

DOI 10.17223/19986645/25/10

УДК 82.091.03

А.С. Янушкевич

«ПРОЧТЕНИЕ» И ИЗОБРАЖЕНИЕ МИРООБРАЗА РИМА В РУССКОЙ ПОЭЗИИ 1800–1840-х гг.

В центре статьи история вхождения в русскую поэтическую культуру Золотого века мирообраза Рима. Идеи «всемирной отзывчивости» русской литературы нашли свое отражение в освоении ментальных текстов других культур. В этом контексте мирообраз Рима приобрел репрезентативный смысл. Каждая эпоха русской общественной жизни 1800–1840-х гг., «идеи времени» выявляли в мирообразе Рима актуальное звучание. Актуализация римской истории, осмысление искусства эпохи Возрождения, открытие архитектурного и ландшафтного пространства, проникновение в мир римского карнавала – каждый из этих этапов «прочтения» Рима соотносился с «формами времени» и определял своеобразие поэтического изображения.

Ключевые слова: «всемирная отзывчивость», мирообраз Рима, римская история, полисемантика локального текста, русская поэзия 1800–1840-х гг.

1

Традиционно русскую литературу первой трети XIX в. называют Золотым веком русской поэзии. И это в высшей степени справедливо. Победа над Наполеоном в Отечественной войне 1812 г., общий подъем национального самосознания рожают настроение патриотической и гражданской экзальтации. Лирика наиболее адекватно выявляет это состояние, так как в центре ее – голос нового человека, мелодии и ритмы новой жизни, новый язык поэзии. Романтическое мироощущение расширяет пространство поэзии, которое очень точно словесно зафиксировал первый русский романтик Василий Жуковский: «душа расширяется» и «весь мир в мою теснился грудь». Этот процесс связан с активизацией самой поэтической деятельности. Около 100 поэтов формируют этот мирообраз.

В известной «Речи о Пушкине» Ф.М. Достоевский назвал «всемирную отзывчивость» Пушкина «главнейшей способностью нашей национальности» [1. С. 145]. В эпоху Золотого века русская литература и общественная мысль вбирали в себя различные грани европейской культуры. Социально-общественные идеи послереволюционной Франции, философская мысль Германии, политэкономические теории Англии формировали идеи «всемирной отзывчивости». Италия для русского культурного сознания прежде всего родина искусства. Многочисленные переводы из Данте, Петрарки, Ариосто и Тассо, творения Рафаэля, музыка Россини воплощали эту мысль в слове, в поэтическом образе, в живописи и музыке.

Первоначально Италия воспринималась как некая духовная семиосфера, как единый мир. Поэтому в таком восприятии Рим как символ мира (**Рим-мир**) становился синонимом Италии. Не ставшие еще столь частыми, как в другие европейские страны, путешествия-паломничества в Италию, во-первых, не родили в поэзии ее локальных текстов (венецианского, неаполи-

танского, римского), а во-вторых, превращали это путешествие в литературное, виртуальное, сновидческое.

Всмотримся в три стихотворения второй половины 1820-х гг.: «К Италии» (1825) Ивана Козлова, «Италия» (1827) Дмитрия Веневитинова, «Италия» (1829) Николая Гоголя. Уже в их заглавиях – обобщенный литературный образ Италии вообще. Написанные молодыми поэтами, один из которых (И.И. Козлов) был слепым и неподвижным, никогда не посещавшими до этого времени Италию, они формируют в русском общественном и литературном сознании прежде всего образ страны мечты, земли любви, гармонии, искусства. Образ страны складывается из поэтических клише, почти штампов.

Натурфилософское пространство, включающее «полуденные розы», «душистые лимонные леса», «зеленый мирт и виноградны лозы», «синие, как яхонт, небеса», «сладостное мерцанье звезд ночных», «сладостную серебряную ночь», где «лимон горит и веет аромат», а «ночь вдохновеньем дышит», – соткано из образов гетевской «Миньоны», байроновских зарисовок из «Паломничества Чайльд Гарольда», импровизаций Коринны из романа мадам де Сталь.

Духовное пространство, связанное с распространением и возвышением души, формируется через динамический образ полета вдохновения: «Лети со мной к Италии прелестной, // Эфирный друг, фантазия моя!», «И я несусь волшебными крылами», «Промчусь и я, как призрак, над тобой...» [2. С. 61–63]; «Там гордо я душою воспарю // Под пламенным необозримым сводом» [3. С. 67]; «Италия – роскошная страна! // По ней душа и стонет и тоскует», «Меня влечет и жжет твоё дыханье, – // Я в небесах, весь звук и трепетанье!...» [4. Т. 9. С. 10]. Весь спектр этих состояний и символов ощутимо соотносится с поэтикой таких эстетических манифестов «первого русского романтика» Василия Жуковского, как «Таинственный посетитель», «К мимо-пролетевшему знакомому гению», «Явление поэзии в виде Лалла Рук», «Я музу юную, бывало...», «Невыразимое», «Рафаэлева мадонна». Не случайно Иван Козлов свое стихотворение посвящает ему.

Столь же значимо в этих стихотворениях и культурное пространство, включающее имена Байрона: «Там Байрон пел...», Рафаэля, и прежде всего «певца Ерусалима» – Торквато Тассо. Сама Италия воспринимается прежде всего как «Торкватова земля». Оживают имена героев, связанных с Италией: «Там в тишине как будто слышны стоны // Пленительной, невинной Десдемоны» [2. С. 62].

Поэтический ряд «призраков», «светлых снов», «облака мечтаний», «серебряной ночи», «объятья нег», спящей земли, «моря чарований» сопрягает мечту и действительность, зримое и воображаемое, поэтическое вдохновение и фантазию. Италия для многих поэтов эпохи романтизма двоemiрие, а для русских итальяноманов во многом еще онейрическое пространство. Поэт-слепец Иван Козлов, влюбленный в Италию, ставший замечательным переводчиком произведений итальянских авторов и получивший известность в Италии, восклицает: «Ты не была, не будешь мною зрима, // Но как ты мной, прекрасная, любима!» [2. С. 61]. И эти слова в различных вариациях формируют пространство Италии – «чудного сна», фантазии и родины искусства.

Эпитеты, которыми поэты награждают Италию: прелестная, небесная, отчизна вдохновенья, роскошная, «земля любви и море чарований», – типичны для элегической поэзии романтизма, но в них – восхищение и виртуальное приобщение к новому миру человеческих чувств, то, что Вильгельм Кюхельбекер в стихотворении «Ницца» (1821) определил как полет души: «Вечный Рим, кладбище славы, // Я к тебе летел душой!» [5. С. 142].

