

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ПРОСТРАНСТВО КАК ВЫРАЖЕНИЕ ОЦЕНОЧНОЙ  
СИСТЕМЫ В ПРОЗЕ Н. В. ГОГОЛЯ И Б. А. ПИЛЬНЯКА

Ибоя Баги

В связи с творчеством такого писателя как Борис Пильняк, одного из первых авангардистов русской литературы, нелегко говорить о влиянии классических литературных традиций или пытаться выявить определенное сходство с каким-либо выдающимся прозаиком предшествующих эпох. Несмотря на то, что сам Пильняк часто подчеркивает свое право на воспроизведение разных литературных текстов, на заимствование отдельных отрывков, фрагментов или целых прозаических или лирических произведений<sup>1</sup>, нельзя говорить о какой-либо "преемственности" в традиционном смысле слова - ведь отношение Пильняка к литературному наследию и тем самым вопрос о статусе, о самостоятельности и оригинальности литературного произведения коренится в самой поэтике авангарда.

Общеизвестно, что одним из самых распространенных приемов литературного авангарда XX века является воспроизведение определенных литературных систем, в том числе и цитация, стилизация или пародия<sup>2</sup>. Русские писатели 20-х годов часто пользуются этим приемом, создавая своеобразный, оригинальный облик периода, ведь как пишет Ю. Тынянов "эпоха всегда подбирает нужные ей материалы, но использование этих материалов характеризует только ее самое"<sup>3</sup>.

При воспроизведении литературных систем чаще всего в этот период писатели обращаются к творчеству Гоголя; по мнению некоторых критиков можно говорить даже о "гоголевской линии" в ранней советской прозе<sup>4</sup>. Достаточно упомянуть такие имена как Бабель, Зощенко, Пильняк, Сейфуллина - почти у всех одним из самых плодотворных источников считается гоголевская повествовательная структура, в том числе сказовая форма.

В настоящей статье мы не будем подробно останавливаться на проблеме "гоголевского наследства" в творчестве Б. Пильняка; в центре нашего анализа стоит один вопрос: какие проявления гоголевского мировосприятия и тем самым какие элементы отражения определенного ценностного аспекта обнаруживаются в одном - на наш взгляд самом значительном - романе Б. Пильняка, в "Голом годе".

Исходным пунктом мы выбрали проблематику художественного пространства, которая занимает важное место у обоих писателей. Особое внимание мы уделяем месту действия, провинции, т.е. той сфере, в которой разные формы поведения, типы существования представляют собой определенное восприятие или оценку этого мира.

Внутреннее пространство художественного произведения как у Гоголя, так и у Пильняка является не только декорацией, но и само по себе может быть значимым, если выбранные его элементы образуют систему, передающую определенный аспект, выражающую какую-то оценочную точку зрения. Организованность или неорганизованность, единство или хаос элементов, их отношение друг к другу дифференцирует идейную систему, охватывающую и другие пласты произведения, усовершенствует модель мира, на которой строится художественное целое. Согласно нашему предположению оба писателя имеют такой взгляд на художественное пространство, который - с точки зрения единства внутренней системы произведений - является определяющим в построении данной модели мира и кроме первичной его функции - чувственного воспроизведения мира - приобретает и этическое содержание.

Как у Гоголя, так и у Пильняка одной из центральных категорий пространства является провинция, точнее провинциальный город как место, занимающее особое, промежуточное положение между Городом как таковым и глухой провинцией. В этом мире - именно вследствие его промежуточного положения - очень важную роль играют пропорции,

взаимоотношение разных уровней, ведь именно нарушение пропорций в сторону увеличения или уменьшения размеров, смена уровней становятся основой трагикомического или гротескного изображения. Таким образом писатели создают такой мир, строят такую структуру в произведении, в которой деформация человеческого сознания, осмысления мира выражается и деформацией пространственно-временных отношений. Ю. Лотман в своей статье "Проблема художественного пространства в прозе Гоголя" пишет следующее:

"... художественное пространство становится формальной системой для построения различных, в том числе и этических, моделей, возникает возможность моральной характеристики литературных персонажей через соответствующий им тип художественного пространства, которое выступает уже как своеобразная двуплановая локально-этическая метафора"<sup>5</sup>.

