

САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ

Филологический факультет

Кафедра истории русской литературы

Анна Васильевна Чукова

Поэтика малой прозы А. Т. Аверченко в постоктябрьский период (1918–1925)

Выпускная квалификационная работа

Магистра филологии

Научный руководитель: к. ф. н., доцент Н. А. Карпов

Рецензент: д. ф. н, профессор Д. В. Токарев

Санкт-Петербург

2017

Содержание

| | |
|--|----|
| 1. Введение | 3 |
| 2. Глава I. Мотивная структура малой прозы А. Т. Аверченко | 15 |
| § 1. Мотив смерти | 16 |
| § 2. Мотив воскресения | 25 |
| § 3. Мотивы, связанные с темой эмиграции | 30 |
| § 4. Мотивы, связанные с темой ностальгии | 35 |
| § 5. Эволюция комического пафоса в рассказах А. Т. Аверченко | 42 |
| 3. Глава II. Принципы и приемы воплощения фантастического в рассказах А. Т. Аверченко | 50 |
| § 1. Фантастика в сюжетно-композиционной организации рассказов А. Т. Аверченко | 53 |
| § 2. Фантастика в рассказах А. Т. Аверченко на тему будущего | 57 |
| § 3. Гротеск как средство создания образов политических деятелей в рассказах А. Т. Аверченко | 61 |
| Заключение | 69 |
| Список использованной литературы | 73 |

Введение

Творчество А. Т. Аверченко занимает особое место в истории отечественной литературы начала XX века. Писатель обогатил форму и содержание короткого юмористического рассказа, наполнил его глубоким психологическим и социальным содержанием, создал уникальную манеру повествования, в которой переплелись комическое и трагическое, комическое и лирическое.

На литературное поприще Аркадий Аверченко вступил накануне революции 1905–1907 годов и в скором времени обрел признание публики. За превосходное чувство юмора современники провозгласили его «королем смеха». Сборники его юмористических рассказов печатались и неоднократно переиздавались, по подсчетам исследователей, за десятилетие с 1908 по 1917 годы вышло более сорока сборников¹. Наиболее популярные – «Веселые устрицы» (СПб., 1910), «Круги по воде» (СПб., 1912) – выдержали до двадцати изданий. Большую известность среди русских читателей снискал еженедельный журнал «Сатирикон», бессменным редактором которого Аверченко был с девятого номера (выходил с 1908 по 1913, а в 1913–1918 сменил название на «Новый Сатирикон»). Здесь Аверченко, по словам А. И. Куприна, «сразу нашел себя: свое русло, свой тон, свою манеру»². В «Сатириконе» регулярно печатались юмористические рассказы и фельетоны писателя-сатирика, подписанные как его настоящей фамилией, так и псевдонимами: Аве, Фальстаф, Медуза Горгона, Фома Опискин, Волк и другие. Преимущественно избегая острых политических тем, Аверченко обращает внимание на быт большого города, жизнь и нравы обычных петербуржцев («устриц»), высмеивает неприглядные черты характера обывателя и фиксирует забавные случаи из его жизни.

¹ Акимов А. П. Чистокровный юморист // Юность. 1989. № 8. С. 86.

² Куприн А. И. Аверченко и «Сатирикон» // Куприн А. И. О литературе. Минск, 1969. С. 110 (впервые: Сегодня. 1925. № 72. 29 марта).

Рецензенты уже в откликах на первую книгу («Веселые устрицы») отметили, что Аверченко был настоящим юмористом не только по профессии, но и по темпераменту, и любил заражать добрым смехом своих читателей. Вот что писал, например, юморист Вл. Азов: «У автора этих рассказов юмористический темперамент. Серьезное не интересует его, грустное не омрачает его, но веселое и смешное, молодое и жизнерадостное притягивает его, как магнит»³. В то же время Корней Чуковский увидел в рассказах писателя злую сатиру и неприятие мещанского быта: «Быть может, это только пишется “Аркадий Аверченко”, а читать надлежит “Фридрих Ницше”? В самом деле, вы только подумайте, какая гордая ненависть к среднему, стертному, серому человеку, к толпе, к обывателю...»⁴.

Как показал, проведенный, в частности, А Долговым⁵ анализ дореволюционной и советской критики, отзывы об Аверченко отличались неоднозначностью. Многие рецензенты высоко оценили установку писателя на чистый, жизнерадостный юмор. Другие критики считали, что Аверченко привлекают несерьезные и неоригинальные темы.

Переломным моментом в жизни писателя стал 1917 год. Октябрьскую революцию Аверченко не принял, увидев в ней, прежде всего, крушение русской классической культуры.

Большое влияние на формирование оценки творчества Аверченко в советской критике имел отзыв В. И. Ленина на книгу «Дюжина ножей в спину революции» (Симферополь, 1920). Он был напечатан в газете «Правда» под заголовком «Талантливая книжка». Называя в своем критическом обзоре автора «озлобленным почти до умопомрачения белогвардейцем»⁶, Ленин отмечает сильные и слабые рассказы. Разумеется, в первую очередь Ленин осудил дерзкое изображение вождей революции в домашней обстановке («Короли у

³ Азов В. А. А. Т. Аверченко. «Веселые устрицы» // Речь. 1910. 27 сентября. (Цит. по: Долгов А. Творчество Аверченко в оценке дореволюционной и советской критики // Труды Киргиз. гос. ун-та. Сер. гуманитарных наук. Фрунзе, 1975. Вып. 11. С. 169).

⁴ Чуковский К. И. Устрицы и океан. Речь. 1911. № 77. (Цит. по: Левицкий Д. А. Жизнь и творческий путь Аркадия Аверченко. М., 1999. С. 268.).

⁵ Долгов А. Творчество Аверченко в оценке дореволюционной и советской критики. С. 167–175.

⁶ Ленин В. И. Талантливая книжка // Ленин В. И. Полн. собр. соч.: В 55 т. М., 1970. Т. 44. С. 249.

себя дома» (1919)), вместе с тем он высоко оценил рассказ, повествующий о детском восприятии революции («Трава, примятая сапогом» (1921)). Ленинская оценка личности и творчества писателя еще долгое время служила примером для советских критиков. Несомненно, были благоприятные стороны этого влияния. Например, многие критики (И. Эвентов, Л. Никулин, И. Л. Оршер и другие), приняв во внимание положения ленинского отзыва, в дальнейшем рассматривали как положительные, так и отрицательные стороны творчества писателя более объективно. В целом была переосмыслена сугубо негативная характеристика, данная «Дюжине ножей...» Н. Мещеряковым: «... До какой мерзости, до какого юмора “висельника” докатился веселый балагур Аверченко...»⁷. К тому же стала возможной печать отдельных рассказов и целых книг. Так, в 1922 году в Москве вышли «Записки Простодушного» с подзаголовком «Эмигранты в Константинополе», а с 1926 по 1930 в СССР было издано еще восемь книг⁸.

В 1920 году Аверченко эмигрировал в Константинополь и тем самым разорвал все связи с русским литературным процессом. Тема влияния писателей-эмигрантов на литературный процесс начала XX века практически не поднималась в исследованиях советского периода. На творчество Аверченко было наложено табу, многие даже не знали его фамилии. Лишь «Сатирикон» упоминался в учебниках по истории литературы как явление культурной жизни страны начала века. Вот как об этом пишет С. Никоненко: «... В стране диктатуры пролетариата оставалось место лишь для литературы, выражавшей идеологию пролетариата, к сожалению, вульгарно понятую. В этой новой атмосфере Аверченко был не нужен. Более того: он был враг. Хотя и мертвый. И он был изгнан. Более тридцати лет его имя замалчивалось»⁹. Постепенное возвращение творчества писателя на родину стало возможным в эпоху «оттепели» – в 1964 году сборник рассказов Аверченко опубликовал О. Н.

⁷ Мещеряков Н. Наши за границей // Красная новь. 1921. № 1. С. 278.

⁸ Левицкий Д. А. Жизнь и творческий путь Аркадия Аверченко. С. 534–535.

⁹ Никоненко С. Талант надо поощрять // Вопросы литературы. 1989. № 11. С. 158.

Михайлов¹⁰. Исследователь фактически заново открыл советским читателям имя А. Аверченко¹¹, определив основные темы его творчества и описав ключевые события его биографии. В это же время за рубежом (Вашингтон, 1973) была издана книга Д. А. Левицкого «Жизнь и творческий путь Аркадия Аверченко». Особую ценность в монографии представляет биографический материал, собранные и описанные исследователем архивные данные, а также текстологические изыскания, разъясняющие сведения о времени, месте и обстоятельствах публикации многих сборников писателя. Значительная часть работы отведена рассмотрению забытых на тот момент критикой повести «Подходцев и двое других» (Пг., 1917) и романа «Шутка мецената» (Прага, 1925).

Наиболее весомый вклад в исследование творчества А. Т. Аверченко в советский период внесла Л. А. Спиридонова. В монографии «Журнал “Сатирикон” и поэты сатриконцы»¹² была рассмотрена история издания, содержание и литературно-общественная позиция журнала «Сатирикон», литературное и журнальное творчество его ведущих сотрудников. В данной книге были определены основные направления развития юмора в России начала XX века. Среди прочих видов – «смех от отчаяния», «смех сквозь слезы» – наиболее привлекательным для сатириконцев был смех, с помощью которого можно было укрыться от жизни. Следующая монография Спиридоновой «Русская сатирическая литература начала XX века» охватывала только доэмигрантский период творчества Аверченко. Работа автора еще во многом зависела от советской идеологии. Например, по мнению исследователя, произведения эмигрантского периода свидетельствуют о времени «печального вырождения таланта» писателя, когда он «заменял юмор холодной иронией, бессильным бешенством»¹³.

¹⁰ Аверченко А. Т. Юмористические рассказы. М., 1964.

¹¹ См. напр.: Михайлов О. Н. Аркадий Аверченко (1881–1925) // Аверченко А. Избранные рассказы. М., 1985. С. 5–18; Михайлов О. Н. Страницы русского реализма: (Заметки о рус. лит. XX в.). М., 1982.

¹² Евстигнеева Л. А. Журнал «Сатирикон» и поэты-сатириконцы. М., 1968.

¹³ Спиридонова Л. А. (Евстигнеева) Русская сатирическая литература начала XX века. М., 1977. С. 151.

В перестроечные годы стало очевидно, что за время изучения литературного наследия А. Т. Аверченко некоторые оценки явно устарели и нуждаются в переосмыслении. Это было связано с изменением восприятия эпохи в целом. В 1990-е годы наследие А. Т. Аверченко получило более широкое освещение в литературоведческих трудах, активно начал изучаться эмигрантский период его жизни. Совершенно новым и обширным фактическим материалом отличается исследование Л. А. Спиридоновой «Бессмертие смеха: Комическое в литературе русского зарубежья»¹⁴, посвященное рассмотрению послереволюционного периода деятельности Аверченко. В этой книге были выделены и изучены многие важные проблемы прозы художника. В целом исследования Д. А. Левицкого¹⁵, Д. Д. Николаева¹⁶, Л. А. Спиридоновой явили собой новый продуктивный этап в изучении эстетических и художественных принципов творчества А. Т. Аверченко.

За последние десятилетия интерес к творчеству А. Т. Аверченко в отечественном литературоведении значительно возрос. Творчество писателя-сатирика является предметом ряда диссертационных исследований. В диссертациях П. П. Вашко, М. В. Богдановой, Г. А. Погребняк, А. В. Коротких подвергаются научному рассмотрению отдельные аспекты прозы писателя¹⁷. Исследования Д. Д. Николаева, О. А. Кузьминой, Е. Н. Брызгаловой представляют собой комплексный литературоведческий анализ, но либо вписывают творчество Аверченко в общий литературный процесс, либо посвящены только одному периоду его жизни¹⁸. Также отметим несколько

¹⁴ Спиридонова Л. А. Бессмертие смеха. Комическое в литературе русского зарубежья. М., 1999.

¹⁵ Левицкий Д. А. Указ. соч.

¹⁶ Николаев Д. Д. Аверченко (1881–1925) // Литература русского зарубежья. 1920–1940. М., 1999. С. 76–120.

¹⁷ Вашко П. П. Аркадий Аверченко журналист. Слагаемые популярности (исследование творческой лаборатории юмориста). Дис. канд. филол. наук. Минск, 1994; Богданова М. В. Проблема жанрового своеобразия литературного и публицистического творчества А. Т. Аверченко. Дис. канд. филол. наук: Краснодар, 2000; Погребняк Г. А. Поэтика парадоксального в малой сатирико-юмористической прозе первой трети XX века (А. Аверченко, Саша Черный). Дис. канд. филол. наук. Самара, 2003.; Коротких А. В. Детские образы в юмористической прозе Саши Черного, А. Аверченко и Тэффи. Дис. канд. филол. наук. М., 2003.

¹⁸ Николаев Д. Д. Творчество Н. А. Тэффи и А. Т. Аверченко (две тенденции развития русской юмористики). Дис. канд. филол. наук. М., 1993; Кузьмина О. А. Рассказы А. Т. Аверченко: Жанр. Стиль. Поэтика. Дис. канд. филол. наук. Тверь, 2003.; Брызгалова Е. Н. Творчество сатириконцев в литературной парадигме серебряного века. Дис. д-ра филол. наук. Тверь, 2005.

недавних работ А. Ю. Нестеренко¹⁹, Н. П. Чиж²⁰, О. Д. Краснобаевой²¹, посвященных изучению различных вопросов поэтики произведений сатирика.

При изучении малой прозы Аверченко исследователи в основном обращают внимание на проблемы повествовательной структуры прозаического текста, проблемы типологии персонажей и поэтики жанров, а также на особенности комического пафоса в рассказах.

Одним из основных направлений изучения творчества писателя является анализ жанровых особенностей произведений. Творчество А. Т. Аверченко отличается разнообразием в жанровом отношении, что вызывает определенную трудность при классификации его произведений. Впервые попытку жанровой типологии предпринимает Д. А. Левицкий, разделяя малую прозу художника на бытовые рассказы и юморески, сюжеты которых основываются на жизнеподобных эпизодах, и рассказы, построенные на комизме ситуаций и характеров («гротески»). Другой подход предложен О. А. Кузьминой²². В отличие от тематического принципа классификации, использованного Левицким, Кузьмина обращает внимание на особенности комического пафоса, который по-разному проявляется в рассказах-анекдотах и рассказах-фельетонах. Рассматривая отдельно сборник «Дюжина ножей в спину революции», исследователь отмечает, что определение книги как сборника политических памфлетов не совсем верно, поскольку писатель обращается также к таким жанрам, как лирический рассказ, сатирическая сказка, рассказ-сценка²³. Проблема жанрового своеобразия малой прозы А. Т. Аверченко до сих пор остается актуальной. Художественное наследие писателя представлено преимущественно в жанре короткого юмористического рассказа. Однако появление в его эмигрантском творчестве рассказов, написанных в жанре антиутопии и сатирического портрета, свидетельствует о

¹⁹ Нестеренко А. Ю. Гоголевские сюжеты и образы в творчестве А. Аверченко // Наукові записки Харківського національного пед. ун-ту. Харьков, 2009. Вып. 3. С. 81–86.

²⁰ Чиж Н. П. Особенности изображения «маленького человека» в рассказах-анекдотах А. Т. Аверченко // Вестник ТвГУ. Сер.: филология. 2014. № 3. С. 473–479.

²¹ Краснобаева О. Д. Тема искусства в сатирической интерпретации А. Аверченко // Вісник дніпропетровського ун-ту. 2014. № 1. С. 168–174.

²² Кузьмина О. А. Указ. соч.

²³ Кузьмина О. А. Там же. С. 12.

стремлении художника обогатить возможности жанров малой повествовательной прозы.

В трудах Л. А. Спиридоновой, О. А. Кузьминой, Л. А. Смирновой²⁴ разрабатывалась еще одна важная проблема, связанная со спецификой повествования в художественных произведениях Аверченко. Как своеобразный художественный метод, который сохранялся на протяжении всего творчества писателя, учеными выделяется «многоликость автора». Под этим термином подразумевается техника создания различных юмористических и сатирических «масок», иначе говоря, типов организации повествования. Так, Л. А. Спиридонова подробно анализирует излюбленную Аверченко форму – повествование от первого лица. Эта форма, как отмечает исследовательница, имела особую функцию – она придавала убедительность самым неправдоподобным историям²⁵.

Особенности композиционной структуры рассказов Аверченко были описаны, в частности, Л. А. Смирновой. Как утверждает исследовательница, парадоксальная ситуация в них строится на повторении – однотипные действия персонажа накапливаются до предела²⁶.

Ученые, рассматривающие творчество А. Т. Аверченко, обращают внимание и на специфику комического, выделяя конкретные приемы создания комического эффекта в его рассказах. Среди них большое внимание было уделено таким художественным средствам, как гипербола, антитеза, гротеск. Д. Д. Николаев заметил, что в поэтике произведений Аверченко послереволюционного периода важную роль играют прием пародирования и способ изображения действительности, в которой явления сравниваются «по контрасту» (царская и советская Россия, дети и взрослые, невероятное описание, заключенное в правдоподобный сюжет). Также автор обнаружил в

²⁴ Смирнова Л. А. Русская литература конца XIX – начала XX века. М., 1993. С. 64–68.

²⁵ Спиридонова Л. А. Бессмертие смеха. Комическое в литературе русского зарубежья. С. 78.

²⁶ Смирнова Л. А. Указ. соч. С. 65.

поздних произведениях Аверченко переход от динамичного сюжетного повествования к детализации описываемого пространства²⁷.

В научных трудах также поднимается вопрос о присутствии в произведениях художника различных форм фантастики. В центре внимания, как правило, оказываются особенности изображения советской России в сборниках Аверченко, посвященных злободневной политической тематике. Выявлено, что в таких сборниках, как «Нечистая сила» (1920), «Дюжина ножей в спину революции» (1921), «Рай на земле» (1922) писатель использует резкую гиперболизацию, доводит комическое до абсурда, что рождает фантастический эффект. Л. А. Спиридонова прямо указывает на это: «Сатира в политических памфлетах Аверченко неразрывно связана с фантастикой, условность становится принципом художественного изображения, средством разоблачения определенного комплекса идей»²⁸. Несмотря на интерес к этой теме, проявленный литературоведами в той или иной степени, данная проблема пока не получила должного научного освещения.

