

МАРШРУТ ЗЕВАКИ

(из разысканий о гоголевском «Риме»)

В последнее время «Рим», долго остававшийся на окраине гоголеведения, пользуется повышенным «спросом» среди исследователей, которые не раз – и не без оснований – успели сравнить «круговой» путь героя с инициацией, историей «блудного сына», сюжетом «романа воспитания»¹. При этом, однако, «парижский» отрезок судьбы князя воспринимался (так или иначе) как сугубо отрицательный опыт, в конечном счете – как пребывание в инфернальном пространстве. В предлагаемых заметках мы попытаемся внести некоторый корректив в это общее мнение.

Париж в повести – одна большая витрина, насквозь публичное пространство, в котором человек не принадлежит себе, увлекаемый вовне и «обобществляемый» приковывающими его взгляд предметами, настоящими «фатическими образами» (термин П. Вирильо): «В один миг он [князь – А.Ф.] переселялся весь на улицу и сделался подобно всем **зевакою** во всех отношениях» (224)².

Именование это будет развернуто в обширный текст, синтаксически организованный как шесть пространных предложений, «сцепленных» друг с другом пятикратной анафорой *Он зевал...* и варьирующим ее однократным *Он глядел...* *Зевать*, которое использовано здесь (о чем свидетельствует и чередование со стандартным глаголом зрения) в значении 'глазеть', 'глядеть от безделья' (в толковании В.И. Даля)³. И объекты этого глазения – соответствующие: заворачивающие конфеты *легкие* продавщицы, растирающая шоколад машина, толпа на бульваре и т.п. У Гоголя такое словоупотребление достаточно редко («Рим» дает более половины случаев, представляя собой явную аномалию). К примеру, «бегство» Чичикова из

города NN совершается в присутствии разнообразных лакеев и кучеров, которые, вполне уподобляясь в этом парижским фланерам, соберутся «...позевать, как выезжает чужой барин...» (6; 218). Однако таким словарным значением «гоголевское» зевание-смотрение не исчерпывается. Предпоследнее из *зеваний* князь разделяет с *парижскими крокодилами*⁴, которые часами простаивали, *разинув рот*, перед лавками, где *воздымались* всякие баснословно дорогие яства. Оживляя в зевании основную его семантику ('судорожно открывать рот'), такое лексическое соседство вводит в игру новую коннотацию – что-то вроде 'пожирать глазами'. И эта латентная метафора, устанавливающая аналогию между визуальным и гастрономическим, затем реализуется (естественно – со смещением: глаза уступят свои полномочия жующему рту): «...назевавшись вдоволь и досыта, взбирался он (князь. – А.Ф.) к ресторану...» (225). Достигнув полноты насыщения, глядение обратится во вкушение пищи, которая до этого – наряду с прочими парижскими зрелищами – притягивала к себе взор *зевающего* героя. (В «метонимизированном» варианте ту же метафору мы находим в начале «Портрета». Среди зрителей, толпящихся в картинной лавочке на Щукином дворе, упоминается и *забулдыга-лакей*, который *зевает* перед полотнами, «...держа в руке судки с обедом... для своего барина...» и обрекая того на хлебание *не слишком горячего* супа (79–80). Смотрит в этом эпизоде один субъект, а есть предстоит другому, да и блюда, остывающие под крышкой, изъяты из оптического поля. И такое двойное «рассечение» тропа осуществляется при поддержке еще одного значения слова *зевать* – 'пропускать без внимания', непосредственно соприкасающегося у Гоголя с 'медлить': «...никак нельзя зевать и мешкать. Времени нам дано мало...» (12; 368; ср: 13; 286).