В ходе нашего анализа мы ссылаемся на два рассказа из гоголевского цикла "Миргород" - "Повесть о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем" и "Старосветские помещики" - и на отдельные главы романа Пильняка "Голый год", связанные с "Ордынин-Городом"<sup>6</sup>.

При разборе отдельных текстов мы считаем очень важным отношение структурных особенностей и ценностных проблем, воплощенных в разных персонажах произведения, ведь система взаимоотношений развертывается в первую очередь не на основе действия, а с помощью выявления разных вариантов осмысления мира на уровне повествования и использования определенных конструктивных принципов, органической частью которых является особое авторское восприятие художественного пространства. В этом аспекте в изображении городов немаловажную роль играет своеобразная повествовательная позиция - рассказчик у обоих писателей находится внутри изображаемого мира, смотрит на события "изнутри" или часто является и участником этих событий.

По мнению венгерского литературоведа Э. Тэрэк Гоголь приближается к человеку со стороны его окружения, поведения, близких ему предметов: одним словом со стороны его положения.<sup>7</sup> Как это осуществляется в рассказе "Старосветские помещики"?

Конкретное пространство этого произведения не провинциальный город, это еще "чистая провинция", но выдвинутые проблемы больше дифференцируются и концентрируются в рассказе "Повесть о том...", отражая и изменение в системе ценностей.

В мире рассказа "Старосветские помещики" центральной категорией, элементом, определяющим образ жизни, является покой, привычка, чувство безопасности, основывающееся на бессобытийности, конкретная форма проявления чего воплощается в узком, патриархальном семейном укладе жизни, в гармоническом "сосуществовании" двух стариков. Замкнутость, отъединенность обеспечивает ненарушимость этого мира, "где ни одно желание не перелетает за частокол, окружающий небольшой дворик" /II. 7./ Уравновешенный, лирический повествовательный тон вначале внушает идею, что именно этот неизменный, гармонический микромир приспособлен для сохранения таких ценностей, как любовь друг к другу, привычка, покой.

Но в рассказе существует и другой мир, "мир внешний", который воспринимается в прямом смысле слова, ведь все, что находится вне собственного, обеспечивающего внутреннюю гармонию мира стариков является чужим, странным, угрожающим. Связующих звеньев между этими сферами почти не существует, они полностью изолированы друг от друга - и в тот момент, когда внешний мир вторгается во внутренний, нарушается равновесие, выясняется его иллюзорность, нестабильность, незащищенность. То, что разрушение этого единства является закономерным результатом уже начавшегося процесса, все сильнее и сильнее ощущается в ходе повествования. Постепенно вырисовывается процесс потери ценностей - ностальгический-иронический тон сменяется трагикомическим.

Особенно интересно то нарушение пропорций, которое характеризует эти два мира, взаимоотношение их элементов. Эти два уровня не могут измеряться той же мерой, они имеют свои закономерности, время и пространство ощущается здесь по-другому, другие ценности управляют происходящими здесь процессами: "Безграничный внешний мир образует не продолжение /количественное увеличение/ расстояний внутреннего, а пространство иного типа".<sup>8</sup> Мир стариков, этот отблеск прошлого, не является органической частью внешнего, "исторического" времени и пространства - это сказочный мир, где и сама жизнь протекает по нормам сказок, существует как бы вне времени и пространства. Герои рассказа - добрые старики, всех любящие "Филемон и Бавкида": "Если бы я был живописец и хотел изобразить на полотне Филемона и Бавкиду, я бы никогда не избрал другого оригинала, кроме их" /II. 8./, о жизни и прошлом которых мы знаем лишь столько, чтобы не нарушалась эта сказочная картина: "Афанасий Иванович женился тридцати лет, когда был молодцом и носил шитый камзол, он даже увез довольно ловко Пульхерию Ивановну, которую родственники не хотели отдать за него..." /II. 9./.

