

**С.А. Ташлыков**

*Иркутский государственный университет*

**Хронотоп трактира  
в художественном мире А.И. Куприна**

*Аннотация:* Статья посвящена осмыслению хронотопа трактира в творчестве А.И. Куприна на материале рассказов «Трус», «Жидовка», «Гамбринус».

The article is dedicated to the analysis of the chronotope of the tavern in the works by A.I. Kuprin on the material of the short stories «The Coward», «The Jewess», «Gambrinus».

*Ключевые слова:* русская литература, А.И. Куприн, хронотоп трактира.

Russian literature, A.I. Kuprin, chronotope of the tavern.

УДК: 882 (092) Куприн.

*Контактная информация:* Иркутск, ул. Карла Маркса, 1. ИГУ, факультет филологии и журналистики. Тел. (3952) 243995. E-mail: tashlykoff@mail.ru.

*Быстрый рост трактиров –*

*признак растущей цивилизованности*

*Ю.Н. Тынянов*

Известный историк русского быта И.Г. Прыжов отмечал, что во многих странах «питейный дом был заведением общественным» [Прыжов, 1868, с. 27]. Перефразируя слова другого знатока московского быта, В. Гиляровского, современные историографы питейного дела пишут: «...для многих россиян XVIII–XIX столетий трактир был “первой вещью” – местом встречи друзей и соседей, биржей для коммерсантов, пристанищем путников и просто одиноких людей, клубом, читальней и местом отдыха для всякого люда – от миллионера до босняка» [Курукин, Никулина, 2007, с. 232].

Таким образом, пространство трактира<sup>1</sup> – пространство не только общепития, но и общебытия, не только *едальное*, но и *испов-едальное*. Н.М. Карамзин в своих «Письмах русского путешественника» характеризовал трактир как место, где «поговорить довольно» [Карамзин, 1988, с. 44]. Кстати, именно травелоги закрепили за пространством трактира его важнейшую функцию – *коммуникативную*, но функцию не исчерпывающую: в литературе, в том числе и русской, локус «трактир» *полисемантичен*.

Пространство *придорожного* трактира сродни пространству дороги<sup>2</sup>, вокзала и его производному – вагону: это пограничное, кризисное, пространство, в кото-

---

<sup>1</sup> Такие заведения, как корчма, ресторанчик, трактир, а также постоялый двор, заезжий дом, вокзальный буфет при частных отличиях близки по своим основным функциям, что позволяет нам в рамках данной статьи осмыслить эти локусы как синонимичные.

<sup>2</sup> «Дорога» – преимущественное место случайных встреч. На дороге («большой дороге») пересекаются в одной временной и пространственной точке пространственные и временные пути многообразнейших людей – представителей всех сословий, состояний, вероисповеданий, национальностей, возрастов. Здесь могут случайно встретиться те, кто нормально разъединен социальной иерархией и пространственной далью, здесь могут воз-

ром происходят случайные встречи и возникают исповедальные беседы. Зачастую такие встречи высветляют прошлое и предопределяют будущее героев.

В *придорожном*, «деревянном потемневшем *трактире*» происходит фатальная встреча Чичикова с Ноздревым, который не только не продает ни одной души, но и на балу у губернатора разоблачает аферу «херсонского помещика».

В *гостиничном трактире* происходит встреча чиновников города, от которого «хоть три года скачи, ни до какого государства не доедешь», с мнимым ревизором. Именно эта встреча определяет дальнейшую судьбу и чиновников, и города в целом.

Путь Раскольникова от замысла до преступления и раскаяния – это *движение* по «анфиладе» *городских трактиров*, при этом с каждым новым заведением, с каждым новым словом, услышанным и сказанным, трактирное пространство расширяется: от небольшой распивочной через трактирное заведение «о нескольких комнатах» до трактира, который занимал весь этаж. При этом изменяется не только горизонтальная, но и вертикальная составляющая: от подвала до второго этажа. Меняется и наполняемость трактира: от «мало народу» до «был набит битком». Таким образом, пространство трактира раздвигается до пространства Сенной площади. Примечательно, что последнее признание Раскольникова происходит на третьем этаже и сопровождается большим, *площадным*, стечением народа: «Со всех сторон сбежались» [Достоевский, 1973, т. 6, с. 410].