Также до сих пор не предпринято серьезных попыток раскрыть особенности мотивной структуры новеллистки А. Т. Аверченко, однако существуют некоторые наблюдения в данной области. В частности, Д. Д. Николаев, анализируя сборник «Нечистая сила» (1920), акцентирует свое внимание на теме «воспоминания», которая раскрывается в ряде рассказов этой книги и соответствует общей трагической тональности эмигрантского творчества сатирика. Эта тема имела особое значение для Аверченко, так как, по мнению исследователя, она обнаруживает стремление писателя сохранить и передать будущим читателям не только атмосферу гармонии царской России, но и ту печаль, которая сопровождала утрату старого мира. Однако Д. Д. Николаев не рассматривает категорию воспоминания как мотив в структуре произведения. Единственная попытка рассмотрения мотивов в творчестве Аверченко принадлежит Л. А. Спиридоновой. В ее монографии мы

²⁷ Николаев Д. Д. Аверченко (1881–1925) // Литература Русского зарубежья. 1920–1940. М., 1999. С. 127, 131, 135.

²⁸ Спиридонова Л. А. Бессмертие смеха: Комическое в литературе русского зарубежья. С. 91.

находим размышления о том, что в постреволюционном творчестве писателя преобладают две доминанты: мотив смерти и мотив воскресения²⁹. По мнению ученого, они объединяют мысли Аверченко о судьбах России, раздумья о его собственной судьбе и творчестве.

Почти все исследователи литературного наследия «короля смеха» обнаруживают смену комического пафоса в его творчестве после 1917 года, обращая внимание на изменения писательского стиля: если в рассказах до 1917 года преобладает добрый юмор, то после Аверченко отдает предпочтение сатирическому осмеянию. Таким образом, в связи с рассмотрением поэтики малой прозы А. Т. Аверченко необходимо обратиться к проблеме специфики комического в творчестве писателя – соотношения юмористических и сатирических, собственно комических и трагикомических элементов в его прозе. Данная проблема не будет подробно рассматриваться в настоящей работе, мы лишь осветим некоторые понятия в их отношении к прозе писателя.

А. Т. Аверченко в первую очередь воспринимается как писатель с ярко выраженной смеховой манерой письма. Однако, учитывая специфику революционного времени, характеризующегося трагическим восприятием действительности многими писателями, следует отметить, что комическое в рассказах Аверченко нередко подчеркивает трагическое и высвечивает его. В связи с этим, важным будет определить принципы взаимодействия этих категорий в рассказах писателя. Очевидно, что на Аверченко, как и на многих писателей, переживших драматические события начала XX века в России, оказала влияние общая атмосфера трагедийности бытия, ощущение крушения мира. В беженские и эмигрантские годы юмор писателя все больше приобретает налет ностальгической грусти, наряду с обычными для писателя комическими сценками появляются серьёзные раздумья о жизни и судьбе. Повествование, ведущееся поначалу в анекдотическом ключе, неожиданно приобретает трагический характер в финале («Обыкновенная женщина» (1917),

²⁹ Спиридонова Л. А. Бессмертие смеха. Комическое в литературе русского зарубежья. С. 89.

«Дама в сером» (1917), , «Кулич» (1920), «Индейка с каштанами» (1925) и другие).

При том, что малая проза Аверченко послереволюционного периода время от времени становится объектом литературоведческого анализа, все же, нельзя не заметить, что в целом она изучена в сравнительно малой степени. Больше внимание исследователи уделяют доэмигрантскому периоду его деятельности. Учеными был намечен путь исследования мотивной структуры малой прозы Аверченко, однако эта проблема до сих пор остается открытой для изучения. Неоднократно указывалось на присутствие фантастики в произведениях сатирика, но эта тема также не подвергалась тщательному научному рассмотрению.

Настоящая работа представляет собой попытку заполнить некоторые пробелы в изучении малой прозы писателя. Не претендуя на полное, комплексное исследование поэтики комического в малой прозе А. Аверченко во всей ее обширности и многогранности, мы рассматриваем творчество сатирика в более узком ракурсе. Наше внимание будет сосредоточено на тех проблемах, которые еще не были изучены в полной мере – в частности, мы обратимся к мотивной структуре малой прозы Аверченко, а также к формам и приемам фантастики. Перспективным в научном плане представляется рассмотреть особенности творчества Аверченко не через общую характеристику сборников рассказов, как это делалось до сих пор, а путем анализа комплекса повторяющихся мотивов, претерпевающего эволюцию на том или ином этапе развития творчества писателя. Также впервые будут подробно проанализированы произведения, в которых выявляются формы и приемы литературной фантастики. Таким образом, **научная новизна** нашей диссертации обусловлена выбором объекта исследования и новыми подходами к прозе А. Аверченко.

Избранная тема является **актуальной** ввиду возрастающего внимания со стороны современных литературоведов к вопросам поэтики рассказов Аверченко. Актуальность также обусловлена необходимостью обобщения уже

сделанного учеными в процессе исследования литературного творчества автора. Учитывая всю совокупность фактов, мы понимаем необходимость пересмотреть устаревшие взгляды исследователей советского времени.

Цель диссертационного исследования заключается в выявлении основных особенностей поэтики малой прозы Аверченко в постоктябрьский период (1918–1925).

Для достижения поставленной цели будут решаться следующие **задачи**:

– Выявить и проанализировать основные мотивы в рассказах Аверченко, их связь и эволюцию.

– Изучить формы и приемы фантастики и их роль в раскрытии авторского замысла.

Теоретико-методологическая база исследования определяется его задачами и спецификой изучаемого материала, и включает в себя труды о теории комического Б. Дземидока³⁰, В. Я. Проппа³¹, работу Ю. В. Манна³², содержащую теоретическое рассмотрение проблемы литературного гротеска, а также монографии Ю. И. Кагарлицкого³³, Т. А. Чернышевой³⁴, в которых содержатся наблюдения о поэтике фантастического. В основе работы лежит комплексный подход, сочетающий в себе элементы мотивного (Б. М. Гаспаров³⁵, Б. В. Томашевский³⁶) и культурно-исторического анализа.

Структура диссертации. Работа состоит из «Введения», двух глав, «Заключения», списка использованной литературы.

В первой главе будет проанализирована мотивная структура рассказов Аверченко послереволюционного периода, которая включает в себя как отдельные центральные мотивы смерти и воскресения, так и группы мотивов с общими темами «эмиграции» и «ностальгии». Мы обратим внимание на характер и причины эволюции мотива смерти, а также на его связь с

³⁰ Дземидок. Б. О комическом. М., 1974.

³¹ Пропп В. Я. Проблемы комизма и смеха. М., 1999.

³² Манн Ю. В. О гротеске в литературе. М., 1966.

³³ Кагарлицкий Ю. И. Что такое фантастика? М., 1974. С. 290.

³⁴ Чернышева Т. А. Природа фантастики. Иркутск, 1984.

³⁵ Гаспаров Б. М. Литературные лейтмотивы: очерки русской литературы XX века. М., 1994.

³⁶ Томашевский Б. В. Теория литературы. Поэтика. М., 1999.

традициями «черного юмора». Рассмотрим мотив воскресения в сюжетах о возрождении добольшевистской России и в рассказах с темой детства. Особое внимание уделим мотиву обмана, связанному с темой эмигрантского быта, а также мотиву Родины как «потерянного рая» и мотиву памяти.

Во второй главе будут проанализированы принципы и приемы воплощения фантастического в рассказах Аверченко. В частности, мы рассмотрим приемы фантастики в доэмигрантских рассказах, направленные на усиление сатирического эффекта и заострение волнующей автора проблематики. Также мы обратим внимание на рассказы эмигрантского периода, близкие к антиутопическому жанру, и выявим роль фантастики в их организации. Кроме того, нами будут проанализированы функции гротеска в рассказах писателя на политическую тематику.

Глава I. Мотивная структура малой прозы А. Т. Аверченко

Несмотря на широкое использование понятия «мотив» и неоднократные попытки дать ему определение, значение данного литературоведческого термина неоднозначно трактуется исследователями. Понятие «мотива» как литературоведческой категории впервые было теоретически обосновано в «Поэтике сюжетов» А. Н. Веселовского. Он обозначил мотив как «простейшую повествовательную единицу»³⁷ и выявил его главные признаки – стабильность и повторяемость.

Впоследствии понимание рассматриваемой категории было пересмотрено В. Я. Проппом. Он выступил с критикой одного из основных положений теории Веселовского, согласно которому мотив представлял собой неделимую единицу: «По Веселовскому, мотив есть неразлагаемая единица повествования. Однако те мотивы, которые он приводит в качестве примеров, раскладываются»³⁸. Таким образом, Пропп утверждал, что мотив не одночленен, не неразложим, а если бы он и был таковым, то не представлял бы собой логического или художественного целого. Пропп обращает внимание на функционирование элементов мотива в тексте. Так, он раскладывает мотив на компоненты и напрямую связывает инвариантную модель мотива с функциями действующих лиц: «функции действующих лиц представляют собой те составные части, которыми могут быть заменены “мотивы” Веселовского»³⁹.

Еще одна концепция предложена Б. В. Томашевским, в его исследовании мотив получил тематическую трактовку. В соответствии с этим положением, мотив описывается как единица, играющая ключевую роль в построении сюжета и организации тематической связи в произведении. Ученый выделил мотивы неисключаемые связанные и те, которые могут быть устранены без

³⁷ Веселовский А. Н. Историческая поэтика. М., 1989. С. 305.

³⁸ Пропп В. Я. Морфология волшебной сказки. М., 1998. С. 14.

³⁹ Там же. С. 19.

нарушения целостности причинно-временного хода событий – свободные, а также динамические и статические⁴⁰.

Понимание мотива как любого смыслового компонента текста, разработано в исследовании Б. М. Гаспарова: «В роли мотива в произведении может выступать любой феномен, любое смысловое «пятно» – событие, черта характера, элемент ландшафта, любой предмет, произнесенное слово, краска, звук и т. д.»⁴¹. Главным определяющим мотив признаком становится его повторяемость в тексте.

Для дальнейшего исследования мотивов в рассказах А. Т. Аверченко важным представляется замечание о том, что мотив «может быть выделен как в пределах одного или нескольких произведений писателя (например, определенного цикла), так и в комплексе всего его творчества»⁴².

Мы рассмотрим постреволюционные рассказы Аверченко, в которых обнаруживаются как отдельные центральные мотивы смерти и воскресения, так и группы мотивов с общим значением «эмиграции», «ностальгии».

§ 1. Мотив смерти

Как справедливо отмечала Л. А. Спиридонова, два мотива – смерти и воскресения – являются доминантами в рассказах Аверченко⁴³. Однако при этом исследовательница не поясняет, насколько широко эти мотивы охватывают творчество писателя. Как показывают наши наблюдения, мотив смерти появляется еще в дореволюционных рассказах («Смерть девушки у изгороди» (1910), «Под облаками» (1911), «Телеграфист Надькин» (1914)), однако серьезное осмысление эта тема получает только в послереволюционный период. Примечательно уже то, что она вообще появляется в творчестве писателя-юмориста, однако смерть как конец жизни человека явно интересует писателя. Это подтверждается тем, что «смерть» и схожие по семантике слова

⁴⁰ Томашевский Б. В. Теория литературы. Поэтика. М., 1999. С. 121–122.

⁴¹ Гаспаров Б. М. Указ. соч. С. 30–31.

⁴² Мотив // Литературный энциклопедический словарь. М., 1987. С. 230.

⁴³ Спиридонова Л. А. Бессмертие смеха. Комическое в литературе русского зарубежья. С. 89.

часто выносятся Аверченко в заглавия: («Перед лицом смерти» (1919), «Смерть Аркадия Аверченко» (1919), «Как меня похоронили» (1919), «Город мертвецов» (1920), «Смерть марксиста» (1921), «Живой труп» (1921) и другие). Казалось бы, тема смерти традиционно связывается с трагической проблематикой, но не с комической. Однако именно в таком противоречивом помещении трагического события в рамки юмористического текста видится определенная цель. Юмор направлен на преодоление ужаса смерти и ее изживание. Эта мысль наводит на дальнейшие размышления о связи смеха и смерти. Юмор в самой смерти видит «смешное», ибо смерть – нарушение привычного хода жизни, нарушение нормы, что уже само по себе способно высечь комическую искру.

В дореволюционных рассказах Аверченко мотив смерти, как правило, не несет в себе серьезного трагического смысла. Развиваясь в рамках ранней юмористической эстетики «сатириконского» (1908–1918) периода творчества писателя, мотив никак не связан с политической сатирой. Основной задачей автора в этот период было высмеивание глупости обыкновенного человека и нелепых ситуаций, в которых он оказывался. Произведения «сатириконского» периода определяет юмор, который направлен на «странное» и «чуждое» в жизни, отдельные человеческие недостатки. Смерть, в свою очередь, выступает как повод для создания необычной ситуации, раскрывающей характеры героев в смешном свете. Так, в рассказе «Экзекутор Бурачков» (1917) группа людей на спиритическом сеансе от скуки вызывает дух чиновника 40-х годов XIX века. Несчастный, страдающий от непонимания происходящего и одиночества дух экзекутора Бурачкова не находит себе места в этом мире и, всеми гонимый и презираемый, кончает жизнь самоубийством через повешение. В рассказе под названием «Лошадиное средство» (1917) герой по фамилии Билевич твердо решает покончить жизнь самоубийством и просит у своего друга Берегова яд. Спасти жизнь друга циничному, но рассудительному и находчивому Берегову удастся только хитрой уловкой, суть которой заключалась в нахальном «бронировании» имущества Билевича. Герой, решивший свести счеты с

жизнью, не умирает только из-за своего эгоистичного желания сохранить все свои нажитые вещи в единоличном владении. Эти рассказы написаны в жанре анекдота, который был призван вызвать исключительно веселый, добрый смех читателя. Аверченко может вести даже открытую игру с читателем, например, фальсифицировать свою собственную смерть («Смерть Аркадия Аверченко» (1919)).

При дальнейшем рассмотрении мотива смерти в малой прозе Аверченко становится очевидной его трансформация в произведениях разных лет. Например, если в одном из ранних рассказов смерть выступает как повод для шутки, не очень удачного розыгрыша («Дама в сером» (1917)), то в одном из последних, сюжет, построенный на подобном розыгрыше, все-таки заканчивается самоубийством героини («Пытка» (1925)). То есть мотив смерти приобретает иное функционирование и смысл. Можно сказать, что для автора становится важным не комический потенциал освещения смерти как внезапного окончания жизни (то есть нарушения нормы), а серьезный, философский подход к ней, феномен смерти в его экзистенциальной составляющей.

Для изучения эволюции мотива смерти важно соотносить рассказы с определённым периодом жизни Аверченко. Переломным моментом в его жизни становится 1917 год. Чем сильнее становилась большевистская власть в стране, тем больше писателя охватывала тревога за свое будущее. С этого времени сатира становится определяющим видом комического, а смех приобретает трагикомический характер. Эта эволюция неизбежно подразумевает и новое отношение автора к смерти. Темы естественной или насильственной смерти больше не являются возможными для шуток, и мотив смерти начинает нести в себе трагическое ощущение эпохи. Он является важным компонентом в сюжетах, повествующих о деятельности большевиков и характере их политики, которую Аверченко категорически не принимает.

Так, в рассказах аверченковские герои в обыденной жизни все чаще и чаще гибнут от расстрела, умирают от болезней и голода («Разговор за столом»

(1919), «Перед лицом смерти» (1919), «Русская сказка» (1920)). Писатель изображает один из вечеров, которые лидеры большевизма и их жены проводят дома, когда освобождены от составлений декретов и борьбы с врагами революции. Так, автор показывает, как истории о смерти тех или иных людей входят в обычный семейный или дружеский разговор («Добрые друзья за рамсом» (1919)). Причем для этого Аверченко выбирает не просто вымышленных персонажей, а реальных людей, живших в революционную эпоху, и помещает их в выдуманные ситуации. Например, не кто иной, как Горький, размышляя о трагичности современной жизни, о равнодушии людей к чужим несчастьям, переключается на вопросы о закуске для гостей на вечер:

– О чем задумался? - спрашивает Андреева.

– ...Сегодня на Моховой видел человека мертвого: не то замерз, не то от голода. И все проходят совершенно равнодушно, а многие, вероятно, думают: завтра свалюсь я, и пройдут другие мимо меня так же равнодушно. Ужас, а?

– Сегодня ждешь кого-нибудь?

– Да, Луначарский звонил, что заедет. Троцкий с заседания обещал завернуть. Кстати, у нас закусить чего-нибудь найдется? ⁴⁴.

Разговаривать с хозяевами дома о «трупницах, валяющихся на дороге» (XII, 17), ежедневных пожарах, расстрелах – обычное дело на «светском» приеме. Аверченко создает сюжет, который позволяет ему соединить мотив смерти с игрой. Сидя за «Рамсом» – карточной игрой – Троцкий и Луначарский разговаривают о расстреле безобидного старика профессора, устроившего голодный бунт: «А, чёрт бы нас разодрал! И куда вы так вечно спешите. Ведь совершенно безобидный старик. Три дочери от голодного тифа скапустились. Он и того... Кому сдавать?» (XII, 18), – говорит Луначарский.

В отличие от «Добрых друзей...», где обнаруживается простое соположение смерти и игры, в рассказе «Перед лицом смерти» (1919)

⁴⁴ Аверченко А. Т. Собр. соч.: В 13 т. М., 2012. Т. 12. С. 16. (В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте с указанием в скобках номера тома и страницы).

осуществляется фактическая «игра со смертью»⁴⁵. Фигура Степана Саенко – коменданта харьковской «черезвычайки» – предстает довольно символичной, если учесть, что в реальной жизни за свои зверства он получил прозвище «комендант смерти». Здесь игра заключается в противостоянии между комендантом и одним из приговоренных к расстрелу заключенных. Заключенный Никольский решает обмануть Саенко, то есть саму смерть, сказав, что его якобы уже вчера расстреляли. Напряженность момента передается через характеристику движений заключенного перед ответом: «Никольский не спеша провел влажным языком по краю папиросной бумажки, оторвал узкую ленточку излишка, сплюнул, так как крошка табаку попала ему на язык, и только тогда отвечал вяло, с ленцой, с развальцем...» (XII, 54).