Их окружает чудесный, почти не тронутый природный мир, густой лес с дикими котами. Они живут однообразно, в благополучии, самая важная часть и почти исключительная тема их разговоров - еда. Ничего нет в этом мире, что имело бы прямое отношение к реальности, они лишь иногда играют мыслью: "что было бы, если бы...", но каждое неожиданное, "внешнее" явление для них невообразимо. "Внутренняя пространственная сфера усадьбы Товстогубовых предельно заполнена, но ей свойственно именно бессобытийное, 'остановившееся' время, тогда как внешняя сфера являет собой некий открытый мир, но время в нем событийно, так как там постоянно что-то 'случается'. Однако шкала оценок тут только одна! внутренняя сфера расценивается как устойчивая безопасная, внешняя же - как опасная, разрушительная, неустойчивая".<sup>9</sup>

Вторжение "сырой", внешней действительности в мир сказки влечет за собой разрушение и в конечном счете приводит к

трагедии. Но иллюзорность, видимое совершенство этой гармонии чувствуется уже с начала рассказа - правда, только в скрытой форме, в незначительных моментах, которые становятся важными лишь в целой системе произведения. Такие внешние, несказочные, связанные с реальностью, мешающие покою и красоте этого мира элементы-нпр. противопоставленная добросовестности стариков нечестность окружения: "Приказчик, соединившись с войтом, обкрадывали немилосердным образом" /II. 13./; постоянно беременные девушки: "тем более это казалось удивительно, что в доме почти никого не было из холостых людей" /II. 12./; обпачканные мухами портреты, окна, зеркала: "На стеклах окон звенело страшное множество мух, которых всех покрывал толстый бас шмеля, иногда сопровождаемый пронзительными визжаниями ос" /II. 12./.

Все это уловимо и в изменении повествовательного тона, иногда в скрытой, а иногда в открытой иронии, в показе все время усиливающегося диссонанса внутри этого маленького мира.

Часто употребляемые уменьшительные суффиксы вначале подчеркивают интимность, прелесть этого мира, но впоследствии именно их частота, несвязность с контекстом вызывает комическое, вернее гротескное впечатление. Встречающиеся в рассказе многократно выражения "страшно" и "ужасно" делают еще более ощутимым этот диссонанс: "комнатки эти были ужасно теплы" /II. 10./; "так ужасно там объедались" /II. 13./; свиньи "истребляли страшное множество слив и яблок" /II. 13./ и т.д., обозначают потерю внутреннего равновесия человека и какую-то ущербность этого искусственно изолированного мира. "Я знаю, что он шутит, а все-таки неприятно слушать. Вот эдакое он всегда говорит, иной раз слушаешь, слушаешь, да и страшно станет", /II. 18./ - говорит Пульхерия Ивановна, характеризуя невинные шутки своего супруга.

Причиной окончательного распада единства является и вторжение внешнего мира. По внутренней логике событий смерть Пульхерии Ивановны не закономерна, чуть ли не случайна. Однако, поскольку она происходит при первом серьезном столкновении двух миров, становится ясной и неизбежностью нарушения равновесия, неизбежностью потери автономии внутренней пространственной сферы. В эпизоде, подготавливающем смерть старушки, обнаруживается та этическая проблема, которая с самого начала скрывается в глубине событий или под кажущейся событийностью: это искусственное "царство грез" таит в себе опасность - забвенье, беспамятство не являются признаком действительно ценной жизни. Страсти, желание постоянного обновления, способность изменения -- существенные элементы человеческого бытия, и мир в своей противоречивости не может быть пространством, независимым от человека, от его внутреннего мира. "Жизнь их скромных владельцев так тиха, так тиха, что на минуту забываешься и думаешь, что страсти, желания и беспокойные порождения злого духа, возмущающие мир, вовсе не существуют и ты их видел только в блестящем, сверкающем сне-видении." /II. 7./

Но этот мир, полный страстей и желаний, существует в виде внешнего окружения, густого, угрожающего леса, который приманивает кроткую кошку Пульхерии Ивановны, появляющуюся позже как "предвестница смерти" в этом изолированном от мира доме. Таким образом кошка становится единственным "бунтарем" против этого мира, она "неблагодарная, видно, уже слишком свыклась с хитрыми котами или набралась романтических правил, что бедность при любви лучше палат..." /II. 21./. Нам известно и то, что старушка держала ее не столько из любви, сколько по привычке: "Нельзя сказать, чтобы Пульхерия Ивановна слишком любила ее, но просто привязалась к ней, привыкли ее всегда видеть." /II. 20./

Но страсть глубже, чем сила привычки, и стремление к более совершенному бытию проявляется в этом фантастическом, гротескном эпизоде. Внутреннее единство нарушается, пошатнувшаяся от происшедших изменений человеческая душа больше неспособна к сопротивлению, иллюзия рассеивается, гибель становится закономерной.