М.М. Бахтин отмечал ряд хронотопов – порога, лестницы, передней, коридора, лестницы, где у Достоевского, «совершаются события кризисов, падений, воскресений, обновлений, прозрений, решений, определяющих всю жизнь человека» [Бахтин, 1986, с. 281]. К этим хронотопам Бахтин, характеризуя жанр мениппеи, относит и хронотоп *таверны* [Бахтин, 1979, с. 137].

В «Преступлении и наказании» пространство трактира<sup>1</sup> амбивалентно: это пространство тупика и пути, слова-исповеди и дела-поступка, преступления и наказания.

Н.А. Бердяев, осмысливая «миросозерцание Достоевского», упоминал «*грязные трактиры*, в которых “русские мальчики” ведут разговоры о мировых вопросах <...> с этих разговоров “русских мальчиков” в *грязных трактирах* и начался русский социализм и русская революция» [Бердяев, 2006, с. 31, 113].

В другом «петербургском романе», романе А. Белого, в «грязных комнатах старого *адского кабачка*», в «поганом *трактирчике*» разговоры ведутся уже не о «мировых вопросах», а об отце- и богоубийстве.

Подводя промежуточный итог, можно сказать, что в русской литературе трактир становится пространством метафизическим. В этом плане показательное стихотворение И. Анненского «Трактир жизни», прямо отсылающее к «Телеге жизни» А.С. Пушкина.

Кстати, именно Пушкин в «своеобразной утопии-миниатюре» [Лотман, 1995, с. 694] парадоксальным образом соединяет будущее – «лет чрез пятьсот» – отсутствие границ для «благотворного просвещения» с присутствием трактира «на каждой станции».

В жизни и творчестве А.И. Куприна пространство трактира становится одним из знаковых. «В путешествии, при остановках в разных городах, меня не влекут к себе ни музеи, ни картинные галереи, ни выставки, ни общественные праздники, ни театры, но три места всегда незримо притягивают меня: *кабачок среднего разбора*, большой порт и – грешный человек – среди жаркого дня – полутемная, прохладная, старинная церковь...» [Куприн, 1972, т. 6, с. 68]; «О душе боль-

---

никнуть любые контрасты, столкнуться и переплестись различные судьбы». [Бахтин, 1986, с. 276].

<sup>1</sup> Подробнее о хронотопе трактира в творчестве Достоевского см.: [Куплевацкая, 1991, с. 106–111].

шого города музеи и дворцы говорят гораздо меньше, чем старые улицы, чем рынок, порт, набережная, церковь, лавка антиквара и, конечно, больше всего – *дешевый трактир попроще*» [Куприн, 1973, т. 7, с. 407]. Кстати, для самого писателя ресторан «Капернаум» зачастую «превращался чуть ли не в резиденцию... на какое-то время становясь вторым его *домом*: туда направлялась почта, там он в иные дни вел переговоры с издателями» [Кулешов, 1983, с. 31].

В рамках русской литературной традиции Куприн в своем творчестве отразил все основные функции трактирного хронотопа, в котором специфическим образом преломляются функции церковного, театрального и вокзального топосов.

В художественном мире писателя трактир – это место и пьяной исповеди («С улицы»), и актерской антрепризы («На покое»), и случайной встречи («Штабс-капитан Рыбников»).

Однако особый интерес представляют рассказы А.И. Куприна, где именно хронотоп трактира является сюжетно- и смыслообразующим: это «Трус» (1902), «Жидовка» (1904) и «Гамбринус» (1907).

Герой рассказа «Трус» старый Герш Цирельман, легко перевоплощается в ветхозаветного пророка *во внутреннем замкнутом* пространстве «винного *погреб*а Айзика Рубинштейна». Игра Цирельмана раздвигает, точнее, уничтожает пространство погребов, под «низкими сводами» и «закопченным потолком» которого легко умещаются «и пустынная улица, озаренная луной, и белый домик с каменной оградой, и резкие, черные тени деревьев на земле и на стенах» [Куприн, 1971, т. 3, с. 221].

