



Андрей ШИШКИН

Рим Вячеслава Иванова

В отрывке «Рим», сопоставляя Вечный город с Парижем, Гоголь отдавал первенство Риму. О своем чувстве Рима он писал как об узнавании и возвращении: «Мне казалось, что будто я увидел свою родину, в которой несколько лет не бывал я, а в которой жили только мои мысли. Но нет ... не свою родину, но родину души своей я увидел, где душа моя жила еще прежде меня» (Гоголь М. к Балабиной, 1838). Подобное же “двойное гражданство” имел Вяч. Иванов.

Вяч. Иванов рано начал путь на эту общую для многих русских родину. Он посвятил себя изучению Вечного Города с первых своих осознанных шагов. В юности и молодости он систематически изучал латинский язык, римскую историю, римскую топографию, археологию, классическую филологию в Московском и Берлинском университетах — лучших академических центрах своего времени, а затем в самом Вечном городе. Примечательно, насколько авторитетна филологическая критика у двадцативосьмилетнего Вяч. Иванова в его отзыве на работу Гревса (1894) — исследование римской экономической истории, основанной в качестве главного источника на сочинениях Горация.¹ Написанная на латинском языке диссертация Иванова была посвящена вопросу о государственных доходах и налогах в римской республике.²

Важной частью чувства Рима у Вяч. Иванова было религиозное благоговение перед священным городом, его многовековой древней и христианской истории. «Ave Roma» — первоначальное название цикла 1924 г. «Римские сонеты» — наиболее точно выражают это чувство. 30 декабря 1892 г. в немецком письме к берлинскому профессору Отто Гиршфельду из Рима он писал, что давно мечтал предпринять в Италию паломничество (в оригинале — «die längst erwünschte Pilgerschaft»). Паломничество, хождение, не ученая экскурсия, не сентиментальное путешествие ученика, — выбор этого слова с от-

четливой религиозной окраской очень существенен. Что увидел и что понял молодой Вяч. Иванова в начале этого паломничества замечательно свидетельствуют наброски путевых заметок того же 1892 г., описывающие его въезд в некогда дальнюю провинцию древнего Рима:

Вид внезапно представшей римской аркады своеобразно поражает современного путешественника. Не красота очертаний заставляет тогда сильнее биться сердце, и не поэзия воспоминаний: но есть в этих каменных полукружиях особенный смысл и особенная окаменелая жизнь, как в далеких сфинксах, заносимых песками пустыни. Самые линии так многозначительны в ясной простоте своей! Никогда спокойная, и, следовательно, победоносная сила человеческого самоутверждения не выражалась ощутительнее, чем в римской арке. Прочная, легко выносящая на себе бремя тысячелетий, она твердо стоит на обеих ногах и, описав половину окружности, все обнимающей в примирительном, гармоническом [все]единстве, не хочет кончать круговой путь свой и только крепче утверждает на своих незыблемых опорах. Ее простота и естественность как бы уверяют нас, что пред нами произвольное создание природы, но ее ясная разумность возвращает ее, в наших мыслях, достоянию человеческого духа. Тогда мы прозреваем ее величие. Тогда мы вспоминаем ее творцов, и нас смущает эта близость гения Римского Народа.³

Поразительны в приведенном отрывке слова об арке как о символе «примирительного, гармонического всеединства» — можно думать, что философский термин Вл. Соловьева приобретает у Вяч. Иванова специфическое историсофское звучание. Вообще в поэзии и теоретических эссе у Вяч. Иванова символика арки (а также близких образов радуги, дуги, фонтана, купола) может обозначать порыв к горнему и возвращение к земле, восхождение и нисхождение, наконец, соборное единение человечества (например, «видение» в эпилоге поэмы «Человек», 1919: «Воздвиглись пред очами в серебре / Воздушным строем стрельчатые арки»)⁴. Но для нас сейчас самое важное, что словом «арка» поэт начинает цикл 1924 г. «Римские сонеты», что образ римской арки поставлен в нем на особо значимое место.

В набросках 1892 г. любопытна еще одна особенность. Оставив прозу, Вяч. Иванов набросал на нижней части того же листа двустилишие:

Рим, наконец я твой! Святой, великий Рим
Тебя приветствует полночный пилигрим.⁵

Здесь интересно все: и название себя пилигримом, и именование «Святой Рим», достаточно редкое в русском употреблении.