Со смертью Пульхерии Ивановны исчезает и защищенность старика, и раньше внушающее мысль о почти полной гармонии, на вид неизменное окружение теряет свою прелесть, переполненное прежде пространство как бы пустеет: "Я вошел за ним в комнаты; казалось, все было в них по-прежнему; но я заметил во всем какой-то странный беспорядок, какое-то ошутительное отсутствие чего-то..." /II. 26./

Для Афанасия Ивановича смерть супруги обозначает наличие относящихся к каждому человеку закономерностей, их определяющую, детерминирующую человеческую жизнь силу, подчиненность человека универсальным законам мира. Незнакомые раньше для него переживания, страдание и горе, надламывают его, но одновременно и изымают его из сферы банальности, приводят к обнаруживанию настоящих человеческих ценностей.

Гоголь - исследуя ценности человеческого существования, вскрывает дисгармонию, скрывающуюся в гармонии, пошлость и незначительность под видом красоты, несостоятельность человеческого поведения, нечувствительного к изменениям, происходящим в мире. Таким образом герои рассказа только посредством страдания, душевного потрясения, внутреннего перерождения становятся из вначале иронически окрашенных фигур трагикомически изображенными персонажами.

Рассказ "Повесть о том..." еще более заостряет проблематику "пошлости". Но в то время, как в "Старосветских помещиках" обнаруживается какая-то ностальгия по прошедшим временам, настоящее этого рассказа является гротескным изображением банальности, ограниченности мира, низкопробности человеческих отношений. Здесь уже нет существен-



ной разницы между "внешним" и "внутренним", "широким" и "узким" пространством - та же отсталость, пошлость господствует на обоих уровнях.

Ставшее после Гоголя символическим понятие "Миргород" является не просто "местом действия", так как характерные черты этого мира могут быть проецированы в более широкое пространство и время и тем самым образовывать своеобразный новый мир. В этой "вселенной" преобразовываются и этические и эстетические координаты - часто встречающиеся понятия "красоты" и "благородства" указывают скорее на отсутствие их внутренней сущности. Организованность и "порядок", господствующий в городе, тоже поверхностный - это иерархия кажущихся ценностей пустого мира, основывающегося на искаженной системе ценностей ограниченных мелких провинциалов, подходящих ко всему со своей меркой, исключительно со своими правилами: "Если будете подходить к площади, то, верно, на время остановитесь полюбоваться видом: на ней находится лужа, удивительная лужа! единственная, какую только вам удавалось когда видеть!" /II. 199./

Для изображения внешней и внутренней опустошенности писатель выбирает повествовательную позицию внутреннего наблюдателя. Он принимает оценочную систему этого мира, чтобы с помощью кажущегося отождествления в еще большей мере прояснить безобразность и гротескность этой формы существования. Эта позиция определяет и восприятие художественного пространства в рассказе: за видимой динамичностью изображения скрывается вполне статичный мир - неподвижная, неспособная к изменению провинция. Одним из самых важных элементов повествования выступает подчеркнутая в описании человеческой среды количественная точка зрения /объем, величина, размеры/ и часто этому взгляду подчиненная повествовательная позиция и в описании действующих лиц, нпр., лужа "занимает почти всю площадь" /II. 199./; это "водное пространство, о котором я уже говорил и которое городничий называет озером:" /II. 199./; "Судья, довольно полный

человек, хотя несколько тонее Ивана Никифоровича" /II. 200./; о суде: "Дубовый ли он или березовый, мне нет дела; но в нем, милостливые государи, восемь окошек! восемь окошек в ряд" /II. 199./.