Вместе с тем трудно сказать, следствие ли это таланта Цирельмана, «пустого, ни к чему не способного человека, представителя презираемой профессии, старого пьяницы, которого из-за его порока не держали ни в одной труп» [Там же, с. 223], или же «пылкого восточного воображения посетителей» погребов, где подают вино, настоящее на «табаке пополам с беленою». Важно другое: игра Цирельмана, «представлявшая собою нечто вроде еврейского “Короля Лира”» [Там же, с. 222], построена на знаковой оппозиции Дорога – Дом и безуспешной попытке обретения героем последнего.

Движение самого Цирельмана – это перемещение от внутреннего, замкнутого, пространства к внешнему, разомкнутому, и обратно.

*Внешнее, разомкнутое*, пространство «безлюдной, пустынной улицы», «широкой почтовой дороги», «пологого берега реки» вырывает Цирельмана «из границ обычной, прочной и спокойной жизни», обрекает «на неведомое, полное ужаса существование» и фактически уничтожает его.

Не случайно третья и четвертая части рассказа насыщены словами, обозначающими рубеж, границу<sup>1</sup>: *окно, крыльцо, лестница, калитка, ограда, изгородь, край леса, берег реки, плотина*. Своеобразными границами выступают и три знаковых топоса: церковь, кладбище, выгон. Эпитеты *странный, тревожный, скучно, напряженно и томительно-долго, необычайный, болезненный, неизвестный и ужасный, мертвый, слепые* усиливают ощущение надвигающейся опасности.

За каждой границей возникает «новая для Цирельмана, грозная, стерегущая жизнь», новое пространство, грозящее опасностью, а освоение его требует от героя значительных внешних и внутренних усилий. «Когда Цирельман вышел, наконец, на крыльцо, он *не узнал* ни своего дома, ни безлюдной, пустынной улицы. *Все стало иным, новым*, все точно притаилось и выжидательно подглядывало за дрожащим от холода и от страха человеком» [Там же, с. 231].

---

<sup>1</sup> «Одним из основных механизмов семиотической индивидуальности является граница. А границу эту можно определить как черту, на которой кончается периодичная форма. Это пространство определяется как “наше”, “свое”, “культурное”, “безопасное”, “гармонически организованное” и т.д. Ему противостоит “их-пространство”, “чужое”, “враждебное”, “опасное”, “хаотическое”» [Лютман, 2000, с. 257]

Единственная возможность выйти из чужого и опасного пространства – это трансформировать его в свое: «Порою Цирельман закрывал глаза, и тогда ему через несколько минут начинало мерещиться, что сани замедляют ход, потом только вздрагивают на одном месте, и затем он начинал двигаться *назад, в противоположную сторону*. И хотя Цирельману был с детства знаком этот физический обман, но ему приятно было мечтать, что, по какому-то волшебству, он и в самом деле *едет назад, к местечку*, и что неожиданно окончится и эта жуткая поездка, и эта бесконечная, тревожная ночь» [Куприн, 1971, т. 3, с. 233].

Ощущение смертельной опасности связано у Цирельмана с пограничным пространством: это *река*, на лед которой выезжает Файбиш, и *плотина*, которая «тянулась через всю реку, соединяя два государства». Приближение смерти идет по нарастающей: сначала *звук выстрела* со стороны плотины, потом прямая угроза Файбиша *застрелить* Цирельмана, и, наконец, *удары*, которые Файбиш наносит ему *стволом револьвера* по голове.

С этой поверки смертью, пусть мнимой, несколько театральной, начинается возрождение Цирельмана: пролитая кровь, покаянная молитва, «давно забытые слова» которой всплывают в памяти, осмысление своей бестолковой жизни, «такой же темной и долгой, как и вся сегодняшняя ночь» [Там же, с. 237], и перенесенные телесные страдания.

