

МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ И НАУКИ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
ТОМСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ

Жуковский и время



ИЗДАТЕЛЬСТВО ТОМСКОГО УНИВЕРСИТЕТА
2007

А.С. Янушкевич

**«Горная философия» в пространстве русского романтизма
(В.А. Жуковский – М.Ю. Лермонтов – Ф.И. Тютчев)**

Вздригнешь – и горы с плеч,
И душа – горé!
Дай мне о горé спеть:
О моей горé.

М. Цветаева. Поэма горы

I

Романтизм расширил ландшафтное пространство: море и горы органично вошли в романтическую картину мира как онтологическая и антропологическая категории¹. Постепенно, по мере развития революционных и национально-освободительных движений в Европе, они включаются в историософскую рефлексию, что особенно наглядно проявилось в творчестве Байрона и Пушкина периода Южной ссылки. Понимание природы как живого организма, наиболее систематически последовательно изложенное в натурфилософии Шеллинга, способствовало ее осмыслению как символа человеческого бытия и «философии мирового духа».

Русский романтизм в интерпретации этих пространственных понятий не был исключением, но сама «география русской души»² вносила существенные коррективы в прочтение этих тайн бытия. Страна равнинная и степная, по преимуществу озерно-речная, Россия и ее словесная культура формировали свою горную и морскую философию, где «чужое» и «свое» корреспондировали друг с другом как внешнее и внутреннее, физическое и духовное, натурфилософское и этико-религиозное, горизонтальное и вертикальное.

Метаморфозы «горной философии» в пространстве русского романтизма от Жуковского до Тютчева и станут предметом нашего разговора.

Само понятие «горной философии» в русской словесной культуре неразрывно связано с именем «Коломба русского романтизма в поэзии» В.А. Жуковского. В письме к великому князю Александру Николаевичу от 4 (16) января 1833 г., вошедшем в русское культурное сознание через публикацию его основного текста в журнале «Библиотека для чтения» (1835. Т. IX, ч. 2. Апрель. С. 168–176 первой пагинации) под заглавием: «Две Всемирныя Истории: Отрывок письма из Швейцарии», Жуковский

дважды употребляет это словосочетание, вводя его в арсенал «ключевых слов»³ русской культуры.

«Горная философия» Жуковского, оформившись как «ключевое слово» к 1833 г., вызрела в его поэтическом творчестве и внедрялась в русскую поэзию на протяжении 30 лет. Уже в элегии «Сельское кладбище» (1802), которую В. Соловьев не без оснований считал «началом истинно человеческой поэзии в России»⁴, в отличие от ее источника – одноименной элегии английского предромантика Т. Грея, в первом же стихе возникает гористый пейзаж: «Уже бледнеет день, скрываясь за горою...»⁵ А затем пространство элегии обогащается, опять же в отличие от подлинника, топосом холма, сопряженного с образом юноши-поэта, который «спешил на холм зарю предупредить» (1, 32). Первый биограф поэта К. Зейдлиц «холмистость» элегии связывал с реальным пейзажем Мишенского, где Жуковский создавал свой «вольный перевод»⁶. Краеведы, подробно воспроизводя «отдельные штрихи тех неповторимых мест», которые молодой поэт привнес в пейзаж «Сельского кладбища»: «прорезанную пятью холмами возвышенность», ограниченную Васьковой горой, холм, на котором находилась усадьба и с которого открывались живописные окрестности, замечают: «Вот тогда-то холм и получил новое название: “Греева элегия”»⁷.

И если уже в «Сельском кладбище» холм перестает быть просто частью пейзажа, обретая онтологический статус холма жизни и смерти, то постепенно в лирике 1806–1815 гг., от элегии «Вечер» и «Песни барда над гробом славян-победителей» до «Славянки» и «Певца во стане русских воинов», происходит мифологизация этого топоса. «Унылость на холмах!» (1, 40), «Да холм вещает здесь векам о бранных днях...» (1, 49), «И тихий от холма восстанет рог луны...» (1, 83), «по холмам муравчатым <...> носится» богиня Фантазия (1, 89), «Дерновый холм вы видите ль, друзья <...> И скорбно все в долинах, на холмах» (1, 109, 111), «Красны холмы вижу там <...> Полетел бы я к холмам...» (1, 107), «Идти с певцом в пленительных мечтах // На снежный холм...» (1, 117), «... полетела // К очарованным холмам» (1, 113), «Перун по холмам грянул...» (1, 166), «Холмы, одетые последнею красой // Полуотцветшия природы...» (1, 260. Всюду курсив мой. – А.Я.) – все эти примеры (а количественный показатель ими не ограничивается: их более 50) лишаются статуса ландшафтной реалии в большом поэтическом контексте.

Холмы вытягиваются по вертикали, устремляясь в небо, и обретают масштаб гор. Но не реальных гор, географически обозначенных, а гор как вертикали и символа духовного (душевного) пространства. «Горное» последовательно трансформируется в «горнее», и в их сопряжении возникает «поэтическая грамматика» гор, включающая образы и мотивы

вы «поднебесной высоты», полета души, обретения крыльев, «здесь» и «там», звучания «горних арф». В программных посланиях «К Батюшкову» (1812) и «К Воейкову» (1814), где Жуковский определяет свою эстетическую позицию и намечает стратегию поэтической деятельности, горный пейзаж наполняется символикой духовной устремленности в высь. Глаголы «лечу», «влетает», «промчался», «возносил», «замчался», «вылетает», «залетел», включившись в арсенал таких эстетических понятий, как «незримый Аполлон», «страны духов поэт», «Фантазия-богиня», «Гений», «свиток Муз», «Природы храм», «окрыляют» весь окружающий мир, «... воспламенив // К великому порыв, // К прекрасному стремленью, // Ко благу страстный жар...» (1, 124–125). «Почто мы не с крылами...?», «мечта крылата», «фантазия крылата», «легкокрылое веселье», «порядок крылья там сковал», «на крылах воображенья» – эти и многие другие образы органично вписываются в реальные пейзажи древнего Киева, Дона, Терека, «двуглавого Эльборуса». Холмы и горы в этом поэтическом пространстве – равноправные составные окружающего пейзажа, где «душа моя согрета // Влияньем горних сил...» (1, 121) и где «с горней вышины» сходит «ангел-пробудитель» (1, 189).

Тесное, порой неразличимое переплетение холмов и гор в поэтическом мире Жуковского рождает своеобразный топос Холмогорья как символично-философского, этико-религиозного понятия и вместе с тем ментального образа, генетически связанного с картинами русского Севера, земли русской, родившей первого русского гения, пришедшего из Холмогоров. Деревня Мишанинская, родина Ломоносова, в сознании Жуковского могла сопрягаться с его родиной – селом Мишенским как внутренняя рифма.

Поэтическое Холмо-горье Жуковского любопытно отозвалось в его переложении «Слова о полку Игореве» (1817). Знаменитое «О Русская земле! уже за Шеломянем еси», традиционно переводимое как: «О Русская земля! ты уже за холмом!», у Жуковского, прорываясь сквозь «чистое поле», «озера и реки», «холмы и овраги», болота, устремляется в высь и обретает «горную прописку»: «О Русская земля! Уж ты за горами // Далеко!» (3, 239) и «О Русская земля, далеко уж ты за горами!» (3, 240).

Новый этап репрезентации горного пейзажа как символического образа связан с балладами Жуковского. Их фантастическое пространство гористо: горы, пригорки, бугры, скалы, утесы, холмы наполнены звуками («холмы звучали», «а в вышине... звенело», «как будто вихрь, как будто шумный град, // Как будто воды с гор несутся», «И с гулом песней боевых // Кругом холмы гудят») и находятся в состоянии бесконечного движения («И мимо их холмы, кусты, // Поля, леса летели...», «Окрестность вся летела...»). Но самое важное: Холмогорье Жуковско-

го в его балладах антропологизируется. Борение человека с судьбой, философия рока в балладном мире рождают оппозицию бездны и высоты. Герои баллад то низвергаются в бездну, в пропасти земли, то устремляются к горным высотам духа. Преступление и наказание, жизнь и смерть, любовь и предательство, ропот на судьбу и Бога и смирение с Божьим Промыслом определяют этическую семиосферу Холмогорья.

Так, в «Золовой арфе» своеобразным пейзажным героем становится холм. На 33 строфы поэтического текста приходится 11 случаев его номинации. И если в первых трех строфах, связанных с жестоким бесчеловечным миром Ордала, холмы обезличены, более того, пропитаны ядом окружающей деспота злобы: «И стлался кудрявый // Кустарник по злачным окрестным холмам» (2, 72), то начиная с пятой строфы эта пейзажная реалья, корреспондирующая с историей любви Минваны и Арминия, обретает облик «высоких» героев. «Зарю златимы над свежим холмом», «На холме, где чистым // Потоком источник бежал из кустов», «холмы осыпал вечеряющий день», «Когда от потоков, холмов и полей // Восходят туманы...» (2, 73–77) – все эти зарисовки способствуют очеловечиванию холмистого пейзажа, где «... втайне делился // Душою с Минваной Арминий-певец» (2, 73), где рождается «... минутная сладость // Веселого *вместе*» (2, 75. Курсив Жуковского), где «жизнь без разлуки» и где слышен «как будто летящий от родины глас» (2, 78). Наконец, в пространство баллады входит столь любимый Жуковским и впоследствии образ «кудрявых холмов», с вершины которых «веет <...> ветерок» (2, 75). Этот образ шлейфом тянется от характеристики героини: «Так кудри густые <...> Вияся, бежали струей золотой» (2, 73). И «золотая струя» кудрей, и «потока журчанье – приятность речей», и кудри, как «зыби тумана» – все эти черты портрета становятся элементами пейзажа. Холм, куда героиня каждый вечер ходила, «звучакам внимая», и где «мечтала о милом, о свете другом» (2, 78), был «свидетелем тайных свиданья часов», а стал очевидцем того, «как в дыме», когда «светит <...> луна без лучей», «две видятся тени», летящие «к знакомой им сени» (2, 79).

