

С.А. Ташлыков

Иркутский государственный университет

Куприн: пространство и герой в прозе 1900-х годов

Аннотация: Статья посвящена осмыслению категории пространства и героя в прозе А.И. Куприна 1900-х годов на материале рассказов «Трус», «Мелюзга», «Река жизни», «Мирное житие», «Гамбринус», «Черный туман» и др.

The article is concerned with conceptualization of Space and Character categories in the A.I. Kuprin's prose of 1900s. The conceptualization is performed by analysis of the tales «The Coward», «Small Fry», «The River of Life», «A Quiet Life», «Gambri-nus», «Black Fog» and others.

Ключевые слова: русская литература, А.И. Куприн, проза 1900-х годов, пространство и герой.

Russian literature, A.I. Kuprin, prose of 1900s, Space and Character.

УДК: 882 (092) Куприн.

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

Пространство меня удручает, влечет, настораживает...

Б. Окуджава

Классическое бахтинское положение, что «образ человека в литературе... всегда существенно хронотопичен» [Бахтин, 1986, с. 122], в настоящее время подвергается переосмыслению. Так, М. Эпштейн отмечает: «...пытаясь применить бахтинское понятие хронотопа к российско-советской цивилизации, обнаруживаешь любопытную закономерность: хронос в ней вытесняется и поглощается топо-сом. <...> Хронотоп здесь переворачивается в топохрон, время **опространствен-но** (здесь и далее выделено нами. – С.Т.)» [Эпштейн, 2005, с. 23]. Таким образом, можно сказать, что «образ человека в литературе... всегда существенно» **топо-хронен**.

В.Н. Топоров говорил о «детерминированности **пространственными фак-торами** некоторых психо-ментальных особенностей человека» и оставлял за автором право «в ы б и р а т ь нужный ему тип пространства и, если нужно, менять его, переходить к другому типу и т.п. Такой индивидуальный образ пространства чаще соотносится с соответствующим героем...» [Топоров, 1995, с. 447].

Г. Башляр полагал, что «для познания жизни души определение дат не так значимо, как локализация внутренней жизни **в пространстве**» [Башляр, 2004, с. 31].

Ю.М. Лотман считал, что «язык пространственных отношений – не единственное средство художественного моделирования, но он важен, так как принадлежит к **первичным и основным**. Даже **временное моделирование** часто представляет собой **вторичную** надстройку над пространственным языком» [Лотман, 2005, с. 658].

Можно сказать, что и в художественном мире Куприна время становится категорией вторичной. Несколько перефразируя Г. Гачева, отметим, что «в русском

чувстве этой пары: Пространство и Время» Куприну – «интимнее, роднее Пространство» [Гачев, 1995, с. 174].

Любовь Куприна именно к пространству понятна и очевидна. Не случайно за писателем в современной ему критике прочно закрепился ярлык «бытовика». Быт вещественен и предметен, быт изначально **пространствен**, а пространство, в отличие от времени, предполагает не метафизическое, а конкретное осмысление действительности. Несколько дистанцируясь от категории времени, Куприн находит для нее точную метафору: «...**равнодушный** ящик – Время – **безучастно** дремлет на козлах» [Куприн, 1971, т. 3, с. 354].

Купринская интенция к фиксации пространственных объектов, опредмечиванию быта, выражается то в виде прямых советов молодым писателям: «Если хочешь что-нибудь изобразить... сначала представь себе это совершенно ясно: запах, вкус, положение фигуры, выражение лица... Пиши так, чтобы было видно, что ты знаешь свой **предмет** основательно» [Криницкий, 1927, с. 5], то в виде ироничных рекомендаций некоего маститого писателя начинающему: «... надоть, когда пишешь, в самое, значит, нутро смотреть, в подоплеку стало быть, в самую, значит, гущу...» [Куприн, 1973, т. 7, с. 62], то в лирических отступлениях Куприна-эмигранта: «Старый, древний быт. Быт, проклятый критиками... Но почему же в этом быте, в неизменной повторяемости событий, в повседневном обиходе, в однообразной привычности слов, движений, поговорок, песен, обрядов – почему в них всегда жила и живет для меня неизъяснимая прелесть, утверждающая крепче всего и мое бытие в общей жизни?» [Куприн, 1988, с. 109].