Сквозь обобщенный образ Италии, в сплетении ее эпитетов, звуков, пространств прорисовывается образ Рима-мира. Золотой век русской поэзии, впитавший в себя философию и образную природу итальянского Ренессанса, поистине «раскапывает» римские руины, чтобы возродить в многоликом и полисемантическом образе Италии ощутимые черты ее души – Рима. Римские травелоги, восходящие к именам Дюпати, Гете, Байрона, мадам де Сталь, придают русской рецепции Рима всемирную прописку. Восприятие Рима как величайшего достояния человеческой цивилизации и культуры и одновременно живой в своей зримой красоте, в бурлящей стихии римского карнавала реальности корреспондирует с эпохой национального самосознания в России 1810–1840-х гг. Рим – Петербург, Москва – «третий Рим» – за этими параллелями и проекциями открывается рефлексия о русской государственности, ментальной природе «святой Руси». Одним словом, Рим становится важным репрезентантом русского общественного сознания, культуры вообще и словесной культуры в особенности. Именно поэзия выступает в авангарде этих процессов вербального открытия Рима. Эмоциональная отзывчивость, особая роль в историко-литературном процессе, становление школы «гармонической точности», ренессансный характер творческой деятельности Пушкина способствуют такому ее статусу и определяют разговор о русском Риме.

Показательно, что русская критика и литературоведение, обращавшиеся к рецепции Рима в русской культуре, предлагали множество терминов для ее осмысления [6. С. 53–75; 7. С. 261–281; 8]. Образ Рима, римская тема, римский текст, римские мотивы, римский след, римские картины, римские реалии, римские символы и аллюзии, аллегории и проекции, римские модели – вот далеко не полный спектр исследовательских определений. И каждое из них имеет свое право на существование, отражая полисемантику явления и его эволюционный характер.

Своеобразным ключом к такому пониманию Рима как рецептивного явления можно считать слова «пионера русской итальяномании», одного из основоположников русского романтизма Константина Батюшкова. Впервые посетив Рим в начале 1819 г., после двухнедельного пребывания в нем в письме к известному археологу, президенту Академии художеств Алексею Оленину он так резюмировал свои впечатления: «Хвалить древность, восхищаться <святым> Петром, ругать и злословить итальянцев так легко, что даже и совестно. Скажу только, что одна прогулка в Риме, один взгляд на форум (в который я по уши влюбился) заплатят с избытком за все беспокойства долгого пути. <...> Один Рим может вылечить навеки от суетности самолюбия. Рим – книга: кто прочитает ее! Рим похож на сии иероглифы, которыми исписаны его обелиски. Можно угадать нечто, всего не прочитаешь» [9. Т. 2. С. 529]. Сложно говорить о знакомстве с этим суждением Батюшкова

Николая Гоголя (хотя нельзя этого исключить, учитывая знакомство последнего с Олениным, а также постоянное общение с Жуковским), но в его освоении римского культурного пространства образ Рима-книги и мотив ее неоднократного прочтения становится устойчивым. Так, в письме к А. Данилевскому от 5 февраля н. ст. 1839 г., в период активного постижения Рима вместе с Жуковским, он сообщает: «Я начинаю теперь вновь чтение Рима, и, боже, сколько нового для меня, который уже в четвертый раз читает его. Это чтение теперь имеет двойное наслаждение оттого, что у меня теперь прекрасный товарищ» [4. Т. 9. С. 197].

И книга, и процесс ее чтения многозначны по своей функциональной природе в различные исторические эпохи. Век Просвещения выявил в книге источник энциклопедического знания, а чтение неразрывно связал с самоусовершенствованием и самопознанием. Время сентиментализма ввело книгу и чтение в сферу личной жизни, сформировав образ чувствительного читателя, влюблявшегося, как пушкинская Татьяна, в «обманы и Ричардсона, и Руссо». Эпоха романтизма распространила сферу воздействия книги на душу человека, способствовала развитию эстетического восприятия мира и его тайн. Русское прочтение Рима пришлось именно на этот период. Обострившееся национальное самосознание, пафос энтузиазма в восприятии истории, пробуждающееся гражданское чувство превратили Рим-книгу в живой объект огромного общественного и культурного значения, очеловечили и одухотворили ее. Уроки истории и общественной жизни, образы, звуки, картины национальной жизни сходили с ее страниц. И в этом смысле Рим-мир сконцентрировал в себе почти энциклопедическое представление о тайнах бытия, обозначил остроту ментальных проблем общественной жизни, расширил само понятие жизни как Всемира. Русская поэзия нашла в нем то, что и стало ее содержательной основой – всечеловеческую отзывчивость. Римская античность и римские классики, эпоха Ренессанса и открытия ее виднейших представителей в области архитектуры и живописи, Данте и Петрарка, Ариосто и Тассо, романтизм и движение итальянских карбонариев – всё это сплелось в прочтении Рима эпохи Золотого века русской поэзии. Поистине если бы не было на земле Рима, его надо было бы придумать поэтам 1800–1840-х гг. Но он был, и его необходимо было прочесть как книгу Бытия.

Почти все русские поэты эпохи Золотого века внесли свой вклад в русскую римлиану. Само перечисление стихотворений с заглавиями «Рим», «К Риму» заняло бы несколько страниц текста и исчислялось бы десятками. От «Рима» (1821) Евгения Баратынского до «Рима» (1846) Петра Вяземского пролегла поэтическая дорога в 25 лет, отмеченная сломом эпох русского общественного и культурного сознания.

2

Прочтение Рима в русской поэзии начинается в начале 1820-х гг. Именно в это время были особенно востребованы страницы римской истории. Для русских читателей и путешественников (а часто эти ипостаси были глубоко взаимосвязаны) Рим был не городом, а государством. Поэтому история Рима бросала ответ на жизнь всей Римской империи, да и всей мировой цивили-

зации. Батюшков в письме Н.М. Карамзину от 24 мая 1819 г., описывая свои впечатления от посещения Помпеи, констатировал: «Кругом виды живописные, море и повсюду воспоминания; здесь можно читать Плиния, Тацита и Virgilia и ошущью поверять музу истории и поэзии» [9. Т. 2. С. 545]. Характерно, что автор «Истории государства Российского» Карамзин воспринимается как «Ливия наследник» [10. С. 73]. Чтение и переводы римских классиков, прежде всего Virgilia, штудирование сочинений римских историков формировали в русском общественном и культурном сознании 1820-х гг. образ Рима как обители свободы и источника республиканских идей. Пространство Рима в русской поэзии – это прежде всего общественно-политическое пространство.