Существенна, однако, другая, на первый взгляд, техническая подробность. В этом двестишестии найдена рифма «Рим» — «пилигрим», она соответствует поговорке «Все пути ведут в Рим». Через три десятка лет, эта значительная, семантизированная, как скажем мы сегодня, рифма войдет в начальные катрены в первом из «Римских сонетов» сонете и повторится в опоясывающих рифмах в терцетах в VIII. «Рифма связана со смыслом, с психикой. <...> В сонете рифмы должны быть внутренне значительны и должны быть связаны с основным пафосом и основной идеей», — объяснял Вяч. Иванов в Академии стиха 23 апреля 1909 г., говоря о «душе рифмы».

Однако вернемся к годам Вяч. Иванова в Риме. Как в свое время Гоголь, после жизни в разных европейских столицах, Вяч. Иванов нашел свое отечество в Вечном городе, не отделяя при этом себя от России. «Родине верен я, Рим родиной новою чту», — нашел он чеканную формулу в стихотворном послании к другу, написанном по первом приезде в Вечный город в 1892 г. После семилетия петербургской Башни, в 1913 г., он вновь в Риме. В послании другу он описывает вид, открывающийся из окон его квартиры на Пьяцца дель Пополо: кипарисы, пинии, белая богиня Рима, городские ворота, и продолжает: «В Городе Вечном я — Твой / Не чуженин!.. А зачем своему, как на чуждый дивиться?» (IV, 11).

Рим с его стенами, башнями, площадями, храмами, статуями, в которых жива многовековая история Города стал судьбой поэта как Рим-мир и Рим-дом. В России внешнее окружение как в его петербургское, так и в московское семилетие все меньше напоминало гармоническую монументальность и стройность древнейшей европейской столицы⁶. Но в эти годы кристаллизовалась его «русская» и «римская» идея («Родное и Вселенское», название книги 1917 года), концепция славянского и русского возрождения, общеевропейского классического канона, в большом времени которого, по мысли Вяч. Иванова, следует рассматривать творчество Пушкина, Гоголя и Достоевского. Последним в хронологии русских лет был проект 1924 г. по созданию Русской Академии в Риме⁷.

«Я еду в Рим, чтобы там жить и умереть», — говорил Вяч. Иванов в 1924 г., уезжая из советской России. Эту же формулу он повторил в дневниковой записи от 1 декабря 1924 г. (III, С. 852). В этой формуле — сильной и многосмысленной, как все ивановские формулы — однако не все ясно до конца... Прежде всего здесь следует усмотреть соотношение собственной судьбы с Вечным городом и в этом смысле — приобщение к вечности. Но в формуле звучит также некое отречение от современности, завершение эпохи, решенный жребий изгнанничества (о последнем уже было сказано в изданной в Петрограде тремя годами раньше «Переписке из двух

углов»: «Я наполовину — сын земли русской, с нее однако согнанный, наполовину — чужеземец, из учеников Саиса, где забывают род и племя» — III, 412). Трудно уйти от какого-то драматического, если не трагического, «посмертного» тона формулы: не случайно в дневниковой записи ей непосредственно предшествуют обращенные к самому себе вопросы: «Но как я-то принялся за *diarium*? Признак досуга? Или ограничение событий? Или наступление последней поры?» (III, 852). В формуле, однако, появляется иной оттенок, если главным словом в ней увидеть «Рим»: не «умереть в Риме», а «умереть в *Риме*», иными словами, избрать Рим своей физической и обрядно-христианской гробницей.

По приезду в Рим Вяч. Иванов уже 25 сентября 1924 г. сговаривался с Горьким в Сорренто о своем сотрудничестве с издаваемым им журналом «Беседа» и прибавлял: «Вернусь, быть может, здесь и к поэзии, коей чуждался последние 4 года <...> не желая предаваться мрачной лирике».

Возвращение в Рим, радость от свидания с ним дали Вяч. Иванову взлет творчества. Об этом он вспоминал в одном из стихотворений 1944 г.:

С тех пор как путник у креста
Пел “De Profundis”, — и печали,
И гимнам чужды, одичали
В безлирной засухе уста.