В малой прозе Куприна образ человека не хронотопичен, а именно **топохро-нен**. Пространство, а не время поверяет героя, определяет его поведение, являет основополагающие характерологические признаки. М.Ю. Лотман, отмечая специфику художественного пространства прозы Л.Н. Толстого, говорил о «возможности моральной характеристики литературных персонажей через соответствующий им тип художественного пространства, которое выступает уже как своеобразная двуплановая локально-этическая метафора» [Лотман, 2005, с. 625].

Пространство Куприна этично, онтологично и аксиологично. Герои-протагонисты пребывают в пространстве **открытом, разомкнутом**, герои-антагонисты – в пространстве **закрытом, замкнутом**; оказавшись в **чужом и чуждом** топосе, они прекращают свое существование, духовное или физическое.

Уже в ранней прозе Куприна система характеров, типов тесно сцеплена с пространством. Как Петербург в произведениях Достоевского порождает тип «петербургского мечтателя», так и Киев в очерках Куприна порождает галерею «киевских типов».

В очерке «**Царицынское пожарище**» (1901) Куприн создает удивительно точную зарисовку, характеризующую русского человека в его отношении к окружающему пространству: «...только по огромности опустевшей площади можно судить о необычайных размерах пожара. Сгорело все, до последней соринки, черная зола, покрывающая пространство между необозримую сетью рельсов, одна напоминает о том, что несколько дней тому назад здесь кипела работа и возвышались тысячи штабелей прекрасного строевого леса... А на оставшихся не тронутыми огнем местах все так же полагается на волю божью и так же беззаботно покуривает “цыгарку” свою стихийный русский человек» [Куприн, 1971, т. 3, с. 136].

В рамках данной статьи мы не останавливаемся на путевых очерках писателя, в основе которых лежит пространственный принцип. «Хождения» Куприна уже стали предметом отдельного исследования [Ташлыков, 2010].

«Маленький человек» Куприна поверяется большим пространством, и его человеческая значимость определяется способностью выйти за границы приуготовленного закрытого пространства, взломать эти границы. Напротив, пребыва-

ние в привычном пространстве, прозябание в нем, нежелание выйти за его пределы превращают маленького человека в человека крошечного, «мелюзгу».

Не выдерживает такой проверки герой рассказа «Трус» (1902) – старый актер Герш Цирельман. Его привычное пространство – пространство «винного погреба Айзика Рубинштейна», пространство бывшего яичного склада, где он со своей бесплодной женой снимает угол у вдовы, пространство замасленного пухового бебеха, где он прячется от опасности. Это предельно **закрытые** пространства.

Напротив, **открытые** пространства «безлюдной, пустынной улицы», «широкой почтовой дороги», «пологого берега реки» вырывают Цирельмана «из границ обычной, прочной и спокойной жизни», обрекают «на неведомое, полное ужаса существование» и фактически уничтожают его¹.

Жертвой открытого пространства становятся герои рассказа со знаковым названием «Мелюзга» (1907).

Фельдшер Смирнов и учитель земской школы Астреин живут в деревне Большая Курша, «в стороне от всяких шоссеиных и почтовых дорог», в «углу, забытом богом и начальством и отдаленном от остального мира: летом – непроходимыми болотами, зимою – непролазными снегами» [Куприн, 1971, т. 4, с. 413]. Бытование героев связано с **закрытыми** пространствами: фельдшерский пункт, тесная, темная и холодная школа, крестьянские избы. **Замкнутым** пространством является и сама деревня, до середины весны похороненная в снегу. И даже другое, **открытое** пространство в представлении героев мало чем отличается от того, где они пребывают: «Вот я сейчас закрываю глаза и говорю себе: Рос-си-я. И мне... представляется все это ужасное, **необозримое пространство, все сплошь заваленное снегом**, молчаливое, а из снега лишь кое-где торчат соломенные крыши. И кругом ни огня, ни звука, ни признака жизни!» [Там же, с. 418].