Последующее возрождение Цирельмана связано с постепенным сужением пространства, его *о-свое-нием* – местечко, улица, плетень, и, в конечном счете, обретением сверхзакрытого: «старый, замасленный пуховый бебех». При этом процесс воз/рождения актера сопровождается жестами, уничтожающими границы: *прижался* к жене, «с удовольствием ощущая живую теплоту, шедшую от тела», и «*сжался* в комочек». Таким образом, возвращение Цирельмана домой – это возвращение в «перинатальный» период, в утробу своей бездетной жены. Отметим еще одну характерную особенность пространства: Цирельман с женой живет в комнате, «переделанной из *яичного* склада». Известно, что яйцо символизирует «материнскую утробу» [Купер, 1995, с. 395].

М.Н. Эпштейн, исследуя типологию «маленького человека», подчеркивает, что Башмачкин и Беликов «стараятся скрыться в иной, стерильно-отвлеченный мир, которым, как футляром, отгораживаются от современности. Оба как будто еще не родились на свет, не вступили в настоящую, взрослую жизнь, и поэтому главной заботой и темой их существования является вторичная материнская утроба – шинель, оболочка, футляр, – которые оберегали бы их от сурового климата и всех превратностей внешнего мира» [Эпштейн, 2006, с. 52–53]. Для «маленького человека» Куприна таким футляром становится и винный погребок, и снимаемый у вдовы угол, и пуховый бебех.

Центральный эпизод рассказа «*Жидовка*» – встреча в *заезжем доме* врача Кашинцева с бедной еврейкой, «сияющая, гордая, совершенная красота» которой спасает героя. Этот эпизод обрамлен описанием зимней ночной дороги, по которой, получив назначение в отдаленный полк, едет главный герой. Таким образом, рассказ имеет четко выраженную структуру: дорога – пребывание в заезжем доме – дорога.

Пространство зимней дороги в «*Жидовке*» сродни пространству пушкинских «Бесов»<sup>1</sup>, «звучо-смысловая стихия» которых, «организована, в частности, на явном нагнетании отрицательных образов-символов... некоторые из которых повторены дважды и трижды» [Селезнев, 1980, с. 207].

---

<sup>1</sup> «Одноименное стихотворение Пушкина показывает не какое-то абстрактное, фантастическое бесовство, а бесовство бескрайней равнины. К тому же равнина замечена метелью, т.е. выровнена и в длину, и в высоту, где стоймя возникает та же равнина – небо сливается с землею в сплошную неразличимую гладь», – отмечает М.Н. Эпштейн [Эпштейн, 2005, с. 28].

Аудиовизуальные характеристики пространства Куприна практически совпадают с пушкинскими. Ср. *неведомые равнины, чистое поле, белеющие равнины* у Пушкина, *бесконечные мертвые белые поля* у Куприна; *звон колокольчика, плач, жалобное пение, визг, вой* у Пушкина, *лепет колокольчика, плач, пение, странные визги, пронзительный свист, скрежет, хохот, бормотание и злобный собачий лай* у Куприна. Последний звукообраз требует некоторого уточнения.

В русской демонологии именно собака является одной из личин беса [Русский демонологический словарь, 1995, с. 48]. «Злобный лай» «стаи собак» (этот образ возникает *трижды*), который слышит герой Куприна, коррелирует с «роем бесов» и «визгом жалобным и воем», который слышит лирический герой Пушкина. Таким образом, присутствие в рассказе пушкинского подтекста очевидно. Кашинцева тоже «водит» бес: «толстый швейцар с лицом сердитого бульдога», «обрываясь и давясь», объявляет об отходе поезда; ямщик, с лицом, похожим «на большую грубую звериную маску», везет Кашинцева в полк; ночная поездка ослабляет его тело, одурманивает сознание.

Таким образом, реальное пространство зимней дороги, насыщенное негативными образами-символами, становится символическим: «география исключительно легко превращается в символику» [Лотман, 1996, с. 249]. Преодолевая это inferнальное пространство, Кашинцев одновременно преодолевает самого себя: «Кашинцеву постоянно представлялось, что он едет таким образом уже целые недели и месяцы, что он *сам успел измениться*, сделаться старше...» [Куприн, 1971, т. 3, с. 338]. Это взросление героя готовит и главное в его жизни событие – встречу с Этлей. Показательно, что этому предшествует встреча с «пьяным, оборванным, с провалившимся носом и оголенным на морозе плечом» нищим, в облике которого присутствуют черты юродивого. Как известно, именно юродивые обладают даром пророчества и «восстанавливают нарушенное душевное равновесие» [Федотов, 1991, с. 255].