Благословенный, вожделенный
Я вновь увидел Вечный Град,
И римским водометам в лад
Взыграл родник запечатленный.

(III, с. 624)

О том же событии Вяч. Иванов подробно рассказал в письме 31 декабря 1924 г., своеобразном итоге первых четырех месяцев в Италии:

В Риме больше месяца душа все не могла угомониться от того особенного счастливого волнения, в какое приводит ее именно Рим, — как ангел, сходящий и возмущающий купель. Даже рифмы проснулись, и я послал Горькому для «Беседы» девять сонетов под заглавием “Ave Roma”, — начало большого, думается, цикла римских «офортов»⁸. — В душе раздвоение: фон — римский, золотой, *melancholisch-heiter*,⁹ как эти кипарисы на синем небе, а на этом фоне художественной радости тени непосредственно, лично изживаемой жизни, с ее *Atra Cura*¹⁰ за спиною всадника.¹¹

Выделим в этих строках три момента. Первый — аллюзия на евангельский текст из Ин. 5:2–4: «Есть же в Иерусалиме ... купальня... <при которой> лежало множество больных, слепых, хромым, иссохших <...> Ибо Ангел Господень по временам сходил в купальню и возмущал воду, и кто первый входил в нее по возмущению воды, тот выздоравливал, какою бы ни был одержим болезнью». Воздействие Рима, таким образом уподоблено целительному и спасающему действию Ангела Господня; такое сопоставление указывает нам на высокий христианский смысл в сонетном цикле. Второй момент — совмещение ясного, золотого римского фона с тенью, с печалью; это антиномическое ощущение прозвучит в пятом («я веселюсь...где Пиранези / Пел Рима грусть»), шестом («Твоих ловлю я праздничных утех / Твоих, Лоренцо, эхо меланхолий» и девятом («И светел дух печалью беспечальной») сонетах; ощущение, кажется, вообще присущее кануну, исходу большой эпохи, будь это кризис возрождения конца XV в. или конец гуманизма в начале XX в. Наконец, чисто «технически» крайне интересен замысел цикла как серии офортов: подобного рода стремление к перечислению элементов, «картинок», своеобразной таксономии, характерно для классического сонетного канона¹².

* * *

Особенность «Римских сонетов» — многозначность и иерархичность образов и символов. Первый, «нижний» смысловой план сонетов — конкретный римский топос. Слово «арка/арки», начинающее катрены в I сонете, обозначает прежде всего реальные арки, открывающиеся путнику на Аппиевой дороге — акведуки, и древнюю арку Друза, возвышающуюся на въезде в Рим после крепостных Аврелианских ворот. Но помимо этого «реального» смысла здесь присутствует смысл высший, в терминологии Вяч. Иванова «реальнейший». К нему возводит читателя религиозный тон, с которым говорится об арке. Это тон, сообщаемый неожиданным для русского уха латинизмом «арок пилигрим» (I, 1)¹³; подобным образом в русском языке может существовать словосочетание «Св. Иоанн Креста» или «Тереза младенца Иисуса»¹⁴. То есть, жизненный путь определяется как паломничество, совершаемое к древнему символу; в контексте сонета все его вышеперечисленные смысловые уровни должны быть актуализированы.

Такого рода привычная для средневекового искусства игра «реального» и иерархически надстроенных над ним нескольких «высших» смыслов (ср. «Комедию» Данте или «Троицу» Рублева) характерна для всего цикла. В первом сонете поэт предстает читателю на Аппиевой

дороге, прозванной в древности «царицей путей», затем он поднимается на Квиринальский холм, откуда идет, минуя «улицу четырех фонтанов», где в 1924 г. неподалеку, в доме 172 была снята квартира поэта, на Испанскую площадь к ладье-фонтану; оттуда следует на площадь Бернини к фонтану «Тритон», затем в средневековое гетто к фонтану черепах, наконец поднимается к храму Асклепия, который отражается в озерце, на берегу которого бьют фонтаны, спускается к фонтану Треви и наконец вновь поднимается на холм Пинчо, откуда открывается вид на вечерний Рим и купол Св. Петра. Вполне реальная (хоть и достаточно протяженная) римская прогулка рассчитана на множественность мифопоэтических прочтений.