Процесс становления русской романтической поэзии неразрывно связан с эпохой «гражданской экзальтации». Формирующиеся декабристские общества активизировали свободололюбивые настроения в русском обществе. Для их выражения требовался особый поэтический язык. Политические аллюзии, аллегории, символы, связанные с русской и мировой историей, заполняют пространство как лирики самих декабристов, так и их современников. Поистине «умы клекотали и чувства бурлили». Наряду с другими общественно-историческими подтекстами (новгородское вече, Псковская республика, греческие повстанцы, этеристы, итальянские карбонарии, испанские революционеры, библейские и мифологические герои, гомеровские герои) особое место в поэзии 1820-х гг. занимают образ Древнего Рима, республиканские идеи, герои-тираноборцы Брут, Катон, Кассий, Цинна, оратор Цицерон, ссыльный поэт Овидий. Рим превращается в символ свободы и гражданского общества. «Рим, вселенной властелин, // Сей край свободы и законов» (К. Рылеев). «Тиран, трепещи!» (П. Катенин), «Кипит в груди свобода...», «Свободой Рим возрос...» (А. Пушкин), «И в Риме процветет свобода и покой?» (А. Шишков) – эти и многие другие поэтические определения, восходящие к римским реалиям, превращают понятия свободы, тирании, законности в «слова-сигналы», восходящие к политической фразеологии Великой французской революции. Древний Рим читается поэтами 1820-х гг. по книгам Тацита, Плиния, сочинениям французских энциклопедистов, «Путешествию из Петербурга в Москву» Радищева. В духе одической поэзии, впитавшей образную систему ораторского искусства, поэты гражданского романтизма создают свои поэтические речи о Древнем Риме. Адресатами их речей-посланий становятся молодые римляне, «друзья». «Но други, Катон // В сопутство с собою зовет только тех, // Кто крепостью духа превыше судьбы...» [11. С. 143], – восклицает в своей речи Катон в отрывках из «Фарсалии» Федора Глинки. Ему вторит катенинский Цинна: «Друзья! – сказал я им: – настал нам день блаженный // Наш замысел довершить великий и священный; К спасенью Рима бог нас силою облек» [12. С. 88]. Еще Л.Я. Гинзбург, опираясь на известное суждение Маркса о том, что Французская революция XVIII в. осуществлялась «в римском костюме и с римскими фразами на устах», говорила об «античном маскараде» в поэзии декабристского романтизма [13. Т. 1. С. 18]. Безусловно, в своих модификациях французской классицистической трагедии Федор Глинка, Павел Катенин, Вильгельм Кюхельбекер не случайно придавали особое значение монологам героев. В их сознании

они превращались в русских Цицеронов. Дух и образ Цицерона как спасителя Рима витал над страницами русской поэзии. Известные стихи К. Рыльева из его сатиры «К временщику» (1820): «И в Цицероне мной не консул – сам он чтим // За то, что им спасен от Катилины Рим...» [12. С. 160] – способствовали такому прочтению его образа. Его многозначность и масштаб получают логическое и поэтическое воплощение в знаменитом стихотворении Федора Тютчева «Цицерон», где уже в традициях философской лирики русский Цицерон станет не только воплощением «бурь гражданских и тревоги», но и носителем философских идей века, мира «в его минуты роковые» [14. С. 104–105].

Римский маскарад в русской поэзии отчетливо политизирован. Два Катона, Цинна, Кассий, два Брута, Цицерон, Август, Катилина живут в русской поэзии на правах «своих». Их речи, их судьба, их роль в возвышении и падении Рима пронизаны проекциями на русскую жизнь эпохи гражданской экзальтации. Аллюзионность определяет лицо русского маскарада, а поэтому «античный грим настолько прозрачен, что сквозь него с полной ясностью проступают черты аракатеевщины» [13. Т. 1. С. 19]. Рим в русской поэзии 1820-х гг. отчетливо антропологизирован. Он прочитывается через образы великих римлян. Это очеловечивание римской истории с особой зримостью проявляется в посланиях, обращенных к римским гражданам. Через эпохи и расстояния русские поэты вступают с ними в диалог, чтобы, сбросив маски, прочитать римскую историю как современность, а книгу под названием «Рим» осмыслить в компании с ее героями.

Два стихотворения – «Лицинию» (1815) юного Александра Пушкина и «К Метеллию» (1824) уже зрелого Александра Шишкова, племянника известного адмирала и главы архаистов А.С. Шишкова, – передают атмосферу этого диалога. Одногодки (оба родились в 1799 г.), ровесники XIX в., с разницей в 10 лет они дали свое прочтение римской истории и Рима. Подзаголовок, сопровождавший первую публикацию пушкинского текста: (С латинского) и оставшийся в оглавлении к изданиям 1826 и 1829 гг., начало второй строфы шишковского стихотворения: «Метеллий! Помоги узнать римлян и Рим!» [13. Т. 1. С. 403] и подзаголовок к первой публикации: «Отрывок» подчеркивают связь поэзии с чтением. События из истории Древнего Рима, обобщенные образы тиранов, жертв, философов, аллюзионные подтексты, горацианские реминисценции, сценки из римской жизни вполне отвечают поэтике римского маскарада. Но лицеист Пушкин обращается к Лицинию как сочувственнику и собрату. Сама внутренняя рифма «лицеист – Лициний» определяет атмосферу лицейского братства как обитель свободы. Слова: «Я сердцем римлянин; кипит в груди свобода; // Во мне не дремлет дух великого народа» [15. Т. 1. С. 118] превращают юного лицеиста в наследника гражданских идеалов Древнего Рима. Рим в пушкинском стихотворении осердечивается, так как книга «Рим» получает прописку в современности через живой диалог времен и людей. Сам жанр дружеского послания, столь значимый для лицейской лирики Пушкина и передающий дух внутренней свободы, вбирает в себя Рим и его историю как глубоко личную. Местоимение «я», сопрягающее римскую историю и чувства поэта, обращение: «Лициний, добрый друг!», вхождение в древний мир Рима как в свой дом – всё это делает прочтение Рима глубоко личным, почти интимным занятием.

В послании «К Метеллию» Шишкова, появившемся в самом эпицентре поэзии гражданского романтизма, продолжают и развиваются идеи и философия пушкинского «Лициния». Более того, это своеобразное исполнение желания юного поэта-лицеиста, который «под старость» так видит свою миссию: «...свой дух воспламеню жестоким Ювенолом, // В сатире праведной порок изображу // И нравы сих веков потомству обнажу» [15. Т. 1. С. 119]. Шишков создает сатиру на римские нравы. В обращении к Метеллию он рисует картину «римского стыда», день захвата Рима и его рабства. Почти невозможно установить, о каких событиях римской истории идет речь, да это и неважно для автора послания. Он прочитывает историю Рима в духе Ювенала, а лексикон его произведения: «влачить мой век презренный», «патрициев кровавая измена», «постыдный рабства плен», «римлян доблестных бесчестье и позор», «закона глас молчит», «диктатор горделивый», «отмщенья грозного решительный удар» [13. Т. 1. С. 403–404] – включает слова-сигналы поэзии гражданского романтизма. Римский маскарад насыщен ораторской интонацией русской поэзии 1820-х гг. Сравнение посланий «К Метеллию» и «К Эмилию» (1832) Шишкова демонстрирует глубинную связь «римского маскарада» с реалиями российского бытия. Поэтика ювеналовой сатиры определяет проблематику и стиль послания, обращенного к русскому Метеллию.

Десять лет, разделяющих послания «Лицинию» Пушкина и «К Метеллию» Шишкова, внесли существенные коррективы в рецепцию Рима русской поэзией. Сама атмосфера общественной жизни диктовала усиление идеологического пафоса в прочтении римской истории. Горацианская философия самостояния, нашедшая поэтическое воплощение в послании Пушкина, сменялась интонациями активного противостояния и сатирического обличения.