Не менее важную роль играют пределы, границы - не случайно, что именно заборы являются основным признаком города. Эта раздробленность, пространственная изоляция в то же время обозначает и отсутствие нормальных человеческих отношений: "Мозаическое распадение пространства делает невозможной коммуникацию. 'Раздробленный' - у Гоголя синоним понятий 'разобщенный', 'некоммуникативный'. В 'Повести' растут не только преграды - растет и непонимание, утрачиваются слабые возможности общения".<sup>10</sup> Полная бессодержательность разговоров и бессмысленный "бумажный поединок" героев выражают деформацию человеческих связей, и в конечном счете моральное опустошение этого мира. Все более обостряющееся несогласие, испорченные человеческие отношения являются результатом того уродливого, неспособного к правильной оценке явлений ограниченного видения, которое коренится в этом мире. "Случай" Ивана Ивановича и Ивана Никифоровича - эта мелкая история и связанные с ней эпизоды - вырастает в крупное событие в жизни города, служит характеристикой данного мира в целом. Весь Миргород "зашевелился" для примирения двух Иванов, таким образом и остальные жители становятся представителями того взгляда, который воплощается в главных героях, выступающих во имя видимых достоинств, воюющих с искусственными конфликтами. Деформацию оценочной системы этого мира передает и характеристика героев: "Прекрасный человек Иван Иванович!" /II. 181./; "Очень хороший также человек Иван Никифорович". /II. 183./; "... два почтенные мужа, честь и украшение Миргорода..." /II. 194./; "Такие достойные люди!" /II. 195./.

Неизменность этого пошлого, собственнического мира акцентируется и характерным гоголевским приемом - через двенадцать лет "Лицо [Ивана Ивановича] было покрыто морщинами, волосы были совершенно белые; но бекеша была все та же". /II. 226./

В конце рассказа писатель переводит читателя в более широкое пространство: описанием всегда однообразного, внушающего безнадежность миргородского пейзажа подчеркивается постоянность провинциального образа жизни и мышления. Как замечает Ю. Лотман: "... в художественной модели мира 'пространство' подчас метафорически принимает на себя выражение совсем не пространственных отношений в моделирующей структуре мира. Таким образом, художественное пространство представляет собой модель мира данного автора, выраженную на языке его пространственных представлений."<sup>11</sup>

Аналогичный писательский взгляд на художественное пространство мы находим у Б. Пильняка. То, что это не случайное совпадение, а сознательно принятое гоголевское "наследие", мы видим в следующем:

Сам Пильняк неоднократно ссылается на Гоголя, когда пишет о своих литературных предшественниках. В первую очередь он акцентирует особую роль видения и изображения художественного пространства. Мельчайшие элементы окружения, физического пространства у него тоже становятся значимыми, подробное описание места определенных событий непосредственно связывается с тем идейным уровнем, с тематическим рядом, который концентрируется в данном эпизоде. В рассказе "Черный хлеб" нпр. достопримечательностью города является лужа на главной площади - но писатель тут же добавляет, что это "не гоголевская - а всероссийская лужа."<sup>12</sup> То есть Пильняк идет дальше, миргородское пространство становится узким - и провинция для него уже не просто символ ограниченности, а среда окончательного краха обесцененного, обреченного на гибель мира и связанных с ним форм существования и миропонимания.

Одним из самых важных мест действия романа Пильняка "Голый год", написанного в 1920-ом году, является "Ординин-Город" - типичный провинциальный городок. Об этом свидетельствует повторяющийся мотив: "Провинция - знаете ли?"

Наглядным примером разрушения революцией прежней оценочной системы служит судьба дворянских и купеческих династий города, история распада, окончательного уничтожения семей и формы их существования. Этот провинциальный городок со своими вековыми традициями, неизменным окружением становится точкой пересечения событий революции, ареной умирающих и возрождающихся миров, трагически и комически освещенных смертей и жизней. Его дореволюционное существование не во многом отличается от гоголевского Миргорода, ведь незначительные события и здесь растревоживают жизнь города, как это выясняется из авторского комментария: "События в городе бывали редки, и если случались комеражи вроде следующего... [Речь идет о проделке Мишки Цвелева, привязавшего шнурок к мышинному хвосту] если случались такие комеражи, то весь город полгода об этом говорил." /38./

Место действия является сферой столкновения разных идей, представлений о мире, пространством, полным противоречий и напряжений. Из этого пространства выделяется "умирающий" дом Ордынниных, и именно эта линия - история дома и его обитателей - связана с гоголевской тематикой.