Бесспорно, поведение героев (споры, пьянство, карточная игра, нюхание эфира) во многом определяется долгой зимой. Не случайно в повествовании неоднократно возникает мотив вечной зимы: «Установилась долгая, снежная зима», «зима никогда не прекращалась и никогда не прекратится», «бесконечная, упорная, неодолимая зима все длилась и длилась», «казалось временами, что зиме не будет и конца»... Но зимнее пространство – пространство не только календарное. В древнерусской книжности зима традиционно связывалась с безверием, с угасанием веры: в «Слове на Антипасху...» Кирилла Туровского возникает образ «греховной зимы».

Пространство зимней деревни – пространство греховное. Это неоднократно подчеркивается: второе название деревни – «Литва некрещеная»; в центре деревни, население которой составляют «коренные великороссы», – «дряхлая католическая часовенка».

Именно в этом пространстве герои переступают христианские заповеди: фельдшер сожительствоет с шестидесятипятилетней старухой-бобылкой, учитель пребывает в беспорядочном пьянстве, вызывая в похмельном бреду картины «сладокрастных оргий».

Попытка вырваться за рамки этого пространства, покинуть на лодке необитаемый остров, «затерявшийся среди снежного океана», заканчивается трагически: герои гибнут во время весеннего половодья. Их смерть может быть осмыслена как наказание за грехи, а разлившаяся река с символическим названием Пра – как всемирный потоп. Не случайно половодью предшествуют дожди: «Потом сразу пошли дожди...», берега реки «разбежались и пропали. Куда бы ни глядел глаз, всюду – налево, направо, впереди, позади – расстилалась бегущая, говорливая, плоская вода...» [Там же, с. 432–433]. (Ср. «И лился на землю дождь... Вода же усиливалась и весьма умножилась на земле... И усилилась вода на земле чрезы-

¹ Подробнее об этом см. в статье: [Гашлыков, 2010, с. 39–47].

чайно, так что покрылись все высокие горы, какие есть под всем небом» [Быт. 7: 12–19]). Примечательно, что «многие мифы связывают потоп с какой-либо ритуальной виной», «грехами людей и старением, разложением мира» [Элиаде, 1996, с. 63].

Смерти героев предшествует своеобразное пророчество: «Казалось, они оба неизбежно подходили к какому-то страшному концу» [Куприн, 1971, т. 4, с. 431], а в момент гибели фельдшера в реве падающей с плотины воды слышится «густой, частый звон колокола».

В рамках данной статьи представляется интересным осмыслить систему топов в рассказе «**Река жизни**» (1906).

Всё художественное пространство разделено здесь на две неравные части.

Основные события происходят в **замкнутом**, бытовом, косном пространстве «Сербии» – «гостиницы третьего разбора». В хозяйской комнате «два окна с тюлевыми **грязными** занавесками» скорее препятствуют контакту с **внешним** миром, нежели способствуют ему. Третье окно, ведущее из коридора на лестницу (то есть из внутреннего пространства во внутреннее), также не выполняет своих прямых функций: из этого окна хозяйка гостиницы выбрасывает вслед поручику «позабытые им впопыхах вещи», из этого же окна она руководит выносом / выбросом тела студента, покончившего с собой.

Важнейшую роль в организации пространства играет зеркало как «пограничная черта между тем, что здесь, и тем, что там» [Вулис, 1991, с. 78].

Это «**раскосое овальное** зеркало», наклоненное «**под углом в 45 градусов**», не столько отражает окружающее пространство, сколько деформирует его.

Но в структуре рассказа присутствуют и другие отражающие поверхности. **Колыхающаяся вода, покачивающаяся жидкая зелень** тополей, **мерцающие влажные** глаза Алечки суть неустойчивые зеркальные поверхности, отражающие и искажающие окружающий мир.