Идеологический пафос в чтении римской истории и его антропологический подтекст через поэтику масок находит свое развитие и продолжение в литературной жизни 1810–1820-х гг. Т. Автухович обратила внимание на ролевые маски, связанные с именами римских поэтов Ювенала и Горация [6. С. 70–75] и определившие философию романтического жизнотворчества. Можно расширить список имен, включив в него Вергилия, Катулла, Овидия, но главное – необходимо подчеркнуть их вхождение в живой историко-литературный процесс.

В этом отношении репрезентативный смысл приобретает деятельность литературного общества «Арзамас» и идейно-философская концепция арзамасского братства. Игровое поведение арзамасцев, имевших прозвища-маски, корреспондировало с эстетикой римского маскарада. В поэтическом творчестве арзамасцев маска-образ римского поэта обретают статус поэтического лица, своеобразного «поведенческого текста» (Ю. Лотман). Так, Вяземский в послании «К Батюшкову» (1816) дает следующую характеристику Жуковского: «Белева мирный житель // И равнодушный зритель // Приманчивых сует. // Жуковский, в ранни годы // Гораций-Эпиктет» [10. С. 98]. В этой характеристике неразрывно переплелись реалии русской жизни (белевское уединение поэта, характеризующееся внутренней сосредоточенностью и поэтической плодотворностью) и ассоциации с римской поэтической и философской культурой. Горацианская ролевая маска, многозначная в своей семантике, обретает объемность через подключение образа философа-стоика Эпиктета.

«Веселый, как Гораций, // И сумрачный порой, // Как самый Громобой...» [10. С. 87] – так в написанном почти одновременно стихотворении «К подруге» Вяземский конкретизирует амбивалентность римской маски Жуковского. В том же стихотворении он так определяет маску-лицо другого арзамасца, Константина Батюшкова: «Тибулл наш сладкогласный <...> И, сердцем Эпикур» [10. С. 87]. Синтез поэтической и философской маски – характерная особенность римского маскарада русской поэзии и арзамасской смеховой культуры.

Поэтические послания арзамасцев, их стихотворные протоколы буквально сотканы из образов, реалий, имен, аллюзий, восходящих к истории Рима.

Гораций, Ювенал, Саллустий, Фукидид
Знакомы стали нам...

Науки перешли в Рим гордый из Афин,
И славный Цицерон, оратор-гражданин,
Сражая Верреса, вступаясь за Мурену,
Был велеречием обязан Демосфену.
Виргилия учил поэзии Гомер;
Грядущим временам век Августов пример! <...>
Что с восхищением читал я Фукидиду,
Тацита, Плиния... [16. Т. 2. С. 203, 205] –

эти стихи из посланий «К В.А. Жуковскому» и «К Д.В. Дашкову» Василия Пушкина воссоздают процесс вхождения в русскую поэзию римской истории и культуры.

С 1815 г., с началом деятельности «Арзамаса», происходит своеобразная приватизация римских классиков. Марон (Вергилий), Назон (Овидий) воспринимаются почти как имена нарицательные. Так, Александр Пушкин в стихотворении «Городок», воссоздающем его поэтический мир, замечает:

Люблю с моим Мароном
Под ясным небосклоном
Близ озера сидеть... [15. Т. 1. С. 109].

А в послании «К Батюшкову», характеризуя адресата и напутствуя его, пишет:

Играй: тебя молодой Назон,
Эрот и грации венчали,
А лиру строил Аполлон [15. Т. 1. С. 79].

В том же «Городке», воссоздавая свой круг чтения, юный Пушкин не забывает римских поэтов:

На полке за Вольтером
Виргилий, Тасс с Гомером
Все вместе предстоят.
В час утренний досуга
Я часто друг от друга
Люблю их отрывать.
Питомцы юных граций –
С Державиным потом
Чувствительный Гораций
Является вдвоем [15. Т. 1. С. 102].

Римский контекст и подтекст в «Арзамасе» полисемантичен. Он имеет ярко выраженную литературоцентричность. Арзамасцы Жуковский, Батюшков, Денис Давыдов, Воейков, Вяземский, молодой Пушкин, формирующие лицо новой русской поэзии, читают Рим-книгу и как поучительную историю, и как литературную классику, и как жизнь замечательных людей. В своем творчестве, озоруя и резвясь, примеряя разные маски, они инкрустируют свои поэтические тексты перлами римской поэзии и вступают в диалог с ее виднейшими представителями, которые для них живые современники.

Наверное, можно говорить об изживании ролевой маски к концу первой четверти XIX в. Но для эволюции чтения Рима в русской поэзии необходимо напомнить о рецепции образа и поведенческой модели Овидия и Тассо. Батюшковская элегия «Умиравший Тасс» (1817) и пушкинское послание «К Овидию» (1821) – два важных этапа чтения Рима как поэтического космоса. Смерть гонимого поэта и его поздний триумф в Риме воспринимались Батюшковым как философия судьбы. В планах произведения читаем: «Но Тасс... а вот что Тасс: он умирает в Риме. Кругом его друзья и монахи. Из окна виден весь Рим, и Тибр, и Капитолий, куда папа и кардиналы несут венец стихотворцу. Но он умирает и в последний <раз> желает еще взглянуть на Рим, на древнее Квиритов пепелище. Солнце в сиянии потухает за Римом; и жизнь поэта! вот сюжет» [4. Т. 2. С. 425]. История умирающего Тасса для Батюшкова приобрела автопсихологический смысл. В письме Н. Гнедичу от июля 1817 г. он сообщал: «Я желал бы соорудить памятник моему полуденному человеку; *моему Тассу*» [9. Т. 2. С. 448]. «Мой Тасс» в элегии Батюшкова рождает и мой Рим, который поэт еще не видел, но чувствовал. Само местоимение «мой» для автора «Умирающего Тасса» было принципиально. «*Под небом Италии моей, именно моей. У Монти, у Петрарка я это живьем взял, quel benedetto моей!* Вообще итальянцы, говоря об Италии, прибавляют *моя*. Они любят ее, как любовницу» [9. Т. 2. С. 447], – писал он в письме к тому же адресату. Поэтому в элегии Рим воссоздан как «мой Рим», город «моего Тассо». По существу, это была поэтическая реконструкция Рима. В центре элегии и главная пространственная реальность батюшковского Рима – Капитолий. Это точка разгляда и источник чтения еще не виденного глазами, но уже прочувствованного сердцем Рима. И это осердечивание Рима происходит через «моего Тассо». Если в начале элегии описание Рима во многом еще книжно, базируется на литературных и исторических характеристиках: «До Капитолия от Тибровых валов, // Над стогнами всемирных столиц», «Друзья, о дайте мне взглянуть на пышный Рим...», «О древнее квиритов пепелище!», «Земля священная героев и чудес!» [9. Т. 1. С. 254], то в монологе Тассо он интимизируется, обретает свое живое лицо. Стих: «Погиб Торквато наш! – воскликнул с плачем Рим...» [9. Т. 1. С. 257] выявляет Рим как одушевленный локус и как образ коллективного сознания. Одним словом, Батюшков осердечил Рим; он в свое чтение внес живое переживание сочувственника. Он сбросил ролевую маску; его Тасс – второе «я» поэта, его поведенческий текст.