Вторую главу, посвященную истории семьи Ордынниных, писатель начинает риторическим вопросом, который является и эпиграфом к этой части романа: "Город из камня. И неизвестно, кто по кому: князя ли Ордыннины прозвались по городу, или город Ордынни прозвался по князьям?" /66./ Такое отождествление города и семьи еще более заостряет мысль о том, что "широкий" и "узкий" мир в одинаковой мере переживают кризис, трагедия личных судеб перерастает себя, становится частью и даже символом закономерного распада данного мира.

В жизни семьи Ордынниных центральной категорией, элементом, определяющим весь образ жизни, является покой, проявление принципа "все происходит так, как оно происходит," вера в неизменный миропорядок. Восприятие такого типа мира конкретно воплощается в узкой, патриархальной форме жизни, в строгой системе отношений, в сознательной изоляции индивидуума. Сбережение вековых традиций и укоренившегося уклада жизни направлено на обеспечение сохранения семьи и на

оправдание ее права на существование. Все это ставит под сомнение, расшатывает и сметает революция, вторгающаяся и в изолированную сферу быта Ордынных. Коренное изменение, разложение прочных связей и угрожаемость, расшатывание и бесповоротное крушение основанной на этой прочности формы жизни представляют собой тот конфликт, который стоит в центре этих глав романа.

Это внутреннее нарушение равновесия выражает и трансформация организующих принципов "традиционной" повествовательной формы: структурные элементы повествования становятся первичными по сравнению с логическим построением действия, с психологической характеристикой героев и т.п. Органической частью такого типа авторского видения является изображение пространства - отражение процесса потери ценностей и в самом художественном восприятии.

С самого начала описания окружения, уже при изображении дома чувствуется бесповоротное опустошение: "За те два года, что не было Глеба, дом верно полетел в пропасть, - он, большой дом, собиравшийся столетием, ставший трехсаженным фундаментом, как на трех китах, в один год польсел, посыпался, повалился. Впрочем, каинова печать припечатана уже давно." /66./

Для пластичной передачи атмосферы дома писатель пользуется возможностями как непосредственного, так и опосредованного изображения: это демонстрируют - наряду с тонким и подробным описанием обстановки - несколько на вид менее значительных, иногда даже заключенных в скобки авторских примечаний, типа: "Часы у зеркала - бронзовые пастух и пастушка /еще уцелевшие/ -" /66./. Предметы приобретают новые значения, их функция как бы несоразмерно расширяется под влиянием устремленного на "микромир" писательского внимания. В восприятии Пильняка окружающая действующих лиц сфера - не только среда, так как и сами предметы становятся способными передать определенные потенции человеческого существования и в совокупности документируют действительность той

или иной формы осмысления мира.

Соответственно этому предметы, окружающие членов семьи Ордыниных, чаще всего показаны со стороны их негативных качеств: их своеобразный внешний вид иллюстрирует исчезновение, отсутствие чего-нибудь и девальвацию прикрепленных к ним ценностей. Старые, изящные веши, украшения пропадают, ломаются, изнашиваются, теряют внешнюю красоту и в результате этого и свою функцию, сущность и ценность. Становящаяся все более узкой сфера жизни, ограниченность возможностей заостряется с постепенным исчезновением вещей, как и медленная агония определенных форм существования - с опустошением физического пространства /комнат, теремов, и т.п./. Выцветшие фотографии, стертые портреты и здесь являются последними реквизитами уходящего мира, но Пильняк еще сильнее выделяет этот мотив помутнением зеркал, когда расплывчатые лица, неясные человеческие черты уже непосредственно указывают на смерть: " - Тяжело умирать, Наташа! Ты обратила внимание, у нас в доме потускнели и выцвели зеркала, и их очень много. Мне страшно все время встречать в них свое лицо. Все разбито, все мечты." /91./:

О постепенном опустошении дома Ордыниных свидетельствует деформация, приглушение звуков, отсутствие музыкальности и вместе с тем определенной гармонии: "Огромный, желтый рояль очерился, как бульдог..." /66./. Распад единства, отраженный с помощью звуковых эффектов антимузыкального характера, является элементом всеобщей дисгармонии этого мира - вместо сказочно поющих дверей у "старосветских помещиков" здесь мы находим только скрипучие перила, двери, гулкие коридоры. Остальные звуковые эффекты, связанные с человеческой деятельностью, повседневной жизнью семьи тоже подчеркивают уродство и отвратительность этой формы существования - которая в сравнении с внушающими мысль о свежести и бодрости естественного /даже природного/ бытия звуками кажется еще более удушливой.