Пространство заезда, куда попадает Кашинцев, на первый взгляд, сродни пространству буфета. И то, и другое маркировано прилагательными *грязный, запачканный, запыленный*. Однако это сходство носит чисто внешний характер. Искусственности и театральности буфета противопоставлена естественность и искренность заезда, как «фамилярный, фатовской тон» Рюля – «лукаво-проницательному виду» Хацкеля.

Примечательно, что пространство буфета характеризуется отсутствием границ – наличие стойки никаким образом не обозначается; напротив, пространство заезжего дома делится на две части: «задняя меньшая часть комнаты была отгорожена пестрой ситцевой занавеской...».

Эта перегородка зыбка и прочна одновременно, но она не делит пространство на традиционное *свое/чужое*: деление приобретает более сложный и неоднозначный характер. Так, из-за занавески идет «запах грязных постелей, детских пеленок», но именно оттуда появляется ароматная еврейская еда; за занавеской хозяин заезжего дома говорит по-еврейски, и в его голосе исчезают угодливо-просительные интонации, которая присутствует при общении с гостями; из-за занавески в «общую комнату», где за столом сидит пьяный мужик Трохим и куда войдет пристав Ирисов, появляется «обыкновенная бедная еврейка» Этля, «торжествующей, цветущей красоты» которой не могут затмить ни коричневые полосы засохшей грязи на лице, ни тяжелая и мокрая от грязи ситцевая юбка, ни огромные истасканные башмаки.

Описание Этли, восходит, как ни парадоксально, не к ветхозаветным персонажам, в рассказе упоминаемым – мрачная Юдифь, кроткая Руфь, нежная Лия, прекрасная Рахиль... – а к другой библейской героине, в рассказе не явленной. Это Суламифь. Прямых цитат из «Песни Песней» в рассказе нет, но, тем не менее, облик Этли практически полностью совпадает с обликом возлюбленной царя Соломона, которая хотя и «черна, но красива» [Песн. П. 1:4.].

Автор мягко иронизирует над своим героем. Так, размышления Кашинцева о красоте Этли отчасти связаны с «томным чувством сытости, теплоты и легкого опьянения», но именно в таком состоянии, когда сознание героя раскрепощено и свободно от стереотипов, он понимает, что в сравнении с «божественной красотой» все остальное – «служебная карьера, честолюбие, философия, известность, твердость убеждений, общественные вопросы» [Куприн, 1971, т. 3, с. 346] – становится ничем. Таким образом, мимолетная встреча заставляет героя не только пересмотреть свое прошлое, но и разувериться в собственном будущем.

Примечательно, что сознание Кашинцева постепенно освобождается от греховных помыслов, и первоначальное желание обладать Этлей сменяется размышлением об «удивительном непостижимом еврейском народе», о его «умопомрачительной генеалогии», трагической истории, религии, культуре. При этом герой мысленно преодолевает не недели и месяцы, а десятки столетий, приобщаясь к той божественной тайне, которую непостижимо воплощает в себе еврейская женщина – хранительница духа и типа расы.

Размышления Кашинцева завершаются своеобразным покаянием: «О, что же, вчерашний дикарь, а сегодняшний интеллигент, – что я значу в ее глазах, что я значу в сравнении с этой живой загадкой, может быть, самой необъяснимой и самой великой в истории человечества?» [Там же, с. 349].

Таким образом, мимолетная бытовая встреча приобретает вневременной бытийный характер: быт становится Бытием. В своих размышлениях Кашинцев подымается вместе с «бедной еврейкой» «к Аврааму и выше, еще выше – прямо до великого, грозного, мстительного библейского бога!» [Там же, с. 348]. Встреча с Этлей приводит и к смене пространственно-временных координат, которые приобретают этико-религиозную ориентацию: бесовская горизонталь сменяется божественной вертикалью, временное «вчера вечером» – вневременным вечным и обращением к библейской истории. Память героя также претерпевает существенную трансформацию: в его сознании актуализируются события многовекового прошлого.