Гастрономический компонент зевания-смотрения символически выражает одну из отличительных особенностей парижского пространства: вещи в нем наделены исключительно потребительной стоимостью и по

природе своей предназначены к тому, чтобы их поглощали (в прямом или в переносном смысле). Между *сибаритским наслаждением* кофе, чтением *колоссальных журналов* – порождений *кипевшего пера*, праздным глазением и пр. здесь стирается всякое различие. Но у этого сопряжения глаз и рта есть и другая сторона. Взгляд *парижских крокодилов*, а с ними вместе и героя заряжен таким вожделением, которое никак не вяжется со словарной анемичностью *зевания*. И подобная переакцентировка затрагивает у Гоголя не только указанный контекст. Дорожная встреча Чичикова с блондинкой подвигнет Автора на рассуждение о мимолетности *блестящей радости*, которая сравнивается со *сверкающим экипажем*, пронесшимся мимо глухой деревушки: «...и долго мужики стоят, зевая, с открытыми ртами...» (6; 92). Состояние мужиков являет собой потрясение от никогда не виданного ими дива, а *зевание* как таковое обозначает изумленное вглядывание в ту даль, где диво это исчезло. Менее патетическая, но не менее напряженная ситуация обрисована в письме А.С. Данилевскому из Веве (1836): Гоголь сетует, что каждый день приходил «...зевать на пристававший к берегу пароход...», надеясь увидеть среди пассажиров приятеля, а не увидев, погружался в *бесчувственную скуку* (11; 72). *Зевание* тут – отнюдь не от безделья, а от нетерпеливого ожидания, скуку же (да еще сопровождающуюся потерей всех чувств!) вызывает то, что каждый раз высматривание приятеля оказывалось тщетным.

Отсюда уже недалеко до гоголевской «формулы окаменения», подробно описанной Ю.В. Манном. Почти неперемный элемент «немых сцен» – разинутый рот и выпученные или вперенные глаза; ограничимся только одним примером: «*Бобчинский и Добчинский с устремленными движениями рук друг к другу, разинутыми ртами и выпученными друг на друга глазами*» (4; 95). Под воздействием поразившей человека странности тело как будто деформируется, гротескно слясь выйти за свои пределы. Но такой пароксизм ошеломления – лишь «зашкаливающая» степень осо-

бого (и по своему характеру весьма неоднородного) состояния гоголевских героев. Перед лицом предмета, который завладел их вниманием, они испытывают острую нехватку информации, вынуждающую работать в форсированном режиме коммуникативно отмеченные «стыки» организма с окружающим миром – глаза и рот. Так, Басаврюк появится в лесу перед Петро похожим на мертвеца, поскольку, ожидая ведьмы, без которой нельзя было отыскать сокровища, весь он обращен к потустороннему: «Очи недвижно уставлены на что-то видимое ему одному только; рот в половину разинут...» (1; 144). Пьяный Каленик, который забредет в избу головы и примет ее за свою, сначала остановится, раздумывая, куда он попал, «...посреди хаты, разинувши рот и оглядывая потолок» (1; 166). А во время казни Остапа *иной* из собравшихся на площади, «...и рот разинув, и руки вытянув вперед, желал бы вскочить всем на голову, чтобы оттуда посмотреть повиднее» (2; 162). Устремленные глаза и раскрытый рот (а иногда и вытянутые или растопыренные руки) выступают в качестве своеобразных «радаров», улавливающих невиданное. И пародийно вывернутую кульминацию такого динамического сообщения с реальностью дает хрестоматийная сцена из «Ночи перед Рождеством», когда Пацюк продемонстрирует свой телекинетический дар, заставив вареники *шлепаться* в сметану, а затем отправляться ему прямо в рот: «...Пацюк разинул рот; поглядел на вареники и еще сильнее разинул рот» и т.д. (1; 176). Информационный контакт с миром оборачивается контактом предметным, и у героя тут – не пассивная позиция зрителя, а активная позиция мага, позволяющая зримым манипулировать. Причем в этом сеансе магии явно преобладающая роль – у рта (которым здесь, так сказать, «глядят» наравне с глазами): когда Вакула, взирая на разыгрывающиеся перед ним чудеса, разинет от удивления свой рот, вареник тотчас *влезет* и туда.