Примечательно, что деформацию **закрытого пространства** усиливает «случайная разнофасонная мебель, просиженная, **раскоряченная и хромоногая**», и оставленные постояльцами и «сваленные **беспорядочно**» по углам вещи, от которых «в комнате **негде повернуться**».

Комната-спальня, комната-склад разделена на две части своеобразной границей – «красными ситцевыми ширмами». В этом пограничном, **промежуточном** пространстве (в пространстве хозяйской комнаты соединены два противоположных топоса – дома и гостиницы), не приспособленном для жилья, бытуют **промежуточные** персонажи: хозяйка гостиницы Анна Фридриховна Зигмайер, «полунемка, полуполька», которую близкие знакомые называют мужским именем Фридрих; ее дочь Алечка, «хорошенькая тринадцатилетняя девочка, начинающая рано формироваться», знающая «всё, что может знать взрослая девушка», и большую часть времени проводящая в двенадцатом номере у проститутки Жени; Валерьян Иванович Чижевич, бывший поручик.

Промежуточность Чижевича особенно ощутима: его наружность «говорит о бывшей красоте и утраченном благородстве», он полностью зависит от хозяйки, выполняет ее поручения, но не собирается на ней жениться, поскольку «дорожит свободой и слишком высоко ценит свое бывшее офицерское достоинство».

Показательно, что у поручика практически нет ничего **своего**, он сам, его вещи и поведение маркируется словом **чужой**. Под подушкой Чижевич хранит «платок с чужой меткой», донашивает чужое белье, продает чужие книги, опохмеляется из «маленького пузатого граненого графинчика, из которого пил еще отец покойного», является с повинной к любовнице с букетом сирени, «наломанном в чужом саду».

Даже Анна Фридриховна полностью не принадлежит ему: «она отвечает на каждое мимолетное мужское чувство» с «веселой, легкой, бесцеремонной и бескорыстной податливостью».

Чижевич – единственный из обитателей гостиницы, который не обладает с в о и м пространством: «ночует он обыкновенно в одном из пустующих номеров, а в случае наплыва гостей – и в коридоре...» [Куприн, 1971, т. 4, с. 270], общем, проходном пространстве. Непространственность поручика, его нематериальность (материальность предполагает наличие некоего занимаемого объема) подчеркивается выразительным сравнением: после любовного свидания в **несвоем** пространстве поручик покидает его «бесшумной тенью».

Отсутствие у Чижевича своего внутреннего пространства сопрягается с опасностью, которое представляет для него улица – пространство **внешнее**, в котором влияние Анны Фридриховны минимизировано. Кстати, сама госпожа Зигмайер практически не покидает своей гостиницы, мы не видим ее в открытом пространстве.

Вещный мир – мир объективный. Вещь в художественном тексте всегда пространственна и антропоморфна. «Изображенная в литературе вещь, природный или рукотворный предмет – феномен, сопоставимый с изображением события или **человека**», – отмечал А.П. Чудаков [Чудаков, 1992, с. 25].

В комнате Анны Фридриховны профанная вещь приобретает сакральный характер – она занимает п р а в у ю часть пространства. Сваленный «беспорядочно всяческий покрытый паутиной хлам» не с/клад, а с/кладбище забытых безымянных **вещей-надгробий**: «астролябия в рыжем кожаном чехле и при ней тренога с цепью, несколько старых чемоданов и сундуков, бесструнная гитара, охотничьи сапоги, швейная машина, музыкальный ящик “Монопан”, фотографический аппарат...» [Куприн, 1971, т. 4, с. 268]. За каждой вещью – судьба конкретного человека. Но каждая вещь – это определенное замкнутое пространство; беспорядочная груда вещей в комнате Анны Фридриховны – **сложное сцепление чужих замкнутых пространств**. При этом чуждость этих вещей-пространств носит мнимый характер: с одной стороны, вещи вряд ли когда-нибудь обретут своих прежних хозяев, с другой, хозяйка гостиницы еще не может считать их полностью своими.

Беспорядок в мире вещном изоморфен беспорядку и в мире человеческих отношений: Анна Фридриховна – дети, Анна Фридриховна – Чижевич, Анна Фридриховна – другие мужчины, Анна Фридриховна – постояльцы гостиницы.