Этот же процесс житнетворчества не менее значим для пушкинского прочтения образа Овидия. «Тень Назона» сопровождает поэта на протяжении почти всей его творческой жизни, но оживотворение римского классика по-

лучает особый смысл в послании «К Овидию». Ссылный Пушкин вступает в диалог с римским изгнанником. Если в послании «Лицинию» он превращает адресата в своего двойника, то в послании «К Овидию» тень, след автора «Скорбей» и «Писем с Понта», его судьба – материал для нового чтения Рима. «Я сердцем римлянин...» – восклицал Пушкин-лицеист. «Я сердцем следовал, Овидий, за тобою <...> Суровый славянин, я слез не проливал...» [15. Т. 2. С. 67–68] – констатирует ссылный поэт. На смену книжному чтению древнего Рима приходит осмысление имперского Рима как родины и мира беззакония. «И век мне не видать тебя, великий Рим, // Последнею мольбой смягчая рок ужасный, // Приблизьте хоть мой гроб к Италии прекрасной!» – это завещание Овидия возникает почти сразу же после восклицания-просьбы ссылного поэта: «О други, Августу мольбы мои несите!» [15. Т. 2. С. 68]. Само слово «Рим» почти не появляется в тексте послания. Но судьба гонимого поэта вбирает в себя дух имперского Рима, атмосферу неволи, скорби. Соотношение с собственной судьбой незримо рождает параллель Рима и Петербурга. «Жестокая награда», «печали», «гневный бог», «рок ужасный», «уныние и слезы», «тщетный стон», «изгнание», «жестокость зимних бурь», «жалобные звуки», «томный стон разлуки» – этот последовательный ряд состояний, настроений в соотношении с образом неумолимого, жестокосердого гонителя Октавия-Августа не мог не вызывать у русского читателя (впервые пушкинское послание было опубликовано в декабристском альманахе «Полярная звезда на 1823 год») подобных ассоциаций. Рим в послании «К Овидию» превратился в символ деспотической власти, оплот самодержавия. И в этом прочтении аллюзионный подтекст очевиден. Но одновременно Батюшков и Пушкин расширили диапазон аллюзионности, насытив ее проблемами эстетическими, связанными с судьбой гонимого и ссылного поэта. Судьба Торквато Тассо и Овидия как римских поэтов, жертв произвола и деспотизма тиранов осмыслялась в общем контексте эпохи гражданской экзальтации 1820-х гг., но менялся сам взгляд на Рим.

Аллюзионный подтекст Рима рождал интерес к Риму современному, происходило его освоение русской поэзией как культурного пространства.

3

Становление романтизма в русской поэзии обостряло интерес к эстетическим проблемам, и прежде всего к проблемам романтической личности. Байрон, Наполеон становились властителями дум. «Паломничество Чайльд-Гарольда» Байрона в России воспринималось как путешествие по дорогам европейской цивилизации и культуры. Итальянский текст этого путешествия получил русскую прописку. Столь же пристально всматривались русские поэты и в текст «Римских элегий» Гете, в роман «Коринна» мадам де Сталь. На рубеже 1820–1830-х гг. происходит открытие живописи Рафаэля и музыки Россини. Эссе «Рафаэлева мадонна» Жуковского стало эстетическим манифестом русской романтической лирики. Именно в нем впервые возник как символ вечного искусства образ Гения чистой красоты. Одним словом, стало очевидно, что все дороги ведут в Рим. Поэтические послания к Риму как ро-

дине искусства, стране поэзии, наконец, как живому существу становятся органической частью русской поэтической культуры.

Прежде всего важно отметить парадигматическое изменение в прочтении Рима русской поэзией 1830-х гг. Как справедливо замечает Т. Автухович: «Герметичная, закрытая прежде, редуцированная до уровня индексального знака римская история в последекабристскую эпоху начинает постепенно восстанавливаться во всей своей трагической противоречивости» [6. С. 62]. Эсхатологические настроения, разочарование в исторической миссии античного Рима и сомнение в идеалах свободы звучали уже в вопросительной интонации русской поэзии 1820-х гг. Так, в стихотворении Евгения Баратынского «Рим» (1821; впоследствии печаталось без заглавия) на 16 стихов приходится 10 вопросов. И каждый из них – эпитафия идеалам свободы, величия. Уже два первых стиха: «Ты был ли, гордый Рим, земли самовластитель, // Ты был ли, о свободный Рим?» [17. С. 89] – не просто сомнение в существовании исторического мифа, но и попытка философского прочтения этого мифа в контексте идей и образов разуверения, разочарования, сомнения, столь характерных для поэтики Баратынского.

В массовой поэзии 1830-х гг. («Рим» К. Бахтурина, «Поэт» А. Тимофеева, «Северный певец» Д. Ознобишина), в стихотворениях С. Шевырева прочтение Рима вписывается в общую атмосферу эпохи безвременья. Рим осмысливается как символ утраты идеалов и надежд. Так, Дмитрий Ознобишин в стихотворении, посвященном Степану Шевыреву, констатирует: «Что делал северный певец? // Искал он в Риме Рим великий...». И итог этих исканий неутешителен: «Исчез язык, упала длань, // В ярме державшая полмира...» [13. Т. 2. С. 91]. Но одновременно в последующих трех строфах, начинающихся вопросами: «Что слышал северный певец?», «Что видел северный певец?», «Где ж ныне северный певец?», формируется новый облик Рима как мира искусства, «звонких октав» Тасса, творений Рафаэля. Его воздействие на «северного певца» определяется тем, что «Октавы русской звук родился», а главное тем, что «И для друзей, для муз сберег // Души и сердца пламень чистый» [13. Т. 1. С. 91]. В русской лирике 1830-х гг. открывается пространство Рима как центра искусства, своеобразной обители муз.

Два явления русской культуры катализировали этот процесс. В 1829 г. переселяется в Рим поэтесса, музыкантша княгиня Зинаида Волконская. Ее вилла у фонтана Треви становится своеобразным центром русской культуры. Важное значение имела и колония русских художников в Риме, возникшая почти одновременно и привлекавшая всех русских паломников, в том числе и поэтов. Среди постоянных обитателей виллы Волконской был поэт, критик, журналист Степан Шевырев, ставший учителем ее сына – князя Александра Николаевича, увлекавшегося итальянской поэзией. Посетителями колонии русских художников становится великий русский поэт-романтик Жуковский и автор «Мертвых душ», страстный поклонник итальянской культуры Николай Гоголь. Происходит визуализация образа Рима. Акварели и рисунки Ореста Кипренского, Карла Брюллова, Александра Иванова, любительские зарисовки достопримечательностей Рима, сделанные Жуковским, формируют в русском художественном сознании зримый образ Рима-мира.