Первое из них — биографическое: завершение земных скитаний, не затерянность на путях, а обретение магистральной дороги — «Царя путей», то есть самого Рима (I, 8), таким образом — не только название Аппиевой дороге, но и именование Вечного города); паломничество от «арок» (I, 1) приводит к видному почти из любой городской точки Куполу¹⁵ (IX, 14 — написанное с прописной буквы последнее в цикле слово), символу всеединства и вневременного христианского универсализма.

Другое прочтение цикла, непосредственно связанное с мыслями Вяч. Иванова о судьбе России и эмиграции осуществляется через троянский миф, иное — через вергилианский миф об основании Рима; еще одно — через «водный» дионисийский миф.¹⁶

Картины Рима, изображенные в сонетах, принадлежат разным эпохам, перед нами Рим архаический, республиканский, средневековый, ренессансный, даже «русский» Рим середины XIX столетия, Рим А. Иванова и Гоголя (V, 12)¹⁷. Кастор и Поллукс на площади перед Квиринальским дворцом останутся там «до скончины мира» (II, 8). Поэт созерцает «древние арки», о себе пишет «в мой *поздний* час», обращается к городу с «*вечерним*» приветствием, сам же город не ограничен пределами временных категорий и дефиниций, он — «*вечный* Рим» (I, 4). Город предстает как субъект, как личность, как живое существо: «И лестница, *переступая* зданья, ... Несет в лазурь двух башен острия» (IV, 5–6). Его жизнь — вода, она «бежит по жилищам... с гор гонима, То плещет в ... кладязь ... То бьет в лазурь столбом то, ... Потоки рушит», то есть движется по горизонтали и вниз, по вертикали вниз, по вертикали вверх (III, 2–8).

Радостный и парадный концепт «камня и воды»¹⁸ получает в последнем сонете неожиданный оттенок (III, 5). В Риме нередко можно увидеть фонтан, где струя воды бьет в украшенный барельефами мраморный античный саркофаг, служивший в античности вместилищем праха. Соединив это слово с архаическим «кладязь» («родник», «источник», «колодец»), поэт придает погребальному

образу значение вековой древности, глубины, движения, жизни. Тема жизнь-смерть-жизнь, отметим как бы в скобках, исконно принадлежит классическому сонетному канону.

Примечательно, что рифмы катренов в завязке первого сонета составляют имя города в ее русской (Рим — I, 1, 3, 5, 7) и латинской (Roma — I, 2, 4, 6, 8) транскрипции. То есть имя города прославляется в торжественных звучаниях рифм и с ним зарифмованных слов: враги Вечного города в прошедшие тысячелетия хотели уничтожить не только город, но и само его имя; такому «словоборчеству» варваров противопоставляется апофеоз римского имени. Выдвинутое в рифме, имя города усилено оттенками гласных и аллитерацией согласных. Звуковой и смысловой комплекс взаимодействует с традиционными мифопоэтическими палиндромами: и латинским «Roma» — «Amor»¹⁹, и русским «Рим» — «мир» («Звук не тот же ль — Рим и Мир?» у Вяч. Иванова; гетевское «О Рим, ты целый мир» лежит в основе европейского классического мифа о Вечном городе). Значительным для содержания всего цикла представляется также рифма «Roma» — «дома» в завязке I сонета: в итальянском языке *domo* означает «купол», «собор», а также «небесный свод»²⁰. «Отсылая к “образу обжитого и упорядоченного мира, огражденного от безбрежных пространств хаоса» (С. Аверинцев), дом в системе авторской символики выступает еще и знаком “собираания себя”. Лексемы *свод*, *арки* задают вертикальный образ города как дома и мира, а параллелизм сравнения *как свод родного дома* и *синего свода небес* из I и VII сонетов определяет вертикальную перспективу римского городского пространства, заключив в себе мысль о сходстве человеческого и природного, о близости небесного и земного в их гармонической соотнесенности. Завершает эту линию развития смыслов образ синего Купола в его торжественном и благоговейным восприятии лирическим героем»²¹.