Холмогорье в балладном мире Жуковского приобретает сакральный смысл через сопряжение с горным миром. «Но... горé, по небесам, // Слышно бога приближенье...» (2, 15), «И горней благодати сень // Была над их главою...» (2, 90), «От горнего чертога // Нисходит с милостью святой...» (2, 100), «Горé хвалебным хором // Поют; сквозь занавес зари // Блится крест...» (2, 134), «Органа торжественный гром восходил // Горé во святом фимиаме» (12, 191), «И над ней горé явился // Зевсов пламенный орел...» (2, 226) – эти балладные мирообразы наполняются смятением чувств героев, мучеников судьбы. Эмоциональным выраже-

нием этого состояния становится возглас: «Гóре, гóре!», который выполняет роль звукового аккомпанемента в диалоге: *гора – горé*. Смысловая и звуковая триада: «гора – горé – гóре» организует балладное пространство Жуковского.

В стихотворных эстетических манифестах Жуковского 1815–1824 гг.⁸, когда «душа распространяется» при встрече с чудом искусства и творчества («Рафаэлева мадонна»), вертикальное пространство конкретизируется и одновременно символизируется в образах «вышины» и «высоты»: «Гость прекрасный с вышины», «Благодатный посетитель поднебесной стороны» («Лалла Рук»; 1, 359); «Я Музу юную, бывало, // Встречал в подлунной стороне...» (1, 367); «Ты сияешь с вышины!» («К Эмме»; 1, 321); «И в дол с вершины гляжу...» («Жалоба пастуха»; 1, 288) и т.д. Одновременно возникает образ «моей горы», четко обозначенный в стихотворении «Взошла заря...» (1819): «Я восходил на верх горы моей...» (1, 338).

Своеобразный поэтический триптих Жуковского: «Горная дорога» (1818), «Взошла заря...», «Путешественник и поселянка» (1819) – намечает образ горной вершины как «перемещение по вертикальной шкале религиозно-нравственных ценностей»⁹. Шиллеровско-гетевские образы наполняются тем мироощущением, которое поэт в это же время отчетливо сформулировал в стихотворении «Невыразимое»: «Горé душа летит...» (1, 337).

«Там в блеске небес два *утеса* стоят, // Превыше всего, что земное...» («Горная дорога»; 1, 305); «Я восходил на верх горы моей...» («Взошла заря...»; 1, 338); «Взойди на верх горы...» («Путешественник и поселянка»; 1, 339) – каждый из этих стихов отражает оригинальность и самостоятельность прочтения первоисточников, но важнее другое. Холмогорье Жуковского очевидно и последовательно выявляет свою онтологическую сущность. Горная вертикаль у русского романтика превращается в одну из форм «пространственного конструирования мира в сознании человека»¹⁰. Именно обращение взгляда в высь (показательна в этом отношении частотность у Жуковского рифмы: «взор – гор») развивает мотивы полета души («А душа уж улетела, // В град свободы, в Божий град...»; 2, 220) и диалога-контакта душ («Где, навсегда простясь с землею, // Душа слетается с душою; 1, 355 и «посол души, внимаемый душой»; 1, 325).

Но Холмогорье Жуковского, наполняясь онтологической символикой, не теряет своей конкретики, более того, во время его путешествия по Германии и Швейцарии 1820–1822 гг. дополняется материалом реальных впечатлений. В письме к другу-арзамасцу П.И. Полетике он общал: «Описывая целый век природу в стихах, хочу, наконец, узнать

наяву, что такое высокие горы, быстрые водопады и разрушенные замки, жилище моих любимых привидений. В самом деле надеюсь сделать приятное путешествуя и заранее наслаждаюсь в воображении, ибо дело идет о красотах природы, которые всегда выше описаний»¹¹.

В дневниковых записях и письмах к великой княгине Александре Федоровне Жуковский выступает в роли русского Гумбольдта. Не случайно знакомство с известным немецким естествоиспытателем и путешественником, автором «Картин природы» и «Космоса» входит в круг немецких контактов русского поэта¹². Скоро эти потаенные заметки становятся достоянием русской читающей публики. На страницах альманаха «Полярная звезда на 1824 год», журнала «Московский телеграф» (1827. № 1 и 6), во втором (1826) и третьем (1835) собрании своих сочинений он публикует большие отрывки из «Путешествия по Саксонской Швейцарии» и «Писем по Саксонии», где создает своеобразную систему своей «жизнетворческой натурфилософии». По точному замечанию исследователя, свои травелогии он превращает в «ритуал духовного возвышения»¹³.

Горные пейзажи занимают определяющее и господствующее место в этой натурфилософской системе. Холмогорье обретает свою плоть через впечатления путешественника и взгляд очевидца. Жуковский не только впервые своими глазами увидел то, о чем писал на протяжении 20 лет, но и пешком прошел горными дорогами почти всю Саксонскую Швейцарию, ощутил высоту, взбираясь на вершины гор. Различное время дня, разнообразные состояния природы, множество ракурсов рассматривания: «всё вокруг тебя, перед тобою, над тобою и под тобою»¹⁴ – формируют взгляд и позицию русского путешественника и поэта. Развивая идеи своей эстетики невыразимого, он уже в самом начале «Путешествия по Саксонской Швейцарии» замечает: «Как изобразить чувство нечаянности, великолепие, неизмеримость дали, множество гор, которые вдруг открылись глазам. Как голубые окаменевшие волны моря. <...> каждый из этих предметов можно назвать *особенным* словом; но то впечатление, которое все они *вместе* на душе производят – для него нет выражения; тут молчит язык человека, и ясно чувствуешь, что прелесть природы – в ее невыразимости» (С 7. С. 449. Курсив Жуковского).

Подробные натурфилософские описания и живописные зарисовки органично соотносятся с эстетической рефлексией о природе красоты и проблемах творчества. Нельзя забывать, что словесные впечатления дополнялись рисунками. «Путешествие сделало меня рисовщиком»¹⁵, – писал поэт. Кроме того, рассказ о посещении Дрезденской галереи и написание замечательного эссе «Рафаэлева мадонна», опубликованного в «Полярной звезде на 1824 год» вслед за «путешествием по Саксонской Швейцарии», история встреч с немецкими романтиками – писателем

Л. Тиком и художником К.Д. Фридрихом, вошедшая в публикацию «Писем о Саксонии» в «Московском телеграфе», расширяли пространство духовной натурфилософии русского романтика.

Подобно Новалису, утверждавшему: «Ландшафт есть идеальное тело для особого рода души»¹⁶, Жуковский постоянно отыскивает в горном пейзаже его особую душу. «Природа, окружающая меня, была прелестна, но главная прелесть окружающего есть наша душа, есть то чувство, которое она приносит к святилищу природы» (С 7. С. 446); «Красоты природы пленяют нас не тем, что они дают нашим чувствам, но тем невидимым, что возбуждают в душе и что ей темно напоминает о жизни и о том, что далее жизни» (С 7. С. 459); «живописец (речь идет о К.Д. Фридрихе. – А.Я.) смотрел на природу не как артист, который ищет в ней только образца для кисти, а как человек, который в природе видит беспрестанно символ человеческой жизни» (С. 459) – эти философско-эстетические пассажи сопровождают горные прогулки и горные впечатления.

Душа поэта-романтика по-прежнему «Горé летит». В лексиконе путешественника самые частотные слова «вверху», «высокий», «высота» и «вершина». Они приобретают масштаб концепта и последовательно, говоря словами Ю.М. Лотмана, «конструируют» горный «мир в сознании человека»¹⁷. Только в тексте «Путешествия по Саксонской Швейцарии», на десяти страницах печатного текста в «Полярной звезде», этот словесный комплекс проявляется 25 раз. Такая лексическая концентрация одного понятия: «с *высокой* его террасы», «кое-где на *вершинах* свет солнца», «несколько камней, сорвавшись с *высоты*», «начинаешь подниматься *вверх*», «взобравшись на *высоту*», «на одной *высокой* скале», «начали мы снова взбираться на *высоту*», «и с *высоты* любовались ужасом окрестностей», «но вот мы на *вершине*», «на *высоте* утеса, образующего их свод» и т.д. – невольно устремляет взор читателя вверх и выстраивает пространственную вертикаль. Горы и долины, горнее и дольнее определяют антиномичность окружающего мира и бытия.

Виды с гор: «взглянули мы на речку Везеницу», «перед глазами часть городка и мельница», «взобравшись на высоту, видишь себя вдруг на лугу», «Что мне сказать о несравненном виде с *Bastei!*», «вдруг открылись глазам», «с них представляется глазам совсем другая картина», «случай оживил для нас эту картину, пленительную мертвым своим ужасом» и т. д. – открывают не только живописные картины, но и космос природы, таинства мироздания: «и что-то, как будто из другого света мелькает сквозь этот полупрозрачный сумрак» (С 7. С. 454), рождают память об истории: «по неволе виделось тут бурное, разлетевшееся величие Наполеона» (С 7. С. 454).

Второй словесный концепт горного ландшафта Жуковского, рожденный реальными впечатлениями и ставший символическим, – туман. Основоположник русского мирообраза «Германии туманной»¹⁸, Жуковский эстетизировал этот образ. По словам мемуариста, «... в 1831 г., толкуя с Мельгуновым о Саксонской Швейцарии, Жуковский сказал, что именно там ему стало понятно, почему в горах так много сказок о духах и волшебствах. Нигде туманы так не живописны, как в горах, нигде в них нет столько фантазии, как там; они творят сказки; писатели только переводят их на язык»¹⁹. На страницах дневника, описывая путешествие по Германии в 1832 и 1838 гг., Жуковский будет вновь и вновь возвращаться к стихии горных туманов. Так, 5 (17) сентября 1838 г., на развалинах Бланкенбурга, выражая свое впечатление от таинственного пейзажа, он запишет: «Туман и его действие»²⁰. Сопряжение тумана как реалии горного пейзажа с его действием, точнее, воздействием на душу зрителя, на окружающий ландшафт, рождает феномен поэтического воссоздания тумана в горах, «туманных картин», как он определит живописные творения К.Д. Фридриха (С 7. С. 458).

