть, утверждающая крепче всего и моё бытие в общей жизни?

*Куприн «Извозчик Пётр»*

Искусство воспроизводит жизнь в доступной ему художественно-эстетической полноте. Ярким образцом литературы, стремящейся к многогранному отражению объективной действительности, по праву является художественная проза А. И. Куприна. В восприятии читателя этот автор прежде всего реалист, в изображении которого окружающая действительность обретает физическую предметность, а событийная хроника передана с высокой степенью фактологической достоверности. Это понуждает говорить о некоей документальности купринской прозы. При этом совершенно неверно возводить наследие писателя к тому типу литературы, который в начале XX века получил определение «литература факта», а в наше время — non-fiction, «аутентичная» сюжетика которой практически исключает художественный элемент [14]. У Куприна документальное (то есть реалии, выступающие первоисточником текста и фактологической основой художественного «жизнестроения») никогда не превращается в фактографию. Факт/событие жизни, функционируя в тексте в качестве достоверного свидетельства, адаптирован автором к художественной форме произведения. А способность Куприна к «перерабатыванию» реалий в настоящую поэзию утверждает переход конкретики быта в концепцию бытия в качестве отличительного свойства поэтики его произведений [2; 10].

Устойчивый интерес читателя к Куприну в немалой степени обусловлен достоверностью его письма. Художник, действительно, включал в свои сочинения только доподлинно известную ему информацию. А в этом Куприну, обладателю десятков «профессий, тайны которых он постигал долгие годы» [6, с. 48], помогала свойственная его натуре неуёмность, «что соседствовала ... с зоркостью и наблюдательностью. Писатель был поистине охвачен „прибоем конкретной жизни“» [Там же]. Жанром, в котором в полной мере отразились впечатления долгих скитаний писателя (а это поездки в Одессу, Киев, Таганрог, Новороссийск, Ростов-на-Дону, Балаклаву и др.), стал очерк. Продолжая традиции очерковой литературы, Куприн создал такую её разновидность, как производственный очерк («Юзовский завод», «В главной шахте, «В огне» и др.). Принципы же этнографического очерка («На глухарей», элементы крестьянских обычаев и суеверий в первой редакции повести «Олеся») он культивировал, проявляя в сборе народоведческого материала «едкий... по упорству и умению» профессионализм учёного-этнографа (П. С. Коган). Но ошибочно полагать, что очерк — точный слепок с действительности. Ему, помимо фактажности, свойствен и субъективность авторской позиции, и творческий вымысел (пусть и подающийся как реальность). Реалии лишь отправная точка для очеркиста.

Многие исследователи наследия Куприна оперируют категориями «сила факта», «достоверность», «точное знание предмета», «подлинность», «документальность». К. Г. Паустовский своё восприятие истории, представленной Куприным в рассказе «Гамбринус», и вовсе оценил как «протокол» («Всё в этом рассказе... точно протокол...» [9]). Но тут же замечал, что при протокольной фиксированности рассказ «живописен, как летний вечер на Дерибасовской» [Там же]. И в этом точное указание свойства прозы Куприна, самим писателем обозначенного как творческий принцип: «Ходи и смотри, вживайся и слушай, сам прими участие. Из головы ничего не пиши» [1], но при этом: «Всегда живописуй, а не веди полицейского протокола» [Там же].

Установке на невыдуманность сюжета, коллизий, типажей Куприн будет следовать до конца жизни. Творческую эволюцию автора критик П. Пильский определял так: «Л ю б о в ь к б ы т у, здоровью, сила, з е м н о е начало, художественный реализм и романтическая мечтательность углублялись, ширились, расцветали, но всё это было зачато и выдавало себя в самых первых, начальных, робких строках молодого Куприна. Особенно б ы т. Преданность б ы т у и б ы т и ю, восторг пред жизнью и миром, пленение их красотой, тайнами, радостями и соблазнами стали навсегда его неизменной прикованностью, не только любовью, но и нескрываемой

страстью» (разрядка автора) [5, с. 8]. Всё это критик находил и в поздних произведениях Куприна эпохи эмиграции, в частности, в последней повести «Собор св. Исаакия Далматского»: «И здесь всё то же, — обычное уважение автора к точности, прекрасное знание своего материала, большая правдивость, ясный рисунок, исключительная ясность. Эта повесть — не только глубоко психологична, она ещё и очень ценна, как важный и честный *исторический документ*. <...> Повсюду умилительная внимательность к мелочам, незаметным чёрточкам, какое-то неизбывное чувство ответственности пред верностью, чёткостью, знанием предмета, точностью эпитета.