В этом рассказе Аверченко запечатлел события, свидетелем которых он был сам лично. В Харькове писатель оказался на пути своего «бегства» от большевиков в Крым, описанном им в фельетоне «Приятельское письмо Ленину» (1921): «...из Киева в Харьков, из Харькова в Ростов, потом Екатеринодар, Новороссийск, Севастополь, Мелитополь, опять... Севастополь» (XI, 524)⁴⁶. Именно поэтому рассказ отличается большой детализацией в описании страшной деятельности коменданта местной ЧК: «В харьковской черезвычайке, где неистовствовал товарищ Саенко, расстрелы производились каждый день. <...> Накокаинившись и пропьянствовав целый день, он к вечеру... вызывал назначенных на сегодня к расстрелу» (XII, 53).

Таким образом, мотив смерти играет важную роль у Аверченко в характеристике новой власти и часто встречается в рассказах, обличающих деятельность большевиков («Моя старая шкатулка» (1920), «История одна из тысячи» (1920), «Разговор за столом» (1919), «Возвращение» (1919)). В одном из рассказов повествователь мечтает уйти в мир фантазий и иллюзий сумасшедшего, чтобы не видеть расстрелы невинных людей, гибель друзей и знакомых, голод и холод, повсеместное разрушение («Слабая голова»

⁴⁵ Ср. название пьесы Аверченко «Игра со смертью» (1919–1923) (Аверченко А. Т. Собрание сочинений: В 13 т. Т. 8. 145–204).

⁴⁶ Более подробно о пребывании Аверченко в Харькове см. у В. Д. Миленко (Миленко В. Д. Аркадий Аверченко. Серия «Жизнь замечательных людей». М., 2010. С. 189).

(1920)). Тяжелая обстановка революционных лет повлияла на юмор Аверченко, вследствие чего он приобрел новый пафос. Прежде добрый юмор, часто идущий рука об руку с комическим абсурдом, гротеском, буффонадой, превратился в «черный юмор»⁴⁷.

Мотив смерти остается ведущим в сборниках, созданных Аверченко уже в эмиграции». Эмигрантский период в творчестве писателя начинается с 1920 года, Аверченко сначала живет в Турции (1920–1922), затем в Чехии (1922–1925). Здесь мотив смерти также реализуется через традицию «черного юмора». В сборнике «Записки Простодушного» (Первое издание: Константинополь, 1921) в центре повествования оказываются не столько события жизни русских эмигрантов, сколько восприятие этих событий героем – Простодушным. Несмотря на трагические, по сути, истоки комизма, реализация мотива смерти в рассказах сборника не противоречит тому общему пафосу, который обнаружил Д. Д. Николаев, обращаясь к творчеству Аверченко первых лет эмиграции. Исследователь отмечал, что в «Записках Простодушного» Аверченко прибегает к смеху как к лекарству, и использует черный юмор чтобы «помочь пережить соотечественникам тяготы эмиграции»⁴⁸.

С наступлением советской эпохи, «когда вся Россия вывернулась наизнанку» (XII, 315), а русская интеллигенция оказалась в эмиграции, в беспорядочной жизни все становится с ног на голову. На свадьбе плачут, на похоронах пляшут, дураки становятся мудрецами. Свадьба, подразумевающая праздник жизни, больше не источник радости, это источник трудностей и бед – там, где сложно выжить одному, семье выжить будет еще сложнее («Предисловие Простодушного (Как я уехал)» (1920)). И, наоборот, похороны больше не являются причиной для скорби. Нужно радоваться, что хоть один человек, наконец, пребывает в спокойствии, не заботится о пайке или визе. В предисловии к сборнику автор объявляет, что он, подобно дураку из старинной русской легенды, отныне решил «улыбаться на похоронах».

⁴⁷ См.: Борисов С. Б. Эстетика «Черного юмора» в русской традиции // Из истории русской эстетической мысли: сб. науч. тр. СПб., 1993. С.139–153; Бутенко И. А. Из истории «черного» юмора // Социологические исследования. 1994. № 11. С. 148–153.

⁴⁸ Николаев Д. Д. Аверченко (1881–1925) // Литература Русского зарубежья. 1920–1940. С. 139

Аверченко описывает безрадостную обстановку, в которой оказались русские эмигранты в Константинополе. Покинув Россию, они попадают в мир, где нет никакой радости и надежды. Писательские герои живут в условиях отсутствия жилья, работы, денег, окруженные мошенниками, развязными женщинами и убийцами, они боятся быть одними из тех, кого «обчистили», «обмошенничали» (XII, 381) «гостеприимные» греки. При такой жизни мысль «пойти на кладбище, что ли, повеситься» (XII, 350) приходит на ум как единственное спасение для потерявшего все русского эмигранта («Еще гроб» (1921)). «Черный юмор» помогает представить жалкое, беспомощное положение русского эмигранта в шуточном свете. Пишет ли Аверченко о молодом человеке, который зарабатывает на жизнь, лежа в гробу у гадалки («О гробах, тараканах и пустых внутри бабах» (1921)), о неудачных ли попытках русских горе-дуэлянтов достать в Константинополе пистолеты, чтобы «ухлопать» уже, наконец, друг друга («Русские в Византии» (1921)), или о том, как «освободить» себе комнату в Праге от предыдущих жильцов с помощью компрометирующих записок («Как добыть себе в Праге комнату» (1923)) – эти ситуации сопровождает насмешка, издевка над тем унижительным положением, в котором оказалась русская интеллигенция после отъезда из России. Таким образом, в рассказах Аверченко своеобразно представлено соотношение трагического и комического. Мотив смерти реализует в себе обе литературные категории, сложно их переплетая.

Эстетика черного юмора широко представлена и в другом эмигрантском сборнике – «Смешное в страшном» (Берлин, 1923). В предисловии к сборнику Аверченко, объясняя характер собственного комизма, писал так:

Не преступление ли – отыскивать смешное в страшном?... Смеяться можно. Больше того, – смеяться должно. Потому что у нас один выбор: или пойти с тоски повеситься на крючке от украденной иконы, или – весело, рассыпчато рассмеяться (XIII, 5).

С помощью «черного юмора» автор освещает убийство в комическом ключе и делает смерть по-настоящему смешной («Разговоры в гостиной» (1922), «Драма на море» (1920), «Мой дядя» (1924)). Смерть является заключительным аккордом в создании гротескового образа. Отчаявшегося и потерявшего рассудок человека убивают так же легко, как насекомое, без малейшего признака на жалость, быстро и хладнокровно: «Сплю я, сплю, вдруг слышу, что-то меня кусает... Высекаю я огонь и что же! – оказывается, Иван Николаич за ногу. Уже чуть не пол-икры отъел! Убил я его, повернулся на другой бок, снова заснул...» (XII, 134) («Разговоры в гостиной»). Можно предположить, что такой прием компенсирует ощущение трагизма, служит для автора преодолением и изживанием болезненного опыта.

В сборнике «Пантеон советов молодым людям...» (Берлин, 1924) Аверченко возвращается к прежнему задорному юмору. Вместе с тем, в нем так же присутствует мотив смерти, но он уже фигурирует в ином контексте. В рассказах этого сборника нет трагических историй об умерших или бесследно пропавших и, что особенно важно, нет политической сатиры. Писатель возрождает в своих произведениях принцип «смеха ради смеха», а именно – берется высмеивать обывателя и ситуации, в которых они оказываются. Весьма размеренная и спокойная жизнь в Чехии позволила автору отвлечься от настоящего и поразмышлять над ситуациями, напрямую не связанными с эмигрантским бытом. Так, появляются рассказы-анекдоты о смерти актера, который неистово любил саморекламу («История одного актера» (1924)) и о пире с призраком в ночь перед Рождеством («Выходец с того света» (1924)). Саму смерть писатель, как и прежде, воспринимает серьезно, но раскрывает комизм общепринятых норм поведения. Ему смешна ситуация, когда пришедшие на похороны играют роль убитых горем родственников и друзей и выставляют умершего в лучшем свете, хотя тот обманывал жену и умер от удара по голове бутылкой в трактире «Балканы». На подобных похоронах есть все: вздохи, покачивания головой, рыдания безразличных в душе друзей, наигранная истерика вдовы, которая изменяла мужу при жизни, напыщенная

речь над гробом, поминальные обеды, заканчивающиеся тостом за здоровье усопшего. В финале рассказа «Как держать себя на похоронах» (1924) писатель заключает свою мысль такими словами: «Забавная скотина – человек. Веселая скотина» (XIII, 100).

В этом сборнике Аверченко, используя мотив смерти обращается к фарсовому комизму, создавая нарочито абсурдные ситуации. Сложно поверить в сюжеты, построенные на неправдоподобных историях про то, как один человек вычистил свои зубы прахом собственной бабушки. Или как после столкновения катафалка и трамвая из вылетевшего и разбившегося гроба вышел покойник и, потирая ушибленную ногу, стал ругать неряшливых водителей («Как держать себя на похоронах»). Но Аверченко создает эти ситуации для того, чтобы возродить принцип «смех ради смеха», который использовался им в дореволюционных рассказах, функция подобных сюжетов – целиком игровая. Свое оптимистическое отношение к жизни писатель распространял даже на самое печальное, а именно, считал, что жизнь любит иногда пошутить и посмеяться даже над смертью. Кто как не Аверченко, талантливый юморист, чья собственная жизнь буквально «била ключом», веселый завсегдатай ресторанов, всегда сохранявший хорошее настроение духа, мог позволить себе посмеяться над смертью?

Отдельное внимание следует уделить функционированию мотива «смерти» в метафорическом смысле – то есть духовной смерти («Разрыв с друзьями» (1920), «Эволюция русской книги» (1920), «Урок литературы» (1923)). Аверченко показывает, как революция убивает не только физически, но и калечит духовно. Людей, прошедших через тяжелое революционное время, он называет «бывшими людьми», и то, как безвозвратно они изменились, ярко показывает через их отношение к литературе. Классическая литература вызывает у «бывшего человека» различные чувства, такие как: непонимание, насмешка, злоба, зависть по отношению к старому укладу жизни. Смерть теперь видится в подлинном ключе, а штампованное ее описание литературой отвергается. После того, как русский интеллигент видел, как на улице разом

расстреляли восемь человек, романтические «кисло-сладкие» описания смерти, с такими ее атрибутами, как кровь, бегущая из груди, «медленно бледнеющее лицо», «затуманивающиеся глаза» воспринимаются как нечто неправдоподобное, «неинтересное», не стоящее переживаний («Разрыв с друзьями»). Пережившие голод люди в революционные годы, будут читать гоголевские описания столов, ломающихся от блюд, в «Мертвых душах» со слезами на глазах – полагает повествователь:

– А он [Чичиков] у него обедал?

– Обедал.

– Что! Ну-ка что? Чего обедал?

– «Щи, моя душа, сегодня очень хороши, - сказал Собакевич, хлебнувши щей и отваливши себе с блюда огромный кусок няни...».

– Брехня! – простонал сзади страдальческий голос (XIII, 55).

В более явном и прямом своем значении мотив духовной смерти выделяется в двух других рассказах («Эволюция русской книги», «Урок литературы»). Русская классическая литература – это вековая традиция, полностью понятная душе только русского человека, но, когда душа разрушается, огрубевает от происходящего кошмара, книги становятся непонятными, скучными, отвратительно лживыми. Перед книгами о любви, романтике, красивых страданиях «бывший человек» чувствует себя как оборванец перед великолепно одетым другом – неловко, неуютно, жалко. Голоса из книг звучат как из «погребенного мира», потому что чтение книг осталось в прошлом, вместе со всеми старыми привычками, семейными обычаями, знакомым бытом. Эта традиция для Аверченко безвозвратно утрачена, как и его любимый уют старых усадеб, вкусная трапеза в кругу лучших друзей и праздники царской России. Он прощается с книгами, без которых раньше он и дня прожить не мог, как с верными друзьями. При анализе данного мотива обнаруживается двойственный характер авторской позиции: с одной стороны оказывается, что великая русская литература не

выдерживает испытания реальной суровой действительностью; а с другой стороны, сама жизнь отклонилась от нормы, как бы «предав» великие заветы классической литературы.

Мотив духовной смерти связан с темой, которая больше всего волновала Аверченко: упадок русской культуры после революции. В рассказах из сборника «Рай на земле» (Загреб, 1922) описано царство бюрократизма новой советской страны, где литература и живопись существуют для агитпросвета, в театре вместо музыки Глинки звучит музыка, приспособленная для новой пьесы товарищем Фарфоркой, а в финале расстреливают трех саботажников. В свою очередь русские читатели, некогда обладавшие лучшими произведениями русской и зарубежной литературы, довольствуются чтением вывесок мелочной лавки и виселиц: «...Одна виселица на букву «Г» похожа, другая – на «И» – почитал и пошел. Все-таки чтение – пища для ума» (XII, 103) («Эволюция русской книги»). Таким образом Аверченко показывает, как умирает русская культура.

§ 2. Мотив воскресения

Архетипический по своей природе мотив воскресения порождает в рассказах Аверченко несколько семантических ветвей. В сборнике «Нечистая сила» (Севастополь, 1920) мотив воскресения связан с фольклорной поэтикой и дореволюционной классической литературной традицией (Н. В. Гоголь, Ф. М. Достоевский). В частности, мотив воскресения присутствует в сюжете, повествующем о возвращении России к монархической форме правления. Большевики же представляются в облике злых духов, чертей и демонов, налетевших на Святую Русь. Темные силы захватывают «путника», олицетворяющего русский народ: «Много всякого выползло, вышагнуло, выпрыгнуло и закружилось около путника в безумном хороводе <...>. А что это за нечистая сила, разыгравшаяся на Руси, – тому следуют пункты» (XII, 6). Освобождение народа от нечисти приходит в его предсмертный час с

живительным криком петуха – не того страшного «”красного петуха”», что прогулялся по России от края до края и спалил все живое», а «предвестника зари, света, солнца и радости» (XII, 6). Мотив воскресения также обнаруживается в сюжете, где Россию олицетворяет девушка, с золотой косой и милым русским лицом. Эту девушку расстреливают большевики, но она же вновь появляется во второй части рассказа, в котором рисуется обновленная, вернувшаяся к старому режиму Россия: «... И прекрасная белокурая девушка – символ новой, но вечно старой России – снова идет с книжкой в уютный тенистый сад, где ласково кивают ей зеленеющие ветви» (XII, 13). Таким образом, воскресение «старого идеала» представляет собой своеобразную ретроспективную утопию Аверченко.

Мотив возрождения после смерти также реализуется в библейском ракурсе. Аверченко сравнивает предателей России, Ленина и Троцкого с предателем Христа – Иудой:

Действительно, замечательные люди! Такие же, как один из учеников Спасителя мира – тоже был замечательный человек: самого Христа предал.

Так уж если Христа, самого Бога, человек предал, то предать глупую, доверчивую Россию куда легче (XII, 13).

Поэтому Россия «умирает» при большевиках и возрождается при вновь восстановленном царском режиме, подобно воскресению Христа после распятия. Соответственно, как царская Россия ассоциируется с православием, так советская с отрицающим религию атеистическим мировоззрением: «Говорят же вам, что декретом Совнаркома Бог отменен за мелкобуржуазность, а вместо него – не хотите ли Карла Либкнехта плюс Роза Люксембург – многие одобряют!» (XII, 11). При этом уверенность писателя в скором конце большевистской власти сохранялась еще долгое время, вплоть до его пражской эмиграции (1922). В. Д. Миленко описывает пари, которое Аверченко заключает сразу после октябрьской революции: «С Гришей Яковсоном пари: сколько продержатся большевики. Я за то, что окончится до 15 февраля 1919 г.,

на 500 рублей»⁴⁹. В 1920 году писатель сделал предположение, что мучения интеллигенции продлятся еще три года («Наваждение» (1920)), в книге «Рай на земле» он предсказывал, что конец коммунизма наступит в 1925 году:

...Встал нарком предком на ноги, покачнулся... и грохнулся на каменный пол. Никита подошел, пошевелил ногой лежащую на полу грудку тряпья, волос, грязи, непереваренных пирогов и красной пятикопеечной звезды, пошевелил все и сказал:

- М-ма ... Это тебе, брат, не по карточкам в очереди... Пойти метлу, что ли, взять... Вымести...

Так кончился последний большевик на Святой Руси (XII, 310).

В ином смысле мотив воскресения функционирует в рассказах о детях. Аверченко совершенно по-особому относился к детям. Его восхищала простота детской психологии, способность наивного разума к самопожертвованию, умение с легкостью переносить трудности. «Дети, в общем, выше и чище нас» (XII, 181), – пишет автор. Дети, представляющие собой «чистый лист», даруют автору надежду на то, что светлое будущее все-таки может наступить, несмотря на видимую безнадежность настоящего («Душистая гвоздика» (1917), «Продувной мальчишка» (1919)). Мотив воскресения, связанный с праздником Пасхи, присутствует в автобиографическом рассказе «Кулич» (1920). Озорной мальчик, не освятивший кулич по просьбе своего отца, в финале раскаивается в содеянном и с ужасом смотрит на семейную трапезу: « – Едят! Несвяченный! Пропала вся семья» (XII, 201). Угрызения совести заставляют мальчика просить у бога наказания для себя, чтобы искупить вину своих близких. В то же время художник указывает на тонкую, в некотором смысле хитрую детскую натуру, «переиначившую» известную молитву: «Отче наш! Прости их всех, не ведают бо что творят, а накажи лучше меня, только не особенно чтобы крепко... Аминь!» (XII, 201).

⁴⁹ Миленко В. Д. Указ. Соч. С. 175.

Аверченко искренне сочувствовал детям, заставшим трудности гражданской войны и революции. При этом автор не исключает и иронии, вкладывая с «суеверным страхом» в уста восьмилетней девочки такие слова: «Ты знаешь, между прочим, шрапнель, когда летит, так как-то особенно шуршит. А бризантный снаряд воет, как собака. Очень комичный» (XII, 83). Но автор также верил, что как бы не были искалечены их судьбы и умы, дети всегда смогут оправиться от пережитого, приспособиться к обстоятельствам, и даже обнаружить забавное в окружающей их страшной действительности («Трава, примятая сапогом» (1921), «Русская сказка» (1920)). Аверченко сравнивает своих маленьких героев с молодой травкой, по которой «ходят хамы в огромных тяжелых сапожищах, подбитых гвоздями» (XII, 83). Но стоит им примять молодую травку, она оживает, вновь поднимается под лучами солнца и «под теплым дыханием дружеского ветерка шелестит о своем, о малом, о вечном» (XII, 84).