В публикациях «Путешествия по Саксонской Швейцарии» и «Писем о Саксонии» 1824–1835 гг. туман едва ли не главный герой горных пейзажей. Более 10 раз в пространстве их страниц стелется туман, принимая самые причудливые формы: «белая змея в клубящемся облаке дыма», «стая привидений», «туманное волнение между утесов» (С 7. С. 454), «чудесный туман, волнующийся, летающий, но гораздо более прозрачный, так, что по временам можно было различить всё, что таилось под его воздушными волнами; но иногда он совершенно сгушался, и в эти минуты казалось, что стоишь на краю света, что земля кончилась, и что за шаг от тебя уже нет ничего, кроме бездны неба», «волнующийся туман и что-то, как будто из другого света...» (С 7. С. 456). Туман придает романтическому пейзажу глубину, перспективу и таинственность, частично скрывая его границы и очертания. Он облакает горный пейзаж какой-то потусторонней прелестью, рождая экзистенциальные мысли путешественника и поэта.

Далеко не случайно как реалия этого ландшафта появляется в зарисовках Жуковского крест на горе: «и на светлом, безоблачном западе прекрасно отделялся высокий крест <...> этот вид давал картине что-то необыкновенно-величественное» (С 7. С. 443); «на вершине Риги стоит простой деревянный крест и маленькая часовня Телля <...> они *не исчезают* посреди этих громад, ибо говорят не о бедном могуществе человека, здесь столь ничтожном, но о величии души человеческой, о вере, которая возносит ее туда, куда не могут достигнуть горы своими вершинами» (С 7. С. 474). Символика этой реалии горного пейзажа была во

многом подсказана программной картиной К.Д. Фридриха «Das Kreuz im Gebirge» (1808), ставшей объектом бурной полемики в романтической Германии²¹.

Сам Фридрих дал такое описание своей картины: «На вершине горы воздвигнут высокий крест, окруженный вечнозелеными елями, и вечнозеленый плещ обвивает основание креста. Заходящее солнце бросает свои последние лучи, и в пурпуре вечерней зари светится Спаситель на кресте»²². Этот пейзаж, предназначенный для алтаря (отсюда другое название картины – «Теченский алтарь»), по точному замечанию А.В. Михайлова, «изображает не ландшафт, а природу», и «это значит, что изображаемая местность есть предел, граница и оформление внутренних и всеобщих сил, которые творят в мире, в бытии и которые, доходя до своей внешней поверхности и обретая внешний вид, все равно остаются внутренними и скрытыми»²³.

Во время путешествия по Саксонской Швейцарии, описывая реальное путешествие по горам, Жуковский одухотворял горный пейзаж своим многолетним поэтическим его постижением. Изнуряющими восхождениями на горы он стремился постичь дух и душу гор и прозреть в них символику человеческого бытия. В многочисленных своих публикациях 1824–1825 гг. он дарил русскому читателю мирообраз гор, формировал в словесной культуре «грамматику гор». Его лексические концепты становились «ключевыми словами» русской культуры вообще.

Их связь с «символами человеческой жизни» была очевидна для самого поэта. Концепция романтического двоемирия и жизнетворчества, антиномия «горного» и «горнего», «дольнего» и «горнего», мотив полета души и образ крыльев готовили почти в течение 30 лет основу для его «горной философии», которая оформилась на бумаге в самом начале 1833 г., а уже в 1835 г. стала достоянием русской читающей публики.

Статья Жуковского «Две Всемирныя Истории: Отрывок письма из Швейцарии», где излагались принципы «горной философии», – опыт историософского прочтения столь любимого поэтического образа. «Универсальный аллегорический смысл горного мотива как ассоциативной подосновы творческого мышления разрастается до более объективных и всеобъемлющих категорий истории»²⁴, но не менее важно, что в этом своем качестве он входит в русское общественное и культурное сознание. «Сквозь голубой пар поднимаются голубые горы с нежными, сияющими от солнца вершинами», «иногда в тишине, между огромными горами, которых громады приводят невольно в трепет, вдруг раздается звон часового колокола с башни церковной», «есть какое-то легкое, горное благоухание, которого не чувствуешь на равнине...» (С 7. С. 493) – все эти столь уже знакомые пейзажные зарисовки Жуковского, эта его

поэтическая грамматика гор, насыщенная словообразами «волнующихся туманов», «хаоса утесов», «неприступных высот», вдруг обретает масштаб космического размаха. «Какое сходство в истории этих безжизненных великанов с историей живого человеческого рода!» (С 7. С. 495) – восклицает автор «Двух Всемирных Историй». И затем с не присущей ему жесткостью создает картину рождения мира из первобытного хаоса, рассказывает о многочисленных разрушениях и крушениях в мире физическом и нравственном.

История обвалов в горах, разрушений, гибели нескольких деревень соотносится с историей «политических разрушительных вулканов». Развалины гор, хаос камней, раздавленные селения приводят «горного философа» к выводу: «Вот история всех революций, всех насильственных переворотов, кем бы они производимы ни были, бурным ли бешенством толпы, дерзкою ли властью одного!» (С 7. С. 498). Первоначально адресованное великому князю, наследнику русского престола, будущему российскому императору Александру II, письмо было органической частью «политической педагогики», наставлением и предостережением.

Но «горная философия» Жуковского была обращена к более широкой аудитории, чем объясняется факт появления письма в печати. Без разрешения августейшего адресата сделать это было невозможно: тем самым наследник санкционировал этот публичный акт поэта. «Горная философия» Жуковского – это прежде всего размышление о природе и смысле человеческой деятельности, о нравственном смысле истории, о границах человеческой воли и роли Предопределения в жизни. «... никто не имеет права жертвовать будущему настоящим и нарушать верную справедливость для неверного возможного блага»; «что справедливо теперь, то несомнительно; жертвовать этим несомнительным, единственно возможным человеку, для вероятной, следственно сомнительной пользы, есть преступление или безумство»; «Для человека довольно собственной деятельности и без дерзкого присвоения той, которая не принадлежит ему»; «Не толкай горы с места, но и не стой перед нею, когда она падает: в первом случае сам *произведешь* разрушение; в последнем *не отворишь* разрушения, в обоих же неминуемо погибнешь»; «но человек создан не для тихой счастливой, а для деятельной нравственной жизни; он должен завоевывать свое достоинство, должен пробиваться к *добру* сквозь страсти и неразлучные с ними заблуждения и бедствия» (С 7. С. 497–499. Курсив Жуковского) – все эти максимы русского романтика, нравственного авторитета в сознании русского общества, «конструировали» особый тип историософского мышления, его связь с натурфилософией и религиозной этикой. «Одним словом, *живи*

и давай жить; а паче всего *блюди Божию правду!*...)» (С 7. С. 500) – такова итоговая мысль статьи Жуковского и его «горной философии».

«Горный дух» поистине витает над всем творчеством первого русского романтика. Сам этот образ, символически фиксирующий рамку размышлений Жуковского о «горной философии» – от ранней переводной повести «Горный дух Ур в Гельвеции» (1810), образца романтического гельветизма, до встречи с горным духом Рустема в стихотворной повести «Рустем и Зораб» (1847), входит в его поэзию почти на правах автопсихологического героя, определяя диалог человека и гор. Историософской проекцией этого диалога становится и предсмертное произведение поэта – поэма «Странствующий жид», где история Агасфера и Наполеона, образы одинокой скалы на острове Святой Елены и Голгофы как «... слои в огромном теле // Гор первобытных...» (С 7. С. 214) символизируют жизнь человеческого духа вообще – от времен библейских до современности.

II

Наследником «горной философии» Жуковского является прежде всего Лермонтов. Духовной своей родиной он не без основания считал Кавказ. «Синие горы Кавказа, приветствую вас! вы взлелеяли детство мое; вы носили меня на своих одичалых хребтах. Облаками меня одедали, вы к небу меня приучили, и я с той поры все мечтаю об вас да о небе»²⁵ – так еще в юности, в 1832 г., он обозначил эту связь. Лермонтова по праву называют самым «горным» русским поэтом: в «Лермонтовской энциклопедии» зафиксировано 292 случая употребления слова «гора», а среди тысячи самых частотных слов у Лермонтова оно делит 144–145 место²⁶. 62 раза в его текстах возникает конкретизация горного ландшафта через топоним «Кавказ», 22 раза – «Казбек»²⁷.

При всей очевидной устремленности уже юного поэта к воссозданию кавказского горного пейзажа и его обращению к традиции южных поэм Пушкина, прежде всего «Кавказского пленника», следы «горной грамматики» Жуковского очевидны в его творчестве 1828–1832 гг.

Прежде всего это проявляется в очевидных, почти цитатных реминисценциях из поэзии Жуковского. Пространственная модель Холмогорья последовательно входит в картину мира Лермонтова. Показательно, что сам топос «холм» частотен (43 раза) только в раннем творчестве поэта, почти совсем исчезая в последующие годы (всего 11 раз)²⁸. Холмистость местности неотделима от гористости: «Я видел вас: холмы и нивы, // Разнообразных гор кусты» («Черкешенка», 1828; 1, 48); «Где в замке пустом, на туманных горах... <...> Меж мной и холмами отчизны

моей...» («Желание», 1831; 1, 180). Постоянный спутник холмистого ландшафта Лермонтова – туман: «Вокруг лесистых гор туман ночной...», «И на востоке близкой ночи тень, // Внизу туман...», «на туманных горах», «... в горах туман сырой...», «туман белел уж под горой...», «И мокрый утренний туман...», «Вот и венец горы туманной...» (всего 54 случая словоупотребления). Рифма «взор – гор», озаренные закатом вершины гор, «горный дух» и «горные высоты», красота «кудрявых вершин», наконец, «крест на горе» – все это очевидные знаки Холмогорья Жуковского.