Вновь арок древних верный пилигРИМ,
В мой поздний час вечерним «Ave ROMA»
Приветствую, как свод родного ДОМА,
Тебя, скитаний пристань, вечный РИМ.

Мы Трою предков пламени даРИМ;
Дробятся оси колесниц меж гРОМА
И фурий мирового ипподРОМА:
Ты, царь путей, глядишь, как мы гоРИМ.

Композиция сонета соответствует классической модели: завязка, тема, поворот, антитезис, парадоксальный синтез. Его доступное не с первого прочтения и исключительно сжатое содержание можно

пересказать так. Тема: участь Трои, погибшей в пожаре, сожженной безжалостным врагом, постигла Россию, еще недавно притязавшую на имя Третьего Рима²². Ответственность за катастрофу, гибель в огне, возлагается не на иноплеменных врагов, а на коллективное «мы» (в 1919 г., говоря о русской революции, Вяч. Иванов признавал: «Да, сей костер мы поджигали» — IV, с. 81). Поворот: но история Вечного города — его неоднократное опустошение и восстановление из небытия могут дать отдаленную, здесь не формулируемую надежду и для вернувшегося в изначальный Рим русского изгнанника. Надежда эта основывается на памяти прошлого, хранимой как небесами (IX, 9), так и землей (IX, 12–14): новая Троя, основанная на берегах Тибра троянцем Энеем, первым «эмигрантом» старой Европы, — символ сохранения Прошлого и Сбывшегося, преемственности единой христианской культуры, оттого Рим и начинает новую европейскую историю. Парадоксальный синтез в сонетном ключе подчеркнут неожиданной и сильной антиномией: «Троя крепла/лежала сожжена»; здесь можно увидеть указание на идеи жертвы, «жизни через смерть», личностного бессмертия²³.

* * *

Сонеты «Ave Roma» Вяч. Иванов послал Горькому в Сорренто, семь — при письме от 25 ноября 1924 г., следующие два — при письме 10 декабря; а в конце декабря весь цикл — в Москву М. О. Гершензону и Г. И. Чулкову. Таким образом, первыми читателями «сонетов» были Горький и гостивший у него на вилле Вл. Ходасевич. Уже 28 ноября 1924 г. Ходасевич откликнулся подробным историософским письмом — об участи России и эмиграции, о культурном провале и «новом варварстве» в лютом XX веке; близкое многим идеям Вяч. Иванова, оно замечательно показывает трагический фон солнечных «Римских сонетов». От этих соображений Ходасевич переходил собственно к только что прочитанным стихам: «Вы поймете, какою радостью для меня оказались на фоне их Ваши Римские сонеты. Вы мне напомнили, что мыслима еще настоящая поэзия, тонкая мысль, высокое и скромное, не крикливое мастерство. Вот и захотелось поблагодарить Вас (не по-писательски, а по-читательски) за добрую весть о том, что многое еще живо. Такою вестью были мне Ваши стихи»²⁴. На следующий день, 29 ноября, по-деловому кратко писал Вяч. Иванову и М. Горький: «Прекрасные стихи Ваши получил, примите мою сердечнейшую благодарность, Мастер! <...> Сонеты Ваши уже отправлены в Берлин, издателю написано, чтоб он, немедленно, выслал Вам весь гонорар; думаю, что Вы получите его телеграфом».²⁵

Гонорар автору был выплачен, однако «Римские сонеты» в журнале Горького напечатаны не были; вследствие интриги цензурного ведомства, журнал был запрещен для ввоза в СССР и тем самым приведен к разорению. Однако, в буквальном смысле «опубликованы» были сонеты в советском самиздате — с согласия автора — в ближайшие последующие годы²⁶. Прежний коллега по Бакинскому университету Вс. Зуммер писал к Вяч. Иванову 16 февраля 1927 г. «В последний свой московский приезд видел только что приехавшего Макса <Волошина — А. Ш.>, — читал ему выдержки из Вашего письма и подарил копию “Ave Roma”». «“Ave Roma” имеет повсюду добрый успех и оживленно размножается» (5 марта 1927); «Вы были довольны, что я «рассеял» Римские сонеты по Москве».