В «бессмертном» и вечном смехе Аверченко находил свое утешение, скрывал за ним свою боль и отчаяние. Как утверждал писатель в очерке под названием «Нечто вроде лекции о юморе» (1920) «после смерти наступит воскресенье, а всякое воскресенье – это радость, это праздник, улыбка и смех»⁵⁰. То есть, автор позиционирует мысль о том, что смех – это преобразующая, в буквальном смысле воскрешающая сила. Подобное понимание смеха было, в частности свойственно, Н. В. Гоголю. В пьесе «Развязка Ревизора» (1846) прямо говорится, что смех является тем самым «бичом», который может изгнать страсти, лишаящие человеческую душу безмятежности, спокойствия и красоты, и привести человека к самоочищению:

Есть средство, есть бич, которым можно выгнать их. Смехом, мои благородные соотечественники! Смехом, которого так боятся все низкие наши страсти! Смехом, который создан на то, чтобы смеяться над всем, что позорит истинную красоту человека. Возвратим смеху его настоящее значение!⁵¹.

⁵⁰ Цит. по: Спиридонова Л. А. Бессмертие смеха: комическое в литературе русского зарубежья. С. 89.

⁵¹ Гоголь Н. В. Развязка Ревизора // Гоголь Н. В. Полное собрание сочинений: В 14 т. Т. 4. М.; Л., 1951. С. 132.

§ 3. Мотивы, связанные с темой эмиграции

Разумеется, одним из предметов поэтической рефлексии у Аверченко становится феномен русской эмиграции. Сюжетообразующая тема эмигрантской жизни реализуется в комплексе мотивов, объединенных общим значением. Первая группа мотивов, которую можно обозначить как «быт эмиграции», включает в себя, к примеру, такие мотивы, как «поиск эмигрантом жилья» («Ищут комнату» (1919), «Сентиментальный роман» (1920), «Русское искусство» (1920), «Русские женщины в Константинополе» (1920)), дефицит и дороговизна («Крах семьи Дромадеровых» (1919), «Страна без мошенников» (1920), «Русская сказка» (1920), «Записки дикаря» (1922), «Леденящая душу история» (1922)). «Квартирный вопрос» неотступно сопровождает жизнь русского эмигранта в рассказах Аверченко. Это факты будней и самого автора, которые он хотел запечатлеть в своем творчестве с особой экспрессией и убедительностью: «Может быть, мои очерки иногда гиперболичны, иногда неуместно веселы, но в основе их всегда лежит факт, истина пронизывает каждую строчку своим светлым лучом – и это моя скромная заслуга перед историей» (XII, 114).

Сборник «Записки Простодушного» является своеобразной «летописью» первых эмигрантских лет жизни автора. В отличие от других сборников, повествование в «Записках Простодушного» ведется от лица одного персонажа – Простодушного. С одной стороны, этот образ обнаруживает масочный характер, с другой – в нем обнаруживается непосредственная связь с реальным биографическим автором. Действие происходит в Константинополе, куда Аверченко эмигрировал в 1920 году. Как и автор, Простодушный является человеком богемы – он ищет светского общения, почти в каждом рассказе посещает какой-нибудь ресторан с новым спутником или в одиночестве. Кроме этого, у повествователя много русских друзей актеров, что также подразумевает некоторое сходство с самим реальным автором. В то же время Простодушный представляет собой собирательный образ русского эмигранта в

Европе. Первым пристанищем большинства русских эмигрантов, покинувших Крым, был Константинополь. В рассказах сборника город предстает перед читателем как запутанный лабиринт, где Простодушному нужна «карта», чтобы найти то или иное место. Для повествователя этот город представляет собой рассадник мошенников, безнравственных женщин, самое недружелюбное место в мире, где каждый человек заботится только о собственной выгоде – одним словом «дно» («Аргонавты и золотое руно» (1921)).

В рассказах, повествующих о быте русских эмигрантов, читатель погружается в безрадостную действительность, полную мрака и безысходности. Городской пейзаж воссоздается с помощью таких слов, как «грязь», «мгла». Иногда повествование начинается с описания такой безрадостной обстановки: «Маленькая грязная комнатка, с гримасой бешенства сдаваемая маленькой грязной гречанкой одному моему безработному знакомому» (XII, 372) («Язык богов» (1920)). Аверченко скорбит о судьбе лучших русских людей. Все изменилось в новом мире: графиня работает официанткой, профессор Бестужевских курсов – швейцаром, настоятель Покровского собора – буфетчиком, в то время как «хорошее русское общество» в Константинополе представляют Динка-Танцуй, Манька-Кавардак и всем известные столичные шулеры. Речь бывшей петербургской актрисы звучит просторечно и грубо: « – Чего тебя, Ирода, черти по парадным носят?! Не мог через черный ход приттить?!» (XII, 330). Обращение к подобной стилистике подчеркивает печальное «преображение» русских интеллигентов, оказавшихся в трудных условиях. Повествование в рассказах часто приобретает отнюдь не комический или сатирический, а подлинно скорбный, трагический пафос: «Я... тихо в одиночестве выпил. Выпил за скорбный, покрытый кровью, слезами и грязью, неприветливый путь нынешней русской женщины» (XII, 327).

Одним из самых частотных мотивов в сборнике, посвященном будням эмигрантской жизни, является мотив обмана. Персонажи у Аверченко сплошь и рядом встречаются с надувательством. Русские в Турции как будто разделились на стан Простодушных и стан обманщиков, которые проворачивают дела

настолько ловко, что многих из дельцов можно рассматривать как диковинных животных в зверинце. Поражает разнообразие представленных авантюр: здесь и безобидное плутовство в виде хиромантии («Оккультные тайны Востока» (1921)), и замысловатые денежные махинации, и откровенный грабеж со словами «лиру или в морду» («Константинопольский зверинец» (1921), «Второе посещение зверинца» (1921)).

Некоторые рассказы («Деловая жизнь» (1920), «Благородная девушка» (1921), «Венгерский язык» (1924)) написаны так, что читатель сначала не подозревает ни о каком коварстве, но концовка разочаровывает и писателя и читателя в человеке вообще. Неожиданный обман в финале заставляет пересмотреть весь сюжет заново. В новом свете предстают и персонажи: кроткий молодой человек с мягким, женственным лицом хитроумно обманывает свою богатую тетю («Второе посещение зверинца»), приятная русская дама, служащая кельнером в ресторане, жалуется посетителям, описывая жуткие подробности, на все свои несчастья, от чего у них портится аппетит («Еще гроб» (1921)). Рассказы, где главенствует мотив обмана, освещают сам образ Простодушного в ироническом (или автоироническом, если видеть в нем отражение черт автора) ключе. Простодушный, который не способен распознать обманщиков, снова и снова показывает свою наивность и доверчивость. В рассказе «Деловая жизнь» он так и не осознает своего проигрыша и до конца верит, что человек это честное существо, не способное на самый бесстыдный обман. Одна из ярко выраженных черт Простодушного – это благородство, которое в конечном счете играет против него. Будучи обманутым, Простодушный даже может думать, что является хозяином положения: «Богатство сверкало тут же, можно сказать, перед самым моим носом, ослепляло меня, но... имел ли я моральное право пользоваться наивностью доверчивого простака?» (XII, 379) («Бриллиант в три карата» (1921)). Однако в конце именно он становится жертвой сговорившихся мошенников.

В «Заключении» (1921) к сборнику повествователь отмечает, что Простодушный «умер» в Константинополе, в зеркале отныне он видит совершенно другого человека – «прочное железное изделие». А годы, которые еще предстоит прожить ему, «будут обвеяны мудростью, хитростью и, может быть, – жестокостью» (XII, 388).

Человеческая глупость была одной из частых тем дореволюционных рассказов Аверченко. Автор обращал внимание на быт и суету обычного человека, подчеркивая нелепость его поступков и поведения, создавая при этом обобщенные юмористические типы: «неверный муж/жена», «праведник», «лентяй». В эмиграции писатель не теряет интереса к психологии людей, на этот раз он стремится постичь «дураковую психологию». В частности, он обрушивает свою сатиру на такую игру, как тараканьи бега – оригинальный феномен культуры первой эмиграции. Этот мотив получил дальнейшее развитие в литературе 1920-х годов («Похождения Невзорова, или Ибикус» (1921) А. Н. Толстого, «Бег» (1928) М. А. Булгакова). Хотя у Аверченко мотив «тараканьих бегов» не настолько овеян авантюризмом как у А. Толстого – Простодушный не вылавливает тараканов по гостиницам и даже не участвует в самой игре – и не наполнен таким глубоким философским содержанием как у Булгакова, мысль Аверченко об отчаянно-глупом положении беженцев представляется очень глубокой: «Отнимите у человека карты – он устроит лото; отнимите лото – он зубами уцепится за таракана...» (XII, 345). Можно утверждать, что в эмиграции к смеху писателя над человеческой глупостью прибавляется откровенная неприязнь к самому человеку. Аверченко глумится над самонадеянными русскими предпринимателями, «грандиозным» планам которых не суждено воплотиться в реальность («Аргонавты и золотое руно», «Дела» (1921)). Порой в своей сатире он даже доходит до откровенных оскорблений в адрес целой нации: «Константинопольский грек черен, гречанка толста. У грека лицо летом и зимой покрыто слоем собственного жира, у гречанки весь жир ушел в ноги...» (XII, 381) («Константинопольские греки» (1921)). Его удивляет страсть людей к

азартным играм, находящихся и без того в затруднительном положении («Лото-Тамбола» (1921)). Думается, что писателя возмущало всякое проявление страсти, которое переходило границы благоразумия.

Второе издание «Записок Простодушного» (Берлин, 1923) было дополнено циклом рассказов о Чехии. Если Константинополь для Аверченко – это «город продажных женщин и торгующих женщинами мужчин» (XII, 352), то Прага – это «прекрасная старуха, милая сердцу каждого художника» (XII, 389). В «пражских» рассказах изображение эмигрантской реальности переплетается с воспоминаниями о родине. Критикуя или хваля какую-нибудь особенность жизненного уклада чехов, Аверченко проводит параллели с русским бытом и психологией русского человека («Прага» (1923)). То есть, критика настоящего России возникает и подпитывается благодаря примерам, взятым из «человеческой», спокойной жизни чехов, примерам проявления здравого смысла, который повествователь нашел в этом народе. Сравнивая русских и чехов, писатель с досадой подмечает недостатки своей нации. Эмигранты, оказавшиеся в Чехии, ведут себя как забитые, жадные до всего дикари:

Сидя на возу с сеном, Андриюша лихорадочно пожирает гуся, запивал водкой прямо из горлышка, а в промежутках между жевательным и глотательным процессами на всю улицу горланил «Боже, царя храни!» (XII, 405).

Аверченко считал, что русскому эмигранту, испытавшему в быту инфляцию и голод, необходимо пройти «лечение в карантине», прежде чем поселиться в другой стране, иначе беженцы просто не смогут приспособиться к «нормальной, сытой жизни» («Прага», «Русский беженец в Праге» (1923)).

Можно сказать, что пражская эмиграция была самым лучшим временем в беженской жизни Аверченко. В Праге писатель за долгое время ощутил спокойствие. О его благосостоянии в это время свидетельствует тот факт, что он отказался от субсидии, выплачиваемой чешским правительством русским

писателям-эмигрантам⁵². Однако, не все так однозначно. Журналист Борис Оречкин писал, что больше всего ему было прочитать в одном из последних писем Аверченко такие слова: «Скучно на этом свете, господа, а в Праге – в особенности...». Оречкин продолжает: «Аверченко стало скучно. Сколько трагедии в этой фразе... Потерять улыбку, потерять веру, – значит, потерять все»⁵³. Становится ясным, что в Европе Аверченко окончательно так и не почувствовал себя дома. Поселившись в Праге и осознав, наконец, что он никогда не вернется в Россию, Аверченко все больше тоскует по родине.

§ 4. Мотивы, связанные с темой ностальгии

Появление мотива потерянной Родины в творчестве писателей-эмигрантов закономерно. Согласимся с высказыванием В. В. Агеносова, что «Сквозным лейтмотивом всей русской литературы за рубежом проходит тема России»⁵⁴. Аверченко с грустью осознавал свою оторванность от родного языка и привычного быта. Один из современников писателя, чье имя впоследствии было утрачено, вспоминал:

Он болел смертельной тоской по России. В последний раз, когда мы виделись – полтора года тому назад, – он жаловался мне: «Тяжело как-то стало писать... Не пишется. Как будто не на настоящем стою...». Ему не писалось и не смеялось. Все глуше и глуше становился его смех⁵⁵.

Чувства и переживания Аверченко, связанные с его «отлучением» от русской почвы, нашли свое отражение в автобиографическом рассказе «Трагедия русского писателя» (1920). В нем он с горькой иронией описывает жизнь русского писателя-эмигранта, который, живя в Париже, постепенно забывает все свое прошлое. Задумав написать рассказ о России, аверченковский

⁵² Миленко В. Д. Указ. соч. С. 268.

⁵³ Оречкин Б. Рыцарь улыбки. Статья памяти Аверченко // Эхо. Иллюстрированное приложение. Берлин, 1925. 15 марта. С. 9.

⁵⁴ Агеносов В. В. Литература русского зарубежья (1918–1996). М., 1998. С. 8.

⁵⁵ Цит. по: Спиридонова Л. А. «Юмор – это дар богов...» // Юмористические рассказы. Аркадий Аверченко, Надежда Тэффи, Саша Черный. М., 2010. С. 12.

герой обнаруживает, что уже не только не может грамотно изъясняться на родном языке, без вкраплений в него французских слов, но и вспомнить детали петербургского быта ему удастся с трудом. Рассказ дает возможность предположить, что Аверченко беспокоило все увеличивающееся с годами расстояние между ним и Родиной. Возможно, именно поэтому он долгое время не хотел покидать Константинополь, потому что он все-таки ощущал себя там как на «родной территории».

Принцип изображения дореволюционной России обнаруживает черты идиллического хронотопа. В памяти художника «оживают» детали, события прошлого: «...Вы помните, как жила вся необъятная Россия совсем еще недавно? <...> Каждый день вставало омытое росой солнышко, из труб одноэтажных домиков валил приветливый дымок, с рынка тащились хозяйки...» (XII, 6-7). В повествовании на первый план выдвигается человечность отношений между людьми, Аверченко изображает довольных сделкой купцов за чаем, веселую детвору, отдыхающих в трактире рабочих. Особое место занимает «немеханизированный идиллический труд»⁵⁶:

Из всех кузниц, из всех слесарных мастерских с самого раннего утра несло бодрое постукивание – не диво ли? Кузнецы, слесаря, медники работали! А в другом месте свистящий рубанок плотника ловко закручивал причудливую, вкусно пахнущую сосновую стружку... (XII, 7).

В воспоминаниях о дореволюционной России часто всплывают имена великих русских писателей – Пушкина, Тургенева, Гоголя, Толстого. С особенным восторгом описывается праздничный воскресный день, ознаменованный басистым звоном колокола соборной церкви. Героями описываемого прекрасного дореволюционного дня необъятной России являются простые рабочие – Спирька Шорник и Фома Кривой, купцы с золотыми медалями на красных лентах, строгий полицмейстер, распекающий

⁵⁶ Бахтин М. М. Формы времени и хронотопа в романе // В его кн.: Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. С. 382.

околоточного за беспорядок, даже юродивый Трошка, веселящий народ на базаре («Наваждение» (1920)).

Воспоминания об утраченной России связаны, прежде всего, с образом Петербурга, который является символом счастливой жизни, символом безвозвратно утраченного прошлого. Следует отметить, что Аверченко был далеко не единственным, кто создавал образ города как некоего «потерянного рая» (Саша Черный, Сергей Горный, Н. Агнивцев). Вот как говорит Аверченко устами одного из своих героев – отплывающего за рубеж писателя:

Буду помнить тебя, холодный красавец Петербург, твои улицы, дома, буду помнить «Медведя» на Конюшенной, где так хорошо было запить расстегай рюмкой рябиновой! На всю жизнь врежешься ты в мозг мне – моя смешная, нелепая и бесконечно любимая Россия! (XII, 369–370).

Удивительно, что эти слова принадлежат писателю, который еще в начале 1910-х был настроен к городу гораздо менее дружелюбно. Живя в «холодном угрюмом Петрограде» (II, 338), он с тоской мечтает о Венеции, которая произвела на него неизгладимое впечатление во время заграничного путешествия сатириконцев в 1911 году.

До 1922 года, вплоть до его отъезда в Чехию, надежда Аверченко на скорое падение большевизма и возвращение в Россию была еще очень сильна. Ему представлялось, что его разлука с родиной продлится не больше двух лет, и по возвращении он обнаружит, что брошенная им в спешке петербургская квартира не была разграблена и разрушена. В его воображении рисуется идиллическая картина, как знакомый ему еще до революции дворник встретит его в воротах дома с добродушной радостью, говоря: «Да неужто ж барин? Вот-то радость какая, Господи! Заждались мы вас!» (XII, 65). Аверченко создает своеобразный миф о Петербурге и ушедшей России. Петербург предстает как «прекрасный, колдовской, волшебный» город (XII, 64). Даже громоздкий, осмеянный в свое время памятник Александру III, становится бесконечно любимым символом времен самодержавия («Возвращение» (1919)).

Эту перемену в отношении писателей-эмигрантов к городу иронично подметила А. Ахматова, обращаясь к творчеству Саши Черного:

Вы заметили, что с ними со всеми происходит в эмиграции? Пока Саша Черный жил в Петербурге, хуже города и на свете не было. Пошлость, мещанство, смрад. Он уехал. И оказалось, что Петербург – это рай. Нет ни Парижа, ни Средиземного моря – один Петербург прекрасен⁵⁷.

В поздней прозе Аверченко все чаще встречаются рассказы, главной темой которых является воспоминание. Писатель вспоминает о старой, потерянной России, об утраченных духовно-нравственных идеалах человека дореволюционной страны. То, что раньше было предметом для издевок – цензура, обывательщина, особенности уклада жизни в царской России, все, что так едко высмеивал Аверченко в дореволюционных рассказах, – теперь выступает объектом ностальгических переживаний («Тоска по родине» (1923)).

Мотив памяти является ведущим почти во всей литературе эмиграции. Специфика реализации этого мотива у Аверченко представляется в том, что повествование в рассказах строится особым образом. Создается впечатление, будто писатель обращается к очень далекому прошлому, «давно прошедшему», к жизни, которая уже почти стерлась в его памяти, хотя в действительности это не так: предметом воспоминания оказываются недавние времена. Сила воспоминания организует рассказ про двух старичков петербуржцев, живущих в Крыму, и тоскующих по петербургским закатам, силуэту Казанского собора, зажженным фонарям Троицкого моста, старым постановкам Мариинского театра и прочим атрибутам их прошлой жизни. Голос автора слышится в горьких восклицаниях: «Кому это мешало?», «За что они Россию так?» (XII, 110) («Осколки разбитого вдребезги» (1920)).