Юный Лермонтов, не скрывая этого и прямо обращаясь к текстам «Эоловой арфы», «Сельского кладбища», «Вечера», «Славянки», «Шильонского узника», насыщает свои произведения их мотивами, образами, настроениями, ритмами. Так, кавказский пейзаж поэмы «Черкесы» (1828): «Восток алея пламенеет <...> Все утром дышит. Ветерок // Играет в Тереке на волнах, // Вздымает зыблемый песок...» (2, 10) – он завершает реминисценцией из «Славянки» (1815). Ср.:

Жуковский

Спешу к твоим брегам... свод неба тих и чист;
 При свете солнечном прохлада повеваает;
 Последний запах свой осыпавшийся лист
 С осенней свежестью сливает. <...>
 То вдруг исчезло всё: окрест сгустился лес;
 Всё тихо вокруг меня, и сумрак и молчанье;
 Лишь изредка, струей сквозь темный свод древес
 Прокравшись дневное сиянье
 Верхи поблеклые и корни золотит;
 Лишь, сорван ветерка минутным дуновеньем,
 На сумраке листок трепещущий блестит,
 Смущая тишину паденьем (2, 20–21).

Лермонтов

Свод неба синий тих и чист;
 Прохлада с речки повеваает,
 Прелестный запах юный лист
 С весенней свежестью сливает.
 Везде, кругом сгустился лес,
 Повсюду тихое молчанье;
 Струей, сквозь тихий свод древес
 Прокравшись, дневное сиянье
 Верхи и корни золотит.
 Лишь ветра тихим дуновеньем
 Сорван листок летит, блестит,
 Смущая тишину паденьем (2, 10).

Преображение осеннего пейзажа в весенний, северного – в кавказский для юного поэта не принципиально. Поэму «Кавказский пленник», своеобразный римейк пушкинского текста, он открывает горным пейзажем, где всё буквально соткано из мотивов, образов послания Жуковского «К Воейкову» («Добро пожаловать, певец...»; 1814), воссоздающего литературную, во многом условную картину Кавказа. Уже первая строфа лермонтовской поэмы – перепевы послания. Ср.:

Жуковский

Но дни в аулах их бредут <...>
 <...> стеснясь в кружок
 И в братский с табаком горшок
 Вонзивши чубуки, как тени
 В дыму клубящемся сидят
 И об убийствах говорят

Лермонтов

В большом ауле, под горою
 Близ саклей дымных и простых,
 Черкесы поздною порою
 Сидят – о конях удалых,
 Заводят речь, о метких стрелах,
 О разоренных ими селах <...>

Иль хвалят меткие пищали,
Из коих деды их стреляли;
Иль сабли на кремнях острят,
Готовясь на убийства новы (1, 190–191)

Курят беспечно свой табак,
И дым, вясь, летит над ними,
Иль, стукнув шашками своими,
Песнь горцев громко запоют (2, 15).

И далее стихи Жуковского: «Ты зрел, как Терек в быстром беге // Меж виноградников шумел...» и «Как туча, Эльборус двуглавой...» – отзвучат у Лермонтова следующим образом: «Там Терек издали крутит, // Меж скал пустынных протекает...»; «И Эльборус своей главой // Его, как туча, закрывает». Поэтическое путешествие юного Лермонтова по горным пейзажам Жуковского не исчерпывается этими примерами. В 18-й и 20-й строфах стихотворения «1831-го июня 11 дня» он дал своеобразный концентрат «горной грамматики» Жуковского:

Кто посещал вершины диких гор
В тот свежий час, когда садится день
На западе светило видит взор
И на востоке близкой ночи тень,
Внизу туман, уступы и кусты,
Крутом всё горы чудной высоты,
Как после бури облака. Стоят
И странные верхи в лучах горят. <...>
Что на земле прекрасней пирамид
Природы, этих гордых снежных гор? <...>
Вершины скал; ничто не вредно им.
Кто близ небес, тот не сражен земным (1, 171–172).

В этом отрывке почти каждый стих – отзвук поэзии Жуковского и его «горных концептов»: горные вершины, рифма «гор – взор», «когда садится день», «ночи тень», туман, «горы чудной высоты», «после бури облака», «верхи в лучах горят», «пирамид природы», «гордых снежных гор», образ небесного-земного и горней дали. Лермонтов идет по следам «Коломба русского романтизма», вводит его поэтические уроки в свою философию бытия.

Все эти реминисценции, отзвуки, переключки были естественны в пространстве русской поэзии, где горный ландшафт, поэтика Холмогорья Жуковского формировали «ключевые слова» романтического мироздания вертикального пространства. Но будучи частью «путешествия по садам Романтизма», где созидалась своеобразная «семантика чувств»²⁹, горная поэтика Жуковского оставалась в пределах дескриптивной поэзии и травелога.

Заслуга Лермонтова прежде всего заключалась в том, что он заселил поэтический Кавказ своими героями, которые вместе с экзотическими для русской словесной культуры именами, обычаями и нравами горной страны впитали жизненную философию своего создателя, став его авто-

психологическими образами. «Девы гор», «толпа джигитов», кипящие страстью невольники чести, мстители, отверженные и проклятые, лермонтовские герои внесли в горный пейзаж жизнь человеческого духа. Горный ландшафт, конкретизировавшийся в реальных кавказских картинах, стал человеческим космосом и определенным социумом. Исповеди героев лермонтовских героев нередко, особенно в ранний период, имеющий отчетливые переключки с исповедью «шильонского узника» в переводе Жуковского³⁰, вместе с тем органично входят в атмосферу жизни Кавказа, а горные пейзажи постепенно, но последовательно становятся «пейзажами души».

В этом смысле глубоко символично вхождение в глоссарий горного пейзажа русской романтической поэзии столь излюбленного лермонтовского концепта «пустыня». Горы в пустыне или пустыня в горах – так можно определить содержание этого словообраза. В подвижной и динамичной картине гор Кавказа, в координатах различных ракурсов их обзора: «за горой». «из-за гор», «на горе», «в горах», «под горами», «с гор», «чрез горы» возникает пространство безбрежной пустыни, с отчетливыми библейскими ассоциациями. И если у Жуковского в его горном ландшафте это слово, необыкновенно редкое, обозначает безлюдность: «оркестр играл в пустыне» (С 7. С. 445) или же пространство, уничтоженное падением горных лавин: «обратившей своим падением райскую область в пустыню» (С 7. С. 498), то лермонтовская пустыня в горах неразрывно связана с философией одиночества.

Пустыня в горах – это прежде всего пустыня в душе. Это не столько географическое и совсем даже не реальное пространство, сколько психологическое состояние. Вот лишь несколько примеров: «Приветствую тебя, Кавказ седой! // Твоим горам я путник не чужой: // Они меня в младенчестве носили // И к небесам *пустыни* приучили» (2, 134. Здесь и далее курсив мой. – А.Я.); «Что их излечит край далекой, // *Пустыня*, вид горы высокой // Иль тень долины одинокой...» (2, 150); «Ужасна ты, гора Шайтан, // *Пустыни* старый великан...» (2, 164); «Оттуда синие *пустыни* // И гребни самых дальних гор...» (2, 100); «По воле нежил ты цветок в *пустыне*...» (2, 222); «И вот пошел я жить в *пустыню* // С последней дочерью моей...» (2, 234); «Аллах ли там среди *пустыни* // Застывших волн воздвиг твердыни...» (1, 403); «Уньло жизнь его текла // В *пустыне* Мира...» (2, 454) и т.д. И в «Демоне», и в «Утесе», и в «Выхожу один я на дорогу...» образ пустыни в горах обретает космический характер, становясь поистине «пустыней Мира».

Роквые страсти лермонтовских горных героев неотделимы от их одиночества. Эти испепеленные герои «теряют свой путь в горах». Жажда действия нередко оборачивается разрушительной деятельностью: подобно

горным лавинам они сметают все на своем пути, неся гибель и саморазрушаюсь, но постоянно устремляясь к горным вершинам и горным высотам.

Своеобразным символом этих процессов становится «крест на горе». В стихотворении 1830 г. «Крест на скале» Лермонтов эту реалию горного кавказского пейзажа: «В теснине Кавказа я знаю скалу <...> крест деревянный чернеет над ней» изображает как место очищения и духовного преображения: «О если б взойти удалось мне туда, // Как я бы молился и плакал тогда, // И после я сбросил бы цепь бытия, // И с бурей братом назвался бы я!» (1, 493). Общая концепция этого произведения соотносится с пушкинским «Монастырем на Казбеке», появившемся в печати лишь в 1831 г., хотя и написанном в 1829 г.: «Туда б, сказав прости ущелью, // Подняться к вольной вышине! // Туда б в заоблачную келью, // В соседство бога скрыться мне!...»³¹. Но одновременно оба этих текста – отзвуки «Горной дороги» (1818) Жуковского, где «... в блеске небес два *утеса* стоят, // Превыше всего, что земное...» и где «Царица сидит высоко и светло // На вечно незыблемом троне...» (1, 305. Курсив Жуковского). Нет сведений о знакомстве Лермонтова и Пушкина с известной картиной К.Д. Фридриха «Крест на горе», хотя в публикации «Писем из Саксонии» в «Московском телеграфе» за 1827 г. Жуковский подробно рассказал о своем знакомстве с ним, о его «туманных картинах» вообще и о начатой картине «Mondaufgang am Meer» («Восход луны на море»).