Вторжение в заезжий дом полицейского пристава Ирисова, «местного красавца» и сердцееда, своеобразного двойника «красивого и самоуверенного Рюля», разрушает созданный Кашинцевым иллюзорный мир и превращает Этлю – «залог бессмертия еврейского народа» – в жиловку. Но ни превращение Этли, ни появление пристава уже не могут изменить героя.

Примечательно, что с появлением пристава с цветочно-конфетной фамилией в заезжий дом вторгается чужеродное пространство: *поставец* – своеобразный *передвижной трактир* Ирисова. Этот поставец сродни шкатулке, которую А. Белый остроумно и точно назвал женой Чичикова. Гоголевские аллюзии в этом эпизоде более чем очевидны: Ирисова, как и Чичикова, зовут Павлом, в своей речи он упоминает Собакевича, а внешность и поведение полицейского пристава напоминает другого гоголевского персонажа – Ноздрева. Так, Ирисов угощает Кашинцева ромом, «от которого пахло чем угодно, только не ромом», как в рябиновке, налитой Ноздревым Чичикову, «была сивушища во всей своей силе» [Гоголь, 1984, т. 5, с. 75].

Покидая заезжий дом, «берясь за скобку *двери*», Кашинцев «по наивной сохранившейся у него с детства привычке» загадывает желание: «Если она поглядит на меня, то исполнится». Но желанию, загаданному на границе двух топосов, не суждено сбыться: Этля, стоя за *прилавком* (еще одна граница), не оглянулась на уходящего.

Пространство дороги, по которой Кашинцев продолжает свой путь, казалось бы, мало отличается от прежнего: те же «мертвые белые поля направо и налево», те же «странные обманчивые звуки...». Но вскоре звуковые образы сменяются визуальными, в системе которых отчетливо присутствует семантика вертикали: «...*высокие* темные стволы сосен... *стройные тонкие* колонны... *высокие*, белые

стены с черными *готическими* окнами...» [Куприн, 1971, т. 3, с. 354]. В памяти Кашинцева «с поразительной ясностью» всплывает «прелестное женское лицо». Но это воспоминание не только освещает и согревает душу героя, но и делает его дальнейшую жизнь «такой же печальной и одинокой, как эта ночная дорога...» [Там же, с. 354].

В рассказе «Гамбринус» пространство *пивной* – пространство подвальное, подземное, проникновение в которое связано с преодолением препятствий: «узкая лестница» с каменными ступенями, отсутствие вывески и лабиринт городских улиц, «узких, крутых, коленчатых», похожих «на сточные канавы или на грязные кишки». Лабиринт, как известно, представляет «особый тип нарочито затрудненного пути» [Топоров, 2005, с. 83].

Отсутствие в пивной окон компенсируется наличием занимательной живописи. И если окна – выход в пространство реальное, то картины – в пространство историческое, инонациональное: пирующая компания немецких охотников, «великосветский пикник времен первой половины XVIII столетия», «семья счастливых малороссиян, пляшущих гопака со штофами в руках», «безобразно толстые амурсы с красными лицами, жирными губами и бесстыдно масляными глазами» и «картины из лягушачьей жизни». Тематика этих картин имеет знаковый характер. Так, последняя, «лягушачья картина» отсылает к античности – пародийной поэме «Война мышей и лягушек».

Следует отметить, что в рассказе Куприна физическое и семиотическое пространства не совпадают: *низ, подвал, «Гамбринус»* – топосы, несущие положительную семантику, *верх, улица, город* – несущие семантику отрицательную.