На этом фоне *зевание* князя в Париже окончательно перестает быть чем-то сугубо праздным и исполненным скучающего гедонизма, выдавая

скрытую свою энергетику. Неудивительно, что визуально-гастрономический эпизод сменяется в повести другим, и хотя переход этот означен противительным *но*, на деле граница между ними более чем условна: «Но князь... не позабыл с этим разнообразным зеваньем соединить занятий ума...» (223). Эти *занятия ума*, не слишком отличающиеся от лихорадочного посещения театральных представлений и пр., сводятся к слушанию парижских ученых знаменитостей, в *восторженных* речах которых героя поразят прежде всего *новые точки и стороны*. Впоследствии, в порыве недоброжелательства, он обвинит тех же лекторов в желании *выставить себя* и – первенства ради – «...поднять доселе незамеченные факты... иногда в ущерб гармонии целого...» (228). Однако именно это целиком соответствующее парижскому преклонению перед *новостью* стремление произведет совершенную перемену в *работе глаз* героя: «Он чувствовал, как стала спадать с глаз его пелена, как в другом, ярком, виде восставали перед ним прежде незамеченные предметы...» (224).

Пребывание в Париже, одним словом, делается для князя школой воспитания взгляда, той науки видеть, слагаемыми которой на равных правах служат и упражнение в *беззаботном зеваньи*, и образование внутреннего зрения. Не погрузившись в парижскую жизнь, герой не сумел бы всмотреться и увидеть Италию и Рим в истинном их обличье, таящимся, подобно старинному кладу, за неприглядной внешностью. Для того чтобы узреть вещи, которые не выставляются, а прячутся от взора и обладают не потребительной, а подлинной стоимостью, сначала нужно было столкнуться с вещами, которые чуть ли не сами запрыгивают тебе в глаза, ведя себя даже более инициативно, чем влетающие в рот вареники. (Эта агрессивная парижская визуальность может сыграть с человеком и злую шутку. В письме А.С. Данилевскому (1838) из Рима, рекламируя недавнее свое парижское времяпрепровождение, Гоголь пожалуется только, что никак не может от него *очнуться* и что воспоминания о Париже с его *великолепны-*

ми храмами мешают ему восхищаться Римом по-прежнему: «Как будто какая-то плева на глазах моих, которая препятствует мне видеть его в... чудном великолепии...» (11; 178).

Несомненную эстетическую параллель ко всему этому представляет гоголевская оценка живописи XIX века, с программной отчетливостью сформулированная в статье о «Последнем дне Помпеи». Как известно, главную черту новейшего искусства Гоголь усматривал в приближении к природе, в пробудившемся внимании ко всяким *мелким явлениям*, в некоем прозрении, в результате которого «заметили такие тайные явления, каких прежде никто не подозревал», и даже не просто заметили, а *вырвали* и *украли* их из природы (8; 107). И затем, применительно уже к XIX веку в целом, будет сказано о том, что это – *век эффектов*, к которым стремится всякий – *от поэта до кондитера* (показателен этот диапазон, косвенно опять-таки подразумевающий эксплуатацию рта, то «поющего», то профессионально наслаждающегося едой). И, подводя итог, Гоголь несколько уклончиво напишет, что «...стремление к эффектам более полезно, нежели вредно...», поскольку благодаря этому «...многие более стали рассматривать предмет свой...» (8; 109). Отвлекаясь от того, как сопрягаются подобные суждения с художественной диоптрикой самого Гоголя, с особым – и противоречивым – статусом у него *мелочей*⁵, нельзя не увидеть в этом пусть и частичного, но оправдания того пафоса парижского существования, который и заключается как раз в извлечении на поверхность незаметного и тайного, вообще в обострении зрения, даже если это как будто бы всего лишь *зеванье*.