Крест на горе становится начиная с 1830 г. почти лейтмотивным образом горного ландшафта Лермонтова, сопрягая пространственную вертикаль и сакральный ее смысл. Достаточно сказать, что от редакции к редакции поэмы «Демон» этот образ обретает новое наполнение. Уже во второй редакции 1830 г., соотносящейся со стихотворением «Крест на скале», на «береговом граните» «чернеет крест высокой», который становится местом «глубоких дум» «ангела мирного» и «тусклого, мертвого взора» летящего «с вершины диких гор» Демона (2, 452). В третьей редакции 1831 г. фрагмент, связанный с возможной молитвой ангела, который «тихо над крестом склонился», устраняется. Ангел «за душу грешницы младой // Творцу молился». Взор Демона, пролетающего над крестом, получает определение «пронзительный» (2, 467). В четвертой редакции появляется «крест пустынный <...> стоящий на горе» (2, 470). Начиная с шестой редакции 1838 г. крест исчезает: его заменяют «покинутая могила» и одинокий храм «меж снегов Казбека» (2, 520).

Такая эволюция горного мотива представляется глубоко закономерной для лермонтовского художественного мышления. «Церковь на крутой вершине» вместо креста на горе, символа распятия, места жертвы и смерти – это торжество «жизни вечно молодой», Божьего мира, «от ве-

ликолепия которого с таким презрением отворачивался Демон и который теперь открыто и всесильно празднует свое торжество над всяким презрением и ненавистью, над любыми человеческими и демоническими трагедиями»³². Под сводом церкви успокоилась «Тамары грешная душа», для нее открылся рай. «Демон побежденный» – «один, как прежде», «без упования и любви» (2, 402).

Этот сюжетный финал поэмы обретает свою онтологию в эпилоге поэмы, где «по всем законам жанра и нужно искать победителя (ведь поле битвы, в конце концов, всегда остается за ним), мы находим, в сущности, только само это «поле» – цветущий и грозный Кавказ»³³. Крест на горе обретает онтологию крестного хода по кремнистым дорогам жизни.

«Горные вершины спят во тьме ночной...» (1840) и «Выхожу один я на дорогу» (1841) стали лирической философией горных мотивов и образов. Горное пространство расширяется до космического и вместе с тем обретает векторную антропологическую направленность – дороги жизни, ее кремнистого пути. И горные вершины, и тихие долины, и не пылящая дорога, и туман, и пустыня, и тихая ночь, и небеса, и разговор звезд, и сиянье голубое, и темный дуб – все эти реалии горного пейзажа не то что «заземляются»: они стремятся к успокоению. «Тихие долины», «ночь тиха», «сладкий голос» – эти знаковые для поэзии Жуковского эпитеты у Лермонтова рождают особое состояние внутреннего покоя и свободы, того, что в своей «горной философии» Жуковский назвал «деятельной нравственной жизнью» (С 7. С. 497).

Это новое свойство «горной философии» Лермонтова и ее диалога с Жуковским наиболее рельефно проявится в романе «Герой нашего времени». Можно без всякого преувеличения лермонтовский роман назвать самым «горным романом» в истории русской литературы. Дело даже не в том, что местом действия основных сюжетных событий являются горы. И если топоним крепости становится фабульной рамой, то горы определяют реальный ход действия. Атмосфера гор формирует дыхание и воздух самой жизни, «историю души человеческой». Каменисто-кремнистая дорога задает вектор движения героя: он во весь дух мчится на коне в Пятигорск «по каменистой дороге», сопровождаемый «горным воздухом» (4, 301), и навстречу своей судьбе он уходит из жизни под стук колес «по кремнистой дороге» (4, 222). Образ камня постоянно сопровождает повествование: «по обим сторонам торчали голые, черные камни» (4, 186), «на вершине чернелся каменный крест», «прыгал по черным камням» (4, 204), «и скоро каменный крест скрылся в тумане» (4, 203), «Подкумок, пробираясь по камням...» (4, 301). Но камень поистине лежит на душе героя, определяет его самосознание: «как камень, брошенный в гладкий источник, я встревожил их спокойствие, и как камень едва сам не пошел

ко дну!» (4, 235), «мое сердце превращается в *камень*» (4, 283), «У меня на сердце был *камень*» (4, 298), «но я остался холоден как *камень*» (4, 302). Всюду курсив мой. – А.Я.). И хотя еще В.Г. Белинский справедливо замечал, что «душа Печорина не каменная почва»³⁴, образ камня, оторвавшегося от горы, трагического и прежде всего одиночества и приносящего разрушение окружающим и прежде всего самому, важен в структуре лермонтовского текста. Герой едет в горы, чтобы «развеешь мысли, толпившиеся в голове моей» (4, 280). Подъем на гору и спуск с нее определяет путь не столько физический, сколько духовный.

Горноцентризм «Героя нашего времени» заявлен последовательно в самом начале романа. История Бэлы вписана в структуру романтического травелога как «текст в тексте», как горное в горнее. Путешественник-рассказчик буквально идет по следам автора «Путешествия по Саксонской Швейцарии» и «Писем о Саксонии». Глоссарий его записок отчетливо и, как кажется, намеренно ориентирован на «память жанра». Не случайно спуск путешественника с Гуд-Горы в Чертову Долину ознаменован восклицанием: «Вот романтическое название!» (4, 204). Читательская память не только обращает ретроспективный взор к «Горной дороге», где Жуковский вслед за Шиллером описывает знаменитый Чертов мост, который «... через бездну отважной дугой // С скалы на скалу перегнулся» (1, 304), не называя прямо его, хотя выделяя курсивом само слово «*мост*», но и к подробному его описанию в публикациях «Отрывков из письма о Швейцарии» 1826 и 1835 гг.: «Над самым каскадом изгибается *Чертов Мост*; к нему с одной стороны ведет узкая дорожка, до половины выдолбленная в утесах, до половины поддерживаемая каменными сводами...» (С 7. С. 475). Снижение «романтического названия» долины, которое «происходит от слова “черта”, а не черт», ее сравнение с «*милыми* местами нашего отечества» (4, 204. Курсив Лермонтова) одновременно актуализируют атмосферу горных пейзажей Жуковского. «Холм, покрытый пеленою снега», «чернеющийся» на горе каменный крест, узкая дорога и ущелье, постоянный туман, кудрявый утес, животворящий воздух – все эти знаковые реалии горного ландшафта Жуковского распространяются по всему пространству романа как мотивно-образная генетика первого русского романтика.

Пожалуй, три принципиально индивидуальных образа горного пейзажа Жуковского, выявленных в публикациях 1824–1835 гг., закрепляют эту связь лермонтовского романа с травелогами Жуковского. Первый связан со сравнением горных реалий: облаков, туманов, дорог – со змеями. Ср.: у Жуковского – «там вилась ужасная белая змея в клубящемся облаке дыму...» (С 7. С. 454), «с домов, белыми змеями, вьются полосы дыма...» (С 7. С. 493), «излучистые дороги <...> кажутся змеями,

замерзнувшими от холода и извившимися в час смерти» (С 7. С. 494); у Лермонтова – «Арагва <...> сверкает, как змея своею чешуею» (4, 185), «и туманы, клубясь и извиваясь как змеи, сползали туда по морщинам соседних скал...» (4, 202), «кругом него [Машука] вились и ползали, как змеи, серые клочки облаков...» (4, 251).

Второй образ – серебряных струй, которые у Жуковского «перерезают надвое темный вход пещеры» и «тянутся за лодками» (С 7. С. 451, 493), ср. у Лермонтова: «... Арагва, обнявшись с другой безыменной речкой, шумно вырывающейся из черного, полного мглою ущелья, тянется серебряною нитью» (4, 184), «пересекаемая <...> как будто серебряными нитями» (4, 203), «серебряная цепь снеговых вершин» (4, 236), «вдали серебряной бахромой сверкали снеговые горы» (4, 255).

Наконец, в текст «Героя нашего времени» входит сравнение гор с амфитеатром: «амфитеатром громоздятся горы все сильнее и туманнее» (4, 236), пришедшее со страниц горных описаний Жуковского. Так, в «Путешествии по Саксонской Швейцарии», описывая лесистую гору die Heiligen Hallen, автор замечает: «как необъятный разрушенный амфитеатр, с бесчисленными ступенями, подымалась позади нас; утесы образовывали стены, своды, ложи и галереи» (С 7. С. 456), а в «Письмах о Саксонии» он говорит о прелести холмистых берегов Эльбы, которые «с обеих сторон поднимались зеленым амфитеатром» (С 7. С. 443). Вероятно, память о театрализованном горном пейзаже Жуковского рождает в сознании лермонтовского путешественника сравнение черных туч, «висящих на дальних вершинах», с «клочками разодранного занавеса» (4, 202).

Лермонтов и не пытается скрыть эти отзвуки горного мотивного комплекса Жуковского. Он, как Эолова арфа, отвечает на них. Далеко не случайно сам этот символ поэзии Жуковского овеществлен в названии пятигорского павильона: «На крутой скале, где построен павильон, называемый Эоловой Арфой, торчали любители видов и наводили телескоп на Эльборус...» (4, 237). Фиксация заглавия баллады Жуковского очевидна, но не менее значимо, что звуки арфы сопровождают все горные путешествия Жуковского: «на высоте <...> вслед за рогом заиграла арфа и запел голос» (С 7. С. 450), «мы опять сошли <...> провожаемые арфой» (С 7. С. 453), «Это не иное что, как каменная беседка. <...> А арфа как тут!» (С 7. С. 454). Аккомпанемент арфы, сопровождающий все восхождения поэта на вершины, придает горному пространству символику горного звучания.

Лермонтов профанирует сакральность образа Эоловой арфы, хотя и у Жуковского почти назойливое звучание арфы в горах не вызывает однозначной оценки. Как в пятигорском павильоне «торчащие» любители видов, наводящие «телескоп на Эльборус», и два гувернера с «золотушными

воспитанниками» (4, 237) снижают поэтический образ, так и у Жуковского происходит подобное: «мы <...> в трубу могли различить», как «несколько мужчин и дам <...> вальсировали под арфу» (С 7. С. 453).