Московский салон княгини Зинаиды Волконской, во многом сформировавший идеологию любомудрия и журнала «Московский вестник», дал толчок развитию русской философской лирики. Дмитрий Веневитинов, Степан Шевырев, Иван Киреевский, Владимир Одоевский, Евгений Баратынский, Адам Мицкевич и, конечно же, Пушкин определили атмосферу этого салона как прежде всего литературного. Поклонница итальянской культуры, хозяйка салона приобщала своих друзей к миру итальянской музыки, поэзии. Поэтому ее отъезд в Рим в конце января 1829 г. воспринимается как переселение в Рим самого салона. Вилла Волконской около фонтана Треви и для ее русских посетителей, и для тех, кто остался в России, становится поэтическим воплощением Рима как реальности, как осердеченного топоса.

Уже в стихотворениях, посвященных прощанию с княгиней, намечается новое поэтическое прочтение Рима как центра культуры, «Где в кушах, в портиках палат // Октавы Тассовы звучат», «Где в древних камнях боги живы», «Где в новой чистой красоте // Рафаэль дышит на холсте», «Где все холмы красноречивы» [17. С. 149–150]. Все эти характеристики Рима из послания Е. Баратынского «К<нягине> Волконской» носят вполне книжный характер. Но чувствуется уже новое поэтическое чтение Рима не только глазами, но и душой. Сам эпитет «одушевленный» соотносится у Баратынского с характеристикой «Авзонийского небосклона», но он распространяется на весь римский мир, так как неразрывно связан с «царством муз», который олицетворяет Зинаида Волконская. Именно поэтому, как замечает поэт, продолжая характеристику Рима через нанизывание союза «где»:

Но где не стыдно, может быть,
Герои, мира властелины,
Ваш Капитолий позабыть
Для капитолия Коринны...» [17. С. 150].

Само обращение к героям и властелинам мира словно напоминание о чтении Рима в 1820-е гг., когда общественно-политические аллюзии, ролевые маски заслоняли лицо живого, современного мира. Противопоставление символа официального Рима – Капитолия «капитолию Коринны» ведет к одомашниванию римских реалий и всей атмосферы Рима. Проводы русской Коринны в «лучший край и лучший мир» сопровождаются философской рефлексией поэта о превратностях судьбы, о «скорбном духе», который «не уврачеван», о «стесненной душе». И в этих заключительных стихах послания слышатся интонации эпохи безвременья, разочарования. Но Рим через приобщение к образу конкретной личности обретает зримую осязаемость. И даже отзвук книжных, общекультурных характеристик не заслоняет вхождения русской поэзии в свой, открывающийся как реальность и современность город-мир.

Но если Баратынский создавал свое послание, еще не посетив Италии, то Шевырев, последовавший за княгиней в должности учителя ее сына и проживший в Риме около трех лет, стал поистине вторым «русским итальянцем» после Батюшкова и одним из первых певцов Рима как реальности и культурного космоса. Его стихотворения «Тибр», «К Риму» («По лестнице торжественной веков...», «К Риму» («Когда в тебе, веками полный Рим...»)),

«В альбом...», «Послание к А.С. Пушкину», написанные в 1829–1830 гг., превратились в несобранный римский цикл. Опубликованные на страницах популярных русских журналов, они дали новое прочтение Рима как современного и ментального топоса. Поэт словно сбрасывает пыль с «лестницы торжественной веков», отдаляется от всего преходящего. Он открывает Вечный Рим, пытаясь проникнуть в его реальную, современную жизненную силу:

Но путь торжеств еще не истреблен,
Проложенный гигантскими пятами;
И Колосей, и мрачный Пантеон,
И храм Петра стоят перед веками.
С тобой времен условившийся гений,
Как шествия великого следы,
Не стертые потопом изменений [13. Т. 2. С. 186].

В «Послании к А.С. Пушкину» вся вторая строфа – своеобразная реконструкция Вечного Рима, его роли в мировой цивилизации. Через восьмикратное повторение слова «здесь» Шевырев приближает и воскрешает духовные ценности Рима. Но для автора послания не менее важно этот мир соотносить с духом «родной Руси», разглядеть в пророчествах Рима, где «нового святое зароженье», – «Великое отчизны назначение!» В стихотворении «Тибр» параллель римского и русского миров реализуется в соотношении свободного Тибра и великой, но спящей «под цепью ледяной» Волгой. Поэтическая запись «В альбом...» намечает столь программный для будущего славянофильства, одним из идеологов которого был и Шевырев, мотив скифства как составную часть параллели Рим – Россия (подробнее см.: [6. С. 65–66]).

Римский цикл Шевырева стал фактом русского культурного сознания. Трилунный (Д.Ю. Струйский) отвечает ему стихотворением «Рим (К Шевыреву)», Николай Полевой на страницах «Московского телеграфа» публикует пародию на первое послание «К Риму» («По лестнице торжественной веков...»), которую впоследствии использует Белинский в памфлете «Педант», направленном против Шевырева. В своей пародии Н. Полевой, подписавшийся пародийным псевдонимом самого Шевырева «Картофелин», высмеивает прежде всего штампы ультраромантического чтения Рима. Поэт, который «обнят выпревшим пожаром», «воспламененный чудным даром», который «дик <...> смел, как бури шум» [18. С. 441], выступает как пророк, воскрешающий Рим из развалин. Безусловно, Белинский судил автора послания «К Риму» строго, исходя из своей концепции нового искусства. Но Шевырев сделал свое дело: он активизировал интерес к Риму как феномену культуры и Вечному городу. И Белинский своей пародией лишь подчеркнул внимание русской критики и эстетики к такому прочтению Рима.

Разумеется, говоря о новом прочтении Рима в конце 1820-х – 1830-х гг., нельзя не учитывать того факта, что на авансцену русской литературы выходит проза. И ее нарративы, ее поэтика диктуют новый взгляд Рима как социума. Репрезентантом этого процесса становится русская рецепция философии римского карнавала (подробнее см.: [19. С. 333–344]).

Гул карнавального Рима, образ народной толпы и смеховой культуры, свобода раскрепощенной личности, многоцветность, запечатленные на страницах русских travelогов, мемуаров, очерков, писем, – всё это определило и

парадигматический сдвиг в поэзии, наметило новое прочтение Рима в аспекте имагологии.

4

1840-е гг. – новый этап в развитии русской поэзии и прочтении Рима. Это был путь к конкретике, реалистической картине мира. Созданная на рубеже 1830–1840-х гг. пародийная поэма И.П. Мятлева «Сенсации и замечания госпожи Курдюковой за границею, дан л’этранже» (Ч. 1–3. Тамбов, 1840, 1843, 1844) открыла новый и необычный Рим. Две главы (девятая и десятая) третьей части «Италия» посвящены впечатлениям тамбовской помещицы Акулины Курдюковой, впервые посетившей Вечный город. Ее профанное сознание воспроизводит все штампы ходячих представлений и издержек просвещения. Свято храня «гонер (от. фр. honneur – честь) Тамбова», героиня Мятлева заявляет: «Я готова въехать в Рим, // Точно будто бы к своим» [20. С. 518]. Демонстрируя свою эрудицию, героиня заявляет:

Я сама готова им
Понаговорить про Рим
Всё, что смолodu узнала
И в Миллите почерпала.
У нас каждое дитя
Перескажет им шутя,
Кто был Ромул, кто Тарквиний,
Кто Калигула, кто Плиний;
А уж верно про своих
Станет в пень любой из них! [20. С. 517–518].