Разумеется, события, которые произошли в России начала XX века, воспринимаются автором как трагические, поэтому это то, что следует забыть, «отмотать в памяти назад» («Фокус великого кино» (1919)). Мотив тоски по

⁵⁷ Цит. по: Тименчик Р. Д., Хазан В. «На земле была одна столица» // Петербург в поэзии русской эмиграции (первая и вторая волна). СПб.: Гуманитарное агентство «Академический проект», 2006. С. 30.

прошлому у Аверченко появляется еще в доэмигрантском творчестве, и он оказывается структурно и функционально близок к общему мотиву тоски по Родине. Обращает на себя внимание уже то, что писатель начинает тосковать о прежней России еще до своего отъезда за границу. Дело в том, что авторская печаль связана с мыслями о навсегда потерянной России, о ее разрушенном быте и забытых традициях. Рассказ «Усадьба и городская квартира» (1921) построен на излюбленном приеме Аверченко – сравнении «по контрасту». Богатая, изобильная, роскошная дореволюционная Россия противопоставляется голодной и разграбленной стране. Повествование о первой наполнено лиризмом и добрым юмором: «пусть сытый гость лопнет по всем швам, но обедом он будет накормлен (XII, 96). Аверченко пишет о ней с нескрываемой любовью:

Закрою я глаза – и чудиться мне старая Россия большой помещичьей усадьбой ...

Вот миновал мой возок каменные, прочно сложенные, почерневшие от столетий ворота, и уже несут меня кони по длинной без конца-края липовой аллее, ведущей к фасаду русского, русского, русского – такого русского, близкого сердцу дома с белыми колоннами и старым-престарым фронтоном (XII, 96).

Тональность повествования резко меняется, когда Аверченко переходит к описанию «городской квартиры», в которой «живет» новая власть. На место доброй насмешки приходят сарказм и злая сатира, в адрес «новых жильцов» то и дело бросаются язвительные упреки. Новая Россия предстает у Аверченко в виде робкой «деревенской бабы в штопаных лаптях и белом платке» («Хлебушко» (1921)). Писатель так и не смог смириться и простить большевикам событий, порушившим жизнь ему и тысячам его современников.

Сказать однозначно, является ли подобный резкий тон в отношении современности и идеализация прошлого художественной «силой» или «слабостью» Аверченко сложно. С одной стороны, многие русские эмигранты первой волны ставили своей целью сохранение русской культуры, и

реконструкция прежней России хотя бы в воображении могла этому способствовать. С другой стороны, парадоксальным образом, обличая большевиков, писатель фактически признает их силу, пусть и разрушительную, констатирует их историческую победу. Возможно, именно на это справедливо указал Ленин в рецензии «Талантливая книжка»: «Так, именно так должна казаться революция представителям командующих классов»⁵⁸.

Размышляя о сущности Октябрьского переворота, Аверченко в первую очередь обратил внимание на его разрушительную силу. В памфлете «Чертовое колесо» (1921) сатирик изобразил русскую революцию в виде парка аттракционов. Основным условием всех действий в «Луна-парке» является разрушение или причинение вреда людям. Организация новой жизни происходит за счет радикального переустройства всего старого:

Вот тебе на полках расставлен старый суд, старые финансы, церковь, искусство, пресса, театр, народное просвещение – какая пышная выставка! И вот подходит к барьеру дурак, выбирает из корзины в левую руку побольше деревянных шаров, берет в правую один шар, вот размахнулся – трах! Вдребезги правосудие. Трах! – в кусочки финансы. Бац! – и уже нет искусства, и только какой-то жалкий покосившийся пролеткультский огрызок» (XII, 86).

Мотив разрушения ярко представлен на страницах сборника «Кипящий котел» (Константинополь, 1922), в котором Аверченко зафиксировал историю своих беженских дней в Севастополе. Основные проблемы были выделены им в отдельные главы – «Оскудение и упадок», «Обнищание культуры», «Денежная гипертрофия», «Спекуляция», «Демократия», «Бесквартирье». Нет больше прежней роскоши, на сцену выходят «новые миллионеры» – щеголи во фраках из мебельной обивки, спекулянты и дельцы («Страна без мошенников» (1920), «Старый Сакс и Вертгейм» (1922), «Бал у графини Х...» (1920)). Больше всего Аверченко было наблюдать гибель русской культуры – как новоявленные ценители искусства, представленные в лице мастерового Степана Картохина,

⁵⁸ Ленин В. И. Талантливая книжка // Ленин В. И. Полн. собр. соч.: В 55 т. Т. 44. С. 249.

дискредитируют само понятие искусства («Володька» (1920), «Косьма Медичис» (1920), «Разговоры в гостинной» (1922)). Аверченко издевается над «самой изысканной финансовой аристократией» – портными, слесарями, торговцами – искусно пародируя их речь: «Один тут профессор консерватории обтяпал! Головастый, а иногда по роялю жарнет так, что чертям тошно. <...> Вообще, знаете, теперь вся энтилигенция на службе у капитала» (XII, 163). Мотив разрушения у Аверченко связан не только с материально-вещественным планом, он также охватывает людские судьбы, различные социальные институты, такие как торговля, образование, брак («Торговля» (1921), «Наука» (1920), «Школа» (1921), «Таинство брака» (1920)). Например, матросам, которые идут ко дну, классовое самосознание приносит только вред («Драма на море» (1920)). Аверченко показывает, что, даже основываясь на устойчивых демократических принципах, людям не удастся создать гармоничное общество, не говоря уже об утопических идеях социализма, на которых новое правительство строит российское государство.

Подведем итоги. В мотивную структуру произведений Аверченко постреволюционного периода входят два главных мотива – смерти и воскресения – а также группы мотивов, объединенных темами «эмиграции» и «ностальгии». Мотив смерти претерпевает определенную эволюцию. Появляясь еще в дореволюционном творчестве, он выступает в это время в роли своеобразного катализатора смешных ситуаций. Интерес автора к социальной проблематике в постреволюционный период приводит к появлению в его творчестве сатиры и то же время трагического осознания жизни, в этот период мотив смерти является важной составляющей общего смыслового задания – дискредитации советской власти. В эмигрантских рассказах Аверченко постепенно возвращается к юмористическому характеру изображения действительности. Сначала в традициях черного юмора мотив смерти реализуется в комическом плане – так Аверченко пытался помочь себе и своим соотечественникам пережить тяжелые будни эмигрантской жизни с помощью смеха. В последние годы жизни писателя мотив смерти вовсе теряет свой

трагический смысл, а сам Аверченко отходит от политической сатиры. Отдельно представлен мотив духовной смерти, он связан с размышлениями Аверченко о гибели русской классической культуры.

Мотив воскресения возникает в рассказах Аверченко в связи с темой возрождения царской России, а также с темой детства.

Сюжетообразующей темой становится тема эмиграции. В нее входят мотивы «бытовых неурядиц», «тараканьих бегов», «обмана». Другая группа мотивов объединена темой ностальгии, она включает в себя мотив России как «потерянного рая», мотив памяти, мотив разрушения.

§ 5. Эволюция комического пафоса в рассказах А. Т. Аверченко

К настоящему времени теория комического насчитывает десятки концепций. Одна из классификаций принадлежит польскому ученому Б. Дземидоку. Им было выделено шесть основных концепций, которые делятся в свою очередь на два типа. К первому типу относятся теории, где можно выделить одну ведущую идею, ко второму относятся теории смешанного типа, где главную идею выделить затруднительно:

1. Теория негативного качества комического объекта и превосходства субъекта познания комического (Аристотель, Т. Гоббс, К. Юберхорст).
2. Теория деградации (А. Бейн, А. Стерн).
3. Теория контраста (И. Кант, Г. Спенсер, Т. Липпс, Г. Гефдинг).
4. Теория противоречия (Г. Гегель; А. Шопенгауэр, К. Лемке, М. С. Каган)
5. Теория отклонения от нормы. (К. Грос, Я. Быстронь, Т. Пейпер и Я. Тшинадлёвский.и др.)
6. Теории смешанного типа. (А. Бергсон З. Фрейд, А. В. Луначарский, В. Витвицкий, З. Лисса)⁵⁹.

Трудности осмысления категории комического возникают уже на уровне дифференциации его форм: юмор, сатира, ирония, сарказм. Для нашей работы

⁵⁹ Дземидок Б. О. комическом. М., 1974. С. 11.

важным будет разграничить юмор и сатиру. В советском литературоведении сатира и юмор противопоставлялись как два вида комизма с разной социальной направленностью (Ю. Б. Борев⁶⁰, Д. П. Николаев⁶¹, Н. М. Федь⁶²). Сатирический комизм считался высшим видом комического, так как предполагалось, что он имел большое общественное значение, в то время как юмористический комизм определялся как безыдейный, порождающий смех низшего порядка. В современном литературоведении данные категории освещаются с более широких позиций. В первую очередь они различаются по эмоциональному отношению критика к объекту и степени критичности, то есть по характеру высмеивания недостатков. Согласно определению «Литературной энциклопедии терминов и понятий», юмор – это вид комического, «добродушный смех с серьезной подоплекой»⁶³, сатира – «определенное (в основном – отрицательное) отношение творящего к предмету своего изображения»⁶⁴. Таким образом, в отличие от сатиры, юмор не осложнен моментом отрицания в той или иной форме, он представляет собой более простую разновидность комизма, без дополнительных эмоциональных оттенков. Более того, можно сказать, что само понятие смешного рассматривается современными исследователями с философской точки зрения. Так, по утверждению М. Т. Рюминой, «смех в культуре XX века можно назвать экзистенциальной характеристикой человека. В культуре XX века “человек смеющийся” стал определением человека по преимуществу. Смех выражает самую корневую сущность бытия человека в современной культуре»⁶⁵.

А. Т. Аверченко в первую очередь воспринимают как писателя подчеркнуто смеховой направленности. Однако учитывая специфику изучаемого (революционного и постреволюционного) времени, характеризующуюся трагическим восприятием действительности многими

⁶⁰ Борев Ю. Б. Комическое, или о том, как смех казнит несовершенство мира, очищает и обновляет человека и утверждает радость бытия. М., 1970.

⁶¹ Николаев Д. П. Смех – оружие сатиры, М., 1962.

⁶² Федь Н. М. Жанры в меняющемся мире. М., 1989.

⁶³ Литературная энциклопедия терминов и понятий. М., 2003. Стб. 1253.

⁶⁴ Там же. Стб. 935.

⁶⁵ Рюмина М. Т. Эстетика смеха. М., 2003. С. 238.

писателями, следует отметить, что комическое в рассказах Аверченко нередко подчеркивает трагическое и выявляет его. В связи с этим важно понимать принципы взаимодействия этих понятий. Взаимосвязь данных категорий рассматривали Ю. Б. Борев⁶⁶, М. Каган⁶⁷, А. Я. Зись⁶⁸. В работах этих ученых сочетание комического и трагического определяется как неожиданный эффект совпадения смешного и грустного, веселого и жуткого. М. Каган находил исток трагикомизма в столкновении действительного с идеалами человека. Одним из способов выражения диалектики комического и трагического принято считать сатиру. Е. М. Евнина, в частности, определяет сатиру как категорию не только комическую, но и как трагическую. По ее мнению: «Сатира <...> есть диалектическое единство этих двух противоположностей: комического и трагического. По форме своей она комична, так как пользуется всеми эффектами комического искусства – от примитивных форм чувственного искажения образа до его тончайшей иронической обрисовки, по содержанию же она трагична, так как этим содержанием будут страшные и неразрешимые противоречия и конфликты человеческого общества»⁶⁹.

Комическое в творчестве Аверченко представлено весьма широко и включает в себя и просто веселый юмор, и обличительную сатиру, и трагикомический юмор. Различный пафос комического связан с изменениями в общественном сознании Аверченко.

В первых трех сборниках («Веселые устрицы» (1910), «Юмористические рассказы» (1910), «Зайчики на стене» (1910)) ярко выражена юмористическая оценка действительности. Аверченко беззлобно высмеивает частные недостатки из жизни обывателей, раскрывает смешные черты характера, внешнего облика и поведения людей.

Чрезвычайно быстрый успех среди публики еще в самом начале писательской деятельности Аверченко был обеспечен тем, что его

⁶⁶ Борев Ю. Б. Эстетика. М., 1981.

⁶⁷ Каган М. С. Лекции по марксистско-ленинской эстетике: В 3 ч. Ч. 1. Диалектика эстетических явлений Л., 1966.

⁶⁸ Зись А. Я. Искусство и эстетика. М., 1967.

⁶⁹ Евнина Е. М. Франсуа Рабле. М., 1948. С. 251–252.

жизнерадостный юмор воспринимался как лекарство от тоски и уныния («Круги по воде» (1912), «Рассказы для выздоравливающих» (1912)). Юмор – жизнеутверждающая форма комического, поэтому именно он играл важную роль в произведениях, написанных в период переоценки ценностей после краха революции 1905–1907 годов. Смех у Аверченко выступает как средство «для выздоравливающих», как отдушина, как среда, в которой можно укрыться от мрачных будней. Юмористическая и ироническая окраска доминировала в поэтике его рассказов вплоть до 1917 года.

Эволюция комического в творчестве писателя связана с осмыслением современной ему эпохи. После 1917 года заметно возрастает интерес автора к социальной проблематике, что отразилось на поэтике его рассказов. От юмористического бытописания Аверченко обращается к таким проблемам, которые подразумевали возможность уже сатирического обличения. У писателя появилась новая задача – высмеять, дискредитировать большевиков и советскую власть. Сборники сатирических памфлетов («Нечистая сила» (1920), «Дюжина ножей в спину революции» (1921)) наполнены обличительным пафосом, направленным против ленинцев. Чтобы определить сущность новой власти, Аверченко обращается к различным приемам сатирического изображения, в первую очередь – гротеску. Обличительная сатира раскрывает перед читателями внутреннюю несостоятельность изображаемого предмета. Большевики у Аверченко – это «нечистая сила», сам революционный переворот – аттракцион «Чертово колесо» (1921) в Луна-парке, его любимая Россия утопает в крови и беззаконии.

В сатире Аверченко постреволюционных лет комическое нередко соседствует с трагическим, отсюда появляется черный юмор. Автору удается придать комический оттенок таким, казалось бы, страшным темам как крушение человеческой жизни («Чертово колесо», «Усадьба и городская квартира» (1920), «Осколки разбитого вдребезги» (1920)), голод («Поэма о голодном человеке» (1921), «Собачьи мемуары» (1923)), и даже смерть. Излюбленными художественными средствами сатирического изображения

действительности у Аверченко являются гротеск, карикатура, а также такие средства достижения комического эффекта, как пародия и травестирование.

Однако в этот мрачный период его жизни писатель не отказывается окончательно от юмористической эстетики. Искренний добрый юмор вновь возникает в 1922 году в сборнике о самых любимых героях Аверченко – детях («Дети» (Константинополь, 1922)). С удивительной любовью изображена в рассказах психология маленького героя. Аверченко с одинаковой нежностью повествует и детской о наивности («Под столом» (1921), «Кулич» (1920)), и о хитрости и предпринимательской жилке, которая скрывается в самых сообразительных ребятах («Костя» (1917), «Продувной мальчишка» (1919)).

Эмигрантский же период творчества писателя наполнен трагикомизмом. Трагическое и комическое соединяется в сюжетах, повествующих о жизни русского человека за рубежом. С одной стороны, комичным предстает сам тип эмигранта. Понятно, что чрезмерная наивность и честность, позволяющая мошенникам проворачивать с героем всевозможные аферы – это гипербола, которая используется для создания смешных ситуаций. Характер гиперболы принимают в изображении писателя и те действия, которые русские эмигранты предпринимают, чтобы облегчить свою жизнь за рубежом. Так, герой женится на совершенно неинтересной и ненужной ему девушке, ради заселения в невестину комнату; Иван Петрович Клиндухов, он же Жанна Клиндухова, выходит замуж за греческого поданного Ламбро Чертопулоса, чтобы уехать за границу по паспорту («Ищут комнату» (1919), «Таинство брака» (1922)). Русский эмигрант помещается автором в комическую ситуацию, что позволяет раскрыть черты его, поистине, стойкого характера в нелепой ситуации и одновременно полной трудностей действительности. Но при этом сама судьба всех эмигрантов описывается уже трагически, и здесь больше серьезного и автобиографического, чем абсурдного и вымышленного. Именно ситуация оторванности от родной почвы придает рассказам трагическую тональность и философский смысл. В сущности, Аверченко описывает трагикомедию человеческой жизни.

Очевидно, что пафос эмигрантского творчества Аверченко сформировался под воздействием событий, произошедших в России в начале XX века. Несомненно, потери сопровождали жизнь каждого, кто вынужденно покинул свою родину. Аверченко не мог спокойно отнестись к гибели русских традиций, устоявшихся обычаев. Отвергнутыми оказываются русская классика, традиции (особенно православные праздники), такие понятия как дружба, любовь («Эволюция русской книги» (1920), «Володька» (1920), «Косьма Медичис» (1920), «Разговоры в гостинной» (1922), «Урок литературы» (1923), «Сентиментальный роман» 1920).

Трагически воспринимается судьба всех русских беженцев, которые у Аверченко представляют собой отдельную группу людей, хотя и разбросанных по всему миру, но объединенных одной болью. Ощущать себя причастным к общей трагедии было важным для автора, еще важнее было знать, что он не один. Аверченко противопоставляет себя и всех русских эмигрантов тем, чья жизнь не была порушена. Определенные моменты повествования как бы замедляются, наполняются несвойственными писателю-юмористу философскими раздумьями: «Поймете ли вы тоску души моей?! Сумеете ли заглянуть в бездну хаотической первозданной души славянской. Всем давай бокалы. Эх-ма! “Умру, похоро-о-нят, как не жил на свете”...» (XII, 106) («Русский в Европах» (1919), «Осколки разбитого вдребезги» (1920), «Развороченный муравейник» (1920), «Улитки» (1923), «История двух чемоданов» (1923)).

Трагикомический эффект в рассказах Аверченко создается с помощью трагикомических ситуаций. Порой рассказ представляется сначала анекдотом на бытовую тему, но финал оказывается неожиданно трагическим («Обыкновенная женщина» (1917), «Дама в сером» (1917), «История одного актера» (1924), «Индейка с каштанами» (1925)).