Любопытной проекцией горного мирообраза Жуковского в пространстве «Героя нашего времени» становится определение «веселый», более 10 раз возникающее в описаниях автора «Путешествия по Саксонской Швейцарии»: «веселый сад», «веселые сельские дома», «веселый дом». «спокойная веселость» (С 7. С. 442), «веселые деревья», «веселый городок» (С 7. С. 444), «веселое, спокойное довольство», «веселая, живая, разнообразная существенность» (С 7. С. 445). «веселые лица», «все было весело» (С 7. С. 446), «веселая густая роща» (С 7. С. 448) и т.д.

Это состояние сопровождает и приехавшего в Пятигорск Печорина, который «нанял квартиру на краю города, на самом высоком месте, у подошвы Машука» и радовался тому, что «во время грозы облака будут спускаться до моей кровли» (4, 236). Горы окружают его со всех сторон. «На восток смотреть веселее...», «Весело жить в такой земле!» (4, 236) – так он определяет свое состояние, которое уже заявлено самим автором: «просто было весело рисовать современного человека» (4, 184) и поддержано путешественником: «и мне было как-то весело, что я так высоко над миром» (4, 202). «Легкое, горное благоухание», «удивительная свежесть воздуха» (С 7. С. 493) определяют восприятие мира в травелогах Жуковского, что отзовется в «Герое нашего времени»: «воздух чист и свеж, как поцелуй ребенка» и «благовонный воздух» (4, 236, 253).

Печорин, как горный дух, чувствует свою глубокую и внутреннюю сопричастность с горными вершинами. И его квартира «на самом высоком месте, у подошвы Машука», и любовь к скачкам «на горячей лошади по высокой траве», когда взор устремлен «в синюю даль», и «кудрявые горы», дуэль на вершине горы «бездны на краю», освежающий горный воздух, отношения с горцами и история Бэлы – за всем этим горным контекстом истории «героя нашего времени» открывается ее глубинная связь с «горной философией» Жуковского.

Разрушение человеком существующего, «жертвывая справедливостью», Жуковский сравнивает с горными обвалами. Это, по его мнению, все равно что «опрокидывать гору на человеческие жилища с безумною мыслию, что можно *вдруг* бесплодную землю, на которой стоят они, заменить другою, более плодородною...» (С 7. С. 498). Говоря о своих врагах и жертвах, Печорин замечает: «Быть всегда настороже, ловить каждый взгляд, значение каждого слова, угадывать намерения, разрушать заговоры <...> и вдруг одним толчком опрокинуть все огромное и многотрудное здание их хитростей и замыслов – вот что я называю жизнью!» (4, 274). И накануне дуэли он признается: «Как орудье казни, я упал на голову обре-

ченных жертв, часто без злобы, всегда без сожаленья...» (2, 290). Жажда жизни и свободы оборачивается у Печорина разрушительными действиями и драматическими последствиями для жертв. «Горная философия» Жуковского пронизана идеей защиты жертв всех насильственных переворотов и индивидуального волюнтаризма.

Историософский подтекст подобных страстей Жуковский связывал прежде всего с наполеоновским сюжетом. Во всех горных травелогах Жуковского этот ассоциативный подтекст воспринимается прежде всего как «поведенческий текст». Если в «Путешествии по Саксонской Швейцарии» «народная» песня «Прощание Бонапарте с Францією» звучит в горах «посреди туманного волнения между утесами» на фоне «легкого дыма» и «ничтожных призраков, <...> остатков минувшей бури», рождая мысль о «бурном, разлетевшемся величии Наполеона» (С 7. С. 454), то переход по Симплонской дороге в «Письме из Швейцарии» – уже размышление о судьбе Наполеона: лежащая одиноко и без надобности на дороге колонна, приготовленная для «триумфальных ворот Наполеоновых», вызывает у автора горький итог: «весь жребий Наполеона в одном мраморном обломке» (С 7. С. 477). В статье «Две Всемирные Истории», говоря о «мировладычестве» Наполеона, Жуковский раскрывает исторический и нравственный крах его деяний. Характерно, что в своей предсмертной поэме «Странствующий жид» он приведет Наполеона к идее самоубийства.

Нет необходимости говорить о значении для Лермонтова наполеоновского сюжета³⁴. В «Герое нашего времени» этот сюжет редуцирован, только один раз выходя на поверхность текста. Погоня за Верой, весь путь по «каменистой дороге», гибель коня и крушение надежд, слезы отчаяния, «это новое страдание, говоря военным слогом <...> сделавшее диверсию» (4, 302) – все это заканчивается «сном Наполеона после Ватерлоо» (4, 302). Вся эта глава романа и история Печорина в Пятигорске кончается известным размышлением героя о матросе, «рожденном и выросшем на палубе разбойничьего брига», о «желанном парусе» (4, 305).

В «горной философии» Жуковского память о «тихом, таинственном море» (а сравнение гор с морем близко обоим писателям) рождает символический подтекст. «Жизнь человеческого рода, – пишет он, – можно сравнить с волнующимся морем: буря страстей производит эти минутные волны, восстающие, падающие и беспрепятственно сменяемые другими <...> бездна кипит; но вдруг всё гладко и чисто; – и в этом, за минуту столь безобразном хаосе воды, спокойно отражается чистое небо» (С 7. С. 497–498). Душа лермонтовского героя «жила с бурями и битвами» и «тенистая роща», «мирное небо» не привлекают его.

Но путь Печорина от волюнтаризма к фатализму, во многом определяющий философию романа, имеет очевидную проекцию в размышления автора «горной философии». Говоря о природе человеческой деятельности, о связи человека со своим временем и Промыслом, Жуковский решительно выступает против бездействия, чтобы «подобно камням» не покрываться «мохом и растениями». Он призывает своего читателя-современника: «Иди шаг за шагом за временем, вслушивайся в его голос. И исполняй то, чего он требует. Отставать от него столь же бедственно, как и перегонять его» (С 7. С. 499). И хотя русский романтик верит в силу Провидения и Божьего Промысла, он не смиряется с нравственным фатализмом. «Но человек создан не для тихой счастливой, а для деятельной нравственной жизни; он должен завоевывать свое достоинство, должен пробиваться к *добру* сквозь страсти и неразлучные с ними заблуждения и бедствия» (С 7. С. 497) – эти слова вполне соотносятся с позицией лермонтовского героя, который, исследуя природу страстей и их связь с идеями, приходит к выводу: «Только в этом высшем состоянии самопознания человек может оценить правосудие божие» (4, 266).

Спустившись с горных вершин, в пустых переулках казачьей станицы, он пытается постигнуть судьбу мира. Жуковский, устремляя свой взор к «истории живого человеческого рода, пытается понять связь поколений и действие Провидения. Лермонтовский герой, обращая взгляд к звездам, «небесным светилам», «лампадам, зажженным...» (кстати, образ, восходящий к «Подробному отчету о луне» Жуковского: «лампадой таинственной светит...»), мучительно размышляет о связи предков и потомков, о «действительной жизни». Фатализм Печорина не смирение с судьбой, а сомнение в правильности избранного пути и прожитой жизни, путь к новым нравственным ценностям, акт самосознания. Именно в этом смысл открытого для жизни финала.

«Горная философия» Жуковского, рожденная опытом европейских революций и размышлениями о ходе Всемирной истории, чтением книги немецкого историка Менцеля «История нашего времени», получила в творчестве Лермонтова свою пространственную конкретизацию и экзистенциальную персоналистскую прописку. Печорин, читающий накануне дуэли роман Вальтера Скотта «Шотландские пуритане», в истории «горных людей», или камеронцев, разглядел свою «горную философию». Кавказ, Демон, Печорин, Мцыри вошли в эту философию на правах не просто соавторов, но и продолжателей в лице их создателя. Как справедливо замечает исследователь, «у Лермонтова Кавказ – это сцена, где разыгрывается драма из русской жизни, вернее, драма русской мысли, русского самосознания»³⁶. Но в этом кавказском тексте «горная фи-

лософия» заняла свое место как текст в тексте, а точнее, как драма всемирной истории в судьбе русского самосознания³⁷.

III

Философия гор естественна в пространстве лирики Ф.И. Тютчева как отражение и выражение его онтологии. Ю.М. Лотман, анализируя пространственную модель его творчества, акцентировал «особую роль вертикальной ориентации поэтического мира Тютчева», «векторную направленность вертикальной оси <...> снизу вверх» и показал, процитировав фрагмент из письма поэта к жене Эрнестине Федоровне от 22 марта 1853 г.: «Грустная вещь – страна, в которой только облака могут напомнить горы»³⁸, ментально-онтологические, историософские потенции горного ландшафта. И «горная философия» Жуковского к этой пространственной модели имеет самое непосредственное отношение.

В самом начале 1833 г. (в течение 1–6 января), находясь в маленьком швейцарском городке Верне, Жуковский пишет пространное письмо наследнику великому князю Александру Николаевичу, где излагает «философию здешних гор», «горную философию»³⁹. Если в начале письма он дает объективный горный ландшафт, хотя и в нем видит «великолепные листы всемирной истории» (13, 344), то постепенно в «ужасном хаосе утесов, разорванных, растреснувших, разделенных глубокими долинами» и имеющих «вид необъятного, оцепенелого, изрубленного трупа» (13, 344), в описании долины Goldau, разрушенной лавиной, и горы, которая «задавила несколько селений» (13, 346), прозревает символику мироздания («Какое сходство в истории этих божественных великанов с историей живого человеческого рода!») и аллерию исторического процесса («Вот – история всех революций, всех насильственных переворотов...»). Мучительные вопросы о последствиях горных разрушений, о судьбе камней, которые «не видят и не знают, что с ними творится» (13, 347), об ответственности за будущее, о роли Провидения естественно вытекают из «горной философии» Жуковского.