И всё та же, прежняя, неискоренимая, почтительная *любовь к быту*» (курсив наш. — С. С.) [5, с. 10]. Следовательно, прав был К. И. Чуковский, определивший творчество Куприна как результат его зоркого «гениального» глаза, при котором цепкое сознание писателя не принимало «никакого полужайства, никакой дилетантщины» [12, с. 88].

Документальность органично вошла в прозу Куприна как основной творческий приём писателя. Ей был подчинён весь процесс авторской переработки жизненного материала и превращения его в высокохудожественное явление. Например, в повести «Молох» тема губительной машинной цивилизации капитализма представлена в виде своего рода летописи будничной трудовой жизни. Автор в ней выступил как свидетель, широко используя свои очерки, напечатанные в газете «Киевлянин», включая большие фрагменты из них в повествование. Писатель намеренно углубляется в детализированное представление завода, отдельных его цехов. Но по своему качеству и художественным средствам описания эти неоднородны. Достаточно сравнить два фрагмента в первой и пятой главах повести. В первом («Это был... город из красного кирпича...») преобладает чёткое называние и перечисление деталей обстановки, практически без описательности, редки и весьма куцы сравнения, автор обходится без эпитетов, а те определения, что им использованы (*огромные печи, едкая известковая пыль, несмолкаемый грохот*), являются неотъемлемой частью номинации предметов и явлений. Налицо и чёткие количественные референции: четыре доменные печи, восемь кауперов (аппаратов для подогрева воздуха), восемь башен, три площади.

В последующем изображении завода, когда читатель уже посвящён в его устройство и условия работы трудящихся, Куприн даёт иное описание производства, более художественное и, следовательно, более эмоциональное. Во фрагменте («Над заводом стояло огромное красное... зарево...») преобладает не описание оборудования, а указание его характерных качеств и

создаваемой этим атмосферы. Здесь доминирует цветовой фактор, особенно оттенки красного (пурпурный, кровавый) — свидетельства опасности. Нашлось здесь место метафорическим образам: печи — «пасти великанов», дымоотводы — «исполинские факелы», ряд кауперов — «башни легендарного железного замка». Усложняется и синтаксический строй предложений — сложноподчинённые конструкции, осложнённые сравнительными оборотами, обособленными определениями. Куприн стремится поразить сознание читателя тем, что изображает не просто промышленное производство, а дьявольскую машинерию, построенный людьми ад или, как заключает созерцающий эту картину главный герой, инженер Бобров, — «Молох, требующий тёплой крови!».

Примечательно, что в общественном сознании приведённые в этой повести данные воспринимались как неоспоримый факт реального свидетельства. Так, удивительным образом в статье Н. Тимковского «Новые материалы к вопросу о нормировке рабочего времени» 1896 года (последовавшей сразу за публикацией повести Куприна) приводились данные, с поразительной точностью перекликавшиеся с теми, что представлены Куприным в «Молохе» [11].

Интересен с точки зрения документальности и главный герой повести. Как известно, психологические особенности изображения личности в литературе рубежа XIX–XX веков приобретали особые качества, и Куприн хорошо осознавал их. Однако писать вещи психологического плана в полной мере ему бывало сложно собственно в силу недостатка знаний в области психологии человека. На это Куприн указывал, когда работал над «Поединком». «Повесть должна закончиться дуэлью, а я, — сообщал писатель, — не только никогда не дрался на дуэли, но не пришлось мне быть даже секундантом» [Цит. по: 6, с. 59]. И несколько иронично сокрушался: «Теперь я с досадою думаю о том, что было несколько случаев в моей жизни, которые ... могли бы кончиться дуэлью, но эти случаи я упустил...» [Там же]. Почему же образ инженера Боброва психологически достоверен и жизнен? Потому что такой «нервически-слабый, обречённый на поражение герой ранней прозы Куприна глубоко биографичен, являет второе „я“ автора», — заметил друг писателя Ф. Д. Батюшков [3, с. 10]. В своих колебаниях «между экзальтированным порывом к жизни и мрачным скептицизмом» [4] Бобров оказался узнаваемым потому, что его образ был тесно связан с личностью писателя. В этом случае предметом наблюдений автора стали собственные ощущения, а средством их получения — саморефлексия. Е. А. Колтоновская этот источник психологии купринского героя определила так: «Основной



импульс к творчеству — стремление выразить своё „я“ с возможной полнотой» [4, с. 38].