Аверченко знал, что его рассказы воспринимаются с малой долей серьезности, и был недоволен этим. Об этом он говорит в предисловии ко сборнику «Отдых на крапиве» (1924), позиционируя свое желание «быть

серьезным» как мотивировку создания новой книги: «Всю свою и всю мою жизнь они [читатели] считали меня предобродушным малым <...> Я всегда был против того, чтобы мои книги низводились до степени мягкой перины – это ужасно обидно! Литература должна звать куда-то, будить, тревожить, вызывать разные вопросы и запросы. Вот как я смотрю на литературу!» (XIII, 123).

При этом, любопытно, что с годами Аверченко становится все недружелюбнее к своим читателям. Свою злость по отношению к их культурной узости и невежественности он выражает так же открыто и прямо, как года-то в начале своего творческого пути, он выражал свое негодование по отношению к их житейской глупости. Писателя одолевает обида за всех гениальных творческих людей, отдающих себя полностью искусству, ради удовлетворения публики, которая оказывается неспособной по достоинству оценить их старания. Автор выказывает неприкрытое отвращение к назойливым почитателям его «острого пера», которые, будучи осведомлены о способностях писателя-юмориста, советуют ему темы для новых рассказов. Теперь Аверченко посвящает свои рассказы уже не тому любимому дореволюционному читателю, которого он хотел развеселить своим тонким юмором, а «читателю-брюзге», недовольному, скептически настроенному критику («Искусство и публика» (Вместо предисловия) (1925), «Пять рассказов для читателя» (1925)):

Подумайте только: на красном диване позади меня сидели люди, для которых мы пишем стихи, рассказы, рисуем картины, Шаляпин для них поет, а Павлова для них танцует.

Не лучше ли всем нам, танцующим, поющим и пишущим, с Шаляпиным и Павловой во главе, заняться оптовой торговлей бычачьими шкурами? (XIII, 187).

Таким образом, можно утверждать, что, наряду с комическим и трагическим пафосом, в творчестве позднего Аверченко появляется интонация раздражения.

Постепенно трагическое мироощущение в зрелом творчестве Аверченко сменяется скептическим, что свидетельствует о смене авторского отношения к действительности. Трагическое мышление обусловлено реакцией субъекта, верящего в гуманистические идеалы, на дисгармонические процессы в мире, в то время как скепсис подразумевает безверие и утрату самих этих «возвышенных» идеалов. Последний сборник художника «Рассказы циника» (1925) наполнен саркастическими насмешками над человеческим родом вообще. Различные поступки, стремления и мечты обычного человека подвергаются скептической авторской оценке. Неожиданно обрывается рассказ о сказочно богатом человеке, который не знал, куда ему вложить свои нескончаемые средства:

Теперь ты научишься и бриллианты покупать с толком, и обстановку выбирать... и когда поймешь ты все это, как следует, – не будет у тебя ни картин, ни лошадей, ни бриллиантов, ибо есть справедливость на земле, ибо сказано: из земли взят, в землю и вернешься (XIII, 191).

По справедливому замечанию Л. А. Спиридоновой, в этой книге Аверченко выступает под маской ни во что не верящего, во всем сомневающегося Циника⁷⁰. И хотя этот образ во многом масочный – нельзя утверждать, что в Цинике отразилось истинное мировосприятие Аверченко – за ним проглядывают черты авторской психологии.

⁷⁰ Спиридонова Л. А. Бессмертие смеха: Комическое в литературе русского зарубежья. С. 114.

Глава II. Принципы и приемы воплощения фантастического в рассказах А. Т. Аверченко

Исследователи творчества Аверченко (Л. А. Спиридонова, Д. Д. Николаев) неоднократно отмечали присутствие фантастики в его рассказах. Однако ни конкретные случаи обращения писателя к поэтике фантастического, ни их формы и функции не были проанализированы.

В постоктябрьский период своей деятельности Аверченко осмысляет социально-бытовые метаморфозы, происходящие с Россией в начале XX века. Писателя начинают волновать последствия, которые повлекло за собой радикальное преобразование государства и общества большевиками. Новое содержание потребовало новых форм для передачи мыслей писателя. В поисках новых эстетических ориентиров и средств изображения, способных адекватно передать происходящее, писатель обращается к поэтике фантастического. Аверченко расширяет возможности малого повествовательного жанра, включая в свои произведения фантастику. Структура его произведений испытывает изменения – такие условные художественные формы, как символ, аллегория, гротеск, обращение к пародии становятся все более востребованными и приобретают новые функции. В сравнении с ранней поэтикой, усложняются типы повествования: так, рассказ может оформляться в виде дневниковых записей, в роли нарратора иногда выступает животное («Собачьи мемуары» (1923), «Драма на море» (1920)). Автор, ведя полемику с большевистскими идеями, активно использует художественные средства фантастики, чтобы избавить читателя от революционных иллюзий.

В понимании термина «фантастика» мы опираемся на определение, в соответствии с которым фантастическое – это «тип художественной образности, основанный на тотальном смещении-совмещении границ “возможного” и “невозможного”»⁷¹. Следовательно, «фантастическое» мы

⁷¹ Лавлинский С. П., Павлов А. М. Фантастическое // Поэтика: слов. актуал. терминов и понятий. М., 2008. С. 278.

будем понимать в широком смысле – как любые нарушения правдоподобия, искажения предметных, логических, пространственно-временных связей.

Комплексному рассмотрению проблем «воображения», «фантазии», «фантастического», «чудесного» посвящена работа французского исследователя Цв. Тодорова. Важную роль в создании «эффекта фантастического»⁷², по утверждению ученого, играет момент «колебания», неуверенности читателя в объяснении происходящего события.

Фантастические образы могут выполнять в произведении роль самоценного приема. Основными признаками фантастики как приема, как показывает, в частности, Т. А. Чернышева, являются смещение реальных жизненных пропорций (некая художественная деформация) и иносказательность⁷³.

Вместе с тем фантастика участвует в создании самых различных жанров, приемы фантастики могут стать составляющими любого условного построения. В частности, Ю. Манн указывал на то, что фантастика часто является одной из составляющих сатирического произведения⁷⁴. Кроме этого, элементы фантастики могут играть важную роль в антиутопии. Это проявляется уже в том, что в антиутопии время действия соотносится не с прошлым, а с будущим.

В рамках нашего исследования возникает необходимость обращения к жанрам утопии⁷⁵ и антиутопии⁷⁶. Как в утопии, так и в антиутопии действие происходит в будущем, сильно отличающемся от современности. Но если утопия связана с идеей прогресса, то антиутопия оценивает ее скептически. Утопия как литературный «жанр, описывающий художественную реализацию мечты об идеальной политико-социальной модели мира»⁷⁷, находится в зависимости от развития культурно-исторической ситуации в тот или иной период времени. Антиутопия же создается путем критики идеального мира, смоделированного в утопии. Поднимая вопрос о соотношении утопии и

⁷² Тодоров Ц. Введение в фантастическую литературу. М., 1997. С. 25.

⁷³ Чернышева Т. А. Природа фантастики. С. 49.

⁷⁴ Манн Ю. В. О гротеске в литературе. С. 82.

⁷⁵ См., напр.: Егоров Б. Ф. Российские утопии: исторический путеводитель. СПб., 2007.

⁷⁶ См., напр.: Ланин Б. А. Русская литературная антиутопия. М, 1993.

⁷⁷ Шадурский М. И. Литературная утопия от Мора до Хаксли. М., 2007. С. 11.

антиутопии и фантастики, с уверенностью можно сказать, что фантастика играет важную роль в рассматриваемых жанрах, однако ее наличие не является основополагающим признаком. Благодаря фантастическим допущениям автор художественного произведения получает возможность смоделировать воображаемую реальность (например, «Единое Государство», «Интеграл» в «Мы» Е. Замятина), чтобы под необычным углом зрения рассмотреть проблемы современности.

В ряде рассказов Аверченко («Теория Эйнштейна и теория Ползункова» (1923), «Стенли» (1923)) прослеживаются черты антиутопии. Обращение к этому жанру было не случайным. Революционные преобразования в России порождали в умах интеллигенции идеи утопического социализма, мысли о возможности осуществления принципов общественной справедливости, свободы и равенства. Октябрьская революция повлияла на развитие утопического сознания среди писателей и привела к актуализации жанра утопии («Инония» (1918) С. А. Есенина, «Путешествие моего брата Алексея в страну крестьянской утопии» (1920) А. В. Чайнова, «Грядущий мир» (1923) Я. М. Окунева, «Дорога на океан» (1935) Л. М. Леонова и другие). В свою очередь, антиутопия развилась как свидетельство нарастающей тревоги за будущее России («Ленинград» (1925) М. Козырева, «Мы» (1920) Е. Замятина). Реальность показала, что вместо светлого будущего российское общество получило тоталитарный режим, цензуру и пропаганду. Аверченко сам встретил Февральскую революцию восторженно, будучи полным надежд на то, что она принесет людям светлое будущее. Но на смену оптимизму быстро пришло разочарование. Аверченко определяет для себя сущность революции в предисловии к «Дюжине ножей в спину революции»:

Что такое революция? Это – переворот и избавление. Но когда избавитель перевернуть – перевернул, избавить – избавил, а потом и сам так плотно уселся на ваш загорбок, что снова и еще хуже задыхаетесь вы в предсмертной тоске и судороге голода и собачьего существования, когда и

конца-краю не видно этому сидению на вашем загорбке, то тогда черт с ним и с избавителем этим! (XII, 70).

Очевидно, именно это разочарование Аверченко в добрых, героических, разумных началах человека привело к нарастанию антиутопических черт в его прозе.

§ 1. Фантастика в сюжетно-композиционной организации рассказов А. Т. Аверченко

Фантастические допущения появляются еще в доэмигрантском творчестве Аверченко. Например, они обнаруживаются в рассказе «Муха» (1914). Образ мухи и идея «мушиного сознания» не являются центром произведения. Напротив, образ мухи нужен автору скорее как некий катализатор, помогающий выявить нелепость поведения слишком сентиментального индивида. Здесь комическое выражается с помощью антропоморфного изображения насекомого. По сюжету муха и человек попадают в схожие внешние обстоятельства, но вступают в конфронтацию внутренне, через свои мысли и поступки. Мысли и поступки мухи оформляются таким образом, что создается некий комический портрет интеллигента. Образ здравомыслящей мухи противопоставляется образу человека, который рисуется в этом рассказе как сентиментальный, страдающий от одиночества, полусумасшедший узник. Насмешка над человеком достигает своего апогея, когда в глазах насекомого человек становится совершенно нелепым существом, вызывающим недоумение мухи своими поступками: «Что за смешное, нелепое зрелище: человек, а прыгает, как теленок, потерявший всякое достоинство...» (V, 13). Фантастика здесь выполняет сугубо комическую функцию.

Посредством фантастики мир предельно «остранняется». Привычные для героя и читателя элементы действительности сочетаются неожиданным и невероятным способом. Так, Аверченко неоднократно прибегает к приему

показа человеческой жизни с точки зрения животного («Муха», «Собачьи мемуары» (1923)). При этом сатирика занимает не столько мотив очеловечивания животного, сколько процесс морального и физического обнищания человека. Эти приемы сохраняются и в последующие периоды творчества. В рассказе «Собачьи мемуары» повествование строится на совмещении реального и нереального. Аверченко соотносит в тексте два миропорядка: «естественный» – российская действительность начала 20-х годов XX века и «сверхестественный» – размышления животного, анализирующего эту действительность. Рассказ строится как совмещение демонстративно неправдоподобной повествовательной ситуации и реалистического изображения событий. При этом реальное и фантастическое словно меняются местами: бытовая реальность предстает как целиком алогичная, а сознание собаки, через которое преломляются бытовые и социальные реалии, апеллирует к житейской логике. Писатель Горький, по мнению «честной» собаки, стоит на задних лапках перед советской властью, аббревиатура от названия поста главнокомандующего кавказской армией «глав кав арм» сравнивается с собачьим лаем «гав, гав, арр!». Человеческое существование сопоставляется в рассказе с жизнью собаки, и здесь обнаруживается много схожего: в квартирах «собачий» холод, у людей «собачий» голод и «собачья» смерть, от хлебной лавки тянется очередь-хвост. Повествование завершается горьким восклицанием, в котором слышится уже голос автора: «Развратила нас коммуна» (XIII, 19). Очевидная незаинтересованность животного в политических проблемах позволяет заострить внимание на бытовых – а именно на том, как люди голодают целыми семьями или становятся нищими и оказываются вынужденными просить милостыню. Рассказ строится на синтезе особой формы «сознания повествователя» и реалистического изображения событий. За счет такого сложного совмещения и проникновения друг в друга «реального» и «фантастического» планов возникает атмосфера абсурда.

Еще одним способом создания «фантастического» является нарушение объективных свойств пространства и времени. Как правило, сюжет у Аверченко строится линейно, действие развивается от прошлого к будущему. Однако иногда временные координаты описываемых событий предстают не вполне конкретизированными, прерывными и условными. Так, возникают числа месяца 43-е, 53-е или 0027-е («Собачьи мемуары») или неопределенная эпоха, например, «век – черт его знает какой» (XII, 134) («Разговоры в гостиной» (1922)). Сложная и многоплановая организация хронотопа представлена в рассказе «Фокус великого кино» (1919), организованном по ретроспективной модели. Эта модель повествования, предполагает обратное (полное или частичное) движение сюжета. В нем время прокручивается как кинематографическая лента то вперед, то назад, то снова быстро перематывается до нужного момента.

Рассказ «Фокус великого кино» делится на две части. Первая часть – это перечисление незамысловатых действий человека, которые не несут большой смысловой нагрузки, об этом говорит сам автор: «...это обыкновенная фильма, изображающая обыкновенные человеческие поступки» (XII, 74). Но смысл здесь не в бесхитроном сюжете, а в технике повествования – простые действия начинают прокручиваться в обратную сторону. Автор впервые в своем творчестве реализует ретроскрипционную модель построения текста, на материале кинофильма – условной реальности. Здесь «обратная» временная структура представлена как фрагмент без начала и конца, что дает возможность начать рассказ с любого момента, остановить его, изменить характер событий:

Однажды в кинематографе я видел удивительную картину:

Море. Берег. Высокая этакая отвесная скала, саженей в десять. Вдруг у скалы закипела вода, вынырнула человеческая голова, и вот человек, как гигантский, оттолкнувшийся от земли мяч, взлетел на десять саженей кверху, стал на площадку скалы... (XII, 73).

Во второй части рассказа описываются уже реальные исторические события происходившие с 17 октября 1905 года до сентября 1920 года. Действия во второй части представлены также по модели ретроскрипции – это киноплёнка, пущенная в обратную сторону: Ленин и Троцкий «поехали задом наперед на вокзал» (XII, 75) и так же уехали в Германию, быстро прошла «задом наперед» революция и гражданская война. Как проспективное, так и ретроспективное повествование даёт возможность автору рассматривать конкретное историческое событие в его динамике.

Двухчастная форма рассказа, где с одной стороны, обратная отмотка событий представляется вполне реальной, но только в кинематографе, а с другой, осуществлена попытка применить обратный ход действия в отношении реальных событий, показывает, что причинно-следственная связь явлений может быть относительна и обратима, но только в кино, на листе бумаги или в мечтах, иными словами – только в условной реальности. Аверченко сожалеет о том, что уже случившиеся трагические события изменить невозможно: «Ах, если бы наша жизнь была похожа на послушную кинематографическую ленту!..» (XII, 74).

В творчестве писателя 1920-х годов хронотоп все чаще получает символическое значение. Очевидно, это связано с тем, что Аверченко относился к революционным годам как к эпохе «безвременья», в буквальном смысле «выпадающей из реальности». В предисловии к сборнику «Записки Простодушного» (1921) художник писал, что в это время Россия «вывернулась наизнанку» (XII, 315). Отсюда рождаются предпосылки для изображения революционной эпохи как неправдоподобной, подлинно фантастической. Аверченко было сложно принять новую реальность, поверить, что революция, которая, как полагал автор, в своих истоках несла благородные порывы к свободе и счастью, принесла русскому обществу диктатуру пролетариата и тоталитарное государство. Биографы Аверченко отмечают, что в октябре 1920

года Аверченко до последних дней отказывался покидать «белый» Крым в надежде, что красное движение будет повержено⁷⁸.

§ 2. Фантастика в рассказах А. Т. Аверченко на тему будущего

Революционная идея в художественном сознании писателей начала XX века выразилась в надеждах на создание «нового мира», способного привести человечество к счастью. А. Т. Аверченко одним из первых ставит под сомнение путь, по которому следует преобразование действительности на новых принципах. Эффективным способом критики существующего положения стало предупреждение общества о возможных ошибках и последствиях, которые могут возникнуть на пути строительства нового советского государства. Размышления автора о катастрофических последствиях возможных для России, ставшей на путь глобального преобразования, нашли свое отражение в его антиутопических рассказах. В них писатель активно вел спор с утопическими чаяниями Октябрьской революции.

В выделяемой нами группе рассказов Аверченко, с одной стороны, также активно использует фантастику. Однако, несмотря на наличие круга характерных приемов: особое пространство, сконструированное автором, своеобразное временное решение, смысл фантастики в рассказах Аверченко целиком сводится к области социально-политических проблем, поэтому фантастика воспринимается не буквально, а прочитывается как иносказание. За вымышленным обществом, которое критикуется в них, скрывается современная ему писателю советская действительность. Он пишет о злободневной реальности и для современных ему читателей.

Определить однозначно жанровую принадлежность рассказов Аверченко «Как они правят» (1920), «Теория Эйнштейна и теория Ползункова» (1923) и

⁷⁸ Хлебникова А. Е., Миленко В. Д. Аркадий Аверченко. Беженские и эмигрантские годы (1918–1925). М., 2013. С. 215.