В пространстве «Сербии» – гостиницы с пространственным, географически-национальным названием (фамилия героя Чижевич явно связана и с национальностью поручика – серб) – вещь и человек постоянно отсылают друг к другу. Прошлое бывшего поручика Чижевича связано с «офицерской фуражкой с синим околышем», бережно им хранимой; настоящее швейцара Арсения также связано с «фуражкой с позументами» (за свое пьянство он лишается этой фуражки – «символа власти»). Анна Фридриховна «принимает гостей без паспортов», предпочитая документу вещь; при этом именно, нематериальное, заменяется безымянным, материальным. «Выкидывая на улицу» постояльца, хозяйка гостиницы «выносит его вещи в коридор или на лестницу, а то и в свою комнату».

Одушевление вещи и овеществление человека происходит практически одновременно. **Человек приобретает статус вещи** – неподвижность, ярлык, номер («то, что было прежде студентом, уже лежит в холодном подвале анатомического театра... на правой голгой ноге выше щиколотки толстыми чернильными цифрами у него написано: 14» [Там же, с. 287]); и в это же самое время **вещь**, музыкальный ящик «Монопан», начинает звучать: **обретает душу**. При этом оживляют механическое, неживое устройство, то есть попеременно вертят ручку, человек, смерть предсказывающий («А это твой студент застрелился, – небрежно шутит поручик»), и смерть констатирующий (околоточный составляет «короткий протокол в казенных словах»).

Кстати, превращение живого в неживое, человека в вещь, происходит и в пятом номере, «в одно окно, темном, узком и длинном, как кегельбан» [Там же, с. 277]. Прямолинейное движение шара в пространстве кегельбана изоморфно

движению пули в стволе «браунинга». При этом и шар и пуля несут в себе разрушающее, деформирующее начало.

Мир «крошечных людей», «мелюзги», «футлярных душ» в прозе Куприна многообразен, как многообразны и крошечные пространства их обитания. При этом герой и топос взаимоопределяют и дополняют друг друга. Так, купринский Беликов, герой рассказа **«Мирное житие»** (1904) Иван Вианорыч Наседкин, не только создает мир кабинетика-кельки, где протекает его житие, но и определяет особенности быта провинциального города, где он обретается.

Тесно связаны с пространством «Убежища для престарелых немощных артистов...» ее обитатели, герои рассказа **«На покое»** (1902). «Громадная зала с паркетным полом, венецианскими окнами и белыми, крашенными известкой, кривыми от времени колоннами» [Куприн, 1971, т. 3, с. 174] разделена на несколько микропространств согласно своеобразной иерархии: лучшее место, «угол возле большой голландской печи», занимает не старый трагик Славянов-Райский, который некогда пользовался широкой и шумной известностью, а самый давний обитатель убежища – «бывший опереточный тенор Лидин-Байдарский, слабоумный, тупой и необыкновенно спесивый мужчина» [Там же, с. 175].

В отличие от «крошечных людей», маленький человек Куприна способен своими поступками, деяниями трансформировать, расширить замкнутое пространство. Писатель считает, что «нужно писать не о том, как люди обнищали духом и опошлели, а о торжестве человека, о силе и власти его» [Куприн, 1973, т. 9, с. 240]. Торжество, сила и власть купринского героя проявляются в умении раздвинуть границы, взломать рамки привычного быта и бытия.

Таков музыкант Сашки, герой рассказа **«Гамбринус»** (1907). Пивная «Гамбринус» – сопряжение двух локусов: физически закрытый – «два длинных, но чрезвычайно низких сводчатых зала» – становится метафизически открытым. Эта открытость связана, в первую очередь, с главным героем.

Примечательно, что пространство рассказа, как пространство древнерусской литературы, «сверхпроводимо». В нем «слава, которая окружает наиболее значительных князей и их деяния, мыслится в движении, охватывающем **всю Русскую землю** и ее соседей» [Лихачев, 1997, с. 142].