В специфичном (институированном нами выше) понимании документального по-иному воспринимается и подзаголовок повести «Олеся» — «Из воспоминаний о Волыни». Это не творческий приём в духе неоромантических проекций в сакраментальное прошлое. Работе над повестью, действительно, предшествовало путешествие Куприна по украинскому Полесью. Следует помнить, что позднее воспоминания оформились в особую категорию в творчестве авторов первой половины XX века, в чьей жизни рубежным этапом стала вынужденная эмиграция. Покинув в силу разных причин Россию в 20–30-е годы, многие из них столкнулись с проблемой материала для творчества. Новая «заграничная» жизнь не всегда находила отклик в их душе, а реалии родины существенно изменились. Недостаток знакомого фактажа в годы эмиграции определил творческий кризис и Куприна. Эмигрантский период его творчества характеризуется уходом автора в себя. «Есть, конечно, писатели такие, — говорил он, — что их хоть на Мадагаскар посылай... — они и там будут писать роман за романом. А мне всё надо родное, всякое — хорошее, плохое — только родное» [Цит. по: 7, с. 50]. Когда исчезли «рабочие, подневольные страшного Молоха, исчезли великолепные в труде и в разгуле крымские рыбаки, философствующие армейские поручики и замордованные рядовые» [8, с. 50], когда перед глазами оказался «не привычный пейзаж оснеженной Москвы, не панорама дикого Полесья, а чистенький „Буа-булонский лес“ или такая нарядная и такая чужая природа французского Средиземноморья» [Там же], то истощилось «само „вещество“ поэзии» купринского текста. То «вещество», которое писатель обретал в впечатлениях от родной действительности. Трудно не согласиться с мыслью о том, что Куприн «крепко-накрепко, больше, нежели Бунин или Шмелёв, был привязан к малым и великим сторонам русского быта» [Там же]. О. Н. Михайлов развёрнуто аргументирует это умозаключение: «Напрасно художник старается по памяти восстановить знакомый уклад и силой воображения „вдвинуть“ его в чужой мир. Быт уходит, как песок сквозь пальцы. Он дробится на мелкие крупинки, на капли. Недаром цикл своих миниатюр в прозе, вошедших в сборник „Елань“, писатель так и называет „рассказы в каплях“.

Он помнит множество драгоценных мелочей, связанных с Родиной, помнит, что „еланью“ зовется „загиб в густом сосновом лесу, где свежо, зелено, весело, где ландыши, грибы, певчие птицы и белки“; что „вереей“ куртинские мужики называют холм, торчащий над болотом; он помнит, как с кротким звуком „пак!“ (словно „дитя в задумчивости разомкнуло уста“) лопаются

весенней ночью набрякшая почка и как вкусен кусок чёрного хлеба, посыпанный крупной солью. Но эти детали подчас остаются мозаикой — каждая сама по себе, каждая отдельно» [8, с. 50–51]. Драматизм положения Куприна, действительно, усугубляется тем, что он менее других представителей русской эмиграции мог приспособиться к жизни вне российских реалий. В интервью одной из эмигрантских газет, Куприн пространно разъяснял этот факт: «Писал здесь в Париже Тургенев. Мог писать вне России. Но был он вполне европейский человек; был у него здесь собственный дом, и, главное, душевный покой. Горький и Бунин на Капри писали прекрасные рассказы. Бунин там написал „Деревню“... Но ведь было у них тогда чувство, что где-то далеко — есть у них свой дом, куда можно вернуться — припасть к родной земле... А ведь сейчас чувства этого нет и быть не может; скрылись мы от дождя огненного, жизнь свою спасая... О чём же писать? Ненастоящая жизнь здесь. Нельзя нам писать здесь. Писать о России по зрительной памяти не могу. Когда-то я жил там; о чём писал? О балаклавских рабочих писал и жил их жизнью, с ними сроднился. Меня жизнь тянула к себе, интересовала, жил я с теми, о ком писал. В жизни я барахтался страстно, вбирая её в себя... А теперь что?» («Красная газета», 1926, 6 января, № 4, вечерний выпуск.)