Изданы «Римские сонеты» в 1936 г. на страницах самого значительного русского литературного журнала в эмиграции, в LXII книге «Современных записок» и были приняты с восхищением русским зарубежным читателем. О литературном значении публикации в русском парижском журнале написал Ходасевич в критическом разделе газеты «Возрождение»: «Очередная книжка “Современных записок” ознаменована литературным событием: в ней находим мы цикл “Римских сонетов” Вячеслава Иванова, не выступавшего в печати уже очень давно: лет четырнадцать, а может быть и семнадцать. <...> Не приходится отрицать и то, что на фоне новейшей нашей поэзии творчество Вячеслава Иванова звучит несколько архаически. Однако, было бы напрасным и вредным самообольщением думать, что это оттого, что мысли Вячеслава Иванова отстали от мыслей современной поэзии нашей. Вячеслав Иванов архаичен не потому, что устарели его мысли, а потому, что самая наличность мыслей в поэзии, к несчастью, сделалась архаизмом. Сладкозвучнейшие из наших поэтов не глубокомысленны».²⁷

* * *

Незаменимый материал для строгого толкования цикла находим в одной из первых редакций — отдельной рукописной книжечки из Римского архива поэта, опубликованной отдельным изданием в 2011 г.²⁸ Ее можно датировать приблизительно 1925–1926 гг. Книжечку открывает титульный лист, где крупными буквами с подчёркиванием дано ее название: *Ave, Roma*. Ниже его, буквами помельче, следует подзаголовок: *Римские сонеты*²⁹. Подобного рода «авторское издание» в единственном экземпляре — единственный, кажется, случай в творческой практике Вяч. Иванова.

От варианта, который появился в «Современных записках», редакция «Ave Roma» отличается, на первый взгляд, незначительно:

в журнале заглавия сонетов заменены номерами, присоединены краткие примечания, переменены несколько слов. Поспешный читатель мог бы заключить, что в соответствии с пожеланиями журнала поэт думал о том, чтобы сделать свой цикл более доступным и простым. Это совсем не так — аналогичным образом в сторону поэтики минимализма эволюционировали варианты и редакции последнего манифеста Вяч. Иванова — сонета «Язык» (1927). Здесь первоначальные значительные выражения («Логос-София-Поэзия», «Слово-плоть», “*Anima mundi*”) были сняты и затем «разъяты» в катренах и терцетах; при этом религиозно-философское значение поэтических символов и мифологем, сокрываемое для современников, умножается, будучи устремленным в будущее и в большое творчество.³⁰ Иными словами, задача филолога — увидеть усложнение в кажущемся упрощении, восстановить глубину и напластование смыслов в сонетах.

В редакции 1925–1926 гг. девять сонетов в цикле названы так: “*Regina Viarum*” (введение к циклу; словами “*Regina Viarum*” именовалась виа Аппия, а здесь метонимически — Рим), “*Monte Cavallo*”, “*L’aqua felice*”, “*La Barcaccia*”), “*Il Tritone*”, “*La fontana delle Tartarughe*”, “*Valle Giulia*”, “*Aqua Virgo*”, “*Monte Pincio*” Как экфрастическое описание творения искусства, зданий, или, шире, городских мест, эти тексты могут быть соположены с соответствующими описаниями у Гомера, Вергилия, Нонна, Овидия, Стация и др.³¹ Как уже отмечалось выше, цикл не случайно был назван «офортами» (см. цитированное письмо к М. О. Гершензону от 31 декабря 1924 г.): гравировальная тематика трижды возникает в сонетах: «Резец собрал их» (III, 12)³², “С природой схож резца старинный сон” (V, 7), “Где Пиранези огненной иглой Пел Рима грусть и зодчество Титанов” (V, 13–14). Живописный характер сонетов замечательно почувствовал композитор А. Гречанинов. В письме от 10 сентября 1939 г. он писал Вяч. Иванову: «В последние дни перед войной я написал 5 пьес на Ваши Римские Сонеты <...> 4 фонтана и один закат солнца» (Иванов: 2011, с. 77).