Слава для князя, – пишет В.Н. Топоров, – «является высшей наградой, наиболее престижным отличием: существенно, что слава идеальна, а **не материальна**, она знакова по преимуществу, символизируя высшие качества ее носителя» [Топоров, 1995а, с. 486]. Именно нематериальность славы способствует ее распространению.

Слава о Сашке, «пьяном, плешивом человеке, с наружностью обезьяны, неопределенных лет» [Куприн, 1972, т. 4, с. 340], также распространяется благодаря его деяниям, его таланту: имя музыканта 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» [Там же, с. 343]. Примечательно, что в отличие от своего соплеменника Герша Цирельмана, Сашка способен физически преодолеть открытое пространство: во время русско-японской войны Сашка «участвовал в трех больших битвах и однажды ходил в атаку впереди батальона в составе музыкальной команды... Под Вафангоу он попал в плен...» [Там же, с. 356]; в дни черносотенных погромов «Сашка свободно ходил по городу со своей смешной обезьяней, чисто еврейской физиономией» [Там же, с. 359]. Таким образом, Сашка не только раздвигает границы подвальной пивной, трансформируя их, но и осваивает пространства открытые.

Однако герой-протагонист у Куприна зачастую не выдерживает смены топосов: «переходя из одного в другое, человек деформируется по законам этого пространства» [Лотман, 2005, с. 645].

Именно таков герой рассказа **«Черный туман»** (1905), молодой талантливый провинциал Борис, «высокий, крепкий, с меланхолическими черными глазами

и со смеющимся молодым, красным ртом под темными хохлацкими усами» [Куприн, 1971, т. 3, с. 400], приехавший «с своего ленивого, жаркого, чувственного юга», наполненный «неистощимым степным здоровьем и ... свежей, наивной непосредственностью» [Там же, с. 397]. Борис хотел «завоевать Петербург», но стал его жертвой: сначала белые ночи вызвали «в нем бессонницу и тоску, доходившую до отчаяния», а потом петербургский «густой и черный туман... отравил душу и съел тело... убил в нем что-то главное, дающее жизнь и желание жизни» [Там же, с. 407].

Подзаголовок рассказа – «Петербургский случай» – прямо отсылает читателя к другим «петербургским текстам» – к пространственным кодам Гоголя и Достоевского. Однако Куприн несколько расширяет традиционную систему пространственных оппозиций: столица – провинция, чужое – свое, «даровитый, широкий провинциальный юг» – «бестемпераментный, сухой столичный север», Малороссия – Россия, Полтава – Петербург.

Петербург в «Черном тумане» – город-анафема, город-зверь, несущий хтоническое начало: «Пятые этажи тонули во мгле, которая, точно обвисшее брюхо черной змеи, спускалась в коридор улицы и затаилась и замерла, нависнув, как будто приготовилась кого-то схватить...» [Там же, с. 406]. Примечательно, что «отвратительная, мокрая, туманная петербургская осень...» с непрерывным дождем и серым, каким-то ослизлым небом» сродни болоту в рассказе Куприна «**Болото**» (1902), где сырость и туман съедают семейство лесничего Степана.

Но Петербург – это и город-дьявол, который дает Борису «славу мира», но взамен забирает его тело и душу.

Жертвой **замкнутого пространства** становится герой рассказа «**Штабс-капитан Рыбников**» (1906). Под маской «забубенного русского армейца» в Рыбникове скрывается опытный разведчик, вероятно, полковник японского генерального штаба. Его деятельность охватывает как пространство северной столицы, так и другие: разведчик соотносится депешами с резидентом в Иркутске, знает о том, что происходит на фронтах русско-японской войны. В этом поистине летописном пространстве Рыбников неуязвим (во многих общественных местах, куда штабс-капитан регулярно навещается, его просто перестают замечать), ибо он, «несчастный, замурзанный, обнищавший раненый армеец», – часть этого пространства, часть «бедной России».