Подробный анализ окружения писатель распространяет и на другие сферы восприятия - вся атмосфера, весь "воздух" дома пропитаны разложением. В то время, как в рассказе

Гоголя изолированность "старосветских помещиков" от мира подчеркивается неестественной теплотой комнат, атмосферу дома Ордынников характеризует затхлость, все пронизывающие сырость и холод: "Здесь холодно, пахнет зимой, сыростью и гнилыми мехами." /67./

Посредством последовательного противопоставления не-престанно изменяющегося, возрождающегося "макромира" и погибающего "микромира" еще яснее вырисовываются те черты, те мнимые и действительные ценности, на которых строятся модели поведения действующих лиц.

Мы остановимся только на старых супругах Ордынников - они являются последними представителями навсегда ушедшего прошлого, не умеющими или не wantingими принять настоящее. Их образ жизни характеризует полная обособленность, вытесненность из широкого мира. Уже в своем внешнем изображении они выступают как уродливые образы, карикатуры на "достойных" представителей исчезнувшего навсегда мира, когда-то объединяющей семью силы. Они живут только в своих воспоминаниях, болезненная привязанность к прошлому является единственной твердой опорой их жизни. Но с продажей, с "разорением" старинного родового имущества исчезает и это прошлое. Вместе с предметами окончательно исчезают и связанные с ними воспоминания, коллективная память, совместное прошлое семьи. Гротескным предметным запечатлением разных стадий этого процесса являются тщательные и подробные счетные книги княгини /см. "Старосветские помещики"!/

Замкнутый мир семьи Ордынников окружает и словно ломает внешний мир, обозначенный ярким описанием живой, подвижной природы, которая несмотря на стремление к сознательной изоляции семьи - "Сумрак церковный в комнате, спущены плотные гардины у окон - днем и ночью, чтобы не было света, и лишь тоска по нему." /87./ -- вторгается в это закрытое пространство и еще больше подчеркивает его опустошенность, обесцененность. "Обильное, знойное солнце идет в большие,

закругленные вверху, окна зала, от света пустынным кажется зал." /80./

Чистые, яркие краски природы заостряют контраст "внешнего" и "внутреннего" пространства, бушевание, разгул стихий, живучесть внешнего мира противопоставлены гибнущему дому князей. Природа для Пильняка - преобразующая сила мира, она строит и разрушает, как сама история - не случайно звуки природы смешиваются со "звуками истории" в воспроизводящих свист ветра, составленных из аббревиатур современных учреждений звукоподражательных словах.

В то время как у Гоголя окружающий имение "старосветских помещиков" лес таит еще неопределенную угрозу со стороны внешнего мира - природа у Пильняка /и в первую очередь лес! / представляет собой взволнованный, умирающий и возрождающийся, страшный и захватывающий, определяющий человеческое существование мир, - саму неразрушимую жизнь.

Члены семьи Ордынников только как бы вовлечены в события. Они не создатели, даже не участники, а лишь пострадавшие: они либо "перемальваются" в грандиозном перевороте, либо вытесняются из нового мира, их желание отождествления приводит к конфликтам и в конечном счете к гибели.

Все это относится и к "Ордынник-Городу". Из эпизодов четвертой главы романа составляется пестрая, мозаическая картина мира, в которой отражается мещанская жизнь, смутные будни города. Разные линии действия сходятся в одну точку, разные герои вступают в связь друг с другом или исчезают навсегда, завершая отдельные линии судеб - вынося приговор над "провинцией", над особенностями провинциальной формы существования. Это акцентирует и особая повествовательная форма этой главы: " - Этих глав писание - обывательское!" /121./

Изображенный у Гоголя статичный, бессобытийный, замкнутый мир делает ощутимым неизменность настоящего, статичность провинции у Пильняка "охватывается" хаотичным вихрем событий мира, который делает еще более наглядной ее окончательную отжитость, иллюзорность.