И, наконец, сошлемся на крайне любопытное письмо М.П. Балабиной (1838), в котором Гоголь, рассказывая о своем знакомстве с Римом, сравнивает первые свои впечатления с теперешними: «...уже весьма часто прохожу я мимо тех памятников и седых, дряхлых чудес, перед которыми зевал по несколько безмолвных часов. Уже не с готовым удивлением но-

вичка и чужестранца ищущих их...» (11; 180). *Зевание* здесь – синоним поглощенности видимым, полного слияния с ним. Правда, Гоголь слегка компрометирует этот визуальный экстаз словами о *готовом удивлении* (так и князь *зевал*, словно по команде, вместе со всем «населением» парижских улиц), а кроме того – предлагает для былых своих ощущений добавочную мотивировку: тогда еще чужой для него Рим хотелось сделать своим, чуть ли не в самом буквальном смысле себе усвоить, и без *зевания*, двоящегося между выпученными глазами и разинутым, заглатывающим ртом, было никак не обойтись. (Расхваливая П.А. Плетневу (1837) Рим, Гоголь пишет: «Хотите – рисуйте, хотите – глядите... не хотите ни того, ни другого – воздух сам лезет вам в рот» (11; 115). Не в нос, а именно в рот, и на этот раз составляющий пару с глазами!) Однако завершит Гоголь свое сличение минувшего с настоящим таким элегическим признанием: «Но до сих пор, как прекрасное сновидение, посещает меня иногда воспоминание обо всем этом и я тогда... спешу увидеть вновь, что видел прежде, и на минуту становлюсь опять новичком» (11; 180). Желание воскресить прекрасное прошлое снова будет отчасти сбалансировано – полисемической игрой, иронически обнажающей исконную связь *зевания* (в его «оральном» значении) с сонным состоянием. Но, так или иначе, речь в письме – об утраченной полноте жизни и о том самозабвенном счастье *зевания*, которому Гоголь предавался в Риме так же, как герой гоголевского «Рима» – в Париже.

¹ Из числа наиболее важных для нас назовем: *Кривонос В.Ш.* О смысле повести Гоголя «Рим» // Известия РАН. 2001. Т. 60. № 6. С. 14–26. (Сер. лит. и яз.); *Падерина Е.Г.* Рим как роман // Гоголь как явление мировой литературы. М., 2002. С. 216–230; а также некоторые статьи, собранные в: Гоголь и Италия. М., 2004.

² Гоголевские тексты цит. по: *Гоголь Н.В.* Полн. собр. соч.: В 14 т. М.; Л., 1937–1952, с указанием тома и страниц; «Рим» и другие произведения, помещенные в т. 3, – с указанием только страниц.

³ Такая визуализация *зевания*, судя по всему, для русской литературы этого периода явление редкое. О семиотике *зевания* у Пушкина и Гончарова см.: *Фаустов А.А.* «И всяк зеваёт да живёт...» (к симптоматике гончаровской «Лихой болести») // Русская литература. 2003. № 2. С. 80–94.

⁴ Смысл этого гоголевского выражения не вполне ясен (ср., напр., лаконичное упоминание: *Богданов К.А.* О крокодилах в России. М., 2006. С. 211). Поскольку отмеченная деталь облика крокодила – пасть, очевидно только, что оно «рифмуется» с разинутым ртом. В подобной «анимализации» парижских жителей (чуть далее в тексте возникнут также *парижские тигры и львы*, впрочем, наполовину принадлежащие «светскому» семиозису) можно заподозрить и переключку с прославленными карикатурами Гранвиля, изобилующими гротескными «скрещенными» человеческого и животного.

⁵ Конспективно см. об этом: *Фаустов А.А.* 1) Авторское поведение в русской литературе. Воронеж, 1997. С. 33–34; 2) О гоголевском зрении (между «Арабесками» и вторым томом «Мертвых душ») // Филологические записки. Вып. 8. Воронеж, 1997. С. 107–108.