Опасность и разоблачение подстерегают Рыбникова, когда он оказывается в замкнутых пространствах: «маленьком темном ресторанчике “Слава Петрограда”», квартире репортера Щавинского и, наконец, номере дорогого публичного дома.

В «маленькой, веселой комнатке с голубыми обоями, бледно-голубым всячим фонарем», отделенной от внешнего мира **закрытыми ставнями**, время исчезает, его поглощает пространство, точнее, время становится принадлежностью другого пространства: «Где-то **за перегородкой** торопливо стучал будильник». Конкретная бытовая деталь в контексте рассказа приобретает символическое звучание: невещественная категория обретает нефункциональную, невостребованную предметность.

В художественном мире Куприна пространством поверяются и герои, собственно не нуждающиеся в такой проверке. Это «профессионалы риска»: цирковые актеры и бродячие артисты, воздухоплаватели и водолазы, контрабандисты и конюкрады.

К ним относятся и балаклавские рыбаки, герои цикла «**Листригоны**» (1907–1911). Эти «...милые, простые люди, мужественные сердца, наивные первобытные души, крепкие тела» реализуют себя в открытом пространстве Черного моря.

Однако повседневная деятельность балаклавских рыбаков связана не только с морем, но с кофейнями и трактирами. Описание кофеен, которые служат временным пристанищем для рыбаков, лишено собственно пространственных харак-

теристик, а сводится к одорическим («табачный дым и рыбий чад»), звуковым («стук костяшек домино»), цветовым («свет висячих ламп») и проксимальным («уютное тепло») параметрам. Такого рода характеристики уничтожают материальные границы и делают закрытое пространство кофейни частью пространства открытого. Примечательно, что в системе балаклавских топосов отсутствует дом, жилище. Думается, что описание домашнего быта существенно ослабило бы героическое начало, присущее листригонам.

В заключение следует отметить, что герои Куприна преодолевают не только пространство физическое, но и пространство метафорическое, пространство конкретного социума – семейного, сословного, профессионального. Студент Воскресенский («**Корь**», 1904), беллетрист Дружинин («**Хорошее общество**», 1905), доктор Чудинов («**Жрец**», 1905), социал-демократка Травина («**Морская болезнь**», 1908), мальчик Данька («**Бедный принц**», 1909) противостоят миру мнимых, косных, ложных нравственных ценностей, человеческих отношений, политических взглядов, профессиональных принципов.

Примечательно, что в рассказах 1910-х годов внимание Куприна будет в основном сосредоточено именно на социальном пространстве и преодолении героями его границ.

Литература

- Бахтин М.М. Литературно-критические статьи. М., 1986.
Башляр Г. Избранное: Поэтика пространства. М., 2004.
Вулис А. Литературные зеркала. М., 1991.
Гачев Г. Национальные образы мира. Космо-Психо-Логос. М., 1995.
Криницкий Марк. Как писать рассказы // Женский журнал. 1927. № 1.
Куприн А.И. Извозчик Петр. Рассказ. Вступление «С Россией я не во вражде...» П.П. Ширмакова // Наш современник. 1988. № 11.
Куприн А.И. Собр. соч.: В 9 т. М., 1971–1973.
Куприн А.И. Собр. соч.: В 6 т. М., 1958. Т. 6.
Лихачев Д.С. Историческая поэтика русской литературы. СПб., 1997.
Лотман Ю.М. О русской литературе. СПб., 2005.
Ташлыков С.А. Хождения русского писателя Александра Куприна // Сибирский филологический журнал. 2008. № 4. С. 74–84.
Ташлыков С.А. Хронотоп трактира в художественном мире Куприна // Сибирский филологический журнал. 2010. № 1. 2010. С. 39–47.
Топоров В.Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического. Избранное. М., 1995.
Топоров В.Н. Святость и святые в русской духовной культуре. М., 1995а.
Т 1: Первый век христианства на Руси.
Чудаков А. Слово – вещь – мир. От Пушкина до Толстого. М., 1992.
Элиаде М. Аспекты мифа. М., 1996.
Эпштейн М. Все эссе: В 2 т. Екатеринбург, 2005. Т. 1: В России.