Словно подслушав поэта, буквально через несколько дней, 15 января 1833 г., Тютчев пишет свое известное стихотворение «Problème»:

С горы скатившись, камень лег в долине.
Как он упал? Никто не знает ныне –
Сорвался ль он с вершины сам собой
Или низвергнут *мыслящей* рукой?

Столетье за столетьем пронеслося:
Никто еще не разрешил вопроса⁴⁰.

Выделенное курсивом определение «мыслящей» странным образом корреспондирует со следующим фрагментом письма Жуковского: «И мне было бы весьма душно от их [гор] ужасающей взоры огромности, когда бы мне не сопутствовал великан, который может без страха с ними соперничать: этот великан – есть *мысль*, могущая не только в одну минуту подняться на их неприступные высоты, но, перелетев века и пространство, присутствовать при их рождении, в то время, когда они сами были только прах, кипевший в первобытной воде, которая, наконец, сгустив и набрав их теми огромными грудями, в коих они столько веков стоят неподвижно...» (13, 344. Курсив Жуковского).

В окончательной редакции 1857 г. четвертый стих был Тютчевым заменен на следующий: «Иль был *низринут волею чуждой?*» (1, 71). И здесь новый курсив вполне соотносится с рассуждениями Жуковского о «насильственных переворотах», производимых «бурным ли бешенством толпы, дерзкой ли властью одного» (13, 347).

«Что представляла земля в эти первые дни создания <...>?», «Каков был мир в то время, когда потоп за потопом разрушал землю <...>?», «Чем все это кончилось?», «Ибо кто отвечает за будущее?», «И, правда, будет земля плодородна, но для кого и когда?» (13, 345–347) – вереница экзистенциальных вопросов определяет не только мелодику, но и проблематику письма Жуковского. И в этом смысле заглавие стихотворения Тютчева многозначно (французское слово «problème» – это не только «проблема», «задача», но и «вопрос», «трудно объяснимая вещь»), а его последний стих – отзвук эвристического текста Жуковского.

«Странные сближения» двух текстов могут быть продолжены. В творческой памяти Тютчева вполне могла сохраниться и первая строчка из стихотворения Жуковского «Дружба», входившего во все прижизненные собрания сочинений поэта: «Скатившись с горной высоты...» (1, 67), тем более что это четверостишие – вольный перевод стихотворения немецкого поэта Готлиба Конрада Пфеффеля (1736–1809), двоюродного деда второй жены Тютчева Эрнестины фон Дернберг, урожденной баронессы фон Пфеффель. С ее братом, баварским публицистом бароном Карлом фон Пфеффелем (1811–1900), Тютчев познакомился в 1830 г. и сблизился в 1833 г.⁴¹

Но эти два «горных произведения» Жуковского и Тютчева не единственное и, может быть, даже не самое яркое воплощение их «горной философии». Достаточно назвать стихотворения Жуковского «Горная дорога» (1818), «Взошла заря. Дыханием приятным...» (1819), его же статью «Путешествие по Саксонской Швейцарии» (1821), стихотворения Тютчева «Утро в горах» и «Снежные горы» (1829), «Альпы» (1830), «Утихла биза... Легче дышит...» (1864), чтобы ощутить масштаб этого

натурфилософского сюжета в наследии двух поэтов. Но кроме этих номинированных горной семантикой текстов Жуковского и Тютчева, в их семиотическом пространстве существует множество других, где горный мотив возникает как органическая часть мирообраза и мироощущения. И это все материал для большого и специального исследования.

Горы в творчестве обоих писателей больше, чем горы. Описывая утес Basteu во время путешествия по Саксонской Швейцарии, Жуковский восклицает: «Каждый из этих предметов можно назвать *особенным* словом; но то впечатление, которое все они *вместе* на душу производят – для него нет выражения; тут молчит язык человека, и ясно чувствуешь, что прелесть природы в ее невыразимости» (13, 175). Все «эти предметы» – часть горного пейзажа, открывшегося Жуковскому и вызвавшего его мысли о таинствах Бытия. Но одновременно невыразимость горного пейзажа корреспондирует с эстетической рефлексией Жуковского в его стихотворении «Невыразимое». Так же, как и «Silentium!» Тютчева, оно становится комментарием к его «горной философии».

Уже в «Горной дороге» (первоначальное заглавие «Горная песнь», точное воспроизведение источника – шиллеровской «Berglied») Жуковский поднимается до символического прочтения шиллеровского текста. Кстати, именно такое понимание «Горной песни» предлагал Гете в письме к Шиллеру от 26 января 1804 г.: «Ваше стихотворение весьма искусно изображает подъем на Сен-Готард (допуская при этом и другие толкования) <...>; отсутствие каких-либо конкретных наименований (названия скал, рек и т.д.) допускает и символическое толкование стихотворения»⁴². Заменяя уже в первом стихе: «Над страшною бездной дорога бежит...» шиллеровскую «головокружительную тропу» («der schwindlichte Steg») на «дорогу», а затем повторив это слово в конце первой строфы: «по дороге опасной» и наконец вынеся его в заглавие, добавив отсутствующие в подлиннике эпитеты «страшною», «опасный», Жуковский рассматривает восхождение на гору не просто как физическое состояние, но как духовный процесс, своеобразную дорогу жизни. Два отсутствующих в немецком тексте восклицания: «Приют сокровенный! желанный предел!», путь на восток («Стремятся они на восток...»); у Шиллера упоминается «север» – «Nord»), к утесам, которые «превыше всего, что земное» (у Шиллера: «Hoch über der Menschen Geschlechter» – буквально: «высоко над людскими племенами»), заостряют ситуацию движения снизу вверх, по «лестнице» жизни.

Образ горной вершины, заоблачной выси как особого царства духа, связанный с символикой горы как места откровения и посвящения, с трудным путем совершенствования, с высотой человеческого духа, становится устойчивым в лирике Жуковского и Тютчева. Визуально этот

образ (во всяком случае у Жуковского) мог быть связан и с впечатлением от известных горных пейзажей столь любимого поэтом немецкого художника-романтика К.Д. Фридриха, особенно от его картины «Крест на горе». В кантате «Смерть Иисуса» (1818), созданной в самом эпицентре драматических событий расставания с Машей Протасовой и отречения от личного счастья, Жуковский концентрирует основные мотивы этого символического подтекста горного ландшафта:

Восхожу ль крутой дорогой
К добродетели святой:
О! на трудном сем пути
Я, как странник утомленный,
Ожидая, уповая
Скоро видеть на вершине
Благодатные места,
И молось и гимн пою! (2, 107).

И зрелый Тютчев в «недоступных громадах» и «непорочных снегах» открывает ту же символику мироздания:

Хотя я и свил гнездо в долине,
Но чувствую порой и я,
Как животворно на вершине
Бежит воздушная струя. –
Как рвется из густого слоя,
Как жаждет горних наша грудь,
Как все душливо-земное
Она хотела б оттолкнуть! (1, 155).

Антитеза земного и небесного, долины и гор (ср. у Жуковского: «В долину к пастырям смиренным...» – 2, 269), символика горной вершины как обители прозрения и откровения превращают «горную натурфилософию» в «горную» этику и философию. Не случайно в лексиконе обоих поэтов все настойчивее реальный образ горы и ее вершины вытесняется образом горнего места, а пейзажно-пространственный эпитет «горный» замещается сакрально-символическим эквивалентом «горный». «Горé душа летит, // Всé необъятное в единый вздох теснится» (2, 130) – эта знаковая формула из «Невыразимого» Жуковского (ср. в элегии «На кончину Ея Величества королевы Виртембергской»: «И в горнее унынием влекома, // Не верю ль душа твоя полна?» – 2, 122; или в стихотворении 1839 г. «Молитвой нашей Бог смягчился...»: «К пределам горним подлетая, // Ты вспомнил о друзьях земли...» – 2, 323) получит свое продолжение и развитие в поэзии Тютчева.

Вот лишь несколько примеров: «Таков горé духов блаженных свет, // Лишь в небесах сияет он, небесный...» (1, 48), «Горé, как божества род-

ные, // Над издыхающей землей...» (1, 56), «Та в горнем, неземном жилище. // Где смертной жизни места нет...» (1, 72), «Как жаждет горних наша грудь...» (1, 155), «Не утаится Град от зрения людского, // Стоя на горней высоте...» (1, 200). Наконец образ Белой горы – калькированный перевод конкретного географического названия горы Монблан:

А там, в торжественном покое,
Разоблаченная с утра,
Сияет Белая гора,
Как откровенье неземное... (1, 166) –

не только и даже не столько влияние Шеллинга и перевод на «метафизически окрашенный натурфилософский язык»⁴³, сколько проявление «горней философии» как особого сакрального мироощущения.

Поэтическим концентратом этого мироощущения у Жуковского стало стихотворение «Взошла заря. Дыханием приятным...» (1819), где возникает образ «моей горы», вместо просто «горы» в источнике – «Посвящении» («Zueignung») Гете. По мнению исследователя, «перемена принципиальна: “моя гора” здесь тождественна понятию “мой путь” (единственный!), “моя жизнь”...»⁴⁴. Не менее важно, что стихотворение, явившееся своеобразным эпилогом к эстетическим манифестам Жуковского, насыщено такими лейтмотивными в его лирике поэтизмами, как «благодатный гость», «гений светлокрылый», «жизнью все живому сердцу было», туманная «пелена». И в этом смысле перевод Жуковского «принадлежит к числу символических “картин жизни”, которые поэт писал на протяжении всего своего творческого пути»⁴⁵.

Вероятно, не случайно при первой (посмертной) публикации стихотворения (Русский архив. 1873. Стб. 1703–1704) К.С. Сербинович назвал его «Утро на горе». Можно, конечно, предполагать наличие не известного нам автографа или копии с подобным заглавием, но, скорее всего, на такой издательский шаг публикатора подвигла память о тютчевском «Утре в горах», тем более что стихотворение вошло в издание произведений Тютчева 1868 г., а именно в октябре 1868 г. поэт встречался с Сербиновичем, которого назвал «милейшим»⁴⁶.