Дав «разгул имагинации» (от фр. *imagination* – фантазия, воображение), Акулина Курдюкова вспоминает знаковые имена Горация, Катона, Нумы Помпилия, Лукреции, историю римского народа, достопримечательности, карбонариев, художников. Своеобразная окрошка из имен, названий, мест, событий напоминает рецептивные модели римского карнавала, где героиня – одна из ряженных.

Не случайно если в первой римской главе она разглядывает Вечный город из экипажа, то во второй госпожа Курдюкова не просто спускается на землю, но и оказывается «в толпе, в народе» [20. С. 526]. Образ римской толпы становится лейтмотивным в описаниях русской помещицы: «И пошла в толпу, с народом, // Крестным любоваться ходом» [20. С. 528], «Но толпа тут так сперлася, // Что не стало мочи мне» [20. С. 531]. Но главное для нее «весь Рим уразуметь», поэтому с большим усилием она ногами старается пройти все достопримечательности, осмотреть «все палацы, галереи», катакомбы, увидеть все «важные картины», посетить Ватикан, «музей *ле плю маркан*» (от фр. *Le plus marquant* – самый замечательный). Итог ее «уразумения» Рима в своем роде замечательный:

Странный город Рим! Столицей,
Метропольею-царицей
Суждено, *ком ву вуле*, (от фр. *Comme vous voulez* – как вам угодно)
Этой быть всегда земле!
Летопись возьмем любую,

И сейчас я растолкую:
При начале Рим войной
Покорил весь шар земной;
Новой оживляясь целью,
Православья колыбелью
Рим же был, э *се мортир* (от фр. Et ses martyres – и его мученики)
Обратили целый мир.
Нынче мысли все и чувства
Устремились на искусства.
Что ж? Со всех концов земли
Здесь артисты притекли,
Наших русских здесь немало
Славилось и процветало [20. С. 545–546].

Разумеется, подобный разгляд Рима не может скрыть другую пару глаз – умного, эрудированного, от души резвящегося автора. Он поистине чичероне Акулины Курдюковой на этом римском карнавале. Переходя от одной достопримечательности к другой, он вслед за банально-профанными суждениями тамбовской помещицы вводит в текст сочные зарисовки нравов, размышления о католицизме и православии, рассказывает о колонии русских художников. Рим благодаря такому освещению и разгляду обретает амбивалентный характер. Он поистине «свой». Простодушие Акулины Курдюковой и мудрость автора формируют образ Рима как имагологический текст. В этом тексте есть место всему: и «Рима славной старине», и римской истории, и бытовым зарисовкам, и описанию достопримечательностей, и современным нравам, и русским проекциям. Мятлев нашел удивительную нарратацию «двойного зрения». Как точно заметил исследователь: «Читая “Сенсации и замечания”, мы как бы присутствуем при самом процессе *формирования маски, отделения ее от автора*» [20. С. 43]. И эта игра точками зрения, масками создает рождающийся на глазах живой образ Рима. Штампы профанного сознания Курдюковой обретают в этом контексте другой масштаб и смысл: автор вводит их в атмосферу игры-пародии. «Дух любопытства» госпожи Курдюковой пародийно воссоздан в макароническом стиле, но за пародией ощущимо возникает образ Рима как новая реальность, как современность.

Но, пожалуй, новым словом в русской поэтической римлиане стал цикл Аполлона Майкова «Очерки Рима». Эта своеобразная книга-травелог, поэтический путеводитель по Риму. 24 стихотворения как суточный цикл воссоздают живые картины римской жизни, где зарисовки достопримечательностей сочетаются с памятью о Древнем Риме и столь же легко возвращают русского путешественника в мир современных нравов. Рим антропологизируется. Образы влюбленных простолюдинов, нищего, капуцина, художника способствуют одомашниванию Рима.

Своеобразным эпиграфом ко всему циклу могла бы стать начальная строка из третьего стихотворения без заглавия:

Ах, чудное небо, ей-богу, над этим классическим Римом! [13. С. 87].

Сам жанр поэтических очерков позволяет поэту легко переходить из одного пространства в другое, сочетать различные настроения и ситуации. Из классического Рима, мира антиков, музеев взгляд лирического героя переносит читателя в окрестности Рима. «После посещения Ватиканского музея»

(стихотворение 5) поэт обращает свой взор на «дальний Север мой» (С. 90); после поездки в Тиволи вновь задает вопрос: «Скажи мне, ты любил на родине своей?» (С. 95). «Очерки Рима» Майкова – это именно стихотворения русского путешественника, постоянно уносящегося памятью на родину. Сквозь призму родного Севера он воссоздает Рим уже не только и не столько как символ искусства, как мир древней цивилизации, как оплот свободы и республиканских идей, как археологический феномен, но и как мир реальной жизни, как определенный имагологический текст.

Поэт легко меняет стихотворный ритм: шестистопный ямб, воссоздающий размеренность путевых впечатлений, сменяется пятистопным амфибрахией, как волны, катящим философскую рефлексию о древности и современности классического Рима. Партия трехстопного хорея постоянно вступает в римскую симфонию: возникают озорные сценки из жизни простолюдинов («Amoroso», «В Остерии», «Lorenzo»). И эта музыка стиха формирует движение поэтической мысли.

Майков «читает Рим ногами»; он бродит по нему как паломник, как философ, как нравоописатель, как художник. Его «Очерки Рима» – это живые картины, зарисовки, рождающие размышления об искусстве и жизни. В стихотворении «Художник», находящемся в самом центре цикла, поэт передает муки живописца, который не в силах воссоздать на картине воздух, солнце, горы, «легкую дымку туманов полудня». Заключительное трехстишие:

Руку, художник! ты тайну природы постигнешь!
Думать будет картина – ты сам, негодуя,
Выносил в сердце тяжелую думу (С. 97) –

воспринимается как эстетическая позиция самого автора.

«Очерки Рима» Аполлона Майкова родились в атмосфере физиологических очерков, рождения дагерротипов, становления натуральной школы в русской словесности. Но поэт в них не изменяет духу поэзии Золотого века. Его очерки лишены эмпирики современных нравоописателей; он не превращается в бесстрастного фотографа. 24 стихотворения как звенья одной цепи неразрывно сцеплены всепроникающей мыслью. Вечный город у Майкова символ вечной жизни. Поэт пытается проникнуть в его тайну, услышать в смене стихотворных ритмов биение его пульса. Финальный аккорд такого прочтения Рима – стихотворение «Palazzo». Посещение древнего римского дворца превращается в размышления о прошлом и настоящем. Но поэт стирает пыль веков. Его мысль, раздвинув границы пространства и времени, открывает живое лицо Вечного города.