Самое значительное в редакции 1925–1926 гг., это название всего цикла — «*Ave Roma*», что для русского поэтического узуса достаточно необычно. Вообще, «*Ave*» — традиционное римское приветствие, прощание, а также пожелание, которое приблизительно передается на русском языке как «приветствую», «здравствуй», «радуйся». Но для Вяч. Иванова, следует думать, были важны символические, а не этимологические значения этого слова, то есть его связь с католической молитвой «*Ave Maria*» — «*Salutatio Angelica*» (т. е. «Ангельским приветствием»), основанной на тексте Лк. 1:28. Иными словами, цикл сонетов оказывается «приветствием» Вечному

городу, причем «приветствием», выраженным со своеобразной религиозной интонацией. Отметим сразу, что именование цикла, снятое в последующей редакции «Ave Roma», было изначально распространено в первом катрене: «Вновь, арок древних верный пилигрим, В мой поздний час вечерним «Ave Roma» Приветствую, как свод родного дома ...». (Подобным же образом, как было показано, обстоит дело с эволюцией сонета «Язык»). Имеет смысл привести слова поэта, сказанные им итальянскому писателю Г. Кавикьоли в 1942 году: «Что означает для Вас Рим? — спросил я не так давно Иванова. — Он мне ответил: «Так как моя историография христоцентрична, то Рим для меня есть то, чем он всегда был с начала христианской эпохи, то есть столицей христианства»³³. В этом смысле возможно сблизить цикл «Римские сонеты» с видом «религиозного экфрасиса», описанного в одной из последних статей Н. Е. Меднис: «В тексте экфрасиса возникает внутреннее зеркало, проецирующее небесное в земное. <...> “Религиозный экфрасис” ...усиливает еще и пограничность иного рода — предел, грань миров»³⁴.

Весьма продуктивно эксплицированное в последнее время указание на уходящую вглубь истории и культуры иерархичность и полисемантичность образов и символов в поэзии Вяч. Иванова³⁵. Еще Вл. Ходасевич в отзыве на книгу Вяч. Иванова 1911 г. проникательно отмечал: «Кажется, что каждая деталь ее (книги) имеет свою собственную историю, совершенно обособленно протекавшую вплоть до того момента, когда воля поэта, объединив все эти детали, заставила их образовать одно целое. <...> Обломки умерших веков оживают, становясь частью вновь воздвигаемого здания»³⁶.

Совершенно определенная и глубокая перспектива открывается при сопоставлении «Римских сонетов» с европейской традицией сонета и ее дальними истоками. Прежде всего, это соотнесенность с циклом Ж. Дю Белле «Римские древности» (1558). В. Н. Топоров показал, что в сонетах Дю Белле были актуализированы многие архаические элементы, в частности тексты, описывающие мировое древо и его субституты³⁷; нельзя не отметить, что миф мирового древа широко представлен в сонетах Вяч. Иванова³⁸, в том числе в первом из Римских сонетов. В сонете Дю Белле каждая из составляющих его соразмерных друг другу частей «может рассматриваться как подпись к картинке или сама картинка, некоторое однократное, элементарное, нечленимое видение; сам же сонет — как серия таких подписей или картинок (видений)»³⁹. Кажется, что живописность сонетов Вяч. Иванова того же рода. Особенно это заметно в первой редакции, где каждый сонет «надписан» названием одного из римских локусов.

Девять «офорт» Вяч. Иванова в каком то смысле продолжают и завершают эту европейскую сонетную традицию: объектом его ока-

зывается Вечный город и его миф. Примечательно, что описан как будто только Рим античный, языческий. Купол Св. Петра — символ христианского универсализма — является только в последней строке последнего сонета. Но он предварен «арками», к которым возвращается после скитаний «верный пилигрим».

На фоне почти восьмисотлетней традиции общеевропейского сонета «Римские сонеты» Вяч. Иванова показывают потенциал возможностей, заложенных в этой строгой форме, сочетающей предельную свободу и предельную обязанность. В подобных случаях говорят о «встречном течении» — восприятию и последующем возвратном движении, обогащенном новыми достижениями и находками. В большом времени оказывается возможным измерить протяженность пути, пройденного формами и темами от их прототипа на Западе до позднего, зрелого плода в России. Иногда кажется, что именно в русской литературной культуре и мысли сонетная форма получают свой окончательный смысл⁴⁰, и что именно таковым может быть предназначение «Римских сонетов».