Пивная «Гамбринус» – сопряжение двух пространств: физически закрытое – «два длинных, но чрезвычайно низких сводчатых зала» – становится метафизически открытым. Открытость связана как с музыкантом Сашкой, который играл «все заказанные песни» и чье имя вспоминалось в «Сиднее и в Плимуте, так же как в Нью-Йорке, во Владивостоке, в Константинополе и на Цейлоне, не считая уже всех заливов и бухт Черного моря»<sup>1</sup> [Куприн, 1971, т. 4, с. 343], так и с посетителями пивной, которая является частью «громadного порта, одного из самых больших торговых портов мира», где «развевались сотни флагов *со всех концов земного шара* и с утра до вечера раздавалась команда и ругань *на всевозможных языках*» [Там же, с. 341].

В этом странном пространстве, крайне тесном и предельно емком одновременно, нарушены временные константы, и время течет по своим законам: «*денно и ночью*» горели газовые рожки, незаметно «*проходили года*», и «*неизменно каждый вечер к шести часам*» на эстраде сидел скрипач Сашка, человек «*неопределенных лет*».

Таким образом, пространство «Гамбринуса» – это пространство отдельного мира со своими обычаями, нравами и законами, своим населением, гимном, королем и правительством и своим Богом – музыкантом евреем Сашкой, «кротким, веселым, пьяным, плешивым человеком, с наружностью облезлой обезьяны, неопределенных лет» [Там же, с. 340].

Вторжение извне линейного, исторического времени нарушает привычный ритм жизни: то в пивной появляются «модные, *сезонные песни*»<sup>2</sup>, то «люди с горящими глазами», то «разнузданные люди»... Именно внешнее, историческое, время, которое «всё обтачивает и всё смывает», исторгает Сашку из «Гамбринуса»

---

<sup>1</sup> Здесь Куприн прибегает к приему, который широко использовали средневековые книжники, «умом возносясь над событиями» [Лихачев, 1997, с. 141] и «вмещающая» в свое поле зрения огромные пространства.

<sup>2</sup> Смену музыкальных ритмов и мелодий в «Гамбринусе» как отражение исторических событий позднее использует в своем фильме «Бал» (1983) Этторе Скола.

и заставляет забыть о нем не только завсегдатаев пивной, но и мадам Иванову, и беленькую собачку.

Возвращение из японского плена Сашки, который «казалось, совсем не изменился и не постарел за свое отсутствие: время и бедствия так же мало действовали на его наружность, как на лепного Гамбринуса, охранителя и покровителя пивной» [Куприн, 1971, т. 4, с. 357], – возвращение привычного ритма «Гамбринуса»: «*всё пошло своим порядком...*», и «Сашка *по-прежнему* играл матросские песни...».

Новое вторжение «странного времени» из внешнего, наружного пространства приводит к гибели Белочки, Сашкиной скрипки и частично самого Сашки. Столкновение нижнего и верхнего, подвального и уличного пространств в рассказе Куприна приобретает характер поединка Сашки, музыканта, человека, с бесами, оборотнями. *Трижды* вступает Сашка в единоборство со своими противниками.

Первое столкновение с пьяным черносотенцем<sup>1</sup>, готовым убить «даже самого православного бога», заканчивается гибелью Белочки.

Второе столкновение – поединок Сашки с «помощником пристава», который запрещает играть ранее разрешенную «Марсельезу».

Третий поединок – это столкновение с бесами, которым «имя легион». В пространство «Гамбринуса» вторгаются люди «в маньжурских папах», с георгиевскими лентами<sup>2</sup> в петлицах курток». Это *переодетые* сыщики – оборотни. Их предводитель – «Мотыка Гундосый, рыжий, с перебитым носом, гнусавый человек». Бесовство и оборотничество Мотыки очевидно: он говорит «*чи-то чужие, заученные слова*», постоянно меняет личины: «*прежде вор, потом вышибала в публичном доме, затем сутенер и сыщик, крещеный еврей*» [Там же, с. 360].

От поединка к поединку сопротивление Сашки-человека силам зла идет по нарастающей:

– в *первом* поединке Сашка только *молча* глядит на врага;

– во *втором* отвечает сопернику *словом*;

– в *третьем* слово, «веское и властное», сопровождается решительным *жестом*: «Сашкина скрипка высоко поднялась, быстро мелькнула в воздухе, и трах! – высокий человек в папахе качнулся от звонкого удара по виску. Скрипка разлетелась в куски. В руках у Сашки остался только гриф, который он победоносно подымал над головами толпы» [Там же, с. 361].