Заключительная строфа стихотворения:

Благословенье вам! Италии спасенной
В вас избавителей увидеть суждено!..
Но тише... Здесь живут: раскинут стол зеленый,
Вчера здесь пир был: всё исписано сукно;
Там дребезги стекла... бокал неосушенный...
И солнце облило лучами, сквозь окно,
Перчатки женские и бюст Сократа важный,
Накрытый шляпкою красавицы продажной (С. 106) –

не просто сопрягает в конкретном пространстве старого Palazzo исторические ассоциации, вещный мир Античности и современные реалии. Он одушевляет, оживотворяет пространство Рима. Он прочитывает его как вечную современность. И такой взгляд позволяет увидеть в «Очерках Рима» традицию гоголевского «Рима», говорить о точках соприкосновения прозы и поэзии в новом прочтении Рима.

Стихотворение П. Вяземского «Рим» (1846) наметило обобщенный взгляд на Рим как вместилище мировой цивилизации, как образ-символ:

Всё, что есть жизнь ума, всё, что души есть страсть, –
Искусство, мужество, победа, слава, власть –
Всё выражало ты живым своим глаголом,
И было ты всего великого символом [10. С. 283].

Многочисленные «всё» воссоздавали синтетический образ символического мира-Рима. Вечный город был для поэта почти родным: здесь на кладбище Монте Тестаччо была похоронена его дочь Прасковья. Но в своем стихотворении он, запрятав личные эмоции, раскрывает пройденный русской поэзией путь в чтении Рима. От имени целого поколения Вяземский поэтически формулирует итог этого чтения.

Начало стихотворения:

Рим! Всемогущее, таинственное слово,
И вековечно ты, и завсегда ты ново! [10. С. 283] –

открывает Рим как поэтический образ, объект словесной культуры, выявляет силу его звучания.

Финальное восьмистишие:

В тени полузакрыт всемирный великан:
И форум твой замолк, и дремлет Ватикан.
Но избранным душам, поэзией обильным,
И ныне ты еще взываешь гласом сильным.
Нельзя – хоть между слов тебя упомянуть,
Хоть мыслью по тебе рассеянно скользнуть,
Чтоб думой скорбною, высокой и спокойной
Не обдало души, понять тебя достойной [10. С. 284] –

словно октава разыгрывает тему Рима-книги, прочитанной душами русских поэтов.

Таким образом, русская поэзия 1810–1840-х гг., формируя в общественном сознании идеи «всемирной отзывчивости», открыла для себя мир Рима как определенную эстетическую субстанцию. Представители самых различных направлений романтизма: декабристы (Ф. Глинка, П. Катенин, В. Кюхельбекер, К. Рылеев), «поэзия мысли» (Д. Веневитинов, Е. Баратынский, С. Шевырев), элегики (И. Козлов, К. Батюшков), поэты пушкинского круга (П. Вяземский) и сам молодой Пушкин, поэты антологической школы (А. Майков) – последовательно открывали Рим и римскую тему как полисемантику локального текста. Но в отличие от других локальных итальянских текстов (неаполитанского, флорентийского, венецианского) римский текст приобретал масштаб философии современного мира. Его исторический, эсте-

тический, общественно-социальный, натурфилософский потенциалы были востребованы русской поэтической культурой и определили ее эволюцию. Русские поэты читали Рим-книгу глазами и разумом, сердцем и душой, ногами, и каждое из этих чтений таило открытия как в сфере новых чувств, так и в области поэтического языка. Под воздействием такого чтения поистине «душа распространялась», рождалась «всемирная отзывчивость» русской словесной культуры.

Литература

1. Достоевский Ф.М. Полное собрание сочинений: в 30 т. Л., 1984. Т. 26.
2. Козлов И.И. Стихотворения / сост., вступ. ст. и примеч. В.И. Сахарова. М., 1979.
3. Веневитинов Д.В. Стихотворения. Проза / изд. подгот. Е.А. Маймин, М.А. Чернышев. М., 1980. (Лит. памятники).
4. Гоголь Н.В. Полное собрание сочинений / изд. АН СССР, 1940–1952. Т. 11.
5. Кюхельбекер В.К. Избранные произведения / вступ. ст., сост., примеч. Н.В. Королевой. М.; Л., 1967. Т. 1. (Большая серия «Библиотеки поэта»).
6. Автухович Т.Е. Рим в русской поэзии первой половины XIX века: эмблема – аллегория – символ – образ // Образ Рима в русской литературе. Рим; Самара, 2001.
7. Крюкова О.С. Образ Рима в русской поэзии XIX века // Лингвистика и культурология: К 50-летию проф. А.П. Лободанова. М., 1999.
8. Джулиани Рита. Рим в жизни и творчестве Гоголя, или Потерянный рай. М., 2009.
9. Батюшков К.Н. Сочинения: в 2 т. / сост., подгот. текста, коммент. А.Л. Зорина. М., 1989.
10. Вяземский П.А. Стихотворения / вступ. ст. Л.Я. Гинзбург; сост., подгот. текста и примеч. К.А. Кумпан. Л., 1986. (Большая серия «Библиотеки поэта»).
11. Глинка Ф.И. Избранные произведения / вступ. ст., подгот. текста и примеч. В.Г. Базанова. Л., 1957. (Большая серия «Библиотеки поэта»).
12. Поэты-декабристы. Стихотворения / вступ. ст. Н.Я. Эйдельмана; сост. и биогр. справки Н.Г. Охотина. М., 1986. (Большая серия «Библиотеки поэта»).
13. Поэты 1820–1830-х годов: в 2 т. / вступ. ст. и общ. ред. Л.Я. Гинзбург; биогр. справки, сост., подгот. текста и примеч. В.Э. Вацура (т. 1) и В.С. Киселева-Сергенина (т. 2). Л., 1972. (Большая серия «Библиотеки поэта»).
14. Тютчев Ф.И. Полное собрание стихотворений / вступ. ст. Н.Я. Берковского; сост., подгот. текста и примеч. А.А. Николаева. Л., 1987. (Большая серия «Библиотеки поэта»).
15. Пушкин А.С. Полное собрание сочинений: в 10 т. М., 1962–1963. Т. 1–2.
16. «Арзамас»: сб.: в 2 кн. / под общ. ред. В.Э. Вацура и А.Л. Осповата. М., 1994.
17. Баратынский Е.А. Полное собрание стихотворений / вступ. ст. И.М. Тойбина; сост., подгот. текста и примеч. В.М. Сергеева. Л., 1989. (Большая серия «Библиотеки поэта»).
18. Русская стихотворная пародия / вступ. ст., подгот. текста и примеч. А.А. Морозова. Л., 1960. (Большая серия «Библиотеки поэта»).
19. Янушкевич А.С. Рецептивные модели римского карнавала в русском травелеге 1820–1840-х гг. // Образы Италии в русской словесности. Томск, 2011.
20. Мятлев И.П. Стихотворения. Сенсации и замечания госпожи Курдюковой / вступ. ст. и сост. Н.А. Коварского; подгот. текста и примеч. Н.А. Коварского и Е.П. Бахметьевой. Л., 1969. (Большая серия «Библиотеки поэта»).
21. Майков А.Н. Избранные произведения / вступ. ст. Ф.Я. Приимы; сост., подгот. текста и примеч. Л.С. Гейро. Л., 1977. (Большая серия «Библиотеки поэта»).