Закономерным итогом «горной философии» Жуковского и Тютчева стали их стихотворения «К русскому великану» и «Море и утес». Написанные в 1848 г., они явились откликом на революционные события в Европе. Через антитезу образов утеса и моря-океана оба поэта обозначили аллегорико-символические подтексты современной истории. Тютчев, принимавший участие в редактировании стихотворения Жуковского, открыто подчеркивал свою близость к нему⁴⁷. Сам образ утеса-великана, определяющий образный строй обоих стихотворений: «Не

тревожся, великан! // Мирно стой, утес наш твердой...» (Жуковский) и «Ты стоишь, наш великан! <...> Стой же ты, утес могучий!» (Тютчев), вызывает в памяти лермонтовский образ: «Ночевала тучка золотая // На груди утеса-великана...»

В лермонтовском «Споре» (1841) обозначился и историософский подтекст поэтической «горной философии». «Великий спор» Казбека с Эльбрусом (Шат-гора) – это прежде всего спор об историческом предназначении России, ее миссии на Кавказе. В стихотворениях Жуковского и Тютчева уже дана ситуация не столько спора, сколько противостояния России и Европы. «Горная философия» продолжает свою жизнь в контексте новых исторических реалий...

Примечания

¹ Подробнее об этом см.: *Хорват К.* Романтические воззрения на природу // Европейский романтизм. М., 1973. С. 204–252.

² Это понятие, принадлежащее Н.А. Бердяеву, получило у него масштаб ментального символа. «С внешней, позитивно-научной точки зрения, – писал он, – огромные русские пространства представляются географическим фактором русской истории. Но с более глубокой, внутренней точки зрения сами эти пространства можно рассматривать как внутренний, духовный факт в русской судьбе. Это – география русской души» (*Бердяев Н.А.* Судьба России: О власти пространств над русской душой // *Пространства России: Хрестоматия по географии.* М., 1994. С. 80).

³ А.В. Михайлов, впервые обративший внимание на это понятие, справедливо замечал, что «все науки о культуре, а в первую очередь (быть может) теоретически ориентированная наука о литературе, по-настоящему ощутили свою зависимость от знания *ключевых слов* культуры, от знания их в конкретной истории» (*Михайлов А.В.* Обратный перевод. М., 2000. С. 537. Курсив автора).

⁴ Вестник Европы. 1897. № 11. С. 347. Владимир Соловьев посвятил свое стихотворение сыну поэта П.В. Жуковскому и дал ему общее заглавие: «Родина русской поэзии: По поводу элегии “Сельское кладбище”».

⁵ *Жуковский В.А.* Полн. собр. соч.: В 4 т. М.; Л., 1959. Т. 1. С. 29. Далее ссылки на сочинения Жуковского, за исключением особо оговоренных случаев, даются по этому изданию непосредственно в тексте, с указанием в скобках после цитаты тома и страницы (1, 29).

⁶ *Зейдлиц К.* Жизнь и поэзия В.А. Жуковского. СПб., 1883. С. 23.

⁷ *Власов В., Назаренко И.* «Минувших дней очарованье»: В.А. Жуковский в Приокском крае. Тула, 1979. С. 55–56.

⁸ Об этом подробнее см.: *Янушкевич А.С.* В мире Жуковского. М., 2006. С. 156–167.

⁹ *Лотман Ю.М.* Избр. статьи: В 3 т. Таллин, 1992. Т. 1. С. 407.

¹⁰ Там же.

¹¹ Русская старина. 1883. Т. 40, № 12. С. 711.

¹² В библиотеке поэта сохранилось несколько книг Александра фон Гумбольдта с его дарственными надписями, правда, относящихся к более позднему времени. См.: Библиотека В.А. Жуковского (Описание) / Сост. В.В. Лобанов. Томск, 1981. № 1353, 1354. С. 192–193.

¹³ *Шёнке Андреас.* Подлинность и вымысел в авторском самосознании русской литературы путешествий: 1790–1840. СПб., 2004. С. 98.

¹⁴ Жуковский В.А. Соч. 7-е изд., испр. и доп. / Под ред. П.А. Ефремова. СПб., 1878. Т. 5. С. 453. Далее прозаические тексты Жуковского цит. по 5 т. этого издания, с указанием в тексте после цитаты аббревиатуры: С 7 и страницы (С 7. С. 453).

¹⁵ Уткинский сборник / Под ред. А.Е. Грузинского. М., 1904. Т. 1: Письма В.А. Жуковского, М.А. Мойер, Е.А. Протасовой. С. 95. Исследователь рисунков поэта справедливо замечает: «В альбомах 1820-х годов преобладают панорамные пейзажи горизонтального формата, чаще всего изображающие виды горной местности <...> И хотя в чисто физическом смысле пейзаж развивается главным образом по горизонтали, основную смысловую нагрузку несет вертикаль: обычно присутствует контраст гор и равнины – или «здешнего», изображенного в нижней части листа, или «далекого», смещенного кверху...» (Самовер Н. Графика В.А. Жуковского // Искусствознание: Журнал по истории и теории искусства. М., 1998. № 1/98. С. 358).

¹⁶ Литературная теория немецкого романтизма. Л., 1934. С. 126.

¹⁷ См. примеч. 9–10.

¹⁸ Об этом подробнее см.: Лебедева О.Б., Янушкевич А.С. В.А. Жуковский и А.С. Пушкин у истоков русского мирообраза Германии // Лебедева О.Б., Янушкевич А.С. Германия в зеркале русской словесной культуры XIX – начала XX века: Deutschland im Spiegel der russischen Schriftkultur des 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts von Ol'ga B. Lebedeva and Aleksandr S. Januškevič. Böhlau Verlag. Köln – Weimar – Wien, 2000. S. 57–68. [На рус. яз.].

¹⁹ Исторический вестник. 1897. № 4. С. 148.

²⁰ Жуковский В.А. Полн. собр. соч. и писем: В 20 т. М., 2004. Т. 14. С. 117.

²¹ Эстетика немецкого романтизма. М., 1997. С. 679. См. также: Михайлов А.В. Природа и пейзаж у Каспара Давида Фридриха // Языки культуры: Учеб. пособие по культурологии. М., 1997. С. 720.

²² Эстетика немецкого романтизма. С. 494–495.

²³ Михайлов А.В. Природа и пейзаж у Каспара Давида Фридриха. С. 716.

²⁴ Лебедева О.Б. Принципы романтического жизнетворчества в дневниках В.А. Жуковского // Жуковский В.А. Полн. собр. соч. и писем: В 20 т. Т. 13. С. 432–433.

²⁵ Лермонтов М.Ю. Собр. соч.: В 4 т. Л., 1979. Т. 1. С. 313. В дальнейшем тексты Лермонтова цит. по этому изданию, с указанием тома и страницы в скобках после цитаты (1, 313).

²⁶ Лермонтовская энциклопедия. М., 1981. С. 763.

²⁷ Там же. С. 732.

²⁸ Там же. С. 772.

²⁹ Об этом подробнее см.: Лихачев Д.С. Поэзия садов: К семантике садово-парковых стилей. Л., 1982. С. 189–300.

³⁰ Ср. в «Черкесах»:

Взгляните: в крепости высокой
В цепях, в тюрьме мой брат сидит,
В печали, в скорби, одинокой,
Его спасу, иль мне не жить (2, 9)

или в «Корсаре»:

Друзья, взгляните на меня!
Я бледен, худ, потухла радость
В очах моих, как блеск огня;
Моя давно увяла младость (2, 33).

³¹ Пушкин А.С. Полн. собр. соч.: В 16 т. <М.; Л.>. Изд. АН СССР, 1938. Т. 3. С. 200.

³² Журавлева А.И. Лермонтов в русской литературе: Проблемы поэтики. М., 2002. С. 172.

³³ Там же.

³⁴ Белинский В.Г. Полн. собр. соч.: В 13 т. М., 1954. Т. 4. С. 263.

³⁵ См.: Усок И.Е. «Наполеоновский цикл» // Лермонтовская энциклопедия. С. 332–333.

³⁶ *Серман Илья*. Михаил Лермонтов. Жизнь в литературе: 1836–1841. Иерусалим, 1997. С. 300.

³⁷ Показательно, что в той же «Библиотеке для чтения», где была напечатана статья Жуковского «Две Всемирныя Истории», излагающая принципы «горной философии», через несколько месяцев был опубликован «Хаджи Абрек» Лермонтова, первая его поэма, появившаяся в печати.

³⁸ *Лотман Ю.М.* Поэтический мир Тютчева // Лотман Ю.М. Избр. статьи: В 3 т. Таллин, 1993. Т. 3. С. 163, 158.

³⁹ Подробнее об этом см.: *Лебедева О.Б.* Принципы жизнотворчества в дневниках В.А. Жуковского // Жуковский В.А. Полное собрание сочинений и писем: В 20 т. Т. 13. С. 431–433.

⁴⁰ См.: *Тютчев Ф.И.* Полное собрание стихотворений. Л., 1987. С. 315. Раздел «Другие редакции и варианты».

⁴¹ Об этом см.: Карл Пфеффель о Тютчеве / Вст. статья, публ. и коммент. К.В. Пигарева // Литературное наследство. Т. 97, кн. 2. С. 33.

⁴² *Гете И.В., Шиллер Ф.* Переписка: В 2 т. М., 1988. Т. 2. С. 448, 555.

⁴³ *Пумпянский Л.В.* Указ. соч. С. 223.

⁴⁴ *Виницкий И.Ю.* Указ. соч. С. 268.

⁴⁵ Там же. С. 271.

⁴⁶ Литературное наследство. Т. 97, кн. 1. С. 348.

⁴⁷ См. коммент. Ф.З. Кануновой к стих. «К русскому великану» // Жуковский В.А. Полн. собр. соч. и писем: В 20 т. Т. 2. С. 734–735.