Сашка не столько жертвует своим инструментом, сколько использует его как продолжение руки. Удар Сашки не может принести ощутимого вреда Мотыке, «человеку большой физической силы», поступок Сашки – жест ритуальный, как брошенная в лицо перчатка, своеобразный вызов на поединок, в котором недостаток личной физической силы героя компенсируется избытком силы массовой: «Мощная стена окружила Сашку и закрыла его. И та же стена вынесла людей в папах на улицу.

В этом поединке Сашка выступает не только защитником национальной и конфессиональной чести, но и, как ни парадоксально, чести воинской. Во время русско-японской войны Сашка, в отличие от мерзавцев в *маньжурских* папах с *георгиевскими* ленточками, которые ведут войну с мирным населением, «участ-

---

<sup>1</sup> Н.А. Бердяев отмечал, что Достоевский «открыл какую-то метафизическую историю русской души, ее исключительную склонность к одержимости и беснованию. Он до глубины исследовал русскую революционность, с которой тесно связано и русское “черносотенство”» [Бердяев, 2006, с. 13].

<sup>2</sup> Цвета георгиевской ленты – оранжевый с черным – символизируют огонь и дым сражения, однако в контексте данного рассказа эти цвета могут быть интерпретированы как цвета адского пламени.



вовал в *трех больших битвах* и однажды ходил в атаку *вперед* батальона в составе музыкантской команды» [Куприн, 1971, т. 4, с. 365].

Очевидно, что пространство трактира в этих рассказах этично, онтологично и аксиологично. Но осмысляя пространство трактира в русле литературной традиции, Куприн заменяет в канонической оппозиции Дом – Мир одну из важнейших пространственных констант – Дом – на другую, не менее для него знаковую – Трактир.

### Литература

- Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. М., 1979.  
Бахтин М.М. Литературно-критические статьи. М., 1986.  
Белый А. Собрание сочинений. Петербург: Роман в 8 гл. с прологом и эпилогом. М., 1994.  
Бердяев Н.А. Миросозерцание Достоевского. М., 2006.  
Гоголь Н.В. Собр. соч.: В 8 т. М., 1984.  
Достоевский Ф.М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Л., 1972–1990.  
Карамзин Н.М. Письма русского путешественника. М., 1988.  
Кулешов Ф.И. Творческий путь А.И. Куприна, 1907–1938. Мн., 1983.  
Купер Дж. Энциклопедия символов. М., 1995.  
Куплевацкая Л.А. Хронотоп трактира и его функции в романах Ф.М. Достоевского // Достоевский и современность. Тезисы выступлений на «Старорусских чтениях»: В 2 ч. Новгород, 1991. Ч II. С. 106–111.  
Куприн А.И. Собр. соч.: В 9 т. М., 1970–1973.  
Курукин И.В., Никулина Е.А. Повседневная жизнь русского кабака от Ивана Грозного до Бориса Ельцина. М., 2007.  
Лихачев Д.С. Историческая поэтика русской литературы. Смех как мировоззрение. СПб, 1997.  
Лотман Ю.М. Пушкин. СПб., 1995.  
Лотман Ю.М. Внутри мыслящих миров. Человек – текст – семиосфера – история. М., 1996.  
Лотман Ю.М. Семиосфера. СПб., 2000.  
Прыжов И.Г. История кабаков в России в связи с историей русского народа. СПб.; М., 1868.  
Русский демонологический словарь. СПб., 1995.  
Селезнев Ю.И. В мире Достоевского. М., 1980.  
Топоров В.Н. Исследования по этимологии и семантике: В 2 т. Т. 1: Теория и некоторые частные ее приложения. М., 2005.  
Федотов Г.П. Святые Древней Руси. Ростов-на-Дону, 1999.  
Эпштейн М.Н. Все эссе: В 2 т. Екатеринбург, 2005. Т. 1: В России.  
Эпштейн М.Н. Слово и молчание: Метафизика русской литературы. М., 2006.