Желание изменения у Гоголя - не больше чем романтическая мечта, вытекающая из отсутствия полноценного бытия в мире банальности, настоящее у Пильняка - этот неоформленный, неустановившийся в своей ценностной системе мир - пронизывается романтической одухотворенностью переживания истории. Но для обоих писателей характерна мысль о том, что вторжение внешнего мира в замкнутый "малый" мир человеческих отношений влечет за собой закономерные изменения, в силу которых люди, нечувствительные к событиям, неспособные к изменению, утрачивают не только свой привычный образ жизни, но и само существование их ставится под угрозу.

Иными словами, мы имеем дело с такой прикрепленной к определенной форме жизни моделью существования, в которой нарушение пропорций между внешней формой существования и его качественной стороной - несмотря на комическую или гротескную видимость - приводит к трагическому результату: нарушение пропорций касается самих основ бытия /у Гоголя смерть супругов в повести "Старосветские помещики", беспросветность спора двух поссорившихся в "Повести о том...", у Пильняка гибель целого семейства/. Таким образом среда, в которой складывается форма существования, перерастает рамки своего исконного значения - передает и особую оценку этого мира и человека в нем. Пространственный уровень структуры текста становится органической частью, носителем вытекающей из писательского видения этической концепции, которая охватывает целое произведение.

Замечания

1. "... Я вышел из Белого и Бунина, многие многое делают лучше меня, и я считаю себя в праве взять это лучшее и такое, что я могу сделать лучше. /А. Перегудов и Даль, я ни от кого не скрываю, что взято мной у Вас для этой повести!/"  
Б. Пильняк: Материалы к роману "Красная новь", 1924, кн. первая, стр. 3.
2. См. об этом: Szilágyi Ákos: Pílnyak prózája. "Valóság", 1981/9. 44. 1.
3. Ю. Тынянов: О литературном факте. "ЛЕФ", 1924. № 2. стр. 105.
4. "В современности все перепуталось и перемещалось: наиболее устойчивым оказалось воздействие Гоголя и Лескова, точнее их стилистические методы. Композиция Гоголя позволяет прибегать к отступлениям, к различным методам конструкции, центр тяжести перенесен на стилистическое оформление сюжета. /.../ Вся в отступлениях, в отклонениях от темы, работа Гоголя прежде всего живописна по распределению материала, не архитектурна. Еще более знаменательны формы гоголевского сказа, состав его языка, включающий жаргон разных групп населения, племен и лиц. По всем этим качествам Гоголь является действительно как бы прообразом, пусть воспринятым переломленно, целой ветви русской прозы."  
К. Локс: Современная проза. "Печать и революция", 1927. № 8. стр. 69.
5. Ю. Лотман: Проблема художественного пространства в прозе Гоголя. Труды по русской и славянской филологии, XI. Литературоведение. Тарту, 1968. стр. 10.
6. В дальнейшем все тексты цитируются по изданиям:  
Н. В. Гоголь: Собрание сочинений в семи томах. Под общей редакцией С. М. Машинского и М. В. Храпченко Москва, "Художественная литература", 1976. Том второй.  
Б. Пильняк: Избранные произведения. Москва, "Художественная литература". 1976. с указанием страницы в скобках.
7. Об этом см.: Török Endre: Orosz irodalom a XIX. században. "Gondolat", Bp., 1970.
8. Ю. Лотман: Проблема художественного пространства в прозе Гоголя. стр. 24.

9. Jerzy Faryno: Введение в литературоведение. Часть III. Katowice, 1980. стр. 249.
10. Ю. Лотман: Проблема художественного пространства в прозе Гоголя. стр. 33.
11. Там же, стр. 6.
12. Цитирует: A. Jensen: Nature as Code. The Achievement of Boris Pilnjak 1915-1924. Rosenkilde and Bagger, Copenhagen 1979. p. 209.