Всё это способствовало укоренению воспоминаний в пространстве купринских художественных проекций — и как аспекта пространственно-временной организации произведений, и как сюжетно-мотивной их составляющей. По сути, созданные Куприным в эмиграции художественные произведения — это главным образом «воспоминания, облечённые в беллетристическую форму» [6]. Но поразительно, что без погружённости в детали лицезрения жизненного факта у Куприна-эмигранта не происходило и живописания. Ранее, до эмиграции, при достаточных впечатлениях от российских реалий, случалось иное — художественное «буксовало» под бременем документального. И самый наглядный тому пример книга «Яма», в первой и второй частях которой «чрезвычайно рельефно представлены и взлёты и падения ... мастерства» её создателя [12, с. 100]. О них, как и о моментах последующего «конвертирования» документального в художественное подробно говорил К. И. Чуковский. В своём отклике на первую часть «Ямы» критик не без иронии констатировал, что «заслуга» Куприна-художника лишь в том, что он «внимательно выследил ... древние приёмы и подробнейше рассказал о них» [13, с. 425]. Обобщая многое из написанного писателем в 1900-е годы, Чуковский недостатки Куприна проиллюстрировал множеством примеров его «документалистики»: «„Как я был актёром»: традиции и формулы быта актёров. <...> „Яма“ — традиции и

формулы быта проституток. „Поединок“ — традиции и формулы быта военных. „Молох“ — традиции и формулы быта рабочих. „Обида“ — традиции и формулы быта воров. „Конокрады“ — традиции и формулы быта конокрадов, и т. д., и т. д., и т. д.» — «...только у Куприна ... человек начинается профессией, и профессией кончается, укладывается в ней, как ребёнок в люльке» [13, с. 426, 428]. Факт фотографического (практически в прямом смысле) воспроизведения действительности и вовсе исключал, по мнению Чуковского, какие-либо художественные достоинства первой части повести «Яма»: «Мне, — писал критик, — она казалась всегда альбомом фотографических карточек: „вот Манька, вот Сонька, вот Нюра, вот Тамара, вот Эмма, все сняты превосходным фотографом, в профиль, en face, во весь рост, поодиночке и целыми группами, но на что мне эти дюжины карточек? Для чего старательный фотограф изготовил их в таком чрезвычайном количестве?“ — думал я, равнодушно рассматривая эти равнодушные снимки» [13, с. 577]. И вынужден был повторить бытовавшее в среде недоброжелателей Куприна представление о нём как «писателе-описателе» [Там же]: «Он гурмански смакует зримое. Для него чрезвычайно важно, какой в „Яме“ узорчик обоев и какие костюмы, причёски, ботинки у каждого его персонажа. Каждое пятно на стене, каждая складка на скатерти — для него страшно приманчивы и, каюсь, — заключает Чуковский, — иногда мне мерещилось, что глазом он живёт больше, чем сердцем» [Там же, с. 582].

Но с выходом второй части «Ямы» весьма едкий, но справедливый критик Чуковский отмечает положительные изменения в письме Куприна и в деталях разбирает моменты органичного сплава конкретно-предметного и художественного в продолжении повести: «Это не та „Яма“, которую мы все прочитали несколько лет тому назад... <...> ...чувствуют, что эта новая «Яма» несколько не похожа на прежнюю...

Те же лица, та же обстановка, но какой-то новый волнующий пафос, которого не было там. Там были картинки, nature morte, а тут смятение, тревога и боль.

Та «Яма» не только не жалила сердце, но, напротив, скорее баюкала. <...> В этой — напряжён каждый нерв. Это — книга великого гнева.

Вся она, — с виду такая бесстрастная, — охвачена всепоглощающей страстью. Читаешь её словно в трансе и даже забываешь подумать: хороша она или бездарна. Все её страницы — как в огне!» [13, с. 577]. И далее ценнейший, заслуживающий особого внимания вывод о том, что каждый образ повести «так рельефен, точно ты его ощущаешь рукой, оттого-то он бьёт тебя по сердцу», и теперь, заключает Чуковский, «я вижу, что его <Куприна> глаза на службе у его сердца. Именно благодаря своей могучей



изобразительной силе, эта повесть и волнует меня, как страстная, вдохновенная проповедь!» [13, с. 582].