«Стенли» (1923) затруднительно, однако, на наш взгляд, они причастны к антиутопическому жанру. В первую очередь, обращает на себя внимание такая формально-стилистическая особенность антиутопии как обращенность в будущее. Пространственно-временной фон и события в рассказах — приобретают условно-фантастический характер. Так, действие в рассказе «Как они правят» происходит явно не в современной автору России, а в более прогрессивном с технической стороны будущем. Не случайно автор вводит в сюжет фигуру Г. Уэллса — автора научно-фантастических произведений и автора романа о путешествии во времени («Машина времени» (1895)). Аверченко в карикатурной форме высмеивает превращение людей будущего в бездушные машины, беспрекословно действующие по приказу государства. Внутренне несвободные, превращенные в роботов члены ЦИКа, становятся символом всеобщего, принудительного подчинения вышестоящему лицу (в частности, Троцкому) в тоталитарном государстве. Это рассказ-предупреждение о последствиях, которые последуют за реорганизацией общества на пути достижения какой-либо утопической идеи. «Как они правят» (1920) — не единственный рассказ в творчестве Аверченко с характерными для антиутопии деталями и приемами⁷⁹.

В традициях антиутопического жанра оформляется время и место действия. В частности, нарушается временная структура повествования — действие отнесено в будущее, при этом возникает ощущение застывшего времени, кроме того, изображается «надличностное» пространство — «принадлежащее не личности, а социуму, то есть власти»⁸⁰. В антиутопических рассказах Аверченко действие происходит в ограниченном локусе, именуемом «Совдепией» и представляющим отнюдь не «светлое», а в поистине темное будущее Советской России, вступившей на путь построения социализма. В «Стенли» события разворачиваются в 1935 году. Хотя срок, который проходит от момента написания рассказа, до описываемых в нем

⁷⁹ См. об антиутопии: Ланин Б. А. Анатомия литературной антиутопии // Общественные науки и современность. М., 1993. № 5. С. 154–163; Ланин Б. А. Русская утопия, антиутопия и фантастика в новом социально культурном контексте // Проблемы современного образования. М., 2014. № 1. С. 161–169.

⁸⁰ Ланин Б. А. Анатомия литературной антиутопии. С. 161.

событий, всего лишь двенадцать лет, страна в изображении Аверченко успела перетерпеть колоссальные изменения. За это время она превратилась в дикий, обособленный остров, населенный агрессивными туземцами, что подчеркивает варварскую природу советской власти. Аверченко рисует образ революции как силы, которая уничтожает культуру и возвращает человека в первобытное состояние. Символом доведения до абсурда утопических идей революции, является «теория Ползункова». Данная теория, представляющая научную гордость Совдепии, подразумевает деградацию человека и его превращение в обезьяну с целью выживания в тяжелых условиях голода и холода: «Через 24 дня уже хлеб вам не нужен, – его вытеснит порцион в 24 еловые шишки...». А об одежде говорится так: «Скоро <...> у вас ее совсем не будет, и вы обмерзнете, как какие-нибудь дураки! А поэтому надо завести постепенно собственную шерсть» (XIII, 23). Разрушенная, изолированная Совдепия и ее невежественное, но гордое и самоуверенное общество сопоставляется с прогрессивной Европой, ее великими умами и научными достижениями. Здесь немаловажную роль играет излюбленный прием Аверченко – изображение по контрасту.

Важнейшим элементом антиутопии является конфликт государства и личности. В рассказах Аверченко он не вырисовывается отчетливо, но общие черты все же обнаруживаются. В частности, ощущается присутствие авторского сознания, которое не принимает описываемый мир. В рассказы вводится фигура, которая оценивает и критикует окружающую действительность, воспринимает происходящее как неестественное, она является носителем здравого смысла. В «Теории Эйнштейна...» житель Совдепии, после того как возвращается из европейской командировки, совсем по-другому оценивает научную ситуацию у себя на родине: «ведь совсем дикарями сделались, от Европы отстали, а там жизнь бьет ключом» (XII, 21). В «Стенли» такой фигурой выступает непосредственно европеец, приехавший в Совдепию. Перед ним она предстает как отсталая во всех отношениях страна, обреченная на исчезновение благодаря своей политике изолированного

существования. Недоумевающий европеец ходит с проводником по разрушенной, пустой Советской России будущего как по музею.

– Это что за развалины такие?

– Древний город тут был – Харьков...

– До Рождества Христова?

– Кой черт! В позапрошлом году развалился. Дальше пошли.

– А это что за дымовая труба?

– Курск тут был. По этой трубе только и примечаем. А Орла так и не найду теперь: гладкое место, зацепиться не за что. Одно слово – центроглушь!
(XIII, 47).

Сходное построение повествования, как отмечает Т.А. Чернышева, свойственно утопии: «герой-наблюдатель не рассказывает о том, что он когда-то видел и пережил, а как бы одновременно с читателем совершает экскурсию по неизвестной счастливой стране, и в этой экскурсии его непременно сопровождает некто, кто может ответить на все его недоумения, а в нужных случаях даже прочесть лекцию по тому или иному вопросу»⁸¹. Аверченко использует эту схему, но наполняет ее противоположным содержанием.

«Водимый» герой пребывает в состоянии своеобразного «культурного шока», в то время как «экскурсовод» воспринимает все как должное. Благодаря этому читатель знакомится не только с внешним обликом страны Советов, но и с новым типом мышления и мировоззрения людей. Символом же тоталитарной, идеологизированной Совдепии становится средство пропаганды – радиотелеграф, одиноко стоящий посреди пустого Кремлевского двора: «Как палку увидите, – вот это и будет Москва. Радио на палке. Как говорится: всем, всем, всем...».

Еще одной обязательной оппозицией антиутопического мира является оппозиция палач/жертва. В рассказах Аверченко эти полюса не закрепляются за конкретными персонажами – это скорее роли, которые отведены советскому государству и не принимающему его идеологию обществу.

⁸¹ Чернышева Т. А. Указ. соч. С. 311.

В антиутопиях Аверченко читается предостережение об опасности разрушения России на пути строительства «идеального государства». Образ опустевшей страны, где не осталось жителей, кроме совнаркома, засевающего под землей, и еще некоторых людей, выполняющих его поручения, возможно, отражает переживания автора по поводу массовой эмиграции из России русской интеллигенции. С целью разоблачения утопии – мифа о равенстве, справедливости, демократии – автор рисует советское государство, где все так же общество делится на управляющие верхи и служащие низы.

§ 3. Гротеск как средство создания образов политических деятелей в рассказах А. Т. Аверченко

Роль гротеска в послереволюционной прозе сатирика уже отмечалась исследователями. В частности Л. А. Спиридонова обнаруживает, что гротеск в рассказах Аверченко связан с реальной исторической действительностью: Аверченко описывает все особенности политического и общественного устройства советской России, доводя их до абсурда⁸². Существует также противоположная точка зрения, в основе которой лежит утверждение, что абсурд у Аверченко не имеет реалистической основы, «абсурдное у Аверченко существует независимо от наличия или отсутствия в тексте социальной проблематики»⁸³. Действительно, гротеск у Аверченко зачастую выходит за рамки реалистического изображения действительности и участвует в создании заведомо неправдоподобных образов и ситуаций.

Как отмечают исследователи понятия «фантастика» и «гротеск» находятся в тесном родстве⁸⁴. Гротеск определяется как «вид условной фантастической образности, демонстративно нарушающий принципы правдоподобия, в котором причудливо и алогично сочетаются несочетаемые в реальности образные планы»⁸⁵. Многие признаки гротеска – демонстративное нарушение

⁸² Спиридонова Л. А. Бессмертие смеха: комическое в литературе русского зарубежья. С. 102, 103.

⁸³ Карпов Н. А. Гоголевские традиции в творчестве сатириков // Феномен Гоголя. СПб., 2011. С. 704.

⁸⁴ Чернышева Т. А. Указ. Соч. С. 78; Манн Ю. В. Указ. Соч. С. 82, 20.

⁸⁵ Литературная энциклопедия терминов и понятий. М., 2003. Стб. 188.

принципов правдоподобия, принципиальный алогизм, сочетание несочетаемых в реальности образов – обнаруживаются и в фантастике. Таким образом, существует определенная трудность в четком разграничении этих во многом смежных понятий. С уверенностью можно сказать, что хотя фантастика и часто выступает как составляющая гротескового образа, она не является обязательным его свойством, возможен и нефантастический гротеск (Плюшкин из «Мертвых душ» Н. В. Гоголя). «Реалистический гротеск» (термин Д. П. Николаева⁸⁶) в основном пользуется гиперболой, в то время как «фантастический гротеск» основан на немиметическом воспроизведении действительности, делая саму основу образа неправдоподобной, входящей в противоречие с объективной природой вещей – например, Аверченко амбивалентно сочетает в персонаже мужское и женское начала (изображение Ленина как жены Троцкого в рассказе «Короли у себя дома» (1919)).

Таким образом, гротеск Аверченко можно обозначить как «фантастический гротеск». В своих произведениях автор отражает социальную действительность, при этом отдельные образы видоизменяются до фантастических и «выпадают» из этой действительности.

Гротеск является одним из способов отражения действительности в сатирическом произведении. Он позволяет заострить явление до крайней степени, посредством причудливого сочетания образов и деталей. Исследователь поэтики комического Д. П. Николаев отмечает подобную функцию гротеска, анализируя сочетание достоверного и фантастического в творчестве Салтыкова-Щедрина:

В реальной действительности внутренние жизненные закономерности оказываются скрытыми под покровом примелькавшейся повседневности. Взор человека обычно скользит по окружающей жизни, ни на чем не задерживаясь долго, не стремясь проникнуть внутрь вроде бы хорошо знакомых явлений. Но если в этой привычной повседневности происходит что-то необыкновенное, из ряда вон выходящее, человек останавливается пораженный и начинает

⁸⁶ Николаев Д. П. Сатира Щедрина и реалистический гротеск. М., 1977.

размышлять над тем, что бы это могло означать <...> Вторжение фантастики в повседневную действительность призвано привлечь внимание читателя к таким закономерностям жизни, которые обычно ускользали от взора⁸⁷.

Элементы фантастики в рассказах Аверченко появляются в том случае, когда автор касается острой злободневной проблематики и ему необходимо максимально усилить сатирический эффект. Примечательно, что сборник «Дюжина ножей в спину революции» (1921) – самый жесткий по характеру сатиры – насчитывает больше всего рассказов, в которых используются средства вторичной художественной условности⁸⁸ («Фокус великого кино», «Чертово колесо» (1921), «Новая русская сказка» (1919), «Короли у себя дома» (1919), «Хлебушко» (1921)). Они призваны показать абсурд, алогизм реальной жизни. Писатель использует фантастические допущения, ставит действующих лиц в необыкновенные ситуации и испытывает их необыкновенными возможностями, чтобы ярче показать ненормальную, абсурдную суть реальности. Чтобы познать и подчеркнуть сущность описываемых явлений, Аверченко обращается к крайней форме сатирического преувеличения – гротеску.

Портретные зарисовки из книги «Двенадцать портретов (в формате будуар)» (1922) представляют собой не столько собственно описания внешних черт персонажей, сколько характеристику форм их поведения. Однако этот факт не препятствует тому, чтобы отнести рассказы из сборника именно к жанру сатирического портрета. Так как портрет персонажа – это не только описание его наружности (черты лица, фигура, цвет волос), но и всего того в облике человека, что сформировано социальной средой и самой личностью.

⁸⁷ Там же. С. 189.

⁸⁸ Вторичная художественная условность – это демонстративное и сознательное нарушение художественного правдоподобия в стиле произведения. Автор преднамеренно искажает факты реальной действительности. При этом выходящие за грани возможного условные образы не исключают их реальной жизненной основы. Выделяются следующие типы условной образности – фантастика, гротеск; а также смежные явления, которые могут, как обнаруживать фантастическую природу, так и быть правдоподобными – гипербола, символ, аллегория (см.: Условность художественная // Литературная энциклопедия терминов и понятий. М., 2003. Стб. 1116–1117).

В сборнике Аверченко предпринял попытку развенчания «святынь» русской революции. Ленин и другие вожди в его рассказах становятся персонажами авантюрно-плутовского толка, предстают как герои анекдотов. Гротескная образность позволила посмеяться над серьезными вещами, над тем, что обычно вызывало если не страх, то точно уважение у Советского человека. Карикатурные фигуры Ленина, Троцкого, Луначарского и других ставятся в нарочито выдуманные ситуации. Например, Лев Троцкий непринужденно беседует с приехавшим в Россию Керенским:

– Господи! Кого я вижу! Саша, голубчик!! Какими судьбами?.. Пойдем ко мне в кабинет. Вот-то нечаянная радость! <...> А мы тебя, брат Саша, часто с Володей и Анатолием вспоминаем! Да-а... Хорошие времена были. Помнишь, как мы с Володькой с балкона Кшесинской мантифолии разводили (XII, 250).

Следует отдельно оговорить, что Ленину и Троцкому отведено особое место в постреволюционной прозе писателя, они часто являются главными героями рассказов Аверченко («Короли у себя дома», «Светлый праздник в Москве» (1920), «Семейная радость» (1920), «Дружки» (1920, «Мадам Ленина» (1921), «Мадам Троцкая» (1921)). Хотя сам Аверченко не объединял перечисленные рассказы в отдельный цикл или книгу, здесь явно формируется группа, объединенная общей темой. Все эти произведения запечатлевают отдельные эпизоды из жизни вождей, разумеется, наполненные вымышленными событиями и диалогами. Как правило, масочные образы вождей действуют в Кремле: то это Грановитая палата, то «кремлевские палаты», то «московские палаты бояр Романовых».

Персонаж «Ленин» в рассказах Аверченко рассматривается современными учеными как архетип дурака⁸⁹, или даже как трикстерный персонаж⁹⁰, он признается героем авантюрно-плутовского толка. Это мнение представляется справедливым при детальном рассмотрении данного образа.

⁸⁹ Хлебникова А. Е., Миленко В. Д. Указ. соч. С. 164.

⁹⁰ Миленко В. Д. Аркадий Аверченко. Серия «Жизнь замечательных людей». С. 223.

Одет Ленин в «затрепанный халатик» и «красные шерстяные чулки от ревматизма», сидит он на троне «сдвинув на затылок расшитый старым жемчугом кокошник» (XI, 284) («Семейная радость»). Троцкий у Аверченко тоже плут, постоянно напоминающий о своих достоинствах, но готовый бросить и власть, и страну, как только ему начинает грозить опасность. Однако, по сравнению с Лениным, его образ, пожалуй, больше соответствует реальной действительности. Троцкий представлен более воинственным, в нем больше мужественных черт, и он, как правило, занят решением политических вопросов, в то время как Ленин вяжет чулок для одного «из своих добрых красных китайцев» (XI, 284). Неспособность вождей продуктивно управлять страной подчеркивается писателем при изображении Ленина и Троцкого семейной парой, где Троцкий несет в себе мужское начало, а Ленин, соответственно, женское («Короли у себя дома»). Выступая в образах супругов, вожди участвуют в бытовой перебранке:

– Да? Я должен думать?! Обо всем, да? Муж и воюй, и страну организуй, и то и се, а жена только по диванам валяется да глупейшего Карла Маркса читает? Эти романчики пора уже оставить...

– Что ты мне своей организацией глаза колешь?! – вспылил Ленин, нервно отбрасывая мокрое полотенце. – Нечего сказать – организовал страну: по улицам пройти нельзя, или рабочий мертвый лежит, или лошадь дохлая валяется (XII, 94).

Травестирование фигур Ленина и Троцкого направлено на снижение возвышенного пафоса, которым были окружены вожди русской революции в Советской России.

Среди всех прочих видов осмеяния советской власти важную роль Аверченко отводит мистификации своей переписки с вождем пролетариата. Писатель не только сочинял письма к Ленину («Приятельское письмо Ленину от Аркадия Аверченко» (1921)), но и отвечал самому себе от лица вождя. В этом ответе Ленин так же представлен в пародийном, шуточном свете. В письме он опровергает слухи о тяжелой жизни в Советской России, затем

извиняется, что не поцеловал Троцкого в нос, как просил адресат, и просит «кланяться» Керенскому. Заканчивает Ленин так:

Надеюсь скоро увидеть твою коммунопротивную физиономию.

С коммунистическим приветом,

Вл. Ленин⁹¹.

Возвращаясь к рассказам из сборника «Двенадцать портретов...», необходимо отметить, что Керенский также является одной из главных фигур в галерее портретов Аверченко. Главе Временного правительства отведено три описания, потому что именно его писатель мыслит главным виновником всех бед русского народа, и «Россия пошла к гибели» с того самого момента как Александр Фёдорович Керенский взял на себя ответственность за ее судьбу.

Аверченко не заботит правдоподобие его рассказов, он намеренно искажает факты и события. В рассказе «Керенский (Второй портрет)» (1921) писатель пытается мотивировать нереальность происходящего посредством переноса действия в «иное» пространство: «Однажды мне снился сон ...», однако тут же отказывается от этой идеи: «А, впрочем, к чему там жеманничать: никакого сна мне не снилось» (XII, 248). Таким образом, в рассказах из сборника «Двенадцать портретов» параллельно моделируются два потока – общий реальный план действительности и отдельные, подчеркнuto условные эпизоды. Второй план выполняет функцию обнаженного приема, Аверченко не претендует на создание у читателя доверия к вымышленному. Главное для сатирика – это описать высокопоставленных лиц советской России как можно в более уничижительном виде, раскрыть их сущность: «Я не моралист, но я только хотел доказать читателям – что такое партийная власть» (XII, 244), – пишет автор.

Гротеск участвует в создании и других образов. Так, дети, учащиеся в Московской советской школе «Нормальсовместобуч» больше похожи на членов бандитской группировки:

⁹¹ Цит по: Миленко В. Д. Указ. Соч. С. 223. (В. Д. Миленко отмечает, что «письмо» сохранилось в архиве писателя в машинописном виде. Текст в книге приводится без названия и указания на год).

Два мальчика, сидя верхом на кафедре и болтая ногами, дружески угощали друг друга доброй понюшкой кокаина; еще один мальчик мирно завтракал бутербродом из конины, запивая его бутылкой мутного пива, прямо из горлышка (XII, 263).

В более ранний период одним из любимых для Аверченко был образ балтийского матроса: «Я очень любил эту цельную здоровую натуру – могучего, грубоватого и добродушного матроса» (XII, 257). Позднее же он подвергается сатирическому осмеянию. В рассказе «Балтийский матрос» (1920) писатель сообщает о появлении на улицах Петербурга «матросской кавалерии» в 1917 году, обыскивающей и расстреливающей ни в чем не повинных людей. Дальнейшая деградация матроса связана с утратой мужественности и приобретением типично женских черт. Матросы при новом строе превращаются в невообразимое посмешище, они красятся помадой и румянами, носят корсеты, чулки и панталоны с кружевом:

Эти странные матросы были напудрены, крепко надушены; на грубых лапах виднелись явные следы безуспешного, но усиленного маникюра; на ногах – туфли с высокими каблуками и чуть ли не с лентами; на груди приколоты роза (XII, 257) («Балтийский матрос» 1920).