Литературный феномен А. И. Куприна основан на удивительном сочетании искусства реалиста-бытовика и исследователя глубин человеческой души. Долю фактически достоверного и художественно переосмысленного порой сложно вычленить у писателя, достигшего в процессе творческого переосмысления реальности их органичного сплава. Сила его прозы в непосредственном оригинальном купринском восприятии характеров, жизненных ситуаций, явлений окружающей действительности. Неизменным требованием к себе как «изобразителю нравов» у Куприна было умение с каждым человеком, представителем какой бы профессии он ни был, вести разговор на равных: «с жокеем... как жокей, с поваром — как повар, с матросом — как старый матрос» [12, С. 89]. Это составляло суть не только мальчишеского щегольства Куприна, не только кичливости своей многоопытностью перед молодыми писателями или писателями, её не имевшими (перед В. Вересаевым, Л. Андреевым), не только парадоксов авторского сознания (типа «Я хотел бы на несколько дней сделаться лошадью, растением или рыбою или побыть женщиной и испытать роды» [см. 12, С. 95]), но и писательского «честолюбия: знать доподлинно, не из книг, не по слухам, те вещи и факты, о которых он говорит в своих книгах» [12, С. 89]. Что в полной мере и нашло отражение в трудах Куприна, в которых их автор предстаёт «перед нами как здоровый, мускулистый, полнокровный талант, пышущий нутряными, могучими силами» [12, с. 107].

### Литература

1. Афанасьев, В. Н. Александр Иванович Куприн: критико-биографический очерк. 2-е изд., испр. и доп. М.: Художественная литература, 1972. 175 с.
2. Бабичева, Ю. В. Александр Куприн // История русской литературы: в 4 т. / АН СССР. Ин-т рус. лит. (Пушкин. Дом). Т. 4: Литература конца XIX — начала XX века (1881—1917) / Ред. тома К. Д. Муратова. Л.: Наука. Ленингр. отд-ние, 1983. С. 373—394.
3. Дьякова, Е. А. Александр Куприн // Русская литератур рубежа веков (1890-е — начало 1920-х годов). М.: ИМЛИ РАН, «Наследие», 2000. С. 601—602.
4. Колтоновская, Е. А. Куприн как выразитель эпохи // Колтоновская, Е. А. Новая жизнь: крит. статьи. СПб.: Общественная польза, 1910. 239 с.

5. Куприн, А. И. Купол св. Исаакия Далматского / Вступ. ст. П. Пильского. Рига: Литература, 1928. 90 с.
6. Лилин, В. Александр Иванович Куприн. Л.: Просвещение, 1975. 110 с.
7. Михайлов, О. Н. Литература русского зарубежья. М.: Просвещение, 1995. 432 с.
8. Михайлов, О. М. Куприн // Жизнь замечательных людей. Серия биографий. Вып. 14. (619). М.: Молодая гвардия, 1981. 270 с.
9. Паустовский, К. Г. Собрание сочинений: в 8 т. Т. 5: Повесть о жизни: Время больших ожиданий. Бросок на юг. Книга скитаний. 1968. 576 с.
10. Скубачевская, Л. А. Неореализм А. И. Куприна в контексте литературного процесса «серебряного века» // Вісник Харківського національного ун-ту ім. В. Н. Каразіна. 2008. № 798. Вип. 53. С. 207–210.
11. Тимковский, Н. И. Новые материалы к вопросу о нормировке рабочего времени [Электронный ресурс] // Русское богатство. 1896. № 12, Кн. 2. С. 1–13. URL: file:///C:/Users/DOM/Downloads/Русское\_богатство\_1896\_№\_12\_(дек)\_Ежемес\_лит\_и\_науч\_журн.pdf
12. Чуковский, К. И. Куприн // Чуковский, К. И. Собрание сочинений: в 15 т. Т. 5: Современники. Портреты и этюды / Сост. и коммент. Е. Чуковская. 2-е изд., электронное, испр. М.: Агентство ФТМ, Лтд, 2012. С. 77–107.
13. Чуковский, К. И. Новая книга А. И. Куприна // Чуковский, К. И. Собрание сочинений: в 15 т. Т. 7: Литературная критика. 1908–1915 / Предисл. и коммент. Е. Ивановой. 2-е изд., электронное, испр. М.: Агентство ФТМ, Лтд, 2012. С. 574–582.
14. Чукуева, З. Н. Грани документальности и ее вариации в прозе // Известия ДГПУ. 2015. № 3. С. 81–84.

~