Это описание носит фантастический, нарочито неправдоподобный характер, но вырастает из реальных наблюдений. Аверченко, как правило, берет какую-то одну черту в облике персонажа и доводит ее до абсурда.

Итак, рассмотрев творчество Аверченко в свете поэтики фантастического, мы можем сделать вывод, что фантастика в рассказах писателя выполняет различные функции. Фантастические образы усиливают сатирический эффект, направленный на высмеивание несовершенной человеческой природы, так и на критику современной действительности. Посредством фантастики мир предельно «остранняется». Пространственно временные координаты описываемых событий предстают не вполне конкретизированными, прерывными и условными. Все это направлено на то, чтобы заострить

проблематику произведения, подчеркнуть абсурдность современной автору действительности.

В постреволюционный период, в творчестве писателя появляются рассказы, близкие по структуре и проблематике к антиутопическому жанру. Фантастические допущения в описании реальной действительности, замкнутое пространство, своеобразное временное решение позволили создать такое повествование, в котором автор вел спор с надеждами сторонников большевистской власти на воплощение в жизнь утопических идей социализма.

Гротеск в рассказах сатирика оказывается тесно связанным с фантастикой, особенно ярко это выражено в «портретной галерее» известных политических и культурных деятелей первой половины XX века. Посредством причудливого сочетания образов и деталей, смещения фантастического и реального Аверченко дискредитирует возвышенный пафос, которым были окружены вожди пролетариата в частности и всей большевистской власти в целом.

Заключение

Мы проанализировали мотивную структуру малой прозы А. Т. Аверченко постреволюционного периода (1918–1925).

В процессе анализа рассказов были выделены основные мотивы в творчестве писателя: центральные мотивы смерти и воскресения, а также группы мотивов с общим значением «эмиграции» и «ностальгии».

Мы обнаружили, что мотив смерти в творчестве Аверченко проходит несколько этапов развития, характер которых зависит от смены пафоса, воплощенного в сборниках 1918–1925 годов. В дореволюционных рассказах мотив смерти, как правило, не несет в себе серьезного трагического смысла, участвуя лишь в создании необычных ситуаций. В годы революции Аверченко обращается к политической сатире («Нечистая сила» (1920), «Дюжина ножей в спину революции» (1921)), а мотив смерти приобретает новую функцию. Автора начинает интересовать не смерть сама по себе и не ее комическое освещение, а человек в его в экзистенциальном осмыслении – между жизнью и смертью. Смех над смертью окрашивается в несвойственные сатирическому писателю трагические тона, появляются философские размышления о смерти и жизни. Также мотив смерти приобретает символический характер: смерть олицетворяет не только физическое уничтожение, но и духовное падение человека, народа, всей страны.

В эмиграции автор продолжает следовать эстетике черного юмора, но постепенно отходит от политической сатиры. («Записки Простодушного» (1923), «Смешное в страшном» (1923)). Но в революционные годы смерть становится массовым явлением, что искажает само понятие о «норме», нарушая естественный ход жизни. Черный юмор помогает представить смерть в шуточном свете, подчеркивая абсурдность современной автору эпохи. Юмористическое описание смерти преподносит трагическое событие как будничное, повседневное. Такой прием является своеобразным авторским возмещением тягостного ощущения трагизма, преодолением и

изживанием болезненного опыта. Таким образом, в рассказах Аверченко своеобразно представлено соотношение трагического и комического. Эти две литературные категории сочетает в себе мотив смерти, сложно их переплетая.

Со временем размеренное течение жизни в Чехии позволяет Аверченко вернуться к оживляющей силе юмора и возродить в своем творчестве излюбленный сатириконский принцип «смех ради смеха» («Пантеон советов молодым людям» (1924)). Саму смерть писатель, как и прежде, воспринимает серьезно, но при этом раскрывает комизм человеческой жизни, обращаясь к фарсовому юмору, создавая нарочито абсурдные ситуации.

Мотив воскресения реализуется в сюжетах, повествующих о падении советского режима и восстановлении добольшевистской России. Царская Россия воспринимается автором как идеализированная утраченная Родина. Таким образом, ретроспективная утопия Аверченко состоит в воскресении «старого идеала».

Сборник эмигрантского периода «Записки Простодушного» (1923) представляет собой описание жизни русских беженцев за рубежом, в связи с чем мотив эмигрантской жизни в нем доминирует. Сюжетообразующая тема эмигрантской жизни вытекает в группу мотивов, объединенных общим значением. Группа, которую мы обозначили как «быт эмиграции», включает в себя частные мотивы «бытовых неурядиц», тараканьих бегов, обмана. Мотив обмана выделяется в сборнике «Записки простодушного» (1923) как основной и наиболее частотный.

В начале 1920-х годов память о прежней России была ещё слишком свежа, многие писатели-эмигранты видели в своём творчестве особую миссию по сохранению духовных ценностей. Темой ностальгии объединена другая группа мотивов, она включает мотив России как «потерянного рая», мотив памяти, мотив разрушения. Сила воспоминания была направлена на сохранение и передачу будущим читателям атмосферы гармонии царской России.

Кроме того, постоктябрьский период деятельности Аверченко ознаменовался обращением писателя к поэтике фантастического и

антиутопическому жанру. Проведенное нами исследование показало, что фантастика в рассказах Аверченко выполняет такие функции, как критическое осмысление действий современной ему власти; развенчание надежд сторонников большевистской власти на воплощение в жизнь утопических идей социализма; прогнозирование будущего России с учетом тенденций настоящего.

Также обнаружено, что гротескный тип художественной образности в рассказах сборника «Двенадцать портретов» (1922) направлен на снижение возвышенного пафоса, которым были окружены вожди русской революции в Советской России. Гротеск выступает как средство создания «фантастического эффекта» в изображении конкретных образов. Так, в сборнике моделируются два потока – общий реальный план действительности и отдельные, подчеркнута условные эпизоды. Второй план выполняет функцию обнаженного приема, Аверченко не претендует на создание у читателя доверия к вымышленному.

В целом, фантастические допущения в описании реальной действительности, своеобразное пространственно-временное решение, а также символ, аллегория, гротеск, пародийные приемы позволили автору расширить возможности малого повествовательного жанра.

В дополнение к решению основных задач диссертации нами был проведен анализ эволюции комического пафоса в рассказах Аверченко (1918–1925). Итогом его стал вывод о том, что комическое в творчестве Аверченко представлено широко и включает в себя веселый юмор, обличительную сатиру и трагикомический юмор. Различный пафос комического и его эволюция связаны с осмыслением Аверченко современной ему эпохи. В дореволюционном творчестве писателя ярко выражено юмористическое мироощущение. После 1917 года заметно возрастает интерес автора к социальной проблематике, что отразилось на поэтике его рассказов. Большинство рассказов отличается сатирическим характером: автор пытается охарактеризовать основные проблемы российской действительности начала XX

века или обращается к высмеиванию советской идеологии. Трагикомический пафос наполняет сюжеты, повествующие о жизни русского человека в тяжелых условиях эмигрантского быта. Комическим предстает тип эмигранта, обнаруживающего свою наивность и беспомощность, в то время как сам феномен русской эмиграции воспринимается писателем целиком в трагическом плане. В зрелом творчестве Аверченко «трагическое» постепенно вытесняется «скептическим», это отразилось в поэтике последнего сборника писателя («Рассказы циника» (1925)).

Список использованной литературы**I. Художественные произведения:**

1. Аверченко А. Т. Собрание сочинений: В 6 т. Сост., подгот. текстов, коммент. Ст. Никоненко. М.: ТЕРРА-Книжный клуб; Республика, 1999-2000.
2. Аверченко А. Т. Собрание сочинений: В 13 т. Сост., подгот. текста и коммент. С.С. Никоненко. М.: Дмитрий Сечин, 2012.
3. Аверченко А. Т. Сочинения: В 2 т. Вступ. ст., сост., подгот. текстов и коммент. Д. Д. Николаева. М.: Лаком, 1999.
4. Гоголь Н. В. Полное собрание сочинений: В 14 т. Т. 4. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1937–1952.

II. Справочные издания:

5. Литературная энциклопедия терминов и понятий / Гл. ред. и сост. А. Н. Николюкин. М.: Интелвак, 2001. 1596 стб.
6. Литературный энциклопедический словарь / Под ред. В. М. Кожевникова, П. А. Николаева. М.: Сов. энц., 1987. 750 с.
7. Поэтика: слов. актуал. терминов и понятий / Гл. науч. ред. Тамарченко Н. Д. М.: Издательство Кулагиной; Intrada, 2008. 358 с.

III. Научная и критическая литература:

8. Агеносов В. В. Литература русского зарубежья (1918-1996). М.: Терра Спорт, 1998. 543 с.
9. Азов В. А. А. Т. Аверченко. «Веселые устрицы» // Речь. 1910. 27 сентября.
10. Акимов А. П. Чистокровный юморист // Юность. 1989. № 8. С. 86–87.
11. Бахтин М. М. Формы времени и хронотопа в романе // В его кн.: Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. С. 234 – 408.

12. Богданова М. В. Проблема жанрового своеобразия литературного и публицистического творчества А. Т. Аверченко. Дис. канд. филол. наук. Краснодар, 2000. 222 с.
13. Боров Ю. Б. Комическое, или О том, как смех казнит несовершенство мира, очищает и обновляет человека и утверждает радость бытия. М.: Искусство, 1970. 269 с.
14. Боров Ю. Б. Эстетика. М.: Политиздат, 1981. 399 с.
15. Борисов С. Б. Эстетика «Черного юмора» в русской традиции // Из истории русской эстетической мысли: сб. науч. тр. / Отв. ред. К. Г. Исупов. СПб.: Образование, 1993. С.139–153.
16. Брызгалова Е. Н. Творчество сатириконцев в литературной парадигме серебряного века. Дис. докт. филол. наук. Тверь, 2005. 429 с.
17. Бутенко И. А. Из истории «черного» юмора // Социологические исследования. 1994. № 11. С. 148–153.
18. Вашко П. П. Аркадий Аверченко журналист. Слагаемые популярности (исследование творческой лаборатории юмориста). Дис. канд. филол. наук. Минск, 1994. 285 с.
19. Вертинский В. Н. Дорогой длиною...: воспоминания, стихи и песни, рассказы, зарисовки, письма. М.: Астрель АСТ, 2009. 607 с.
20. Веселовский А. Н. Историческая поэтика. М.: Высш. школа, 1989. 404 с.
21. Гаспаров Б. М. Литературные лейтмотивы: очерки русской литературы XX века. М.: Наука, 1994. 303 с.
22. Дземидок Б. О. комическом. М.: Прогресс, 1974. 223 с.
23. Долгов А. Творчество Аверченко в оценке дореволюционной и советской критики // Труды Киргиз. гос. ун-та. Сер. гуманитарных наук. Фрунзе, 1975. Вып. 11. С. 167–175.
24. Евнина Е. М. Франсуа Рабле. М.: Гослитиздат, 1948. 344 с.
25. Евстигнеева Л. А. Журнал «Сатирикон» и поэты-сатириконцы. М.: Наука, 1968. 454 с.

26. Егоров Б. Ф. Российские утопии: исторический путеводитель. СПб.: Искусство-СПБ, 2007. 414 с.
27. Зись А. Я. Искусство и эстетика: Введ. в искусствоведение. М.: Искусство, 1967. 440 с.
28. Каган М. С. Лекции по марксистско-ленинской эстетике: В 3 ч. Ч. 1. Диалектика эстетических явлений. Л.: Изд-во Ленингр. ун-та, 1966.
29. Кагарлицкий Ю. И. Что такое фантастика? М.: Худож. лит., 1974. 352 с.
30. Карпов Н. А. Судьба сатириконцев // Литература русского зарубежья (1920–1940): учебник для высших учебных заведений Российской Федерации / Отв. ред. Б. В. Аверин. СПб.: Филол. фак СПбГУ, 2013. 272-297.
31. Карпов Н. А. Гоголевские традиции в творчестве сатириконцев // Феномен Гоголя: Материалы Юбилейной международной научной конференции, посвященной 200-летию со дня рождения Н. В. Гоголя / Под ред. М. Н. Виролайнен, А. А. Карпова. СПб.: Петрополис, 2011. С. 696–709.
32. Коротких А. В. Детские образы в юмористической прозе Саши Черного, А. Аверченко и Тэффи. Дис. канд. филол. наук. М., 2003. 237 с.
33. Краснобаева О. Д. Тема искусства в сатирической интерпретации А. Аверченко // Вісник дніпропетровського у-ту. 2014. № 1. С. 168–174.
34. Кузьмина О. А. Рассказы А. Т. Аверченко: Жанр. Стиль. Поэтика. Дис. канд. филол. наук. Тверь, 2003. 151 с.
35. Куприн А. И. Аверченко и «Сатирикон» // Куприн А. И. О литературе / Сост. Ф.И. Кулешов Минск: Изд. БГУ, 1969. С. 110 (впервые: Сегодня. 1925. № 72. 29 марта).
36. Ланин Б. А. Русская литературная антиутопия. М.: Б. и., 1993. 198 с.

37. Ланин Б. А. Анатомия литературной антиутопии // *Общественные науки и современность*. М., 1993. № 5. С. 154–163.
38. Ланин Б. А. Русская утопия, антиутопия и фантастика в новом социально-культурном контексте // *Проблемы современного образования*. М., 2014. № 1. С. 161–169.
39. Левицкий Д. А. Жизнь и творческий путь Аркадия Аверченко. М. Русский путь, 1999. 552 с. (впервые: Левицкий Д. А. А. Аверченко: Жизненный путь. (Вашингтон), 1973).
40. Ленин В. И. Талантливая книжка // Ленин В. И. Полн. собр. соч.: В 55 т. М., 1970. Т. 44. С. 249–250.
41. Манн Ю. В. О гротеске в литературе. М.: Советский писатель, 1966. 183 с.
42. Мещеряков Н. Наши за границей // *Красная новь*. 1921. № 1. С. 275–285.
43. Миленко В. Д. Аркадий Аверченко. Серия «Жизнь замечательных людей». М.: Молодая гвардия, 2010. 327 с.
44. Михайлов О. Два портрета // Аверченко А., Тэффи. Юмористические рассказы. Минск: Мастац. літ., 1990. С. 3–22.
45. Михайлов О. Н. Аркадий Аверченко (1881–1925) // Аверченко А. Избранные рассказы. М.: Сов. Россия, 1985. С. 5–18.
46. Михайлов О. Н. Страницы русского реализма: (Заметки о рус. лит. XX в.). М.: Современник, 1982. 288 с.
47. Нестеренко А. Ю. Гоголевские сюжеты и образы в творчестве А. Аверченко // *Наукові записки Харківського національного пед. ун-ту*. Сер.: Літературознавство. Харьков, 2009. Вып. 3. С. 81–86.
48. Николаев Д. П. Сатира Щедрина и реалистический гротеск. М.: Худож. Лит., 1977. 358 с.
49. Николаев Д. Д. Аверченко (1881–1925) // *Литература русского зарубежья 1920–1940* / Отв. ред. О. Н. Михайлов. М.: Наследие ИМЛИ, 1999. 328 с.

50. Николаев Д. Д. Творчество Н. А. Тэффи и А. Т. Аверченко (две тенденции развития русской юмористики). Дис. канд. филол. наук. М., 1993. 211 с.
51. Николаев Д. П. Смех – оружие сатиры, М.: Искусство, 1962. 223 с.
52. Никоненко С. Талант надо поощрять // Вопросы литературы. 1989. №11. С. 158
53. Оречкин Б. Рыцарь улыбки. Статья памяти Аверченко // Эхо. Иллюстрированное приложение. Берлин, 1925. 15 марта.
54. Погребняк Г. А. Поэтика парадоксального в малой сатирико-юмористической прозе первой трети XX века (А. Аверченко, Саша Черный). Дис. канд. филол. наук. Самара, 2003. 142 с.
55. Пропп В. Я. Проблемы комизма и смеха. М.: Лабиринт, 1999. 285 с.
56. Пропп В.Я. Морфология волшебной сказки. М.: Лабиринт, 1998. 168 с.
57. Рюмина М. Т. Эстетика смеха: Смех как виртуальная реальность. М.: Едиториал УРСС, 2003. 311 с.
58. Смирнова Л. А. Русская литература конца XIX начала XX века. М.: Просвещение, 1993. 381 с.
59. Спиридонова Л. А. «Юмор – это дар богов...» // Юмористические рассказы. Аркадий Аверченко, Надежда Тэффи, Саша Черный. М., Дет. лит. 2010. 489 с.
60. Спиридонова Л. А. Бессмертие смеха. Комическое в литературе русского зарубежья. М.: Наследие, 1999. 336 с.
61. Спиридонова Л. А. (Евстигнеева) Русская сатирическая литература начала XX века. М.: Наука, 1977. 304 с.
62. Тименчик Р. Д., Хазан В. «На земле была одна столица» // Петербург в поэзии русской эмиграции (первая и вторая волна). СПб.: Гуманитарное агентство «Академический проект», 2006. 847 с.
63. Тодоров Ц. Введение в фантастическую литературу. Пер. с фр. Б. Нарумова. М.: Дом интеллектуальной книги, Русское феноменологическое общество, 1997. 144 с. С. 25.

64. Томашевский Б. В. Теория литературы. Поэтика. М.: Аспект Пресс, 1999. 334 с.
65. Федь Н. М. Жанры в меняющемся мире: Искусство комедии, или Мир сквозь смех. М.: Сов. Россия, 1989. 541 с.
66. Хлебина А. Е., Миленко В. Д. Аркадий Аверченко. Беженские и эмигрантские годы (1918–1925). М.: Дмитрий Сечин, 2013. 543 с.
67. Чернышева Т. А. Природа фантастики. Иркутск: Из-во Иркут. Ун-та, 1985. 336 с.
68. Чиж Н. П. Особенности изображения «маленького человека» в рассказах-анекдотах А.Т. Аверченко // Вестник ТвГУ. Сер.: филология. 2014. № 3. С. 473–479
69. Чуковский К. И. Устрицы и океан. Речь. 1911. № 77.
70. Шадурский М. И. Литературная утопия от Мора до Хаксли: проблемы жанровой поэтики и семиосферы. Обретение острова. М.: Изд-во ЛКИ, 2007. 159.